

YU SSN 0351—448X

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ — СКОПЈЕ
FACULTÉ DE PHILOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE SKOPJE

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

ANNUAIRE

КНИГА 8—9 TOME

СКОПЈЕ — SKOPJE
1982—1983

YU SSN 0351—448X

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ — СКОПЈЕ
FACULTÉ DE PHILOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE SKOPJE

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

ANNUAIRE

КНИГА 8—9 ТОМЕ

СКОПЈЕ — SKOPJE
1982—1983

РЕДАКЦИСКИ ОДБОР
COMITÉ DE REDACTION

Лилјана Тодорова (претседател)
Олга Мишевска-Томиќ
Лилјана Минова-Ѓуркова
Луан Старова
Влада Урошевиќ
Нина Чундева (секретар)
Миодраг Милошевиќ
Ариф Аго
Донка Роус
Зекирија Незири

Адреса: Филолошки факултет, Поштенски фах 567, Скопје
Adresse: Faculté de Philologie, boîte postale 567, Skopje

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

На Филолошкиот факултет на Универзитетот „Кирил и Методиј“ во Скопје

Книга 8, 9 (1982—1983)

Во финансирањето на овој Зборник учествуваше и Заедницата
за научни дејности во СРМ

Печатено во Универзитетска печатница „Кирил и Методиј“ — Скопје

Тираж 500 примероци

СОДРЖИНА

ЈАЗИК

<i>Блаже Конески</i>	
Еден русизам во Трилското и Кулакиското евангелие — — — — —	5
<i>Борис Марков</i>	
Типови прилози образувани од именки — — — — —	7
<i>Паноска Ружа</i>	
Синонимија на зборообразувачките морфеми кај именките и придавките во македонскиот јазик — — — — —	21 ✓
<i>Марија Најческа-Сидоровска</i>	
Зависно-сложени реченици во македонскиот јазик со соодносните зборови <i>иџака</i> , <i>иџолку</i> , во главниот дел и сврзниците <i>иџо</i> , <i>иџо да</i> во зависниот, во споредба со соодветниот тип реченици во рускиот јазик — — — — —	27. ✓
<i>Пејтар Аџанасов</i>	
Влијанието на македонскиот јазик врз мегленороманскиот — — — — —	37
<i>Велко Силјаноски</i>	
За фонетскиот статус на некои англиски согласки — — — — —	45
<i>Велко Силјаноски</i>	
Акронимите во англискиот и во македонскиот јазик — — — — —	51 ✓
<i>Миџо Миовски</i>	
Лексичката фреквенција во книгата на Крсте Мисирков „За македонските работи“ — — — — —	63
<i>Љујчо Сџефановски</i>	
Некои размислувања за глаголската придавка и улогата на лексичките правила во лексикологијата — — — — —	77
<i>Patricia Marsh Stefanovska</i>	
Morphological versus lexical opposition in English and Macedonian adjectives-some general conclusion — — — — —	87 ✓
<i>Doreana Hristova</i>	
Le possessif et reflechi en francais et en macedonien — — — — —	99
<i>Margarita Todorova</i>	
L'infinatif dans les oeuvres des écrivains francais contemporains et ses équivalens en langue macédonienne — — — — —	107

К Н И Ж Е В Н О С Т

Лилјана Тодорова

Параметрите на античкиот мит во современиот театар на примери на француското и на југословенското драмско творештво — — — — — 137

Вера Стојчевска-Анџиќ

Meѓу историјата и легендата — — — — — 151

Иванка Ковилоска-Појоска

Критички теории за Хамлет и нивната примена — — — — — 163

Vladimir Cvetkovski

Miles Franklin's autobiographical sketches from Macedonia — — — — — 185

Љубица Тодорова-Јанешлиева

Преглед на критичката литература за делата на Карсон Макалрез во периодот од 1940 до 1974 г. — — — — — 195

Ванчо Тушевски

Јордан Хаџи Константинов-Џинот и д-р Јован Стејќ — — — — — 231

Ognena Nikuljska

La functio simbolica dell mar en „La casa de carion“ de Martin Adan — — — 243

Eva Dimčovska

La vision du beau chez un philosophe: Kierkegaard — — — — — 261

Блаже КОНЕСКИ

ЕДЕН РУСИЗАМ ВО ТРЛИСКОТО И КУЛАКИСКОТО ЕВАНГЕЛИЕ

Овие две изборни ракописни евангелија, пишувани со грчка азбука, беа преведени на локалните говори — едното во 1861 г. во село Трлис (Неврокопско), од страна на учителот Димитар Стойлов¹, а другото во шеесеттите години на минатиот век во с. Кулакија (Солунско), од страна на Евстатиј Кипријади².

Познатиот почеток на евангелието од Јоана е во нив стилизиран по ваков начин:

Трлиско евангелие : Ис парви́ам бѣше слѡва, и лакарди́ата бѣше сас бѡга, пак Гѡспод бѣше лакарди́ата, ти́а бѣше испарви́ам сас бѡга.

Кулакиско евангелие : У крај час му бѣши Сло́ва, пак Сло́ва бѣши крај Бѡга, и Гѡспот бѣши Сло́ва.

Интересната форма *слова*, на која овде ќе се задржиме, во Трлиското евангелие е засведочена уште на едно место : и станаха хизметчни на бога слова (Л, I 2) 170, но сега наспрема цел. генитив: *словесе*.

Потврдите од двата текста ја исклучуваат можноста за случајна грешка. На посебно интонирани места е употребена, место *лакргдија*, *лаф*, *збор*, *реч*, една лексема карактеристична за високиот стил. Останува да се објасни зошто е напишано *слова*, а не *слово*, како што би се очекувало.

Сама се нуди претпоставката дека се имитирал заправо рускиот изговор со акање. Така би имале уште една потврда за тоа дека некои црковнословенизми, што ги среќаваме во нашите текстови од минатиот век, пишувани со грчка азбука, се пренесувале по устен пат³. Честите и разновидни контакти со руски монаси од блиската Света Гора овозможувале да се примат притоа и некои особености на рускиот изговор (во случајов имаме отстапување од црковнословенската изговорна норма). Дека такво нешто се случувало и порано, сведочи тоа што уште во XIV в., во Станиславовиот пролог од 1330 г., името на рускиот кнез и светител

¹ Л. Милетиџ, Два български ръкописа с гръцко писмо. Български старини VI, София 1920.

² A. Mazon, A. Vaillant, L'évangéliste de Kulakia, un parler slave du Bas-Vardar, Paris 1938.

³ Б. Конески, За некои црковнословенски елементи во усната традиција во Македонија во XIX век, *Slovanské spisovné jazyky v době obrození*, Praha 1974, стр. 63—66.

Глеб е предадено како *хлѣвъ*, што укажува на имитирање на рускиот изговор со струјно *i*.⁴

Малобројните црквенословенизми во Кулакиското евангелие сведочат дека преведувачот не бил начитан на црквенословенски јазик.

Присуството на црквенословенските елементи во Трлиското евангелие е значително поголемо. Една група сочинуваат глаголските именки на *-нив*: совершѣніе, писаніету, спасѣніето, причестѣніе, воскресѣніето, смиреніе, облаженіе. Сп. уште: спасѣтел, карстѣтеліа. Рускословенскиот изговор се потврдува со примерите како : са воскресѣ от мѣртвите 97, ѹміа 103, чиадѣ 121, от свѣатѹ дух 161 и др. Според тоа, не е исклучено дека учителот Димитар Стоилов, којшто преведувал од грчки, го знаел и словенското евангелие. Кога тој го избира прилогот *свѣѣло* во следниот контекст: и веселѣше са кѣта ден свѣтло (Л XI 19) 113, — тој избор можел да се наложи имено поради неговото познавање на црквенословенскиот текст. Се случувало, дури, луѓе што знаеле да читаат кирилски текст, да го препишуваат, за полесна употреба во својата средина, со грчка азбука. Многу уверлив пример за тоа наоѓаме во цитираната книга на Л. Милетич, во која е издадено и Трлиското евангелие. Во првиот дел на таа книга се содржат неделни поученија по ракопис, како што претполагаше издавачот, од XVIII век. Всушност тоа е само препис со грчка азбука на поученија од познатиот „Недельник“ на Софрониј Врачански, печатен во Римник во 1808 година.

Блаже КОНЕСКИ

ОДИН РУСИЗМ В ТЫРЛИЙСКОМ И КУЛАКИЙСКОМ ЕВАНГЕЛИЯХ

(Резюме)

В этих текстах из 60-х годов прошлого века встречается форма слова *вм. слово*. Эту форму легче всего объяснить как случай русского „аканья“ воспринятого в результате частых контактов жителей солунского края с русскими монахами с Афона.

⁴ Б. Конески, За Станиславиот пролог, Прилози МАНУ, Одделение за лингвистика и литературна наука, II, 1—2, 1977, стр. 5—23.

Борис МАРКОВ

ТИПОВИ ПРИЛОЗИ ОБРАЗУВАНИ ОД ИМЕНКИ

Познато е дека образувањето на прилозите станува, повеќе или помалку, од другите видови полнозначни зборови и дека прилозите воопшто претставуваат продуктивна категорија, чијшто број постојано се зголемува за сметка на одделни примери од полнозначните видови зборови. Самото образување на прилозите, меѓутоа, претставува бавен процес, при што izdelувањето на одделни типови прилози временски доста варира. Во најстари прилози се вклучуваат оние што се образувани од заменки (сп. на пр.: *џаму*, *џука*, *ваму*, *онака*, *секојаш*, *секаде* и др.). Предмет на разгледување тука се оние прилози што се образувани од именки. Тие спаѓаат во најчестите типови прилози кои, од своја страна, се делат на одделни поттипови. Во современиот македонски јазик од именска основа се izdelуваат следниве поттипови: а) прилози образувани од некогашните падежни форми, б) прилози образувани од сегашните падежни форми, т.н. аналитичен тип деклинација, в) прилози образувани со членот *-ои*, г) прилози образувани од фразеолошки и слични споеви од зборови, и д) прилози коишто претставуваат заемки од турскиот јазик. Посочените поттипови прилози со именска основа во современиот јазик ја имаат следнава застапеност и особености.

а) Прилози образувани од некогашните падежни форми

Зависно од тоа дали се образувани без предлог или со предлог кај прилозите од овој вид се izdelуваат две групи образувања; а₁) беспредложни падежни форми и а₂) предложни падежни форми. Присутството на одделните зависни падежи во вакви прилошки образувања доста варира како меѓу одделните словенски јазици така и внатре во секој од нив, но застапени се сите зависни падежи, сп.: „Все косвенные падежи имен существительных служат источником для образо-

¹ Во стручната литература се познати и други начини на образување и класификации на прилозите како што се, на пример: суфиксално образување, слевање на предлози со различни видови зборови, повторување на дадени зборови со или без предлог-префикс (сп. рус. *давным-давно*, *сухо-насухо*, *крейко-накрейко*), а исто така повторување на синонимни форми (рус. *нежданно-нежданно*), како и некои понови што се базираат на логичарската теорија на релациите и др.

вания наречий². Одбележување бара сепак фактот дека множинските падежни форми, во однос на единските, во современите словенски јазици со функција на прилог се далеку поретко застапени (во рускиот тоа е најчесто инструменталот). Во македонскиот јазик ретка трага од нив се пази во прилогот „во веки веков арх.“ Р, поради што ќе се задржиме само на оние прилози што се образувани од зависни падежни форми во еднина. Разгледувајќи ги прилозите образувани од именки, Конески ја изнесува следнава констатација:

„232 ... Можеме да приведеме голем број прилози што потекнуваат од именки. Притоа забележуваме два слоја што им одговараат на двата типа деклинации во историскиот развој на нашиот јазик — синтетичната и аналитичната. Имено, во цел ред денешни прилози имаме заправо остатоци од некогашните падежни форми, фосили од синтетичната деклинација, било да се јавуваат тие форми во состав со предлози, било да идат, што е дури почесто, од беспредложните падежни форми...“³

Зависните падежи од посочените две подгрупи прилози во современиот македонски јазик ја имаат следнава застапеност.

Стари именски форми

Без предлог: *вчера* < „*въчера* (веров. gen. sing.)“ Б; сп. и *вчеравечер*, *вчераушро* П.

Со предлог. Од предлозите тука се застапени: *до*, *оџ* и *с* — предимно во следниве примери:

до: *довечера* дијал. в. *довечер*, „*довека*, *допроба*“ К, *доземи*, *доџаџи* adv. „*следећи* put, *други* put“ Р; сп. и буг. *доџџи* Грам, *допрега* „*следећи* put, *други* put“ Р; *ог*: *огзаги* (сп. рус. *сзади*), *оџ-сџрани* дијал., разг. „в. отстрана“, *од џамџивек* и *од џамџивека* П; *с*: „*здола*, *скраја*“ К, *сноџџи* „в. синоќа“ Р.

Стари дајивни форми

Прилози од оваа падежна форма во македонскиот јазик не среќаваме. Тие изгледа не му се познати и на српскохрватскиот јазик, но вкаменети форми со предлозите *к* и *џо* се сосем обични во рускиот јазик, сп.: „*кверху*, *кџаџи*; *џонаслџше*, *џосредине*, *џобоку*“⁴.

² А. М. Финкелъ, Н. М. Баженов, *Курс современной русской литературы* языка, Киев — 1965, стр. 377.

³ Грамаџика на македонскиот литературен јазик, дел II, Скопје, 1954, стр. 105—106.

⁴ А. Н. Гвоздев, *Современный русский язык*, I, Москва, 1973, стр. 402.

Сџари акузативни форми

Без предлог: „*денес(ка), ноќеска, лејтоска*“ К, *зимоска, ѓролејтоска* „1. и 2.“ Р, *есеноска*; сп. и схрв. „*вечерас, вечерас(ке), данас(ке)* и сл. = accus. — sing ове вечери“⁵; рус. *сейчас, сию минуџу*, пол. *dziś*.

По сѐ изгледа тука спаѓаат и одделни примери со значењето малку, сп.: *џрошка (џрошка рабоџевме К), џроа*, сп. и *џроа џо џроа* „малку по малку“, *џрошичка (џрошичка да џорабоџам К)*, чеш. *trochu*, пол. *trochę, џронса (џронса вода)* М. Цепенков (цит. по К онески, стр. 108), *мрва (мрва време К)*. Во прилог на ваквото објаснување на посочените примери, мислам, зборуваат и слични творби со значењето малку во рускиот јазик, сп. „*каџельку, крошечку*“ (Гвоздев, стр. 402).

Изолирано тука стои примерот *вечер* I f „*веџе*“ (1. и 2). и *вечер* II adv. „1. *веџегас; вечер ќе одиме на кино*; 2. *ивеџе; вечер свеџаџи свеџдгни џолилеи*“ Р.

Со предлог (*е, на, ѓрез*), на пр.: *врег „redom, listom; сџиџе врег сви redom“; навек* (сп. рус. *навекџ accus. plur.*); *за навек „zapavek, zauvek“*, *наѓрег*, сп. рус. *вѓперед*, пол. *naprzód* (именката *ѓрег* не е запазена, но таа се среќава во полскиот јазик, сп. *przód domu*); *ѓрез* (со функција на предлог се пази во бугарскиот и некои други јазици): *ѓрезген* (*retko* — секој втор ден) „*pregzdan*“ Р.

Некоџашни инсџрументџални форми

Кај прилозите сврзани со овој падеж во современиот македонски јазик се izdelуваат две групи образувања: а) прилози на *-ем* и *-ум* (од *-ом*) со повеќе деривати, и б) прилози на *-иџа* (од стслов. *-иџаџ*). Од прилозите коишто претставуваат некоџашни скаменети падежни форми во современите словенски јазици најраспространети се токму оние што потекнуваат од инструменталните форми. Ова се објаснува со фактот дека „Творительный падеж имен существительных способен к переходу в наречие, так как ему свойственны качественно-обстоятельственные оттенки наречий, указывающие на время, место, способ и образ действия“.⁶ Прилозите со оваа падежна форма, следствено, обележуваат време, место или начин на вршење на дадено дејство и сл. Посочените две групи образувања ја имаат следнава застапеност.

⁵ А. Бел и џ, *Современи срѓскохрвајски књџевни јетик*, II део: Наука о граџењу речи, Београд, 1949, стр. 215.

⁶ *Грамаџџка русскоџо языка*, АН СССР, т. I, Москва — 1960, стр 618.

а) Прилози на -ем, -ом, -ум (-ејчум, -ечкум, -ешкум), -ома или -ема

Од овие форми основни се -ем и -ом, коишто се сврзани со стслов. -ѣмь, -ѣмь и -ома или -ема, којашто се зема за некогашна двоинска форма. За разлика од рускиот, полскиот и некои други словенски јазици, во кои се пазат двете инструментални форми, т.е. оние на -ѣмь или -ѣмь и -ой (од -ојѣ), во македонскиот јазик немаме траги од втората форма. И покрај тоа што посочените форми се основни, тие во современотиот јазик се застапени во ограничен број примери, еден дел од кои претставуваат дијалектизми, архаизми или пак напоредно со нив се употребуваат оние со поновата наставка -ум, коишто се најчесто пообични. Прилозите на -ем, -ом и -ома или -ема во *Речникот* се регистрирани со следниве примери:

-ем: *генем* (дијал.) „в. дење“, аналогно на кое е образувано и *нокем* (дијал.); сп. и буг. *ноцем*; покрај *некум* (дијал.) „в. ноке“, *ѣишем* и *ѣишема* „uz put, uzgred“ (1. и 2.); или: *скришем(а)* „krišom“; сп. и *оскришем*, *оѣскришем* и *отскришум* „potajno, iz ro-taje“ Р; -ом: *родом* „в. родум“ Р, *часом* и *часум* „в. часкум“ Р, *ничком* „в. ничкум“ Р; или: *навером* (арх.) „na veresiju“ Р, *сушром* и *засушром* (нар. поез.) „в. изутрина“ Р.

Од посочените образувања -ом во современотиот јазик минала и на одделни прилози на -о, сп. на пр.: *исѣом* (арх.) „istom, tek“ Р, *ниском* (нар. поез.) „в. ниско“ Р, *чесѣом* (нар. поез.) „в. често“ Р, сп. и *ѣоѣи(х)ом* (нар. поез.) „potiho, tiho, lagano, neprimetno; a Марко и ѣоѣи(х)ом ѣовори“ Р; *оѣсѣишем*.

Наставката -ома. Во другите современи словенски јазици обично не се среќава, а во *Речникот на македонскиот јазик* е застапена сѐ на сѐ во неколку примери образувани од именска или глаголска основа, при што во одделни образувања флексијата -а е факулативна, сп. *скришем(а)*. Изделувањето на -ома како прилошка наставка не е сосем јасно. По сѐ изгледа дека во случајов имаме опирање на некогашната инструментална форма на -ом, која како нежива ја добила и флексијата -а, т.е. имаме еден вид контаминација на -ом и -а. Во *Речникот* се регистрирани следниве примери:

крѣшом „в. крѣстум“, *одрѣгома* (нар. поез.) в. одред adv. „od-reda, redom, izreda“, *скришем(а)* „krišom“; или: *влечкома* „со влечење, влечѣјќи“, *лизѣом* „klizajući se“, *молкома* „čutke, muške“.

Наставката -ум. Добиена е од -ом по пат на преминување на о во у пред лабијалот м, кое се потврдува и од други примери, сп. *седум*, *осум* и сл. Додека во соседните словенски јазици ваквите образувања по правило свршуваат на -ом, во македонскиот јазик тие се затврдени во форма на -ум, така што единствена трага од оние на -ом и -ем се имено посочените примери. Од друга страна, преку примери коишто претставуваат некогашни именски инструментални форми,

оваа наставка минала и на подруга основа — придавска, глаголска или на предлошки конструкции, — обично со предлозите *из*, *од* и *на*, така што во современиот македонски јазик е застапена во „бројна група прилози“ (Конески, стр. 106). Во *Речником* се регистрирани следниве примери:

бејум „1. *begom*, *trčeci*; 2. *letimično*“, *вејрум* „в. светрум“, *вечерум* (сп. и *квечерум*), *видум* „в. навидум“, *викум*, *ласум* (нар. поез.) „*glasno*, *paglas*“, *лошум* (глото) дијал. „*u čorogima*“, *ипадум* (нар. поез.) *ипадум солзи рони* „*kрупне suze roni*“, *ирошум* (нар. поез.) „*grohotom*, *grohotno*“, *ирсшум* „*punim šakama*“, *крсшум* „*ukršteno*, *unakrst*“, *ликум* (арх.) „*po liku*...“, *молкум* „в. молкома“, *ничкум* „*ničice*“, *нокум* (дијал.) „в. ноќе“, *редум* (со ред, еден по друг) „*redom*“, *родум*, *силум* (со сила, со насилие) „*silom*“, *скокум* (обично во поезијата — со скокови, со скокање) „*skokom*“, *часом* и *часум* „в. часкум“; сп. и примери од типот *збојум* (с богом), *квечерум*, *квечерју* и *квечерина* „в. квечер“, *назорум* „*kradom*, *krišom*, *tajno*“, *иоредум* и *середум* „*svuda*, *redom*“, *вејрум*, *свејрум* и *одвејрум* (разг.) „*odjednom*, *neočekivano*“, *ширум* „*širom*“, или: *кришум* (кришен) „*krišom*, *kradimice*“, сп. и *скришум*, *ојскришум*, *иојскришум*; или: *iredum*⁵ (нар. поез.) „*gredom*, *uzgred*, в. патем“ (сп. и схрв. *mimoired* Б, слов. *mimogrede*), *клекум* (нар. поез.) „*klečečke*, *klečečki*“, *крадум* „*kradom*“, *иосакум* (арх.) „*namerno*, *namočito*“, *ушајум* (скришно) „*tajom*, *krišom*, *kriomice*“.

Кај приведените примери одбележување бара фактот дека едни се среќаваат без предлог, а други со предлог. Меѓу вторите, покрај *с(о)*, таква функција имаат и предлозите: *к*, *на*, *од* и *ио*, кои, како што знаеме, во старословенскиот и во современите синтетични словенски јазици со овој падеж не се употребуваат, сп.: *збојум* (с богом), *свејрум*; или *к*: *квечерум* и *квечер*, *квечерју*; *на*: *навидум*, *назорум*; *од*: *одвејрум*; *ио*: *иоредум*. Од друга страна, слично на одбележените примери на *-ом* (сп. *ниском*, *чесшом*), и образувањата на *-ум* се замешуваат со одделни прилози на *-о*. Таков е случајот со примерите: *далекум* (арх.) „в. далеку“, *крошкум* (сп. *Крошкум иџерајше карваной*, нар. песна) „в. кротко“ Р, *лекум* (леко) „в. полека“. Р. Впрочем, замешување меѓу овие две предлошки наставки се среќава и во српскохватскиот јазик, сп. „*лишшо* : *лишшом* (брзо), *лако* : *лаком*“ (А. Белић, ор. cit., стр. 215).

Одбележување бараат секако и изолирани примери во кои *-ум* минала на предлози, сп.: *сиоредум* (според) нар. поез. „в. спроти“ Р, *ирекум* (ређе) „преко, прејсе, па прејас“; нар. поез. *иреком земја ирекосеј*.

Н а с т а в к и т е *-ејкум*, *-ечкум*, *-ешкум*. Овие сложени наставки во литературниот јазик имаат ограничена распространетост, притоа главно во разговорната варијанта. Во *Речником* на македонскиот јазик со придавска и глаголска основа се застапени следниве примери:

йазечкум (разг.) „в. газечки“, *слейечкум* „в. слепечки; сп. и бежечкум (рийана бежечкум) К; или: лежејчкум и лежејким „ležečke“; йлаченичкум и йлаченица (porod йлачејки и дијал. йлачејкум) „плачећи“; или: влечешкум (сп. и влечешкайѝа) „vukući se, puzeći“, крaгешкум и крaгешкайѝа „kradimice“, клечешкум „klečecke, klečečki“, молчешкум „в. молкома“.

Образувањата од овој вид позначителна распространетост имаат во одделни народни говори. Од друга страна, во форма на *-ешком* тие голема распространетост придобиле во современиот бугарски јазик, каде *-ешком* претставува продуктивна наставка. Во својство на примери од *Обрајшен речник на бѣлјарскиј език* можат да се приведат следниве прилози, образувани од придавска основа и, далеку почесто, од глагол:

босишком (сп. и *босишкайѝа*), *лудешком* и *лудешкайѝа*, *слейешком*, *-ешкайѝа*, *заднишком*; или: *бежешком* (сп. и *бежешкайѝа*), *бързешком*, *-ешкайѝа*, *влечешком*, *-ешкайѝа*, *вървешком*, *-ешкайѝа*, *дебнешком*, *-ешкайѝа*, *гремешком*, *-ешкайѝа*, *клайѝешком*, *клечешком*, *-ешкайѝа*, *кратешком*, *-ешкайѝа*, *куцешком*, *-ешкайѝа*, *лазешком*, *лежешком*, *-ешкайѝа*, *мижешком*, *-ешкайѝа*, *мълчешком*, *-ешкайѝа*, *ийѝнешком*, *-ешкайѝа*, *йлачешком*, *-ешкайѝа*, *йълзешком*, *-ешкайѝа*, *ревешком*, *-ешкайѝа*, *сврешком*, *-ешкайѝа*, *седешком*, *-ешкайѝа*, *скачешком*, *-ешкайѝа*, *смеешком*, *сѝоешком*, *-ешкайѝа*, *ѝичешком*, *ходешком*, *хвърчешком*, *-ешкайѝа*, *шейнешком*, *-ешкайѝа*, *яздешком*, *-ешкайѝа*.

Прилозите на *-ешком* (мак. *-ешкум*, *-ечкум*) во другите словенски јазици, како и во спомениците на старословенскиот јазик, обично не се среќаваат, кое дава право да се мисли дека во македонскиот и бугарскиот јазик претставуваат понови образувања. За izdelувањето и затврдувањето на прилозите на *-ешком* во бугарскиот јазик е познато следново толкување: „Със словообразователната наставка *-ешком* (от *-ешком*) се образуваат наречия, коишто представят стар творителен падеж от сегашно деятелно причастие: *йлачешком*, *лежешком*, *ѝичешком* и др.“⁷

При ова толкување за izdelувањето и затврдувањето на наставката *-ешком* се оставени без внимание и објаснение следниве елементи: Прво, со *-ешком* се образувани прилози како од глаголска така и од придавска основа (сп. „*босишком*, *лудешком*“ и др.). Второ, посоченото толкување не е поткрепено од историски или сличен материјал. Сврзувањето на прилозите со оваа наставка со „стар творителен падеж на сегашно деятелно причастие“ наидува на тешкотии пред сè во македонскиот јазик каде активниот партицип од сегашно време не е запазен и ретки траги од него во *Речникомѝ* се регистрирани во примерите: „*ѝорешѝ* adj., *йалешѝ* adj. арх.“ Трето, оставено е без секако објас-

⁷ Граматика на съвремения български книжовен език, т. 2, БАН, София, 1983, стр. 392.

нение присуството на елементот -к- во наставката -ешком. Од овие причини се наложува да побараме подруго објаснение. Според нас, поприфатливо би било мислењето дека изделувањето на наставката -ешком (мак. -ешкум) станало по пат на контаминација на -ешки и -ом (мак. -ум) и -ешкайша и -ом, сп.: *слейечки* и -ум < *слейечкум*, буг. *слейешки* и -ом > *слейешком*; или *крадешкайша* и -ом > *крадешком* (мак. *крадешкум*). При ова објаснување се тргнува од фактот дека прилозите од овој вид во македонскиот и бугарскиот јазик претставуваат понови образувања, бидејќи во постарите споменици не се среќаваат (во другите современи словенски јазици исто така). Од друга страна, паѓа в очи и напоредната употреба на -ешком (мак. -ешкум) со наставките -ешки (-ечки) и -ешкайша, сп.: *јазечкум* (разг. „в. газечки“ Р, *слейечкум* „в. слепечки“ Р; или *лежечки*, *лежејќим* и *лежешкайша* Р, *влечешкайша* „в. влечешкум“ Р, *крадешкайша* „в. крадешкум“ Р (во бугарскиот јазик главно сите приведени примери на -ешком се среќаваат напоредно со наставката -ешкайша). Со ова толкување на наставката -ешком (мак. -ешкум) елементот -к- во неа, мислам, добива свое аргументирано објаснение.

Посочените примери на -ум укажуваат дека нивниот број во јазикот не е незначителен. Лесно се забележува, меѓутоа, дека доста од нив во *Речникот* ја имаат ознаката „нар. поез., арх., дијал. или разг.“. Денес далеку пораспространети и пообични се други типови прилози, кои се употребуваат напоредно со оние на -ум или место нив. Таков е случајот со прилозите на -о изведени од придавки, прилошките конструкции од предлог и именка, прилозите на -јќи, -чки, -аница (-еница), локативната форма на -е и сл., сп.:

јласум и *јласно*, на *јлас*, *јрсшум* (со грстови), *редум* (со ред, еден по друг), *силум* (со сила, со насилие); или: *викум* (викајќи, со викотници); *јазечкум* „в. газечки“, *слейечкум* „в. слепечки“, *јлаченичкум*, *јлачејкум* дијал., *јлаченица* и *јлачејќи*, *влечешкум* и *влечејќи*, *влечешкайша*, *молчешкум* „в. молкома“, со молчење, со молк“; сп. и *генем* (дијал.) „в. дење“ Р, *нокум* „в. ноќе“ Р.

Глаголскиот прилог на -ајќи, -ејќи во поглед на значењето се разликува од оние на -ум по тоа што глаголското дејство кај нив е поистакнато, сп. *молчешкум* (в. молкома): *молчејќи*. Меѓу приведените примери на -ум нови образувања обично не се забележуваат, што значи дека во современиот јазик не претставуваат продуктивна категорија. Останувајќи особеност главно на разговорниот јазик и особено на одделни народни говори, извесни образувања на -ум сепак немаат соодветна замена, па како такви истапуваат како неделив дел од современиот јазик, сп.: *ничкум*, *родум*, *часкум*, *ширум*; *збојум*, *навидум*; *кришум* и сл. По својата изразност остануваат незаменливи и примери од типот *јрадум*, *бејум*, *клекум* или *клечешкум* и сл.

Како што одбележивме, инструменталните форми во функција на прилог се доста распространети, повеќе или помалку, и во другите современи словенски јазици, а во еден дел од нив (сп. на пр. рускиот),

претставуваат продуктивна категорија. Одбележување бара и фактот дека источнословенските и западнословенските јазици ги пазат двете континуанти на инструменталните форми за стслов. *-ьтъ (-ътъ)* и *-ѡѣ (-ѡѣ)*, српскохрватскиот, бугарскиот и македонскиот јазик ја познаваат само првата (*-ем, -ом*). Од овие две варијанти во македонскиот јазик преовладала *-ом*, којашто денес гласи *-ум*. За разлика од македонскиот и бугарскиот јазик во кои адвербалијацијата на инструменталната форма, како впрочем и на другите некогашни падежни форми, е одамна извршена и претставува завршен процес, во другите словенски јазици овој процес сè уште не е наполно завршен, сп.:

„Процесс этот неравномерный: одни слова уже почти окончательно превратились в наречия, другие слова лишь время от времени выступают как наречия, третьи одинаково часто употребляются то как наречия, то как другие части речи“⁸.

Во полскиот јазик образувањата од овој вид исто така во низа случаи не минале наполно во прилози, сп.:

„W sumie z punktu widzenia synchronicznego przysłówki odrzeczownikowe nie są właściwie formacjami: jeżeli bowiem pozostają w żywym stosunku względem podstawowego rzeczownika, nie są jeszcze przysłówkami (np. *latem, zimą, nocą, rankiem, gwałtem, siłą, ...*), jeśli zaś związek jest zerwany, wyraz przestaje być formacją, jest nią tylko historycznie: *powoli, zaraz, wciąż, ...* Niektóre są współcześnie motywowane, ale raczej przez czasowniki (*milczkiem < milcząc...*) lub przymiotniki: *calkiem* od *cały*, *cichem* od *cichy*”⁸.

Независно од тоа во која мера разгледуваните образувања се мотивирани како прилози, сопвањето меѓу полскиот и македонскиот јазик тука е сосем ретко. Полскиот како и рускиот јазик кај ваквите образувања стојат блиску до состојбата на старословенската деклинација, додека во македонскиот јазик, со ретки исклучоци, е генерализирана наставката *-ум* независно од родот на именката што е во основата (сп. *ничкум, нокум* дијал. „в. ноќе Р, *силум*) или дава предност на некогашната локативна форма, што е почест случај, сп.: пол. *latem* : мак. *леџе*, пол. *zimą* : мак. *зиме*, пол. *nocą* : мак. *ноќе*, пол. *dniem* : мак. *генем* (дијал.) „в. дење“ Р. Извесни поголеми сличности се забележуваат главно кај примерите од типот пол. *milczkiem < milcząc* = мак. *молкома*, пол. *cichem* : мак. *ѡѡѡи(х)ом* (нар. поез.), *siłą* : мак. *силум* (со сила, со насилие) Р.

а₂ Прилози на *-ица* (= стслов. *-ицаѡ*)

Од разгледаните образувања на *-ум* (од *-ом*) прилозите на *-ица* се разликуваат по тоа што нивната форма се сврзува со некогашниот инструментал единина од т. н. *-а- (-ја)* основи (сп. стслов. „*vъtoricejъ*

⁸ А. М. Финкель, Н. М. Баженов, *Курс современной русской языка*, Киев — 1965, стр. 381.

⁹ Renata Grzegorzczkova, *Zarys słowotwórstwa polskiego*, wyd. III, Warszawa, 1979, стр. 85—86.

adv. zum zweiten mal, zweimal, *tretjicejъ* (*treticejъ*) adv. zum dritten mal, dreimal“.¹⁰ Во другите словенски литературни јазици вакви образувања обично не се среќаваат или имаат подруго потекло. Српско-хрватските примери од типот „*нехоиџице*, *неиџеџице*, *узајмице*“ и сл. Белиќ (ор. cit.) ги изведува од „*нехоиџе*, *неиџеџе*“. Прилозите на -ица во македонскиот јазик претставуваат именски образувања изведени од глаголка основа или корен. Меѓу почестите или попознати примери од овој вид со прилошко значење се среќаваат предимно следниве:

бодинаница К, *брзаница* I f „*brzanje*, *žurba*, *hitnja*“ P. II adv. = на брзана“, *вјаваница* „*jašecke*“ P, *иџаница* I f „*žurba*, *hitnja*“. II adv. „*brzo*, на *brzinu*“ P, *јаваница* I f (1. и 2.). II adv. *gojgoa jаваница došli su jašući*“ P, *иџаница* I f „*trčanje*“. II adv. „*trčeći*, *trčke*, *trkom*; *иџаница му оиџиол иџаму*...“ P.

Изолирано стои примерот *иоснойица* (лежеа *иоснойица* К), којшто е изведен од предлошка конструкција (сп. *ио-сной-ица*).

Со исклучок главно на *вјаваница*, за образувањата на -ица односно -аница е карактеристично дека истовремено истапуваат како именки со значењето дејство и како прилог, на кое укажува и Конески, сп. „И денеска нив можеме да ги употребиме како именки: *силна иџраница насџана*; но како прилог: *гојдовме иџраница*... — беше се вратиџ назад бодинаница со коџо. — вџаса коџанико со бодинаница“. (Граматика на македонскиот литературен јазик, дел II, стр. 106).

Одбележување кај разгледуваните прилози бара исто така фактот дека еден дел од нив се употребуваат напоредно со оние на -ана, сп.: на *брзаница* и на *брзана* „*žurno*, и *žurbi*“ P, *вјавана* adv. „в. вјаваница“ P, *вјасана* adv. разг. „в. вјасаница“ P. Во случајов само по себе се наметнува прашањето за можната врска меѓу едните и другите образувања или поточно за можното воздејство на прилозите на -ана врз затврдувањето на оние на -ица односно -аница.

Стари локайивни форми

а) Без предлог. Во врска со прилозите од овој вид Конески одбележува: „Имаме еден број прилози од стариот беспредложен локатив: *јоре*, *долу*, *среде*, *дење*, *ноке*“ (стр. 106), сп. и *зиме*, *леиџе*, *уиџре*. Во примерите од овој вид Белиќ го вклучува и прилогот *дома*, сп. „вероватно стари локатив (**domъ* са џ које се могло губити)“¹¹. Одделни лингвисти оваа форма, меѓутоа ја земаат како генитивна (Гвоздев, ор. cit., стр. 402).

¹⁰ L. Sadnik, R. Aizetmüller, *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten*, Heidelberg — 1955.

¹¹ *Современи српскохрватски книжевни јетик*, II део; Наука о грађењу речи, Београд, 1949, стр. 215.

Приведените примери истапуваат како прилози за место, (*горе, долу, среде*) или време (*зимуе, лејше, дење*). Прилозите за време можат да се заменат со споеви од предлогот *ѝреку* + именка или описно со *за време на*, сп. *зимуе, лејше* и *ѝреку зима, ѝреку лејшо* (буг. „*ѝрез лѣшошо, ѝрез зимаша*“¹²) или *за време на лејшошо (зимаша)*.

Со предлог. Во современиот македонски јазик се запазени предимно прилозите: *назему, најаве, насоне и насон; ѝодзему, ѝризори* П. Нивниот број е многу поголем во рускиот јазик, сп.: „*вмесѣе, вначале, вѣайне, вдали, вблизи, внизу, вѣоследсѣвши, в сердцах, вѣошѣмах, вѣоройях; наверху, налеѣу, на ходу, на скаку, накануне*“ (Гвоздев, ор. cit., стр. 402).

б) Прилози образувани од *ѝредлоѝ* и *оѝшѣа* ѝадежна форма (аналитичен тип деклинациски форми)

Кај прилозите образувани на овој начин Конески ја дава следнава карактеристика:

„234. Ако ги оставиме настрана составите со *на, од* што изразуваат дативен предмет и припадност (*му реков на човекоѝ, кайаша на, од човекоѝ*), сите други состави од предлог и неопределена именка содржат во себе потенцијална можност за извесно адвербијализирање, бидејќи значат различни околности — тоа што е во значењето и на прилозите. Тој степен на адвербијализација е различен во различни случаи, а оди до полното преминување во групата на прилозите . . . По овој пат имаме добиено повеќе прилози, како . . . Понекогаш ги пишуваме заедно, а понекогаш разделено — во тоа нема полна установеност.“ (Грамматика на македонскиот литературен јазик, стр. 107).

Образувањето на прилозите од овој вид станува главно со предлозите: *без, до, из* (ретко), *на, од, ѝод, ѝреку, ѝри, со*. Во својство на примери можат да се приведат следниве прилози.

без: без душа, без милосѣ; до: довечер, докрај, до ѣуша; из: изуѣрина; на: навешар „залудно“, накрсѣ П, накуѣ; насила, насѣрана; или на вера, на лаѣа, на среќа; или навреме К, намесѣо, сп. и намесѣа „mestimično“ Р, најлагне, науѣро; од: одвреме навреме, П, оѣкрај-докрај, оѣкрај-накрај и од крај на крај, од час на час, ѝод; ѝодмишка, ѝодрака; ѝреку: ѝрекумера, ѝрекусила, ѝрекунок, ѝрекуред; ѝри: ѝриквечер, ѝрисрце; со: сосила, совреме и др.

Кај приведените и слични прилози одбележување бара „потенцијалната можност за извесно адвербијализирање“. Ова значи дека нивниот број постојано се зголемува и дека претставуваат продуктивна категорија за изведување на прилози од именки. Од друга страна, не може да се одмине и фактот дека еден дел од ваквите сос-

¹² Грамматика на съвремения български книжовен език, т. 2, БАН, София — 1913, стр. 391.

тави имаат фигуративно значење, сп. на пр.: „*Не излејувај ми на очи (прег очи)*“. Конески, стр. 107.

в) Прилози образувани со членови -ои

Изделувањето на образувањата од овој вид не може да биде старо. Тие сè уште се ретки во јазикот и воопшто имаат изолиран карактер. Типични се за народниот јазик преку кој некои од нив се навлезени и во уметничката литература, сп. на пр.: „*срце селско — векој џажно*“ (К. Рацин), цит. по Конески, стр. 107), *вчасој* и *вчас*, *вчасум* Р.

г) Прилози образувани од фразеолошки и др. синови од зборови

Проблемот на фразеолошките изрази е кај нас воопшто слабо разработен. Ова уште повеќе се однесува до прилозите со вакво потекло. Од ваквите образувања кај Конески се одбележени следниве: *ме носаш кркак*, *шој јава раван*“ (стр. 107) < тур. *rahvan*.

д) Прилози од именки коишто прејстипавуваат заемки од турскиот или преку турскиот јазик

Проблемот на заемките од турскиот или преку турскиот јазик во стручната литература не е непознат, но тој ни оддалеку не е исцрпен. Уделот на турскиот јазик и тука е забележлив. Познато е дека во турскиот јазик еден ист збор може да обележува повеќе зборовни групи, на пример: именка и придавка, именка придавка и прилог, придавка и прилог и сл. Примерите од овој вид се карактеристични за народниот јазик, при што дел од нив се во голема мера подзаборавени или се на пат на изумирање. Од *Речником на македонскиот јазик* можат да се приведат следниве примери:

болук (арх.) I m „изобилие“. II adv. „многу, во изобилие“, *ексик* (*eksik* I adj., II m, III adv.) арх. I adj. indecl. *eksik*, *nepotpun*, *manjkav*, *načet*; *ексик џара* (што нема полна вредност) ...; *ексик мера*; фраз. *ексик да е*, *ексик да биде*. II adv. *ексик дава nepotpuno* (манје) *davati*, *zakidati pri davanju*. III *manjak*“, *исав* (тур. *insav*) разг. I m „milosrđe“. II adv. „puno, mnogo“, *колај* (тур. *kolaj* < гр. *kolaj*) I m. (разг.) „način, sredstvo, lak način; *јо барам колајој* *tražim lak način*.“ II adj. indecl. „в. колаен“, III adv. (разг.) „lako; *колај му е нему*“, *сабајле* (тур. *sabahleyin*) разг. I n. „утро“. II adv. „наутро, рано; утре“; сп. и *сабајлина* f и adv. (разг.) „в. сабајле“, *џебдил* (тур. *tebdil*) m и adv. (арх.) (оној што е преправен, преоблечен, што се појавува скришно; инкогнито) *tevdil*; *се сџорил џебдил* и *џака џоминал prerušio se i tako prošao*“ Р.

*
* *

Изнесеното за прилозите образувани од именки укажува пред сè дека се izdelуваат повеќе типови и поттипови чијашто распространетост во современиот македонски јазик доста варира. Кај прилозите образувани од некогашните падежни форми (синтетичен деклинациски тип) по својата распространетост се izdelуваат оние од инструменталната форма. И покрај тоа што се запазени одделни траги на *-ем* и *-ом* за стсл. *-ъмъ* и *-ъмъ* (инструменталната форма *-ојр* не оставила никакви траги), како генерална форма истапува формата *-ум* од *-ом*. Независно од тоа што прилозите на *-ум* во современиот јазик имаат значителна распространетост (главно во разговорниот јазик и особено во народното творештво), овој тип образувања се, општо земено, слабопродуктивни, додека во некои словенски јазици (на пр. рускиот) претставуваат продуктивна категорија. Образувањето на прилози од именска основа во современиот македонски јазик најчесто станува со примери од т.н. аналитичен деклинациски тип. Така, за разлика од синтетичните форми, образувањето на прилози од предлог и именка со т. н. општ падеж претставува жив процес и продуктивен начин за образување на ваков тип прилози. Во однос на првите два типа, другите посочени типови образувани од именска основа имаат далеку поограничена распространетост и карактеристични се главно за разговорниот јазик и особено за народното творештво.

Борис МАРКОВ

О ТИПАХ НАРЕЧИЙ, ОБРАЗОВАННЫХ ОТ ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ

(Р е з ю м е)

Наречия в славянских языках образуются, как известно, от всех знаменательных частей речи. Таким образом, наречия, образованные от имен существительных, представляют собой только один из существующих типов наречий. Этот тип наречий, в свою очередь, содержит отдельные подтипы. В современном македонском языке от основ имен существительных образованы следующие подтипы наречий: а) наречия, образованные от имевшихся форм косвенных падежей (без предлога и с предлогом), б) наречия, образованные при помощи предлога и общей падежной формы (аналитический тип склонения), в) наречия, образованные при помощи члена *-ои*, г) наречия, образованные от фразеологических и подобных им выражений, д) наречия, представляющие собой заимствования из турецкого языка.

Наиболее древним является первый тип наречий, образованных от имевшихся форм косвенных падежей существительных (без предлога и с предлогом). Однако следует обратить внимание, что в отличие от русского языка в современном македонском языке нет наречий, образованных от форм косвенных падежей существительных множественного числа. Кроме того, в македонском языке обычно отсутствуют наречия, образованные от форм дательного падежа, в то время как в русском и некоторых других славянских языках примеры этого типа имеются, ср. русск. „*кверху, ксѣйши; йонуѣру, йосредине, йобоку*“.

Подобно другим славянским языкам, среди наречий упомянутого подтипа наиболее распространенными являются наречия, представляющие собой застывшую форму творительного падежа ед. ч., которые в современном македонском языке укрепились с окончанием *-ум* (от *-ом* < стслав. *-ѣмъ, -ѣмь*). Имевшиеся падежные окончания *-ем* и *-ом* сохранились в изолированных примерах, в то время как окончание *-оѣж* не оставило никаких следов. Упомянутый тип наречий на *-ум* несмотря на то что довольно распространен все же не является продуктивным,

Из всех перечисленных подтипов наречий, образованных от имен существительных продуктивным в современном македонском языке является главным образом — второй, т.е. наречия, образованные при помощи предлога и формы общего падежа имени существительного.

СКРАТЕНИЦИ

- Б А. Белић, Савремени српскохрватски књижевни језик.
 Грам ... Граматика на съвременни български книжовен език.
 К Б. Конески, Граматика на македонскиот литературен јазик.
 П Правопис на македонскиот литературен јазик.
 Р Речник на македонскиот јазик.

Паноска РУЖА

СИНОНИМИЈА НА ЗБОРООБРАЗУВАЧКИТЕ МОРФЕМИ КАЈ ИМЕНКИТЕ И ПРИДАВКИТЕ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Синонимијата како јазична појава се јавува на повеќе рамништа (лексичко, морфолошко — синтаксичко), па така се пројавува и кај морфемите — најмалите јазични единици што имаат своја содржина и значење, а различен фонемски состав.

На планот на зборообразувањето суфиксалните морфеми во македонскиот јазик често можат да се заменуваат една со друга и притоа, како кај секоја синонимија, се доаѓа или до нијансирање на значењето, или до поголема разновидност на мислата, или до диференцирање и поларизирање на значењето, како и до постигање на поголема изразност на формите. И стилското или друго раслојување од своја страна го споможува развивањето на морфемската синонимија. На пример морфемата *-ишел* за означување вршител на дејство кај именките од машки род е карактеристична за една поиздигната сфера: *учишел, сџасишел, уиешишел, чиишел, родишел*, значи стилски е диференцирана и речиси непродуктивна, а морфемата *-ач* што му е својствена на наро, дниот јазик се јавува како синоним на *-ишел* и, бидејќи изразито продуктивна, презема и редица други сфери: *слушач, иледач, водач, чиишач-мерац, бројач, сџасувач* итн.

Синонимијата на морфемите од една страна е пожелна и допушта избор, меѓутоа создава можност при изборот да се мисли дека нештата се исти, а тие сепак да се разликуваат. На пример синонимијата на морфемите *-ба* и *-ње* може да се поткрепи со доста примери: *делба — делење, берба — берење, молба — молење*, но во случајот со формите *молба* и *молење* формата со *-ба* веќе се диференцирала до означување конкретен предмет во вид на писмен документ — Поднесов молба за вработување — каде што замената со *молење* е невозможна, како што е возможна на пример во — Што молба му сторив и Што молење му сторив. Дали ќе дојде до морфемска синонимија не зависи само од содржинскиот потенцијал на морфемата, не зависи ни од можноста структурните елементи да можат гласовно да се спојат, туку и од контекстот и при тоа синонимијата на морфемите мора да се посматра не само од семантичко-морфолошко становиште, туку и од синтаксичко, па во извесни случаи и од екстралингвистичко¹.

¹ Б. Конески, Реферати на македонските слависти за VI меѓун. славист. конгрес во Прага, Скопје 1968, стр. 34

Морфемската синонимија му е својствена како на граматичкиот, така и на зборообразувачкиот систем на јазикот, но наспоредноста на синонимните морфеми не се пројавува кај сите зборовни групи, а и внатре во групата степенот на појавата е различен и во квантитативна и во квалитативна смисла. Притоа се доаѓа до редица вкрстувања што ја овозможуваат или што ја ограничуваат синонимијата.

Ќе ги разгледаме синонимните морфеми при образувањето на именките и на придавките, то ест оние со зборообразувачко значење. (За поцелосен увид во прашањето види Р. Паноска — Морфемска синонимија во македонскиот јазик — Предавања на XVI Семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид 5—26 август 1983 г.).

1. Кај именките

— Морфемата *-ец* наспрема *-ач* со значење лица што вршат дадено дејство: *бор-ец бор-ач, крад-ец крад-ач, стирел-ец стирел-ач, нур-ец нурк-ач*. Овде се врши минимално нијансирање. Морфемата *-ец* има пообопштено значење на лице што врши дејство, а *-ач* како синоним за поголема индивидуализација на определено својство сврзано со конкретно лице или со вид спортска активност. На пример: Првиот борач го заземе своето место или Што крадач е кога ќе најде.

ец- наспрема — *(ува)ач* : *куй-ец куй-увач*.

-ица (тепаница) како глаголски процес и со извесно диференцирање и *-ачка* (тепачка) именување на глаголското дејство, но и нивно заменување: Што тепаница стана и Што тепачка гледав и *-ње* (тепање) пак за означување дејство. Или: *куйув-ачка куйува-ње, боледув-ачка боледува-ње, продав-ачка продава-ње, расијув-ачка расијува-ње*. Морфемата *-ачка* кај *куйувачка* може да се заменува со *-ало* (купувало) со значење предмет на глаголското дејство и на средство — пари: Се нема купувало, то ест Се нема купувачка, бре синко, со што да купиме.

-ишел -ач -увач. Морфемата *-ишел* според својата продуктивност е ограничена од народните наставки *-ач -увач* и, како што се рече понапред, се сврзува главно со заемки во литературниот јазик: *љубишел, ишасишел, сшарашел*, но двојност постои како: *извесиишел извесиш-увач, исшеребишел исшерб-увач, сшасишел сшас-увач, доносишел донес-увач, ушетишел ушетиш-увач, скроишшел скроиш-увач, ирекришшел ирекриш-увач, извришшел извриш-увач*.

-ба наспрема *-ње*. Синонимијата на овие морфеми е доста честа со тоа што постои изесна диференцијација. Морфемата *-ба* иде со значење на поизразена предметеност: *делба, молба, верба, жалба, борба*, а *-ње* со значење на обележување процес на глаголското дејство: *делење, молење, верување, жалење, борење*, но во јазичната практика, пред сè поради изразеното својство на формите со *-ње* да обележуваат предмет, доаѓа до заменување особено кога не се има свест за нијансата во значењето на морфемите па настанува пренесување на значењето. Треба сепак да се води сметка, зашто кај морфемата *-ба* предметеното значење е поизразено и со тоа се врши диференцијација до ознака на одделни

конкретни или мисловни предмети: *молба, жалба*, сфатени во вид на писмени документи.

-*ец* наспрема -*ија* (голем-ец голем-џија) каде синонимната морфема -*ија* врши смислова и стилска диференцијација со сооднесеност кон разговорната јазична сфера и речиси никогаш не може да се употреби во поофицијален начин на општење. Има ограничен спектар на синонимна замена.

-(н)ица наспрема -ина во примерите: *џемница — џемнина, модрица — модрина, денешница — денешнина, уџрешица — уџрешинина*. Морфемата -ина внесува повеќе признак во значењето, а -ица иде со најразлични значења.

Едно вкрстување и меѓусебно испреплетување и заменување се согледува кај следните морфемии:

-ина наспрема -оџа во: *добрина — доброџа, џоџлина — џоџлоџа, леснина — лесноџа, чистџина — чистџоџа*;

-оџа наспроти -осџ во: *мекоџа — мекосџ, личноџа — личосџ*;

-ина наспроти -осџ во: *убавина — убосџ*;

-оџа наспрема -ока во: *џлувоџа — џлувока, личноџа — личока, чистџоџа — чистџока, џнасоџа — џнасока*;

-оџа наспроти -оџија во: *чистџоџа — чистџоџија, личноџа — личноџија, џешкоџа — џешкоџија, џросџоџа — џросџоџија*. Морфемата -оџија иде со поекспресивно значење.

-оџија наспрема -ока во: *самоџија — самока, џлувоџија — џлувока, џнасоџија — џнасока*.

Синонимија на морфемите:

-(н)ица наспрема -ка во: *единица — егинка, десетџица — десетџка, сџоџица — сџоџика, џетџица — џетџка, седмица — седумка, осмица — осумка*;

-ина наспрема -инка во: *џоловина — џоловинка, џреџина — џреџинка, сџоџина — сџоџинка*;

-џиџина наспрема -сџџво (со фонетска измена на -ство) во: *јунаџиџина — јунаџиџво, царџиџина — царџџво, човешџина — човешџво, свержџина — свержџво, груџарџиџина — груџарџџво*. Овде се согледува јасно семантичката диференцираност на пример кај формата *човешџина* со значење на квалитетен признак на хуманоста, додека *човешџво* иде со поизразено обопштено предметено значење на сѐ што го сочинува човечкиот род. Во народниот јазик морфемата -џиџина во некои случаи придобила нијанса на негативност и презривост на признакот на квалитетот (*будаџиџина*), а таквата нијанса му е својствена и на литер. јазик.

-ин наспрема џ во: *берберин — бербер, бакалин — бакал, касаџин-касаџ, амалин — амал, Русин — Рус, Цџиџанин — Цџиџан*. Речиси и не се забележува нијанса на било каква диференцираност, туку се остава на правото на секој говорител за што ќе се определи и определбата во повеќето случаи води во економичност. Се избира пократката форма: *бербер, касаџ, амал*.

-ец наспрема -ин во: *гебранеџ — гебранин, селанец — селанин, џраѓанец — џраѓанин, охриѓанец — охриѓанин*. И овде отсуствува можноста за поизразено било смислово или стилско разликување.

-ина наспрема -иња во: *милосѝина* — *милосѝиња*.

-ина наспрема -(ин)ка во: *робина* — *робинка*, *маслина* — *маслинка*.

-лак наспрема -сѝво во: *домаќинлак* — *домаќинсѝво*, *бојаѝилак* — *бојаѝисѝво*, *баѝијалѝилак* — *баѝијалѝисѝво*, *фалбаѝилак* — *фалбаѝисѝво*. Диференцијација во овие случаи е извршена со тоа што морфемата -лак е од туѓо потекло и за нови образувања не се употребува, а и постојните форми се однесуваат во сферата на народниот јазик.

-ица наспрема -ка во: *ајдучица* — *ајдучка*, *аѝица* — *аѝика*, *јолемѝица* — *јолемѝика*, *чорбаѝица* — *чорбаѝика*, *калуѓерица* — *калуѓерка*, *лазарица* — *лазарка*.

-ица наспрема -ичка во: *мрежица* — *мрежичка*, *кожица* — *кожичка*, *сѝреѝица* — *сѝреѝичка*, *свезѝица* — *свезѝичка*, *мрѝица* — *мрѝичка*.

Поголема синонимна формална разновидност има кај морфемите со умалително — галовно значење. На пример коренската морфема *браѝ* може за вакви образувања да ги врзе следните морфеми: *браѝеѝ*, *браѝче*, *браѝок*, *браѝчок*, *браѝе*, *браѝле*, *браѝуле*, *браѝеѝеѝ*, *браѝеѝеѝеѝ*. Иди коренската морфема *рач* како аломорфа на *рак*: *рачица*, *раче*, *раченѝе*, *рачичка*; коренската морфема *јлав* во: *јлаѝица*, *јлаѝичка*, *јлавче*, *јлавченѝе*, *јлавуле*, *јлаѝиче*; коренската морфема *вод* во: *водица*, *водичка*, *водуле*; коренската морфема *душ* како аломорфа на *дух* во: *дуѝица*, *дуѝичка*, *дуѝуле*; коренската морфема *сесѝр* во: *сесѝрица*, *сесѝре*, *сесѝричка*, *сесѝруле*.

Од претходните примери може да се согледа дека морфемите со ист фонетски состав се распределуваат и кај именките од машки и кај именките од женски род: *браѝ-е*, *рач-е*, *браѝ-еѝеѝ*, *рач-еѝеѝ*, па и на тој начин една иста морфема е синоним и за машки и за женски род, иако овде е изразена тенденција на „стегање“ додека синонимијата обично се сфаќа во прв ред низ формалното разликување. Спореди уште:

-е наспрема -еѝеѝ, -уле, -ле, -че во: *ребре*, *ребренѝеѝ*, *ребруле*, *ребруленѝеѝ*; *јисменѝеѝ*, *јисмуле*, *јисмуленѝеѝ*; *книже*, *книженѝеѝ*, *книжуле*, *книжле*, *книжуленѝеѝ*, *книжиче*.

Кај морфемите со пејоративно значење како синоними се јавуваат -ко, -ло, -ле во: *мочко*, *мочло*, *мочле*; *ушко*, *ушло*, *ушле*; *носко*, *носло*, *носле*; *забло*, *забле*; *мешло*, *мешле*. Или -че наспрема -чо во: *рилче*, *рилчо* со тоа што некоја посебна смислова нијанса и овде не се чувствува.

Кај сложените именки во суфиксалните морфеми се пројавуваат исти обрасци како и досега разгледуваните, а покрај тоа има пројава на синонимија и кај интерфиксалните морфеми. На пример: -е наспрема -о *ојнефрлачка*, *ојнофрлачка*; *јашејисеѝ*, *јашојисеѝ*, но со многу ограничени можности за пораспространето дејство.

Инаку суфиксално:

-ина наспрема -нина во: *црвојаѝина*, *црвојаѝинина*;

-аѝ(ка) наспрема -ал(ка) во: *беѝономешаѝка*, *беѝономешалка*;

-је(ѝе) наспрема -осѝ во: *дебелојлавје*, *дебелојлавосѝ*; *разнообразѝе*, *разнообразносѝ*.

2. Кај придавките

Во образувањето на придавките се следи наспоредноста на:

-и наспрема -ки во: овчи — овчки, волчи — волчки;

-ји наспрема -ки во: вражји — врашки;

-аи наспрема -еси во: крилаи — крилеси, брадаи — брадеси, илекаи — илекеси, ирлаи — ирлеси, космаи — космеси, глабнаи — глабнеси, лиснаи — лисеси, меснаи — месеси.

-им наспрема -лив во: неуловим — неуловлив, нейобедим — нейобедлив, невидим — невидлив, иреодолим — иреодолив, необјасним — необјаснив, расиворим — расиворлив, неопростиим — неопростилив, неидвидим — неидвидлив, неибродим — неибродлив, неделим — неделив, сврзим — сврзлив, забележим — забележлив.

-ишлен -лив -ачки во: убедиишлен — убедлив — убедувачки, решиишлен — решилив — решаваачки, ойределиишлен — ойределив — ойределуваачки, основиишлен — основачки, йодгражиишлен — йодгражачки, йоказиишлен — йоказлив, йредизвикиишлен — йредизвиклив — йредизвикуваачки, снисхогиишлен — снисходлив, забележиишлен — забележлив, — забележуваачки, разјаснииишлен — разјаснив — разјаснуваачки, уишииишлен — уишиллив, сиасиишлен — сиасуваачки, ойустоошиишлен — ойустоошлив, внушиишлен — внушиллив — внушуваачки, разрушиишлен — разрушиллив — разрушуваачки.

-им -ишлен -лив во: значим — значиишлен, нерешим — нерешиишлен — нерешлив.

Во повеќето од претходно покажаните примери забележливо е нијансирањето што го овозможуваат наспоредните форми со тоа што некои од нив се со почеста употреба, а некои стилски се диференцирани. На пример пообично е сврзувањето на придавките основи со морфемата -лив наспрема -им (нерешлив, неделив, забележлив), или на -ачки, -лив наспрема -ишлен (решавачки, основачки, разрушлив). Но истовремено треба да се има предвид дека синонимијата на морфемите не се користи секогаш „лесно“, зашто во случајот со придавките форми, формално синтаксичкиот модел евозможен, но семантичкиот фактор игра значајна улога за изборот. Придавката *решиишлен* и синонимите *решлив* и *решавачки* не можат едноставно и лесно да се заменуваат и така имаме *решиишлен* човек (чекор), но само *решлив* проблем. Или *решавачки* чекор може, но *решавачки* човек не може. Инаку синонимијата на морфемите кај придавките открива доста комбинаторни можности од најразличен карактер. Спореди:

-кав наспрема -узлав во: црвеникав — црвенузлав;

-ечок -ечкав -ендав во: малечок, малечкав, малендав;

-енсав -ецок -ецав во: маленсав, малецок, малецкав;

-ечок -ечкав -ецок во: слабечок, слабечкав, слабецок;

-кав -ичок -(о)ч во: йолемкав — йолемичок — йолемок, зеленикав — зеленичок — зеленоч, црвеникав — црвеничок, височкав — височок, шареникав — шареничок.

Како што можеше да се согледа од анализата на развивање синонимија кај морфемите, станува збор за појава што не упатува на нешто што е исто, но сепак е поинакво. Секако едно попродуктивно

проучување на засегнатото прашање ќе го сврти вниманието и на редица други фактори значајни за раширувањето или за стеснувањето на тенденциите исто нешто да се изрази со видоизменет или со сосема друг гласовен состав. Не станува збор притоа само за чисто смислово разграничување, туку во определени случаи и за потреба говорителот и преку синонимијата на морфемите да ја индивидуализира својата реч, или тој несвесно да се диференцира кон определена професионална или дијалектна средина. Скоро слушнав од еден говорител да ја употреби морфемата *-ка* како синоним на *-ба*. Спореди: Го пратил таткото синот на *йечалка* извесно време и кога требало да се врати. . . . , каде *-ка* се сврзува со глаголска основа како и *-ба*, што е својствено на нашиот јазик², само со морфемата *-ба* повеќе се чувствува глаголскиот процес во именката *йечалба* (печалење), а помалку со *-ка*, за што споменатиот говорител не е свесен. Од друга страна во *молба* и *молење* имавме обратен случај каде морфемата *-ба* се оддалечува од глаголскиот процес за сметка на морфемата *-ње* и повеќе го изразува именското предметно значење. Оттука една иста морфема сврзана со определена морфолошка основа се ориентира или кон глаголското значење или кон именското. Се работи значи за доста интересна и сложена јазична појава што е благороден материјал за натамошни иследувања.

Паноска РУЖА

СИНОНИМИЈА СУБСТАНТИВНЫХ И АДЪЕКТИВНЫХ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ МОРФЕМ В МАКЕДОНСКОМ ЯЗЫКЕ

Резюме

Синонимия как языковое явление встречается на всех уровнях, в том числе и на уровне минимальных значимых единиц. Словообразовательные суффиксальные морфемы могут взаимозаменяться, причем, как в случаях всякой синонимии, варианты используются для выражения различных оттенков значения, для большего разнообразия при выражении мысли, в определенных условиях синонимия способствует большей экспрессивности форм, а в отдельных случаях происходит дифференциация и поляризация значений. Стилистическое и другие расслоения способствуют развитию морфемной синонимии.

Морфемная синонимия присуща и грамматической и словообразовательной системам языка. Предметом данной статьи является вопрос о словообразовательной синонимии при образовании существительных и прилагательных македонского языка. Приводятся примеры, иллюстрирующие параллельность словообразовательных средств упомянутых словесных групп.

Синонимия морфем — интересное и сложное явление, посредством которого раскрываются различные потенциальные семантические возможности морфем.

² Б. Конески, Граматика на македонскиот лит. јазик, Ск. 1967, стр. 278.

Марија Најческа-СИДОРОВСКА

**ЗАВИСНО-СЛОЖЕНИ РЕЧЕНИЦИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК
СО СООДНОСНИТЕ ЗБОРОВИ ТАКА, ТОЛКУ, ВО ГЛАВ-
НИОТ ДЕЛ И СВРЗНИЦИТЕ ШТО, ШТО ДА ВО ЗАВИСНИОТ,
ВО СПОРЕДБА СО СООДВЕТНИОТ ТИП РЕЧЕНИЦИ
ВО РУСКИОТ ЈАЗИК**

1. Како што од насловот се гледа во овој турд ќе биде засегната една мала област од синтаксата на сложената реченица. Во последно време синтаксата, како едно многу интересно подрачје од граматиката сè повеќе почнува да се проучува, и посебно на споредбен план. Сметаме дека споредбената анализа на именуваниот тип реченици во македонскиот и во рускиот јазик ќе претставува извесен придонес и ќе предизвика интерес и за други проучувања.

Со горенаведените сврзници, најчесто во комбинација со соодветен соодносен збор од главната реченица се изразуваат зависни односи на *цел или намера (зависни финални), последица (консекутивни), мера и степен на дејство, состојба, количина и квалитет*, на кои овде ќе се задржиме. Но исто така, уште веднаш треба да забележиме дека со овој тип реченици се изразува доста често и контаминација од односите што погоре беа набројани, на што исто така во овој турд ќе се обрне внимание.

На зависно-сложените реченици во македонскиот јазик воопшто, во граматиката за средните училишта им е посветено сосема малку место¹. Од тоа на финалните и консекутивните реченици им се посветени по десетина редови, а оние со значење на мера и степен таму не се издвојуваат од последните, или не се укажува дека во некои од нив се изразуваат едновременно по две или повеќе значења. Меѓутоа, од понатамошното излагање на оваа тема ќе може да се види дека сепак, има основа да се искажеме во прилог на издвојувањето на овие два типа зависни реченици, и да констатираме дека во еден дел од оние што се определуваат како последични, преку последицата се изразува мера и степен, или едновременно се изразува и мера и степен и цел итн.

Кај Конески, во граматиката, на зависно-сложените реченици им се посветени по неколку редови во рамките на зависните сврзници².

¹ Види: К. Кепески, Граматика на македонскиот јазик, Скопје, 1972.

² Види: Блаже Конески, Граматика на македонскиот литературен јазик, Скопје, 1967, стр. 538—541.

2. Ќе почнеме со зависно-сложените реченици, што содржат зависни предикативни единици со значење на последичност. Во целата таква реченица се изразуваат причинско-последични односи, при што во главниот компонент се изразува причината, а во зависниот последичната на глаголското дејство или состојба. Сврзникот е *иака иџо*, и обично нема соодносен збор во главниот компонент. Кај Кепески е наведен пример за овие реченици:

1) Сношти долго работев, *иака иџо* денеска ме боли главата. Еве уште неколку такви примери:

1) . . . Па го пречекори прагот од балконот, приклезна, *иака иџо* со нозете беше во претсобјето, а со телото наведнат напред, над балконот. (Ј. Бошковски).

2) Овој казан ќе го загрееш рано наутро, *иака иџо* секогаш во него да има врела вода. (Н. Островски, Превод).

Треба да се подвлече дека во современиот македонски литературен јазик сврзникот *иака иџо* за изразување последично значење е сè поредок, а како негов еквивалент доста често се појавува сврзникот *иа*. Спореди ги на пример погоре цитираните реченици со овие што следуваат:

1) Лисец е извориште на ветриштата, *иа* најверојатно не го остава човека да се додржи на неговиот шилест врв. (Ј. Камберски)

2) Поддувнуваше ветре, *иа* сите шумови, создадени од нивното чекорење остануваа зад нив. (Ј. Камберски).

3) Никогаш не ја носиш оваа шапка, *иа* затоа не можеше да те препознае. (Ј. Бошковски).

Во трудовите што го анализираат овој проблем во областа на рускиот јазик³, се истакнува дека за изразување на овие односи нема многу зависни сврзници и дека, како и во македонскиот јазик, последичност може да се изразува освен со зависниот сврзник *иака иџо*, и со независни сврзници, како и со бессврзнички сложени реченици со две точки, тире, или запирка меѓу главниот и зависниот компонент. Бидејќи и кај нас, освен сврзникот *иа*, кој е независен сврзник, се среќава односот на последичност во бессврзнички реченици, ќе наведеме два примера каде изделеноста е со запирка:

1) Мајмуни се тие, не може човек да ги фати ни за глава ни за опаш. (Ј. Камберски).

2) Проста жена, ама мајка ти е, не можеш да ја смениш. (П. Андреевски).

Ќе наведеме сега неколку примери на зависно-сложени реченици со зависен компонент што изразува однос на последичност во рускиот јазик:

1) Дорога была только одна, *иака иџо* сбиться было невозможно.

2) Лодка на минуту исчезла в волнах, но тотчас же из глубокой ямы скользнула на высокий холм, *иака иџо* можно было различить и людей, и даже вёсла. (А. Чехов).

³ Види: Формановская, НИ, Стилистика сложного предложения, Москва, 1978, стр. 123.

3. Минуваме сега на зависно-сложените реченици во кои зависните делови означуваат начин на дејството, мера и степен на дејството, состојбата или својството, квалитетот и количината. Овој вид реченици во главниот дел имаат соодносен збор *шака*, *шолку*, *до шаа мера*, *до шој сѐйен*, *дошолку*, а во зависниот дел се среќава сврзникот *што*. Се разбира, во нашиот јазик како соодносни зборови најчесто се среќаваат *шака*, *шолку*, а другите се многу поретки. На пример:

1) Некои се *шолку* пијани, *што* под стража водат соиграчи за карти. (П. Андреевски).

2) Низ плитарите на котарот се лееше слаба светлина, што полека се премрежуваше, *шолку* полека, *што* на Иља му се чинеше дека никогаш нема да се стемни. (Ј. Бошковски).

3) Витомир *шолку* многу зина, *што* јајцето му се загуби во устата. (П. Андреевски).

Еве и неколку примери од рускиот јазик:

1) В могучих сосновых борах *шак* светло, *что* на сотни шагов вглубь, видно пролетающую птицу. К. Паустовский.

2) Твоё письмо *шак* встревожило меня, *что* вот уже второй день хожу сам не свой. (Шукшин).

3) ... с тех пор этот край *шак* понравился ему, *что* он ездит сюда в отпуск каждую осень. (К. Паустовский).

Во опишувањето на овој вид реченици се појавуваат тешкотии, бидејќи зависниот дел се сврзува со различни сврзници, што внесуваат во значењето на степенот на дејството или на квалитетот не само суштински различни нијанси: последични (со *што*), целни (со *да*, *за да*), споредбени и начински (со *како*, *како да*), но и повеќезначност (со *што да*), и т.н. Но има нешто што ги обединува сите нив во голема мера. Тоа е конструктивниот заменски збор во главниот дел. Тој ѝ придава на реченицата толку силно изразена смисла на степен, што сите овие варијанти на реченици претставуваат еден структурно-семантички вид⁴. Во него пак, зависните компоненти што започнуваат со *што да* се посебно интересни.

Речениците со соодносниот збор *шака*, *шолку* во главниот дел се нерасчленети, т.е. се состојат само од главен и зависен дел, а зависниот дел, зависната реченица, се надоврзува во извесна смисла на соодносниот дел и на приокот од главниот дел. Главниот дел на сложената реченица без зависниот е незавршен лексички и граматички. Граматичката семантика се формира од соодносот на прикрепувачкиот (степенски) конструктивен збор во главниот дел, со сврзникот од зависниот дел. Соодносните зборови *шака*, *шолку*, *до шој сѐйен*, *до шаа мера* и др., укажуваат на степенот на пројавувањето на признакот, состојбата, дејството што во зависниот дел треба да се конкретизира. На пример:

1) Госпде мили, па воздухот е *шолку* усвитен, *што* ти се чини дека ќе почне да паѓа запалена пуза, како саѓи (П. Андреевски).

⁴ Види: Формановская, Н.И., цитираниот труд, стр. 54

2) Толку бргу ја зграпчи, *што* чучулигата не успеа дури ни да заплаче (Ј. Камберски).

3) Никола умееше да ја постави работата *така*, *што* во установата многу го почитуваа и го сакаа.

Овде преку последицата што е изразена во зависниот дел, во комбинација со соодносниот збор од главниот дел се дава едновременно и степенска карактеристика. Соодносниот збор *толку* во главниот дел, може да стои покрај прирок што се изразува со придавка, глагол и глаголска придавка, прилог, како и со зборови што изразуваат состојба. На пример:

1) „Доксим Тренчевски е *толку* скржав“, еднаш рече Лазар Ночевски, „*што* и гревот свој не сака да ти го даде“ (П. Андреевски).

2) Таа се стрча по татко си со *такаво* плачење, *што* навистина го поколеба во неговото првобитно решение.

3) Расказот на старецот *толку* ме возбуди, *што* немав мир додека не најдов начин да му помогнам на неговиот внук.

4) Таму беше *толку* тивко, *што* се слушаше и случајното шушнување на некој лист.

5) Детето беше *толку* сонливо, *што* долго не можеше да сфати каде се наоѓа.

Со соодносните зборови *таков*, *до толкава мера*, *до тој степен*, *толку многу* може да се спојува не само придавка и глаголска придавка, но дури и именка. На пример:

1) Тој е *такаво* дрво, *што* ни со котек не можеш да го истераш оттаму.

2) Тој е *таков* мајстор, *што* сите во селото го викаат кога ќе им треба некоја поправка.

3) Тој е *до тој степен* расеан, *што* дури и учениците му се потсмеваат.

Во изразувањето на скоро сите овие односи има апсолутни соодветства и во рускиот јазик. Во руската академска граматика, издадена 1980 година, овој вид реченици се нарекуваат *реченици со квалифицирачко значење* (предложения с квалифицирующим значением), и тоа во подвидот на реченици во кои определувачкото значење се изразува преку укажување на последицата.⁵ Таму се укажува дека во речениците во кои определителните односи се изразуваат преку укажување на последицата, врската меѓу главниот и зависниот компонент се оформува со сврзниците *что*, *чтобы* (во македонскиот јазик *што* и *што да*). Како на подраздел на овие реченици се укажува во истата граматика на зависните реченици што изразуваат мера и степен. Зависните реченици од овој подраздел од своја страна се делат на такви, што изразуваат:

- 1) највисока, крајно голема мера на количина или степен на квалитетот;
- 2) достатна, недостатна, прекумерна мера на количина или степен на квалитет. На секое од овие значења му соодветствува исто така специфичен круг на заменки или прилошки определувачи и потпорни компоненти, зборови со квалитативно значење — придавки, именки, прилози,

⁵ Русская грамматика, II. Изд-во АН СССР, Москва, 1980, стр. 500 — 501.

глаголи, предикативи, или количинска (именска или глаголска) фраза. Еве неколку примери на такви зависно-сложени реченици, што изразуваат највисока, крајно голема мера на количината, на степенот на квалитетот на дејството или на својството во рускиот јазик:

1) И *до тој* она в зту минуту была счастлива, *что* у мужиков наворачулись слезы (В. Шукшин).

2) Они тебе *тако* наговорят, *что* ты жизни будешь не рад.

3) ... рано или поздно с ним случится *такая* хорошая неудача, *что* о ней будут рассказывать по деревне не меньше десяти лет. (К. Паустовский).

4) О другой бок старухи сел Д. М. Самгин, одетый в белый китель и причёсанный *так*, *что* стал похож на приказчика. ... (М. Горький).

Во сите овие зависно-сложени реченици со зависниот дел се изразува значење на степен на квалитетот на дејството или на својството преку последицата.

Прекумерна мера на количината или на степенот на квалитетот може да се изразува со зависни реченици од овој вид и во случаи, кога како определувач на потпорниот збор од главната реченица се употребува зборот *столько* (макед.: *толку*). На пример:

1) *Стол*ко грусти в той песне унылой, *что* в душе моей остылой разгорелось сердце огнём (Макаров).

2) У нас *столько* прелести, *что* всем художникам хватит на тысячи лет (К. Паустовский).

Но ова се поретки случаи. Инаку, во рускиот јазик обично стои придошкиот збор *так*, онаму каде што во македонскиот јазик стои *толку*. Спореди:

Рус.: 1) И вколачивал и вколачивал *так*, *что* посуда в шкафу вздрагивала (В. Шукшин).

2) Воздух был *так* редок, *что* трудно было дышать (М. Лермонтов).

Макед.: 1) И удираше и удираше *така*, *и* садовите во шкафот се стресуваа.

2) Воздухот беше *толку* редок, *и* тешко можеше да се дише.

Со глаголите пак, *устайив* (се измори) и слчно, соодносниот збор *столь* во рускиот јазик (макед.: *толку*), не се употребува како што е тоа случај во македонскиот јазик. На пример не се употребува: *столь* устала, *что* едва стою на ногах (макед.: јас *толку* се изморив, *и* едвај стојам на нозе), а се употребува соодносниот збор *так*. На пример:

1) (Он) *так* устал, *что* теперь уже неохота было перечитывать письмо (В. Шукшин).

Во македонскиот јазик напротив, на местото на рускиот соодносен збор *так*, ќе стои соодносниот збор *толку*, што одговара на нашата литературна норма, а кое може да се види од погоре приведените примери. Треба, меѓутоа, да се напоми дека доста голем број од помладите писатели кај нас ја употребува и оваа конструкција со... *така*, *и*... не само за давање квалитативна, но исто така за давање и количинска карактеристика. Понатамошната практика ќе покаже дали оваа кон-

струкција нема да си пробие и дефинитивно пат како литературна норма, под влијание можеби и на рускиот а во извесна мера, под влијание и на српскохрватскиот јазик. Спореди:

Српскохрв.: 1) *Тако* сам уморан, *га ќе* ми бити потребно дуже времена да се добро одморим.

Мера на количината или степен на квалитетот на дејството или својството може да се искажува и со бессврзничка врска, особено при изразувањето на експресивност. При оваа бессврзничка врска во главната реченица постои, значи се изразува и формално, соодносен збор *иакој, ипак*, итн, но во зависната се изоставува сврзникот *што* (макед. *што*). На пример:

1) *Здесь иная* путаница, себя забудешь. (Грибоедов)

Во македонскиот јазик исто така, зависните реченици во ваквите зависно-сложени реченици со кои се изразува конкретизирање на мерата или степенот на квалитетот на дејството или својството преку последницата можат да се изразуваат без сврзници, одделувајќи се од главната реченица само со запирка. На пример:

1) *Така* магла налегнува, со секира да ја сечеш. (Б. Шергин — превод).

Постои и уште поспецијализирана форма на експресивно изразување во овој поттип реченици, како во рускиот, така и во македонскиот јазик, без зависен сврзник, а со употреба на засилувачка частичка *даже, ироти, ирјам* во рускиот, односно: *дури, ироти, навистина* во македонскиот. На пример:

1) *Так* напишет, *ирјам* сердце заболит, читаешь (В. Шукшин).

Макед.: 1) *Така* ќе напише, *ироти* срце те заболува, кога ќе читаш.

Во граматиката на македонскиот литературен јазик за средните школи од К. Кепески,⁶ како што веќе укажавме, речениците што изразуваат мера и степен, не се издвојуваат од последичните, а повеќезначните, за кои подолу ќе зборуваме, исто така никаде не се спомнуваат. Затоа сметаме, дека во овој труд треба и ним да им се оддели малку место, што и го правиме, пак на споредбен план. Тие, како што ќе се види тоа од понатамошното излагање, покрај останатите значења изразуваат, доволна, достатна или прекумерна мера на количината или степенот на квалитетот.

4. Доволна или недостатна мера на количината или степен на квалитетот се изразува во рускиот јазик со зависни реченици, што со главната се сврзуваат не со сврзникот *што*, но со сврзникот *чтобы*. *Чтобы*, кое обично е сврзник во цели реченици, во овие случаи изразува пак степен преку последницата, на пример, со негација:

Руски:

1) *Я не ипак жалок, чтобы* бояться осмысленной борьбы (Фед.)

2) Цветухин сошурил один глаз, но не настолько, *чтобы* это можно было счесть за подмигивание (Фед.)

⁶ К. Кепески, Цитир. труд. стр. 114.

Макед.: 1) Јас, . . не сум *шолку* ништожен, *што да* се плашам од осмислена борба. Наместо сврзникот *што да*, овде би можел да дојде и сврзникот *иа да*).

2) Цветухин го потсобра едното око, но не *шолку*, *што да* може да се смета за намигнување.

Во главната реченица во овие случаи со изразува недостатокен степен, што условува неможност за реализирање на последицата и затоа, зависниот дел изразува последица што не може да се реализира и субјективно се отфрла како невозможна.

Со последниве два примера презентиравме една интересна разновидност на по форма последични зависни реченици а кои едновременно изразуваат и степен, што всушност зборуваат за невозможност да се изврши последицата за која се зборува, а кои во македонскиот јазик се сврзуваат со главната со сложениот сврзник *што да*, на кој во македонските граматика досега не е укажувано. Меѓутоа, тој постои како литературна норма и на него треба да се укажува, така што тој да си го најде соодветното место во нашите граматика.

Достатна мера се изразува во рускиот јазик во речениците со прилошкиот збор *насколько* и зборовите *довольно*, *достаточно*.

Во таквите случаи може да се изрази и минималната мера на достатност. На пример:

1) . . . мне *довольно* было этих дней, *чтобы* понять и почувствовать материнскую любовь во всей её силе (Аксаков).

Прекумерната мера и степен се изразуваат со негација и со зборовите *слишком*, *до такой степени* и *чересчур*. На пример:

Руски:

1) Не *до такой степени* я глуп, *чтобы* не мог разобрать холодно мне или тепло. (Фет).

Макед.: 1) Јас не сум *до тој степен* глупав, *што да* не можам да разликувам дали ми е топло или студено.

5. Во претходните точки се зборуваше за зависни реченици од именуваниот тип што изразуваат последица или мера на количината и степен на квалитетот на дејството или својството, преку последицата. Постои, меѓутоа уште еден подвид од овој тип зависно-сложени реченици, што во главниот компонент го содржат во рускиот јазик соодносниот збор *так* или *такой* (макед.: *така*, *шолку* или *таков*), а зависниот почнува со сврзникот *чтобы* (макед. *што да*), кои со право можат да се наречат многузначни. Ќе го илустрираме тоа преку неколку такви примери, најнапред од рускиот јазик:

1) Её стали хвалить . . . С тех пор она старалась все делать *так, чтобы* ее хвалили.

2) Произнести эти слова *так, чтобы* их услышал и запомнил весь мир, мог только Гоголь (Маршак, с.).

3) Палатку надо потягивать *так, чтобы* она гудела как барабан. (К. Паустовский).

4) Дайте этому человеку дело на всю жизнь, но *такое, чтобы* он был счастлив от него.

5) /Жизнь/. . .дается человеку один раз и надо её прожить *шака*, *чишоби* не было мучительно горько за бесцельно прожитые годы. (Н. Островский).

Ако ги преведеме сите овие реченици на македонски јазик, ќе се убедиме дека за сврзникот *чишоби* од рускиот јазик најмногу одговара во ваквите случаи преводот со нашиот сложен сврзник *што да*. Спореди:

1) Неа почнаа да ја фалат. . . Оттогаш таа се трудеше сè да работи *шака*, *што да* ја фалат.

2) Да ги изговори тие зборови *шака*, *што да* ги чуе и запамети целиот свет, можеше само Гогољ.

3) Шаторот треба да се оптегне *шака*, *што да* свони како барабан

4) Дајте му на овој човек работа за цел живот, но *шака*, *што да* биде среќен од неа.

5) (Животот). . .му се дава на човекот еднаш, и треба тој да се проживее *шака*, *што да* не ни биде измачувачки тешко за бесцелно проживеаните години.

Ако го анализираме овој поттип зависно-сложени реченици, ќе видиме дека тие изразуваат едновременно начин, мера на количинаа или *сиейен на квалииетийои* на дејството, својството или состојбата, а исто така и цел. Кај С. Е. Крючков и Л. ю. Максимов овој поттип реченици се нарекуваат зависно-сложени реченици со квалитативно-и квантитативно-околносни зависни делови (*сложнойодчиненные иредложения с качественно и количественно-обшояишельсйвенными иридаиочными*). Сметаме дека самото ова наименување доста исцрпно и успешно го окарактекисува овој поттип зависно-сложени реченици. Во македонскиот современ литературен јазик во уметничката литература се претставени исто така овие реченици, макар што не се многу чести. Интересно би било да се проследи нивната претставеност во постарата уметничка литература, а исто така и во народните прозни текстови, но бидејќи тоа нам овде просторот и времето не ни го дозволуваат, ќе се ограничине, како што рековме, само на примери од нашата современа уметничка литература. Еве само некои од тие примери:

1) Седнаа и другите и почнаа да ја поослободуваат снагата и нозете, расobleкувајќи се *шолку*, *што да* можат веднаш пак да бидат готови за пат. (Ј. Бошковски).

2) Разговараме тивко, поправо јас му зборувам за впечатокот што го понесов од претставата и особено од вториот чин, одбирајќи зборови, *што да* не ја покажат мојата егзалтација, а сепак да му кажам дека својата улога ја дал доживотно. . . (Ј. Бошковски).

6. На крајот, констатирајќи уште еднаш, дека на овој спој од *што* и *да* како средство за сврзување меѓу главниот и зависниот дел на зависно-сложената реченица во македонскиот јазик досега не е укажано, ниту е правена споредба со неговите еквиваленти во рускиот јазик, завршуваме со следниве заклучоци, што по направената анализа можевме да ги изведеме:

⁷ С. Е. Крючков, Л.Ю. Максимов, Синтаксис сложного предложения. Москва 1977, стр. 68.

1) Односот на последичност се изразува во рамките на сложената реченица со сврзникот *шака што* во македонскиот јазик, а во рускиот со неговиот еквивалент *шак что*, со кој започнува зависниот дел, но исто така овој однос може да се изрази со независниот сврзник *иа* во македонскиот и со неколку соодветни независни сврзници во рускиот јазик.

2 Во зависно-сложените реченици, каде во главниот дел се наоѓа соодносниот збор *шака, толку, дојтолку* и некои други, а во зависниот сврзникот *што* во македонскиот јазик и соодветните на овие во рускиот јазик, се изразува односот на начин на дејството, *мера и сѐејен на деј-сѐејошо, сосѐејбаѐа, квалиѐејош, количинаѐа* и последица.

3 Во сложената реченица со соодносен збор *шака, толку* во главниот дел и сложенниот сврзник *што да* во зависниот, како во македонскиот, така и во рускиот јазик со соодветните сврзници покрај последицата се изразува едновременно и висок, недостатен, достатен или *прекумерен сѐејен на количински или квалиѐејивен однос, и однос на начин*, но исто така и *однос на желба и цел*. Со право, значи, тие можат да се наречат многузначни и, поконкретно, во едни случаи *зависни за изразување на сѐејен, последица и цел*; во други: *зависни за изразување на сѐејен, начин, последица и цел*. и др.

Мари Напческа-СИДОРОВСКА

СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В МАКЕДОНСКОМ ЯЗЫКЕ С СООТНОСИТЕЛЬНЫМИ СЛОВАМИ ТАКА, ТОЛКУ, В ГЛАВНОЙ ЧАСТИ И СОЮЗАМИ ШТО, ШТО ДА В ЗАВИСИМОЙ, В СОПОСТАВЛЕНИИ С СООТВЕТСТВУЮЩИМ ТИПОМ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Резюме

В настоящей статье автор делает попытку проанализировать на сопоставительном плане некоторые из подтипов сложноподчиненных предложений с качественно — и количественно-обстоятельственными придаточными. Указывая на тот факт, что по настоящее время данный вид предложений недостаточно обследован в македонском языке, а также и на сопоставительном руско-македонском плане, после проведенного анализа, приходит к следующим выводам:

1) Отношение следствия выражается в сложноподчиненном предложении в македонском языке при помощи союза *шака што*, которым начинается придаточная часть, а в русском языке при помощи очень близкого и по форме союза *шак что*. Это отношение нередко выражается в македонском языке и при помощи независимого союза *иа*, а в русском языке также при помощи нескольких, соответствующих этому союзу независимых союзов.

2) В сложноподчиненных предложениях, где в главной части в македонском языке имеется соотносительное слово *шака*, *шолку*, *дошолку* и некоторые другие, а в придаточной союз *што*, и соответствующие этим словам в главной части в русском языке, с союзом *что* в придаточной части, выражается отношение способа действия меры и степени качества действия или меры количества, а также и отношение следствия.

3) В сложноподчиненном предложении с соотносительными словами *шака*, *шолку* в главной части в македонском языке, а в русском языке их эквивалентами *шак*, *нашолько*, в которых придаточное начинается сложным союзом *што да* в македонском языке, а в русском союзом *чтобы*, кроме значения меры, степени и следствия (при одновременном обозначении отрицания), выражается, в случаях, когда в предложении нет отрицательной частицы, также одновременно и отношение меры и степени качества и способа действия, и цели или желания. Так что, с правом, предложения данного типа иногда называют многозначными.

4) Указывая на существенные отличия в македонском языке придаточных предложений дву- и многозначных от предложений, которые выражают только следственные отношения, автор настоящей статьи высказывает мнение, что необходимо их взаимное отграничение в современных македонских грамматиках и учебниках по синтаксису македонского языка.

Петар АТАНАСОВ

ВЛИЈАНИЕТО НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК ВРЗ МЕГЛЕНО-РОМАНСКИОТ

Мегленороманскиот е една од четирите денешни хипостази¹ на латинскиот јазик што непрекинато се зборувал северно и јужно од Дунав од моментот на неговото навлегување на Балканот па до денес. Овие четири лингвистички рамификации на балканскиот латинитет денес различно се застапени. Би рекле многу нееднакво, а на тоа делувале разни екстралингвистички фактори. Мегленороманскиот, како и исторороманскиот, претставува денес еден од најслабо застапените романски идиоми на Балканот, една мала лингвистичка енклава² што во догледно време сигурно ќе исчезне. Ова наше мислење се темели како врз искажувањата на познати лингвисти³ за судбината на романските идиоми јужно од Дунав, така и врз резултатите што ги дава состојбата на тотален билингвизам, карактеристичен за мегленороманското население особено за последниве пет децении. Иако научното откривање⁴ на мегленороманскиот датира од поново време, тој не бил непознат од страна на грчкото и пред сѐ на словенското, односно македонското население со коешто тој дошол во контакт уште многу одамна. Анализирајќи ја денешната состојба на мегленороманскиот може да се констатира дека словенското влијание зазема посебно место во овој идиом, од најстарата фаза на неговиот развој па до денес. Самиот овој факт зборува дека се работи за повеќевековна симбиоза помеѓу македонското и мегленороманското население којашто длабоко се одразила и на лингвистички план.

Проблемот на словенското влијание во мегленороманскиот бил веќе предмет на разгледување во трудовите на некои од роман-

¹ Дакоромански, аромански, истороромански и мегленоромански. Далматскиот јазик исчезнал кон крајот на минатиот век.

² Мегленороманскиот се зборува во дел од областа Меглен, во селата Лумница, Купа, Црна Река, Бирилсав, Лундзињ, Нонти во Грција, и во Ума односно Гевгелија во СР Македонија. За повеќе детали ст. P. Atanasov, *Meglenoromana astăzi (fonetica și fonologie)*, Skopje, 1978 (докторска теза, необјавена).

³ T. P a r a h a g i, *Dictionarul dialectului aromân general și etimologic (Dictionnaire aroumain (macédo-roumain) général et étymologique)*, vtoro izd., București, 1974, str. 5 : „Acest al douazecilea secol va fi secolul stingerii aromânilor cunoscuți mai mult sub numele de macedo-români“ (Ce vingtième siècle aura été le siècle de la dénationalisation des Aroumains, plus connus sous le nom de Macédo-roumains“).

⁴ Научното откривање на мегленороманскиот се должи на G. Weigand, со неговиот труд *Wlacho-Meglen, eine ethnographisch-philologische Untersuchung*, Leipzig, 1982.

ските лингвисти⁵, меѓутоа треба веднаш да додадеме дека тие не го опфаќаат најновиот период т.е. последниве шест децении на нашиов век, и особено од ослободувањето наваму, кога македонскиот извршил и сеуште врши силно влијание врз мегленороманскиот. Впрочем и самиот проблем како таков не е во доволна мера осветлен и заслужува да му се посвети поголемо внимание.

*
*
*

Во она што следи подолу ќе се обидеме да го разгледаме словенското односно македонското влијание врз мегленороманскиот од најстариот период па до денес. Меѓутоа, карактерот на трудов не ни дозволува детална анализа на проблемот па затоа нашето внимание ќе биде пред сè свртено на најкарактеристичните случаи што го осветлуваат тоа влијание. Од чисто методолошки но и од историски причини издвојуваме три фази на тоа влијание.

Прваа фаза се однесува на словенските елементи што се среќаваат како во мегленороманскиот така и во ароманскиот, истророманскиот и во дакороманскиот. Станува збор за најстариот период на навлегувањето на словенските лексички елементи во балканскиот романитет, некаде меѓу VIII и X век, кога најзначајните фонетски промени во заедничкиот романски јазик беа веќе извршени (cf. Pușcariu, *op. cit.*, стр. 281) и кога мегленороманскиот уште не беше се одвоил од дакороманскиот. Прилично голем е бројот на овие зборови од коишто ние ќе издвоиме неколку: *ămplitiri* „плети“, *ănvartiri* „врти“, *băbă* „баба“, *brăzdă* „бразда“, *cl'êști* „клетшети“, *coăjă* „кожа“, *coăsă* „коса“ (алат), *čudă* „чудо“, *cruiri* „крои“, *cusișă* „косица“, *gărdină* „градина“, *gârșiri* „греши“, „заборава“, *guniri* „гонии“, *izvôr* „извор“, *lipiri* „лепи“, *jal'* „жал“, *lupătă* „лопата“, *niveastă* „невеста“, *nivól'ă* „невоља“, *pădină* „падина“, *pădăr* „падар“, *plătiri* „плака“, *prag* „праг“, *pujáng* и *pángu* „пajak“, *pu-l'isă* „полица“, *rănă* „рана“, *ruguzină* „рогозина“, *scomp* и *scâmpu* „скап“, *slab* „слаб“, *sută* „сто“, *trup* „труп“, *vrăstă* „возраст“ итн.

За староста на овие словенски лексички елементи зборува, значи, нивното присуство и во другите романски дијалекти, од една страна, а од друга страна пак среќаваме цела серија зборови во коишто носовката е задржата како што тоа беше случај во старословенскиот: *bi-lintróc* „белутрак“ (камен), *mă'ncă* и *mōncă* „мака“, *lōncă* „лака“, *grēndi* „треда“, *čimpu* „чеп“, *čămpărliv* македон. диал. „čăpărliv“, *pángu* и *pujáng* „пajak“, *păngân* „поган“, „поганин“, *nărănciri* „нарачува“, *rânsă* „реса“, *răngiri* „ржи“, „рже“, *sprēngu* „спреш“, *scomp* и *scâmpu* „скап“, *scâmpu-tișă* „скапотија“, *tămpănă* „тапан“ (и *tōmpănă*), *trântiri* „трати“, *tăngós* „тажно“, „тешко“ (се однесува на јадење), *zlămbóc* „длабок“ итн.

⁵ Th. Capidan, *Meglenoromânii I. Istoria și graiul lor*, București 1925, стр. 86—94.
Matilda Cargiu—Marioteanu, *Compendiu de dialectologie română (nord și sud-dunăreană)*, București, 1975, стр. 288.

Ov. Densușianu, *Historie de la langue roumaine. I Les origines. II. Le seizième siècle*. Ed. critica și note de V. Rusu, Prof. de Cazacu, București, 1975, стр. 230—273.

S. Pușcariu *Limba română*, Prefață de G. Istrate, Note, bibliografie de Ilie Dan, București, 1976× стр. 284—285.

Карактеристична е исто така еволуцијата на старословенскиот глас [ъ] што во мегленороманскиот, ароманскиот и дакороманскиот дало [y] во бројот *șută* „сто“, што ни дава за право да претпоставиме дека се работи за стар фонетизам (истата еволуција се среќава и во албанскиот во *grusht* „грст“) за разлика од истророманскиот „*sto*“ што е подоцнежна заемка од хрватскиот.

Влијанието на словенскиот врз балканскиот романитет во ова фаза се огледува и во морфологијата. Така, како мегленороманскиот така и ароманскиот и дакороманскиот познаваат вокативни форми во женскиот род што завршуваат на -o: дакором. *soro!*, *Mario!*, *Eleno!*; аром. *tamo!*, *ato!*; мегл. *sôru* и погрдно *sôrcu!* „сестро!“, *băbu!* „бабо!“, *mămu!* „мамо!“, *lisiŭ!* и *vulpeŭ!* „лисицо!“, итн. финалното [y] во мегленороманскиот во овие форми се објаснува со фактот што [o] не е окурентен во неакцентиран слог што ќе рече дека во таков фонетски контекст авторматски се затвора во [y]. Извесен исклучок од тоа прават неологизмите коишто уште не се вклучиле целосно во системот.

По сè изгледа дека од овој период датира и начинот на којшто се градени броевите од десет до дваесет како и десетиците до сто, според словенски модел: мегл. *însprăŭi*, аром. *unspră*, дакором. *unsprezece* „единаесет“; *dôisprăŭi* (12), *treisprăŭi* (13), *păsprăŭi* (14), мегл. *douăzâŭt* и *douzôŭt*, дакором. *douăzeci* „дваесет“, *treizâŭt* (30), *patruzâŭt* (40), *șinzâŭt* (50), итн. Калкирањето според словенски модел го гледаме исто така и во именката: мегл. *lumi*, дакором. *lume*, аром. *lume* којатшо го изгубила значењето на латинското *lumen* „светлина“ и го попримила значењето на латинското *mundus* „свет“, според словенското „свет“.

Вшораша фаза од словенското односно од македонското влијание врз мегленороманскиот би го опфатила периодот од моментот кога Мегленороманците се одвоиле од Дакороманците,⁶ и нивното доселување во Меглен, па сè до крајот на Првата сетска војна кога, од политички причини т.е. со поставувањето на државната граница меѓу Грција и Југославија, мегленороманската јазична територија беше поделена меѓу овие две земји. Тоа практично значеше дека од тој момент врз јазикот на една иста етничка група се вршеле две различни влијанија: она на грчкиот јазик во Грција и она на македонскиот (во незначителна мера српскиот) во Југославија.

Многубројни се причините што го фаворизираа словенското односно македонското влијание врз мегленороманскиот во оваа втора и најдолга фаза. Покрај бројната инфериорност на Мегленороманците наспроти Словените треба бездруго да се претпостави дека меѓу нив од најстари времиња остварена е тесна симбиоза. Покрај традиционалното занимање-сточарството и земјоделието-, Мегленороманците се занимавале уште и со одгледување на свилената буба, грнчарство и други занаети а кон крајот на минатиот век нивната активност беше се повеќе и повеќе

⁶ По прашањето за периодот кога Мегленороманците се одвоиле од Дакороманците не постои единствено мислење. Според Densusianu (*op. cit.* стр. 315) тоа станало во X или најкасно XI век, додека според Капидан Мегленороманците се населиле во Меглен меѓу XII и XIII век, (*cf. Capidan, op. cit.* стр. 65).

усмерена кон соседните градови: Гевгелија, Воден и Солун. Покрај фактот што овдека тие ги продаваа производите на нивниот труд, тие вршеа и други услужни дејности на градовите, како пренос на огревно дрво, вар, кумур разна граѓа и слично. Сите овие активности допринесоа поголемо зближување меѓу Мегленороманците и Македонците. Ова нивно зближување се објаснува и преку нивната заедничка религија-христијанската вера, здружувајќи ги во напорите да го сочуват нивниот идентитет загрозен од процесот на исламизацијата. Впрочем, познат е епилогот на тој притисок од страна на Турците што доведе до исламизација на најголемото мегленороманско село *Nănti* (*Nənti*), чиешто жители на тој начин постанаа единствените мухамеданци во целиот романски свет коишто во тоа својство и заминаа во Турција, непосредно по војната од 1920—1923 кога се пристапи кон размена на населението меѓу Грција и Турција.

Македонското влијание врз мегленороманскиот од оваа фаза се огледува речиси во сите сфери на јазикот но она што пред се зачудува е масовното присуство на македонски лексички елементи во мегленороманскиот. Многу од нив се среќаваат и во дакороманскиот пак мислам дека би било пожелно, барем за најстариот период од оваа фаза да ги оквалификуваме уште како словенски елементи. Најмаркантен факт од оваа фаза е што словенскиот лексички елемент во мегленороманскиот ја создал масата на мегленороманскиот вокабулар додека латинскиот продолжува да го сочинува основниот негов фонд. Еве неколку од овие термини коишто се однесуваат на најразличните сфери од материјалниот и од духовниот живот на Мегленороманците: *bărlóg* „брлог“ *culibă* „колиба“, *cujóc* „кожув“, *dar* „дар“, *gărbăv* „грбав“, *glas* „глас“, *gră-mădă* „грамада“, „куп“, *gréblă* „гребло“, *iasli* „јасли“, *itru* „итер“ *lóbudă* „лобода“, *l'ut* „корав“ „издржлив“, *multvă* „„молитва“, *pérnișă* „перница, *pleăvă* „плева“, *póstu* и *púost* „пост“, *pópă* „поп“, *prijatil* „пријател“, *primređă* „премрежие, *pucrón* „покров“, *snop* „сноп“, *uglidălă* „огледало“, итн. — зборови коишто ги среќаваме и во дакороманскиот, додека пак термините како *băgrim* „багрем“, *vărviri* „врви“, *vărtileășcă* „вретелешка“, *vrăcă* „врчва“, *vúică* „вукјо“, *vúină* „вујна“, *gădićcări* „скокотка“, *găziri* „гази“, *glăvătăr* „главатар“, *gmičiri* „гмечи“, *gulugláv* „гологлав“, *čóulă* „чевел“, *gustíri* „(ce) гости“, итн. чијшто инвентар, кога би се дале сите, би се протегал во недоглед, се среќаваат исклучително во мегленороманскиот и во извесна мера во ароманскиот, но треба да нагласиме дека во последниов идиом таа улога на позајмувач ја играл пред се грчкиот јазик. Да потсетиме и тоа дека, покрај природната адаптација на овие термини на мегленороманскиот фонетски систем, нивното акцентирање се врши исклучително според моделот на македонскиот гевгелиски говор и на говорот од Меглен. Основната карактеристика на мегленороманскиот и на месните македонски говори е затварањето на вокалите во неакцентирана позиција, Што се однесува до мегленороманскиот, тоа е случај и во зборовите од латинско потекло но тешко би можеле да претпоставиме дека овдека се работи за словенско односно за македонско влијание дотолку повеќе што истиот феномен

го среќаваме и во говорите на јужна Италија наспроти стандардниот италијански јазик.

Општопознат е фактот дека морфологијата е тој домен од јазикот што најмалку е подложен на туѓи влијанија. Сепак, мегленороманскиот (заедно со истророманскиот) претставува типичен пример во којшто морфолошки особености на македонскиот јазик (односно на хрватскиот, за истророманскиот) се среќаваат во мегленороманскиот морфолошки систем. Така, во говорите на селата Ошин, Купа, Лунсињ и Бирислав, во првото и во второто лице на сегашното време на индикативот и на коњуктивот кај некои глаголи од прва група се среќаваат македонски наставки, како на пр.: *áflum* „наоѓам“, *áfliš* „наоѓаш“; *ántrum* „влегувам“, *ántriš* итн. Нормалните форми би требало да бидат: *áflu*, *áfli*; *ántru*, *ántri*. Од друга страна неколку именки, употребени како прилози за време, наместо правилните форми *zúca*, *mántiza* односно* *móințiza*, **montiza*, *sǎára*, се послужиле со членската форма за женски род од македонскиот јазик и гласат: *zuŕta* „дента“, „преку ден“, *móinista* „утредента“, *sǎárta* „вечерта“. Сепак во говорот од Ума, чиешто жители денес живеат во Гевгелија, се среќаваат паралелно со горенаведените форми и формите *zúca*, *mántiza*, *sǎára*.

Една друга особеност на мегленороманскиот се состои во појавата на парагошкото -*ŕi* кај некои прилози и лични заменки како *clóŕi*, *culóŕi*, *iŕŕi* за коишто наоѓаме соодветни форми во гевгелискиот говор *támka*, *jáska* и коишто сметаме дека послужиле како модел за соодветните мегленоромански форми дотолку повеќе што ароманскиот не познава вакви парагошки форми.

Македонското влијание врз мегленороманскиот особено дошло до израз во калкирањето на зборови, изрази и цели фразеолошки единици според моделот што го презентираат македонските соодветни форми и изрази. Калкирањето како лингвистички феномен е еден од многубројните ефекти на билингвизмот. Иако денес целото мегленороманско население во Македонија е билингвно или билингвално (двојазично), во периодот за којшто станува збор билингви беа само говорителите од машкиот пол коишто стапуваа во контакт со субјекти од друга јазична средина (македонска, грчка), слегувајќи во градовите да ги продават нивните производи или вршејќи разни услужни дејности. Жената била, значи, фактор на континуитетот на мајчиниот идиом. Во продолжение ќе набројиме некои од овие лингвистички калки чијшто македонски модел често пати ќе го сретнеме само во мегленскиот говор или пак во поширокиот простор на јужните македонски говори. На пример: *si țâni ân mări* „се држи на големо“, *fǎ -ti neac mai âncłò* макед. диал. „чини се малце понáнаки“ (Гевгелија), *mǎárdi ploáŕă, neáúă* „врне дожд, снег“, *âl' -ŕi poátí* „му се може“, *âñ -ŕi máncă (mănăncă)* „ми се jade“, *âñ -ŕi bea* „ми се пие“, *âñ -ŕi dǎrmi* „ми се спие“, *âl' -ŕi dúŕi lucrú* „му врви работата“, *fui cum si fúzi* „бегaj како се бера“, *țá di mai năinti nă dusim la ágru* „ту удамна утидеме на нíва“ (Гевгелија), *âma ți -hu -l fásés kėfu* „ама што ми го направи кефот“, *di iu până iu, iăl ȕa, bră!* „од каде до каде, тој тука, бре!“, *im cǎ sub țăstu (țost)* „како под вршник сме“, *âldi Crsti sub pári râmă -săra* „Крстевци под пари останаа“, *țista lucrú n -dări mărđină* „„оваа работа

нема крај“, *si rúpsi di fuzíri* „се скина од бегање“, *ál'-ți stimni ántu ócl'i* „му се стемна пред очи“, *án-ți báti pézǎ* „ми се бие пеза“, *al'vini di mǎnǎ* „му иде од рака“, *și-l'-ți fáti la iǎl* „така му се чини нему“, *apa căǎ si iǎrbǎ* „вот'та фǎти да врие“ (Гевгелија), *nu si trázi ȕista ficór* „не се тегли оваа дете“, *iǎl nu si leazi di lǎnȕil* „тој не се дели од другите“, *s-nǎ dúȕim án cǎtún, fáti fáti brǎ!* „ке одиме на село, бива? „бива бе!“, *lápti á cru* „кисело млеко“, *táti nu-ȕ bun* „тате не е добар“, „не се чувствува добро“, *n-ȕam níȕi únǎ frǎntǎ párá* „немам ниту скршена пара“, *vez ál tu iǎl* „види го ти него“, *árdic -oȕ sinȕia!* „дигни ја софрата“, *áȕ ȕáni s-ti duȕ singur clo?* „ти држи сам ли да одиш таму?, *mo di mo* „сега за сега“, *cári di cári* „кој од кој“, *an-ȕi vizú scǎmpu* „скапо ми се виде“, итн.

Општо познато е исто така дека мегленороманскиот, ароманскиот па во голема мера и дакороманскиот, под влијание на соседните балкански словенски јазици го зголемиле фондот на повратните глаголи коишто не се среќаваат во другите романски јазици. Секако дека во овој поглед најсилно влијание претрпел мегленороманскиот. Ова наше мислење не е без основа зошто не само во овој поглед ами воопшто туѓото влијание во сите сфери на мегленороаманскиот има македонски карактер. За ова го земаме како поткрепа исклучително малиот број на грцизми во овој идиом се до крајот на Првата светска воја. Тоа е резултат на фактот што Мегленороманците живееле во тек на повеќе векови исклучително во контакт со македонското население. И во колку имало допирни точки со грчкиот јазик во синтаксата или во морфологијата, тоа е сторено пак со посредство на македонскиот јазик. Оваа состојба ќе потрае се до поставување на државната граница меѓу Грција и Југославија по Версајскиот договор зашто од овој момент мегленороманскиот што се зборува во Грција ќе се најде исклучително под влијание на грчкиот јазик како што впрочем ќе биде случај и со македонските говори од Меглен. Еве и неколку примери на повратни глаголи за коишто стануваше збор малку погоре: *mi rǎd* „се смеам“, ром. *ríd*; *mi tuȕés* „се кашлам“ (Гевгелија), *mi rog* „се молам“, *mi rudȕi* „се родив“, *mi jur* „се колнам“, *mi rúpsu di lú cru* „се скинав од работа“, итн.

Мегленороманскиот презел од македонскиот јазик и една од најбитните карактеристики на неговиот глаголски систем (присутна впрочем и во другите словенски јазици) а тоа е глаголскиот вид. Досега се знаеше дека само истророманскиот,⁷ под силно влијание на хрватскиот, ја познава видската опозиција изразена со морфолошки сретства, но истиот феномен е непобитна реалност и во мегленороманскиот.

Несвршениот вид го прикажува глаголското дејствие во негово-то одвивање а свршениот како целосно завршено дејствие. Опозицијата свршеност -несвршеност на глаголското дејствие е најчесто изразена со префикси во свршената форма (*du-*, *nǎ-*, *put-*, *pud-*, *pri-*, *pru-*, *is-*, *iz-*, *rǎs-*, *rǎz-*, *zǎ-*) и со нивно отсуство во несвршената, или пак преку спротивставување на различни инфикси [*(-ǎi-* (несвршен глагол) — *-n-* (свршен), *-cǎi* (несвршен) — *-n-* (свршен)]. Некои од овие префикси озна-

⁷ A. Kovačec, *Descrierea istroromânei actuale*, București, 1971, str. 123—130.

чуваат почеток на глаголското дејствие (*pru-*, *zǎ*, *rǎz-*), а други крај на глаголското дејствие (*du-*, *nǎ-*, *iz-*). Префиксите често пати го менуваат и значењето на самиот глагол: *turnári* „се враќа“ — *puturnári* „се поправа“, „се забавува“ и „повраќа“; *măncări* „јаде“ — *zămăncări* „зајдава“ (некого). Всушност овдека не само што е преземен префиксот од македонскиот јазик ами и значењето на новиот глагол што ќе рече дека во краен случај имаме пак лингвистичка калка.

Еве и неколку примери од коишто може да се види опозицијата свршеност-несвршеност на глаголското дејствие во мегленороманскиот; *măncări* „јаде“ — *nămăncări* „најаде“; *țărțiri* „преде“ — *duțărțiri* „допреде“; *durmiri* „спие“ — *zădurmiri* „заспие“; *scucăiri* „скока“ — *scucniri* „скокне“; *vicăiri* „вика“ — *vicniri* „викне“, итн.

Некои глаголи искажуваат и повторливо дејствие а опозицијата несвршеност — повторливост на глаголското дејствие, во најголем број случаи се изразува преку еден или два префикса кај итеративната форма и нивното отсуство кај формата на несвршениот глагол: *mutriri* „гледа“ — *zăprimutriri* „прегледува“, гледа повеќе пати“.

Третиата фаза од влијанието на македонскиот јазик врз мегленороманскиот, како што рековме и погоре, го опфаќа периодот од крајот на Првата светска војна па до денес. Она што е најбитно за овој период е тоа што мегленороманскиот веќе не се јавува како единствен идиом. Мегленороманскиот што се зборува во Грција се наоѓа исклучително под влијание на грчкиот јазик а оној што се зборува кај нас, под влијание на македонскиот јазик. Како резултат на ова во прв ред се јавуваат разлики во лексиката на двете јазични заедници но исто така разлики и во семантички, морфолошки и фонетски поглед (на пример, во мегленороманскиот што се зборува во Грција веќе се среќаваат интерденталите [ʃ] и [ʒ], преземени од грчкиот јазик).

Влијанието на македонскиот јазик врз мегленороманскиот денес се јавува во многу позасилена форма, обусловено од редица екстралингвистички фактори. Поставувањето на границата меѓу Југославија и Грција по Првата светска војна го преполови и онака малубројното мегленороманско население што според нашите анкети вршени на терен во 1976 и 1977 година изнесуваше околу 5018 жители. Нивното настанување во градовите (Гевгелија, Неготино, (Т.Велес, Скопје) и прифаќањето на новиот начин на живот, мешаните бракови, состојбата на двојазичност кај сите говорители независно од полот, отсуството на училиште на мајчин јазик — сите тие се фактори коишто силно дејствуваат врз структурата на мегленороманскиот којшто веќе се наоѓа на пат да исчезне. Македонскиот јазик како идиом што има своја културна мисија, а како таков тој е и јазик на Мегленороманците, нуди не само нови заемки од сопствениот словенски фонд на зборови туку и сите неологизми од туѓо потекло како: *ăfără* „афера“, *ărhivă* „архива“, *ăviôn* „авион“, *ăftum-bilă* „автомобил“, *ărhitectu* „архитект“, *gărdirôbă* „гардероба“, *gărdăjă* „гаража“, *gărsoniéră* „гарсонiera“, *gărnitură* „гаранитура“, *gublén* „гоблен“, *gólman* „голман“, *futél'ă* „фотелја“, *căuș* „кауч“, *răketa* „ракета“, *sătilit* „сателит“, и сл.

Она што треба посебно да се подвлече тоа е фактот што македонскиот неологизам ја сугерира фонетската природа на заемката во мегленороманскиот како и самиот род, како на пример: *gărăjă* именка од женски род зошто и во македонскиот е од женски род. Истата оваа именка во романскиот јазик е од машки род *garaj*, според француското *garage*. Тоа е случај и со *futél'ă* (женски род) а во романскиот *fotoliu* според фр. *fauteuil*, обете форми од машки род. Во примерите како *bumbărdiriri*, *tilifuniriri*, наставката *-iriri* е сугерирана од соодветната наставка во македонскиот јазик *-ira*: *bombardira*, *telefonira*. Во мегленороманскиот во Грција имаме *tilifunisiri* според грчкото *τηλεφωνισα*. Влијанието на македонскиот јазик врз мегленороманскиот денес е уште поизразито одошто во минатото, Преминот од еден код на друг (од мегленоромански на македонски) во секојдневниот разговор е честа појава кај говорителите на овој идиом, особено кога се работи за теми коишто бараат одреден степен на образование. Во многу фамилии, однесувањето меѓу постари членови се врши сеуште на мегленоромански но со децата исклучиво на македонски, бидејќи или не го познаваат мајчиниот идиом или многу слабо го познаваат.

Најпосле во македонскиот тие гледаат јазик што има одреден престиж, наспроти еден некодифициран идиом, сведен на фамилџарно ниво којшто радо го одбегнуваат.

L'INFLUENCE DE LA LANGUE MACEDONIENNE SUR LE MEGLENO-ROUMAIN

(Résumé)

L'auteur du présent article considère certains aspects de l'influence que le macédonien a exercée sur le mégléno-roumain à la suite du contact réalisé entre les deux idiomes et intensifié surtout par l'état de bilinguisme séculaire des locuteurs mégléno-roumains.

Trois phases sont à délimiter, dont une très ancienne pendant laquelle les premiers intrus slaves font irruption dans toute la romanité balkanique. Ces éléments lexicaux sont communs à tous les dialectes roumains nord et sud-danubiens. La deuxième phase de l'influence macédonienne sur le mégléno-roumain s'avère beaucoup plus forte et se reflète dans tous les compartiments de la langue: en phonétique, en morphologie, en syntaxe et surtout dans le lexique. Enfin, la troisième phase, qui s'étend de la Première guerre mondiale à nos jours, se caractérise par la pénétration massive de nouveaux éléments lexicaux macédoniens en mégléno-roumain.

La perméabilité de la morphologie aux influences étrangères (phénomène rare, mais le mégléno-roumain prouve qu'il est possible et peut entraîner des changements profonds dans la structure grammaticale d'un idiome) ainsi que l'abandon d'une bonne partie du fonds lexical principal au profit de termes macédoniens font que les Mégléno-Roumains ont de plus en plus recours au macédonien en tant que langue de culture, parlée par un nombre plus grand de locuteurs et jouissant d'un certain prestige.

Велко СИЛЈАНОВСКИ

ЗА ФОНЕМСКИОТ СТАТУС НА НЕКОИ АНГЛИСКИ СОГЛАСКИ

Во лингвистиката и во науката воопшто не постои и не можеме да очекуваме едногласност во однос на разгледувањето на одделни теоретски прашања, пак дури и тогаш кога ѝ припаѓаеме на истата лингвистичка школа и кога поаѓаеме од слични премиси.¹ Како подобен пример во прилог на оваа констатација го ползуваме структуралистичкото определување на фонемскиот статус на англиските консонанти /č/, /j/, /h/ и /ŋ/, а во врска со него ќе се осврнеме и на некои проблеми од фонетски карактер.

Од фонетска гледна точка консонантите /č/ и /j/ можат да се сметаат како сложени гласови составени од еден експлозивен и од еден фрикативен елемент. Општо е прифатено дека при нивното формирање препреката се прави меѓу задниот дел од гребенот, короната и страните на јазикот со симултано подигање на предниот дел од јазикот кон тврдото непце за да се направи теснец низ кој бавно се реализира третата фаза на експлозивниот елемент во форма на чујна фрикација. Или како што би рекол Вајз /č/ и /j/ би можеле да бидат третираны како симплекси слични на /t/, /d/ кај кои наместо слободно артикулирање преку врвот на јазикот имаме стеснето експлодирање заради подигањето на на јазикот до тврдото непце, односно неговото поставување во положба за артикулацијата на [ʃ], [ʒ]. Затоа не е необично што во повеќето Европски двојазични и еднојазични речници тие се претставуваат со два симбола [tʃ], [dʒ], а тоа се прави и заради усогласувањето со Интернационалната фонетска азбука којашто ваквите гласови секогаш ги смета за секвенци од два одделни гласа, базирајќи се врз испитувањата на францускиот фонолошки систем, односно врз морфофонолошките правила на тој јазик.

Во однос на нивната функција во англискиот јазик разгледуваните согласки можат да се третираат како консонатски групи составени од

¹ Понекогаш недоразбирањата произлегуваат заради неприфаќањето и непознавањето на теоријата што се применува во одделни јазични расправи, па дури и поради неусогласеноста на употребуваната терминологија. Во фонологијата под знак прашање ни биле поставувани, на пример, термините апстрактен глас (анг. *abstract sound*), говорен глас (глас на говорот — англ. *speech sound*), потем користењето на Интернационалната фонетска азбука; се инсистирало на задолжително постоење на норма кај фонемата (она што Д. Џоунз го нарекува главен член — *principal member* — види стр. 8 во „*The Phoneme*“, *Heffer and Sons*, 1962), одамна отфрлена во англо-американската фонологија и слично.

² M. C. W i s e, *Applied Phonetics*. Prentice-Hall, Englewoods Cliffs (N. J), 1963, str. 138.

две фонеме или како една неделива фонема. И токму во однос на нивната функција во јазикот лингвистите најмногу се разделуваат.

Во прилог на двосегментната интерпретација се даваат овие аргументи: 1. Нивната должина, односно времетраењето на артикулацијата е приближно иста како должината на два гласа; 2. кога два такви истородни гласа ќе се најдат еден до друг, не се вдолжуваат како останатите експлизивни консонанти, туку се повторуваат (пр. *such churches* [sʌtʃtʃɜːtʃɪz]; 3. во исказот *why chose* африкатот би можел да се анализира како зборовна група одвоена со (+) јунктура и почетна консонантска група /tʃ-/ за разлика од *white shoes* каде имаме /-t+ʃ-/; 4. се истакнува и фактот дека /tʃ/ и /j/ се владеат како сите консонантски фонеме што влегуваат во состав на почетните консонантски групи, пак затоа во ниеден стандарден англиски дијалект не постојат комбинациите /sʃ-/ , /tʃl-/³ и на крај се потсетува на онаа категорија луѓе кај кои во финална позиција од зборовите *bench*, *hinge* имаме слободно варирање меѓу /-nʃ/, /-nj/ и /-nʒ/, што не би се случувало ако се работи за една неделива фонема.

Ние им се придружуваме на оние што веруваат дека /tʃ/ и /j/ во англискиот јазик се неделиви фонемски целисти зашто во прилог на ова мислење можат да се набројат многу сериозни аргументи како што се 1. /tʃ/ и /j/ секогаш се палатализирани и во однос на тоа значително се разликуваат од комбинација /t+ʃ/ што ја наоѓаме во *hat shop*, *light ship*, *flat shape*⁴

2. слоговната граница никогаш не паѓа меѓу експлозивниот и фрикативниот елемент како што би паднала во трите претходно приведени примери (значи не може делењето [ti:t+ʃɪŋ])

3. англискиот јазик не го дозволува спојот експлозив-спирант во двосегментна почетна група, па ни комбинацијата /tʃ-, dʒ-/ во зборови од типот *choose*, *judge* и на нив слични

4. /tʃ/ и /j/ имаат иста дистрибуција како и останатите англиски симплекси: ги има на почетокот од слогот (*chop*, *Jack*), во финална положба (*match*, *badge*) и во средината од зборот (*butcher*, *aged*)

5. Овие консонанти прават опозиција меѓу себе (*chin* : *gin*, *char* : *jar*, *chest* : *jest*, *chew* : *Jew*), а се комутираат и со други консонантски фонеме (*chip* : *ship*, *chip* : *tip*, *matches* : *masheş*, *jam* : *dam*, *ledger* : *leisure* — во случајов тие се комутираат со елементите што влегуваат во нивниот состав)

6. во акцентирана положба од слогот кај /tʃ/ најчесто е отсутна аспирацијата, толку карактеристична за јаките преградни консонанти

7. лингвистички необразованите Англичани нив ги чувствуваат како еден сегмент што не може да се каже за останатите фонетски слични реализации (се мисли на комбинациите *t+r*, *d+r*, *t+s*, *d+z* и сл. во кои имаме спој на експлозивен и на фрикативен консонант со исто место на артикулација

8. конечно, во современиот јазик нема ниеден збор со /tʃ/, /j/ што е добиен со соединување на /t,d/ со /ʃ,ʒ/, ниту пак имало таков процес низ

³ Vidi B. Block and G. Trager. *Outline of Linguistic Analysis*. Waverly Press, Baltimore 1942, str. 49.

⁴ Види слични примери кај L. Bloomfield. *Language*, George Allen and Unwin, London, 1933, str. 120.

неговата историја. Како што е познато /č/ и /j/ се развиле од палаталните експлозивни консонанти /c, t/ или се преземени од старофранцускиот во ME⁵ во зборови како *chair, Charles, judge, gentle*, а се добиени исто така во ЕМ преку /-tj-/ , -/dj-/ од зборови чија ортографија била *-tion, -tian, -ture, -teous, -dier, -dure, -deur* како, на пример, во *nation, Christian, literature, righteous, soldier, vendure, grandeur*⁶ (овој процес е активен и денес).

Прашањето околу изговорот и фонемскиот статус на /h/ изгледа посложено и поконтровверзно отколку прашањето за претходните консонанти. И за овој глас се нудат две дијаметрално спротивни решенија. Едното поаѓа од „вокалоидната природа“ на /h/ и го определува како безвучен неслоговен вокал придружен со пискавост, односно го определува како средишен полувокал со дистрибуција слична на полувокалите /w/ и /j/, што би значело дека предвокалниот елемент во зборовите *hat, hid, heard* и сл. е комплементарно дистрибуиран со вториот елемент на таканаречените централизираните дифтонзи, наводно поради фонетската сличност меѓу нив. Според овој пристап фонолошката структура на зборовите *beer, bear, bore, boor* би била /bihr/, /behr/, /bohr/, /buhr/. Во основа, ова е Трејгер-Смитовски⁷ пристап кого наполно или со извесни модификации го наоѓаме скоро кај сите попознати американски лингвисти од педесеттите и шеесеттите години.

Меѓу нив секако спаѓа и А. Хил⁸. Тој прилично неуверливо го оправдува своето определување дека /h/ е полувокал со артикулација на самогласка од среден ред. За него иницијалното /h/ не би можело да биде фрикатив затоа што се разликува од другите англиски фрикативи по тоа што нема свој звучен парник (по оваа логика македонскиот веларен фрикатив би бил исклучен од фрикативниот подсистем) и по тоа што фрикативјата не се образува во устата. туку во фарингалната празнина, односно во гласилките. „Глоталната или фарингалната фрикативја“, вели тој „е нешто што не се јавува никаде во системот на скоро симетрични дистинктивни белези коишто ги карактеризираат англиските гласови. Затоа потпирањето на ваков вид пискавост во идентификувањето на /h/ како фрикатив ќе значи негово натамошно изолирање од целокупниот систем“.⁹

Од досега изложеното можат да се согледаат главните мотиви и причини на првиот пристап: привидната вокална природа на гласот, барањето на систем на симетрии и стремеж да се дојде до фонолошки систем што ќе ги опфати сите можни англиски говорни варијанти, онаков каков што е изложен во монографијата на Трејгер и Смит.¹⁰

⁵ ME = средно англиски, EM = раномодерен англиски

⁶ Vidi S. J. Kenyon. *American Pronunciation*. George Warh Pub. Company, Ann Arbor, 1958, str. 147—150.

⁷ L. G. Trager and S. L. Smith. *An Outline of English Structure*. American Council of Learned Society, Washington, 1957.

⁸ A. A. Hill. *Introduction to Linguistic Structre*. Harcourt, Brace and World, New York 1958.

⁹ A. A. Hill, cit. d., str. 38.

¹⁰ Види ги подточите во белешка 7.

Во однос на артикулацијата на /h/, куриозитетни се искажувањата на Ладо и Фриз и Стоквел.¹¹ Првите двајца сметаат дека /h/ се образува на некое непце, А Стоквел во еден необјавен ракопис, во кој го контрастира англискиот и тагалоскиот фонолошки систем на овој глас му определува крајно необично место на артикулација : алвеоларно-палатално. Не се гледа при тоа дали тие имаат на ум некоја алофонска варијанта на /h/ или нешто друго.

Многу пореална и поприватлива ни изгледа втората солуција според која /h/ е јак безвучен глотален фрикативен консонант. Дека се работи за глас што им припаѓа на консонантските фонеме не е дури нужно да се докажува бидејќи овој глас се јавува само во предвокална неслоговна позиција. Се разликува од полувокалите по тоа што е безвучен, иако е спектрограмаски докажано дека во поврзаниот говор тој често е звучен¹², но ова секако е една од неговите варијанти. И покрај тоа што од физиолошка гледна точка /h/ делумно наликува на вокалоид (има шуплинска резонанција), тој сепак не е тоа, зашто има јасно изразена пискавост која не е карактеристична за самогласките во ниенден од јазиците што ни се познати. Впрочем основната особина на сите вокали е сонорноста и звучноста со која се разликуваат од полувокалите. Консонантот /h/ е исто така продолжителен со што значително се разликува од полувокалите кои имаат краткотрајна артикулација. Освен тоа не ни е познато дека постојат самогласки што се образуваат меѓу гласните жички (англискиот јазик не би можел да биде единствениот исклучок). А самиот факт што на /h/ му се препишува ту едно, ту друго место на образување (види погоре) како карактеристичен дистинктивен белег говори во прилог на тоа дека нешто не е в ред со неговата класификација како полувокал. Од друга страна никој не негира дека тој на почетокот од слогот, каде што според нас тој единствено се јавува, е секогаш придружуван од пискавост, а пискавоста е основната особина што делува врз нашето определување консонантите да ги вброиме во фрикативната категорија. Сосема е ирелевантно, по наше, мислење, дали фрикациијата е локална или празнинска и дали /h/ како глотален фрикатив ја нарушува симетричноста на консонантскиот систем.

Значи, /h/ треба да се групира со другите безвучни фрикативи /f, θ, s, ʃ/. Тој прави опозиции со сите од нив (*hit : fit, hit : sit, he : she, hill : thrill* и со нула (*hold : old, hall : all*) и како нив се комбинира со полувокалите за образување почетни консонантски групи (сп. *huge, where, со fuse, suit, swim, thewy*). Затоа, да го цитираме Курат, „ниту во однос на неговиот дистинктивен белег — фрикациијата, ниту во однос на спојувањето (во консонантски групи, н.з.) /h/ не може да се стави заедно со полувокалите /j/, /w/... коишто не се пискави и се јавуваат во почетни групи по сонанти, фрикативи и преградни консонанти (*mute, few,*

¹¹ Vidi R. Lado and Ch. Fries. *English Pronunciation. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968, str. 89, Potoa R. Stockwell. A Contrastive Analysis of English and Tagalog Phonology. University of California, Los Angeles, 1957, str. B-52.*

¹² Vidi B. Strang. *Modern English Structure. Edward Arnold, London, 1971, str. 54.*

swim, twice), позиции во кои /h/ никогаш не се јавува¹³. Ако тој не е полувокал, а во никој случај не може да биде сонант или преграден сонсонант, тогаш местото му е меѓу фрикативите со кои им е заедничка акустичката сличност и складноста во обликувањето. Кон ова ќе го додадеме и тоа дека истородни согласки во модерниот англиски јазик никогаш не се составен дел на иницијални консонантски групи, па поради тоа групите /hj-/, /hw-/ не можат да содржат два полувокала.

Консонантот /ŋ/ во англискиот јазик немал секогаш фонемски статус. Познато е дека во старо-англискиот тој не бил фонема, туку алофонска варијанта на /n/ пред /k/ и g/¹⁴. Неговата фонологизација започнала некаде во втората половина на МЕ период кога со отпаѓањето на вториот консонант почнале да се упростуваат финалните консонантски групи -mb, -nd, -ng, така што се отворила можноста за опозиции какви што се *thing* : *thin*, *win* : *wing*, *ban* : *bang*, *run* : *ring* и на тој начин се добива впечаток дека новата фонема „извонредно“ се вклопува во фонемската структура на консонантскиот систем потполнувајќи ја празнината

/p/	/t/	/k/	
/b/	/d/	/g/	
/m/	/n/	0	—————→ /ŋ/

Токму оваа складност на /ŋ/ со општото фонолошко обликување на англискиот јазик била она што ги навело многу лингвисти да му доделат на тој глас статус на фонема. Но уште од самиот почеток на нејзиното постоење било јасно дека таа забележително се разликува од другите фонемите од истиот ред (фонемите /m/ и /n/), по тоа што има ограничена дистрибуција (се јавува главно на крајот од зборот или поточно само на крајот од слогот, а тоа е една од причините што го наведе Е. Сапир¹⁵ да го интерпретира /ŋ/ како бифонемска група, составена од /n+g/. Зборовите *sing*, *singer*, *anger* тој фонолошки ги претставува како /sIng/, /sIng-ə/, /ængə/, а *ink* и *tank* како /ink/, односно /tænk/ каде [ŋ] ќе се јави само како фонетски уловена варијанта. Според Сапир компаративите и суперлативите на придавките со ортографија 'ng' би се правеле со додавање на суфиксите /-ə/ и /-Ist/ кон основата. Во спротивно, аналитичарот ќе биде приморан да ги воведо суфиксните морфемите /-gə/, /-gist/ за да го оправда присуството на /g/.

Не може, меѓутоа, а да не му се направи приговор на бифонемското интерпретирање на /ŋ/ затоа што ја испушта од предвид конгруентноста на /ŋ/ со останатите англиски согласки и фактот дека фонемата /ŋ/ од фонетска гледна точка претставува еден глас. Освен тоа бифонемското интерпретирање не е во состојба да го објасни постоењето на разликите во морфолошката структура на одделни зборови како што се *longer*

¹³ H. Kurath. „The Binary Interpretation of English Vowels“, *Language* 32:2, 1957, str. 112

¹⁴ Vidi S. J. Kenyon, cit. d., str. 152—154.

¹⁵ Vidi E. Sapir. „Sound Patterns in Language“, *Language* 1, 1925, str. 49.

[*ˈlɒŋgə*], компарација од придавката *long*, и *longer* ([*ˈlɒŋgə*], именка изведена од глаголот *long*. Тоа се зборови со паралелна морфолошка структура, кои истовремено се разликуваат од семантичка гледна точка (подолг : чезнител). Семантичката разлика се должи на гласовната разлика. Овде присуството, наспроти отсуството на гласот /g/ по /ŋ/ доведува до семантичка неидентичност на двата збора. Ако критериумот за комутација се почитува како што треба, од горната опозиција може да се донесе само еден заклучок, а тој е дека консонантот /g/, кој без сомнение е фонема, со самото свое присуство во зборот /*ˈlɒŋgə*/ недвосмислено го воспоставува фонемскиот статус на носовката /ŋ/ во модерниот англиски јазик.¹⁶

Фонемскиот статус на /ŋ/ и уште на неколку други согласки би бил сериозно разнишан и оспоруван, ако од аналитичарот се бара за секој консонант да најде минимални парови во сите три позиции од зборот: почетна, средишна, финална. Ако се настојува да се почитува ова барање, тогаш покрај фонемата /ŋ/ недокажани би останале и фонемите /ʒ/, /h/, /r/ зашто секоја од нив има ограничена дистрибуција. Имено, /ŋ/ се јавува сами во средината или на крајот од зборот, /ʒ/ единствено во средината на зборот и по исклучок на крајот во неколку француски заемки, но во алтернација со африкатот /ʒ/, /h/ го среќаваме во почетна и во средишна позиција, а /r/ (во англиската варијанта) само во иницијална позиција.

Velko SILJANOVSKI

THE PHONEMIC STATUS OF SOME ENGLISH CONSONANTS

(S u m m a r y)

Linguists often disagree in the treatment of a great number of theoretical issues even when they belong to the same linguistic school and when they start from similar premises.

This paper is an attempt to show how structuralists of the 1950s and the 1960s analysed English /ʒ/, /j/, /h/, and /ŋ/. Pros and cons are presented in favour of the treatment of /ʒ/ and /j/ (1a) as consonant clusters and (1b) as single entities, the classification of /h/ (2a) as a semivowel and (2b) as a fricative consonant, the interpretation of /ŋ/ (3a) as one phoneme and (3b) as a sequence of two consecutive units. Serious objections are also made to the biphonemic interpretation of /ʒ/, /j/ and /ŋ/, as well as to the placing of /h/ with the vocalic type of sounds.

¹⁶ Vidi za toa J. Vachek. „Notes on the Phonemic Value of the Modern English [ŋ] Sound, vo In Honour of Daniel Jones, Abercrombie i dr. (eds), Longmans, London, 1964, str. 194.

Велко СИЛЈАНОВСКИ

АКРОНИМИТЕ ВО АНГЛИСКИОТ И ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК ДЕФИНИРАЊЕ НА ПОИМОТ АКРОНИМ

Лексичкиот фонд на еден јазик се збогатува на различни начини: со создавање на нови термини, преку преземање на зборови од други јазични средини, со помош на зборообразувачки процеси како што се деривацијата, редупликацијата, спојување на два збора во еден, народна етимологија итн.

Нови зборови во англискиот јазик, на пример, се образуваат со спојување на делови од две лексеми: *smog* (*S*Moke + *f*OG), *transister* (*TRANS*fer + *res*ISTER), *brunch* (*B*reakfast + *I*UNCH) *escalator* (*ES*CAlade + *elev*ATOR); потоа со отфрлање на почетокот или крајот на повеќеслововни зборови: *Beth* (*ELIZ*Abeth), *bus* (*OMNI*bus), *memo* (*memo*RAN-DUM), *photo* (*photo*GRAPH) итн.

Ваквите продуктивни процеси во голема мера ја изменуваат и ја прошируваат општата лексика на јазикот, но по својата продуктивност значително заостануваат зад едно релативно ново зборообразување, кое е карактеристично и за македонскиот јазик, особено во повоените период. Станува збор за образувањето на една посебна категорија зборови познати под името акроними.

Акронимите обично се дефинираат како кратенки изведени од почетните елементи или слогови на сложени искази составени од најмалку два збора. Ваквото дефинирање на терминот очигледно како појдовна точка ги зема елементите што влегуваат во состав на новообразуваниот збор, но наполно не задоволува зашто не ја уточнува границата на скратувањето, посебно кај иницијалните кратенки, ниту пак ги опфаќа кратенките од типот бр., БГД, д-р, бел., *Dr* (*doctor*), *CSTMS* (*Customs*) и сл.

Некои автори кратенките ги класифицираат според изговорот и разликуваат:

а) акроними — кратенки што се изговараат како обични зборови: МАНУ, САД, ЗИК, ДИК, ЦИА; *UNESCO*, *NATO*, *WASP*

б) иницијализми — кратенки што се читаат „буква по буква“: СССР, МФЛ, ЈНА, *CT*, *DTV*, *KNB* (при што повторно останува отворено прашањето за соодветно вклопување на обичните кратенки.

Во ова излагање поимот акроним ги опфаќа сите кратенки што се добиени по пат на спојување на почетните букви (гласови) на соодветната сложена зборовна група (НОБ, ФИФА, РТВ, ЈЗ, в.д., о.м., В.П., о.с.; *CFA*, *PAC*, *DIA*, *LARC*, *mm*, *L.A.*) и станува скоро синонимен со поимот иницијална кратенка).

ПОТЕКЛОТО И УПОТРЕБАТА НА АКРОНИМИТЕ

Кратењето на сложените искази е познато уште од Римско време. Тоа, меѓутоа, станува мошне популарно дури во дваесеттиот век, особено на англосаксонското говорно подрачје, од каде, се верува, се проширило во поголема или во помала мера скоро низ целиот свет. Во овој временски период човештвото доживува две светски војни, силен стопански, економски и културен подем, неверојатен напредок во технологијата, медицината и во науката воопшто. Се јавуваат илјадници нови полезни и деструктивни производи, политички, стопански организации и друштва од најразличен вид. Голем број од имињата на новите производи, асоцијации и друштва претставуваат сложени искази кои, во еден изразит животен динамизам, не можеа да се одржат во својата првобитна форма. Сè почесто доаѓа до нивно кртење кое се врши на сличен, но не и на еднообразен начин.

Акронимите и кратенките воопшто денес се една многу популарна зборообразувачка појава¹. Ги среќаваме насекаде, посебно во дневниот печат и во науката. Кратењето на сложени називи се врши во сите родови на војската, во транспортните организации, во индустријата, трговијата, образованието, економијата, лингвистиката, историјата, хемијата, фармакологијата, медицината, журналистиката, научните списанија, банките итн. Нема да биде пресилено, ако се каже дека во последниве децении имаме претерана употреба на кратенки чие значење понекогаш е неразбирливо дури и за најупатените. Чудните комбинации на согласки и на самогласки им се познати само на специјалистите од потесната област. Затоа обичниот читател нивното значење може да го дознае со помош на речник (ако го има) или преку толкувањето што повремено го приложува пишувачот на текстот како на пр.:

1. Уште од минатата година членовите на НАСЛ (Северноамериканска фудбалска лига) ги применуваат новите правила,
2. Тогаш ФДП (Либералната партија) ја раскина коалицијата со ...
3. Какво искуство доби Меѓународната Фудбалска Организација (ФИФА) чиј член сте вие?
4. ... *to present the specific JCL (Job Controle Language) for most applications.*
5. *Tom Hannigan will soon introduce Californian Tax Reform Association (CTRA) sponsored amendment*

¹ За потребите на овој напис ги користевме весниците „Нова Македонија“ и „Вечер“; Годишни зборници на одделни факултети во СР Македонија; билтени на Универзитетот „Кирил и Методиј“ од Скопје; списанијата „Литературен збор“, „Македонски јазик“; Телефонски именик на ПТТ Скопје; весници и билтени издавани во Државниот Универзитет од Чико, Калифорнија; дневниот печат од Сан Франциско; научни списанија публикувани во САД; весникот „*Advocate*“ гласило на професорите од Калифорнија; Англиско-хрватскиот речник на Р. Филиповиќ, во издание на „Зора“ од Загреб (1954 год); Второто издание на Вебстеровиот речник од 1980 год; речникот на А. Т. Crowley „*Acronyms, Initialisms and Abbreviations Dictionary*“, Gale Research Company. Book Tower, Detroit, 1979 год. и други.

Од друга страна има акроними што, се чини, му се познати секому поради нивниот силен функционален полнеж. Такви се кратенките СФРЈ, ЦК, КПЈ, САД, СССР и сл. Тие стануваат општопознати преку секојдневната употреба во средствата за јавна комуникација.

Благодарение на долгата употреба акронимите стануваат дел од општата лексика на еден јазик. Како такви тие се одржуваат подолго време. Дел од нив, меѓутоа, исчезнуваат или стануваат еден вид „архаизми“ кои повремено се активираат кога се пишува или се зборува за оној период кога тие имале активна употреба (на пр. ПОЈ, АФЖ, ФНРЈ во македонскиот јазик, *NARRD = National Association of Record Retailer Dealers*, *NARP = National Association for Pastoral Renewal*, *KMRA = Knitwear Mill Representatives Association*, *ISA = Independent Shoemen of America*, *ICE = Indian Cultural Center*, *IBOR = International Brotherhood of Operative Potters*, во англискиот јазик).

Кратењето на сложените изкази несомнено е оправдано во оние средства за комуникација во кои се наложува просторно заштедување (во весниците), временска економичност (радиото, телевизијата), штедење на материјални средства (во скапите огласи), потоа во рекламите, во домашниот и меѓународниот сообраќај, во тајните пораки и сл.

Од корпусот што ни послужи како основа за ова излагање може да се заклучи дека кратењето на сложените изкази и во англискиот и во македонскиот јазик продолжува со несмалено темпо и дека се применува и во случаи каде за него очигледно не постои некоја посебна потреба.

ОБРАЗУВАЊЕ НА АКРОНИМИТЕ

Акронимите, како што истакнавме погоре, се добиваат по пат на спојување на почетните елементи на сложени изкази. Нивната фонолошка структура ќе зависи од бројот на зборовите што влегуваат во сложениот изказ.

Според тоа треба да очекуваме разновидни комбинации на согласки и на самогласки во двата анализирани јазика, пр.:

ОО (основна организација), ОУ (основно училиште);

ОК (општински комитет), ПА (педагошка академија), РО (работна организација);

ЦК (централен комитет) МФ (Меѓународен фонд);

АПТ (автотранспортно претпријатие), ИТШ (интернационален транспорт и шпедиција);

ДКМ (Државно книгоиздателство на Македонија), ГСП (Градско сообраќајно претпријатие);

ЗОИЛ (Завод за осигурување на имоти и лица);

НРПК (Народна револуционерна партија на Кампучија), ЈФРЛ (Јужна фудбалска регионална лига);

ССРНХ (Сојуз на синдикатите на работниот народ на Хрватска) и сл.;

IA (*Ice Age*), UO (*Undelivered Orders*);

ES (*Educational Specialist*), UQ (*Upper Quadrile*), ZE (*Zero Effision*);

CT (*Cable Twist*), DC (*Deputy Chief*);

CTB (*Coast Torpedo Boat*), DCC (*Disaster Controled Center*);

CTAA (Corporate Transfer Agents Association), UNTEA (United Nations Temporary Executive Authority), DCASPRO (Defence Contract Administrative Service Plant Representative Office); CSWFB (Canadian Society of Wildlife and Fishery Biologists) PGMSJ (Professional Group of Mathematical Symbol Jugglers) итн.

При скратувањето на сложените искази обично се испуштаат предлозите, сврзниците и членот: БСМ (Боксерски сојуз на Македонија), ИТШ (Интернационален транспорт и шпедиција), ДЛУПУМ (Друштво за ликовна уметност и применета уметност на Македонија); SCW (Community of St. Wilfrid), PGS (President of the Geografic Society), CSWEP (Committee on the Status of Women in the Economics).

Во англискиот јазик, меѓутоа, не постои целосна консеквентност во применувањето на ова правило. Има многу примери во кои сврзникот и предлогот се вметнуваат во кратенката било во скратена или во полна форма: C of T (Chief of Transportation), C and T (Classification and Testing, Clothing and Textiles), C and T (Commencement and Termination, Contingency and Training); D of C (Department of Commerce), D & C (Dilation and Curettage, Display and Control); IC (In Charge of), IC & C (Installation Calibration and Checkout); UNSCOB (United Nations Special Committee on the Balkans), UNTOOK (United Nations Temporary Committee on Korea), ELIM (Evangelical Lutherans in Mission), USOFAP (Under Secretary of the Air Force of the Army) и др.

Вака се постапува веројатно за да се овозможи кратенката да се изговара како обичен збор (UNSCOB ['ʌnskɔb], UNTOOK ['ʌntuk]) или заради тоа што се сака да се избегне мешањето со оние кратенки коишто би имале истоветна гласовна структура, а се однесуваат на сложени искази без сврзник и без препозиција (сп. на пр. U & O — Use and Occupancy со UO — Urinary Output; USOFA — Under Secretary of the Army со USA — United States Army, United Soccer Association и уште десетина други значења), C & T (Classification and Testing), односно C of T (Chief of Transportation) со CT, кратенка што има повеќе од шеесет интерпретации (Cable Transfer, Central Time, Chief Telegrapher итн.)

Слични зборовни групи со предлог и сврзник се скратуваат на два начина: Department of Commerce = D of C и DC, Inspected and Condemned = I N & C и IC, Installation Calibration and Checkout = IC & C и ICC, Zone of Interior = Z of I и ZI.

Во македонскиот јазик досега сме регистрирале само еден акроним во кој е задржан сврзникот: БиХ.

Многу интересни се кратенките во кои се додават елементи што воопшто не постојат во сложениот изказ. Во САД во последниве години од изразот Committee to Re-elect the President се прави кратенката CREEP за да се добие апелатив со дерогативно значење (одвратен човек, личност спрема која се има аверзија). Вметнувањето на второто Е, се разбира воопшто не е потребно зашто зборот убаво се вклопува во можната фонемска структура /krep/. Говорната форма на кратенката SNCC е /snik/ и покрај тоа што самогласката /i/ не добова соодветна графема во писменото комуницирање.

Фондот на акронимите во двата јазика постојано се зголемува, покрај другото, и заради незапишливиот продор на кратенките образувани во други јазични средини. Некои од нив имаат локален, а некои меѓународен карактер. Во јазикот позајмувач тие се употребуваат или според составниците на преводните еквиваленти (ова повеќе се однесува на македонскиот јазик) или во својата оригинална форма:

САД (превод од англиски — *United States of America*)
 ОН (превод од англиски — *United Nations*)
 АНСА (Новиснска агенција од Италија)
 АЕК (Фудбалски клуб од Солун, Грција)
 АПА (Новинска агенција од Австрија)
 АБЦ (Телевизиска мрежа од САД)
 ББЦ (Радио телевизиска мрежа од В. Британија)
 ЕТТУ (Европска пингпонгска унија)
 КЛМ (Авионска компанија од Холандија)
 МРЛА (Партија на трудот од Ангола)
 ПСОЕ (Социјалистичка партија во Баскија — Шпанија)
 СПД (Партииска организација од СР Германија)
 CSWV (*Centraal Sociall Werkgevers Verbond* — Холандија)
 CT (*Cahiers he Tunisie* — Тунис)
 CTB (*Compamhia Telefonica Brasileira* — Бразил)
 ELF—ERAP (*Essences Lubrifants de France — Enterprise de Recherches et d'Activites Petrolieries* — Франција)
 IRSAC (*Institut pour le Recherche Scientifique en Afrique Centrale* — Белгија)
 DBV (*De Badande Vannerna* — Шветска)
 NKVD (*Narodni Komissariat Vnutrennikh Del* — Советскиот Сојуз)
 PGT (*Patrido Quatemelteco de Trabago* — Гватемала)
 UPC (*Union des Populations de Cameroon* — Камерун)
 ZFL (*Zbornik za Filologiju i Lingvistiku* — Југославија)
 ZJ (*Živi Jezici* — Југославија)
 ZKD (*Zagreb Kajkavian Dialect* — Југославија)
 ZSL (*Zjednoczone Storonnictwo Ludowe* — Полска)

Голем број од акронимите во македонскиот јазик се преземени од српскохрватското говорно подрачје без да претрпат адаптирање кое, се разбира, не е ни нужно, со оглед на очигледната лексичка сличност на двата јазика

МОРФОЛОШКО-СИНТАКТИЧКИ ОСОБИНИ

Општо земено, акронимите се именски образувања. Тие, меѓутоа, задржуваат само некои морфолошки својства на именките. Англиските акроними, на пример, одат со инфлексиската „посесивна“ морфема {-z}:

The proposed affiliation agreement, approved in principle earlier by the AFT's executive council and the AAUP's national council, was considered and approved by the AFT council.

Organising legislative relations are at the forefront of TUF's program, но немаат множина, ниту можат да послужат како основа за образување други видови зборови. Сепак обично е да ги сретнеме во присуство на определениот член: *Other major legislation designed by the UPS includes; UPS has written the PERB requesting an expected election*

Со оглед на фактот дека ваквите кратенки главно претставуваат имиња на организации, институции, предмети изуми и сл. тие се вклопуваат во англискиот природен среден род, пр.:

1. *UPC made the same request during its testimony.*
2. *The AFT is supporting the UPC with a veteran staff. . . . It is also continuing its 10 year pattern of financial support. . . .*

Само акронимите од типот *LASER* (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*), *SCUBER* (*Self-contained underwater breathing Apparatus* — апарат за нуркање), кои всушност преминале во општи именки ги задржуваат сите морфолошки својства на именките.

Македонските акроними се исто така именски образувања со нејасно изразен род². Тој зависи или од родот на главната именка во сложениот исказ или од крајниот сегмент на кратенката, пр.:

1. Комисијата .. при *ирагскајџа* СИЗ за култура (женски род бидејќи се однесува на *заедница*)
2. УФА — главен град на Бакширската Автономна ССР (ж.р., се однесува на република)
3. ББЗ постигнала спогодба со Етиопија (З = заедница, ж.р.)
4. Сплитското ХНК . . . се афирмира како театар . . . (К = казалиште, с.р.)

5. Заради тоа, разговаравме со директорот на ова ООЗТ (с.р. затоа што последниот сегмент го има изговорот -те)

6. Земјите во развој мората добро да се договорот за шестиот УНКТАД (м.р., завршува на согласка).

Ваквите кратенки немаат множина затоа што имаат необична фонолошка структура, а што е уште поважно, во најголем број случаи тие означуваат имиња на една единствена институција, организација, агенција и сл. (КПШ = Комунистичка партија на Шпанија, МАНУ = Македонска Академија на науките и Уметностите, БСМ = Боксерски сојуз на Македонија, АТС = Новинска агенција од Швајцарија, ДПМ = Друштво на писателите на Македонија). Додавањето на множинскиот суфикс се избегнува дури и таму каде што не постојат структурални и семантички ограничувања. Еве неколку примери од дневниот печат:

1. Заедно со загубите на *ојштинскиите* СИЗ за здравство. . .
2. Од *друштвите* СИЗ за здравство нема податоци . . .

² На нив се осврнува О. Јашар во написот „За некои аспекти на збороображувањето на лексиката во современиот македонски јазик“, МЈ, год. XVII, 1966, стр. 5—29. Во него се издвојуваат три основни типа кратенки а) гласовни или иницијални б) слоговни и в) мешани. Поопширна разработка имаме кај Б. Марков во трудот „Опсервации над скратениците од сложени називи“, Литературен збор 6, 1980, стр. 31—46).

3. ... и *друш* ООЗТ на Комбинатот „Овче Поле“.
4. ... што редовно ги *издаваат* 150 ООЗТ³.

Има примери во кои кратенката СИЗ се употребува како општа именка: (1) Беше поставено прашањето, што со средствата што се одвојуваат од СИЗ-овите, (2) Нема некои побитни разлики во СИЗ-овите ... Овде таа добива множина аналогно на еднословните именки од машки род.

Кога се служиме со полната форма на сложените називи, имаме можности за вакви искажувања:

- а) *Службата за оишисествено књиоводство* неодговорно се однесува.
 - б) *Благодарение на службите за оишисествено књиоводство* откриени се многу неправилности,
 - а) Состанокот ќе се одржи во Деканатот на *Филолошкиот факултет* во Скопје.
 - б) Со овие проблеми се соочени *Филолошките факултети* во земјата.
- Ако се обидеме истите идеи да ги искажеме со помош на кратенките СОК и ФФ, едноставно е замената само во речениците означени со а), додека пак во примерите под б) нивната употреба е исклучена, зашто множинската морфема не може да се додаде ниту по С ниту по К, односно второто Ф. Формите СИОК, СОКОВИ, ФФИ би биле морфолошки девијации со изменета семантичка интерпретација.

Има ситуации, меѓутоа, кога множественоста на именката во сложените исказ се означува со помош на формите на глаголот, придавката и на двојниот објект, пр.:

1. САД (Д = држави) *сооштиија* дека на Либан ќе му подарат ...
2. Асамблеата побараа ОН (Н = нации) да *обезбедат* поголем публицитет.
3. За понатамошното користење на *испојнит*е ХМС (С = системи) ...
4. ... ја согледуваат неопходната потреба СВП (В = вечери) да се *војат* како нова ...
5. Шарон ќе ги посети САД

Само во исклучителни случаи кратенките во македонскиот јазик служат како основа за изведување други видови на зборови:

1. Како што оцени директорот на УНКТАД-овиот отсек за финансии ...
2. Управата на УРС-овите синдикати ...
3. ... се квалифицира како сè поопасно оддалечување од ГАТТ-овиот систем
4. ... е организатор на две тематски ДЛУМ-ови изложби.

На едно место е искажано мислењето дека акронимите не можат да се земат како полни именски образувања ако се составени од два гласа без самогласка или ако претставуваат необичен комплекс од зву-

³ Говорниот јазик овде ги претпочитува облиците СИЗ-ови, ООЗТ-иња. Во својство на општи именки СИЗ и ООЗТ одат со сите членови: СИЗ-ов, -он, от-, -овиве -овите, -овине; ООЗТ-во, -но итн. Членуваната еднинска форма во пишан текст ретко се употребува: „Знаете ли колку имаме невработени на списокот од СИЗ-от?“ („Нова Македонија“ од 16,4, 1983, стр. 3, во написот „Мравјалник под Шара“).

кови⁴. Се мисли на примери од типот (а) 33, КК, МЗ, СК, (б) ССРНМ, ВМРО, СКМ, ЖТО и сл. Првиот критериум воопшто не држи затоа што кратенките под (а) се составени од повеќе од два гласа бидејќи се изговараат со интервенција на самогласка, во случајот темниот вокал по З, К, М или самогласките /е/, /а/ во СК (ес -ка). Според тоа тие само привидно наликуваат на консонатски групи. На вториот критериум му недостасува прецизност, па оттука и барањето за негово преформулирање, посебно на последниот конституент од фразата „комплекс од гласови“.

Во реченицата акронимите имаат позиции карактеристични за именките. Тие функционираат како подмет(П), директен објект (ДО), индиректен објект (ИО), објект на препозиција (ОП).

1. СССР планира да крајот на оваа деценија да наводни нови 10 милиони хектари земја (П).
2. Југословените ја напуштија ЕТТУ (ДО).
3. Претставниците на оваа организација го предупредија ЗОИЛ (ИО) дека нема да ... (ДО).
4. Не се согласуваме со ЈЛЗ (ОП, заедно со предлогот ДО).
5. *TUF is searching for a full-time executive director* (П).
6. *Tell your friends about the need for. . . and have them write their legislators and join CTRA* (ДО)
3. *They have sent the PERB* (ИО) *an official document.*
4. *The President of CSSA* (ОП) *will resign if . . .*

Натаму, акронимите често се јавуваат во позиција на придавка, функционирајќи при тоа како предноминални модификатори⁵.

1. Вториот Краишки НОП одред со вешти маневри ...
2. Кога ќе се јави ПТТ работникот од централата ...
3. Провокативната реакција на откажаните НАТО вежби
4. *In the words of a NYSUT representative* ...
5. *Six NEA locals face similar difficulties.*
6. *But failed to convince NLRB regional director*

Акронимите во македонскиот јазик најповеќе се употребуваат во препозициски фрази со предлозите на, во, од, за, со, меѓу, спрема во својство на постноминални модификатори (ПНМ) во склопот на една именска фраза или како адвербиалии (пролози за место, ПМ).

1. Ќе ги утврди Собранитето на СИЗ за ... (ПНМ).
2. Претседателот на Претседателството на СФРЈ заминува утре во официјална посета ... (ПНМ)
3. Како што сме известени во ЗЗПК „Македонија“ се вложуваат напори (ПМ) ..
4. Го добија соодветниот материјал од СИС (А).
5. Загрижува односот на САД спрема ГАТТ (ПНМ).
6. Проектот ќе биде изработен во соработка со МАНУ (ПНМ).
7. Какви се односите меѓу СССР и НР Кина? (ПНМ)

⁴ Види Б. Марков, 1980, стр. 33.

⁵ Англиските акроними во реченицата најчесто се застапени со функцијата подмет и предноминален модификатор.

Една од битните разлики меѓу македонските и англиските акроними е во тоа што првите имаат само едно значење⁶, додека пак вторите се јавуваат со повеќе значења, особено оние што се составени од два, три, па и четири елементи. Во одделни случаи среќаваме дури повеќе од значење 80, пр: *CSSS* (2), *CSTA* (3), *SSSP* (4), *SSU* (14), *CD* (74), *C & LT* (5), *C/T* (5), *DC* (89), *DCA* (29), *DSB* (10), *ERT* (10), *ES* (44), *IA* (42), *IAA* (23), *IBP*, (9), *IBY* (2), *IC* (81), *I & C* (7), *I/C* (3), *ICAA* (5)⁷ итн.

ИЗГОВОРОТ НА АКРОНИМИТЕ

Акронимите во англискиот јазик главно се читаат според гласежот на буквите во азбуките: *USA* (ју-ес-еј), *ITV* (ај-ти-ви), *UPSA* (ју-пи-ес-еј), *PGEC* (пи-џи-и-си), *ES* (и-ес) итн. Некои од нив се изговараат како обични зборови: *NATO* ('neitou), *UNASCO* [ju'næskou], *OPEC* ['oupek]. Се случува кратенката да се изговори како обичен збор и по сопствено наоѓање, особено кога нема отстапување од фонолошките правила на јазикот: *ELF* (elf), *ELIN* ['elin], *NAPS* [næeps], *NAR* [na : (r)].

Изговорот на акронимите во нашиот јазик зависи од тоа дали се тие преземени од други јазици (кога се подражава туѓиот изговор) или се образувани на домашен терен. Со исклучок на неколку примери, заемките од српскохрватското подрачје и кратенките дојдени преку англискиот јазик се изговараат според изговорот на јазикот позајмувач: *ТВ* (те-ве), в.д. (ве-де), *ВКВ* (ве-ка-ве), *ДДР* (де-де-ер), *ЖТП* (же-те-пе), *ПТТ* (пе-те-те), *КПЈ* (ка-пе-јот), *СКЈ* (ес-ка-јот), *ББС* (би-би-си), *ЦБС* (си-би-ес), *ФБИ*⁸ (еф-би-ај) и (фи-би). Делумно отстапување имаме во изговорот на *ВМА* (ве-ме-а), место (ве-ем-а), *АФЖ* (а-фе-же), место (а-еф-же).

Македонските акроними се изговараат според гласежот на македонската азбука. Вокалските графеми ја добиваат соодветната самогласна вредност, а согласките се придружени од темниот вокал, кој овде, ќе го означуваме со апостроф заради тешкотии во печатењето: *ДПМ* (д'-п'-м'), *ГСП* (г'-с'-п'), *ЗНМ* (з'-н'-м'), *КПЗ* (к'-п'-з'), *РСВР* (р'-с'-в'-р'), с.р. (с'-р'-р')⁹ итн.

Слично ги изговараеме тричлените кратенки што започнуваат и завршуваат со самогласка, а содржат неприродни финални(а), односно почетни консонантски групи (б):

(а) *АТВ*, *АПТ*, *ИМП*, *ОПЗ*, *ОСЗ*, *ОММ*, *ОПБ*, *УРС*

(б) *БПИ*, *ВМО*, *ВХО*, *ДПА*, *ПТО*, *РКА*, *СЗО*

Лесно изговорливите низи, составени од самогласки и од согласки сеаат чит како обични зборови без разлика на нивното потекло: *ИДА*,

⁶ Ретки се примерите со две значења: *ФФ* (Филолошки факултет, Филозофски факултет), *МФ* (Медицински факултет, Машински факултет).

⁷ Приложените цифри не се апсолутно важечки затоа што некои значења можеле да бидат испуштени од предвид.

⁸ Изговорот е сугериран од авторот на написот во „Н. Македонија“, од 7.7. 1982 год., стр. 11.

⁹ Двоен изговор е допуштен во *СССР* (ес-ес-ес-ер) и (с'-с'-с'-р'), *ЧССР* (че-ес-ес-ер) и ч'-с'-с'-р').

ЖАС, ЕФТА, ЗАНУ, ЗАПРА, ЗОИЛ, ЛОТ, КОР, МИП, ПСОЕ, РО, САС, СВАПО, СВОЗ, ТРО, ТАСС, ФИФА, ЦОБ, ШИК и др. За нив се вели дела имаат „слоговен изговор“¹⁰ иако не постојат уверливи аргументи за неслоговното читање на другите подтипови кратенки (СКМ, ПТТ, СРМ, ГСП). Ако во СКМ (ЕС-КА-ЕМ) имаме слогови составени од самогласка плус согласка, а во СРМ (с'-р'-м') слогови составени од согласка плус самогласка, односно читање по слогови, тогаш не гледаме Зошто едниот подтип има слогвен изговор, а другиот не.

Во „Правописот на македонскиот литературен јазик“ (Просветно дело, Скопје, 1979 год., стр. 62—67) не постои упатство како да се читаат обичните акроними. Претполагаме дека оние што им го препознаваат значењето ќе ги изговараат со полната форма на конституентите од кои тие се составени, односно според толкувањето дадено во „Правописот“. Имено, а.а. — ад акта, т.е. -то ест, о.г -оваа година, м.р. машки род, ж.р. женски род, мм — милиметар, км -километар, и така натаму (и во оваа група кратенки, има по некој исклучок како в.д, р.с — ги читаме ве-де, пе-ес).

ПИШУВАЊЕ НА АКРОНИМИТЕ

Акронимите обично се пишуваат со големи букви, и во двата јазика. Бројот на буквите зависи од бројот на самостојните зборови во исказот: В.П. (воена пошта), М.П. (место на печатот), АМСМ (Автомото сојуз на Македонија), АКУД (Академско културно уметничко друштво), ВФРЛ (Вардарска фудбалска регионална лига); ICB (*Inertia Compensated Balance*), IEB (*Industrial Evaluation Board*), NART (*National Association of Physical Therapists*)¹¹.

Со мала буква можат да се пишуваат обичните акроними, односно кратенките што не означуваат имиња на организации, друштва, производи и сл. : ж.р. (женски род), о.г. (оваа година), т.н. (таканаречениот), мм (милиметар), хл (хектолитар), l.c. (*loco citato* = на приведено место); a.d. (*after date*), c.m. (*causa mortis*), kg (*kilogram*), kgf (*kilogram force*), km/s (*kilometers per second*), c.v.d. (*cash against documents*).

Во македонскиот јазик составните делови се одвојуваат со точка само кај обичните акроними (види ги примерите во претходниот параграф) Точка не употребуваме при кратењето на сложенките (милиметар. килограм) и другите сложени искази.¹²

Во англискиот јазик не постојат стриктно определени правила за овој вид именски образувања. Забележуваме паралелно пишување со голема и со мала буква, одвојување на составниците со точка, но и примери без точка. Во некои случаи точката се пишува по вториот елемент на кратенката, За илустрација издвојуваме неколку покарактеристични примери од авторитетниот Вебстеров речник¹³: А.М. = АМ (*Artium*

¹⁰ Види Б. Марков, цит. д., стр. 36

¹¹ За вметнувањето на предлози и сврзникот and во англискиот јазик види стр. 54.

¹² Отстапувања од ова правило има забележено Б. Марков, цит. д. стр. 34, фуснота 2.

¹³ *Webster's New World Dictionary*, 1980, D. B. Guralnik (ed.), Simon and Schuster.

Magister), но само *AM* ако го има значењето *Amplitude Modification*, *A.M.* = *a.m.* = *AM* (*ante meridiem*), *P.M.* = *p.m.* = *PM* (*post meridiem*), *ADS* = *A.D.C.* (*Aid to Dependent children*), *C.W.O.* = *c.w.o.* (*cash with order*), *m.k.s* = *M.K.S.* = *mks* (*meter kilogram second*), *kg* = *kg.* (*kilogram*), *mm* = *mm.* (*millimeter*), *UNRRA* = *U.N.R.R.A.* (*United Nations Relief and Rehabilitation Administration*), *USA* = *U.S.A.*

Другите материјали, меѓутоа, не упатуваат на заклучокот дека преовладува пишувањето со голема буква, дека тоа всушност е задолжително кај акронимите што означуваат имиња на нешто; дека точката мора да се употреби само при кретењето на имиња на градови како *Los Angeles* (*L.A.*), *New York* (*N.Y.*), *New Jersey* (*N.J.*) и при кретењето на лични имиња и презимиња *J.R.* (во ТВ серијата „Далас“ *J.J.* (Во ТВ серијата „*Good Times*“ — „Добри времиња“).¹⁴

Составните елементи на кратенките понекогаш се одвојуваат со коса заграда која ретко постои во полната форма на исказот. Бидејќи во повеќе случаи имаме алтернативно пишување без заграда, не е јасно каква е нејзината практична вредност: *E/S* (*Engineer/Service*), *C/T* = *CT* (*Cable Transfer, Cable Timing, Command Transmitter, Crawler/Transporter* и др), *U/S* (*Unserviceable*), *D/C* = *DC* (*Data Conversion, Digital Computer* итн.), *U/O* (*Used on*), *Z/F* = *ZF* (*Zone of Fire*), *I/C* = *IC* (*In Charge of*), *DB/ RN* = *DBRN* (*Decibels above Reference Noise*), *USNC/IBP* (*United States National Committee for the International Biological Program*).

Знакот цртичка (-) се употребува ако го има во сложениот изказ или кога ја заменува запиракат : *I-BT* (*India-Burma Theater* — алтернативно *IBT*), *DC-E* (*Director of Communication-Electronics* — алтернативно *DCE*), *USN-I-CB* (*United States Regular Navy-Inductee-Construction Battalion*), *USAASD-LA* (*United States Army Aeronautical Services Detachment, Latin America*), *USAASD-E* (*United ... Detachment, Europe*), но без цртичка во *USAB* (*United States Army, Berlin*).

ЗАКЛУЧОК

Од досега изложеното може да се заклучи дека скратувањето на сложените искази и називи во англискиот и во македонскиот јазик е широко распространета појава скоро во сите области на пишаната реч; дека акронимите се образуваат на идентичен начин; дека тие имат слични синтактички својства; дека постои сличност во однос на изговорот и на пишувањето; дека акронимите во двата јазика се именски образувања; дека нивниот број се зголемува преку навлегувањето на кратенки од други јазици.

Од побитните специфики на англискиот јазик ги одвојуваме: при кретењето на сложените искази допуштено е вметнувањето на предлози, сврзници и елементи кои не постојат во исказот; акронимите одат со определениот член; во реченицата тие се најзаастапени со функцијата предноминален модификатор; скоро секој акроним има повеќе семанти-

¹⁴ Во речникот на Р. Филиповиќ, (цит. д., стр. 1169—1211) скоро сите акроними се печатени со точки меѓу составниците.

чки интерпретации; постои доста голема флексибилност во однос на интерпунктиските знаци (точка, цртичка, коса заграда).

Од побитните особини на македонските акроними ги истакнуваме следниве: при нивното образување се испуштаат формалните зборови; родот зависи од главната именка во исказот, односно од крајниот сегмент на кратенката; множината понекогаш се означува со помош на формите на квалификаторите, глаголот и двојниот објект; најголем функционален полнеж имаат постноминалните предлошки фрази во состав на именската фраза; изговорот на заемките, посебно на оние од српскохрватското подрачје, се сообразува со изговорот во јазикот позајмувач; одредениот член не се употребува; до повеќезначност се доаѓа само во исклучителни случаи.

При образувањето на македонските акроними врзувачките зборови се испуштаат, родот зависи од главната именка на исказот, односно од крајниот сегмент на кратенката; множината понекогаш се означува со помош на формите на квалификаторите, глаголот, двојниот облик; најголем функционален полнеж имаат постноминалните предлошки фрази во состав на именската фраза; дел од акронимите се изговараат според изговорот на јазикот од кој се преземени, посебно оние од српскохрватското говорно подрачје. Нашите акроними не се употребуваат со одредениот член, и скоро сите се еднозначни.

Velko SILJANOVSKI

ACRONYMS IN ENGLISH AND MACEDONIAN

SUMMARY

Acronyms are defined in this paper as abbreviations which are composed of the initial letters of compound terms. They may be read or spoken either as simple words or letter by letter. It is believed that this definition would satisfy even those linguists who make finer distinctions in terminology.

Abbreviated terms have served as handy communication shorthand for centuries. The compound terms, however, have become very popular in the twentieth century, especially in the English speaking world, and in Macedonia after World War II.

The acronyms are noun formations. They share only some morphological features with nouns. The English acronyms are used with the definite article, may take the inflectional „possessive“ suffix and distinguish neuter gender. The Macedonian acronyms are not used with the definite article but distinguish gender which depends either on the head word in the compound term or the final segment of the acronym. Plurality may be indicated by the forms of the verb, modifiers and the double object.

In the sentence the acronyms in both languages function as subject, direct object, indirect object and object of prepositions with varying frequency.

The paper also deals with the pronunciation of acronyms and punctuation (the utilization of dashes, slanted lines, full stops, capital and small letters).

Мито МИОВСКИ

ЛЕКСИЧКАТА ФРЕКВЕНЦИЈА ВО КНИГАТА НА КРСТЕ МИСИРКОВ „ЗА МАКЕДОНЦКИТЕ РАБОТИ“

0. Фреквенцијата на лексичките единици во книгата на Крсте Мисирков „За македонските работи“ се базира врз статистичката анализа со која исцрпно се опфатени сите зборови ексцерпирани од овој текст, којшто во историскиот развој на македонскиот писмен јазик и поопшто во нашата културна историја има посебно место и значење.

Во овој прилог статистички е обработена само апелативната лексика, освен една мала група од десетина „неапелативни“ единици, прикажани на една табела како илустративен прилог.

1. Текстот на Крсте Мисирков „За македонските работи“, како што е познато, временски се поврзува со самиот почеток на 20 век¹, така што во него, природно, се одразуваат определени несовпаѓања, определено варирање на соодветните јазични рамништа, пред сè во однос на современиот македонски лингвистички стандард. Во таа смисла, со цел да се изедначи, да се усогласи јазичната норма во рамките на Мисирковиот текст со состојбата во централното дијалектно наречје, а делумно и со нормата на современиот македонски јазик, извршени се следниве интервенции:

1.0. Графиските знаци *i*, *i'*, *gz*, *l'*, *v'* и *gж* од книгата на Крсте Мисирков ги предаваме со графемите *j*, *i*, *s*, *љ*, *њ* и *ц*, како што, впрочем, се поставило и порано.²

1.1. Втората интервенција се однесува на зборовите што во односниот текст не се пронајдени во нивниот основен облик така што тие се реконструирани во согласност со соодветните единици од истиот тип. Така, на пример, глаголите се дадени во трето лице еднина сегашно време и завршуваат на *-и*. Пред секоја реконструирана единица стои знакот (+).

1.2. Слеано, како лексички единици, ги предаваме и зборовите што Крсте Мисирков ги пишува одделно, односно одделно и слеано. Оваа интервенција е овозможена и обусловена од фактот што и самиот Мисирков не е доследен во начинот на нивното пишување. Ако лексичките единици од овој тип барем еднаш се реализирани слеано, кај нив

¹ К. П. Мисирков, *За македонските работи*, София 1903;

² Види: РЕЧНИК, стр. 161, јубиларно издание на К.П. Мисирков, *За македонските работи*, Скопје 1974;

не стои знакот (+). На пример: *goseia*, *goiука*, + *zaseia*, + *kojiуio*, *namestiо*, *найроиив*, *нарамно*, *одноо*, *иъадогойаи*, + *йрвйаи*, *ойиука*.

2. Од резултатите на статистичката анализа на зборовите во книгата на Крсте П. Мисирков „За македонските работи“ се добиени фреквенциите на соодветните лексички единици, односно нивниот фреквентен коефициент³, а не фреквенцијата на одделните зборови со статус на текстуални лексеми⁴, а нивните фреквенции во нив се подведени под една лексичка единица со нивната вкупна фреквенција. Во конкретниов случај оваа лексичка единица истапува едновременно и како лексикографска единица. Така, на пример, текстуалните лексеми *мал*, *мала*, *мало*; *малијой*, *малайа*, *малојо*; *мали*, *малије*; *иомал*, *иомали*, *најмал*, *најмали* и нивните фреквенции ги изразува лексичката/лексикографската единица *мал* со вкупна фреквенција 33.

3. Статистиката во лингвистиката веќе од поодамна преминала од почетните скромни обиди на поширока примена како нејзина помошна лингвистичка дисциплина⁵. Математичкиот карактер на статистичките истражувања, на статистичките анализи, обезбедува еднозначни, точни и мерливи податоци. Нивната математичка вредност од квантитативен карактер во даден конкретен текст со соодветна интерпретација може да добие лингвистичка вредност, односно нивниот квантитативен математички карактер може да прерасне во квалитативен лингвистички. Методот на статистичката анализа економично може да се примени за истражувања на лексичко рамниште и да даде ефективни резултати за одделен јазик, дијалект, текст или автор на планот на синхронијата и на дијахронијата. Имено, одредени заклучоци за одделни лингвистички прашања од суштинско значење за историскиот контекст и развој на нашиот јазик можат да бидат мотивирани, обусловени или аргументирани токму од резултатите на соодветните статистички истражувања и анализи.

Во поглед на текстот, што е предмет на оваа анализа, освен информациите и резултатите што би ги содржале соодветните речници, одредени парцијални заклучоци се можни и врз основа на повеќето информации што ги нудат приложените табели во оваа статија.

4. Статистичката анализа на даден јазичен корпус може да се врши независно, односно изолирано од неговата јазична анализа, може да се одвиваат паралелно или едната да ѝ претходи на другата или да следи по неа. Резултатите од обете потоа можат меѓусебно да се дополнат и да се добие комплетна лингвистичка слика.

Од гледна точка на природната, односно на логичката поставеност на редоследот и, можеби, од методолошка гледна точка, поцелесобразно би било јазичната анализа да ѝ претходи на статистичката на лексичко рамниште.

³ Jozef Mistrík, *Frekvencia slov v slovenčině*, Bratislava 1969, str. 47;

⁴ Миле Томиќ, *Јазикот на литературните дела на Блаже Конески*, Скопје 1977, стр. 11;

⁵ Математическая лингвистика, Москва 1964;

Статистичките анализи на одделни јазични корпуси и составувањето на нивните фреквентни речници создаваат предуслови и претставуваат основа за изготвување на фреквентен речник на даден јазик.

Во поглед на Мисирковиот текст, во смисла на извршените проучувања, располагаме и со библиографски единици од поширок научен интерес⁶, а и со студија од монографски карактер⁷, така што статистичката анализа на оваа книга доаѓа како дополнување на досегашните сознанија.

5. Лексичките апелативни единици од книгата на Крсте Мисирков „За македонските работи“, според нивната надолна фреквенција, се распределени во 131 ранг (I—CXXXI).

Носител на првиот ранг (I) е единствената лексичка единица И со вкупна фреквенција 2003, а на последниот CXXXI ранг сите лексички единици со фреквентен коефициент 1.

5.0. Презентирањето на сите лексички единици со нивната вкупна фреквенција во одделните рангови е изводливо, но тоа едновременно во голема мера би значело и повторување на априорниот фреквентен речник за што нема функционална оправданост и потреба. Затоа апелативните лексички единици со соодветните рангови се поделени и презентирани во пет групи:

5.01. Во првата група влегуваат ранговите I—CVII, т.е. лексичките единици со надолна фреквенција од 2003 до 25.

5.02. Втората група ја сочинуваат лексичките единици со надолна фреквенција од 24 до 4, односно ранговите CVIII до CXXVIII.

5.03. Третата група ја сочинуваат лексичките единици од рангот CXXIX со фреквентен коефициент 3.

5.04. Во четвртата група влегуваат лексичките единици од рангот CXXX со фреквентен коефициент 2.

5.05. Петтата група ја сочинуваат лексичките единици од рангот CXXXI со фреквентен коефициент 1.

6. Првата група опфаќа 205 лексички единици распределени во 107 рангови со фреквенција, како што е веќе спомнато, од 2003 до 25.

Од гледна точка на бројноста на ранговите тоа е најголема група, а најмала од гледна точка на бројноста на лексичките единици опфатени во нив. Оваа согсојба се должи на фактот што 63 рангови од оваа група имаат само по една лексичка единица.

На долнава табела се прикажани внатрешните соодноси на фреквенцијата на лексичките единици наспрема нивната рангираност:

⁶ Види: стр. 173—175 од јубиларното издание К. П. Мисирков, За македонските работи, Институт за македонски јазик, Скопје 1974;

⁷ Благоја Корубин, Јазикот на Крсте П. Мисирков, Скопје 1956;

Лексичка единица	Фреквенц.	Ранг	Лексичка единица	Фреквенц.	Ранг
и	2003	I	није	125	XLV
на	1800	II	ни (нам)	122	XLVI
да	1393	III	име	119	XLVII
бидит	1147	IV			
во	1057	V	држаа		
за	733	VI	кон	118	XLVIII
со	717	VII	³ ашчо	115	XLIX
не	667	VIII	меѓу	112	L
тој	660	IX	нивен	111	LI
ќе	559	X	таков	108	LII
од	581	XI			
једен	350	XII	до		
шчо	349	XIII	него	106	LIII
наш	330	XIV	си		
македонски ₁	321	XV			
имат	311	XVI	пропаганда		
а	284	XVII	работа	105	LIV
от	280	XVIII			
можит	271	XIX	голем		
оти	269	XX	негов	102	LV
друг	267	XXI			
бугарски ₂	266	XXII	народен	99	LVI
сијот	258	XXIII	балкански	96	LVII
но	254	XXIV			
свој	249	XXV	комитет		
кој	244	XXVI	сега	94	LVIII
он	240	XXVII			
народ	236	XXVIII	нов	88	LIX
само	202	XXIX	востаајње	85	LX
интерес	200	XXX			
то	184	XXXI	напраит		
јазик	183	XXXII	сакат	84	LXI
или	182	XXXIII			
како	171	XXXIV	г ^о	83	LXII
требит	170	XXXV			
ако	169	XXXVI	време		
национален	168	XXXVII	наречје	79	LXIII
србски	162	XXXVIII			
прашајње	146	XXXIX	којшчо		
така	145	XL	сам	75	LXIV
нас	139	XLI			
народност	137	XLII	ни	73	LXV
немат	133	XLIII	обшч	71	LXVI
по					
ниф	128	XLIV	видит		
			сила	70	LXVII
			затоа		
			разгледа(и)т	69	LXVIII

и (ги, ји)			збор		
избегнит	68	LXIX	јас	47	LXXXVII
како			многу		
кога	66	LXX			
интелегенција	65	LXXI	страна	46	LXXXVIII
политичен	64	LXXII			
борба			пред		
велит			сегашен	45	LXXXIX
последен	63	LXXIII			
ушче			грчки	44	XC
			секој		
неа/неја			барат		
себе	62	LXXIV	политика	43	XCI
словенски			работејње		
без	61	LXXV	резултат		
поеке					
реформа	60	LXXVI	историја		
полза	59	LXXVII	пол(о)н	40	XCII
година			тија		
речит	58	LXXVIII	да(ј)ит		
ли			место ₁		
некој	57	LXXIX	нејн	39	XCIII
прв			одделен		
значит			праит		
мислит	55	LXXX	течејње		
			цел		
пак			ами		
против	54	LXXXI	добије(и)т	38	XCIV
историјски			му ₁		
однос	53	LXXXII			
кај			досега		
литературен			исто	37	XCV
при	52	LXXXIII	многу		
таткоина			малу		
праителство			нешчо		
сѐ	51	LXXXIV	нишчо		
			па	36	XCVI
зафатит			причина		
прао	50	LXXXV	работит		
не			рака		
после	48	LXXXVI	руски ₁		

културен наместо под прилика самостојен турчки у чоек	35	XCVII	важен гледат јасно организација разен сколија тогај	30	CII
етнографски ₁ им цеља	34	XCVIII	ист самосозна(а)јње соста(в)уат	29	CIII
главен другарство мал	33	XCIX	за(ј)едно каде неколку непријател разви(в)ајње станит ₁	28	CIV
идеал особено полуостров	32	C	влијајње долг држаица зна(ј)ит л(љ)уѓе	27	CV
европејски зборуат мој насељејње покажит тамо централен	31	CI	вистина силен слободија дали каков мнозина	26 25	CVI CVII

Табела број 1

6.0. Втората група вкупно содржи 812 лексички единици, распределени во 21 ранг, со распон на фреквентниот коефициент од 24 до 4. Бидејќи нивното презентирање не го реализираме целосно, ја предлагаме долнава табела, во вид на редуциран преглед, каде што фреквенцијата на секој ранг е илустрирана со по три единици:

Ранг	Фреквенција	Лексичка единица
CVIII	24	живот, книга, член
CIX	23	век, дел, никаков
CX	22	движејње, земја, центар
CXI	21	војна, гледиште, случај
CXII	20	ето, слободен, чисто
CXIII	19	дипломат, нестрека, чета
CXIV	18	близок, заинтересуан, револуција
CXV	17	доста, колце, црква

CXVI	16	арен, барајње, стар
CXVII	15	жртва, експлуатират, решејње
CXVIII	14	дух, завист, целина
CXIX	13	веќе, горе, цар
CXX	12	боја, втор, труд
CXXI	11	вера, ден, програма
CXXII	10	брат, верига, факт
CXXIII	9	број, можност, фактор
CXXIV	8	велик, владица, сосем
CXXV	7	даден, емиграција, партија
CXXVI	6	бел, врска, граница
CXXVII	5	влезит, клас, православије
CXXVIII	4	агент, добрина, провинција

Табела број 2

6.1. Третата, четвртата и петтата група, од гледна точка на фреквентниот коефициент, претставуваат хомогени целини, коишто вкупно содржат 2559 лексички единици, распределени во три рангови: во CXXIX ранг влегува 321 единица со фреквенција 3, во CXXX 561 со фреквенција 2, а во последниот CXXXI ранг 1677 единици со фреквенција 1.

6.2. Во оваа статичка анализа, како што е спомнато, не се опфатени неапелативните комуникативни единици. Само како илустрација, во смисла на дополнување на сликата за фреквенцијата на лексиката во односниот текст, ја приложуваме и долнава табела, во која што се издвоени само 13 единици со фреквенција од 318 до 28, бидејќи во овој текст не се пронајдени фреквенциите 27, 26 и 25:

Реден број	Единица	Фреквенција	Ранг
1.	Македонија	318	I
2.	Македонец	302	II
3.	Бугарија	246	III
4.	Бугарин	182	IV
5.	Србин	171	V
6.	Србија	161	VI
7.	Словен	88	VII
8.	Русија	64	VIII
9.	Турчин	53	IX
10.	Турција	52	X
11.	Грк	52	X
12.	Балкански Полуостров	30	XI
13.	Европа	28	XII

Табела број 3

6.3. Од опозицијата на рангираноста и на фреквенцијата, односно на итерацијата на зборовите во даден текст е обусловен и степенот на нивната информација и степенот на нивната „неинформација“, односно степенот на нивната баналност. Во резултат на оваа меѓусебна опозиција меѓу лексичките единици се воспоставуваат одредени директни и индиректни пропорционални соодноси со соодветна закономерност⁸, и тоа:

6.31. Колку повисок ранг, толку пониска фреквенција и обратно;

6.32. Колку повисока фреквенција, толку понизок степен на информација и обратно;

6.33. Колку повисок ранг, толку понизок степен на баналност и обратно;

6.34. Колку повисок ранг, толку повисок степен на информација и обратно;

6.35. Колку повисока фреквенција, толку повисок степен на баналност и обратно.

6.4. Во поглед на степенот на баналноста и на степенот на информацијата лексичките единици се во поларитетен сооднос: највисок степен на баналност поседуваат лексемите од најниските, најмалите рангови, а најмал од највисоките. Аналогно и во однос на степенот на информацијата: најмала информација носат единиците од најмалите рангови, а највисока од најголемите*.

Во таа смисла десетте „најбанални“ лексички единици од Мисирковиот текст имаат рангираност I—X:

Ред. број	Лексичка единица	Фреквенција	Ранг
1.	и	2003	I
2.	на	1800	II
3.	да	1393	III
4.	бидит	1147	IV
5.	во	1057	V
6.	за	733	VI
7.	со	717	VII
8.	не	667	VIII
9.	тој	660	IX
10.	ќе	599	X

Табела број 4

7. Резултатите од статистичката анализа во однос на застапеноста на одделните зборовни видови укажуваат на следнава закономерност: со намалувањето на фреквентниот коефициент, се намалува

⁸ Jozef Mistrik, *Frekvencia slov v slovenčině*, Bratislava 1969, str. 47—91;

* Се мисли на нумеричката вредност на ранговите.

и бројот на службените зборови, а се зголемува на полнозначните и обратно. Меѓу лексичките единици со најниски фреквентни коефициенти службените зборови се ретки.

Состојбата во поглед на застапеноста на зборовните видови во групата со висок фреквентен коефициент може да се илустрира арбитрарно, а за состојбата на нивната застапеност во групата со најниска фреквенција, треба целосно да се анализира 131 ранг, т.е. 1677 лексички единици.

8. За илустрација на состојбата за застапеноста на зборовните видови меѓу лексичките единици со висок фреквентен коефициент во книгата на Крсте Мисирков се користени три сонди, коишто опфаќаат подбор од вкупно 100 единици:

С О Н Д А број I: 100 лексички единици, фреквенција 2003 до 57, рангираност I—LXXIX:

	Лексички единици	Разлика во лек. един.	Проценти	Разлика во %
Полнозначни зборови	66		66	
		32		32
Неполнозначни зборови	34		34	
Вкупно:	100	32	100	32

Табела број 5

С О Н Д А број II: 50 лексички единици, фреквенција од 2003 до 118, рангираност I—XLVIII:

	Лексички единици	Разлика во лек. един.	Проценти	Разлика во %
Полнозначни зборови	29		58	
		8		16
Неполнозначни зборови	21		42	
Вкупно	50	8	100	16

Табела број 6

С О Н Д А број III: 10 лексички единици, фреквенција од 2003 до 599, рангираност I—X:

	Лексички единици	Разлика во лек. един.	Проценти	Разлика во %
Полнозначни зборови	2	6	20	60
Неполнозначни зборови	8		80	
Вкупно	10	6	100	60

Табела број 7

8.0. Резултатите од трите сонди можат да се резимираат во след-ново:

меѓу 100 лексички единици со висок фреквентен коефициент има 66 полнозначни зборови (66%) и 34 неполнозначни (34%) или 32 полнозначни зборови повеќе (32%);

меѓу 50 лексички единици има 29 полнозначни (58%) и 21 неполнозначна (42%) или 8 полнозначни зборови повеќе (16%),

а меѓу 10 лексички единици има 2 полнозначни (20%) и 8 неполнозначни (80%) или 6 неполнозначни повеќе (60%), односно во првата и втората сонда надвладуваат полнозначните зборови, а во третата, со голема разлика, неполнозначните.

Аналогна пропорционалност е регистрирана и кај други македонски текстови⁹, а исто така и за лексичката фреквенција кај други словенски и несловенски јазици¹⁰.

8.1. Од статистичките податоци на третата сонда се утврдува, во математичка, во квантитативна смисла, дека неполнозначните/службените зборови со највисок фреквентен коефициент маркантно надвладуваат над полнозначните.

Од овој факт, согласно со параграфот 6.35, логички произлегува дека неполнозначните зборови носат најмала информација, односно дека степенот на нивната баналност е највисок.

Но ако се погледне на оваа ситуација од одреден лингвистичко-комуникативен аспект, би можеле да се издвојат и други моменти. Конкретно би укажале на два.

8.10. Првиот се однесува на терминолошката опозиција *полнозначни* наспрема *неполнозначни* или *службени* зборови во врска со ви-сокиот фреквентен коефициент на службените зборови.

Имено, нивната висока фреквенција укажува на важната позиција и функција и на големата улога на овој граматички зборовен вид во процесот на општественото комуницирање на јазичен план. Од овој аспект и во ваков контекст традиционалниот термин „службени зборови“ не е адекватен на нивниот удел во комуникативниот процес.

⁹ Миле Томиќ, Јазикот на литературните дела на Блаже Конески, Скопје 1977, стр. 243;

¹⁰ Jozef Mistrik, Frekvencia slov v slovenčině, Bratislava 1969, стр. 677—723;

8.11. Вториот момент исто така се однесува, од една страна, на директниот сооднос на високата фреквенција наспрема високиот степен на баналност, но од друга, и на интензитетот на нејзиниот одраз кај консументите, односно до која степен се перцепира баналноста од страна на консументите.

Во резултат на ова, така да речеме, набљудување на психолингвистичко рамниште се чини дека кај овој зборовен вид не се забележува неговата висока фреквенција, односно дека на поширок комуникативно-лингвистички, на стилски или на естетски план високата итерација не ја восприемаме, не ја чувствуваме како негативно обоена појава.

Но во случај да се работи за полнозначни зборови, можеен е и инаков резултат, односно заклучок.

8.12. Да се послужи́ме со еден вид конструкт: да се скрати овој анализиран текст (или друг текст) од сто и педесетина страници петпати. Во ист пропорционален сооднос да се скратат сите соодветни параметри. Би добиле текст од 30 страници со 718 лексички единици, а лексичката единица со највисока итерација би имала фреквентен коефициент 400. Вака уредениот, вака редактираниот текст да сме во ситуација да го слу́шаме:

СИТУАЦИЈА број 1: слушаме текст од 30 страници, во којшто е задржан редоследот на десетте лексички единици од Т. бр. 4, но со фреквентни коефициенти од 400 до 120. Резултатите (во врска со фреквенцијата и баналноста) ќе бидат аналогни на констатациите од параграфите 8.1., 8.10. и 8.11.

СИТУАЦИЈА број 2: слушаме текст од 30 страници, во којшто извршивме супституција на најфреквентните лексички единици од Т. бр. 4 со десет полнозначни зборови, чијшто фреквентен коефициент има распон од 400 до 120, во следниов редослед: *прашајње, на-роген, рабо́ша, македонци, јазик, лиџерайџурен, буџарци, идеал, србци, интелејенција*.

Според наведениот распон на нивната итерација секоја од последните пет лексички единици на секоја страница од овој текст ќе се појави четирипати, а првите пет од седум до 13 пати. Ако одредиме 28 реда за секоја страница, тогаш лексичката единица *прашајње* ќе се појавува, речиси, во секој втор ред.

Зачестеното повторување бргу ќе ги заинтригира консументите, слушателите, така што со секоја нова страница феноменот на баналноста ќе станува сè поприсутен и поактуелен, достигнувајќи ја својата кулминација во моментот кога некои од слушателите ќе престанат да ја следат содржината и ќе почнат да ја бројат и да ја бележат итерацијата. Во тие моменти степенот на баналноста доминира, а степенот на информацијата може да биде сведен на нула.

9. Во поглед на степенот на информацијата особено важна позиција во книгата на Крсте Мисирков „За македонските работи“ имаат лексичките единици што се изделени во последните три ранга.

Имено, намалувањето на фреквенцијата на единиците од СХХХХ ранг за еден степен, значи зголемување на степенот на информацијата за една третина (33,3%), а од рангот СХХХ за една половина (50%).

Но најважна е позицијата на лексичките единици од последниот ранг, т.е. од СХХХХ, бидејќи намалувањето на нивната фреквенција значи отсуствување на соодветната лексичка единица од овој текст, односно осиромашување на неговиот речник.

10. Книгата на К. П. Мисирков „За македонските работи“, според статистичките податоци од исцрпната ексерпција, содржи 3574 апелативни лексички единици и повеќе од 300 единици од друг вид.*

Лексиката од апелативниот дел, со оглед на надолжниот фреквен-тен коефициент, е изделена, како што е веќе речено, во 131 ранг со ди-јапазон на вкупната фреквенција на одделните лексички единици од 2003 до 1.

Вкупната фреквенција, односно вкупната итерација на лексичките единици и на нивните соодветни текстуални лексеми изнесува 37.976.

Бидејќи предмет на оваа статистичка анализа е лексиката само на еден текст, вкупната фреквенција, односно вкупната итерација на одделните лексички единици и на сите текстуални лексеми едновре-мено претставува и апсолутна фреквенција.

Теоретската можност за просечна итерација, односно фреквен-ција на секоја лексичка единица се добива од формулата:

$$I_i = \frac{N}{L}$$

каде N ја означува вкупната сума на текстуалните лексеми; L го означува вкупниот број на лексичките единици, а I_i индексот на ите-рацијата, односно на фреквенцијата.¹¹

Според оваа формула секоја лексичка единица просечно може да се реализира 10,5 пати, односно теоретската просечна фреквенција/ итерација на секоја лексичка единица во книгата на Крсте П. Мисир-ков „За македонските работи“ изнесува 10,5.

* Допуштени се процентуално сосем мали поместувања кои не влијаат на резул-татите во оваа статистичка анализа, бидејќи „неапелативните“ единици не се опфатени во неа.

¹¹ Jozef Mistrik, *Frekvencia slov v slovenčině*, Bratislava 1969, str. 30.

Мито МИОВСКИ

**ЛЕКСИЧЕСКАЯ ЧАСТОЧНОСТЬ В КНИГЕ КРСТЕ МИСИРКОВА
„О МАКЕДОНСКИХ ДЕЛАХ“**

Резюме

Часточность слов из этой книги получена на основе полной эксцерпции и статистического анализа всех лексических единиц, число которых состоит из 3577 апеллятивов. Их совокупная итерация, вместе с итерацией их соответствующих текстуальных лексем, равна числу 37.976.

Все лексические единицы по их нисходящему коэффициенту распределены в 131 класс (I—СХХХI), начиная с первого класса (I), который состоит из одной единицы (И) с коэффициентом частотности 2003 и кончая последним классом (СХХХI), в который входит 1677 лексических единиц с коэффициентом частотности 1.

Так как предметом анализа является только один текст, совокупность частотности анализируемых слов представляет одновременно и их абсолютную частотность. Теоретическая средняя частотность каждой единицы в книге Крсте Мисиркова „О македонских делах“ 10,5.

Љупчо СТЕФАНОВСКИ

НЕКОИ РАЗМИСЛУВАЊА ЗА ГЛАГОЛСКАТА ПРИДАВКА И УЛОГАТА НА ЛЕКСИЧКИТЕ ПРАВИЛА ВО ЛЕКСИКОЛОГИЈАТА

Блаже Конески уште во 1953 година (Конески, 1953; речиси интегрално внесено во Конески, 1967) ги даде основните теоретски поставки за глаголската придавка во современиот македонски јазик, кога, пред сè, расчисти со несоодветната терминологија¹, а потоа на својот карактеристично јасен и одмерен начин ги изнесе своите ставови во поглед на нејзината природа, образување, употреба и значење. Сепак, се чини дека и денес, три децении по неговиот пионерски труд, состојбата со синтаксичкото и со семантичкото функционирање на оваа форма во нашиот јазик не е доволно разјаснета, и покрај некои понови обиди². Кога ова го констатираме пред сè го имаме предвид сосема различното синтаксичко, семантичко, а во одредени случаи и морфолошко, однесување на овие форми, коишто во нашата лингвистичка терминологија денес се покриени со поимот „глаголска придавка“.

Во оваа студија ќе се обидеме, од аспектот на поновиот развој на лингвистичката теорија, да дадеме еден синтетизиран опис на морфолошкото, синтаксичкото и семантичкото однесување на глаголската придавка³, со помош на еден нов вид лексички правила, коишто би можеле да имаат важна улога во областа на македонската лексикологија.

¹ Наместо дотогашните термини „активна глаголска придавка“ и „пасивна глаголска придавка“, коишто беа наследени од другите словенски граматики и не ѝ одговараа на тогашната состојба во македонскиот јазик, Конески ги воведо новите термини „глаголска л-форма“, односно „глаголска придавка“.

² Људмил Спасов (Спасов, 1981) на глаголската придавка ѝ посветува речиси повеќе од половината од својата дисертација, но главно ја разгледува од аспектот на нејзиниот историски развој, нејзината улога во затемнувањето на границата помеѓу преодните и непреодните глаголи, како и на стилистички план.

³ Во оваа студија поимот „глаголска придавка“ се однесува само на оние форми коишто по својата морфологија, синтакса и семантика имаат чисто придавски карактер, а не и на останатите форми коишто на некој начин ѝ се слични, како што се „пасивниот партицип“ или пак „неменливиот партицип“, а всушност имаат чисто глаголски карактер. Последниве два поима, се разбира, не се зацврстени во нашата лингвистичка терминологија, па така имаат само работен карактер. Ќе се потрудиме да ја искористиме првата прилика и на нив посебно да се задржиме.

каде x означува глагол што може да има синтаксички рамки 1—(2), 1 и 2 го претставуваат подметот односно директниот предмет на глаголот x^9 , — стои за категоријата на дадениот облик (во нашиов случај, — на левата страна стои за глагол, а на десната за глаголската придавка, () означува изборност, ($\bar{x}$) — изборност помеѓу повеќе елементи, $n/\bar{m}$ — морфонолошка реализација на глаголската придавка, а $\bar{m}$ ја претставува семантичката релација „тема“. Веднаш може да се заклучи дека нашето лексичко правило за изведување глаголки придавки и за нивната атрибуција има висока описна и објаснувачка моќ¹⁰. Меѓутоа, примерите соодветни на (1), (2) и (3) погоре (освен во поглед на глаголската категорија вид) укажуваат дека забелешката на Конески — „во атрибуциска служба од непреодните се обични главно глаголки придавки изведени од свршени глаголи“¹¹ — мора да биде земена предвид, со што се намалува генеративната моќ на нашето лексичко правило (5), но се зголемува неговата таканаречена емпириска адекватност.¹² Еве ги тие примери:

⁹. Нешто слично како во релационата граматика на Постал и Перлмутер, каде што граматичките функции (релации), како што се подмет, предмет, итн., заземаат централно место.

¹⁰. Во генеративната лингвистичка теорија Чомски вовеле три различни нивоа за оценување на успехот на некоја граматичка теорија. Првото, емпириското, коешто тој го вика *observational adequacy*, е најниското ниво кое една јазична теорија треба да го постигне:

„A grammar is observationally adequate if it presents the observed primary data correctly“.

(Chomsky, 1964:28)

Второто, описното, или *descriptive adequacy*, е повисоко ниво на адекватност на една јазичка теорија и се однесува на интуициите (компетенцијата или способноста) на говорниците на јазикот:

„A grammar is descriptively adequate to the extent that it is psychologically real, i.e. to the extent that it correctly describes the intrinsic competence of the idealized native speaker“.

(Chomsky, 1965:24)

И конечно, третото и највисокото ниво на адекватност на јазичката теорија е објаснувачкото, *explanatory adequacy*, коешто се постигнува со одредување принципиелна основа во вреднувањето на алтернативни граматики (или теории), од кои сите се описно адекватни:

„A general linguistic theory is explanatorily adequate if it provides some principled basis for selecting among all the grammars of a given language which are consistent with the available data about the language, the descriptively adequate grammar for that language“.

(Chomsky, 1964:28)

¹¹. Конески, 1967:438.

¹². Види белешка 10. горе.

- (1a) Иванка ја крши чашата.*кршената чаша¹³
 Ветер(от) ја отвора вратата.*отворената врата
 Атанас (го) пишува писмо(то).*пишуваното писмо
 Оган го гори Брезово.*гореното Брезово

- (2a) Иванка вечера.*вечераната Иванка
 Гостите доаѓаат.*доаѓаните гости
 Огнот догорува.*догоруваниот оган
 Атанас плива (кон) брегот.*пливаниот Атанас

- (3a) Чашата се крши.*кршената чаша
 Вратата се отвора.*отвораната врата
 Иванка се шминка.*шминканата Иванка
 Атанас се бричи.*бричениот Атанас

Од ова следува дека нашата генерализација (4) мора да се дополни со (4a):

- (4a) Глаголските придавки во македонскиот јазик се изведуваат од сите видови *свршени* глаголи, но можат да бидат атрибути само на нивните теми.

а во лексичкото правило (5) да се означи дека се работи за глаголи од *свршен вид*.

Ваквото синтетизирано морфолошко, синтаксичко и семантичко определување на глаголската придавка во нашиот јазичен систем претпоставува оваа форма да биде третирана како засебна класа (вид збор), независна од останатите форми коишто се терминологски еднакво означени, а всушност имаат поинаква морфологија, синтакса и/или семантика. Овде пред сè мислиме на формите коишто влегуваат во таканаречените *имам—конструкции*¹⁴, за коишто е очигледно дека немаат ништо заедничко со придавките ни по својата морфологија (ги имаат загубено обележјата на родот и на бројот), ни по својата синтакса (се однесуваат како глаголи со тоа што примаат граматички предмет), ниту пак по своето значење. Не помалку различни се формите што влегу-

¹³. Освен синтагмите *доаѓаниите јосѝи* и *пливаниот Аѝтанас*, коишто и инаку се неграматички, оваа и останатите синтагми од десната страна на (1a), (2a) и (3a) се означени како неграматички (со *) во однос на соодветните глаголи од исказите на левата страна, коишто се од траен вид, но во нивното неитеративно значење. Инаку, кога глаголите од исказите на левата страна би биле употребени во нивното повторливо значење (на пр. *Иванка често ѝи крши чашиѝе*), тогаш синтагмите со атрибутивно употребените глаголски придавки од десната страна би биле сосема можни (на пр *често кршениѝе чаши*).

¹⁴. Види Конески, 1976:502-6 и Спасов, 1981:210-17; 257-60; 266-71; 296—300; 303; 348—361; 379—381; 432—3; 454—9; 485—8.

ваат во таканаречените сум—консѝрукции¹⁵, коишто имаат слична морфологија, но поинаква синтакса и семантика, и чијашто основна карактеристика е пасивноста, која Конески уште во 1953 година ја отфрли како емириски несоодветна определба за глаголската гридавка. Но, за разликите помеѓу овие навидум слични, а всушност сосема различни форми ќе зборуваме нешто повеќе во некоја друга прилика.

*

* *

Каква е улогата на генеративните лексички правила во зборообразувањето и воопшто во лексикологијата? Ако се сложиме дека главната цел на синтаксата е дефинирањето на класата можни реченици во дадениот јазик, тогаш глвната цел на зборообразувањето би била да ја дефинира класата можни зборови во истиот тој јазик. Меѓутоа, за разлика од синтаксата, зборообразувањето прави разлика помеѓу класите *можни* и *постојни* зборови.¹⁶ Постојните зборови се веќе зацврстени во практиката и прифатени од јазичната норма на соодветниот јазик. Како такви тие во текот на својот живот се склони да развијат најразлични фонолошки, морфолошки, синтаксички и семантички искривувања, со што стануваат отпорни на каков било систем кој се стреми да го даде нивниот опис преку некое општо генеративно правило. Затоа овие зборови мораат да бидат вклучени во речникот на дадениот јазик со целосниот опис на нивното живеење како посебни лексички единици. Можните зборови пак, ги задоволуваат барањата на продуктивните лексични правила и ја чекаат погодната онтолошка и јазична ситуација за својата актуализација. Нивната зачестена актуализација ги воведува во класата на постоејните зборови, односно зборови прифатени од јазична норма и вклучени во речникот на соодветниот јазик. Генеративните лексички правила (какво што е и нашето лексичко правило за изведување на глаголската придавка) ги произведуваат и обата видови зборови, што е во согласност со принципите на продуктивност и креативност, коишто се фундаментални за генеративната граматика и сè уште ја немаат загубено својата важност во бурната 25-годишна историја на генеративната граматика.

Да погледнеме како функционира гореизнесеното во практиката. Говорителите на дадениот јазик ги следат генеративните лексички правила и креираат нови зборови во јазикот. На пример, тие можат за основа да земаат еден веќе зацврстен збор во јазикот, како што е глаголот *чука* во македонскиот јазик, и во дадена онтолошка ситуација, според

¹⁵. Види Конески, 1967:439—40 и Спасов, 1981:181—190; 244—257; 271—7; 290—6; 303—5; 348—361; 381—4; 427—32; 446—54; 482—5.

¹⁶. Поделбата на класи можни и постоечки зборови е можна само во рамките на модел кој би ги зел в обзир и јазичката способност и јазичното производство. Напоменуваме дека термините *јазична способност* и *јазично производство* (*linguistic competence* и *linguistic performance*) се фундаментални за генеративната граматика и (отприлика) одговараат на Сосиоровите *langue* и *parole*.

правилото за изведување девербативни придавки, да креираат еден можен збор *чукачки*¹⁷:

(6) Атанас *чука* на машина. — *Чукачки*те можности на Атанас...

Употребувајќи ја можната изведенка *чукачки* во една погодна синтаксичка структура, говорителот всушност го актуализирал можниот збор *чукачки* во постоен збор *чукачки*. Се разбира, за тоа не е доволна само една актуализација, туку таа треба да се повтори онолку пати колку што е потребно да биде прифатена од јазичната норма на дадениот јазик. За основа може исто така да се земе и некој поново прифатен збор, како што е глаголот *ефектуира*. Можниот збор *ефектуирлив* може да се актуелизира на следниов начин:

(7) А: Овие сè уште не се ефектуирале.

Б: Искрено да ти кажам, се сомневам дека се воопшто *ефектуирливи*!

Конечно, говорителите на дадениот јазик можат и да измислат некој бесмислен збор како *йројайира*, па продуктивно и предвидливо да ги изведат можните зборови *йројайиран*, *йројайирлив*, *йројайирливост*, *йројайирувачки*, *йројайирање*, итн., под услов да бидат задоволени барањата на соодветните продуктивни лексички правила. На овој начин можат да се произведуваат речиси неограничено многу нови зборови, од кои не мал број се прифатени, или барем прифатливи за јазичната норма, со што дадената јазична заедница ги задоволува своите сè поголеми онтолошки потреби, а истовремено и значително го збогатува својот речнички фонд. Бидејќи ова неограничено збогатување на речничкиот фонд бара премногу простор и време, се јавува потреба за елиминирање на редувантноста при лексикографската класификација на новоизведените јазични единици. Нашите продуктивни лексички правила и тука можат да изиграат важна улога. Така, наместо во речникот да ја наведуваме и левата и десната страна од нашето лексичко правило (5), можеме само да ја вклучиме левата, со тоа што десната би произлегувала од однапред даденото¹⁸ лексичко правило. На пример, да ја земеме глаголската придавка *чукнај*, изведена од свршениот облик на гореспомнатиот глагол *чука* — *чукна*, којшто го задоволува нашето лексичко правило (5). Ова лексичко правило, однапред дадено, би ја елиминирало потребата продуктивната глаголска придавка *чукнај* да се вклучи во речникот. Истото се однесува и на нејзиниот хомонимен облик, пасивниот партицип *чукнај* (на пр. во *Панчев е чукнај од йројайничкиот иврач*), како и на неменливиот об-

¹⁷. Овде и во натамшниот текст со ? се означува можен, односно сè уште неактуелизиран збор.

¹⁸. За лексикографски цели ваквите продуктивни лексички правила би можеле да бидат дадени во еден посебен дел на почетокот од речникот, со што би се елиминирала потребата од повторувањето на сите *можни* лексички единици во дадениот јазик. Ова е особено корисно при изработката на скратени, неенциклопедиски речници.

лик чукнајќи (на пр. во *Многујайќи се имам чукнајќи на ова место*). На овој начин од речникот би биле елиминирани сите продуктивни и однапред предвидливи форми, а би била вклучена единствено посебно употребената (идиосинкратичната) форма на глаголската придавка *чукнајќи* со значење: „чукнат в глава“, „поместен од умот“, итн. Иако бројот на ваквите посебно употребени или идиосинкратични зборови, коишто се отпорни на какво било општо продуктивно правило со висока емпириска, описна и објаснувачка моќ, не е мал во кој било јазик, тоа не значи дека би требало да се откажеме од напорите јазичните факти да ги прикажуваме со помош на гореопишаните генеративни лексички правила.

На крајот, како одговор на прашањето поставено на самиот почеток од последниов дел на нашава студија би можеле да сумираме: улогата на генеративните лексички правила во лексикологијата е двојна. Од една страна, тие служат за речиси неограничено изведување на нови јазични единици, а од друга страна, колку и да е тоа парадоксално, придонесуваат кон една своевидна лексикографска економија — дадени однапред, тие ја елиминираат потребата од повторувањето на сите можни лексички единици во лексиконот на дадениот јазик.

L I T E R A T U R A

- Anderson, S. R. (1977)
„Comments on Wasow“, во Culicover, P., T. Wasow and A. Akmajian (eds.)
- Chomsky, N. (1964)
Current Issues in Linguistic Theory. (Janua Linguarum, Series Minor XXXVIII)
The Hague: Mouton.
- Chomsky, N. (1965)
Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Culicover, P., T. Wasow and A. Akmajian (eds.) (1977)
Formal Syntax. Academic Press, New York.
- Gruber, J. (1965)
Studies in Lexical Relations. Doktorska disertacija. MIT.
- Jackendoff, R. S. (1972)
Semantic Interpretation in Generative Grammar. MIT Press, Cambridge, Mas.
- Конески, Б. (1953) „Глаголската придавка“, *Македонски јазик*, IV, 145—156.
- Конески, Б. (1967) *Грамајќика на македонскиот литературен јазик*, дел I и II, Скопје.
- Спасов, Љ. (1981) *Предности на глаголите во македонскиот јазик*. Докторска дисертација. Скопје.
- Стефановски, Љ. (1983) „Структурализам и генеративизам — контраст или континуитет?“ *Литературен збор* (Примено за печат во бр. 5).
- Tesnière, L. (1959)
Éléments de syntaxe structurale. Paris: Klincksieck.

Ljupčo STEFANOVSKI

**SOME REFLECTIONS ON THE VERBAL ADJECTIVE AND THE
ROLE OF LEXICAL RULES IN LEXICOLOGY**

(Summary)

The processes of derivation and attribution of the so-called „verbal adjective“ in Macedonian are shown as representing an interrelation of morphonological, syntactic and semantic aspects of language within the framework of the lexicalist interpretation of generative grammar.

The lexical rules discussed in the paper are restricted to cover the verbal adjective only, but the proposed mechanism is envisaged to provide for other word-formational processes in Macedonian as well.

The role of this type of lexical rules in lexicology is seen as two-sided. On one hand, they generate all the possible words that satisfy the requirements set by the lexical rules themselves, thus enriching the lexicon almost without limits. On the other hand, they may serve to eliminate the redundancy in the lexicon, when given in advance, thus relegating to the lexicon only the existing and/or highly irregular and idiosyncratic lexical items.

Patricia MARSH STEFANOVSKA

MORPHOLOGICAL VERSUS LEXICAL OPPOSITION IN ENGLISH AND MACEDONIAN ADJECTIVES — SOME GENERAL CONCLUSIONS

This article arises from a detailed study of morphologically related opposites in English and Macedonian and a contrastive analysis of the way we classify and conceive of opposites in the two languages. The study revealed some fascinating problems concerning the form and nature of opposition. These could be expressed as two questions. Firstly, why are some lexemes content with what appears to be mere negation to form their opposites, while others are opposed to completely unrelated lexemes? Secondly, and even more interestingly, why should one and the same lexeme have both kinds of opposite? For if opposition is a basically dichotomous or binary relation, how do we explain the existence of 'triple sets' in both English and Macedonian?

It is already a truism in lexicology that opposition is "one of the most important principles governing the structure of languages"¹. Clark, Bierwisch and Hayakawa² all refer to the fact that opposition is a basic feature in the child's acquisition of language and that it remains an extremely significant one in our use of language and our corresponding view of the world. If opposition is such a basic, primary concept, why then do we not have one simple device for expressing it? In earlier forms of both English and Macedonian, the situation does seem to have been less complicated: there were pairs such as *good : ungood*, *wide : unwide*³, *смел : несмел* (brave : 'unbrave'), *гобар : негобар* (good : 'ungood')⁴. In English such forms have disappeared and been replaced by unrelated lexemes which express the opposite concept: *good : bad*, *wide : narrow*. In Macedonian, such pairs are losing ground and being replaced by unrelated forms: *смел : ѝлашил*, *гобар : лош*. Cruse states that "... there is presumably a general tendency for semantic contrasts felt to be maximal to be realised in maximally different phonetic garb"⁵. This appears to be the key to the problem, but it raises a new question. If we have maximal semantic contrasts, we presumably have minimal ones: is this then the correlation between lexical and morphological opposition —

¹ J. Lyons, *Semantics*, Vol. I, Cambridge University Press, 1977, p. 271.

² See Bibliography for details of the works of these authors.

³ From the 15th to the 18th centuries *un-* was commonly prefixed to almost any base-form. See *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Vol. XI, *U*, p. 30.

⁴ These forms are still used in certain dialects, notably that of Titov Veles, according to Macedonian scholars.

⁵ D. A. Cruse, 'Lexical opposites', (unpublished manuscript, (1981)).

that maximal opposition is expressed with lexical opposites and minimal opposition with morphologically related ones? If this is the case — and it seems intuitively acceptable — we must define more closely what a maximal opposition is and what a minimal one. Let us examine those lexemes which have both a morphologically related and unrelated opposite and see whether we can carry through this principle of maximal and minimal contrast. A list of the most common triple sets which interest us is given below for both English and Macedonian: — *active:inactive/passive*, *careful:careless/rash*, *cautious:incautious/reckless*, *clean:unclean/dirty*, *common:uncommon/rare*, *fertile:infertile/barren*, *friendly:unfriendly/hostile*, *generous:ungenerous/mean*, *gentle:ungentle/rough*, *happy:unhappy/sad*, *healthy:unhealthy/ill*, *intelligent:unintelligent/stupid*, *interesting:uninteresting/boring*, *kind:unkind/cruel*, *learned:unlearned/ignorant*, *loyal:disloyal/treacherous*, *moderate:immoderate/excessive*, *modest:immodest/vain*, *polite:impolite/rude*, *safe:unsafe/dangerous*, *similar:dissimilar/different*, *smooth:unsmooth/rough*, *usual:unusual/exceptional*, *wise:unwise/foolish*.

акѿивен : неакѿивен / ѿасивен (active : inactive / passive), арен : неарен / болен (well:unwell/ill)*, чесен:нечесен/расиѿан (honest: dishonest/corrupt), дарежлив : недарежлив / скржав (generous : ungenerous / mean), инѿелиѿенѿен : неинѿелиѿенѿен / ѿлуйав (intelligent : unintelligent / stupid), инѿересен : неинѿересен / здогеѿен (interesting : uninteresting / boring), корекѿен: некорекѿен/безобразен (proper : improper/insolent), ѿубезен : неѿубезен / ѿруб (amiable : unamiable / rude), милосрден : немилосрден / бездушен (merciful : unmerciful/ruthless), обичен:необичен / чуѿен (ordinary : unordinary / strange), ѿлоѿен : неѿлоѿен / јалов (fertile : unfertile / barren), ѿлезен:неѿлезен / шѿеѿен (beneficial : unbeneficial / harmful), ѿприсѿоен : неѿприсѿоен / ѿруб (decent : indecent / rough), ѿривлечен : неѿривлечен / ѿрг (attractive : unattractive / ugly), скромен : нескромен / ѿреѿоѿенѿен (modest : immodest / vain), сѿокоен : несѿокоен/расѿроен (serene : unserene / distracted), сѿрѿлив : несѿрѿлив / избуѿлив (patient : impatient / explosive), учен : неучен / ѿросѿи (learned : unlearned / ignorant), учѿив : неучѿив / дрзок (polite : impolite / rude), весел:невесел / ѿажен (happy : unhappy / sad), зрел : незрел / зелен (mature : immature / green).

It has been suggested that the opposite chosen for the “major” member in each set (also called the “unmarked” or “positive” member) is a question of context and that the major member is polysemous, having one opposite which corresponds to each sense in which it is used.⁶ With Cruse’s example of *happy:unhappy/sad* we would thus assume the existence of two lexemes, *happy*₁ opposed to *sad* and *happy*₂ opposed to *unhappy*. This would put the two pairs on a footing with such pairs as *smooth:rough* and *calm:rough*, where

* not all speakers agree on this triple set; many older speakers use *арен* to mean ‘good’ and its opposite is then *лош*.

⁶ D. A. Cruse, ‘Three classes of antonym in English’, *Lingua*, 38, 1976, p. 282.

the opposite of *rough* is strictly conditioned by context: the first pair is used for surfaces other than that of water, while the second pair is exclusively used for the surface of water. Bierwisch has examined such pairs in German and found different feature frames for showing the various senses of a polysemous adjective and therefore the appropriate opposite, which will only differ from the major member in being [— Pol] rather than [+ Pol]⁷. What different features can we find in the *happy* which is opposed to *unhappy* and that opposed to *sad*? It is quite true that we tend to describe marriages as either *happy* or *unhappy*, rather than *sad*. We also talk about *happy* and *sad* stories rather than *unhappy* ones. Yet the difference between the two pairs of opposites does not just depend on the nouns modified; it appears to distinguish between transient moods and lasting emotions⁸. Thus we can indeed talk of a *happy*₁ which deals with a mood when one laughs and smiles and feels on top of the world; its opposite is *sad*, when one may weep a little and feel rather romantically depressed for a short period of time. *Happy*₂ is a much more lasting feeling of contentment and refers to the kind of happiness of which we are often unaware until it is lost. *Unhappy* is then the opposite of this second sense of *happy*, for it may also be used to describe an enduring emotion, but one which is psychologically painful. Even in its 'mild' use, *unhappy* does not appear to be replaceable by *sad*, since it refers to matters of general contentment, rather than of mood, cf.:—

- 1) I'm

happy	with this interpretation.
unhappy	
*sad	

It seems, then, that in the case of *happy:unhappy/sad* we do indeed have a polysemous adjective which forms different opposites depending on the sense in which it is used. It is interesting to note here that Macedonian distinguishes between the two senses of *happy* lexically: *срекен:несрекен* corresponds to *happy*₂:*unhappy*, whereas *весел:тужен* cover the meaning of *happy*₁:*sad*.

A similar case to *happy:unhappy/sad* in English is *clean:unclean/dirty*, where *unclean* is in far less frequent use and can only apply to what we might call moral or spiritual cleanliness, as opposed to *dirty*, which may in addition refer to the physical. Yet this kind of explanation does not appear to deal by any means with all cases of triple sets of adjectives. Let us take the example of *kind:unkind/cruel*. Consider the following sentences and their implications: —

- 2) a. He is kind to his dog. (He ministers to its physical needs of food, sleep, exercise and comfort; he gives it attention and affection)

⁷ M. Bierwisch, 'Some semantic universals of German adjectives', *Foundations of Language*, 3, 1967, pp. 32—33.

⁸ I am indebted to Mr. D. A. Cruse for this observation.

- b. He is unkind to his dog. (He neglects to minister to its physical needs; he fails to give it attention and affection)
- c. He is cruel to his dog. (He deliberately deprives it of its physical needs and of affection: he beats and curses it)

Both 2) b. and c. give opposite statements to 2) a.: the kindness expressed in 2) a. need differ in none of its implications for it to be opposed by either 2) b. or 2) c.. *Kind* appears to be a constant in this sense; it is, of course, fully gradable, but whether somebody is *very kind* to his dog or *quite kind* depends on the amount of attention and care he gives it rather than on the nature of the care and attention. On the other hand, whether we describe somebody as *unkind* or *cruel* to his dog seems to depend precisely on the nature of his treatment of the dog. Being *unkind* appears to imply neglect of care and attention, rather than a deliberate deprivation of them, or active contradiction of them, which are expressed in *cruel*. Thus we might say that the morphologically related opposite expresses a kind of passive opposition to the lexeme, while the unrelated opposite expresses an active opposition. Such an interpretation would bear out our feeling of the greater subordination of a morphologically related opposite to the major member of the pair than is expressed with an unrelated opposite. The former are often 'mere negations' in more senses than one: they simply add a negative prefix and negate the concept of the primary lexeme. If one were to ask native speakers what *unkind* meant, one would most likely receive the reply that it is the opposite of *kind*. If, on the other hand, one asked the same informants what *cruel* meant, there would be more likelihood of one's being able to elicit some description of cruel actions, conceived in isolation from the idea of kindness. It is interesting that this is reflected in the grouping of the antonym pairs: with a large number of triple sets of antonyms, the two pairs of opposites formed belong to different groups, if we consider their 'committedness'. This term, as used by Cruse, concerns "the meanings of the terms in the positive degree and their meanings in the comparative degree. There are two possible relationships. Either the comparative usage presupposes the applicability of the term in the positive degree, or there is no such presupposition. . . I propose to describe as 'committed' any use of an adjective X in connection with a noun A, in which A is implied or presupposed"⁹. We may thus compare the usage of the two pairs in a triple set when they are used in the comparative: —

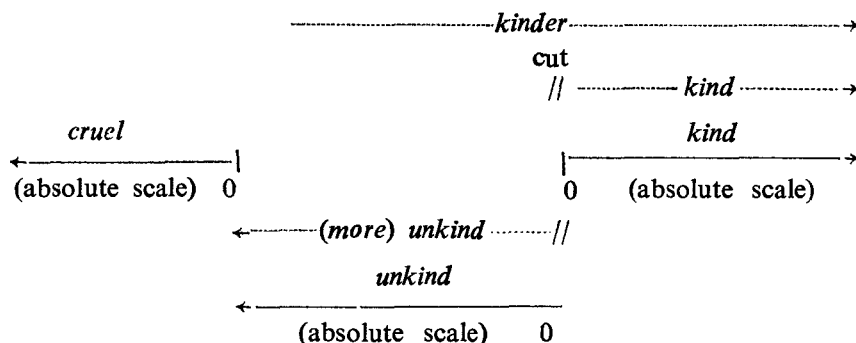
- 3) a. ?He was kind, but he was more unkind than John.
 b. ?He was kind, but he was more cruel than John.
 c. He was unkind, but he was kinder than John.
 d. ?He was cruel, but he was kinder than John¹⁰.

Thus the comparative of *unkind* is seen to be committed, in that it implies its positive degree: to be 'more unkind' one must already be thought

⁹ D. A. Cruse, 'Three classes of antonym in English', *Lingua*, 38, 1976, pp. 282—283.

¹⁰ The oddness of this sentence may be slightly obscured by the expression *be cruel to be kind*: but in a neutral context it seems odd.

of as unkind. Yet the same is not true of *kind* when opposed to *unkind*: 3) c. shows that one can be 'kinder' without being considered kind. When opposed to *cruel*, however, *kinder* suddenly becomes committed, as seen in 3) d.. This picture of these adjectives suggests the following diagram to express their interrelationship: —



Kind and *unkind* operate on both an absolute and a relative scale. On the relative scale, *kind* is opposed to *unkind* and there is a definite cut between the two concepts. The position of the relative scale depends on the referent: what would be unkind behaviour to a baby may be the opposite for a dog; for example, putting it on a blanket in a kennel outdoors for the night. *Kind* and *cruel* are opposed on the absolute scales, in the same way as all the antonym pairs which refer to sensations in English, such as *hot:cold*, *sweet:sour*. Ogden has stated that there exist three pairs and two cuts with the triple set *kind:unkind/cruel*¹¹. From the diagram above it is clear how this situation comes to be: *kind:unkind* have a cut or neutral area between them which is defined by *not kind*: —

4) He was not kind, but he was not unkind, either.

The neutral area between *kind* and *cruel* is actually filled by *unkind*.

The same kind of diagram and explanation of "passive" and "active" opposition to one lexeme can be applied to the majority of the sets of adjectives in the the lists above. Let us take an example from Macedonian. Consider the following sentences: —

- | | | |
|-------|---|---|
| 5) a. | Тој е љубезен со муштериите.
(He's amiable to the customers) | (He's helpful, pleasant,
patient, polite) |
| b. | Тој е нељубезен со муштериите.
(He's unamiable to the customers) | (He's not helpful, plea-
sant, patient, or polite) |
| c. | Тој е груб со муштериите.
(He's rude to the customers) | (He's deliberately rude,
unhelpful, disrespectful
and vulgar) |

¹¹ C. K. Ogden, *Opposition*, IUP, 1967, p. 82.

Macedonian speakers express the same kind of difference in the implications of the morphologically related opposite in a set and the unrelated one. There is general agreement that the *не-* forms contain a passive, minimal kind of opposition, whereas lexical opposites provide a more active contrast. Let us now consider the grouping of the antonym pairs in the set:—

- 6) a. Тој е љубезен, но понељубезен од Јане.
(He's amiable, but more unamiable than John)
- b. ?Тој е љубезен, но погруб од Јане.
(He's amiable, but ruder than John)
- c. Тој е нељубезен, но пољубезен од Јане.
(He's unamiable, but more amiable than John)
- d. Тој е груб, но пољубезен од Јане.
(He's rude, but more amiable than John)

It seems clear that *погруб* is committed here, in that one must already be considered *груб* to be *погруб*. Otherwise the adjectives do not appear to be committed in the comparative degree. As in English, though, it is clear that the pair *љубезен:нељубезен* belongs to a different group according to their committedness than do *љубезен:груб*.

Some sets, such as *fertile:infertile/barren* in English and the equivalent *плоден:неплоден/јалов* in Macedonian contain a pair of antonyms (gradable contraries) and a pair of complementaries (ungradable contradictories), but again it is not usually the context which dictates which pair will be used, but rather the strength of the opposition one wishes to make, the complementary pairs producing a much more active form (*fertile:barren* and *плоден:јалов*).

We also have cases in both English and Macedonian where one lexeme has two morphologically related opposites which use different affixes and again show a different kind of opposition, although to a subtler degree than unrelated opposites. Consider the following sets in the two languages:—

*faithful:unfaithful/faithless, hopeful:unhopeful/hopeless,
joyful:unjoyful/joyless, limited:unlimited/limitless, merciful:unmerciful/
merciless, needful:unneedful/needless, selfish:unselfish/selfless, shapely:
unshapely/shapeless, tactful:untactful/tactless, thankful:unthankful/
thankless.*

*корисен : некорисен / бескорисен, разумен : неразумен / безразумен,
содржаен : несодржаен / бессодржаен*

Most native speakers would agree that there is a definite difference in strength between the *un-* and *-less* affixed opposites in English above and between the *не-* and *без(с)-* opposites listed in Macedonian, although the sets in Macedonian are much rarer, as *без-* prefixed adjectives do not seem to be in common use¹². In the cases listed in English and Macedonian, however, we again have the feeling of a more passive and active kind of opposition. Let us consider some of the implications of *selfish:unselfish/selfless*:—

¹² Where they are in common use, they often present no real contrast to a *не-* opposite, cf. *ојасен:неојасен/безојасен*.

- 7) a. She is a selfish person (She thinks primarily of herself and her own interests and takes no account of the feelings, wishes or needs of others)
- b. She is an unselfish person. (She does not think primarily of herself and her own interests, but takes account of the feelings, etc. of others)
- c. She is a selfless person. (She never considers herself and her own interests first, but puts the feelings, etc. of others above everything else)

Consider the situation in Macedonian with *корисен:некорисен/бескорисен:-*

- 8) a. Ова е корисно. (I can think of a good use for this)
(This is useful)
- b. Ова е некорисно. (I cannot think of a good use for
(This is unuseful) this)
- c. Ова е бескорисно. (I cannot think of any conceivable use
(This is useless) for this)

In both languages, then, the implications of the different affixes produce different kinds of opposition, which we might term "passive" and "active", or perhaps more appropriately here, "weaker" and "stronger" opposition. *Un-* and *не-* are the archetypal, most productive negative affixes in their respective languages and merely negate the base lexeme without further implication. The *-less* and *без-* affixes, on the other hand, add something more to the negation, namely a kind of deprivation, which hence produces a stronger form of opposition to the base lexeme.

Now let us turn to another problem in these triple sets of opposites. Cruse has pointed out the fact that an apparent opposite may be a superlative and thus not a true opposite of a lexeme which is not itself a superlative. He defines superlatives as being 1) resistant to grading to varying degrees; 2) able to be modified by unstressed *absolutely*; and 3) able to be prosodically graded¹³. These tests do not seem to show up many superlatives in our Macedonian sets of adjectival opposites. The third test hardly applies, since it is doubtful whether prosodic grading can exist at all in the language. It is also difficult to make superlatives merely with *сосема* (absolutely). The preferred forms are generally types of simile, as in *згогевен како мува* ((as) annoying as a fly), *ипуџ сеп* ((as) rude (as) a beast), *зелен тиква* ((as) green (as) a pumpkin). Yet in cases where superlatives are revealed, they are usually matched by superlative major members (e.g. *љубезен душа* ((as) amiable (as) a 'soul') versus *ипуџ сеп*). By way of contrast, a large number of the lexical opposites of major members in our triple sets in English, and of the *-less* opposites listed above, appear by these tests to have some of the features of superlatives. Consider the following sentences: —

¹³ D. A. Cruse, 'Lexical opposites', (unpublished manuscript, (1981)).

- 9) a. I found the film

rather
very
so

 interesting /uninteresting/
boring.
- b. I found the film absolutely boring/?interesting/
(?)uninteresting.
- c. It was 'boring/?'interesting /?un'interesting.

It appears that *boring* can be modified by unstressed *absolutely* and is able to be prosodically graded, thus passing two out of three tests for superlatives (it does not appear to be resistant to grading). Does this mean that *boring* is not a true opposite of *interesting*, since *interesting* shows none of the features of a superlative? There is little doubt that native speaker intuition tells us that this pair is just as valid as *interesting:uninteresting*, or that *hostile* (another superlative by some of these tests) is just as much an opposite of *friendly* as is *unfriendly*, although we definitely feel the opposition to be of a different intensity and of a different nature: active in the case of the lexical opposites and passive with the morphologically related ones. Thus, although we accept that *tiny* is not the opposite of *large*, since *huge* is there to match the superlativeness of *tiny*, yet we find that the same lexeme can often have a superlative opposite as well as one which is more obviously matched for degree. Lexicologists all seem to accept that one member of a pair of opposites is major and can refer to the whole scale of the property measured in a neutral question, as in "How 'tall is she?" (rather than "How short is she?"), "Колку е висока?" (rather than "Колку е ниска?"). In the same way we may also accept that the same lexeme is able to cover a larger semantic area than either of its opposites. Hayakawa¹⁴ differentiates between "the two-valued orientation" and "the multi-valued orientation", i.e. between a division of the world into *black:white*, *good:bad*, etc. and a division of the world into *very black*, *rather black*, *grey*, *rather white* and *very bad*, *not bad*, *fair*, *good*, *very good*, etc.. Nevertheless, there is something deceptive about this. As he states himself, "... The physician does not lump all people together into two classes of the "healthy" and the "ill". He distinguishes an indefinite number of conditions that may be described as "illness" "¹⁵. But what about an indefinite number of conditions that may be described as "health"? Does the physician split "healthy" into a "multi-valued orientation"? Surely he has a two-valued orientation of *healthy:ill* and a multi-valued one for "ill" alone. Is not this a clear parallel of how we may use one concept to cover a wide area which we do not subdivide, whereas we divide the opposite concept into various smaller concepts, as we showed with *kind:unkind/cruel* and *любезен:нелюбезен/груб*?

We may conclude from our findings with adjectival opposites that one and the same lexeme can have more than one opposite in both English

¹⁴ S. I. Hayakawa, *Language in Thought and Action*, Allen & Unwin Ltd., London, 1952, pp. 221 and 232—233.

¹⁵ *id.*, p. 233.

and Macedonian and that the deciding factor in the case of one opposite being selected for use rather than the other is not necessarily the context, nor individual preference, but the type and degree of opposition which the speaker wishes to express. In general, the *un-* opposites in English and the *ne-* opposites in Macedonian which are related to the major member in a set represent a weak, passive form of contrast, whereas the opposites which constitute separate lexemes and, to a lesser extent, those which are related to the major member of the set but affixed with *-less* or *bez-*, express a strong, active form of opposition.

It is thus the thesis of this article that the common type of morphological opposition and lexical opposition represent two distinct kinds of semantic contrast: what we may call a **PASSIVE** and an **ACTIVE** opposition, respectively. This might alternatively be termed a difference between **WEAK** and **STRONG** opposition, as has been mentioned. Such a theory need not upset the "essential binarity"¹⁶ of opposite pairs, since in each instance we contrast the alternatives in pairs with a major member, not in graduated scales: this is reflected in the fact that very often the weak opposite and the base lexeme belong to one group of opposites and the strong opposite and the major lexeme to another group. On the other hand, this notion of opposition does upset any idea we may have that the members of an opposite pair occupy symmetrical stretches of semantic territory, for we have shown that the major member in a triple set often appears to cover a wider area than each of its opposite concepts. It is therefore not unfounded to assert that triple sets of opposites provide us with an ideal testing-ground for the examination of the difference between the common type of morphological opposition and lexical opposition and for testing generalisations on the theory of opposition. From our findings here, we may tentatively propose that two distinct types of opposition exist in both English and Macedonian and that, in general, morphologically related opposites as a class represent a weaker or more passive form of opposition than do lexical opposites.

There indeed appears to be a strong correlation between the very real kind of "opposition by neutralization and equilibration. . . , two unequal weights which balance one another on an unequally balanced scale"¹⁷ and the common type of morphological opposition using negative prefixes. We discover that any feeling we may have that opposites are equally powerful is in fact mistaken in lexicology: morphologically related opposites with a simple negative prefix tend to be subordinate to the base, unmarked lexeme and to depend on it strongly. The more active opposition of which we conceive, the confrontation of two forces, or the occupation of equal territories, exists in lexical opposites and to a lesser extent in the morphological opposition which is achieved with "deprivatory" affixes (*-less*, *-free*, *bez-*). Yet even here we find that there is generally a major member of each pair and that true equal opposition exists only rarely in English and Macedonian, and probably in language generally.

¹⁶ D. A. Cruse, 'Lexical opposites', (unpublished ms., (1981).

¹⁷ C. K. Ogden, *op. cit.*, pp. 35—36.

BIBLIOGRAPHY

- Bierwisch, M., 'Some semantic universals of German adjectives', *Foundations of Language*, 3, 1967, pp. 1—36.
- Clark, H. H., 'Space, Time, Semantics and the Child', in ed. T. E. Moore, *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, Academic Press, New York, 1973.
- Cruse, D. A., 'Three classes of antonym in English', *Lingua*, 38, 1976, pp. 281—292.
- Cruse, D. A., 'Lexical opposites', (unpublished ms., (1981)).
- Givón, T., 'Notes on the Semantic Structure of English Adjectives' *Language*, 46, pp. 816—837.
- Hayakawa, S. I., *Language in Thought and Action*, Allen & Unwin Ltd., London, 1952.
- Lamb, S. M., 'Lexicology and Semantics', in ed. A. A. Hill, *Linguistics*, Voice of America Forum Lectures, 1969.
- Ljung, M., 'Some remarks on antonymy', *Language*, 50, 1, 1974, pp. 74—88.
- Lyons, J., *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge University Press, 1976.
- Lyons, J., *Semantics*, Vols. I & II, Cambridge University Press, 1977.
- Ogden, C. K., *Opposition. A Linguistic and Psychological Approach*, Indiana University Press, 1967, (originally published 1932 by The Orthological Institute).
- Sapir, E., 'Grading: A Study in Semantics', 1944, in ed. D. G. Mandelbaum, *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, University of California Press, Berkeley, 1949.
- Tomíć, O. M., *The English Word*, Univerzitet "Kiril i Metodij", Skopje, 1980.
- Zimmer, K. E., 'Affixal negation', Supplement to *Word*, 20, 2, 1964.

Патриција МАРШ СТЕФАНОВСКА

МОРФОЛОШКИ НАСПРОТИ ЛЕКСИЧКИ НАЧИНИ НА ОПОЗИЦИЈА КАЈ АНГЛИСКИТЕ И КАЈ МАКЕДОНСКИТЕ ПРИДАВКИ—
НЕКОИ ОПШТИ ЗАКЛУЧОЦИ

(Резиме)

Во написот се разгледува причината за постоењето на два лингвистички начина на изразување на опозиција во англискиот и во македонскиот јазик. Првиот начин претставува морфолошки сооднос помеѓу два збора што имаат спротивно значење (на пр. *comfortable*: *uncomfortable*, *honest*: *dishonest*; *чесен*: *нечесен*, *значаен*: *безначаен*). Вториот начин на изразување на опозиција претставува употреба на лексема која што нема морфолошка врска со нејзиниот антоним (на пр. *long*: *short*, *old*: *new*; *голем*: *мал*, *бојаш*: *супрамаш*). Интересно е дека една иста лексема може да се служи со двата начина на опозиција (на пр. *friendly*: *unfriendly*/ *hostile*, *љубезен*: *нељубезен* / *јуб*). Со оглед на тоа дека опозицијата ја замислуваме како основен бинарен однос, се поставува прашање како може да се објаснат случаите каде што постојат три члена во дадена опозиција.

Во написот посебно се обрнува внимание на случаите на трочленна опозиција и се заклучува дека изборот на еден од членовите на опозицијата може да зависи од одреден контекст, но дека најчесто изборот е условен од видот на опозицијата што се бара во дадената ситуација. Заклучокот е дека постои *активна* и *пасивна* форма на опозиција, којашто може да се нарече *јака* и *слаба* форма. Во написот се докажува дека во принцип активната, јака опозиција се прави со лексеми кои немаат морфолошки сооднос, а пасивната, слаба форма на опозиција се врши со афикси на негација. Треба сепак да се нагласи дека опозицијата што се врши со поретки афикси во двата јазика (*-less* и *без-*) претставува посилна и поактивна форма на опозиција отколку опозицијата со вообичаени „негативни“ афикси (*un-*, *in-*, *dis-* и *ne-*).

Написот завршува со куса дискусија околу значењето на предложената теорија на опозиција во однос на општата теорија на опозиција.

Doreana HRISTOVĀ

LE POSSESSIF ET LE REFFLECHI EN FRANÇAIS ET EN MACÉDONIEN

La lexis représentant un syntagme et un possessif à la fois le chapeau de Jean

капата на Јован

Јовановата капа

est paraphrasable avec *avoir* dans la phrase:

est paraphrasable avec *avoir* dans la phrase: Jean a un chapeau

Јован има капа

l'agent: le rêve de Jean

сонот на Јован

Јовановиот сон est paraphrasable avec *faire*: en français:

Jean a fait un rêve

Јован сони (нешто) — Jean rêva qch. (faire — n'apparaît pas en macédonien

l'objet: l'image de Jean

сликата на Јован

Јовановата слика, paraphrasable avec *représenter*

l'image représente Jean

*сликата го претставува Јован (на сликата е Јован *на сликата го има J.

sur l'image est Jean il y a Jean sur l'image

La construction française de: ce livre de moi, un livre de moi

*оваа книга од мене *една книга од мене

est impossible en macédonien sauf dans les tournures du type:

еве ти една книга од мене

voici (je t'offre) un livre de moi

de ma part

ce livre de moi — devient en macédonien: оваа моја книга

*ce mon livre

un livre de moi — една моја книга

*un mon livre

Pourtant seulement à certaines formes de génitif nominal en français correspond la forme en de + pronom tonique (fort):

ce livre de moi

li livre de moi que je préfère

мојата најдрага книга

*mon plus cher livre

mais ce n'est pas le cas avec: *ce frère de moi

овој мој брат

ce mon frere

ce frère de moi que je préfère	un frère de moi que je préfère
овој мој најдраг брат	мој најдраг брат
*ce mon plus cher frère	*mon plus cher frère

Dans la traduction de la phrase française indiquant une possession:

Jean et Marc ont perdu *leur* chapeau

Јован и Марко *си* ја изгубија капата

си ја изгубија *својата* капа

si on omet *SI* en macédonien ça pourrait indiquer l'appartenance du chapeau de qn. d'autre que Jean et Marc:

Јован и Марко ја изгубија капата

Jean et Marc ont perdu le chapeau

c'est-à-dire sans valeur possessive et réfléchie à la fois

Dans: Јован и Марко *си ја* изгубија капата — il s'agit d'un seul chapeau, tandis qu'au pluriel on dirait: J. i M. *си ѝ* изгубија капите

Jean et Marc ont perdu leurs chapeaux

En français la forme du singulier du complément implique la distributivité de la relation dénotée par les verbes.

Donc la forme *leur* suppose que le sujet soit un pluriel; *leur* est coréférentiel de l'ensemble dénoté par la coordination *Jean et Marc*. Il n'y aura pas de contradiction dans la mesure où cette relation est entendue distributivement. En macédonien pour le même cas *leur* = *niven*, n'implique qu'un objet au singulier et pour le pluriel il faudrait mettre: *nivnite своите*

Јован и Марко *си* ги изгубија *ѝ* капите

Јован и Марко *си* ги изгубија *своиите* капи

Јован и Марко *си* ги изгубија *нивните* капи — s'il n'y avait pas *SI* dans le dernier cas ça pouvait être ambigu:

Јован и Марко ги изгубија *нивните* капи

Jean et Marc ont perdu leurs chapeaux (on ne sait plus s'il s'agit des chapeaux appartenant à eux-même ou à qn. d'autre)

En français et en macédonien il apparaît le même processus de passage de la 2e à la 3e personne au singulier et au pluriel:

ти си добар, ти си ги изеде двете колачиња

tu es gentil, tu as mangé les deux gateaux

— добро е моето дете, тоа си ги изеде двете колачиња

il est gentil mon enfant, il a mangé les deux gateaux

Le possessif paraît être exclu en macédonien mais il est en fait sous-entendu dans: qui n'a pas son ticket?

кој нема билет (карта)? — qui n'a pas de ticket?

et qui apparaît dans la négation: *ми* ја нема картата

le ticket n'a pas de lieu par rapport à moi

je n'ai pas mon ticket

Par contre on a le possessif en macédonien et pas en français dans:

тој си ја зеде за жена

*il l'a prise pour sa femme

il l'épousa

Le sens ne change pas si on omet *si* en macédonien, mais la traduction mot-à mot peut être embarrassante: тој ја зеде за жена

il l'a prise pour sa femme

il croyait que c'était sa femme

Au sens figuré en macédonien on emploierait: му пукна филмот

son film éclata

il craqua

Le possessif peut aussi bien être relié au déictique qui est à la fois un anaphorique: оваа книга е таа на Марија

онаа

*оваа

ce livre est celui de Marie

—оваа е Марината книга

de même que: оваа книга е Ѹ на Марија

ce livre est Ѹ à Marie

оваа книга и припаѓа на Марија

ce livre Ѹ appartient à Marie

On dit au singulier: брат ми mais au pluriel: *браќа ми, n'est pas acceptable.

браќа ми → моите браќа

Pourtant on dit: браќата ми дојдоа на гости

mes frères sont venus me visiter

‡‡ браќата ми ‡‡ n'est pas admissible en macédonien.

On dit: тој и неговиот пријател, тој со неговиот пријател

lui et son ami,

lui avec son ami

тој со својот пријател, тој *и својот пријател

lui avec son ami,

lui et son ami

A la question: каде одиш? on répond: кај ќерка си ou: кај ќерка ми ou vas-tu? *каде ќерка си (ми)

chez ma fille

et on ne répond pas: кај мајка *си

кај мајка ми (chez ma mère)

Il y a une petite nuance entre si possessif et si réfléchi en macédonien, ce passage se fait bien facilement:

(себе) си зборувам — il y a des réfléchis se rapportant au sujet

(à moi-même) je me dis énonciateur

*мене си зборувам (мене) ми зборуваш

(à moi) tu me parles

c'est à moi que tu parles

Les relations d'une fausse réflexivité et d'adversativité sont liées dans:

(мене) не ми се ипишува, (туку) ми се чиија

par rapport à moi-même) je n'ai pas envie d'écrire, mais de lire

(не ми се учи, Ѹ ми се илеѓа филм)

ça ne bouge pas

c'est toujours employé à la 3e pers. du sing.

tu n'as pas envie d'étudier, tu veux regarder le film

On passe à une gradation avec la nominalisation des verbes employés dans les phrases précédentes:

не ми е до пишување ← не ми дошло до пишување

je n'ai aucune envie d'écrire

On remarque que cette expression macédonienne est plus productive à la forme négative qu'à l'affirmative:

ти дошло до играње? (ти се игра?) *до играње ти е? — moins acceptable
tu as vraiment envie de jouer?

En macédonien on a l'expression: дали си при добра воља?

*est-ce que tu es chez bonne volonté

=имаш ли добра волја за да...

* as-tu une bonne volonté pour...

=расположен ли си за да...

est-ce que tu es de bonne humeur pour...

En français les formes réflexives en MEME sont univoques:

nous *nous* parlons parfois (à nous-mêmes)

понекогаш *си* зборуваме (сами на себе

со себе си)

*на себе си

Ici „nous“ est un datif.

Il ne s'agit pas de synonymes dans: parler *de soi* est difficile

тешко е да се зборува за себе

et: parler les uns des autres est difficile

тешко е да зборуваме едни за други

(Jean et Marc) *se* sont regardés

↑ ↓

Јован и Марко се погледнаа

Сите мои студенти се погледнаа

tous mes étudiants se sont regardés

→ réflexivité individuelle: секој од моите студенти се *погледна (perf)

се гледаше себе

(imperf.)

chacun de mes étudiants s'est regardé lui-même

сите мои студенти се погледнаа едни со други

tous mes étudiants se sont regardés les uns les autres (réciprocité)

сите мои студенти групно се погледнаа

tous mes étudiants en groupe se sont regardés en groupe (réflexivité globale)

Dans la phrase: Paul et Jean se sont offert une voiture

Павле и Јован си купија кола

s'il s'agit de réflexivité individuelle deux voitures sont en jeu, et s'il s'agit de réflexivité globale il n'y a qu'une seule voiture — c'est le cas du français, tandis qu'en macédonien on comprend que c'est la réflexivité globale parce que „la voiture“ est au singulier.

Le réfléchi est impossible en français dans:

*plus on vieillit, plus on s'est attaché

колку човек повеќе старее толку повеќе *се* приврзува
 се сврзува еден со друг
 s'attache l'un à l'autre

*nous nous sommes agréables

*ние сме си пријатели

*vous vous êtes antipathiques

*вие сте си антипатични

*je me suis indifférent

*јас сум си индиферентен

јас сум *си ладен → јас сум *си мртов ладен

јас сум ладен je suis froid comme un mort

јас сум мртов ладен

Le français et le macédonien traitent la relation d'un être à son image dans le miroir en terme de *corréférence*. Quelle que soit la différence qui sépare le reflet et l'objet reflété les propriétés de „se“ sont les mêmes:

il se regarde dans la glace

тој се гледа во огледало

il s'est blessé le doigt

тој се рани во прстот → тој си го рани прстот

се повреди си го повреди

réfléchi

datif

Le réfléchi apparaît aussi dans le médio-passif:

les pains se cuisent au four

лебовите се печат во фурни

→ il se cuit trois cents kilos de pains au four

триста кила леб *се* пече во фурни

Mais ce type paraît impossible pour certains réfléchis.

Dans: il se tue 100 personnes, par an sur cette route

100 лица се убиваат на овој пат годишно

on a deux interprétations: s'il agit d'un meurtre: on tue 100 personnes par an

убиваат 100 лица годишно

et s'il s'agit de réflexivité individuelle: 100 personnes se tuent par an

100 лица се (само) убиваат годишно

En macédonien en ajoutant „samo“ on a le double réfléchi:

убива=tuer; се (само) убива= se suicider

De même on a: убиство=le meurtre; самоубиство=le suicide самопослужување=self-service, саможив=égoïste, самовар=la bouilloire le samovar сапоуправување=autogestion, самоодбрана=la défense de soi-même самољубие=l'amour-propre

Il est impossible d'avoir une relation réfléchie à partir de:

quelques personnes se sont regardés

некои лица се погледнаа

*il s'est regardé quelques personnes

quelques personnes se sont parlé (неколку лица си зборуваа)

*il s'est parlé quelques personnes

Paul et Jean se battent

Павле и Јован се течаат

се бијат

peut singifier: Paul et Jean se combattent séparément

Павле и Јован се бијат одвоено (секој за себе)

chacun pour soi-même

ou bien: Paul et Jean se combattent l'un contre l'autre

Павле и Јован се бијат еден спроти друг

против

La même ambigüenite macédonien peut apparaître avec l'emploi des factifs (des causatifs): Jean fait partir Paul

Јан го тера Паул да си замине (on ne sait plus si c'est

да си заминат

Jean ou Paul qui va partir, tandis qu'au pluriel „da si zaminat“ c'est clair qu'ils vont partir tous les deux.

ou bien dans: Jean fait manger sa soupe

Јован го тера да ја изеде неговата супа

својата

Jean fait manger sa soupe à Paul

Јован го тера Павле да си ја изеде својата супа

му ја изеде неговата

L'ambigüité apparaît aussi dans la relation distributive du type

Chacun d'eux aura son chauffeur

секој ќе си има свој шофер (секој од нив ќе има свој шофер)

*негов

*chacun d'eux aura leur chauffeur

*секој ќе има нивен шофер

свој

Ils auront chacun son chauffeur

Ќе имаат секој свој шофер — ќе има секој свој шофер

(ќе имаат сите свои шофери)

ils auront chacun leur chauffeur

ќе имаат секој *нивен шофер

ќе имаат сите свои шофери

BIBLIOGRAPHIE

1) CULIOLI (Antoine)

1968 : „La formalisation en linnguistique“, Cahiers pour l'analyse 9, 1968, pp. 106—117

CULIOLI (Antoine)

1973 : „Sur quelques contradictions en linguistique“, Communications 20, mai 1973, pp. 83—91

KERBRAT—ORECCHIONI (Catherine)

1980 : „L'énonciation de la subjectivité dans le language“ Armand Colin, Paris, 1980

Христова ДОРЕАНА

ПОСЕССИВНОСТА И РЕФЛЕКСИВНОСТА ВО ФРАНЦУСКИОТ И ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Резиме

Постои тесна врска меѓу присвојните и рефлексивните (повратни) форми во францускиот и во македонскиот јазик.

Реченицата: Јован и Марко ги изгубија *своите* капи
*нивните

може да се замени со:

Јован и Марко *си* ги изгубија капитите.

Интересен е преминот на:

тој *се* рани во прстот — тој *си* го рани прстот — тој го рани
повреди повреди *својот* прст

Сепак не секогаш постои соодветност меѓу двата јазика: посесивниот елемент се јавува во францускиот јазик, а истиот се подразбира во македонскиот во овој случај:

qui n'a pas *son* ticket?
кој нема $\emptyset$ карта?
кој *си нема карта?
кој нема *своја карта?

Ако на ова прашање се даде негативен одговор тој елемент е очевиден и во македонскиот јазик:

ми ја нема картата
ја нема *мојата* карта
je n'ai pas *mon* ticket

Margarita VELEVSKA

**L'INFINITIF DANS LES OEUVRES DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS
CONTEMPORAINS ET SES ÉQUIVALENTS EN LANGUE
MACÉDONIENNE**

Si on veut parler de l'infinitif, un des modes impersonnels en français, on doit dire qu'il a été, et est encore, l'objet de l'étude de bien des grammairiens. C'est, certainement, sa double nature qui le rend si intéressant. On l'a traité de tous ses aspects, dès ses origines jusqu'à son rôle dans la langue contemporaine. Selon les grammairiens français, c'est un substantif verbal ou un nom d'action et il ne peut être classé ni dans la catégorie du verbe ni dans celle du nom, à cause de sa double fonction. Il est différent des modes personnels parce qu'il est dépourvu des indices grammaticaux qui permettent de signaler la personne, le nombre et le temps. Il n'exprime du procès que l'idée ne marquant ni présent, ni futur, ni passé. C'est le contexte qui lui donne sa valeur temporelle. Mais ce qui le rend proche du substantif, c'est sa faculté de fonctionner comme membre de phrase, en se différenciant, quand même, à cause de son impossibilité de former du pluriel et d'être accompagné d'articles et d'épithètes.

Dans certaines langues, l'infinitif n'existe pas. C'est le cas en macédonien. Il a existé en ancien slave, mais avec le temps, il a presque complètement disparu, étant remplacé par des propositions déclaratives (le plus souvent), finales, temporelles et d'autres espèces de propositions subordonnées ou par des substantifs verbaux.

Le sujet de l'étude dans les pages suivantes est l'infinitif français et ses correspondants en macédonien, traités dans les oeuvres des écrivains français contemporains. La langue française est prise comme point de départ.

En français, l'infinitif, un des modes impersonnels du verbe, „sert à exprimer la notion verbale sans plus, sans considération de personne, de nombre ni de mode, le plus souvent aussi sans considération de temps et de voix“.¹ Selon M. Grevisse l'infinitif est la forme nominale du verbe, un „nom d'action“ qui exprime, sans acception de personne ni de nombre, l'idée marquée par le verbe.²

Il peut être employé avec la valeur purement verbale, mais il peut aussi remplir des différentes fonctions du nom.

¹ Kr. Sandfeld, „*Syntaxe du français contemporain*“, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 1.

² Maurice Grevisse, „*Le bon usage*“, Paris—Gembloux, Duculot, 1980, p. 858.

En macédonien, l'infinitif n'existe plus. On l'a employé en ancien slave, mais il est peu à peu remplacé par des propositions commençant avec la conjonction *ga* (propositions déclaratives). Cela a eu lieu à cause de la tendance générale de notre langue de remplacer certaines formes synthétiques nominales par des constructions analytiques. Dans ces constructions, un nom ne peut pas être intercalé entre la préposition et le verbe.

Cependant, on peut trouver la forme abrégée de l'infinitif dans un certain nombre de dialectes macédoniens, dans des expressions comme:

нуму лафи³ (ne pas parler) — le dialecte de la ville de Kavadarci,
la région de Tikveš.
ним се коси⁴ (ne pas se fâcher) — le dialecte de la ville de Gevgelija.

Ces derniers vestiges de l'infinitif dans la langue macédonienne sont, le plus souvent, des expressions impératives.

Sous l'influence des langues romanes, dans bien des cas en macédonien, le substantif verbal a remplacé l'infinitif.

Ех. Треба брзање за да се стигне на време.
(Il faut *se dépêcher* pour arriver à temps.)

Actuellement, en macédonien moderne, le substantif verbal est très souvent employé comme forme verbale.

En français aussi, en tant que forme nominale du verbe, l'infinitif peut avoir le rôle de différentes formes nominales dans la phrase et il peut changer sa catégorie morphologique si on l'emploie comme un véritable nom qui prend l'article. C'est le substantif verbal ou l'infinitif substantivé.

Ех. 1) *Au tomber* du jour, ce serviteur de Dieu avait cotume de s'assoier sur la falaise, à l'endroit qu'on appelle encore aujourd'hui la chaise de saint Maël.

(A. France, *L'Ile des Pingouins*, p. 18)

1a) Кон *квечерина*, овој служител на Бога имаше обичај да седне на гробенот, на местото што и денес го нарекуваат столот на свети Маел.

(A. Франс, *Осировой на џинџинише*, стр. 18)

1b) На *сџемнување*, овој служител на Бога имаше обичај да седне на гробенот, на местото што и денес го нарекуваат столот на свети Маел.

1c) *Која се сџемнуваше*, овој служител на Бога имаше обичај да седне на гробенот, на местото што и денес го нарекуваат столот на свети Маел.

³ Блаже Конески, „Историја на македонскиот јазик“, Скопје, Култура, 1967, p. 180

⁴ Ibid.

- 2) Sitôt après *le déjeuner*, je descendis à Amalfi, ma résolution prise.

(A. Gide, *L'Immoraliste*, p. 68)

- 2a) Веднаш по *ручкоѡ*, слегов во Амалфи, со цврсто донесено решение.

(A. Жид, *Иморалистѡ*, стр. 68)

- 3) Pourtant, il ne souffrait pas: ce que Raymond avait haï chez les autres, c'était *le rire*, *le sourire*, même retenu.

(F. Mauriac, *Le Désert de l'amour*, p. 70)

- 3a) Сепак, тој не се измачуваше: она што Рајмон го мразеше кај другите беше *смеаѡ*, *насмевкаѡ*, дури и воздржана.

(Ф. Мориак, *Пустѡшѡѡ на љубовѡ*, стр. 70)

- 3b) Сепак, тој не се измачуваше: она што Рајмон го мразеше кај другите беше *смеењѡ*, *насмевнувањѡ*, дури и воздржано.

- 4) A cette même heure, après le copieux et long *déjeuner* du dimanche, ils se levaient de table, et, pour eux, quelque chose était mort.

(J.—P. Sartre, *La nausée*, p. 77)

- 4a) Во ова исто време, по изобилниот и долг неделен *ручек*, тие стануваа од маса и, за нив, нешто беше мртво.

(Ж-П. Сартр, *Теѡбносѡ*, стр. 77)

- 4b) Во ова исто време, по изобилното и долго неделно *ручање*, тие стануваа од маса и, за нив, нешто беше мртво.

- 5) Il n'est de *souvenir* douloureux que des morts.

(M. Proust, *Le temps retrouvé*, p. 230)

- 5a) *Сиоменоѡ* е болен единствено кога се однесува на умрените.

(M. Пруст, *Пронајденоѡ време*, стр. 230)

- 6) Elle semblait s'être vite consolée, mais ça devait être tout de même un sale *souvenir*.

(S. de Beauvoir, *Les mandarins*, p. 28)

- 6a) Таа набрзо изгледаше успокоена, но тоа сепак беше одвратен спомен.

(С. де Бовоар, *Мандарини*, стр. 28)

Tous ces infinitifs substantivés peuvent être employés soit comme verbe, soit comme nom.

En macédonien, on construit le substantif verbal à l'aide d'un verbe indéfini auquel est ajoutée la désinence *-ње*.

Ех. руча — ручање
déjeuner — le déjeuner

се смее — смеење
rire — le rire

Dans la traduction du français en macédonien, le substantif verbal peut être traduit de deux manières: comme un simple nom commun ou comme un nom dérivé directement du verbe. Dans les phrases citées plus haut, on trouve des exemples suivants:

le tomber du jour	— квечерина (1a) стемнување (1b)
le déjeuner	— ручек (2a, 4a) ручање (4b)
le rire ⁵	— смеа (3a) смеење (3b)
le sourire	— насмевка (3a) насмевнување (3b)
le souvenir	— спомен (5a, 6a)

Dans les exemples: 1a, 2a, 3a, 4a, 5a et 6a, le substantif verbal est traduit comme nom commun mais dans les exemples: 1b, 3b et 4b, on aperçoit qu'il est dérivé du verbe correspondant.

Sans être précédé d'un article, l'infinitif peut avoir plusieurs fonctions dans la phrase: sujet, attribut, complément d'objet du verbe, complément du nom, complément de l'adjectif, complément de l'adverbe, etc.

Suivant ses fonctions, l'infinitif peut être employé précédé d'une préposition (infinitif prépositionnel) ou non (infinitif pur).

⁵ Dans l'exemple du *rire*, les deux traductions ont exactement la même signification, tandis que dans les autres il y a une nuance dans la traduction macédonienne.

Infinitif sujet

Cette fonction de l'infinitif est des plus anciennes. Dans la phrase, l'infinitif ayant la fonction du sujet s'emploie ordinairement devant le verbe, le plus souvent sans „indice“. Dans la plupart des cas, ce sont des propositions qui expriment un fait général ou des phrases sententieuses.

Ex. 1) *Cultiver* la terre est une chose, *posséder* la terre en est une autre
(A. France, IP, p. 79)*

1a) *Да се обработува* земјата е една работа, а друго е *да се ѝосегува*.

1b) *Обработувањето* на земјата е една работа, а *ѝосегувањето* е нешто друго.

2) *Diriger* un journal, ça c'était un travail qu'il aimait.

(S. de Beauvoir, M, p. 19)

2a) *Да раководи* со весникот беше работа што тој ја сакаше.

2b) *Раководењето* со весникот беше работа што тој ја сакаше.

3) *Sentir* moins sa passion, c'était sentir plus son néant.

(F. Mauriac, DA, p. 166)

3a) Послабо *да ја чувствувa* сопствената страст, значеше посилно да ја чувствува својата ништожност.

3b) Послабо *чувствување* на сопствената страст, значеше посилно чувствување на својата ништожност.

4) *Manger* beaucoup était de toutes mes résolutions, la première.

(A. Gide, I, p. 33)

4a) Прва од моите одлуки беше *да јадам многу*.

4b) Прва од моите одлуки беше многу *јадење*.⁶

* Il faut souligner que l'infinitif ne se rapporte que sur le personnage cité et non sur le contexte tout entier.

- 5) *Ne pas trop réfléchir* sur la valeur de l'Histoire.

(J.—J. Sartre, N, p. 104)

- 5a) *Да не се размислува* премногу за вредноста на Историјата.

- 5b) Не треба премногу *размислување* за вредноста на Историјата.

- 6) (. . .), sans doute on peut s'écrier; „*Dire* que c'est d'un être si insignifiant qu'on parle avec tant d'abondance et d'éloges!“

(M. Priust, TR, p. 42)

- 6a) (. . .), без сомнение може да се извика: „*Да се рече* дека за едно така безначајно суштество се зборува толку красноречиво и пофално!“

L'infinitif peut être aussi précédé d'une préposition:

- Ex. 1) *A prendre* aux riches, vous ne retirerez pas grand profit, car ils ne sont guère nombreux.

(A. France, IP, p. 83)

- 1a) *Да земете* од богатите, нема да имате голема полза, бидејќи тие се малубројни.

- 1b) *Со земање* од богатите нема да имате голема полза, бидејќи тие се малубројни.

- 2) Pour la première fois, cela m'ennuie d'être seul.

- 2a) За првпат, досадно ми е *га бигам* сам.

- 2b) За првпат, досадна ми е *осаменоста*.⁷

De même, les formes qui remplacent l'infinitif en macédonien, c'est-à-dire, le substantif verbal et la proposition commençant avec *ga*, peuvent avoir le rôle du sujet dans la phrase (ex. 1a, 1b, 2a, 2b).

L'infinitif peut être le sujet logiques des verbes impersonnels ou des verbes employés impersonnellement. Le même cas se produit en macédonien où les formes correspondantes à l'infinitif en français sont le sujet logique du verbe impersonnel.

⁷ La traduction du verbe „être“ dans le deuxième exemple (2b) serait „biduvanje“, ce qui ne convient pas dans la traduction macédonienne. C'est pourquoi on préfère ne pas la faire. Mais, suivant le traitement sémantique, on peut prendre comme expression „être seul“ et en dériver un nom commun — „osamenost“,

Ex. 1) Mais enfin, peu après l'église de Talence, il fallait *descendre*.

(F. Mauriac, DA, p. 19)

1a) И најпосле, штом малку ја одминавме црквата во Таланс, требаше *га слеземе*.

2) Mes deux fermes, il me fallait me l'*avouer*, ne m'intéressaient plus autant que les gens que j'y employais.

(A. Gide, I, p. 138)

2a) Монте две фарми, требаше *га* си го *признаам* тоа, не ме интересираа повеќе, како и луѓето што таму ги вработував.

Il faut remarquer qu'en macédonien, la forme verbale commençant avec *ga* (qui correspond à l'infinitif français) est mis à la première, deuxième ou troisième personne du singulier ou du pluriel. La traduction du temps dépend du contexte (présent, passé ou futur).

Infinitif attribut

L'infinitif, employé en fonction d'un attribut, a pour valeur de définir le sujet ou d'indiquer la suite de l'action marquée par l'infinitif sujet. Le sujet de l'infinitif peut être un autre infinitif, un substantif ou un conjonctif. Comme attribut, l'infinitif s'emploie de deux manières:

a) sans indice (infinitif pur):

Ex. 1) Sentir moins sa passion, c'était *sentir* plus son néant.

(F. Mauriac, DA, p. 166)

1a) Послабо да ја чувсувува сопствената страст, значеше посилно *га ја чувсувува* својата ништожност.

1b) Послабо чувствување на сопствената страст, значеше посилно *чувсувување* на својата ништожност.

2) Ce qu'il faut c'est *être* utile, *faire* vraiment partie de la guerre, en *être*.

(M. Proust, TR, p. 102)

2a) Она што е потребно е *га се биде* полезен, навистина *га се учесува* во војната, *га се биде* во неа.

3) Ça, c'est *vivre*.

(J.—P. Sartre, N. p. 63)

3a) Токму тоа значи *ga se живее*.

3b) Токму тоа значи *живеење*.

3c) Токму тоа значи *живој*.

4) Savoir se libérer n'est rien; l'ardu, c'est *savoir* être libre.

(A. Gide, I, p. 15)

4a) Умешноста да се ослободиш не е ништо; тешко е *да знаеш* да бидеш слободен.

4b) Да знаеш да се ослободиш не е ништо; тешко е *умеетејќи* да се биде слободен.

b) précédé d'une préposition:

Ex. 1) Toute la question est de *savoir* si oui ou non les pingouins ont été baptisés dans les formes.

(A. France, IP, p. 48)

1a) Целото прашање се состои во тоа *да се дознае* дали пингвините биле или не биле крстени според прописите.

2) L'important, dans la vie, c'est de *créer* un refuge.

(F. Mauriac, DA, p. 237)

2a) Во животот, важно е *да се создаге* прибежиште.

2b) Во животот, важно е *создавање* на прибежиште.

3) Alexandre devait le soupçonner fortement, puisqu'un des premiers actes de son règne fut d'*éloigner* le marquis sous le vague prétexte d'une mission en Extrême-Orient.

(J.—P. Sartre, N, p. 31)

3a) Александар сигурно силно се посомневал во него, бидејќи еден од неговите први владечки потези беше *да го оддалечи* маркизот под нејасен изговор за мисија на Далечниот Исток.

3b) Александар сигурно силно се посомневал во него, бидејќи еден од неговите први владечки потези беше *отсирнување* на маркизот под нејасен изговор за мисија на Далечниот Исток.

- 4) Mon intention était de n'y *rester* que peu de jours.

(A. Gide, I, p. 22)

4a) Имав намера таму *ga осѝанам* само неколку дена.

4b) Имав намера *ga наѝравам ѝресѝој* од само неколку дена.

En macédonien, les formes correspondantes à l'infinitif en français, conservent la fonction de l'attribut dans la phrase.

Infinitif complément du verbe

Comme complément d'un verbe, l'infinitif ne se rencontre qu'en fonction de complément d'objet direct ou indirect. Ayant cette fonction, l'infinitif peut être employé:

- a) sans indice (comme complément d'objet direct);
- b) précédé de la préposition *de*, dans la plupart des cas (comme complément d'objet indirect et, très rarement, comme complément d'objet direct);
- c) précédé de la préposition *à*, dans un certain nombre de cas (comme complément d'objet indirect).

Cet infinitif français ne change pas son rôle grammatical si on le transmet en macédonien, dans des formes correspondantes: comme une proposition commençant avec la conjonction *ga* (proposition déclarative) ou comme un substantif verbal. La traduction des phrases citées ci-dessous, en macédonien, en est la preuve.

- a) sans indice (comme complément d'objet direct):

Ex. 1) Il l'entendit *monter*, puis *descendre* avec une hâte inaccoutumée
(F. Mauriac, DA, p. 106)

1a) Тој го чу како *се качува*, потоа како *слејува* со невообичаено брзање.

1b) Тој го чу неговото вевообичаено брзо *качување* и *слејување*.

2) J'étais couché, mais ne pouvais *dormir*.

(F. Gide, I, p. 55)

2a) Бев легнат, но не можев *ga засѝијам*.

- 3) Tu ne crois pas qu'on pourrait *remettre* cette discusion à un autre jour?

(S. de Beauvoir, M, p. 32)

- 3a) Не мислиш ли дека би можел *ga se одложи* овој разговор за некој друг ден?

- 4) Gillberte était comme ces pays avec qui on n'ose pas *faire* d'alliance parce qu'ils changent trop souvent de gouvernement.

(M. Proust, TR, p. 9)

- 4a) Жилберта беше како оние земји со кои човек не се осмелува *ga склопи* сојуз бидејќи премногу често ја менуваат владата.

- 4b) Жилберта беше како оние земји со кои човек не помислува на *склопување* сојуз бидејќи премногу често ја менуваат владата.

b) présédé de la préposition *de*:

- Ex. 1) Cette ignorance l'empêchait de *souffrir*.

(F. Mauriac, DA, p. 42)

- 1a) Тоа незнаење го спречуваше *ga сѝрага*.

- 1b) Тоа незнаење му го олеснуваше *сѝрагањето*.⁸

- 2) Les religieux s'étaient querellés sur la date à laquelle il convenait de *célébrer* la fête de Pâques.

(A. France, IP, p. 42)

- 2a) Калугерите се беа скарале околу тоа кој датум одговара за *йразнување* на Велигден.

- 2b) Калугерите се беа скарале околу тоа на кој датум *ga se йразнува* Велигден.

- 3) La belle dimension de nos salons nous permettait de les *recevoir* en grand nombre et la réunion se prolongeait fort avant dans la nuit.

(A. Gide, I, p. 115)

⁸ A cause de l'incompatibilité sémantique de „спречува“ et „страда“, si on veut dériver un substantif verbal du verbe „страда“ (souffrir), on doit changer le verbe „спречува“ (empêcher), en lui donnant la signification la plus convenable.

3a) Доволната пространост на нашите салони ни дозволувае *ga iu iримаме* во голем број и друштвото продолжуваше до доцна во ноќта.

4) Henri n'avait envie de *partager* ses inquiétudes.

(S. de Beauvoir, M, p. 30)

4a) Анри немаше никаква желба *ga iu ciогели* неговите грижи.

4b) Анри немаше никаква желба за *ciогелување* на неговите грижи.

c) précédé de la préposition *à*:

Ex. 1) Il se mit à *chanter* avec eux.

(S. de Beauvoir, M, p. 21)

1a) Тој започна *ga iue* со нив.

2) Je ne pensais pas à lui *demande* quel était ce jeune homme avec lequel elle descendait l'avenue des Champs-Élysées (...).

(M. Proust, TR, p. 11)

2a) Не мислев *ga ja iраиам* кој беше оној млад човек со кого се шеташе по авенијата на Елисејските полиња (...).

3) Cependant des troubles nouveaux, accompagnés de fièvre, me décidèrent à *appeler* le docetur Tr... qui passait alors pour le plus avisé spécialiste.

(A. Gide, I, p. 121)

3a) Меѓутоа нови болки, придружени со висока температура, ме натераа *ga go iовикам* доктор Тр... кој тогаш беше сметан за најдобар специјалист.

4) Cette seule main, une seconde retenue, l'obligeait naguère à *fermer* les yeux, à *détourner* la tête.

(F. Mauriac, DA, p. 171)

4a) Оваа сама рака, задржана еден момент, го принудуваше од пред извесно време *ga gi zaiгвори* очите, *ga ja* сврти главата.

Dans un certain nombre de phrases, l'infinitif ne peut pas être transmis en macédonien comme un substantif verbal mais uniquement comme une proposition declarative. C'en est le cas dans les phrases suivantes:

- a) 2, 3;
- b) 3;
- c) 1, 2, 3, 4.

Infinitif complément circonstanciel

L'infinitif complément circonstanciel précédé d'une préposition ou locution prépositive, peut être considéré comme ayant pleine valeur verbale ou comme équivalent à une proposition subordonnée circonstancielle de: temps, cause, conséquence, but, concession, opposition, condition, etc. Il peut être formé avec la préposition:

- a) *à* placée derrière un certain nombre de verbes ou d'expressions indiquant la manière, l'intensité;
- b) *à*, derrière quelques prépositions ou locutions adverbiales, comme: de façon à, jusqu'à, etc.;
- c) *de*, derrière quelques prépositions ou locutions adverbiales, comme: afin de, après, avant, au point de, en sorte de, en vue de, à force de, sous prétexte de, de pour de, loin de, au lieu de, faute de, indiquant généralement le but ou l'achèvement de l'action;
- d) *par*, placée derrière un certain nombre de verbes ou d'expression indiquant le commencement ou la fin d'une action;
- e) *pour*, *sans*.

Ex. 1) Ma hâte à le *rejoindre* avait été si grande, que je le surpris encore à table quand j'entrai.

(A. Gide, I, p. 109)

1a) Толку многу брзав *га* му се *придружам*, што го изненадив кога влегов уште додека седеше на маса.

2) Avant d'*être* moine, j'ai été matelot et charpentier.

(A. France, IP, p. 30)

2a) Пред *га* *бугам* калуѓер, бев морнар и скелар.

3) Mais le docteur ne les écoutait plus; et au lieu de *monter* comme chaque soir à son cabinet, il suivit Raymond au jardin.

(F. Mauriac, DA, p. 123)

3a) Но докторот веќе не ги слушаше; и наместо како секоја вечер *га* се качи во својот кабинет, тој отиде со Рајмон во градината.

- 4) Je m'arrête pour l'*écouter*.

(J. P. Sartre, N, p. 44)

- 4a) Застанувам за *ga* го *слушам*.

- 5) Et quand, avant d'*éteindre* ma bougie, je lus le passage que je transcrivais plus bas (...).

(M. Proust, Tr, p. 29)

- 5a) И кога, пред *ga* ја *изјаснам* свеќата, го прочитај делот што подолу го напишав (...).

- 6) Chaque fois que je le voyais, j'y pensais, mais sans *arriver* à y croire.

(S. de Beauvoir, M, p. 101)

- 6a) Секојпат кога го гледав, помислува на тоа, но без *ga* *успеам* да поверувам во тоа.

Suivant les traductions des phrases citées ci-dessus, on peut conclure que dans des cas où l'infinitif est un complément circonstanciel, il peut être donné en macédonien comme une proposition subordonnée de but (ex. 1a), (ex. 4a), de temps (ex. 2a, 5a), d'opposition (ex. 3a), de condition (ex. 6a), de cause, etc., ainsi que comme un substantif verbal.

Cela donne la possibilité de tirer la conclusion que le rôle grammatical de l'infinitif en français et de ses correspondants en macédonien est presque identique.

Infinitif complément déterminatif

L'infinitif peut être employé comme complément déterminatif:

- a) d'un nom (avec la préposition: à, de, pour).

- Ex. 1) Personne ne t'égalait dans l'art de *prendre* le poisson dans un filet ou de *percer* de flèches les oiseaux rapides.

(A. France, IP, p. 87)

- 1a) Никој не ти беше рамен во умешноста *ga* ја *фаќаши* рибата во мрежа или *ga* ги *појодиши* со стрела брзите птици.

- 1b) Никој не ти беше рамен во *фаќање* риба в мрежа или *појодување* со стрела брзи птици.

- 2) Il est rare qu'un homme seul ait envie de *rire* (...).
(J.—P. Sarte, N, p. 20)
- 2a) Петко е сам човек да има желба *да се смее* (...).
- 2b) Петко е сам човек да има желба за *смееше* (...).
- 3) (...) il buvait du chocolat dès l'aube, à la salle à *manger* (...)
(F. Mauriac, DA, p. 31).
- 3a) (...) уште в зори тој пиеше чоколадо, во трпезаријата (...)
- 4) Notre résolution de *partir* fut subite.
(A. Gide, I, p. 55)
- 4a) Нашето решение *да замине* беше ненадејно.
- 4b) Нашето решение за *заминување* беше ненадејно.
- 5) Mais ça supposait que tout homme sensé avait un rôle à *jouer*, dans une histoire qui acheminait l'humanité vers bonheur.
(S. de Beauvoir, M, p. 92)
- 5a) Но тоа претпоставуваше дека секој разумен човек треба *да одигра* улога во историјата која го упатува човештвото кон среќата.
- 6) Ne compenant pas bien sans doute quelle était sa nature, je m'attribuais de penser que ma faculté de *sentir* et d'*imaginer* avait dû diminuer pour que je n'éprouvasse pas plus de plaisir dans ces promenades.
(M. Proust, TR, p. 8)
- 6a) И, без сомнение, не сфаќајќи ја добро нејзината природа, се растажував од помислата дека мојата способност *да чувствувам* и *да замислувам* веројатно се беше намалила штом веќе не чувствував задоволство во тие прошетки.
- 6b) И, без сомнение, не сфаќајќи ја добро нејзината природа, се растажував од помислата дека мојата способност за *чувствување* и *мечтеење* веројатно беше намалена штом веќе не чувствував задоволство во тие прошетки.
- b) d'un adjectif (avec la préposition: à, de, pour):

Ex. 1) Pour ce qui est de moi, je suis prêt à me *dépouiller* de tout ce que je possède(...).

(A. France, IP, p. 82)

1a) Што се однесува до мене, готов сум *да се лишам* од сè она што го имам (...).

1b) Што се однесува до мене, подготвен сум на *лишување* од сè она што го имам (...).

2) Inutile de la *relire*: le docteur Courrège n'usait avec son fils que d'un langage elliptique, facile à *retenir* (...).

(F. Mauriac, DA, p. 11)

2a) Немаше потреба *да ја ипрејрочиша*: доктор Куреж практикуваше со синот елиптичен јазик, лесен *да се зайомни* (...).

2b) Немаше потреба од *ипрејрочишување*: доктор Куреж практикуваше со синот елиптичен јазик, лесен за *зайомнување* (...).

3) Tout cela est bon à *prendre*.

(J.—P. Sartre, N, p. 23)

3a) Сето тоа е добро *да се земе*.

4) Si je cherchais à les délivrer de leurs chimères intimes, c'était pour les rendre capables d'*affronter* les vrais problèmes qui se posent dans le monde.

(S. le Beauvoir, M, p. 92)

4a) Ако се обидував да ги ослободам од нивните интимни химери, тоа беше со цел да ги направам способни *да им се сјројисџаваат* на вистинските проблеми кои се наложуваат во светот.

4b) Ако се обидував да ги ослободам од нивните интимни химери, тоа беше со цел да ги направам способни за *сјројисџавување* на вистинските проблеми кои се наложуваат во светот.

5) Le cheval que montait Charles était plus lourd, sans race, mais point désagréable à *voir*.

(A. Gide, I, p. 94)

5a) Коњот на кој јаваше Шарл беше потежок, без раса, но нималку непријатен *да се илега*.

- 5b) Коњот на кој јаваше Шарл беше потежок, без раса, но нималку непријатен за *ллагање*.
- 6) (...) elle se croyait elle-même incapable d'*être* amoureuse.
(M. Proust, TR, p. 20)
- 6a) (...) таа сама себе се сметаше неспособна *да биде вљубена*.
- c) d'un participe:
- Ex. 1) L'apôtre attendait les moines d'Yvern, chargés d'*amener* une cargaison de tissus et de peaux, pour vêtir les habitants de l'île d'Alca.
(A. France, IP, p. 65)
- 1a) Апостолот ги очекуваше калуѓерите од Иверн, кои беа задолжени *да донесат* еден товар платно и кожи за да се облачат жителите на остроот Алка.
- 2) J'étais désolé de *voir* combien peu je revivais mes années d'autrefois.
(M. Proust, TR, p. 8)
- 2a) Бев очаен кога *ллагав* колку малку ги доживувам некогашните години.
- 3) Si vous êtes décidés à *marcher* avec eux, inscrivez-vous au P. C. ça sera plus franc.
(S. de Beauvoir, M, p. 31)
- 3a) Ако сте решени *да одиш* со нив, зачленете се во К. П., тоа ќе биде поискрено.
- 4) Au portier qui s'étonnait: „On n'est pas habitué à *voir* Monsieur de si bonne heure...“, Raymond (...).
(F. Mauriac, DA, p. 7)
- 4a) На вратарот кој се чудеше: „Не сме навикнати *да го ллагаме* Господинот толку рано...“, Рајмон (...).
- 5) Occupé de le *regarder*, je ne trouvais rien à lui dire et laissais Marceline lui parler.
(A. Gide, I, p. 86)

- 5a) *Зајлeдан во нејо*⁹, немав што да му кжам и ја оставив Марселина да зборува со него.

d) d'un pronom:

- Ex. 1) Plus de désir que celui de *tourner* le dos à la bataille, de *se terrer* dans sa vieillesse.

(F. Mauriac, DA, p. 77)

- 1a) Немав никаква желба освен онаа *га* ѝ *свршам* грб на битката, *га* се *скријам* од својата старост.

- 2) Il fallait qu'il en prit son parti: privé de loisirs, il perdait le goût de vivre et du même coup celui d'*écrire*, il se transformait en machine.

(S. de Beauvoir, M, p. 17)

- 2a) Потребно беше тој да се помири со тоа: без слободно време, тој ја губеше желбата за живот, а истовремено и за *ишшување*, се претвораше во машина.

- 2b) Потребно беше тој да се помири со тоа: без слободно време, тој ја губеше желбата за живот, а истовремено и желбата *га* *ишшува*, се претвораше во машина.

(M. Proust, TR, p. 7)

- 3) Au plaisir de jadis qui était de voir en rentrant le ciel de pourpre encadrer le Calvaire ou se baigner dans la Vivonne, succédait celui de *partir* à la nuit venue, quand on ne rencontrait plus dans le village que le triangle bleuâtre, irrégulier et mouvant, des moutons qui rentraient.

- 3a) По задоволството што некогаш го чувствував кога *враќајќи* се гледав како пурпурното небо го обиколува Калвер или се капе во Вивона, дојде она што го чувсвував кога *заминував* штом паднеше нокта, кога во селото можеше да се сретне само модрикавиот, неправилен, подвижен триаголник од овци кои се *врќаат*.

⁹ La phrase ne peut être traduite que de cette manière à cause de la sémantique réciproque des deux mots (*occuper* et *regarder*) dans la traduction en macédonien. Si on les traduit séparément, c'est-à-dire, mot à mot, on perd la nuance de la signification exacte.

- 3b) По задоволството што некогаш го чувствував кога враќајќи се гледав како пурпурното небо го обиколува Калвер или се капе во Вивона, дојде она што го чувствував при *заминување*, штом падеше ноќта, кога во селото можеше да се сретне само модриковиот, неправилен, подвижен триаголник од овци кои се враќаат.

e) d'un adverbe:

Ex. 1) J'étais encore loin d'*aller* bien.

(A. Gide, I, p. 38)

- 1a) Сè уште бев далеку од тоа *ga* се чувствувам добро.
- 2) Impossible d'*exposer* cet enfant au contact d'une telle femme, ni de lui *léguer* un nom diminué par une mésalliance.

(F. Mauriac, DA, p. 84)

- 2a) Невозможно е ова дете *ga* се изложи на контакт со една таква жена, ниту да му се даде име кое понижува поради незаконска врска.
- 3) C'était loin de *passionner* Henri, la politique.

(S. de Beauvoir, M, p. 19)

- 3a) Политиката ни оддалеку не го *интересируаше* Анри.

L'infinitif peut être employé en apposition:

Ex. 1) Ne plus penser à Maria que comme à une morte, attendre soi-même la mort, en doublant la dose du travail, — oui, *se rosser, se tuer, atteindre* la délivrance grâce à l'opium d'une besogne forcenée.

(F. Mauriac, DA, p. 81)

- 1a) На Марија да се мисли само како на мртва, и да се умре, удвојувајќи ја дозата на работа, — да, *ga* се самоуништува, *ga* се самоубие, *ga* се *госпиине* ослободувањето благодарение на опијумот од усиленa работа,
- 1b) На Марија да се мисли само како на мртва, и да се умре, удвојувајќи ја дозата на работа, — да, *самоуништување, самоубивање, госпиинување* на олеснение благодарение на опожноста од засилена работа.

Comme conclusion, on peut dire que l'infinitif en fonction du complément déterminatif du nom, de l'adjectif, du participe, du pronom et de l'adverbe, en français, a les mêmes qualités en macédonien. Ses correspondants conservent la fonction dans la phrase et on les traduit par un substantif verbal (plus rarement) ou par une proposition subordonnée déclarative, de but ou de temps.

L'infinitif employé en apposition est traduit de la même manière.

Infinitif en fonction verbale

L'infinitif a trois temps: le présent, le passé et le futur. Mais il n'a pas de formes destinées à l'exprimer. Sans le contexte, il ne contient aucune idée de personne, de nombre, de temps et de mode. C'est à cause de cela qu'on l'appelle — mode impersonnel. L'infinitif peut exprimer le présent, le passé ou le futur en se servant de tous les éléments dans la phrase.

En macédonien, les formes correspondantes à l'infinitif sont traitées d'une manière identique. Quant au substantif verbal, il ne peut pas exprimer l'idée de temps ni de mode, mais il peut être mis au pluriel.

Ex. Престанете со излејувања во тек на работно време.

(Cessez de *sortir* pendant le temps destiné au travail.)

Si l'infinitif est traduit par une proposition subordonnée, il exprime l'idée de temps, de personne, de nombre et de mode.

Infinitif présent

Il exprime la simultanéité, avec le verbe dont il dépend, employé à un mode personnel. Ce n'est que le reflet de la teinte temporelle qu'on doit au temps du verbe auquel il s'associe. Il peut exprimer le présent, le passé et le futur.

„Si on dit que dans cette forme verbale, *parler*, il y a du moins une aptitude à présenter l'action simultanée, (et en ce sens comme présente) par rapport à une autre qui peut être ou passé ou présente ou future, on ne fait par là qu'accuser l'inaptitude de cette forme temporelle à rien marquer de soi quant au temps.“¹⁰

a) présent:

Ex. 1) Le n'entends pas *crier*.

(F. Mauriac, DA, p. 195)

¹⁰ Georges et Robert Le Bidois, „Syntaxe du français moderne“, Paris, Editions A. et J. Picard, 19721, p. 468.

1a) Не слушам дека некој *вика*.

1b) Не слушам *викање*.

2) Enfin je peux *écrire*!

(S. de Beauvoir, M, p. 81)

2a) Најпосле можам *да пишувам*!

3) C'est à soi-même que chacun prétend le moins *ressembler*.

(A. Gide, I, p. 118)

3a) Секој тврди дека најмалку *личи* токму на самиот себе.

b) *passé*:

Ex. 1) Il me pria de le *représenter* à ma femme.

(A. Gide, I, p. 117)

1a) Тој ме замоли *да* го *прејсџавам* на жена ми.

2) Il me racontait des histoires, et surtout il m'emmenait *promener*.

(S. de Beauvoir, M. p. 70)

2a) Тој ми раскажуваше приказни, а особено ме водеше *да се шета*.

2b) Тој ми раскажу *ше* приказни, а особено ме водеше на *шетање*.

3) Gilberte ne put me *donner* ce renseignement.

(M. Proust, TR, p. 25)

3a) Жилберта не можеше *да* ми го *даде* тоа известување.

3b) Жилберта не можеше *да* ме *извести* за тоа.

c) *futur*:

Ex. 1) „Alors, je devrais *abandonner* cette cure“, me dis-je.

(S. de Beauvoir, M, p. 92)

1a) „Па тогаш, би морала *ga* *ipresijanam* со тоа лечење“, си реков.

2) On est le plus illustre des apôtres de la Bretagne, on pourrait *accomplir* des oeuvres dignes d'une louange éternelle (...).

(A. France, IP, p. 30)

2a) Кога човек е најславен меѓу бретонските апостоли би можел *ga* *izvrshuva* дела достоини за вечна пофалба (...).

3) Faudra-t-il *l'embrasser*, ou seulement lui *tendre* la main?

(F. Mauriac, DA, p. 226)

3a) Дали ќе треба *ga* го *ipeirne* или само *ga* му *uogage* рака?

3b) Дали ќе треба *ipeirnuvawe* или само *uogavawe* рака?

En macédonien, les formes correspondantes à l'infinitif présent en français, expriment la simultanéité avec le verbe principal dans la phrase.

Infinitif passé

„L'infinitif dit „passé“, c'est-à-dire construit avec un auxiliaire, a exactement les mêmes fonctions syntaxiques que l'infinitif simple.“¹¹

L'infinitif passé exprime l'antériorité par rapport au verbe dont il dépend, mais il peut exprimer parfois l'avenir, le futur, L'action est complètement accomplie et elle précède une autre action dans le présent, le passé ou le futur.

Ex. 1) Et, après les *avoir instruits* il les baptisa par le sel et par l'eau.

(A. France, IP, p. 22)

1a) И, откако ги *uouchi*, тој ги крсти со сол и вода.

2) Je m'irritais de n'*avoir* rien *su* lui répondre; je m'irritais d'*avoir dit* quelques mots qui l'eussent fait douter de mon bonheur, de mon amour.

(A. Gide, I, p. 127)

2a) Се лутев што не *znav* ништо да му одговорам; се лутев што *rekov* неколку збора кои го натераа да се посомнева во мојата среќа, во мојата љубов.

¹¹ Georges et Robert Le Bidois, „Syntaxe du français moderne“, Paris, Editions, A. et J. Picard, 1971, gp. 470

- 3) Et chaque fois que j'y réussissais, j'estimais *avoir fait* un travail utile.

(S. de Beauvoir, M, p. 92)

- 3a) И секојпат кога успевав во тоа, сметав дека сум *направила* нешто полезно.

En macédonien, les formes correspondantes à l'infinitif passé en français, expriment une action déjà accomplie dans le passé, antérieure à celle exprimée par le verbe principal dans la phrase. On les traduit par un substantif verbal (plus rarement) ou par une proposition subordonnée de temps, de cause, declarative, etc.

N. B. En construction avec des verbes semi-auxiliaires: aller, venir, devoir, l'infinitif peut exprimer une simple idée de futur ou de passé.

Ex. futur prochain ou immédiat:

- 1) Tu ne *vas pas y aller*?

(F. Mauriac, DA, p. 191)

- 1a) Нема ли *да одиш* таму?

- 2) Je *vais me coucher*.

(J.—P. Sartre, N, p. 13)

- 2a) *Ќе си лејнам*.

- 3) Ah! que *vas-tu penser* de notre ami?

(A. Gide, I, p. 10)

- 3a) Ах! што ли *ќе мислиш* за нашиот пријател?

Ex. passé récent ou immédiat:

- 1) Je *viens de causer* sérieusement avec Dubreuilh.

(S. de Beauvoir, M, p. 30)

- 1a) Тукушто *разговарав* сериозно со Дибреј.

- 2) Le train de Paris *vien d'arriver*.

(J.—P. Sartre, N, p. 13)

2a) Ворот од Париз тукушто *приспијина*.

3) „Habitants de cette île, le jour terrestre qui *vient de se lever* sur vos rochers est l'image du jour spirituel qui se lève dans vos âmes.

(A. France, IP, p. 39)

3a) „Жители на овој остров, земниот ден кој тукушто *осамна* на нашите карпи е слика на духовниот ден што осамнува во вашите души.

En macédonien, il n'existe pas de forme convenable pour la traduction de ces temps périphrastiques. On les traduit par le futur et par le passé, en se servant d'autres éléments de la phrase pour souligner les caractéristiques du temps correspondant

Proposition infinitive

„En fonction verbale, l'infinitif peut être le verbe d'une proposition indépendante ou principale, et, beaucoup plus souvent, d'une subordonnée“.¹² S'il accompagne un verbe, mais ayant en même temps son sujet propre, on peut parler d'une proposition infinitive.

Il y a une proposition infinitive derrière les verbes exprimant l'opinion, le sentiment, la volonté, mais aussi derrière un certain nombre de prépositions et de locutions adverbiales qui expriment le but, la condition, la cause, l'intention, etc., sous la condition que les deux sujets soient identiques.

En proposition indépendante ou principale, employé comme l'unique verbe dans la construction dite — infinitif absolu, il peut exprimer:

a) L'ordre ou la défense, au lieu de l'impératif, „en raison de sa brièveté plus grande, et surtout de son caractère nettement impersonnel en général“¹³:

Ex. 1) Non, non, ne pas *introduire* de métaphysique!

(F. Mauriac, DA, p. 89)

1a) Не, не, *да не се воведува* метафизика!

1b) Без *воведување* метафизика!

2) Quoi faire? — Laisser *faire*.

(A. Gide, I, p. 92)

¹² Walter von Wartburg et Paul Zumthor, „Précis de syntaxe du français contemporain“, A. Francke AG. Verlag Bern, 1947, sec. éd. 1958, gp. 245)

¹³ Georges et Robert le Bidois, „Syntaxe du français moderne“, Paris, Editions A. et J. Picard, 1971.

¹⁵ Georges et Robert le Bidois, „Syntaxe du fr. moderne“, . . .

2a) Не ми беше доволно само *да бигам* жена на Роберт.

3) Pourquoi les *vêtir*?

(A. France, IP, p. 66)

3a) Зошто *да* ги *облекуваме*?

- d) L'affirmation, avec la valeur d'un passé défini, toujours précédé de la préposition „de“ et dit „infinitif de narration ou historique“. „A vrai dire, il ne narre pas. Il ne situe pas les actions dans le cadre du temps. (. . .). Son vrai rôle, tout a fait assorti à l'essence de cette forme verbale, c'est de mettre sous les yeux l'action pure, l'action dégagée de toute indication complémentaire de temps, de personne, de nombre.“¹⁶

Ex. 1) Si bien qu'après un mois je cessai d'y venir. Elle de *remuer* terre et ciel, — moi: de *fuir*.

(A. de Musset, Marrons, p. 5)

1a) И така, по еден месец, јас престанав да одам таму. Таа *преврше* земја и небо, — јас: *да* ме нема.

1b) И така, по еден месец, јас престанав да одам таму. Таа, *да* ме *бара* и по земја и по небо, — јас: *да* *бејам*.

1c) И така, по еден месец, јас престанав да одам таму. Таа, *барај* ме и по земја и по небо, — јас: *бејам*.

1d) И така, по еден месец, јас престанав да одам таму. Таа *превршуваше* и земја и небо, — јас: *бејав*.

En proposition subordonnée, le sujet de l'action exprimée par l'infinitif doit être:

- dans les propositions subordonnées complétives, soit le même que le sujet de la proposition principale, soit la même personne ou la même chose que le complément d'objet du verbe de cette proposition;
- dans les propositions circonstancielles, à l'exception d'un certain nombre de cas, le même que celui de la proposition principale.

Ex. 1) Même, je me promis, un autre jour, de *descendre* tout seul au jardin et d'*attendre*, assis sur un banc, le hasard d'une rencontre, heureuse (. . .).

(A. Gide, I, p. 43)

¹⁶ Georges et Robert le Bidois, „Syntaxe du fr. moderne“, . . .

- 1a) Дури, си ветив *га слезам* другпат сосем сам во градината и *га чекам*, на една клупа, можност за една среќна средба (...).
- 2) Je suis content d'*avoir retrouvé ces notes*.
(J.—P. Sartre, N, p. 27)
- 2a) Задоволен сум што ги *йронајдов* овие белешки.
- 2b) Задоволен сум поради *йронаоѓањето* на овие белешки.
- 3) Il l'entendit *monter*, puis *descendre* avec une hâte inaccoutumée.
(F. Mauriac, DA, p. 106)
- 3a) Тој го чу како *се качува*, потоа како *слејува* со невообичено брзање.
- 3b) Тој го чу неговото невообичаено брзо *качување* и *слејување*.
- 4) Puis, sentant que ses *chagrins* lui donnaient mauvaise mine, elle essayait d'y *remédier*.
(M. Proust, TR, p. 21)
- 4a) Потоа, чувствувајќи дека грижите и даваа лош изглед, таа се обидуваше *га* ги *оштрирани*.
- 5) Je relisais ses livres, je l'écoutais, je l'interrogeais, j'étais si occupée que je ne pensais pas à me *demander* pourquoi au juste il se plaisait avec moi: (...).
- (S. de Beauvoir, M, p. 71)
- 5a) Ги препрочитував неговите книги, го слушав, му поставував прашања, бев толку зафатена што не помислував *га се зайрашам* зошто всушност му се допаѓа да биде со мене: (...).
- 6) En même temps, il entendit de toutes parts des cris et des plaintes *monter* de la vallée vers le ciel tranquille.
(A. France, IP, p. 76)
- 6a) Истовремено, тој чу од сите страни крикови и лелеци што *се креваа* од долината кон мирното небо.
- b) propositions subordonnées de circonstance:
— proposition subordonnée de temps:

Ex. 1) Après *avoir entendu* ces témoignages, les Anciens demeurèrent incertains sur ce qu'il y avait à faire.

(A. France, IP, p. 92)

1a) Откако ги *слушнаа* овие сведиштва, Старците се двоумеа што да преземат.

1b) По *ислушувањето* на овие сведоштва, Старците останаа во недоумица што да преземат.

2) Avant de les *quitter* je leur distribuais des piécettes.

(A. Gide, I, p. 51)

2a) Пред *ga* ги *напуштаа* им делев ситни парички.

— proposition subordonnée de cause:

Ex. 1) Faute d'*êtreindre* ce qu'elle désire, elle s'assouvira de paroles.

(F. Mauriac, DA, p. 125)

1a) Бидејќи неможе силно *ga* го *прејне* она што го сака, ... таа ја засити својата жед со зборови.

2) Ce n'était plus le puritain très docte de naguère, aux gestes maladroits à force d'*être* convaincus, aux regards si clairs que devant eux souvent nos trop libres propos s'arrêtèrent.

(A. Gide, I, p. 12)

2a) Тоа *веќе* не беше некогашниот премногу образован пуританец, кој не убедуваше со силно гестикулирање, а чии погледи беа толку јасни што успеваа да ги сопрат честопати нашите доста слободни разговори.

— proposition subordonnée de but:

Ex. 1) Je me dis pour me *rassurer* qu'il a bien de la ressource.

(S. de Beauvoir, M, p. 75)

1a) За *ga* *се усвокојам*, си велам дека тој има доволно средства.

1b) Заради лично *усвокојување*, си велам дека тој има доволно средства.

- 2) Je crois qu'ils font ça pour *remplir* le temps, tout simplement.

(J.—P. xarte, N, p. 37)

- 2a) Верувам дека го прават тоа за, едноставно, *ga* си го исполнаа времето.

— proposition subordonnée de conséquence:

- Ex. 1) Un dimanche de ce printemps finissant, il s'assit à table plus absorbé que de coutume, au point d'entendre à peine le bruit d'une dispute entre son gendre et son fils.

(F. Mauriac, DA, p. 75)

- 1a) Еден неделен ден во доцната пролет, тој седна на масата позамислен отколку обично, токму за едвaм *ga* го чуе шумот од расправијата меѓу неговиот зет и син му.

— proposition subordonnée de concession ou d'opposition:

- Ex. 1) Et au lieu de *monter* comme chaque soir à son cabinet, il suivit Raymond au jardin.

(F. Mauriac, DA, p. 123)

- 1a) И наместо, како секоја вечер, *ga* се качи во својот кабинет, тој отиде со Рајмон во градината.

- 2) Bien loin de *souffrir* d'être chaque soir confondu dans cette cargaison humaine, il se persuadait d'être un émigrant.

(F. Mauriac, DA, p. 61)

- 2a) Далеку од тоа *ga* сѝпрага што секоја вечер е смешан во овие купишта луѓе, тој се убедуваше дека е емигрант.

— proposition subordonnée de condition:

- Ex. 1) Robert a aussi réussi ce tour de force: il m'a protégée de l'isolement sans me *priver* de la solitude.

(S. de Beauvoir, M, p. 74)

- 1a) На Роберт му успеа и оваа мачна работа: тој ме заштити од изолираноста без *ga* ме лиши од осаменоста.

— proposition subordonnée relative:

Ex. 1) J'imaginai, sans y songer souvent, que nous avions seulement de quoi *vivre*.

(A. Gide, I, p. 18)

1a) Си замислував, без често да мислам на тоа, дека ние само имавме од што *ga живееме*.

— proposition subordonnée comparative:

Ex. 1) Elle revint bientôt avec une petite terrine que je dévorai presque entière, comme pour nous *prouver* à tous deux combien j'avais besoin de manger davantage.

(A. Gide, I, p. 36)

1a) Таа набрзо се врати со една мала месна конзерва што јас ја проголтав скоро цела, како да сакав да *докажам* пред нас двајцата колку имав потреба да јадам повеќе.

La proposition infinitive, en tant que construction syntaxique, n'existe pas dans la langue macédonienne. On a déjà vu et prouvé, à travers de nombreux exemples, que l'infinitif, comme catégorie grammaticale, n'a pas de forme correspondante en macédonien. Il a complètement disparu de la langue littéraire. Aussi, ne pourrait-on pas prendre en considération les propositions infinitives en macédonien, mais les formes ou les propositions qui leur correspondent.

Suivant les traductions des phrases citées plus haut, l'infinitif peut être transmis en macédonien soit sous la forme d'un substantif verbal soit comme une proposition déclarative (dans la plupart des cas) ou comme une proposition subordonnée de but, de temps etc.

B I B L I O G R A P H I E

- Brunot, F., „La Pensée et la Langue“, Paris, Masson, 1965, (3^e éd., 982 p.).
 Chevalier, J.—C., Blanche-Benveniste, C., Arrivé. M. et Peytard, J., „Grammaire Larousse du français contemporain“, Paris, Larousse, 1974, (495 p.).
 Шоптрајанов, Г., „Општа француска граматика“, дел II: Синтакса, кн. 1., Скопје, Универзитет, 1971, (567 p.).
 Gougenheim, G., „Etude sur les périphrases verbales de la langue française“, Paris, Librairie A.—G. Nizet, 1971, (383 p).
 Grevisse, M., „Le bon usage“, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, (11^e éd. revue, 1519 p.).
 Kalajlieva, Lj., „Les propositions infinitives et les propositions participes en langue française“, Bilten na Zavodot za unapreduvanje na školstvoto na SRM, br. 1—2, Skopje, 1967.
 Кеџеџи, К., „Граматика на македонскиот литературен јазик“, Скопје, Просветно дело, 1972, (143 p.).
 Kjellman, H., „La construction de l'infinitif dépendant d'une locution impersonnelle en français des origines au XV^e siècle“, Upsal, Imprimerie Almqvist & Wiksell, 1913, (338).

- Конески, Б., „Граматика на македонскиот литературен јазик“, дел I и II, Скопје, Култура, 1967, (552)р.
 Ил., „Историја на македонскиот јазик“, Скопје, Култура, 1967, (241 p.).
 Le Bidois, G. et R., „Syntaxe du français moderne. Ses fondements historiques et psychologiques“, Paris, Editions A. et J. Picard, 1971, (T. I, 2e éd. revue et complétée, 560 p.).
 Sandfeld, Kr., „Syntaxe du français contemporain. Infinitif“, Genève, Librairie Droz, 1965, 537 p.).
 Tesnière, L., „Eléments de syntaxe structurale“, Paris, Editions Klincksieck, 1969, (2e éd. revue et corrigée, 670 p.).
 Warburg, W. von et Zumthor, P., „Précis de syntaxe du français contemporain“, Bern, 1958, (2e éd., 400 p.).

Маргарита ВЕЛЕВСКА

ИНФИНИТИВОТ ВО ДЕЛАТА НА СОВРЕМЕНИТЕ ФРАНЦУСКИ ПИСАТЕЛИ И НЕГОВИТЕ ЕКВИВАЛЕНТИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

(Резиме)

Инфинитивот, еден од безличните начини во францускиот јазик, бил, и сè уште е, интересен објект за изучување. Таков го прави, без сомнение, неговата двојна природа, земајќи предвид дека тој може да биде класиран и во катергијата на глаголот и во онаа на именката.

Во некои јазици инфинитивот не постои. Таков е случајот и со македонскиот јазик. Иако некогаш постоел во старословенскиот, со време тој наполно исчезнал, оставајќи зад себе само незнатни траги во некои мекедонски дијалекти.

Предмет на истражување на овој напис е инфинитивот во францускиот јазик и формите кои му одговараат во македонскиот, разгледувани низ примери од делата на современи француски писатели. Францускиот јазик е земен како појдовна точка.

Авторот доаѓа до заклучок дека францускиот инфинитив може да биде пренесен во македонскиот јазик на неколку начина, зависно од неговата синтаксичка улога, значењето и контекстот: како глаголска именка, која може да ги има сите номинални функции во реченицата, или пак како некој од следните видови на зависни реченици: временска, декоративна, причинска, целна, итн.

Д-р Лилјана ТОДОРОВА

ПАРАМЕТРИТЕ НА АНТИЧКИОТ МИТ ВО СОВРЕМЕНИОТ ТЕАТАР

— на примери на француското и на југословенското драмско творештво —

Последниве години изучувањата сврзани со митот како книжевна категорија доживуваат понагласен развој во научната јавност и се одвиваат со видлива интердисциплинарна насоченост, што е и разбирливо кога се има предвид дека митот претставува фокус во кој се прекршуваат не само сознанијата на истражувачите во доменот на литературата, историјата или литературната критика, туку и на оние што се занимаваат со психологија, социологија, антропологија, епистемологија. Процесот на митизација датира впрочем уште од самиот почеток на човековото искуство и митот како архетип на човековата свест во најширока смисла на зборот, е постојан мотив во литературното творештво кај сите народи, од античкото време до денес.

Иако некои аспекти на ова прашање се разгледувани посистематски уште од XVII век односно од времето на класицизмот, првите проучувања за односот меѓу митот и литературата, книжевната критика или така-наречената мито-критика (според Жилбер Диран) ги отпочна кон крајот на 30-те години на овој век. Меѓу другите, поголеми заслуги во оваа област имаат Марио Праз¹, М. Елиад², Ж. Димезил³, Клод-Леви Строс⁴, Ж. П. Вернан⁵, Дени де Ружмон⁶ Р. Барт⁷, Р. Кајова⁸, како и Г. Лукач, Ж. Диран, Ш. Морон, Х. Маркузе и др.

Според дијалектиката на аргументите на овие истражувачи, постојат доволно образложенија митот да биде издвоен како категорија во книжевното творештво, односно како жив и креативен принцип кој може да служи како објект во литерарознанието, односно во митолошката наука чијшто развој го предвидува уште и Маркс кога во барањето одговор зошто „грчките уметности сè уште ни овозмо-

¹ Mario Praz, *L'Agonie romantique*, 1930

² Eliade, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963

³ Dumezil, G. *Du Mythe au roman*, Paris, P.U.F., 1970

⁴ Cl. Levi Stausse, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958; *Les Origines des manières des tables*, Paris, Plon, 1968

⁵ J. P. Vernant, *Mythe ert société en Grèce ancienne*, Maspero, 1974

⁶ D. de Rougemont, *LL'amour et l'Occident*, Paris, U. G. E., 1965

⁷ Barthes, R. *Mythologie*, Paris, 1957; *Communications II*, Paris, 1968

⁸ Caillois, R., *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1957

жуваат уметничко уживање и, во извесна смисла, можат да важат како норма и недостижен пример⁹, ја истакнал и вредноста и значењето на богатата античка традиција во овој домен.

За да се проследи вклопувањето на некој антички мит во ткивото на одделна национална книжевност, неизбежно ќе се постави како методолошки императив прашањето за извршување подетални хоризонтални истражувања, односно истражувања на сите естетски, историски, идејни, психолошки спојници меѓу неприкосновената античка природа на митот и на неговата современа елаборирана литературна трансформација. Митскиот расказ крие безброј изразни можности и податоци, а понекогаш, во митската мисла митолозите можат дури да добијат и поттик за творечки чин. Оттука, со време, особено преку користењето и апатирањето на грчко-латинските митови, митската материја има добиено бројни литературни варијанти кои можат да се доведат во врска со историскосоцијалната еволуција на дадената национална средина, со личноста на писателот или само со структуралната игра што тој ја применува во делото. Во откривањето на тие варијанти голем придонес даваат, како што веќе нагласивме, интердисциплинарните истражувања, посебно психоанализата, социологијата и антропологијата. Така митот ќе заземе едно стратешко место на крстопатот на општествените науки. Со нивна помош најцелосно ќе можат да се осветлуваат прашањата како едно книжевно дело ги избира митемите, како ги пренесува, трансформира, адаптира и сл.

Ние меѓутоа овде ќе се обидеме да проследиме само некои од иманентните развојни специфичности на архетипскиот податок, односно на примерот на допирите, вклопувањата и адаптациите и тоа само на грчко-латинските антички митови кај нашите, југословенски современи драмски писатели и кај некои француски автори (а по можност и од други народи) да видиме:

1. колку античкиот мит носи во себе наднационални (интернационални) карактеристики и колку е мит од сите времиња.

2. колку е идентичен или специфичен начинот на неговото вклопување во проекцијата на стилската епоха и во свеста и менталитетот на овие одделни народи посебно.

*
* *

Нашата епоха, а под овој поим овде го подразбираме главно нашиот век, во голема мера се поклопува со современите драми на цивилизацијата кои, како што било некогаш одамна, и денес можат да потстрекнат на примена на митолошки истражувања особено кога станува збор за претставување на судирите во еден свет што уште се засновува на некакви божески начела и човекот кој е свесен за својата единственост, односно кој е наоружан со својата моќ и на одрекувања,

⁹ Маркс, К., *Прилој кон критиката на политичката економија*, Култура, Београд, 1956, стр. 201.

но и на успеси. Митскиот израз привлекува за една таква примена секако најпрвин со својата јасна вредносна определеност, со својата припадност кон вечноста, својата латентност и можност да станува актуелен во различните димензии на значења.

Познатиот германски романист Ернст Риберт Цуртиус¹⁰ всушност во грчко-латинското античко наследство открива „константи“ на европските литератури и, пошироко, стремеж кон духовно единство на Европа. Иако ов мислење може да биде дополнето и со еден општо познат факт дека нема култура без традиција, ќе се согласиме дека во светското книжевно творештво кај бројни писатели среќаваме обиди на адаптација или интерпретација на антички мотиви и мотиви што се во функција на одбележувањето на некој проблем на денот или на надминувањето на состојби за што е заинтересиран целиот свет. Драмскиот род за ова се јавува како доста погоден и пригоден. Понекогаш, во тој антички циклус на модерниот театар, авторот го обојува митот со својот сопствен сензибилитет за да може да ги пренесе своите пораки до современите, се разбира водејќи сметка за социјалниот контекст на дадената средина како и за интерференциите меѓу неговата епоха и епохата од која потекнува дадениот мит.

Вклопувајќи се во атмосферата меѓу двете светски војни, неколку драмски писатели во Франција меѓу кои овде ќе ги издвоиме Жан Жироду, Жан Ануј и Жан-Пол Сартр, најуспешно ја доловија тајната на таквата стилизација за да го изразат, пред сè, својот борбен хуманизам, да ја возвишат слободата на човекот, неговата одговорност за сопствената индивидуална егзистенција и да ја осудат војната, остварувајќи на тој начин, со својата своевидна акција на спротивставување на неправдата, консонанца со ритмот на историјата.

Жан Жироду меѓу првите прибегна кон тие универзални симболи на човечката судбина за да се сретне со публиката и да ја изврши својата благородна мисија. Неговите пајуспешни во таа смисла театарски дела *Електра*, *Јудит*, *Не ќе има војна во Троја* или *Амфирион* 38, всушност нè конфронтираат со проблемите на предвоеното време и со проблемите на нашето постоење (пријателството, љубовта, мирот, војната, смртта, градот итн.) Служејќи се со превезот на грчката античка епоха во трагедијата *Не ќе има војна во Троја*, Жироду измислува еден дијалог помеѓу Одисеј и Хектор во кој публиката од 1935 година го слушаше гласот на современоста. Во својот говор упатен кон мртвите Хектор ги преточуваше охрабрувањата што напредните поединци ги упатуваа до францускиот народ во времето кога Хитлер веќе застрашуваше, Етиопија веќе ја газеше агресорот и целиот свет ги предчувствуваше настаните од 1940. Со тоа Жироду предчуваше дека опасноста од војна се крие во самиот човек.

И другите личности на Жироду како Приам и Хекуба, Електра и Парис, под нивното легендарно име скриваат срца што сакаат да го живеат својот живот, односно нашиот живот, а за тоа ја имаат и

¹⁰ E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Presse Universitaires, Paris, 1975/éd. allemande 1948/.

потребната зрелост и разумност. Жироду ги отргнува од фаталноста толку карактеристична за грчкиот антички театар и им дава слобода за која Хомер не знаеше дека постои.

И во *Амфиџирион* 38 поставувајќи ја брачната двојка Алкмена и Амфитрион пред искушението што го позајмува од грчкиот мит, Жироду ја натерува Алкмена да ја сфати својата судбина, да ги измени своите традиционални позиции, да се осознае како слободна и независна така што да умее да му објасни на еден бог што е тоа пријателство. Грчките трагичари му помогнаа на Жироду во 1937 година да ја создаде и својата *Елекџира* во која тој длабоко ги трансформира фактите создавајќи драма на револуцијата. Дејствите со навидлива рака го води еден Просјак кој ја игра улогата на античкиот хор и кој, седнат наземи како заборавен, дава одговор на сите прашања најавувајќи го преку зората и раѓањето на слободата. Неговата видовитост што е автентична со онаа на авторот, не крие никаква мистериозност кога во дијалогот со жената Narcès го формулира својот смел одговор на прашањето:

— Comment cela s'appelle-t-il quand le jour se lève, comme aujourd'hui et que tout est gaché, que tout est saccagé et que l'air pour- tant se respire et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les inno- cents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent dans un coin du jour qui se lève?

— Cela a un très bon nom, Femme Narcès. Cela s'appelle l'aurore.

По примерот на Жироду набргу појде и Жан Ануј кој исто така прибегнува кон митот за да ги изнесе актуелните прашања на денот. Учејќи од Жироду како да игра со своите личности и со сижето Ануј од својата *Анџијона* прави игра за што сведочи употребата на модерните костуми, прибегнувањето кон архаизми и особено постоењето на еден *Пролој* кој посредува меѓу пиесата и публиката и чии интервенции потсетуваат на тирадите на Просјакот од *Елекџира*. Ануј го зема сижето од Софокле, но Антигона овде станува слаба, тврдоглава девојка, затворена во себе, постојано сама, која и умира сама и за ништо. Токму како таков апсурден херој таа е одраз на епохата која се карактеризира со неизвесност. Со голема искреност Антигона ги изразува соништата на една мала анархистка, жедна за чистота, слична на легендарната француска херојка Жан д'Арк. Ануј ѝ го спротивставува Креон кој е помалку брутален од античкиот Креон, но кој исто така ја инкарнира и реалноста и одговорноста на власта. Тоа е Креон што се изменил со време, што го претставува дуелот меѓу искуството и совеста. На крај трагедијата восхитува со својот митски реализам, зашто Ануј како човек од театарот, повеќе сака само да ги евоцира големите проблеми на човековата судбина (напр. слободата, фаталноста) и за тоа создава пред сè психолошки ситуации. Неговите личности пренесени со традицијата, како намерно да се претставени како неспособни да се адаптираат во едно општество што имаат право да го мразат.

И Сартр исто така во својата филозофска пиеса *Муви* го обновува митот на *Електира*, поточно оној на Орест. Што се однесува до вака симболичниот наслов, можеби има место да се зборува за некои реминисценции од лектирата на авторот од театарот на Аристофан. Времето во кое се појави ова дело — 1943 година — односно етапата на најголемиот разгор на војната, воопшто не беше наклонето кон една ваква творба. Но за Сартр германската окупација можеше само да отвори нова етапа во неговата литературна дејност одбележана, овој пат, токму со војната и со отпорот. Во пиесата *Муви* која ги симболизира маките на народот од Аргос кој живее под терор по смртта на Агамемнон, всушност се прикажуваше токму актуелноста: владата во Виши во Франција за време на окупацијата. Сартр поаѓа од еден актуелен проблем и го проширува во општ: проблемот за слободата на човекот. Прибегнувајќи кон еден дијалог помеѓу Јупитер и Орест, Сартр ќе ја илустрира, за прв пат овде, својата дијалектика, ориентирана кон егзалтација на слободата и одговорноста на единката пред општеството. На тој начин, преку проширувањето на проблемот во односот помеѓу *Јас* и *групиите*, неговиот театар ќе стане морализаторски, хероичен и ќе претставува новина во театарскиот циклус со својата гезистенцијалистичка филозофија што ги претставува проблемите на дотогаш непознат начин. Митската личност Орест ќе стане наполно морална личност која наоѓа свој *сџиришус мовенс*: тоталната слобода. Откако слобода. Откако ќе стане слободен тој ќе стане и одговорен не само за својата судбина, туку и за онаа на својот народ. Но, иако победник, и Орест е осуден на самотија и, како и Антигона на Ануј, претставува апсурден херој на своето време. На тој начин преку градот Аргос, потонат во страв и немирна совест, се прикажуваше модерниот град од 40-сеттите години на овој век во кој човекот сè уште не си го имаше најдено своето место. Овој нов вид филозофија на Сартр всушност и сака да му го даде на човекот местото што му припаѓа, да му укаже дека тој поседува моќ за да го уништи она што го притиска и мачи.

Кон овој феномен на модернизирање на античкиот мит можеме да го вклучиме и примерот на Кокто кој, користејќи го митот на Орфеј, како што тоа го прави и Ануј во *Евридика*, внесува еден модерен менталитет што е различен од традицијата и што ги интерпретира поконкретно современите проблеми на брачниот живот, односно митот на брачната љубов го претвора во мит на љубомората.¹¹ Во театарскиот жанр од првата половина на XX век ова во исто време претставуваше и еден вид ренесанса со изнаоѓањето сопствен израз, нова стилизација на играта и на режијата. Овие дела, навистина, не претставуваа нешто ново во однос на сижето, но тоа воопшто не може да се смета за израз на недостиг на имагинација кај авторот. Напротив, тие писатели ја најдоа во тоа тајната на една оригиналност на една флукуација низ која миговите од сцената се преобразуваа во симболи на човечката судбина. Оригиналноста на еден Кокто на пример се состои

¹¹ Cf. V. Mellinghoff—Bourgerie, *A propos de „l'Orphée“ de Cocteau et de l' „Euridyce“ d'Anouilh: les fluctuations d' un mythologème*, Revue de Littérature comparée, N° 3, 1975.

во тоа што создал еден нов фантастичен свет кој е инкарниран во прераснувањето на митот за индивидуата во општа тема, преку своевидна митологија која импресионира со својот ужас и трагично чувство. И таа митологија исто така се однесува на проблемите на нашето колективно постоење, на пример во *Орфеј* (1935) или во *Пеколна машина* (1934). А театарот посебно, како што тоа го нагласува Гастан Пикон,¹² е неразделив од една колективна митологија.

Модерна стилизација наоѓаме и во театарот на апсурдот на Ежен Јонеско и на Албер Ками кои, користејќи ја идејата за апсурдот при-бегнуваат исто така кон митови. Всушност, теоретска основа за разбирањето на целокупното дело на Ками, на таа нова и оригинална литература во која времето на колективните несреќи од 1942 година доби свое сведоштво, претставува, по својата идејно-тематска основа, токму филозофскиот есеј *Митот за Сизиф*. Некои литературни историчари меѓу кои и Симон Фрез¹³ ова дело го доближуваат до античкото време и делото на римскиот поет и филозоф Лукреције. Како и да е, појдовната точка на филозофското и моралното размислување на Ками е чувството на апсурдот што тој го најде во името на коринтскиот крал Сизиф, татко на Одисеј според легендата и според Хомеровото раскажување, кој зарди предавство на тајните на богот Зевс и, од друга страна, поради своето лукавство и разбојништво со кое успеал да ја стави во синцири дури и самата смрт, е осуден вечно да искачува по ридот тежок камен што при врвот одново се стркалува надолу за да го натера одново да ја започне својата бесконечна, напразна, „сизифовска“ работа. На тоа чувство на апсурд Ками ги изведе вредностите на хуманизмот според резонансите на сопствената филозофска мисла, со доследен хронотопичен пристап, односно преку тесна поврзаност на матичните и на современите временски и просторни односи. Ками ќе ја елаборира неговата природа сврзувајќи ја со вредностите на модерниот сензибилитет и така ова дело ќе стане дело-клуч на современата книжевност. Во извесна смисла и личностите од драмата на Ками *Недоразбирање* се митски зашто недоразбирањето што ги раздвојува (една мајка, ќерката и синот) може да се смета како инкарнација на сите недоразбирања што го разделуваат човекот од него самиот и од другите¹⁴.

Самуел Бекет, исто така претставник на таканаречената авангардна драма на апсурдот постапува на сличен начин кога на пример во драмата *Чекајќи го Гого* го користи митот за Сизиф, митот на веч-

¹² Picon, Gaëtan, *Panorama de la Nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960, str. 298.

¹³ Fraisse, Simon, *La révolte chez Lucrèce et Camus*, Esprit, mars, 1959

¹⁴ Александар Алексиев во својот труд *Основни положби на македонската драмска литература*, „Мисла“, Скопје, 1972, стр. 210—211/ укажува дека ваков потресен мотив за убиство на близок-син или татко-поради пари, доста често е обработуван и во литературите на други народи: кај нас во пиесата *Парише се ошејувачка* од Ристо Крле / поопширно за ова пишување во својот осврт Јован Бошковиќ: *Дојло илчување по еден мојтив и Парише се ошејувачка*, Македонска книга, Скопје, 1967/ и со извесни модификации во драмата *Чесн* од Васил Љоски, како и во драмата на полскиот писател К. Н. Ростворовски *Изненадување*.

ната надеж, за низ својот карактерстичен филозофско-алегоричен израз што го применува како нова форма и во своите други драмски дела па и во романите, да го издигне достоинството на човекот.

Овде ќе напомене дека и во театарот на американскиот драмски писател Јуџин О'Нил наоѓаме модерна транспозиција на митот на Електра на пример, во неговата драма *Црнината и ирилеа на Електра* (1931) која наполно се вклопува во константната о'ниловска тема за трагичноста на човековата судбина.

Но исто така, обработка на античкиот мит наоѓаме и во другите литературни родови како на пример митот за Орфеј во поезијата на романскиот поет Михаил Еминеску¹⁵, митот за слободниот човек Прометеј кај претставникот на полскиот модернизам Станислав Пшибишевски или некои други есхиловски пораки во „црната песна“ на Леополд Сенгор кој добро го познава античкото творештво.

Митолошко-творечки метод среќаваме и кај многу прозни писатели како кај Џејмс Џојс во романот *Улис* (*Odyssey*), Андре Жид и неговите десетина дела инспирирани од Софокле или Есхил и др. Кај Жид на пример митот за Тезеј од атилската традиција како основач на демократијата, (претрпува благи метаморфози и станува реалист оддаден на практична акција, со верба во прогресот. Тој не е веќе борец само за јонскиот свет, туку за хуманизам со симблично значење што самиот Жид му го дава на своето дело. Така, преку надминувањето на индивидуалното во Тезеј се модернизираат и најстарите митски особини при што се открива колективната димензија на митот. Тезеј всушност е задолжен да му ја пренесе на поколението пораката на самиот автор.

Митските мотиви значи пред сè претставуваат функционални елементи во книжевното дел. Понекогаш и само еден детаљ е доволен да се изгради една спонтана митологија под услов да се располага со доволно богата митолошка култура. Вакви примери на употреба на само еден митем преку кој се асоцираат множество други, среќаваме особено во современиот роман, на пример кај Мишел Битор. Дејствието на својот роман *Упошребата на времето* Битор го организира околу еден пастиш на грчко-латинскиот мит за Лавиринтот, што е случај и кај Ален-Роб Грије, во романот *Во Лавиринтот* (1959). Сите други митеми што се во врска со овој (Минотаурис, Дедал и др.) добиваат своја функција инкарнирајќи ја на тој начин бесконечноста на уметничкото творење.

Но ваквиот преглед излегува од рамките на нашата овдешна цел со која го проследуваме митот само во драмскиот род.

*
* *
*

Југословенската драма покажува исто така определени настојувања да ги следи ваквите искуства на современите модерни европски и светски токови, но и независно од нив, да навлегува во универзалните

¹⁵ Cf. G. Ceaurescu: *Le Mythe d'Orfé dans la poésie d'Eminescu*, Rivista de Istorie si Teorie Literara, No 3, 1973

човекови домени и да посочува решенија за проблемите што произлегуваат од човековите контрадикторности. Овде симболичката примена на митското претежно служи да се искажат извесни вистини што ги надминуваат границите на времето и тие тематски најчесто се врзани за најсовремените општествени бранувања за, колку е можно понепосредно, да се навлезе во проблемите на нашето секојдневие.

Во хрватскиот театар го имаме Мирослав Крлежа кого, поради неговата егзистенцијалистичка феноменологија и поради апсурдот, некои книжевни историчари го сметаат и за предвесник на Сартр и Ками (напр. Жан-Блок Мишел). Тој оствари навистина митски прикажувања на многу, на војната, бедата, патилата што како идеја се провлекуваа од почетокот на неговите драмски остварувања (*Саломе*, 1914), па преку циклусот *Глембаеви* и митот за Леда, до подоцнежните (*Ареџеј*, 1958) во кои се навратува често на својата тема на прометејската побуна, на човековата судбина.

Особено успешно ги вклопува античките митови во современоста хрватскиот драмски писател Марјан Матковић. Неговиот циклус *И Бојовише џајџај* (*Прометеј*, *Херакло*, *Ахиловојо наследство*) веќе подолго време е на репертоарот на поголемите југословенски и на некои светски сцени. По одликите на своето творештво тој има доста елементи блиски на Жироду и на Јонеско иако има своја сопствена димензија. Со својата драма *Херакло* разобличувајќи го култот на личноста, Матковић ќе стави печат на актуелност во својот театар, како што ќе примени модерно третирање на теми и боене на ликови и во *Прометеј* и *Ахиловојо наследство*.

И познатиот српски писател Јован Христиќ особено преку својот *Оресџ* ќе зборува за вечните теми што го мачат и човекот од класиката и современиот човек, на пример прашањето за неговата слобода.

Особено нов дух провева низ една од позначајните словенечки драми по ослободувањето, *Анџијона* од Доминик Смоле. Таа во многу се надоврзува на *Анџијона* на Ануј, но сепак носи други дух. Протагонистот на трагедијата, Креон, овде и го отстапува своето место на една специфична елита на општеството во која е инкарнирана една покорност во име на обезбедување сигурност на некои егоистички идеи. Всушност, секој овде има свое оправдување, но не секој е и праведен.

Покрај Смоле и Вено Тауфер во Словенија е еден од, можеби најизразитите претставници на модерните барања кои, освен во поезијата, ги изнесува и во својата драма во стихови *Прометеј*. И овде од една страна стои човекот и неговата воља и истрајност, а од друга страна божеските начела што се огледаат во светот, односно во општеството.

Во Македонија која, релативно рано и долго беше изложена на грчкото културно влијание, обраќањето кон античките митови, колку парадоксално тоа да изгледа, е доста поретко, но затоа го има уште од времето на никулците на уметничката литература. Имено, заедно со изучувањето на грчкиот јазик, младата интелигенција од времето на преродбата има можност да се запознае и со убавината и со израз-

ните форми и со содржината на грчките класици. Така грчкото културно влијание си пробива пат и овде и меѓу првите ќе го опфати и основоположникот на македонската драмска уметност и литература Јордан Хаџи Константинов-Џинот, кој се вбројува и меѓу првите наши преведувачи, без оглед на тоа колкава е уметничката вредност на тие творби. Ценејќи ја хумано-просветителската функција на неоеленизмот, тој правел избор на таква античка лектира што идејно и морално му се чинела најпогодна за дадениот момент. Така дошло до неговата почит спрема етиката на Сократ и до адаптациите и преводите на *Филал Сокрајов*, *Дионисиј Тиран*, како и на трагедијата *Антијона* од Софокле. Елена Зографска, проследувајќи го овој проблем во својот прилог на Првиот научен собир на тема *Античкиот наследство кај нас*¹⁶, го подржува мислењето на Ристо Поплазаров¹⁷ според кое преводот на Софоклеовата *Антијона* може да се смета за симптоматична појава во она немирно време кога низ Македонија кружела славата на Сирма Војвода, Румена Војвода, Цвета Ајдучка и др. Ликот на незащитената но бестрашна Антигона која бара од тиранот Креон согласност да го погребете мртвиот брат, требало да им даде моралан подршка и на мажите и на жените што се бореле за ослободување од ропската положба. Џинот составувал и сатирчни дијалози за сцена по угледот на Лукијана, „античкиот Волтер“, како и еден вид анегдоти коешто Зографска го доведува во врска со средбите што Џинот можел да ги има со Доситеј Обрадовиќ во неговите многубројни патувања надвор од Македонија.¹⁸

Некаде во ова време се создадени и можности, главно преку присуството на француската култура во Македонија, за поинтензивен продор и на големиот театар на Молиер кој, како и античките митови, им припаѓа на сите времиња и на сите земји. Поточно, во Велес, според сведоштвата на учителот Иван Крајничанец во неговите *Спомени*¹⁹, е претставувана неговата комедија *По невоља лекар*. Хипотетични објаснувања за тоа на кој јазик истата била прикажувана дава академикот Харалампие Поленаковиќ²⁰, укажувајќи на можноста истата да била реализирана на бугарски јазик, според бугарската адаптација на комедијата од Добри Вијников (1833—1878),²¹ значаен бугарски писател и драматург, воспитаник на француската литературна школа со која дошол во контакт во католичкиот колеж Бебек и се формирал како драматург под влијанието на францускиот класицизам во чија основа се токму античките митови.

¹⁶ Зографска, Елена, *Односој на македонските йеродбенци кон сџаорчката либералтура*, Жива Антика, св. 1—2, Скопје, 1978, стр. 231—250.

¹⁷ Поплазаров, Р. *Ослободителните вооружени борби на македонскиот народ во йериодот 1850—1878*, Скопје, 1977, стр. 107.

¹⁸ Зографска, Ел., оп. цит. стр. 241.

¹⁹ *Спомени ош поминајќија и'и в живоји ми*, според Јордан Леов во: Страници од театарското дело, Сто години Велешка Гимназија, Титов Велес, 1961, стр. 147—156.

²⁰ Поленаковиќ, Х. *Кониактните со делата на Молиер*, I, II, „Нова Македонија“, Скопје, 19 и 20 февруар 1967.

²¹ Гф. Генчев, Николај, *Франција в б'ларскојо духовно в'зраждане*, Софија, Универзитет „Климент Охридски“, 1979, стр. 359 и сл.

Кога пак станува збор за нашата поблиска своременост, веќе можеме да дадеме примери пред сè на неколку препеви и преводи на значајни антички дела како што се трагедијата на Есхил *Окованиот Прометей* која во оригинален јамбски триметар ја преведе и ја препеја истакнатиот македонски класичар академик Михаило Петрушевски. Неодамна излезе од печат и првиот интегрален препев на *Илијадата*, приреден од истиот, во оригинален дактилски хексаметар, со особена грижа да се преточи во еден архаизиран македонски јазик, подражавајќи го Хомера. Со излегувањето на ова дело македонската книжевна средина и воопшто македонската култура се здобија со еден многу значаен прилог што ќе даде основа, посебно, и за збогатување на сознанијата за античките митови кои, како што е познато, ги има во изобилство во овој труд.

Во 1976 година во превод на Ѓорѓи Сталев-Поповски се појави и трагедијата *Анџиона*, а во печат се наоѓа и еден друг превод на истата трагедија од Љубинка Басотова, овој пат во оригинален јамбски триметар. Овде ќе споменеме дека, иако е во родот на поезијата, истата Басотова даде превод и на елегията *Аријадна* од циклусот *Хероиди* на Овидиј, испеан во оригиналниот метар, елегиски дистих²² и со тоа ни го доближи и митот на Аријадна, ќерката на кралот Минос која му помогнала на Тезеј да го убие Минотаур и да излезе од Лабиринтот со помош на клопче.

Но освен за преводи, можеме да зборуваме веќе и за извесни модернизации на античките митски сижеа како што е случај со трагедијата *Цар Едип* од Софокле. Во адаптацијата на Владимир Георгиевски, преку некои елементи од животот и менталитетот на македонскиот народ како што се костумите и музиката се даваше можност да се проширува полето на нашите асоцијации и на тој начин полесно да се префрли временската оддалеченост помеѓу нас и делото на Софокле. Сепак, општо земено, главно со честите интервенции на хорот како и во античката трагедија, делото си ја задржува границата што не треба да ја премине.

И во драмата на Томе Арсовски имаме случај на користење на пример на некои од анегдотите сврзани со грчкиот учен Диоген како што е анегдотата кога тој со свеќа, по ден, го бара *човекој*. Во својата драма *Парадоксот на Диоген*, пишувана во форма на судски процес на тема земена од нашата непосредна реалност — судењето на еден градежен инженер по чија непосредна или посредна грешка се урнува еден објект — Томе Арсовски во главната личност направил алузија со парадоксот на античкиот Диоген кој се состои во тоа што инженерот го бара *човекој* надвор од себе, а не и во себе.

Подиректен рефлекс на античкиот мит односно поттик за поконкретен творечки процес, наоѓаме со примената на митот за Тројанскиот коњ во драмата во стих (што е поретка кај нас) *Триумфот на Тројанскиот коњ* од Миле Неделковски. Всушност ова е обид да се направи метафора на современоста, односно да се дадат и кај нас како и кај

²². Басотова, Љ. *Аријадна*, Стремеж, 1980.

другите југословенски народи, одредени состојби од секојдневието, преку интерпретација на дадениов мит.

Античкиот мит понекогаш се обраќа денес и од сцената на театарот на албанската народност во Македонија, особено низ драмските дела на Реља кој го користи ликот на Хомеровата Пенелопа, а исто така и од сцената на Театарот на Ромите во Скопје. Кон веќе интерпретираниот лик на Антигона, овде, во еден најнов драмски проект на Рахим Бурхан, се приклучи и *Цар Егип* работен според Софоклеовиот поетски збор и стилизираните сценски изразни средства на новата постановка на овој театар полн со симболи на насилство, убиства и трагедија, со движења и ритуали. Низ длабоко обмислени решенија, со мотивирани образложенија и со синхрон дослук на зборот и движењето, Бурхан и дава на оваа трагедија нов волумен, без да ги наруши клучните настани од костурот, не одбегнувајќи го ни „инцестот“.

Митските мотиви значи претставуваат пред сè функционални елементи во книжевното дело. Митот, покрај другото, на еден литературен текст му дава и смисла и форма, и тоа не е случај само со античките митови.

Виталноста на митот му овозможи на пример на Горан Стефановски во пиесата *Јане Загројаз* и една архетипска митска приказна од богатото македонско народно творештво собрано од Марко Цепенков, да воспостави однос со современоста и да го претстави митот на македонскиот народен дух — народната мудрост. Низ еден современ пристап кон фолклорот таа колективна мудрост што упатува на општо-важечките егзистенцијални проблеми, добива овде универзално значење. Овој пример го издвојуваме посебно зашто може да укаже на корисноста од трагањето низ автентични текстови во кои, особено ако се работи за народни творби како во овој случај, народниот творец може да се јави како интерпретатор и на традицијата и на менталитетите како симболи на тој народ.

*

*

*

Кога ќе се обидеме да ги поставиме паралелно овие неколку примери од користењето на античкото наследство во однос на митот во француската драма од една страна, и југословенската драма од друга, не ќе биде едноставно да се посочи некое поизразено взамено дејство, односно директно влијание. Ако на пример еден Крлежа може и да го сфатиме како предвесник, во извесна смисла, на Сартр и Ками и ако кај Матковиќ најдеме елементи од Жироду или Јонеско, а кај Смоле извесни надворзувања на Ануј, во македонската драма засега не ќе издвоиме некој посебен образец туку само општо настојување да се дојде до одглас барем на некои од искуствата и тенденциите на модерниот француски или пошироко европски и светски театар, но со изразен независен, свој пат.

Од погоренаведените примери можеме да го заклучиме и следново: кога се прибегнува кон примена особено на античкиот мит во

било која форма, всушност во делото се внесува „облагородена“ ерудиција. На пример, ако се земе релативно најчестиот мит Антигона, таа ќе треба во секој случај да биде метафора на напишан закон за сестринска, човечка љубов која не знае за ограничувања и препреки. Писателот секако му го дава потеклото на митот, ги изнесува обележјата, должностите и грижите на тој мит што всушност се оние на секој жив човек, но сепак станува јасно дека е тоа збиен назив, јунак чиј идентитет се градел во текот на целокупната историја на човековата мисла од најстарите времиња до денес. Само така можеме да си го објасниме и фактот дека покрај античките има и други митови, например библиските, а се создадаат и нови кога мислата на писателот ќе успее да ја обедини во себе општата духовна констелација. Денес ние можеме да кажеме дека има нешто митско посебно кај Славко Јаневски, Блаже Конески, Васил Иљоски, Владо Малевски, Стале Попов, зашто кај сите нив можеме да сретнеме нешто митско во поимите за слобода, за егзистенција на македонскиот народ, за македонската борбена трагика и сл. Можеме да речеме дека има нешто митско и кај Хемингвеј, Фокнер, Гинтер Грас, Х. Бел итн. зашто нивните видувања на пример на современа Америка или на несреќите од Втората светска војна добиваат визија на мит.

По тој сензибилитет театарот, односно драмската книжевна форма претставува посебна книжевна вредност сврзана со вредноста на филозофијата. Сартр кој се занимаваше со проблемите на театарот²³ можеби најдобро ја најде таа можност на драмското дело кога се работи посебно за митот: „Митот, по мое убедување — констатираше тој — мора во поголема мера да биде наговестен, што значи да биде таков што дури да не се забележи дека е филозофија.“

Токму преку таа своја филозофија и преку својот симболичен набој митот го добива својот универзален карактер. Оттука, во одговор на прашањата што си ги поставивме во почетокот, ќе речеме дека тие наднационални карактеристики на митот придонесуваат за неговата интернационална примена како експресивен вредносен израз на општочовечки проблеми и пораки, со еднакво значење и со заеднички константи во вековната традиција, според тоа и во француската драма и во југословенската драма, а секако и во творештвото на секој друг народ.

Со својата пак друга димензија — презентирање на дневната актуелност и разновидноста дури и на „фиксното“ во него што се манифестира заради постоењето на различните менталитети на одделните народи, митот покажува способност за цврсто поврзување и со регионалната, националната стварност со сите нејзини доминантни појави и проблеми како и со судбината на единката, односно со интимитетот на човекот. Вклопувајќи се во новото временско јадро и создавајќи нови културни вредности, митот истовремено ја збогатува секоја национална култура.

²³ J. P. Sartre, *L'Art du théâtre, Perspectives du théâtre* (4), Paris, Seghers, 1963, str. 329—336.

Присуството на митот ќе се чувствува не само во „високите“ литературни дострели, туку и во делата што пошироко ја сочинуваат културата на масите. Ова особено доаѓа до израз кога еден индивидуален мит израснува во колективна митологија, односно кога преку анимирањето на големите митови од минатото ќе се воспостави жива врска со модерното време и со неговите менталитети, со актуелноста. Овој акт всушност е генеза на еден колективен мит кој како културен феномен станува многу поширок и покомплексен, многу поврзан односно неразделив од социјалниот контекст. Литературата раздвигува овде една дијалектика на ситуации. За некои теоретичари како Рејмон Трусон, овде веќе се работи за тема зашто, според Трусон, од моментот кога митот поминува во литературниот текст, тој веќе станува тема.

Начинот на современото изразување во книжевното творештво укажува дека секој автор треба да се стреми да ја долови допирната точка со публиката. Во таа потрага оригиналниот мит, односно фундаменталниот архетип што добива нови значења преку разните форми на реинтерпретација во светлината на новото време, продолжува да функционира како ново јадро околу кое се надоврзуваат и други елементи кои заедно, зачувувајќи го основниот внатрешен динамизам, се ставаат во служба на општеството.

Тоа еволуирање на митот според контекстот, наметнува веќе потреба од постудиозни и посистематски проучувања како прилот кон оформувањето на една *Поешика на трансформирањето на митот* која современата книжевна критика денес сè повеќе ја чувствува за неопходна со оглед на широките перспективи на функцијата на митот и на неговата толку честа присутност во творештвото низ вековите. Нашиов прилог имаше за цел, покрај другото, да укаже на присуството на овие прашања во дијалектиката вежба на истражувачите на полето на митското во книжевноста кои, земајќи го за предмет на своите критики и анализи митот со целиот збир на неговите варијанти, придонесуваат за развојот и на *миштокомпаративизмот* како дел од книжевната наука.

D-r Liljana TODOROVA

LES MYTHES ANTIQUES DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN YOUGOSLAVE ET FRANÇAIS

Résumé

Ce n'est pas par hasard que les oeuvres du théâtre contemporain, yougoslave et français, incarnent une tendance à créer une action qui prend son point de départ dans les mythes antiques et se modernise au cours de la création littéraire. Or, l'histoire et la distance nous mènent à la nécessité de la continuité, d'une part, et à une recherche de rencontre avec le goût du public contemporain, de l'autre.

En démontrant, à travers une animation des grands mythes que l'intérêt qu'on porte au monde antique, à Sophocle, Eschyle, Euripide, Aristophane ou Homère en particulier, est, une preuve qu'il y a une vive relation entre la période initiale de la civilisation et celle des temps modernes, l'auteur s'applique à jeter quelque lumière sur la vie et la survie des mythes, ainsi que sur les causes de ses mutations. En vérifiant la permanence du thème et en expliquant ses transformations et ses renouvellements, cette étude envisage le mythe dans son évolution. La part du contexte social et des événements tels les guerres, les révolutions, les progrès techniques a donc été une manière de manifester un intérêt ou un refus pour un certain mythe à une époque donnée, dans un pays donné ou, en général, des transferts et des déplacements des mythes dans l'espace comme dans le temps. L'auteur poursuit ensuite cette intention d'adaptation des mythes aux problèmes de la contemporanéité dans le théâtre français des premières décennies du XX^e siècle, chez Giraudoux, Anouilh, Sartre, Cocteau, Camus, Ionesco et Beckett avant tout. Il constate que ces cas incarnent un humanisme révolutionnaire adapté aux problèmes de l'époque d'avant-guerre-la condition humaine avant tout-illustrant une philosophie orientée vers les lieux communs des mythologies du passé qui cherchait à donner à l'homme sa place, faire de lui un être conscient de sa condition et fort devant la destinée.

A cet égard, la présence des mythes antiques reste assez forte dans la culture des peuples yougoslaves également, dans l'interprétation de nos mentalités avant tout et, entre autres chez Marijan Matković, Jovan Hristić, Miroslav Krlžea, Dominik Smole, Veno Taufer et les Macédoniens: Jordan Hadži-Konstantinov-Džinot/ses adaptations et ses traductions de Socrate et de Sophocle/ou les cas des recours à la modernisation chez Vladimir Georgievski, Tome Arsovski, Mile Nedelkovski.

Il s'agit donc ici d'une certaine liberté que l'auteur se permet de prendre à l'égard du mythe légué par les siècles pour que cette tradition prenne une signification plus proche de l'actualité en vue de satisfaire au goût et aux mentalités du public contemporain. Il y a là, dans ce mythe élaboré et situé dans le temps, un jeu dialectique. C'est que les mythes dégagent des significations multiples. Embrassant en eux passé, présent et avenir ils visent à exercer une action collective et à suggérer une image de l'humaine condition de tous les temps et de tous les pays.

МЕЃУ ИСТОРИЈАТА И ЛЕГЕНДАТА

Меѓу изворите за проучување на животот на Кирил и Методија се вбројува и текстот познат во науката под наслов „Солунска легенда“, со припадност кон богатиот број словенски извори. Како и сите други извори за Кирилометодиевскиот период и кон овој текст досегнувале истражувањата на бројните славистички пера, особено во однос оценувањето на автентичноста на изворот, потоа групирањето во историските или легендарните тесктови, како и кон нерешеното датирање и појава на текстот, се разбира пропратени со тешкотии, поради вообичаениот факт — недостиг на оригиналниот состав.

Групирајќи ги Кирилометодиевите извори, А. Теодоров-Балан, кој пристапил кон оваа работа мошне сериозно, се определил за Солунската легенда како историски документ.¹ Меѓутоа, во коментарите не е категоричен: „Наречената од В. Билбасов (Кирил и Методиј, ч. II, Спб. 1871) „Солунска легенда“, како и „Успението Кирилово“ се сметаат за историски прикази дотолку, колку што од една страна наликуваат на Кириловото житие и на Методиевото житие, а од друга страна биле научно ценети како творби со историски податоци...“² Недереченоста се должи на сериозните дилеми, што се јавувале пред секој истражувач, кој ќе се зафател со проблематиката што ја третира Солунската легенда. Тоа е показателно, речиси, во сите трудови на славистите кои не го одминале овој текст. Таа и денес останува како актуелен дел од документите за прочување на нашето културно минато.

Тешкотиите се разрешувањето на ред дилеми во врска со посоченото дело се јавуваат, пред сè, поради скудниот број преписи, и тоа зачувани со најрано можно датирање од крајот на XV век. Во науката се познати четири целосни преписи на текстот, според кои се правеле разновидни заклучоци, споредувања и истражувања. Во најново време текстуална споредба меѓу овие текстови изврши З. Рибарова, во проектот за средновековна книжевност во Институтот за литература во Скопје.³ Како прв објавен препис се смета текстот што го пронашол вредниот македонски преродбеник Јордан Хаџи Константинов-Џинот, и кој го објавил во 1856 година, во Гласник друштва српске словес-

¹ А. Теодоров-Балан, Кирил и Методи, II, София 1934, (Паметници за Кирија и Методија, 108—115.

² А. Теодоров-Балан, Кирил и Методи, II, 108.

³ Во проектот за Средновековна македонска книжевност, во соодветното одделение на Институтот за литература, за периодот 1983 година Зденка Рибарова, научен соработник во Институтот за македонски јазик во Скопје, изработи текстуална анализа на преписите од Солунската легенда, кој труд ќе биде објавен во списанието „Спектар“, орган на Институтот за литература.

ности.⁴ Во ова издание се наоѓа и редакторската белешка дека испратените ракописни белешки потекнуваат од Скопје, а му биле испратени на Александар Егзарх, редактор на „Цариградски вестник“. Односниот текст бил преобјавен во цариградското списание „Български книжици“, во 1859 година.⁵ Насловот во ова издание гласи: „Слово Кирила Философа българскаго.“ Недостигаат податоци за точното потекло на ракописите од кои бил објавен овој препис, за местото од каде точно биле земени, нити пак се знае кој ги подготвил за печат. Во секој случај овој објавен препис го заинтригираше вниманието на славистите и доживува уште неколку изданија.⁶ Белешките на издавачот во Бугарските книжици нагласува дека преписот е доста нов, место 8 или оу се наоѓа само у, место Я (И) — само Е, а место ж — у. Правописот е очевидно српски, а потеклото на ракописот од XVI век.

Подоцна е обелоденет уште еден препис, но кој покажува постаро потекло од првиот објавен препис. И овој текст покажува знаци на српската редакција и е составен дел на Тиквешкиот ракопис, и кој дел првпат го публикува Н. Начов.⁷ Последниов го датира ракописот како паметник составен ов XVII век,⁸ додека Б. Цонев категорички се определи за XV век.⁹ Б. С. Ангелов, кој прави многу задлабочена анализа на Солунската легенда, смета дека текстот е составен во крајот на XV или во почетокот на XVI век.¹⁰ Мислењето на Цонев, Ангелов, се совпаѓа со ставот што го зазедов во докторската дисертација: „Литературните текстови од Тиквешкиот зборник и нивниот одраз во народното творештво“, од која еден дел е објавен.¹¹ Текстот од Тиквешкиот зборник е многу поцелосно зачуван, во однос на првообјавениот.

Третиот препис бил објавен во 1900 година од Г. Ангелов.¹² Инаку, ракописот го пронашол во 1861 година. Преписот потекнувал од селото Трново, Кривопаланечко. Истив текст го видел и Ј. Иванов, кому му изгледал многу модернизирани: со акцент на бугарски нагласци.¹³

Четвртиот препис од Солунската легенда го објави Б. Ангелов, зачуван во Црковно-историскиот и археолошки музеј во Софија, со

⁴. Книга VIII, 146—147.

⁵. Книга I, 15—16.

⁶. В. А. Бильбасов, Кирилл и Мефодий, II, Спб. 1871, 217—219; П. Успенский, Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты, I, 1, Киев 1877, 103—104; Й. Иванов, Български старини из Македония, 1931, 282—283; П. А. Лавров, Материалы по возникновению древнейшей славянской письменности, Ленинград 1930, 158—159.

⁷. Книжици за прочит, Солун 1889, кн. I, 44—47.

⁸. Н. Начов, СбНУ, IX, 85—160.

⁹. Б. Цонев, Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека, т. II, София 1923, 208.

¹⁰. Боню Ст. Ангелов, Из старата българска руска и сръбска литература, София, БАН, 1967, кн. II, 46.

¹¹. Дисертацијата е одбранета на Филозофскиот култет во Скопје 1974 година, а еден дел од неа е објавен во книгата „Средновековните текстови и фолклорот“, Скопје, „Мисла“, 1978.

¹². Г. Ангелов, Кюстендил, 1900, 5—6.

¹³. Йордан Иванов, Северна Македонија, София, 1906, 62—63.

потекло од XVI век.¹⁴ Редакцијата и на овој ракопис е српска и покажува сличности со други вакви српски ракописи, за што посебно пишувале: Б. Ангелов,¹⁵ В. Мошин,¹⁶ С. Кожухаров,¹⁷ итн.

Б. Ангелов објави нов препис, од XVI век, од манастирот Николац, Бело Поље.¹⁸

Со појавата на преписите од Солунската легенда започнале бројните дискусии, соопштенија, во однос на веродостојноста на текстот. Меѓу првите кој го прибририл текстот на Солунската легенда кон историските извори е рускиот славист А. Куник.¹⁹ Аргументацијата што ја изнесува Куник се темели главно врз многу сличните делови од Солунската легенда со Успението Кирилово.²⁰ На прв поглед ова мислење се документира со следниве слични делови:

Во Солунската легенда:

Понеше мене вѣгаре съ радостию великою, и приведоше мене въ градъ Равньнъ на рѣцѣ Бѣггалницѣ. Яз написахъ имъ ѿв словѣ. Язъ ихъ мало зчахъ, а они сами много поѣворѣтахъ. Те во, рече господь, православноу вѣрѣ и христѣанство воѣрѣ доуѣтъ . . .“

Во Успение Кирилово:

„По том же шедъ въ Бѣггалницѣ, и оверѣгъ от словѣнскаго ѡзыка неколико крѣщенѣ. И елицѣхъ же не оверѣт крѣщенѣхъ, он же крѣстивъ ихъ и приведе на православнѣхъ вѣрѣ. И написахъ имъ книги словѣнскимъ ѡзыкомъ. И сихъ, иже оверѣти на верѣ христѣанскѣхъ, ѿдъ тысячѣхъ.“

Очевидно е дека и двете посочени места се слични и станува збор за покрстување на Македонските Словени крај реката Брегалница, како и за изнаоѓањето на азбуката од истиот Кирил, за истите Словени. Без сомневање, во Успение Кирилово се мисли на Кирил Филозоф, додека во Солунската легенда се јавува името на Кирил Кападок кiski од VII век, а потоа очевидно се мисли на Кирил Филозоф. Поради погледмата старина на Успението Кирилово се смета како точно мислењето дека Солунската легенда се влијаела од Успението, а не обратно. Според повеќе истражувачи Успението Кирилово, од друга страна, се гради врз доставерните извори и житија за Кирил и Методија и неговата историска вредност, е секако, поценета од таа на Солунската легенда. Според тоа и забелешката на А. Теодоров-Балан: „неверојатно би било Успението да е извор на Кириловото житие, а не обратно“ наоѓа свое место.²¹ Според тоа, текстот од Солунската легенда навистина има многу помали можности да се смета како веродостоен историски извор.

¹⁴ Б. Ст. Ангелов, Из старата. . . . 47. Бројот на ракописот е 1161.

¹⁵ Б. Ст. Ангелов, Из старата. . . . 47.

¹⁶ V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske Akademije, II, Zagreb 1952, сл. 68, 69—80.

¹⁷ С. Кожухаров, Неизвестен препис на Солунската легенда, Български език, XVI, 1966, кн. 5, 491—495.

¹⁸ Б. Ст. Ангелов, За два преписа на „Солунската легенда“, Кирило-Методијевски студии, БАН, София 1984, 9—21.

¹⁹ А. А. Куник, Записки Императорской академии наук, 1864, V, 254—262.

²⁰ Успение Кирилово, види: А. Т. Балан, Кирил и Методи, II, 115—118.

²¹ А. Теодоров-Балан. . . . 118.

Славистот Куник беше подржан во своите искажувања во однос на Легендата од В. А. Билбасов.²² Тој сметал дека текстот е лична творба на Кирил, составена на грчки или на латински јазик, а подоцна преведена на словенски јазик, од која се зачувала подоцнежна редакција во препис. Меѓутоа, во славистиката ес појавија повеќе истражувачи кои веднаш се посомневаа во историската веродостојност на Солунската легенда. Ушуе Ф. Рачки ќе истакне дека: „Када све ово, што је наведено у Солунској легенди у једно саставимо, понудит ће нам се мисао да је компилатор легенде бугарин, без сумње македонски...“²³ Многу подокументирани наводи изнесуваат А. Воронов²⁴ и П. Сирку.²⁵ Нивните аргументи одат во прилог на мислењето дека текстот на Солунската легенда можел да настане за време на Втората бугарска држава, а не за време на византиското ропство во XI век. Сирку дури бил категоричен дека текстот бил напишан подоцна, па култот кон Кирил и Методиј не бил толку силен како во X и XI век. Кон нивното мислење се придружуваат поголем број истражувачи, кои во наредните години ќе дадат ценет придонес кон целосното и сестрано разгледување на Легендата, што никако не е во согласност со тврдењето на Б. Панов дека „друга група научници, предводеи од А. Воронов и Ив. Малишевски, се обиделе да ги отфрлат податоците од Краткото Кирилово житие и Солунската легенда, но притоа не нашел голема поддршка во научниот свет.“²⁶ Во случајов не можеме да преминеме преку опстојните образложенија на Марин Дринов, кој е категоричен во определувањето на текстот во никој случај не порано од XIV век, туку кон XVI век, па и подоцна.²⁷ И. Дујчев, исто така, без колебање, истакнува: „Тази легенда няма почти никаква стоиност од чисто историеско гледиште — като извор за живота на св. Кирил, защото същинските исторически податки в нея са свършено оскъдни и неясни“.²⁸

Легендарниот тон на текстот посебно го истакнува и многу аргументирано докажува во својот пообеман труд Б. Ангелов.²⁹ Тој ги

²² В. А. Билбасов, Кирилл и Мефодий, II, 1—6.

²³ Franjo Rački, Rad Jugoslavenske akademije, Z. 1871 XV, 172—178. Во цитатот Ф. Рачки погрешно ја определува македонската припадност како бугарска, според старите и нерасчистени опвделниби за Македонија и Маледонците.

²⁴ А. Воронов, Главнейшие источники для истории Кирилла и Мефодия, Киев 1877, 223—237.

²⁵ П. А. Оърку, К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. Спб. I, 1890, 513—526.

²⁶ Б. Панов, Брегалничката мисија на Константин Филозоф—Кирил, Историја, Скопје 1972, год. VIII, бр. 1 (100 години од раѓањето на Гоце Делчев), 44. (Во однос на годината кога се појавила словенската азбука, за што Б. Панов ја наведува 855 година, стр. 45, сметаеме дека покрај цитираниот труд од Е. Георгиев, стр. 45. ф. 27. потребно е да се погледаат резултатите на долгогодишните истражувања, во најмала мера објавени во трудовите: Куйо М. Куев, Черноризец Храбр, София 1967 (БАН), 85—149; Блаже Конески, Охридската книжеовна школа, Книга за Климент, Скопје, „Македонска книга“, 1966, 69—89; итн. во кои мошне студиозно се поставуваат прашањата и одговорите за почетоците на словенската писменост.

²⁷ ЖМНП, 1885, 238.

²⁸ Иван Дујчев, Из старата българска книжнина, София 1940, I, 224.29.

²⁹ Б. Ст. Ангелов, Из старата... 58—59.

користи многу успешно искажувањата на научниците искажани пред него и потоа се задржува на аргументите кои го поврзуваат текстот на Легендата со Сказанието за Сивила, докажувајќи дека Солунската легенда го користела Сказанието, а не обратно, како што се мислело порано. Потоа, го поврзува текстот на Легендата со познатиот Бугарски апокрифен летопис. Меѓутоа, меѓу најуспешните споредби на Ангелов се оние одлично избрани цитати, кои покажуваат анахронизми и во други познати ракописи, а кои од друга страна, сепак, не ги претставуваат соодветните текстови како историски.³⁰ Ангелов укажува на ракописниот текст Сказание за преводот на Светото Писмо, полн со анахронизми, кој никој не се обидел да ги претстави како вистини. Потоа во едно руско Сказание се наоѓа анахронизмот дека кнезот Владимир пронашол текстови напишани „роускимъ языкомъ писаны“³¹

За да имаме полна претстава за Солунската легенда ги даваме Тиквешкиот, а потоа Софискиот преписи.

ТИКВЕШКИОТ ТЕКСТ:

Слово Кырнаа философа како оуверн
бугагаре

Беше житије мое въ Кападокии
и чиније мое въ Дамасце. Н въ
единъ дѣнь стахъ въ цѣрквѣ вели-
кои патрархин Александрин и вѣс[тъ]
гласъ къ мнѣ изъ ватара, глѣ: „Кыр-
нае, Кырнае, нди въ земаю пространу
и въ языкъ словенскыи, се рекше
българе. Тебе бо рече гѣ оувернѣти нх
и законъ дати нмѣ.“

Азъ въскрьсехъ велико, понеже не
знахъ камо вѣс[тъ] земаа българска.
Н придохъ въ Книрь и не нхъ гласъ
въ земли бугарскон и хотушъ въз-
вратити[и] се. Моу оубоахъся да не
бѣдоу яко пророкъ Нина. Н пакъ
сынндохъ въ Крѣтъ. Н тоу мнѣ рѣша:
„Сыннди въ Солоуны град.“

Н сынндохъ и явнухъ се митропо-
литоу Ниване. Н негда поведахъ нмѣ,
онъ побѣга с мнѣ велико и рече:
„У, старче безвѣнни, българе соутъ
чакоадци и тебе хотеть извести.“

Нзидохъ на тѣгъ и чохухъ бѣл-
гарь говорещи н оустраши се срѣце
мое въ мнѣ и бнхъ яко въ адѣ
и тмѣ.

Н въ единъ дѣнь въ неделю стохъ
изидохъ не цѣрквѣ и сѣдохъ на мѣ-
сто, мислещи н скръбещи. Н вѣдехъ
головаа глаголющи, въ оутехъ нша-
ше зборѣхъ същичи скопни, соупочахъ
свезаюу. Н вѣрже мнѣ на юмоу. Ч
бръчехъ нхъ и вѣрѣтохъ всехъ лѣ.
Н вѣлози нхъ нхъ въ пазюху [и] нмѣохъ
митрополитѣ. Тогда онъ въ тело мое
съкрьши се и азъ истрѣбихъ грѣшн
изнѣхъ. Игда посла митрополитѣ зва-
ти ме на трапезъ, азъ не разумѣхъ
що грѣшн [говорѣ] къ мнѣ. Тѣ сын-
ндохъ се въ н солючани, чюдехъ се
въ мнѣ.

Тако искахоу мене. Н чехъ бѣл-
гаре въ мнѣ говорѣ, вѣанн кнезь
Десимиръ Моравскн и Раднѣон кнезь
Пѣтслабскн и вѣн кнезн българскн
сѣбраше се околу Солоуна и рѣ-
вахъ се Солоуномъ за г. лѣтъ, крѣн
пролеваюше, глаголахоу: „Даанте
намъ чапка, неже кѣтъ намъ кѣтъ
посааа.“ Такожде н даше мене.

Поеше мене бугаре съ радѣстн
великою и приведаше мене въ градъ
Равень на рѣцѣ Бѣгаланце. Азъ
написахъ нмѣ лѣ. словѣ. Азъ нхъ
мало вѣдахъ, а онъ самъ много прѣ-
брѣтахъ. Тѣ бо, рече гѣ, православни
въ н хрѣсто бѣ предадоутъ, бѣу же

³⁰ Б. Ст. Ангелов, Из старата... 58—59.

³¹ Преводот е од Тиквешкиот ракопис.

СОФИСКИ ПРЕПИС:

Слово Кирила философа како оуверн
словенино, рекше българе

Бѣше рождєніе мое въ Кападокии
и оучєніе мое въ Дѣмьсцѣ. Въ єдин
днѣ стахъ въ цркви великои патриар-
хѣ Александрьскон и къ мнѣ гл[а]къ
выс[ѣ]тъ нѣвъ ватафа, глѣ: „Кириле,
євмиди въ землю пространую и въ
єзыкѣ словєнскы, рекше българе. Тебѣ
бо рече гъ оувѣрѣити нх и законѣ
даѣти им.“

Азъ искрѣбѣхъ земли, понеже не
знахъ камо кс[ѣ]тъ єзыкѣ българскы.
Приндохъ въ Кыпръ и не єхъ гласъ въ
земли българьскон, хотѣхъ възвратити
се. И оубогахъ се да не боудю яко
пророкъ іѡна и пакы сындохъ въ
Критъ. И тоу рече мнѣ: „Сыниди
въ Солонѣ градъ.“

И сындохъ и явехъ се митрополи-
тоу іѡану. Егда повѣдахъ єму, ѡи
пороуга се мнѣ велики, рече: „Ѹ, стар-
че безоумни, българи соутъ члвкоѡдѣ-
ци и тебе хотѣтъ изєститъ.“

Нзыдохъ на трѣгъ и чюхъ българе
говоряще и оустрашихъ се срѣце мое
въ мнѣ и єнхъ яко въ адѣ и тмѣ.

Въ єдинъ днѣ въ стуюю недѣлю
изидохъ изъ цркѣе и сѣдахъ на мѣ-
-

морѣ, мыслѣшии и скръбѣшии. И вѣ-
дѣхъ врана грачѣша, въ оустѣхъ носѣше
свѣтъкъ сынции євкони, съ гвѣе свѣ-
зане. И зрѣше нхъ мнѣ на крѣпав.
И прѣчѣтъ нхъ и шѣрѣтохъ нхъ вѣсѣхъ
лѣ. И вѣложнхъ въ пазвоху да по-
євѣмъ митрополитѣ. Тгда ѡмне въ
телѣ мое сѣкрѣше се и азъ нѣзвѣсѣхъ
грѣхъскы єзѣкѣ. Егда посла митро-
полантъ звати ме на трапезѣ, азъ
же не развѣхъ что къ мнѣ грѣ-
хъскы говорѣ. Тоу сындохѣ се вѣсѣи
солоннани, чюдѣше се въ мнѣ. Тако
и сѣкрѣхѣ мене.

Чюхѣхъ българи въ мнѣ, велики
кнезь Десимиръ Мѡѡдєскы и Радо-
вон кнезь Прѣславскы, и вѣсѣи кнезы
българьскѣи сѣвраше се ѡколо Солон-
на и ратуѣхѣхъ соавнѣ за ї. лѣт,
крѣвь ѡколо проливахѣше и глѣхѣхъ:
„Данъ намъ члѣка, єгоже послаахъ кс[ѣ]тъ
бъ к намъ.“ Такожде данѣ мене.

Поемше мнѣ българи съ радѣстію
великою и привѣдохѣ мене въ градъ.
Ражєнъ на рѣцѣ българици (sic).
Азъ напѣсахъ нмѣ въ вѣсѣмъ словеса.
Азъ тѣхъ мало оучахъ, а ѡни сами
много пришеврѣтахѣхъ. Тѣмъ бо, рече
гъ, прѣво вѣроу и хрѣстіанство боу
прѣвѣдаѣтъ, боу же нѣдѣшѣмѣхъ [слова].

Преводот на овој текст ја предава следнава содржина: „Слово
на Кирил Филозоф како ги покрести Бугарите.

Роден сум во Кападокија и учев во Дамаск. Еден ден бев во го-
лемата црква на патријаршијата во Александрија“ и дојде глас до мене
од олтарот, кој ми зборуваше: „Кириле, Кириле, оди во земјата меѓу
словенските народи, кои се нарекуваат Бугари, бидејќи господ те од-
реди да ги просветиш во црката и да им дадеш закон.“ Јас се растажив,
бидејќи не знаев каде се наоѓа бугарската земја. . . И дојдов во Кипар,
но не слушнав ниту збор за бугарската земја. Посакав да се вратам,
но се уплашив да не се случи како со пророкот Јон, па заминав уште
на Крит. Таму ми рекоа: „Оди во градот Солун!“ Отидов и му се ја-
вив на митрополитот Јоан. И кога му раскажав, тој не искара многу
и ми рече: „О, безумен старче, Бугарите се човекојадци, ќе те изедат
и тебе!“ Излегов на плоштадот и слушнав да се зборува бугарски Ми
затрепери срцето мое и бев како во пеколот и во темнината.

Еден ден, во Света недела, излегов до црквата, и седев на мер-
мерот замислен и ожалостен. Видов гулаб кој зборуваше и во устата
носеше „смоквини прачки“, двојно подвртани. И тој ми ги фрли во

скутот. Јас ги прочитав и ги најдов сите — 32. Ги ставив во пазувата и му ги однесов на митрополитот. Тогаш тие се скрија во моето тело и јас го заборавив грчкиот јазик. И кога митрополитот испрати по мене да ме поканат на трапезата, не разбирав што ми зборува на грчки. Се собраа сите солунчани и ми се чудеа. Тие ме скрија. Но дознаа Бугарите за мене. Големиот кнез Десимир Моравски и Радивој кнез Преславски и сите бугарски кнезови, се собраа околу Солун и се тепаа за Солун, три години пролеаја изобилство крв. И говореа: „Дајте ни го човекот што Бог ни го испрати!“ Така тие ме дадоа. Бугарите ме зе-доа со голема радост и ме одведоа во градот Равен, на реката Брегалница. Јас им составив 32 букви. Малку ги учев, а тие многу научија, зашто, рече Бог, тие ќе му ја предадат вистинската христијанска вера.³²

Краткиот текст на Солунската легенда, очевидно е дека изобилува со многу чудни настани, кои даваат малку повод текстот да ни наличува на веродостојна историја, или документарен извор. Ако се споредат необичните случки и реалните, во секој случај, освен името на Кирил Филозоф како историско, и тоа во насловот, сè друго е или полувистина или полна измислица. Затоа, да тргнеме по ред.

Уште првата реченица укажува на автобиографски текст, пишуван во прво лице. Поради озаглавување на текстот со името на Кирил Филозоф, читателот веднаш се поставува исправен пред неговата биографија, меѓутоа, контрадикторен станува уште веднаш податокот: „Роден сум во Кападокија, а учењето го стекнав во Дамаск“ Кој е тој Кирил? — се поставува прашањатео, зашто потеклото на Кирил Филозоф било одамна познато. И нормално е што се јавија толкувањата во врска со Кирил Кападокиски. И повеќе научници ќе сметаат дека Кирил Кападокиски им составил на Словените што се населиле во византиската империја посебна азбука во VII век. Ваков став, (кој подоцна ги изменил) зазел Ј. Иванов.³³ Инаку Кирил Кападокиски бил христијански проповедник, кој го зголемувал бројот на христијанските верници, и работел во Сирија, Египет. И ако станало збор само за примање на христијанските навики на живот, текстот дури би можел да го претставува Кирил Кападокиски, меѓутоа, случајното поврзување на еден анахронизам, со неговото име, наметнало и наполно погрешно научно толкување, зашто исторските документк не даваат ни малку место за такви споредби, ниту е познато јазичното дејствување на Кирил Кападокиски за било кои Словени.

Според тоа, анонимниот составувач на Солунската легенда, и колку да бил оддалечен од Кирилометодиевото живеење, посебно, ако бил Словен, не би можел да прави толку крупни грешки, уште во првата реченица да го замени Кирил Филозоф со Кирил Кападокиски. Но, легендарната содржина, која очевидно се наметнува, не треба да зачудува кога ќе се има предвид фактот дека авторот градел легендарен текст.

³². Й. Иванов, Северна Македонија, 62--72.

³³. Книга на пророкот Јон, гл. 1—4.

Покрај тоа, пишувањето во прво лице, нè упатува кон други слични содржини, без никаква историска основа. Овде би го зеле како соодветен пример текстот за Мелентиј пустиножителот. Поради сличниот приод кон соодветната проблематика, може да се споредат уводните текстови:

Почетокот од Словото за Мелентиј пустиножител :

(Слово за) мелентија пости(ни)ка ѿче бл҃ги.

ѿзъ мелентиѣ изидѡ ѿ мѣрѡ ѿ ѣнидѡ къ пещерѡ слоужити бѡу. ѿ прѣдѡ пещерѡ бѣше перивола краснѡ зѣло. и посрѣде перивола бѣше источниѡ водниѡ. ѿ вѣсакѡ мимо ходещи тѣ починаше. ѿ азъ вѣсакого съблюдѡ. ѿ никтѣ ме незнаше въ пещерѣ. за .к. лѣт. ѿ ѣвниѡ днѣ приде члѣкъ на источникѡ. ѿ ношаше много злата .т. пернѣ. ѿ тѣ седе ѿ снѣде хлѣвъ. ѿ вѣставѡ ѡнде ѿ заки злато. дрѡги приде ѿ ѡбръте злато и вѣзе — и вѣжа на странѡ. и дрѡги приде ѿ седе на месте темѡ снести хлѣвъ. юже заки злато ѡпоменуѡсе, ѿ вѣзвратисѣ. ѿ ѡбръте члѣка права. на места сѣдѣща. ѿ зѣтъ вѣнаше югѡ вѣлико и немилостиво. прош(а)ше злато. ѡнѡ незнаше глѣше вѣистиноу невѣ братѣ. ѡнѡ вѣвъ ѿ закла югѡ. азъ старѡ видѣхѡ чѡ великѡ. ꙗе члѣкъ неповиннѡ приѣтъ смрътъ. ѿ рѣхѡ ꙗи не дамы сна ѡчимѡ монама. дождеже вѣкъмѡ како вѣ сие чѡ. ѿни члѣкъ. | злато вѣзѣтъ а ѿ неповиннѡ смрътъ приѣтъ.

Во прво лице зборува и апосолот Павле во популарното Видение:

(Видѣниѡ) (с)ѡ ꙗѡа павла

(иже вѣзнесен)ѡ вѣ аггѡ на . . (нѣо). ѿче бл҃ги.

(Вистѡ гла) глѣ къ мнѣ глѣ: рѣи людѣ. (доколѣ) сѡгрѣшате²) грѣхѡ (на грѣ)хѡ. ѿ прогнѣвастѣ ба (сѡ)творѣшаго вѣ. нарицающе (сѣбе вѣж)ѡ чѣда а днѣвѣла дѣла тво(ре)ще. ходѣше въ скоуновѣни хѣтѣ не-пѣюще же, ноу плѣти оугодна творите. не клѣните се, нѣа разоумѣйте. ꙗко всѡ тварѡ повинноуѣтсе бѡу. члѣтво же юдино сѡгрѣшаѡтѣ. многаци сѡнце велико и свѣтло молаше се бѡу глѣре ꙗи бѣ всѣдрѣжитѣло. доколѣ призрѡ на вѣзакѡнѣа. ѿ неправдѣ чѣвчскиѡ. дажѡ ли да сѡтворю ѿ по силѣ моѡи на нѣ. да разоумѣѡтѣ ꙗко ти юсѣ бѡ юдинѡ. ѿ вѣ глѡ къ немоу глѣ. ти вѣси юже ѡко мѣ видѣтъ ѿ оухо моѡе слышитѣ. и члѣколювиѡ моѡе ѡжидѡтѣ ѿ. дождеже ѡбратѣтсе ѿ покаѡтсе. аще ли не ꙗкоутсе азъ ѿ сѡжѡу.

Поради поголемата привлечност и животворност во средновековните пократки жанрови почнале да се внесуваат директни обраќања, прашања и одговори, па и директно изнесување на настаните, авторот се јавува како учесник или очевидец. Потоа следат легендарни и наполно измислени дејствија, како што се практикувало да се внесуваат во апокрифните состави, или во средновековните раскази и романо. Во оваа смисла е градена и фабулата на Солунската легенда. Со божјиот глас што го слуша Кирил во Црквата, а кој го определува него како еден вид месие за Словените, и тоа точно за Бугарите, авторот очевидно го внесува чувството за националното издигнување. Затоа и повеќето истражувачи го барале местото и времето на настанувањето на текстот за време на византиското ропство, XI—XII век, кога националното самочувство повеќе се изразуvalo и потенцирало.

Заплетот околу личностите на Кирил Кападокиски и Кирил Филозоф се јавува по вторпат, кога Кирил не знае каде се наоѓа бугарската земја, и нити чул за Словените Бугари. Сигурно е дека Кирил Филозоф, кој живеел меѓу Словените во Солун, не можел да не чуе воопшто ништо за бугарската земја. Оттука, на истражувачите им се наметнала потребата од раскривањето на ликот на Кирил. Некои од нив, како што видовме, го доведуваат во врска со земјата Кападокија и доаѓаат до Кирил Кападокиски, без посигурни историски податоци. Уплашениот Кирил, со оглед на тоа што не можел да ја пронајде бугарската земја, се споредува со библискиот пророк Јон. Компарацијата со овој пророк е мошне умешно дадена, што зборува за повисокото ниво на образованост и талентираност на авторот. И старо-заветниот пророк Јон бил испратен од бога да проповеда покајување и покорност во градот Нинива. Јон сакал да ја избегне должноста и тајно се качил на еден брод. Меѓутоа, во бурата што го зафатила бродот, морнарите фрлале коцка кого да го фрлат во морето, за да се смират таласите. Коцката паднала на Јон. Во разбеснетото море го проголтала една риба. Јон останал три дена во стомахот на рибата, искрено се покајал и му ветил на бога послушност. Тогаш рибата го исфрлила на суво и Јон продолжил кон градот Нинава.³⁴ Симболичното претставување и сликање на пророкот Јон како влегува и излегува наполно келав од рибата (обично од китот) го означува Христовото воскреснување, по тридневното прележување во земјата. Книгата за пророкот Јон се смета како остварено пророштво, кое било проречено многу одамна, пред појавата на Исус Христос. Тоа недвосмислено го потврдува Новиот Завет, т.е. Во Евангелието од Матеја, кога Исус Христос им одговара на книжевниците и фарисеите: „Родот лош и прелуботворен бара знак; и нема да му се даде знак, освен знакот на пророкот Јон.“ Понатаму, преку Евангелието од Матеја се укоруваат оние кои не веруваат во Христовите зборови: „Бидејќи, како што Јон беше во стомахот на китот три дена и три ноќи, така ќе биде и синот човечки во срцето на земјата три дена и три ноќи. Граѓаните на Нинава ќе излезат на суд со овој род и ќе го осудат, бидејќи се покајаа со поуката

³⁴. Евангелие од Матеја, гл. 12, ст. 39.

на Јон,³⁵ а гледај овде е поголем од Јон!“³⁶ Со потенцирањето на Книгата на пророкот Јон³⁷ авторот на Солунската легенда ја зголемува и потенцира улогата на Кирил, кој треба да ги покрсти и просвети Словените — Бугари. И слично на библискиот настан, Кирил продолжил да ги бара Бугарите и стигнал во Крит, каде што му препорачале да оди во Солун. Овде ги пресретнал микрополитот Јоан. И упорното барање на оваа личност ги довело истржувачите до епископот Јоан Солунски,³⁸ кој живеел во VII век, што значи дури истовремено со Кирил Кападокиски. Меѓутоа, повторно се поставува прашањето, кој би бил тој толку неупатен епископ, кој би ја изговорил следнава реченица: „О безумен старче, Бугарите се човекојадци, ќе те изедај и тебе!“ Се разбира, никаква илузија, алегорија или сарказам, не провејува од овие зборови, иако авторот можел да има антигрчки став. И уште во овој дел од текстот се чувствува нараснатиот заплет, преку хиперболизираната фантастика. Ова уште повеќе го потврдува наредната реченица, со која се претставува чувството на Кирила, кога на плоштадот се нашол среде Бугарите и го слушнал бугарскиот говор. И овде зачудува намерата на авторот, особено ако бил запален писател со уво за возвеличување на словенското чувство, зашто контрадиктарноста станува јасна: „Се растрепери срцето мое и бев како во пеколот и во мракот.“

Необичните настани се нижат до кулминационата точка, кога еден гулаб му донесува на Кирила 32 гранчиња,³⁹ кои веднаш ги прочитал и ги ставил во пазувата. Му раскажал за настанот на митрополитот Јован, а потоа гранчињата се стопиле во неговото тело и — Кирил го заборавил тогаш грчкиот јазик. На трпезата Кирил не ги разбира Грците што зборуваат, а тоа го забележале и Солучаните. И точно тогаш го откриле Бугарите. Моравскиот кнез Десимир и преславскиот кнез Радивој, како и другите бугарски кнезови, три години го опседнувале Солун и се тепале со солунчаните, поради Кирила. И Бугарите дознале дека е тој испратен од бога за нив.

По победата на Бугарите Кирила го однесле на реката Брегалница, во градот Равен, каде што им ја предал азбуката и целата своја наука.

Во историјата се познати повеќе словенски опсади на градот Солун. Имињата на кнезовите до денес не се историски докажани, што значи анахронизмите доминираат од почетокот до крајот на Солунската легенда. Такви напади имало и во 676 и 678 година.

³⁵. Евангелие од Матеја, гл. 12, ст. 40—41.

³⁶. Во средновековната уметност Јон е прикажуван како велгува во рибата со бујна коса, а од неа излегува ќелав. Во постарата уметност е прикажан со дигнати раце кон небото и влегува во рибата (рибата честопати е митолошкото чудовиште хипокалт). Види: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio: A. Badurina, Zagreb, „Ziber...“, 1979, 302.

³⁷ Во текстот се јавува скокине, што некои го читаат *кокине* (κόκκινος, coccus) додека *соутоуа* го читаат пак недоволно сигурно како *соутоуа* (двојно).

³⁸ Во историјата на градот Солун е познат архиепископот Јоан Солунски, бил учесник и папски претставник на VI вселенски собор во 680 година. Ги заштитувал иконите и водел полемики со безверниците и Јудеите. Составил Беседа — дијалог меѓу христијанин и безбожец. Види: Георгије Острогорски, О веровањима и схватањима Византинаца, Београд 1970, 153—162.

³⁹. Види фуснота 37.

Недостигот на повеќе преписи ја отежнува работата околу овој текст, меѓутоа, точно и овој недостиг на постари преписи, зборува за подоцнежен компилаторски труд, из работен од човек кој најмалку сакал да остави историски вистини, туку напротив, изградил интересен текст, кој се доближува до народната приказна, особено во моментите кога тој преку ноќ го заборава грчкиот јазик и проговорува на бугарски јазик. Ова не доведува и до мотивот за немуштиот јазик,⁴⁰ толку многу експлоатиран во богатата народна ризница.

Во сластиката се познати случаи кога некои заклучоци наполно отпаѓаат, ако се открие нов извор, како на пример, откривањето на синодалните ракописи, од страната на Горски и Невоструез,⁴¹ кои открија најстар текст од Поучителното евангелие, потоа најстар текст од Методиевото опширно житие. Но, во недостиг на конкретни факти во никој случај не може да се прифатат разновидните становишта во врска со Солунската легенда. Само некој нов извор може да внесе појасна претстава за текстот. Во секој случај, може да се заклучи дека пронајдените ракописи посочуваат потесен терен каде што настанале, а тоа е северна Македонија, што посебно го акцентира и Д. Ангелов.⁴² Текстот, пред сè, го наоѓа своето место меѓу популарните легендарни текстови, кои како и апокрифите го привлекувале интересот на широките народни маси, точно со советите мистични, таинствени, фантастични елементи, кои недостигале во канонските црковни дела. Оттука доаѓа и интересот точно за вакви творби. Уште поголем доказ е што Солунската легенда го наоѓа своето место во досега популарните словенски мешовити зборници, во кои апсолутно преовладува хагиографско, апокрифниот и легендарниот тон. Разгледувајќи ја содржината на Тивешкиот ракопис и таа на Софискиот ракопис, (како четврт откриен препис на Легендата) се констатира дека се многу слични меѓусебно. И двата мешовита зборника ги сврзуваат следниве исти и слични текстови: Словото за Прекрасниот Јосиф, Физиологот, Расказот за Мелетиј, словото за Меркуриј, Езоповите раскази, Видението на апостолот Павле, а и во двата се јавува Солунската легенда, во два полни текста.

Имајќи ги предвид познатите преписи на Солунската легенда, сметаме дека во никој случај не можеме да ја приброиме кон веродостојните историски извори, а особено не како извор од кого се тргнува за да се изгради целата теорија за настанувањето на словенската азбука пред 862 година. Ако постоеле посигурни извори, би можел да се смета овој текст како лоша варијанта или изопачнена вистина визави сигурните извори. Но, да се тргнува од овој и ваков извор, и да се гради историја, барем досега нема причини.

⁴⁰. За врскиот на мотивот за немуштиот јазик со сите досега познати народни творештва во светот и кај нас види: Б. Русик: О немуштом језику. Немушти језик у предању и усменој книжевности, Скопје, Филозофски факултет на Универзитетот, 1954 кн. 5.

⁴¹. А. Горский и К. Невоструев, Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, Москва 1855, I, II, III, 1862, 1869.

⁴². Д. Ст. Ангелов, Из старата ... 53.

Вера Стојчевска-АНТИЌ**МЕЃУ ИСТОРИЈАТА И ЛЕГЕНДАТА****(Резиме)**

Меѓу старите словенски споемници кои до денес го привлекуваат вниманието на славистите, секако, спаѓа и текстот на Солунската легенда. Поради недостигот на повеќе преписи, не може да се даде вистински критички осврт, меѓутоа, точно и поради засведочениот мал број преписи, не смееме да се однесуваме произволно кон овој словенски извор. Во приложениот кус преглед на состојбата во врска со оваа Легенда, авторот се задржува на овој текст и по образложенијата што ги изнесува, се определува за неговиот легендарен тон, бидејќи фантастичните и чудовторните моменти и настани во него — доминираат. Според тоа, во никој случај, не смее од него да се тргнува како од првостепен историски извор, зашто можноста за произволности станува поголема.

КРИТИЧКИ ТЕОРИИ ЗА ХАМЛЕТ И НИВНАТА ПРИМЕНА

Следејќи ја еволуцијата на критичката мисла за *Хамлет* низ вековите Е. С. Бредли¹ укажува како дури при крајот на осумнаесеттиот век, а позначајно на почетокот на деветнаесеттиот, почнува да се согледува големината на оваа драма, а особено енигматичноста на самиот Хамлет, што ќе прерасне во трагичен херој за кого се има повеќе пишувано од за било кој друг во драмската историја на светов. Од обемената низа на интерпретации Бредли издвојува три на кои им ја додава својата. За да можеме спектарот на критичките теории за Хамлет да го согледаме во нивниот зародиш и потоа да го препознаеме кога ќе го сретнеме во понови варијанти, како предмет на нашето непосредно интересирање ќе ги земеме трите теории што Бредли ги наведува како и неговата (четвртата), прифаќајќи ја притоа неговата критичка терминологија за да не дојде до забуни во поглед на критичките ставови што тој ги изложува за да ги оспори, неговата теорија за Хамлет, како и ставовите што ќе бидат изнесени во текстов*.

Иако Бредлиевата *Шекспировска трагедија* е објавена уште во 1904 година, таа, со тоа што ги сумира најважните критички трендови од минатото и поставува основа за критички приоди во дваесеттиов век, сè уште зазема клучно место во критичката мисла за трагедиите и за главните јунаци во нив: таа се прифаќа или се опонира, но не може да се заобиколи. Оваа студија нема за цел да ги проследи теориите за Хамлет, главниот јунак на истоимената трагедија, што се имаат појавено во овој век — тоа би бил преголем опсег за *една* студија — туку, по пат на најподробно завлекување во најважните монолози или дијалози на Хамлет, коишто, за наведените и заземените критички ставови да бидат најдоследно поткрепени, се наведуваат во целост, да го проследи драмски-

¹ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York, Meridian Books, 1953, стр. 71—143.

* За реализација на поставената цел беше неопходно критички да се преиспитаат двете верзии на *Хамлет* што ги имаме на македонски јазик, препевот на Ацо Шопов од 1960 година и необјавениот но изведувачки препев на Богомил Ѓузел од понов, неназначен, датум. Бидејќи првата верзија е препев од втора рака (од рускиот препев на Пастернак, кој ни самиот не е напoлно изворен), како основа на наведените цитати од драмата земен е препевот на Богомил Ѓузел, којшто е работен директно од оригиналот на *Хамлет* и затоа поблизок до него. Но и оваа преводна верзија, иако многу поблиска до оригиналот, е најкритички преработувана кајшто сегашниот автор чувствувал потреба за тоа, за да може моите согледувања да се базираат врз тоа што е мое сфаќање на оригиналниот текст.

от развиток на оваа личност и да укаже на трансформациите или на развитокот што тој ги доживува, за конечно да ги понуди своите тези како во поглед на ликот така и во поглед на четирите теории со кои се занимава.

+
+ +

Првата критичка теорија што заслужува внимание се појавува во две варијанти, од кои ќе се задржиме само на втората, за да не се оптеретуваме со премногу историцизми. Тоа е *теоријата за совесноста и совесноста*, т.е., *за моралните скрупули* на Хамлета². Според неа Хамлет е сигурен уште од самиот почеток дека треба да го послуша Духот на татка си и да го одмазди за нанесеното зло. Но во длабините на неговата природа, за кои е несвесен, чувствува морална одвратност кон тој чин. Конвенционалните морални идеи од неговото време, што ги застапува и Духот, јасно му говорат дека тој треба да го одмазди татка си; но една подлабока совесност во него, што е понапредна од неговото време, се судрува со овие експлицитни конвенционални идеи. Бидејќи оваа подлабока совест останува под површината тој не успева да ја препознае и си вообразува дека пречките се страшливост, мрзеливост или што не; но таа јасно се искажува до неговото обраќање до Хорацио (Чин III, сц. II, стр. 76—85), кога тој го моли него да го набљудува реагирањето на чичко му при изведбата на драмата на патувачките актери, да не би виделе тие проклет дух, а вообразбите на самиот Хамлет да се гнасат како наковалната на Вулкан, богот на ковачите. И токму затоа што Хамлет ја има оваа благородна и претпазлива морална природа во себе, тој ни станува близок, ние му се восхитуваме и го сакаме.

Самата драма, со настаните што се случуваат во неа, во кои тој е главен актер и се служи со итрини како и Кралот, ја руши, според Бредли, оваа теорија, а своите непрестајни размисли и акциона парализа, низ кои го следиме, тој несвесно ги маскира со морални и со други скрупули кои ќе ги снеса штом тој ќе биде спремен да се зафати со чинот на одмаздата³.

Втората теорија е позната како *сенйиментална теорија*⁴. Во својот зародиш таа се наоѓа кај Гете, иако тој не е одговорен за сите нејзини варијанти. Хамлет, според неа е „една прекрасна, чиста и најморална природа, без јачина или нерв што создаваат херој, тоне под терет што не може да го носи, а не смее да го отфрли“⁵.

Оваа теорија е премногу мека кон Хамлета, не земајќи ја предвид неговата постојана навредливост кон Полониј, грубоста кон Офелија и мајка му, безгрижноста што своите другари Розенкранц и Гилденстерн ги испраќа на погуба и постојано навредливиот и конечно убиствен однос кон Клаудиј. Таа ја игнорира циничноста и тврдокорноста на неговата

² Ibid., стр. 85—88.

³ Ibid., стр. 88.

⁴ Ibid., стр. 88.

⁵ Ibid., стр. 90.

природа што се изразува во кризниот период од неговиот живот, што трагедијата драмски го разоткрива во многу подробности.

Третата теорија потекнува од Шлегел и Колериџ. Според неа *Хамлет е трагедија за размислајќи*.⁶ Причината што херојот ја одлага осветата е нерешителноста; а причината за оваа нерешителност се наоѓа во неговата ментална навика да мисли и да размислува. „Тој се губи себеси во лавиринтот на мислата“, вели Шлегел, а Колериџ во него наоѓа „огромна интелектуална активност и пропорционална аверзија кон вистинската активност според неа“.⁷ Во ова гледање професорот Дауден со право забележува дека емотивниот аспект на карактерот на Хамлет е сосема изоставен.⁸

Оваа теорија за Хамлет е најшироко распространетата од трите што Бредли ги наведува, како што констатира и самиот тој. Таа може да се поткрепува со исказите на Хамлет во неговите монолози. Сепак таа опишува човек сличен на самиот Колериџ: од една страна гениј, од друга, страната на волјата, жалосно слаб, кој секогаш ги одбегнува непријатните должности и често попусто за тоа се обвинува самиот себеси.⁹

Бредли ја негира валидноста на оваа теорија евоцирајќи ја бестрашноста на Хамлет кога Духот на татко му го вика на разговор, нездржливоста со која го убива Полониј или ја извршува конечната одмазда, импулсивноста со која скока во гробот на Офелија или итрината со која им подвалува на своите другари што го носат во Англија за таму да биде убиен.

Побивајќи ги трите наведени теории за Хамлет, Бредли ја изложува и ја аргументира својата — дека Шекспир го има него замислено според елизабетанската верзија на *меланхоличниот темперамент*.¹⁰ Овој темперамент го карактеризира нервна нестабилност, брзи и екстремни промени на чувствата и на расположенијата што го опфаќаат, било да се тие весели или депресивни. Под влијание на изразито тешки притисоци на околностите, како што се смртта на татко му, пребрзото премажување на мајка му и откривањето злочинот на чичко му, оваа меланхоличност се продлабочува во димензии што се ненасетливи кај претходните меланхолични карактери на Шекспир, Антонио, од *Венецијанскиот трговец*, и Жак од *Како што милуваше*.

Покрај меланхоличноста, Хамлета го карактеризира прекрасен сензибилитет што Бредли го нарекува морален.¹¹ Ова морално чувство Хамлета никогаш не го напушта и токму поради него тој е толку неизречиво привлечен. А што се однесува до неговата циничност, грубост и тврдокорност, што се манифестираат во односите кон Кралот Клаудиј,

⁶ Ibid., стр. 90.

⁷ Ibid., стр. 91.

⁸ Ibid., стр. 91—2.

⁹ Ibid., стр. 93.

¹⁰ Ibid., стр. 95—7.

¹¹ Забелешка: Во заградите на крајот од цитатите дадени се, со римски бројки, чиновите и сцените, а со арапски редовите или стиховите на оригиналниот текст (белешка бр. 13).

мајка му Гертруда, Офелија, Полониј и другарите Розенкранц и Гилденстерн, тие се претставуваат како морбидности и природна последица во дадените околности. Инаку Хамлет ја има душата на поет со восхит за сè што е добро и убаво на земјата, во семирот и кај човекот, што е сега поматена, а сепак присутна. Оваа неоспорна поетична душа на Хамлета изразена е во повеќе наврати, а може да се илустрира со еден повеќе познат и еден помалку потцртуван извадок:

... „оваа красна градба од земја ми прилега на јалов гребен сред море, овој величествен покрив изрезбарен со украси од златен оган — па тој не ми личи на ништо друго освен на една гласна и заразна смеа од испаренија... Какво ремек дело е човекот, колку бескраен во своите способности, во обликот, колку брз и одлучен во акција, како ангел во свакањата, како Бог — убавина на светот, мустра на сè живо — а сепак за мене што е таа квинтесенција на првата. Мене човекот не ме радува, не, па ни жената...“¹²

(II. II. 298—309)

Овој карактеристичен јазик за Хамлета е јазикот на срце што е понесено во екстаза, забележува Бредли.¹² Но и што крвари од болка, да додадеме.

Јазикот на Хамлет е ентузијазиран и кога зборува за татка си:

Види му ја милоста на чело;
Хиперионските кадри, челото
На Јупитер, окоето на Марс
За закана и заповед, ставата
На Меркур кацнат на рид што небото
Го целива, со склад и спој врз кој
По еден печат удрил секој бог,
Давајќи му на светот потврда
За човек.

(III. IV. 56—63)¹³

Оваа тенденција да ги идеализира луѓето ја среќаваме и во однос на Хамлета кон Лаерт, во кого тој гледа „многу благороден младич“, во љубовта кон Офелија, во пријателството кон Хорацио. „До самиот крај“, констатира Бредли, „колку и да е замаглен, овој великодушен однос, оваа слободна и отворена природа“, „оваа доверба, останува“.

Негативната страна на Хамлетовиот идеализам, гнасењето од злото, е особено нагласена, а се изразува низ потресни извици од самиот почеток до крајот на трагедијата:

О најпогубна жено! О никаквец,
Никаквец, насмевнат, проклет никаквец! (I. V. 10586)
... ти родоскверен, убиствен, проклет Даншу, (V. II. 333)

во неговото гнасење со пијанството и со дволичноста на Кралот, во омразата кон сензуалноста на мајка му, во ужасот од нејзината плиткост и презирот кон подлизурството на Полониј.

Во моралниот сензибилитет на Хамлет е затаена опасноста тој најболно и трагично да ги преживува тешките удари што животот му

¹² Op. cit., Bradley, стр. 95.

¹³ William Shakespeare, *Hamlet*, London, Coles, 1996.

Забелешка: Текстовите од *Хамлет* се наведуваат според ова издание.

ги нанесува. Оттаму *Хамлејт* заслужува да биде наречен, заклучува Бредли, и „*трагедија на моралниот идеализам*“.¹⁴ Ова е, всушност, несвесно и вербално изменета варијанта на теоријата за совеста и совесноста на Хамлет.

Самиот факт што оваа теорија се појавува во повеќе различни верзии е сведоштво — покрај текстот на самата драма — дека моралниот сензибилитет на Хамлет е едната димензија на неговиот карактер што е во центарот на творечкото внимание на Шекспир. Овој сензибилитет е изразен уште во првиот монолог на Хамлета. Во него тој најпрвин морбидно размислува за самоубиство но и за законот на божеството против него, за потоа да го искаже својот морален шок при неочекуваното откривање на вистинската природа на својата мајка: нејзината вчудоневидувачки површна и нападна сексуалност што тој ја гледа како родоскверност:

О камо да се стои ова гласно
И прегласно месо, да окопи
Па да се претвори во роса; или
Да немаше бар закон Вечниот
Против самоубиство! Боже, Боже!
О колку заморни, блантави, плитки и
Бескорисни се чинат сите нешта
На овој свет! Плуј врз него, ах плуј!
Неплевена градина е тој до семето,
Обрасната во бурјан буен, густ.
Зар дотаму да дојде, мртов пред
Два месеци, ни два дури — не, не два,
Крал толку одличен — Хиперион беше
За овој сатир, со љубов толку полн
Кон мајка ми што и ветер небесен
Не би пуштил да ѝ го груби лицето.
О небо и земјо! Зар морам да
Се секавам? Па таа беше срасната
За него и хранејќи се од него
Нејзината глад везден растеше.
Па сепак, не мина ни месец а . . .
Да не мислам на тоа. О слабост — ти
Се викаш — жена! Ни еден месец, ил
Пред дури да и изветват и чевлите
Со кои го следеше татковото тело
Ко Ниоба сета солзи, и таа,
Да, таа . . . Боже, па и звер без разум
Би жалел подолго — и таа се мажи
За чичко ми, за брат на татко ми,
На татко ми сличен ко јас што сум
На Херкул. За еден месец, пред солта
Од солзите најнечесни да престане
Да ѝ ги пече подуените очи,
Се омажи. Со таква лоша брзина
И спретност, да скокне во постела
Родоскверна! Не, не, тоа не може
Да испадне на добро. Но пукни, срце!
Јас морам да си го држам јазикот.

(I. II. 129—159)

¹⁴ Op. cit., Bradley, стр. 97.

Покрај меланхоличниот темперамент и овој морален сензибилитет, од кој потекнува неговото гадење од чичко му и од мајка му, Хамлета го карактеризира и *интелектуална јенијалност*.¹⁵ Оваа, според Бредли и многу други критичари, е најважната црта на неговата природа. По неа тој се одвојува како од добрите и од лошите лица што го опкружуваат, така и од другите херои на Шекспира. Таа се покажува во брзината на неговата перцепција и во подвижноста во промените на менталните ставови што ги зазема, особено кога неговата природна доверба во луѓето не го прави непретпазлив. Во разговорите интелектот се открива главно во форма на духовитост или хумор; и во разговорите и во монолозите се појавува колку во форма на имагинацијата толку и во форма на мислата, иако тој не е ни поет ни филозоф во буквалната смисла на овие зборови.

Оваа интелектуална сила на Хамлета ја илустрира прочуениот монолог од првата песна на третиот чин. Во него тој ја поставува својата централна дилема (според критичкото гледање на Вида Марковиќ и таа на самата трагедија).¹⁶

Да бидеш ил не — тоа е прашањето;
 Поблагородно дали е в душа
 Да ги истрадуваш камшиците
 И стрелите на судбата бесна
 Ил оружје да дигнеш против море
 Неволѝ, и, противставувајќи им се,
 Да им сториш крај. Да умреш, да спиеш;
 И повеќе ништо; спиејќи да кажеш
 На срцебол крај му ставивме и
 На илјади природни удари
 Што телото ги наследило. Крај
 Е тоа што усрдно може да се сака.
 Да умреш, да спиеш — да спиеш —
 Да сониш можеби. Да, во тоа
 Е сопката. Во тоа спиење
 По смртта соништата што може
 Да дојдат штом овој смртен јарем
 Го отфрлиме, мора да нè сопрат.
 Во тоа е обзирот што бедите
 Ги поднесуваме толку долго.
 Кој инаку би ги поднел камшиците
 И подбивот на времето, злата
 Од угнетуваџот, навредите
 Од гордиот, болките од презрена
 Љубов, одлагањето на законот,
 Дрскоста на власта, и клоците
 Што стрпливата заслуга од
 Безвредните ги прима — кога сам
 Да најдеш можеш мир со гол сал меч?
 Кој би носел товар стенкајќи и
 Потејќи се под живот заморен
 Да не е стравот од нешто по смртта,
 Од неоткриената земја од чиј крај
 Не се враќа патџик? Волја кочи тој,

¹⁵ Ibid., стр. 97.

¹⁶ Vida Marković, *Raskol između reči i igre*, Niš, Gradina, 1977, стр. 7—25.

Нè тера побргу да ги носиме
Злата што ги имаме, отколку
Да летнеме по други, незнајни.
И така свеста кукавици прави
Од сите нас; а вродената боја
На одлучноста од бледилото
На мислите прима болезлив лик,
А потфати од највисок устрем
И важност оттука криво го вртат
Својот тек и губат име на дејство.

(III. I. 56—88)

Што е поблагородно, се прашува Хамлет овдека, да бидеш или не, да страдаш или да умреш, да спиеш? Трпиме беди, си одговорува, зашто од неоткриената земја на смртта не се вратил никој да каже што може таму да нè очекува. (Во овие размисли е изумена појавата на духот на татко му.) Како и во првиот („Да немаше бар закон Вечниот. . .“) така и во овој монолог — во стравот од смртта — доаѓаат до израз религиозните сфаќања на Хамлет за човековото постоење. Тој, е, значи, концепиран со бремето на христијанскиот религиозен страв од смртта. Образложувајќи ја својата дилема, меѓутоа, тој се гледа себеси, а преку себе и човечката ситуација воопшто и во личниот и во јавниот живот: изложеноста на ударите и подбивот на времето, на неправдите на угнетуваачот, на презирот на гордиот, на спороста на законот; од љубовта следува презир, од власта — дрскост, а стрпливата заслуга е клоцната од безвредните.

Во оваа мисловна активност и низ нејзиниот широк зафат го следиме пулсот на интелектот на Хамлет. Тој наоѓа дека стравот е клучен фактор во човековиот живот и дека тој ја кочи волјата за дејствување. Но продолжувајќи да навлегува уште подлабоко во своето битие, тој ја гледа свеста или совеста како кочница, таа „кукавици прави од сите нас“, а мислите ја застрануваат одлучноста да се дејствува.

На самиот крај од монологот, што е израз на интензивната ментална активност на Хамлет, иако говорот е смирен и рефлексивен во тонот, причината за практичната неактивност воопшто (имплицитно и за неговата), тој ја наоѓа во свеста или совеста и во нејзината рефлексивност — мислите. (Ова е клучен момент во трагедијата за теоријата на Колериџ за ликот на Хамлет.)

Во мислите, значи, одразите на свеста или на совеста, Хамлет ја наоѓа, во оваа фаза на својата *ментална* активност, причината за својата *деловна* неактивност. Досега тој со горчина и со самозгрознување се кореше себеси за неактивност. Од првото импулсивно решение да го послуша Духот на татка си и да се одмазди за злосторот, за болката и за срамот што им се нанесени, векавајќи му дека

... сал твојта заповед ќе живее
Во книгата и томот на мозокот мој
Несмешана со пониски нешта;

(I. V. 102—4)

до дилемата дали воопшто да живее или не, да делува или не, Хамлет доаѓа преку една мисловна еволуција чијшто фази се следат во поранешните монолози.

Видовме дека уште во првиот монолог (I. II. 129—59), депресиран од смртта на татко му и згрозен од целиот свет поради пребрзата мажачка на мајка му за тој „сатир“ (I. II. 140) од човек, чичко му, Хамлет размислуваше за самоубиство. По откривањето на овие интимни чувства и мисли Хамлет се соочува со соопштението на Хорацио дека стражарите, а потоа и тој, сретнале призрак во форма на татко му, Хамлет веќе насетува дека се таат и ќе се разоткриваат подли нешта:

Пред очи ќе се дигнат гласни дела
Па макар сета земја ги закопала.

(I. II. 256—7)

А штом Духот на татко му ќе му открие дека

Змијата што го касна животот
На твојот татко ја носи сега
Неговата круна —

(I. V. 39—40)

од Хамлета бликнува најпотиснатото претчувство:

О душо моја

Пророчка! Зар чичко ми!

(I. V. 40—41)

и сега тој јасно осознава дека неговата одвратност кон Клаудиј имала уште поужасни причини од бесрамната родоскверна похота за која досега беше свесен.

Соочен со братоубиствената реалност на блудниот насмеvнат никавeц, Хамлет времето го гледа низ конкретна слика — како да се отчашило од својот зглоб (I.V.181), а својата судбина — проклета, што е роден него да го мести. Веднаш наумува да се преправа дека е луд. Во првата сцена од вториот чин претрашената Офелија на татка си подробно му го опишува неговиот нов изглед:

Господару, дур в одаја шиев
Принц Хамлет, со елекот одврзан,
Без капа на глава, со чорапи гласни,
Без ластици, свлечкани до глуждот;
Блед ко кошулата, со колена
Што едно од друго штракаа
И поглед со толку жална смисла
Од пеколот како да бил пуштен
За ужаси да збори, пред мене дојде.

(II. I. 77. 84)

Факајќи ја Офелија за раката и вгледувајќи ѝ се испитувачки и долго во лицето тој климал горе-долу со главата и испуштил жална воздишка што целиот го стреснала. Оваа преобразба на Хамлета Полониј ја толкува како резултат на тагата што Офелија, по негова наредба, почнала да ги одбива неговите посети и писма. Ожалостен тој оди кај Кралот да каже што се случило. Оваа појава на Хамлет кај Офелија, и постапката

на Полониј што следи, се дејствија, со кои започнува да се руши лажниот мир во Данска.

Во втората сцена од чин втори вознемираниот Крал ги има брзо викнато Розенкранц и Гилденстерн, школските другари на Хамлет, и им зборува за неговата промена, за тоа како тој „ни однадвор ни однатре не личи на она што беше“ (II.II.6—7). Вели дека божем не знае што друго, освен смртта на татко му, би можело да го исфрли од разумноста и ги моли, бидејќи од детството изразснале со него, а му се блиски и во младоста и по дух, да останат во дворецот, да го забавуваат, и, по можност, ако им се укаже, да дознаат дали нешто непознато го мачи, за да знаат како да го лекуваат ако тоа се открие. (II.II. 11—18). Манипулантот Клаудиј, гледаме, своите намери вешто ги камуфлира. А Розенкранц и Гилденстерн, со учтиви но одвратни ласки, ја прифаќаат улогата да го шпионираат својот другар од детството.

Појавувајќи се на сцената по излегувањето на Розенкранц и Гилденстерн, Полониј, со апсурдна и извештачена реторичност, тврди дека ја пронашол причината за лудилото на Хамлет. (Овде Шекспир го продлабочува смешниот аспект на неговиот карактер, што ќе го истакне и малку подоцна, во истата сцена, кога Полониј наидува на Хамлета како чита). Но неуверениот Крал прашува како може да се испита таа причина, а Полониј веднаш предлага тие скришно да ја надгледуваат средбата меѓу Хамлет и Офелија што тој ќе ја среди.

Пред Полониј да ја подметне својата ќерка Офелија за реализирањето на оваа цел, Розенкранц и Гилденстерн се среќаваат со Хамлет и ги воведуваат патувачките актери. Сите нив Хамлет ги дочекува со топлина и радост. Дека Розенкранц и Гилденстерн се пратени да го наведат на исказ што ќе се пренесе — брзо сфаќа и ги залажува. А актерите и нивниот репертоар ги познавал отпорано и од првиот од нив веднаш побарува да им изрецитира некој страстен монолог, предлагајќи тоа да биде приказната на Енеј за убиството на стариот тројански крал Пријам од страна на свирепиот убиец Пир. Рецитирајќи актерот сочувствува со пискотот и ужасот на Хекуба, сопругата на кралот Пријам, што разголена и боса трача кон телото на својот искасапен сопруг. Настрана од останатите Хамлет го прашува истиот актер дали утредента ќе можат да ја изиграат пиесата „Убиството на Гонзаго“ во која тој би вметнал неколку стихови. Добивајќи потврден одговор тој се проштева со присутните и, останувајќи сам, се оддава на себеобвинувачки размисли:

О каков апаш, низок роб сум јас!
Чудовишно зар не е што тој актер овде
Во една сал драма, во сон од страст,
Во занес духот си го нурна сам
Што од него му пребеледе цел лик,
Му навреа солзи, му се смати видот,
Го скриши гласот и изгледот цел
Го подреди на својата фантазија?
И сè за ништо! За Хекуба!
Па што му е нему Хекуба и што
И е на Хекуба тој, па за неа
Да плаче? Што би сторил тој, да го има

Мотивот и знакот за страст што јас
 Го имам? Би ја потопил сцената
 Со солзи, би им раскинал уши
 На гледачите со страотна реч,
 Виновникот би полудел, невиниот
 Би пребледел, неукот — се збркал
 И би сразил сосем и око и уво.
 А јас?
 Малодушен, мал никаквец, чмаам,
 Ко замаен, неактивен во мојот долг
 И не вела ни збор — ни за кралот, не,
 Од чиј лик и живот скап се стори
 Клет пустош. Кукавица ли сум јас?
 Кој ме вика подлец, ми крши глава,
 Ми скубе брада и в лице ми ја дува?
 Ме влече за нос, ме колка со лаги
 До давење? Кој го прави тоа, а?
 О, рани Божји, да поднесам треба сè
 Бидејќи гукам како гулаб, а немам
 Ни жолчка да си згорчам гнет, до сега
 Штом сите не ги здебелив стрвојаци
 Со мршата на овој роб, крвав
 И блуден злосторник! Непокаен,
 Нечовечен, подмолен, развратен скот!
 О, освето!
 Но какво магаре сум јас! Зар смелост е
 Што јас, ко син на татко мил и убиен,
 На освета спотнат од небо и пекол,
 Ко курва срце со зборој да празнам
 И како права ороспија ил
 Садоперка да колнам? Плуж на тоа! Пу!

(II. II. 553—592)

Сеопфатното чувство на гнасење и бес кон блудниот злостроник Клаудиј, во овие емотивни размисли, Хамлет грозоморно и најбеспошtedно го упатува и кон себеси, до очај фрустриран што уште не се осветил. Но и во оваа грозомора тој е претпазлив да не би зол дух, а не тој на татко му, го поттикнува на најклет злочин. Нему му е нужен посигурен доказ за вината на чичко му и крои план да го извлече тој доказ:

Растреси се ти мозгу! А-ху, сум чул
 За кривци на претстава што седат
 Од самата вештина сцената
 Да бидат в душа стресени толку
 Што злостори свој веднаш откриле.
 Убиството, иако без јазик е,
 Ќе прозбори со орган најчуден.
 Ќе им кажам веднаш на актериве
 Да играат нешто пред чичко ми
 Ко убиството на мојот татко.
 Ќе внимавам на изгледот негов,
 Ќе го прободам до живеџ, па ако сал
 Се штрекне, што да правам ќе знам.
 Духот што го видов можеби е фавол,
 А тој со моќ е да се преправа
 Во допадлив лик; да, и можеби
 Во мојта слабост, меланхолија —
 А тој ги демне токму тие души —

Ме мами тој за да ме проколне.
Ќе имам поцврсти бар основи
Од оваа. Претставата ќе биде замка,
За кралската совест да проголта мамка.

(II. II. 538—610)

По овој трет монолог, во кој Хамлет почнува и самиот да мести стапица, доаѓа, во третиот чин, веќе наведениот четврт монолог, во кој неговиот осветнички порив е здржан давајќи им тек на мисловните дилеми. Но потребата да се активира тој ја изразува веднаш по монологот, во сцената што е позната како „манастирска“ (поради тоа што на Офелија ѝ вика, со груба жестина, да оди в манастир за да не раѓа грешници). Овдека, соочен со неговата поранешна голема љубов, него го спопаѓа цел регистер на чувства што ги изразува со горчливи и свирепи зборови, од кои блика длабочината на неговата недоверба и омраза. Веројатно насетувајќи ја стапицата во која што е, оваа трауматична средба тој ја завршува заканувачки:

... ќе нема повеќе венчавки; тие што веќе се венчани, сите
освен еден, ќе живеат; останатите ќе останат како што се.
Во манастир, оди.

(III. I. 149—52)

Активноста на Хамлет е уште поенергична и највешто смислена за да го поттикне Кралот да се открие себеси во „стапицата за глупци“. сцената во која настапува актерската дружина. Постигнувајќи ја својата цел — да ја фати совеста на Кралот во стапица и да се осигура дека Духот не бил ѓавол што го наамувал да се впушти во злочин — Хамлет ги затресува лажната прибраност и достоинство на моќниот злосторник од корен и го натерува на бегство. Сцената завршува со краток монолог на Хамлет во свирепо осветнички дух.:

Највештерски час од ноќта сега е —
Гробиштата зинуваат, а пеколот
Здив заразен пушта во овој свет.
Би можел сега врела крв да пијам,
Да леам горчини од коишто
И денот би се стресол да ги види.
Но тивко! Кај мајка ми. О, срце!
Не губи ја природата своја;
На Нерон духот не дај да влезе
Во оваа цврста град; свиреп да сум —
Неприроден — не; ќе ѝ зборам ко
Со ками да ја бодам, но без да ги
Употребам; со јазик и душа ќе
Ја мамам; но колку со збор да ја срамам
Не дај ми душо да ѝ втиснам кама.

(III. II. 394—404)

Изливот на овие чувства покажува јасно дека веќе настапила нова состојба во духот на Хамлет: на местото од искреното, замислено и тажно размислување за тоа што е поблагородно човек да прави, да

дејствува или не, сега е иманентна тврдокорната решеност да биде свиреп. А таа е потребна за тој да може да му се спротивстави на злото со единственото оружје што тоа го наложува: жестокоста.

Прилика за одмазда, што изгледа одлична, на Хамлет му се нуди штом го здогледува Клаудиј клекнат за молитва:

Би можел лесно сега, дур се моли;
И сега ќе го сторам тоа јас.
Ќе појде в небо тој, па одмазден ќе сум.
Но тоа треба да се промисли:

(III, III. 74—76)

И мислата пак ја одлага осветата на Хамлет:

Та злосторник го уби татко ми,
А јас, единецот му син, за тоа,
Тој злосторник ист, го праќам в небо.
Та тоа награда е, одмазда — не.
Го сконча татка тој неиспостен,
Со сите гревови расцветани
Ко в буен мај; и како сметката
Му стои сега сам Господ знае!
Но според наште сведоштва и мисли,
Тешко нему! Па осветен ли сум
При чистење на душата овој
Да го свиткам, штом зрел е за оној свет?
Не.
Стој, мечу, на погрозен чекај фат,
Штом пијан спие, или е во бес,
В родоскверна сладост во постела,
На комар, во пцости, или во акт
Што нема здив на спас во себеси;
Собори го тогаш, за петици
Да му клоцнат в небо, а душа му
Да е проклета и црна ко ад,
Во кој оди. Но, мајка ми чека —
А твојте дни болни нека пекаат.

(III, III. 77—97)

Религиозните сфаќања за светот и тврдокорната желба одмаздата да му биде рамна на злосторот, го сопираат Хамлет да го искористи овој најпогоден досега момент за да ја изврши заслужената казна над злосторникот. А одмаздничката стврднатост на неговиот дух, што тој ја манифестира од стапицата наваму, е душевната состојба во која делува и во средбата со мајка му.

Големината на нервното, на емотивното и на психичкото растројство на Хамлет го достигнува својот врв при ова драматично и виртуозно вербализирано соочување меѓу мајката и синот. На самиот почеток Полониј е импулсивно убиен зад завесата: Хамлет помислува дека зад неа се крие кралот. Веднаш потоа тој јаросно ја обвинува мајка си за убиството на татко му и за мажачката со чичко му. Таа реагира со панично чудење, а Хамлет со зголемена жестина и вика дека сторила

Такво дело

Што мислота и руменилото
На срамот го гнаси, што доблеста
Лицемерје ја вика, ја кине
Од личното чело ружата
На невина љубов клавајќи пришт,
А брачните завети ги претвора
Во гнасни лаги ко клетви коцкарски;
О такво дело што од телото
На брачна спогодба духот сам
Го корне, слатката ја чини вера
Бесмислена низа од зборови;
На небото лицето црвенее,
А оваа тврда, збиена земја,
Со тажен лик, пред судниот ко да е ден,
Боледува од мислата за тоа дело.

(III. IV. 40—51)

Жестината на Хамлет добива хистерични димензии откако по сликата на татко му, за кого зборува со восхит, тој ја соочува мајка си со сликата на мрскиот чичко, „тој клоун на порокот“ (III. IV. 98), како и со нејзиното слепило и блудност:

А гледај ваму што следува — овој
Ти е сегашниот маж, ко клас гламносан
Што братот свој здрав го заразува.
Зар немаш очи? Та можеше ли
Од оваа планина лична ти
Да престанеш да јадеш за сега
Да се колкаш од мочуриштево?
Еј, зар немаш очи? Тоа љубов
Да го викаш не можеш. Скротена е
На твои години возбудата
На крвта и стивнато слуша суд;
А кој суд би спаднал од она на ова?
Ти сетила имаш, не си замрен труп;
Но тие спијат сакати и слепи;
Ни лудост толку не би згрешила,
Ни сетило на страста би ѝ било роб
Да не види што разлика ги дели.
Па каков ли ѓавол те намами
На избор слеп? Ни очи без осет,
Ни осетот без вид, слух ил мирис,
Ни болен дел од едно сал чуло,
Не би можел да биде толку глуп.
О, срамото, кај си? Штом пеколот
Покренува в бунт коски на матрона,
За младоста в пламен да е восок честа
Што во огнот нејзин ќе се стопи.
Дај срам да нема штом оган пали сè
И мразот штом толку силно гори,
А разумот ѝ стројнички на страста.

(III. IV. 63—88)

Овој див порој од обвинувања го прекинува Гертруда со молба Хамлет да не ѝ зборува повеќе зашто и ги свртил очите кон дното на

душата во која гледа неизбришливи црни дамки. Тој, значи, конечно допира до најголемите длабочини на нејзината свест и совест и таа почнува да го дели неговото чувство за злото во кое се вовлечени. Но Хамлет е сè уште во виорот на својот бесен налет:

Да живееш во потта смрдлива
На постела лојосана од блуд
И страст, парејќи се во кочина гласна.

(III. IV. 92—4)

и се гади од помислата за сексуалноста на мајка му. Таа пак го преколнува да не ја бode со зборовите, а кога тој нездржливо продолжува да ја напаѓа дека живее со убиец што ја здиплил круната на кралството, се појавува духот на татко му, кој му го одвлекува вниманието и го кори што се оддалечил од целта барајќи великодушно да се сврти кон мајка си, чија душа е во агонија. Гертруда не може да го види Духот и мисли дека син ѝ зборува со воздухот, дека само човек безумен го гледа тоа што го гледа тој.

Но безумен човек не би говорел како што зборува тој, и одговорува Хамлет, и сега посмирено и објаснува и ја советува:

Не беше лудило тоа што го реков —
Пробајте ме, па сè ќе повторам до збор,
Од што лудиот би се оддалечил.
За љубов Божја, мајко, не клавајте го
Тој мелем ласки врз душата — дека
Не престапот ваш, а мое лудило
Е тоа, зашто тој сал ќе го покрие
Со струп чирот, дури гаден гниез,
Што внатре копа невидливо сè
Не зарази. Исповедајте се
Пред небото, покајте се за она
Што било, одбегнувајте што иде,
И губре не турајте на бурјанот
За побуен да расте. Простете ми
За ова слово, но сред грубоста
На ова блудно време и честа
Од порокот да моли прошка мора, да —
Со поклон да бара да му стори добро.

(III. IV. 140—155)

Последните четири стиха од оваа реплика на Хамлет ја илустрираат честата пословичност во неговиот говор, а чирот и гниезот како и бурјанот се слика со кои тој ја визуелизира и симболира состојбата во дворецот на Данска, т.е. на моралниот трулеж во неа.

Од поплаката на Гертруда дека срцето ѝ го расцепил на две, Хамлет, прифаќајќи ја сликата на раздвоено срце, извлекува уште една поука за неа: таа да ја отфрли полошата половина на срцето и да живее почисто со другиот дел и да се одвикне да оди в кревет кај чичко му. Тој морал, вели, да биде свиреп за да е добар. (III. IV. 157—178)

Истоштеното прашање на Гертруда што да прави, кај Хамлета ја буди пак ироничната нетрпелива одвратност кон блудниот Клаудиј и кон неа:

Не ова секако што ви го реков —
Згоениот крал нека пак во постела
Ве кутне, образ блудно да ви штипка,
Да ве вика свое глувче, а за чифт
Од гнасни бакнежи, пипајќи ве
По вратот со тие клетки прстишта,
Разврзете му за овој јазел таен —
Јас не сум всушност луд, но луд сум сал
По итрина. Баш добро да му кажете —
Па кој друг освен една кралица,
И убава, и трезвена, и мудра,
Би скрила волку важни работи
Од еден жабок, лилјак и мачор?
Кој тоа би го сторил? Не, за инат баш
На разумот и тајноста — откријте го
Кошарето на врвот сам од кукава,
Пуштете ги птиците, па ко оној
Славен мајмун пикнете се во кошот
И сами пробајте да летиете
За притоа да си го скришите вратот.

(III. IV. 181—196)

Но оваа свирепост е прекумерна зашто мајка му е веќе свесна за злото што му е нанесено и ќе му остане верна, здобивајќи се, во преостанатите два чина, со трагичен дигнитет.

Во следниот чин, додека дворјаните и Кралот го бараат одвлечканиот мртов Полониј, Хамлет е зајадливо и лудо циничен, особено на прашањето на Кралот каде е Полониј:

Не кајшто вечера но кајшто го вечераат — цел собир од политикантски цврје се собрал околу него.

А во продолжение филозофира:

Црвот ви е единствениот цар на храната — ние ги гоиме сите животинки за да нè гојат нас, но себе се гоиме за црвјето. Згоениот крал и мршавиот просјак ви се само две различни јадења, два пјата, но на една софра — тоа е крајот...

А по потврдната реплика на Кралот: За жал, за жал! — продолжува:

Човек може да фака риби со црвот што јадел од крал и де јаде од рибата што се нахранила од тој црв.

Сепнат, Кралот нервозно прашува што сака Хамлет да каже со тоа, а тој, крајно подбивно и потценувачки дофрлува:

Ништо, само да ви покажам како еден крал може да пропагува низ цревата на просјак.

за на повторното прашање на Кралот каде е Полониј да заврши со најдиректна и најнавредлива циничност:

На небо — пратете за да го видат: ако вашиот гласник не го најде таму, побарајте го самиот на другото место. Но ако не го пронајдете во тек на месецов, ќе го помирисате по скалите кон предворјето.

(IV. III. 20—39)

„Другото место“, кајшто би го барал самиот Крал, е, се разбира, пеколот.

Пред да ја напушти сцената Хамлет му упатува уште еден подбивен удар на чичка си, велејќи му: „Збогум, драга мајко“, со што го предизвикува на хипокритскиот одговор: „Твој татко што те љуби, Хамлете“, за тој итро да му дофрли: „Моја мајко — мајката и таткото се маж и жена, мажот и жената се едно тело — значи, моја мајко“, користејќи го оваа библиско учење за пак да укаже на богохулниот апсурд во бракот на Кралот. Порано него го имаше наречено „чичко-татко“, а мајка си „тетка стрина“. (IV. III).

Веднаш по овој испад Кралот го праќа Хамлета во Англија за таму да биде погубен. На патот тој среќава капетан на војската на Фортинбрас, норвешкиот принц, упатена за Полска и од него дознава дека Норвежаните и Полјациите ќе се судрат во еден рицаски бој за безвредно парче зашто во прашање е честа. Овој настан го поттикнува неговиот последен самообвинувачки монолог:

Колку сите прилики се против мене
Што тапата ми одмазда ја мамузат!
Та што е човекот, штом главна добивка
И корист му е храната и сонот?
Сал скот — и ништо друго. Секако тој
Што нас не создал со толку расудок,
Гледајќи напред и назад, не ни дал
Мој таква, на Бога сличен разум,
Да мувлосо во нас неползуван.
Дал заборав животински е тоа,
Ил некој плашлив обзир, што мислам
Преопширно за последиците —
Со една сал четвртина на мудрост,
А три дела кукавички — јас не знам,
Но зошто живеам да велама сал:
„Тоа треба да се стори“, кога имам
И причина и волја, сила средства
Тоа да го сторам... Ме бодрат примери
Ко земја тешки. Сведок е војскава
Од толкав број и порив под водството
На еден млад и отмен принц чиј дух,
Вознесен од божанска амбиција,
Се плази на невидливиот исход
Изложувајќи се несигурно
И смртно тој на сè што смеат смртта,
Опасноста и среќата, па дури и
За лушпа од јајце... Вистинската
Величина е да не се буним
Без голема причина, но биди велик

И за сламка кога факаш кавга
 Штом честа е на коцка. Кај сум тогаш јас,
 Што имам татко убиен, а мајка
 Обесчестена, со сите поттици
 На разумот и крвта, а сепак спијам?
 А еве, за сопствен срам, ја гледам смртта
 На овие дваесет илјади луѓе,
 Што за илузија, за кеф и слава,
 Кон гробот одат ко во постела,
 Борејќи се за место што не може
 За бој ни да ги смести, што ни гроб,
 Ни јама општа не може да биде
 За сите паднати! О мисло, реди
 Дела крвави, ил ништо не вреди!

(IV. IV. 32—66)

Карактерот на монологот е пак медитативен. Кога човечкот би живеел само да јаде и спие би бил само свер, размислува Хамлет. Секако дека разумот ни е даден за да го користиме. Тогаш што го спречува него да го користи: страшливост или обзир? Не одговорувајќи се на поставеното прашање, Хамлет продолжува со размислите. Го поттикнуваат примери како овој со младиот Фортинбрас кој рескира сè за честа. А тој, со убиен татко и изгласана мајка, тае. А да си велик е да се покреваш и за ситница кога честа е во прашање. Од овој миг, затоа, си сугерира Хамлет, мислите да му се крвави или да не вредат ништо.

Непосредни жртви на неговите крвави мисли се Розенкранц и Гилденстерн, што Хамлет ги испраќа во Англија да бидат убиени наместо него, а самиот се враќа во Данска, со сигурен доказ од кралската порака што ја отвора, дека се бара неговото убиство. Во меѓувреме ја следиме певливата и кротка лудост и смрт на Офелија, чие присекавање на користољубивата сексуалност и неверност на младите за време љубовничкиот ден, Свети Валентин, е особено патетично (II. V. 48—67); одмаздничкото враќање на Лаерт и нестабилноста на дворот и во земјата што смртта на Полониј и настаните потоа ги предизвикуваат.

Во сцената на гробиштата кајшто гробарите, копајќи гроб, клоновски и народски се надмудруваат, кај Хамлет, кој овде доаѓа со Хорацио, се чувствува мудра спокојност и дистанцираност. Во претходната фаза него го залудуваше моралната корупција на луѓето, а сега физичкото распаѓање на сè мртво го смирува и дури го забавува. И кравевите и дворските луди, и Александар Велики и Цезар, сè конечно се претвора во прав. Но смртта на Офелија и нејзиниот закоп го шокираат и на тој шок неговата реакција се искажува во див предизвик на Лаерт, братот на Офелија, чие театрално жалење го збеснува:

Јас Офелија ја љубев — четириесет
 Илјади браќа со сета своја љубов
 Не ќе ја достигнат мојата! — Што би сторил
 Ти за неа?

.....
 Жити Исуса, покажи што би сторил
 Би плачел? Би се тепал? Гладувал?
 Зар би се раскинал? Би пиел оцет?

Би изел крокодил? Јас тоа би го сторил.
 Зар овде дојде да ми цимолкаш?
 За инает зар да ѝ скокаш в гроб?
 Те закопаат ли жив со неа — и мене!
 А ако ломотиш за врвови, нека
 Врз нас фрлат милиони долуми
 Дур земјава не си го замати
 И темето од тропска сфера
 Правејќи мозолче од врвот Оса!
 Со цркање и јас знам да се топорам
 Ко тебе.

(V. I. 278—294)

Пред да избувне со оваа јаросна жестина Хамлет зачудено ја прати погребната поворка, не знаејќи што се случило. Кога го препознава Лаерта коментира: „Тоа е благородно момче“ (V. I. 32). А Лаерт во грчевита болка поради својата семејна трагедија и пордаи отпорот на свештеникот што го изведува погребниот обред да ѝ изрече подостојни молитви на Офелија, заради сомнителните околности на нејзината смрт, ја проколнува „таа проклета глава“ (V.I. 256) што го предизвикала нејзиното лудило и смрт. Среди оваа луѓа од чувства што го растргнуваат тој скока во гробот на Офелија за да ја прегрне за последен пат и бара да трупаат земја врз неа и врз него. Со својот предизвик Хамлет се открива во овој час, а Лаерт физички го напаѓа и меѓу нив започнува тепачка, што присутните едвај ја смируваат.

Целата оваа сцена е изведена со извонредна драмска вештина како во емотивниот судир меѓу Хамлет и Лаерт така и во уделот на Кралицата и на Кралот во неа. Гертруда е мајчински растажена и нежна кон Офелија, проштевајќи се од неа најблагородно, за да се претраши кога ќе се појави Хамлет и ќе почне тепачката. Молејќи ги да се смират вели дека лудилото на Хамлет ќе трае само еден миг, а потоа тој ќе седи тих и папсан како гулабица што извела златни пилиња (V.I.295—9). А Клаудиј вешто интервенира за да ја смири тепачката и сцената ја завршува обезбедувајќи си терен за идните тајни самоодбранбени сплетки.

Брзиот трагичен расplet на *Хамлет* го следиме во втората и последна сцена од петтиот чин. Таа се состои од неколку епизоди: приказот што Хамлет му го дава на Хорацио за настаните за време на патувањето по морето за Англија, кајшто доаѓа до израз неговата досетливост и активна енергичност; појавата на апсурдно афектираниот Озрик, кого Хамлет најбеспощадно го исмева поради неговите препотентно формални и празноглави дворски манири и говор, и кој му ја соопштува опкладата меѓу Кралот и Лаерт за дуел меѓу Хамлет и Лаерт, по која Хамлет ја искажува својата нова трагична индиферентност кон животот и смртта; раскошниот влез и церемонијален однос на Кралот и Кралицата и нивната свита во припрема за дуелот; самиот дуел, пред кој Хамлет најблагородно му се извинува на Лаерта за ненамерно нанесеното зло, а во текот на кој се открива големата вештина на Хамлет во мачевањето и кога тој импулсивно го убива Клаудиј откако мајка му е отруена, а Лаерт е затруен од мечот со кого претходно го беше ранил Хамлета; и, конечно, доаѓањето на Фортинбрас и трагичната разврска.

Неможејќи да спие на бродот Хамлет раскажува како брзоплето скокнал од кабината, го грабнал врзопот со пораката на кралот за негово убиство, ја заменил неа со порака за убиство на писмоносите, ја запечатил и ја вратил назад. Затоа сега коментира:

Непромисленоста добро некогаш
Нè служи кога ќе ни пропаднат
Длабоките планови: а таа
Да нè учи треба дека божество има
Што нив ги обликува, ние грубо
И колку да сме ги изделкале.

(V. II. 8—11)

И покрај сите претходни долги размисли и колебања, во оваа постапка Хамлет му се препуштил на инстинктот и во него гледа божји удел, во сообразност со својата религиозна претстава за светот. А за праќањето на Розенкранц и Гилденстерн во смрт сосема незагрижено изјавува:

Па тие, човеку, и љубов водеа
Со овој потфат — за нив совеста
Не ме пече, ним гибел им донесе
Сопственото натрапништво. Опасно е
Пониската штом иде природа
Пред остри мечови и бодежи
На моќни душмани во двобој лут.

(V. II. 57—62)

За потоа најјасно да го изрази својот однос кон Кралот:

Зар мислиш
Не е моја должност — тој што татко ми
Го уби, со мајка ми се прокурва,
Што ми се пикна меѓу мојот трон
И надежта и јадица ми фрли
За да ме фати жив на таква мамка —
Зар не е сосем совесно да му вратам
Со оваа рака? Зар проклет не би бил
Тој рак ако го пуштам да расте зла
Потамошни врз нас?

(V. II. 63—70)

Одмаздата кон Кралот е негова должност и тој би бил проклет ако не ја изврши: Кралот би растел, би одгледувал, би трупал и понатамошни зла врз нив. Но Хамлет има лошо претчувство во душата, што го искажува кога Озрик ќе ја напушти сцената; а сепак е фатално и мирно подготвен за тоа што следи:

Ако биде сега, не ќе биде после — ако не биде после, ќе биде сепак сега
— најважно е да си спремен.

(V. II. 222—24)

До ова трагично но стоичко сознание за својот однос кон смртта Хамлет доаѓа постепено. Во монологот „Да бидеш или не“ (III. I. 56-8) тој изрази страв од смртта кој има паралитично дејство врз човековото активирање (. . . тој/ Нè тера побргу да ги носиме/ Злата што ги имаме, отколку да летнеме по други, незнајни./). Сега стравот го нема: водечкиот животен принцип е спремноста. Од неговата преосетлива моралност искажана во првиот монолог, низ монолозите и дијалозите што ги проследивме, постепено создава спремноста на Хамлет да ја прифати улогата што му ја наметнуваат околностите. Созревањето е болно и трауматично но во неговиот тек се кали една комплексна и херојски трагична личност.

*

* *

Враќајќи се сега на спектарот до критички теории за Хамлет што ги добиваме до почетокот на овој век можеме да видиме од колкава помош се тие во осознавањето на комплексната замисла и реализација на неговиот лик.

Аспекти од сложената фактура во Шекспировата градба на овој лик се содржани во сите наведени теории, дури и во сентименталната теорија што во зародиш ја среќаваме, видовме, кај Гете. Теоријата за совеста и совесноста, т.е. за моралните скрупули на Хамлет, за неговата одвратност кон чинот на одмаздата поради благородно претпазливите нишки во неговата природа, нè соочува со еден важен аспект од неговиот лик кој, меѓутоа, не е конечниот. Теоријата на Колериџ за огромната мисловна активност на Хамлет и пропорционалната аверзија — дури оваа трае — со одмаздничкото ангажирање, нѝ го свртува вниманието кон друг аспект од неговиот лик. Теоријата пак на Бредли за меланхоличниот карактер на Хамлет нѝ укажува како Шекспир разработува, во склоп на една трагична фиктивна приказна, тип на карактер за кој постои големо интересирање во неговото време. Тој го проследува него низ еден замрсен сплет од државни и семејни девијации што врз него трупаат тешко бреме од емотивни и мисловни конфликти и растројства кои ја парализираат неговата волја да се фати во непосреден костец со злото што го опкружува.

Пред да се соочи со моралната трулеж под лакираната површина на данскиот двор Хамлет бил, кажува Офелија, прекрасен дворјанин, војник и учен човек —

око, јазик, меч
И цвет и надеж на личнава држава,
Огледало на мода, модел на углед,
Примерок за сите примерни.

(III. I. 154—57)

Во овој витешки одгледуван принц, што е земен како основа за сентименталната теорија за него, Шекспир го всадува својот талент: духот на поет и генијален интелект, со спремност за голем восхит со луѓето

и светот. Тој развива во него и најпрефинет морален сензибилитет, а од самиот почеток на драмата го заронува во кралство на злочин и насмевната дволичност, на изневера и површност, што се сушта спротивност на светот во кој е растен и за кој е подготвен. На оваа реалност Хамлет реагира со желба за самоубиство, со најсеопфатно гнасење, со себеиспитување и испитување на другите, со едно емотивно и психичко растројство што се манифестира низ грубости, хистерични жестини, циничности и самозгрозување, што предизвикуваат многу страдање и губитоци, пред да биде спремен да го забодуе отруениот меч од кој и самиот е затруен во Клаудиј, зачетникот на сето тоа зло.

Основен белег на наведените теории е што за центар на своето критичко интересирање тие го одбираат главниот јунак, Хамлет, а помалку и другите поважни карактери (со исклучок на Бредли, кој во нив влегува поопстојно), запоставувајќи ја драмската и поетската структура на трагедијата како целина, за која посестрано ќе се заинтересира критиката во овој век. Но нагласувајќи одредени аспекти од карактерот на Хамлет тие овозможуваат да се разреши неговата енигматичност зашто ги повлекуваат и ги издвојуваат основните нишки од кои е истакаена неговата структура. Самата за себе ни една од наведените теории не е апсолутно одржлива. Но секоја прави по еден чекор во осветлување на неговиот сложен лик.

Ivanka KOVILOSKA-POPOSKA

CRITICAL THEORIES OF HAMLET

(Summary)

At the beginning of this century A. C. Bradley gave accounts of and refuted three major interpretative theories of the character of Hamlet that had been formulated at the end of the 18th and throughout the 19th century, substituting these with his own, fourth theory. Concisely denoted these are the theory of conscience and conscientiousness, i.e., of the moral scruples of Hamlet; the sentimental theory (originating from Goethe); the theory which regards *Hamlet* as a tragedy of reflection or thought (formulated by Schlegel and Coleridge); and, finally, Bradley's own theory of Hamlet's melancholy, which he widens to include the positive and negative side of Hamlet's moral idealism, i.e., his fine moral sensibility.

This paper claims that no one of these theories is sufficient, in its own right, to solve the enigma of Hamlet's personality, not even Bradley's, but that each one of them, by stressing one or more aspects of Hamlet's character, contributes to singling out basic threads out of which Shakespeare had woven the complex pattern of his hero's personality.

Vladimir CVETKOVSKI

MILES FRANKLIN'S AUTOBIOGRAPHICAL SKETCHES FROM MACEDONIA

Much of Miles Franklin's abundant work is still unpublished the manuscripts of which are in the Mitchell Library in Sydney¹. Neither is there a comprehensive study to evaluate the literary merits of her unpublished works, nor a full biography of this, in many respects, extraordinary woman, whose brilliant career as a writer, humanist, and fighter for social justice shone out until her last days².

Her biographers generally overlook, in our opinion, a very important period of her life — her six months' stay and experience on the Macedonian Front at Ostrove during the First World War, from July 1917 until the end of December the same year.

Drusilla Modjeska, (*Miles Franklin: A Chapter of Her Own*, p. 173)³ exaggerates when she estimates that 'It was exhausting and debilitating, both emotionally and physically. She did not complete her contract and, returning before her year was up, forfeited her annual pay'.

This is a provisional and undocumented statement, in contradiction to what Miles Franklin says in her diary that she kept during 1917 — 1918, and the works she wrote when she went back to England after her six months' contract had expired.

Here we shall try to reconstruct some of those events of her life experience which she described in the works dealing with her time at the hospital camp at Lake Ostrove, all of them with vivid autobiographical traits. Those events and impressions must have stayed long in her memory, since we find echoes even in such a work as *All that Swagger* which has no connections whatsoever with the Balkans.⁴

*Here I would like to express my sincere gratitude to my friend Mr Stanley Proud from Sydney, Australia for providing financial means, as well to the staff of the Mitchell Library for their kindness for providing me with microfilms of Miles Franklin's works and papers curated in their Library.

¹ Guide to papers and books of Miles Franklin in the — Mitchell Library Sydney.

² Colin Roderick's book (*Miles Franklin: Her Brilliant Career*, Adelaide: Rigby, 1982) has rightly been criticised as 'not scholarly, perceptive or sympathetic' in Val Kant's review: *Australian Literary Studies*, Vol II, No. 1, pp. 132—136. 1983.

³ Drusilla Modjeska, *Exiles at Home: Australian Women Writers 1925—1945* (Sydney: Angus and Robertson, 1981).

⁴ Kramer, L. *The Oxford History of Australian Literature*, pp. 100—104, Oxford University Press, Melbourne, 1981.

Unconquerable longing assailed him each time he came up from the chasm through which the Murrumidgee elbows its way to the great plains. As he would rein-in to pick out the notch in the ramparts that led to Burrabinga, he would fall into worshipful contemplation of the ranges, thrown one upon another like storm waves petrified when the world had cooled. Their foreverness soothed and inspired. The dignity of permanence lay on a view superb as that from *Edessa* in Old Greece down the valley of the *Vardar* towards Olympus. But the view toward *Salonika* is bearded with legend reaching back to the dawn of human history. The spoliation and squalor, the desecration and degradation of which human history is compounded equally with glory, had been cleansed from Delacy's province since eras lost in time. There for the deramers, the path-finders, the road-makers with the forcefulness of project their personality upon their environment, lay a world inviting light-harted effort and glamorous task.

(*Op. cit.* 56)

The meaning of this passage becomes quite clear when it is juxtaposed with some passages she wrote in her autobiographical sketches *Ne Mari Nishta* — *It matters Nothing!* There she described the same river and the landscape desecrated by the war:

The *Vradar* shewed silver in the advancing night and then I had to depend largely on the sence of smell.

It told me we traversed plains where newly cut hay was lying and that bovine creatures abounded.

(*Op. cit.* 29)

Miles Franklin came to Ostrovo as an accomplished writer, she had already been known in the literary circles by her novel *My Brilliant Career* which appeared in 1901, with tremendous intellectual experience which she had acquired at home, in the United States and in London.

In her diary which she regularly kept she recorded every detail of importance she wanted to remember.

She frequented the theatres of London; watched *Macbeth* at the Old Vic with S. T. Thorndike and R. Thorndike as *Macbeth* and *Lady Macbeth* *The Promissed Land* at the New Theatre with Irene Vanbrough. She attended lectures, visited art exhibitions, etc.

Although she worked at the Minerva Café as cook and waitress which absorbed much of her time, she did not neglect her literary work. She completed the play, *The Virtue*, and wrote *How the Londoner Takes His War*, and started *On Dearborn Street*.

Then in June 1917 she decided to go to the Front. After she had written to the Scottish Women's Hospitals, she went to see Miss Willis at 66 Victoria Street about going over to Macedonia. After meeting Miss Hodge at Dr Mc Donald's she was passed for six months at the rate of 25 pounds per annum, dating from June 27th, 1917; but she states on the document in her own handwriting that she was not paid anything.

Many of these details and much of her later experience are narrated in the work *Ne Mari Nishta*, (a Serbian expression which the Serbian soldiers used very often in the Camp).

She left London on 3rd July for Paris and Rome and arrived at Salonika by sea on July 15, 1917. She met in the town Dr Agnes Bennett from Sydney who brought her in a Ford car to Ostrovo close to the battlefield, where some of the hardest battles on the Macedonian Front had been fought — those at Kaimackchalan and Gornichevo Pass.

As they travelled to the north she was fascinated by the landscape along the Vardar valley they passed through, the river which continued to live in her memory to reoccur when she wrote *All that Swagger*.

In the camp she met other Australian women: Dr Helen Sexton, Dr De Garris and other Sydney women.

Physically the work in the camp was hard and exhausting leaving little time for her literary vocation. She often staggered out at six to get early breakfast and worked till late to cook the evening meal. Sometimes she was so tired after work that she could hardly even crawl.

Things got even worse when in September she got the first symptoms of malaria which started on the 18th with a temperature of 104°F with 'heart fluttering and head aching, (as she recorded in her diary for that date). She felt very weak and depressed for quite a while and when she recovered she went back to work. But not all days were that bad.

In spite of the hardships, it was a stimulating experience which emotionally strengthened her and broadened her humanist horizons. She met there unsophisticated and sincere human tenderness that came from the depths of the hearts of the comrades she worked with and the wounded soldiers she tended. She liked to associate with those men of ravishing beauty, some of whom served as prototypes for Bogoljub in her short story *Forbidden*, or for another character with the same name in the play *By Far Kajmackchalan*.

This is how she describes the Serbian soldiers in *Ne mari Nishta*:

... In the street cars I met my first Serbs. They stood out from their fellow passengers by their beautiful teeth and the peculiarly winning manner in which they surrendered seats to the wearers of the little grey dresses whom they hailed as *sestra* (sister — nurse).

(*Op. cit.* 28)

In the camp where she worked with Serbian orderlies the impression was the same.

My first morning's work with the Serb soldiers awakened an admiration which upwards of six months' close association deepened into a warm affection.

In rigidity of poise and stature they are something like Sioux Chief. Such grand opera legs, such broad, well-set shoulders make natural a dignified bearing and then the exquisite delight of their teeth.

(*Ibid.* p. 40)

We called narednik Milan Masalović our blue peacock on the terraces, for garbed in a spotless uniform of horizon blue he was a thing of beauty as he strolled leisurely hither and yon with a smile and a pretty little salute for each sister every time he met her, no matter were it twice within twenty minutes.

Podnarednik Milosav Stojanović was another young beauty of 27 with clear brown eyes like refined treacle — worried himself with love affairs, to which he was entitled by every law under the sun, and robbed by the disposition of Mars! He was in demand as a teacher.

Among our pleasantest recreations must be put the study of Serbian. . . the study of Serbian was confined to the verb *voleti* (to love).

(Ibid.)

The short story *Zabranjeno* — *Forbidden* is about the love between the Serbian soldier Bogoljub and the English girl Guinevere who works as nurse in the camp.

ZABRANJENO — FORBIDDEN, ran the lettering on board near by, where domain of the patients was devided from that of the staff, but not even Mars himself can forbid love when there is youth and beauty, and Bogoljub and Guinevere were young, and both were beautiful. Guinevere, as fairest delicate lily and rose of cheeks and neck had never known sunlight such as this. Bogoljub, tanned brown as a berry, had a mien as unconscious as a young eagle and a square jaw to contradict the sensitive sweetness of a mouth where gleamed like the ransom of an empress, two rows of perfect pearls.

(Op. cit. I)

Miles Franklin enjoyed to associate with the Serbian soldiers, she enjoyed listening to their songs or dancing their *kolo*; among the other things there are several copies of melographed Serbian folk songs and dances among her belongings which she bequeathed to the Mitchell Library. She was often invited to the *slavas* — celebrations the soldiers held in the camp.

The Serbs are the most hospitable people on earth. To share what they either by invitation or unpremeditatedly is as natural as speech to them. Their *slavas* were a fine thing on which to hang a party. Every family celebrates one day a year, generally some saint's day. Every man in the camp whether patient or *bolničar*, had his personal slava.

Ne Mari Nishta, p. 139

Her keen artist's eye constantly observed nature and the landscape around. In her diary entries she regularly recorded the change of weather or the beauty of the day.

Awoke to a glorious fine day, Kajmacktchalan gloriously tipped with rising sun.

(25th Oct.)

Full moon, beautiful between gap in the hills.

(30th October)

Later when she was shaping her books she must have returned to her diary entries to give them a final touch with her delicate brush.

... The little camp was pretty as a picture. Its white tents, sheltering a community of over three hundred souls, nestled among the near hills in a sheltered basin under some aged elms. The trees gave a sense of benediction and princely wealth in that improvident old land denuded of its forests.

The imperious sunrise, the breathless welcome sunset! Then to lie in the velvet darkness, which broadens all sounds, and listen to our cuckoo with its automatic little cry, or to separate the voices of a hundred tiny denizens of the night.

Ne Mari Nishta, p. 38)

Like a true chronicler, she was constantly aware of the war that raged not far away. She heard the 'silly guns thundering all day.' She attended the soldiers who were brought from the battlefield to the camp hospital.

Italian ambulance deposited two wounded by explosion in Gorničevo Pass one with both eyes gone entirely.

(20th October)

The life in the camp was not dull altogether. She took classes in Serbian, 'under a charming young interpreter.' In the afternoon she swam in the lake or went on a day's visit to Vodena (Edessa) to visit the units of the allies to fix a tooth. She described such a visit in her short story *The Dentist of Macedonia*. She also took long walks with her friend, the painter, Miss Pollard, a few of whose drawings of Macedonia are in the Mitchell Library.

Finally the days of her departure drew close and she had to bid farewell to her dear comrades and the country which often reminded her of the Australian bush. The composition of her last pages in *Ne Mari Nishta* sounds like fine solemn music which gradually passes into a sonorous crescendo by means of which she expresses her revolt against war, to end like a fine hymn in praise of human liberty and love.

... It was at that time that autumn served notice us that summer had gone. It was a beautiful sight the evening that the first rains threatened to see the herds being hurried home before the impending storm. Goats, blue, grey and black, and cream cattle against cream grass

and blue-grey rocks, were as pleasing to the eye as the jingle of their hurrying bells to the ear. Kaimacktchalan wrapped himself in clouds for days at a stretch and mist and drizzle shut the nearer landscape from us. When he occasionally appeared he had distinguished himself from his satellites by a crown of snow, and rude winds, biting and noisy disturbed us with the news. The flies of our tents cracked loud like the sails of the timber boats. Narednik Milan calmly and unhurriedly appeared with his men and a great hammering of tent pegs was heard through the camp.

Autumn merged into winter. The snow covered all the higher hills and made them more glorious than ever. Mist and rain had given place to heavy frosts. The early mornings were heavenly, the mountains clear cut on a rose and pink which deepened to wonderful blues as the sun came up clear and splendid in a cloudless sky.

S Bogom (Farewell)

I looked for the last time on the old land in which our camp was pitched, drugged with its ancient memories, convulsed by its newer history recorded in still undried red.

In endless beauty tier on tier, the Blue Balkans guard taciturnly old grim secrets of pillage, and massacre. Like an uncut gem Lake Ostrvoo gleams irredescent where the roads ascend to Bitola and Kaimackchalan on one hand winding serpentlike through Gornichevo Pass, on the other zig-zagging like a grey ribbon over time-worn hills as round as a woman's bosom, past Batagen.

I lingered in the setting sun to muse once more upon all the scene contained.

There, contesting the domain of the soaring eagles, the deadly flying men look upon shepherd with his time-honored crook piping as deathless Pan on a reed as he guards the flocks that have pastured in unbroken succession there since history began, the tinkle of their thousand bells today forming a rippling accompaniment to the insanity of modern cannon. The tilled squares, like blankets flung upon the hillsides by the husbandmen, change green and red, grey and brown through the seasons beside the new roads that the armies and their followers have dragged up the age old donkey tracks.

Up and up steep gradients over height after height the conquering engineer has unwound their heavy ribbons-gangways of many a strange advance. Up and up, with throttles and engines pounding the ambulances have gone like protesting demons to their inconsistent task of mercy. The berries should ripen this year as last in the beech forests by the way, and in the old, old fields tilled by oxen for a thousand years, every English garden flower blow in its turn. Up and up, to arrogant Kaimacktchalan where Serb and Bulgar lay together as they fell, a harvest for wolf and vulture till pansies and forget-me-nots hid them with a mantle of loveliness and British girls came to hollow for them a better resting place.

Down and down from where the guns have thundered, when the shelf like ways were dangerous with winter, the ambulances have borne their freight, guided by the same feminine hands from over the seas, and ever where they rested by the dressing stations and hospitals, the Cyrillic lettering on the fields of wooden crosses enclosed by ragged barbed wire, records Serbia's loss. The wind-driven rains soughing down the valleys from snow-wrapped Kaimacktchalan have already washed away many a legend of youth and bravery. On the hillsides by the passes, can be seen the hurriedly thrown up cairns, where, seeking shelter while the stupid guns conversed, half a nation lately lay, and there in packed enclosures or in single graves in the wheat fields or among the bracken, are the levelling mounds, where in shade and sun, half a nation lies for ever more.

Well they sleep who lie by old Kaimacktchalan, at rest their ears from the thud of the silly guns, free their spirits for grander adventure than Mars can offer, And what matter, the cynic sighs, the just and unjust, the ethical or the predatory sleep as soundly and well, and soon whether they are sentinelled by Kaimacktchalan or Westminster Abbey. Driven early on the sacrificial guns, these are the victors and defeated only they who go limping slowly down the petty years till courage sags and hope down at heel. Regret were foolish! grief absurd! And now we have changed the mountain sides, once more starry with bloom, for the deck of the steamer.

(*Ne Mari Nishta*, p. 208)

In 1918—1919 Miles Franklin wrote the following works and their titles clearly indicate both the theme and place where the action takes place, i.e. *By Far Kajmacktchalan*, a play in four acts; the short stories: *Zabranjeno!* (Forbidden), *A Tale of Macedonia*; *The Dentist in Macedonia*; *On the Way to Macedonia*; *Ne Mari Nishta*, *It Matters Nothing*, a memoir.

Of the above mentioned works only two of them bear all the marks of a literary work, the short story, *Forbidden*, and the play *By Far Kajmacktchalan*.

In the short story, a young Serbian soldier, Bogoljub teaches sister Guinevere from England Serbian. While himself learning English falls in love with her and wants to kiss her while they study in the shadow of the beech trees. She reminds him of the sign 'Forbidden— *Zabranjeno*' which reminds the patients not to go into the tents of the staff. In the end she discloses that she loves him, too, and gives him a kiss.

The plot of the play is more complex. The main characters in it are also Bogoljub and Guinevere. Time 1917—1918. Place: Macedonia, near Kaimacktchalan, one of the oldest camping grounds in the world. Scene: British Women's Camp Hospital attached to the Serbian Army. In the background towers Kaimacktchalan distinguished from his satellites by a snow gown carried far into June. To the left, a glimpse of Lake Ostrovo.

Lady Guinevere arrives at Kaimacktchalan Camp with her companion Phyllis and meets Bogoljub, a lorry driver who calls the matron his

majka (mother) and the forty sisters his sestre' (sisters). Guinevere wants to be the fortyfirst sister. 'Ne mari ništa!' (It matters nothing) if the forty-first sister is the last one. Guinevere asks Phyllis to be Guinevere and Guinevere to be Phyllis — her maid. In the course of time Lady Guinevere falls in love with Bogoljub whose origin is obscure. They make love to each other. Then the General of the Serbian Army arrives who wants to take Bogoljub with him. Bogoljub hates to leave his love. Guinevere prays the matron to let Bogoljub stay in the camp. Bogoljub tells the General how wretched a creature he is, having lost his parents in the uprising against the Turks and having been brought up by a peasant, — and then the General recognises his son. In the meantime Guinevere's mother, Lady Nainsook visits the camp and the two parents give their blessing to the young lovers.

The plot resembles much of *She stoops to Conquer*. Its dialogues are full of Pidgin Serbian used in the camp.

The above discussed works of Miles Franklin disclose a new stage in her progress as an artist, a trait which had not been present in her previous writings. She exhibits a new attitude toward a cherished love between man and woman which later on in *All that Swagger* she gives it epic dimensions.

The description of nature and the psychological moulding of the characters in them may be compared with the best pages in her work, and represent an important link in her literary development.

Since they are chiefly autobiographical they also fill in an important gap in her biographical data as well as her maturing as a writer.

The number of memoirs written during and after the First World War is quite large, however these works are different in many respects for they bear the clear stamp of an artist of such dimensions Miles Franklin has proved in many of her works.

Irrespective of her aesthetic achievements her works of this period for us have a special value for the vividness and preciseness of the description of nature and the people, so far unknown.

Her work represents important contribution to the cultural relations between the Australian and the Yugoslav people, between Australia and Macedonia in particular, since Macedonia and its landscape is the background where all important events take place.

Going through her autobiographical material we have made an attempt to point out, to some extent, some of the literary values of those works of hers which so far have not been known to the general public.

REFERENCES

1. Miles Franklin, *All that Swagger*, Angus & Robertson Publishers, Australia, 1980.
2. Colin Roderick, Miles Franklin: *Her Brilliant Career*, Rigby Publishers Limited, Adelaide, 1982.
3. Drudilla Modjeska, *Exiles at Home*, Miles Franklin: A Chapter of her own, Angus and Robertson, 1981.
4. *Guide to the Papers and Books of Miles Franklin* in the Mitchell Library State Library of NSW, Library Council of New South Wales, Sydney 1980.
5. Kramer, L., *The Oxford History of Australian Literature*, pp. 100—104, Oxford University Press, Melbourne, 1981.

Владимир ЦВЕТКОВСКИ

АВТОБИОГРАФСКИ БЕЛЕШКИ НА МАЈЛЗ ФРАНКЛИН ОД МАКЕДОНИЈА

Р Е З И М Е

Познатата австралиска писателка Мајлз Франклин (1897—1954) е автор на повеќе романи, драми, раскази и друг вид литературни дела, но секако најпознати се романите *Мојата бриљантна кариера*, *Ситите тие дојденици*, *Улицата Деарборн* и др.

За време на Првата светска војна таа доаѓа во Македонија и од јули 1917 до февруари 1918 година работи како готвачка во познатата „Болница на шкотските жени“, што била стационирана билзу Островското Езеро во Егејска Македонија.

Во својот дневник и мемоарското дело со автобиографски карактер *Не ѝ рече ништо*, многу впечатливо го опишува секојдневието во болничкиот камп, луѓето што работеле во него како и занесната убавина на Кајмајкчалан.

Покрај ова таа напишала и драма во четири чина *Крај далечниот Кајмакчалан*, во која се зборува за љубовта меѓу убавата медицинска сестра, англичанката Гиневра и младиот војник Богољуб.

Исто така таа напишала и уште три раскази: *Забрането!*, *Заболекарот во Македонија* и *На пати за Македонија*, сите со видливи автобиографски белези.

Сите наведени дела до сега не се објавени и се чуваат во Библиотеката Мичел во Сиднеј, Австралија.

Д-р Љубица Тодорова-ЈАНЕШЛИЕВА

ПРЕГЛЕД НА КРИТИЧКАТА ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЛАТА НА КАРСОН МАКАЛЕРЗ ВО ПЕРИОДОТ ОД 1940 ДО 1974 ГОДИНА

Во овој преглед на критиката за творештвото на Карсон Макалерз (Carson McCullers)* во периодот од 1940 до 1974 година ќе укажеме на главните тенденции и правци во кои таа се развива, нагласувајќи ги оние забележувања што обрнуваат внимание на митското во нив или пак имплицитно упатуваат кон него. Заради поголема систематичност и прегледност критиката ја проследуваме хронолошки по периоди.

1. Критиката од 1940 до 1950 година

Увидот во критичките написи објавени во првите десет години од творештвото на Карсон Макалерз, т.е. во периодот од 1940 заклучно со 1950 година, покажува дека, освен во два случаи, се работи за дневна или неделна новинска критика, односно прикази и белешки за нејзините три први романи објавувани непосредно по нивното излегување од печат. Целта им е да го информираат читателот за тематиката на одредениот роман, интенцијата и особеностите на уметничкиот израз на авторот и наместа да дадат првично, релативно субјективно и површно критичко вреднување. Оваа критика според своите содржински особености, може да се оквалификува како импресионистичка.

Секое ново дело на Макалерз е дочекувано со необично интересирање, бидејќи уште со својот прв роман таа понудила нешто ново, свежо¹ и значајно² во американската книжевност на четириесеттите години од овој век и покажала несомнен писателски талент.³

* Карсон Макалерз (1916—1965) е американска писателка од Југот. Ги има напишано романите *Срието е осамен ловец*; *Огрази во златното око*, *Член на венчавката* (подамна преработен во драма) *Балада за џажната кафеана*, *Часовник без стрелки*, драмата *Квадриген корен од прекрасното* и дваесетина раскази.

¹ Види Littell, Robert. „Outstanding Novels“, *Yale Review*, ns. XXX, Autumn, 1940, VIII—X.

² Види Sarton, May. „Pitiful Hunt for Security—Tragedy of Unfulfillment, Theme of Story that will rank High in American Letters“, *Boston Evening Transcript*, June 8, 1940, part IV, p. 4.

³ Види Redman, Ben. „Of Human Loneliness“, *Saturday Review*, vol. XXII, June 8, 1940, p. 6; Fadiman, Clifton. „Pretty Good for Twenty-two“, *New Yorker*, XVI /June 8/, 69—70; Feld, Rose. „A Remarkable First Novel of Lonely Lives“, *The New York Times Book Review*, June 16, 1940, 6.

Квалитетите што во првенецот на Макалерз *Срцејто е осамен ловец* (*The Heart is a Lonely Hunter*),⁴ (1940) ги изненадиле и ги воодушевиле прикажувачите и критичарите се следниве:

— зрелоста со која Макалерз, и покрај своето неголемо животно искуство, го познава и разбира и се соживува со животот од кој, според некои, извлекува длабока филозофија⁵, изнесувајќи и вреднувајќи во романот еден необичен комплекс на човечки односи, правејќи ги за нас сфатливи и ефектни и така запознавајќи нè и принудувајќи нè да ја почувствуваме човековата судбина⁶:

— твори ликови со сета нивна животност, вистинитост и човечност⁷;

— сето тоа го искажува и обликува во проза едноставна, чиста и прецизна, полна со поетичност.⁸

Накратко, согледувањата на критиката за првиот роман на Макалерз можат да се сумираат во следново: со оглед на својата возраст таа напишала значаен роман; темата му е човековата осаменост; и напишан е во симболички и реалистички варијации.⁹

Првите обиди да се појасни што е во романот реалистично, а што симболично се сведуваат на неаргументирани констатации. Меѓутоа, тие упатуваат на потребата од аналитички однос кон оваа проблематика, во чиј склоп подоцна ќе се појават одделни аспекти на митското. Затоа треба да се проследи развојот на критиката која води кон митското.

Така, на пример, *Каренџ Бајографи* (*Current Biography*) во однос на *Срце* заклучува:

Реализмот, природен и убедлив, се сосредоточува околу Мик Кели... Симболизмот околу таинствениот глувонем Џон Сингер... Тој е повеќе фокус отколку личност... Стилот на авторот го поддржува реализмот, но не е адекватен на планираниот симболизам¹⁰.

Покрај ваквите констатации, импресионистичката перцепција за *Срце* загатнува и два вида првични согледувања во однос на митот и на митското во него.

За првото согледување, кое лаконски се отфрла, може да се утврди дека произлегло како резултат од искажувањата на самата романсиерка, која има речено:

⁴ Понатаму одбележан само како *Срце*.

⁵ Види *Springfield Republican*, „Southern Mill Town and Frustrated Group-Young Woman's Sombre Novel *The Heart is a Lonely Hunter*“, June 9, 1940, 7 E.

⁶ Види Redman, op. cit.; Fadiman, op. cit.

⁷ Види ibid.; *Springfield Republican*, op. cit.; Feld, op. cit.

⁸ Биди Feld, op. cit.

⁹ Види *Current Biography 1940*. ed. Maxine Block, New York, Wilson, 1940, 535-6.

¹⁰ Ibid., 535, „The realism, natural and convincing, centers around Mick Kelly. . . The symbolism hangs upon the mystical deaf-mute, John Singer. . . He is more of a focal-point than a personality. . . The author's style supports her realism, but is not adequate to the purposive symbolism“.

Книгата е парабола во модерна форма и основната идеја ѝ е иронична. Всушност тоа е приказна за фашизмот, но мора да се сфати дека овој збор овде е употребен во својата најширока смисла и дека повеќе се однесува на духовната отколку на политичката страна на овој феномен.¹¹

Поведен по ова метафорично и можеби избрзано искажување на Макалерз, Клифтон Фадиман (Clifton Fadiman) ќе напише:

...наместа романот звучи како мит на фашистичките и антифашистичките сили во човековата душа. . . . На овој степен тој е неуспешен. Макалерз едноставно не го поседува она што таквиот мит го бара.¹²

И во написот на *Каренџ Бајографи* се изразува сомневање дека романот ќе се сфати во таква смисла, бидејќи. . . „начинот на пишување нема ништо блиско со тој на параболата и на митот“.¹³

Прашањето дали *Срце* е мит или парабола за фашизмот, односно за фашистичките и антифашистичките сили во човековата душа, попатно се провлекува низ критиката до ден денешен и добива најразлични, наместа и смешни интерпретации.¹⁴ Но, бидејќи ваквото преносно значење и апликација на зборот мит не претставува интерес за нашето истражување, ние понатаму нема да го проследуваме. Меѓутоа, во однос на критиката во четириесеттите години, може да се заклучи дека ова согледување останува на нивото на декларативност и без најмала неопходна анализа се отфрла. Наедно треба да се забележи дека, усмерувајќи ја критиката во овој правец, самата Макалерз веројатно придонела вистинската перцепција на митските елементи во нејзиното творештво да се одложи за подоцна.

Второто согледување, иако и тоа е декларативно и како такво се задржува подолг временски период, е значајно во проследувањето на критичката мисла за Макалерз од аспект на проучувањето на митското. Пионерско е забележувањето на Ричард Рајт (Richard Wright), кој во ликовите на *Срце* наоѓа извесен митски квалитет, иако не објаснува што подразбира самиот под тоа.

Рајт е прв кој ги забележува особеностите на романот на Макалерз што го издвојуваат од другите романи. *Срце* за него во конвенционална смисла:

¹¹ Ibid., „The book is a parable in modern form, and the fundamental idea is ironic. Indeed it is a story of Fascism, but it must be understood that the word is used here in its very broadest terms and that it deals with the spiritual rather than the political side of that phenomenon“.

¹² Fadiman, op. cit., 69 . . . “ the novel sounds at times like a myth of the Fascist and anti-Fascist forces in the human soul. . . . On this level, it's a failure; Miss McCullers simply hasn't got what such a myth takes“.

¹³ Види *Current*., op. cit., „ . . . the writing is alien to that of the parable or myth.“

¹⁴ Види Coale, Samuel Chase. „The Role of the South in the Fiction of W. Faulkner, C. McCullers, F. O'Connor and Styron“, Brown University, Ph. D., 1970, 160—1.

... не е роман, туку повеќе проектирано чувство, една духовна состојба поетски објективизирана во зборови, став екстернализиран во натуралистички детаљ.¹⁵

За него не е важно она што се случува во романот, на пример натуралистичките случки, туку аголот на визијата од која се набљудува животот. Смета дека она што е природно драматично Макалерз го потиснува, за да ги нагласи нејасните скриени и несфатливи емоции кај луѓето. Така познатите, секојдневните банални нешта, таа ги облаго-родува со богати и необични значења. Затоа и ликовите, кои според Рајт се природни, имаат нешто митско во себе.

Иако се обоени со импулсивност, импресивност, недефинираност и недореченост, првите коментари за *Огрази во златното око* (*Reflections in a Golden Eye*)¹⁶, (1941) всушност ги продлабочуваат и ги утврдуваат елементите на творештвото на Макалерз, кои се негови константи: интересот за внатрешниот живот на ликовите (задлабочување во нивните страсти и неврози), незажноста на заплетот и општествената заднина за општиот ефект на романот (контрастот меѓу замисленото и реалното)¹⁷, контрастот меѓу фантастичните ментални процеси и акции на ликовите и средената реалност на заднината и магичната моќ на нејзината проза, која врз читателот има подолготрајно дејство¹⁸. Прикажувачите ја забележуваат функцијата на коњот¹⁹ во романот, кој според некои ја има улогата на лик, но не посочуваат ниту навлегуваат во толкување на други митски елементи.

Во однос на третиот роман на Макалерз *Член на венчавката*, (*The Member of the Wedding*) (1946)²⁰ чија тема е адолесценцијата, ставовите на критичарите за значењето на ликот на протагонистот, во зависност од појдовното гледиште, се тесно реалистички, пошироко генерализирани и универзално-симболични.

Согледувањето на Џорџ Дејнцерфилд (George Dangerfield) за *Член*, иако тој отворено не зборува за некои митски корелации, се надоврзуваат и ги развиваат понатаму оние што претходно ги имаше Рајт за особеностите на *Срце*. Дејнцерфилд смета дека талентот на Макалерз треба да се сфати како посебен и исклучителен; тврди дека многумина прилегаат на неа, но дека таа е единствена, бидејќи е повеќе сугестивен отколку елоквентен писател кој не нуди значења туку само ги навестува. Во ликовите, кои според него имаат универзално-симбо-

¹⁵ Wright, Richard. „Inner Landscape“, *New Republican*, Aug., 5, 1940, vol. I, 61—2, „... is not so much a novel as a projected mood, a state of mind poetically objectified in words, an attitude externalized in naturalistic detail“.

¹⁶ Понатаму одбележан само како *Огрази*.

¹⁷ Види Marsh, Fred T. „At an Army Post“, *The New York Times Book Review*, March 2, 1941, 6.

¹⁸ Види Poore, Charles. „Books of the Times“, *The New York Times*, Feb. 15, 1941, 13.

¹⁹ Види Davenport, Basil. „New Fiction... McCullers“, *The Saturday Review*, vol., XXIII, Feb. 22, 1941; 12, Marsh, op. cit.

²⁰ Понатаму одбележан само како *Член*.

лично значење, ги забележува елементите на сон. Тие за него се „суштества без возраст кои општаат низ нешто што е сон или транс“ и кои го потсетуваат читателот на некогаш што го видел „можеби во сон, на сиден весник или од воз“. ²¹ За него *Член* е сериозна, длабока и поетична маскарада во која несвесното (или подсвесното) се изразува наизменично преку трите главни лика.

На сè поприсутниот стремеж и потреба овој роман на Макалерз да се сфати и да се толкува како симболичен односно метафизички укажува интересниот есеј на Маргарит Јанг (Marguerite Young) „Метафизички роман“. Иако многу од нејзините појдовни ставови се блиски до тие на Дејнцерфилд, *Јанг е првата која децидно укажува дека, за да ја сфатиме романот, читателот треба да им обрне внимание и да ја размисли приживо изразените симболи што Макалерз ја употребува*, расправајќи за човекот во однос на разни видови реалност, а не само за детството.

Макалерз, понекогаш сфатена како сензационалистка која ужива во гротескното, е повеќе од тоа бидејќи пред сè е *исетинчен симболист**. *Љ. Т. Ј.*, трагач по оние луминозни значења што секогаш ги надминуваат границите на стереотипното, конвенционалното и таканареченото нормално... Иако неговите (на *Член*) теми се романтични, нивната обработка е класично контролирана... Тој е како партија шах, во која секој потег е симбол кој од читателот бара друг потег. Многу модерни песни се такви ²².

Сфаќајќи го романот како дискусија за совршената човекова среќа и илузиите на ликовите како да ја достигнат, Јанг укажува на неопходноста, содржината да се објасни со објаснување на симболите и сликите, бидејќи тие се поврзани и функционални. Укажува дека проблемот на поврзување на човековиот внатрешен свет со надворешниот раѓа илузии како што се свадбата на Френки, цртежите на Џон, штимувањето на клавирот, видливите ноти — симболи и слики чии значења треба да се осознаат за да се сфатат импликациите на романот, бидејќи според неа, „метафизичкото никнува од непосредното и нему му се враќа не помалку богато поради тоа што му е познато потеклото“ ²³. Бидејќи трите многудимензионални главни лика зборуваат за тоа што значи да се биде човек — да се надева и да се страда, *Член* за Јанг

²¹ Dangerfield, George. „An Adolescent's Four Days“, *Saturday Review*, March 30, 1946, vol. XXIX, 15, „... beings of no special age, discoursing in what appears to be a dream or trance. . . in a dream perhaps, in a tabloid newspaper possibly or out of a train window“.

²² Young, Marguerite. „Metaphysical Fiction“, *Kenyon Review*, Winter 1947, vol. IX, part 1, 151—2, „... McCullers, sometimes depicted as a sensationalist revelling in the grotesque, is more than that because she is first of all the poetic symbolist, a seeker after those luminous meanings which always do transcend the boundaries of the stereotyped, the conventional, and the so-called normal. . . Though its themes are romantic, their working out is classically controlled. . . It is rather like a chess-game, where every move is a symbol and requires the reader's countermove. Many modern poems are of this order“.

²³ Ibid., 154, „The metaphysical grows out of the immediate and returns to it, made no less rich because its origin is known“.

* Мое подвдекување; понатаму одбележано како м.п.

е *совршен модел**, неповторлив, чија волшебност се имплицира во текстот.

Критиката за првите три романи на Макалерз *Срце*, *Огрази* и *Член* во првата декада на нејзиното творештво (периодот од 1940 до 1950 година) укажува на три значајни моменти:

— на посебноста и на специфичноста на нејзиното творештво и потребата тоа да се толкува вон вообичаените, традиционални рамки;

— на потребата да се разјаснат симболите и сликите во делата заради нивно целосно разбирање и валоризирање;

— на постоење извесни сличности со митот и митското во ликовите и елементите на сонот и несвесното.

II. Критиката од 1950 до 1961 година

Во периодот од 1950 заклучно со 1961, кога излегува последниот роман на Макалерз *Часовник без сѝрелки*, (*Clock Without Hands*), новинската информативна и импресионистичка критика ѝ остапува место на стручната проблемска критика, која се остварува во форма на есеи и студии во периодиката и во студиите за американскиот роман од тоа време.

Главниот проблем со кој критиката од овој период се занимава е утврдувањето и толкувањето на тематската преокупација на Макалерз со човековата духовна изолација, односно на нејзината „теорија за љубовта“ — термин за чие устоличување и прифаќање е заслужен есејот на Оливер Еванс (Oliver Evans) „Темата на духовна изолација кај Карсон Макалерз“¹, со кој всушност и започнува проблемскиот пристап кон нејзиното творештво. Поведен од искажувањата на самата романсирерка со кои најверојатно располагал, Еванс утврдува дека во нејзините дела преовладува *една шема со неколку варијации*: парадоксот на човековата духовна осаменост — и наедно истакнува дека таа со неа е опфатена и ја развива до целосна филозофија. Таа филозофија, според него, е семе на нејзиниот концепт за природата и функцијата на љубовта чии основни постулати се: човекот е затворен сам во себе, секој негов практичен обид за комуникација е осуден на неуспех; а љубовта или идеалната комуникација е единствениот излез, но е нереципрочна, ретко целосна или перманентно успешна.

Проучувачите на темите, односно на теоријата на Макалерз се обидуваат да ја изразат и разјаснат нејзината суштина толкувајќи ја и придавајќи ѝ различни филозофски концепции — од платонистички, кјеркегорски, до христијански и психорелигиозни. Меѓутоа, независно од нивните концепции, тие се единствени во мислењето дека целта на Макалерз во делата е да ја искаже човековата потреба од заедништво. Повеќето утврдуваат дека Макалерз пишува параболи во кои се видливи тенденциите кон алегоризирање и симболизација и на еден или на друг

¹ Evans, Oliver. „The Theme of Spiritual Isolation in Carson McCullers“, *New World Writing*, New York, New American Library, Mentor Books, 1952, Apr. vol. 1, 297, „theory of love“.

начин го допираат прашањето за митското во нејзините дела, односно најчесто попатно укажуваат на псотоењето одделни митски елементи.

За амбиваленцијата на реалистичкото и симболичното во делата на Макалерз, за функцијата на ликовите и на некои митски особености, слично на прикажувачите од предходниот период, размислуваа и Дејтон Колер (Dayton Kohler) во својот есеј „Карсон Макалерз: Вариации на една тема“.²

Колер го квалификува реализмот кај Макалерз како барање на физички изглед и сетилно искуство, а симболизмот како преокупација со значењето и вредноста. Како и неговиот англиски колега В.С. Причит (V. S. Pritchett)³, тој смета дека ликовите на Макалерз се вистински човечки, дури и кога функционираат како симболи. Како што порано забележа Јанг, и Колер смета дека романсиерката, за да го долови универзалното, користи метод на модерната поезија и, следејќи го примерот на Рајт, лаконски заклучува дека таа ја „следи линијата на митот“.⁴ Во неговите понатамошни констатации се насетува намерата имплицитно да ја долови митската атмосфера и ефектот на делата на Макалерз врз читателот. Така тој констатира дека таа поседува талент да го рекреира светот на сетилните импресии, сеќавање на нештата што го опкружуваат кругот на свесното, дека кај неа се присутни особеностите на снитштата. Во третманот на пејсажот и местоположбата, без да биде архаична, сугерира далечно и минато обојувајќи го секојдневието со извесна дамнина, иако нејзиниот талент има длабоки корeња во локалната сцена, односот кон формите, боите и особеностите на ликовите и на предметите ѝ е реалистичен.

Френк Балданза (Frank Baldanza) е критичар кој од платонистички филозофски концепт ја разгледува теоријата на Макалерз за љубовта. Во есејот „Платон во Дикси“⁵ ги посочува сличностите на романите и расказите на Макалерз со делата на Платон. Смета дека во нив се изразени „чисто платонски теории“, дека „платонската љубов“ им е централна тема, а дефектите на ликовите симболично ја претставуваат безвредноста на материјалниот свет. Заеднички со *Симјозиум* и *Федар* им е „тој чуден тон на чисто и апсолутно духовна љубов што произлегува од една расплината и опкружувачка атмосфера на сексуалност, никогаш јасно не манифестирана“.⁶ Како во сказните и фантастичните приказни, Макалерз, за да најде сличности меѓу стварноста и прикажаното, оди кон алегоризација или кон некој вид симболична референца. Затоа и ликовите ѝ се без супстанца, тежина и ткиво.

² Kohler, Dayton, „Carson McCullers: Variations on a Theme“, *College English*, vol. 13, Oct. 1951, number 1, 1—8.

³ Види Pritchett, V. S. „Books in General“, *The New Statesman and Nation*, August 2, 1952, vol. XLIV, 137—8.

⁴ Kohler, op. cit., 7 „... the way of myth“.

⁵ Baldanza, Frank, „Plato in Dixie“, *Georgia Review*, 1958, vol. XII, 151—167.

⁶ Ibid., 152 „... distinctly Platonic theories of love“; „Platonic love“; 151 „... that curious tone of purely and absolutely spiritual love which grows out of a diffused circumambient atmosphere of sexuality that never clearly manifests itself“.

Покрај општите согледувања Балданза директно ги посочува и платонистичките митски аспекти во делата на Макалерз:

— Нагласувајќи ја важноста на концептот на кафеаната како „место или контекст погоден за разговор или доверување“ и темата на љубов, тој заклучува дека „целото општество во овие романи е микрокосмос“⁷ и дека сите групи луѓе функционираат како *symposia* или *utopias*;

— Во *Огрази* јасното разграничување на темата на анималистичка и духовна љубов го потсетува на митот на двата пара коњи што ја влечат колата на душата во *Федар*, во кој Сократ го вознесува духовниот аспект на љубовта наспроти физичкиот;

— Искажувањата на Бернис во *Член* за љубовта и постоењето наоѓа дека се „директен препис на есенцијалностите на говорот на Аристофан од *Симпозиум*“, во кој постојаното трагање по љубов се толкува како трагање на вториот дел на душата. „Така љубовта е синонимна, скоро математички на целината“.⁸

Со своите забележувања, особено последното, Балданза укажува на неразделивите врски меѓу теоријата на Макалерз за љубовта и параболата на Платон. Овој важен аспект на митското понатамошната критика делумно ќе го проследи.

Во платонистички релации се движат и размислувањата на Хуго Макферсон (Hugo McPherson), кој во својот долг и содржаен есеј „Карсон Макалерз: Осамен ловец“⁹ има за цел на канадскиот читател целосно да му го претстави нејзиното творештво.

За разлика од имплицитните навестувања на Дејнцерфилд, Макферсон децидно констатира дека нарациите на трите први романи на Макалерз ја поседуваат чистата линија на сонот и дека се откриваат со лесна сигурност на параболата. И во однос на митските особености на ликовите кај Макалерз тој е експлицитен. Посочувајќи дека ликот на уметникот кај неа е најнеориентираниот, ги изнаоѓа неговите аналогии со фигурата на пророкот Тирезија, кој гледа и знае сè и кој, како кај Елиот, е претставен како сексуално амбивалентна фигура. Макферсон укажува дека кај Макалерз сите мажи и жени ја поседуваат оваа амбивалентност активна, пасивна и во различен степен, но уметникот т.е. „перцептивниот поединец“¹⁰ ги споделува дарбите на обата пола скоро во подеднаков сооднос. Затоа и машкуданките Френки (во *Член*) и Мик (во *Срце*) и патернистичко-матернистичкиот кафеџија кој се јавува и во расказите ги смета за карактеристична слика на Макалерз на Тирезија.

Теоријата на Макалерз за љубовта Џон Викери (John Vickery) ја објаснува во Киеркегорски релации — како „работа на желбата на срцето, цел на човековото барање и слика на светот во кој тој живее“, заклучу-

⁷ Ibid., 156, „... a place or a context that is congenial for conversations or confidences“; „The whole society of these novels is a macrocosm“.

⁸ Ibid., 159, „... a direct duplication of the essentials of Aristophanes' speech in *Symposium*“; 160, „Thus love is synonymous, almost mathematically, with wholeness“.

⁹ McPherson, Hugo. „Carson McCullers: Lonely Huntress“, *Tamarack Review*, [Toronto], 1959, no. 11, 28—40.

¹⁰ Ibid., 31, „... the perceptive individual“.

вајќи дека, според романсиерката, „животна мудрост е дека љубовта е работа на сакањето, која не се менува од фактот дека не си сакан, и дека сонот на човековиот живот е работа на вера а не факт“.¹¹

Значајни се согледувањата на Викери за тројната улога што ликовите во делата на Макалерз ја имаат, односно таа на вљубен, трагач и сонувач и во врска со тоа констатациите дека нејзе ја интересира она што се случува во душата на оној што љуби — драмата предизвикана од сознанието дека човекот е јасно дефиниран и ограничен его. Викери смета дека свесноста за фатеноста во сопствениот идентитет води до идеја за единственост, необичност, што се огледа во физичките деформитети на ликовите и дека одделните, различни светови на вљубениот и саканиот, Макалерз ги прикажува преку серија испреплетени контрасти меѓу замисленото (сонот) и стварноста и преку детето и возрасниот.

И. Хасан, Ф. Дарам и Х. Тејлор (I. Hassan, F. Durham, H. Taylor)¹² ја третираат теоријата на Макалерз од христијански филозофски аспект. Хасан наоѓа дека таа е блиска на христијанската за злото; Дарам го толкува *Срце* како „иконокластичен религиозен роман“¹³, кој има за цел да покаже дека човек создава господ според визијата на своите желби, а Тејлор, служејќи се со Т. С. Елиотовска терминологија, како роман кој покажува што се случува во општеството во кое нема вера во бога.

Според Хасан, злото во современиот американски роман не е теолошки ни метафизички, туку практичен проблем. Тоа е резултат на „осаменоста што модерниот писател ја смета за главен симптом на злото“¹⁴, а таа се јавува во форма на изгубен идентитет или сон, и главен протагонист наоѓа во адолесцентот, кој во својот донкихотски потфат го отфрла општеството. Бидејќи осаменоста е непостоење на љубов, а тоа — извор на изолација и на самоуништување, според Хасан, пораката на Макалерз е христијанска — дека човекот како и господ треба да љуби без надеж и без барање, да го ослободи саканиот и злото нудејќи се себеси како доброволна жртва.

Во еден друг есеј¹⁵, вклучен во книгата *Радикална невиност*. (Radical Innocence, 1961), во кој го толкува готското во делата на Макалерз, Хасан попатно имплицитно укажува на митските аспекти на нејзината имажинација. Смета дека нејзините романи се готски затоа што таа му

¹¹ Vickery, John B. „Carson McCullers: A Map of Love“, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. I, 13—24; 13 „... it is the measure of the heart's desire, the goal of man's quest, and the image of the world he lives in“; 24, „The sum of human wisdom ... that love is a matter of loving unaltered by not being loved and that the dream of one's life is a matter of faith not fact“.

¹² Види Hassan, Ihab H. „The Victim: Images of Evil in Recent American Fiction“, *College English*, vol. XXI, 3, 140—6; Durham, Frank, „God and No God in *The Heart is a Lonely Hunter*“, *South Atlantic Quarterly*, 1957, vol. LVI, 494—9; Taylor, Horace, „*The Heart is Lonely Hunter*; A Southern Waste Land“, *Studies in American Literature*, eds. McNeir and Levym, Louisiana State U. P. 1960, 154—160.

¹³ Durham, op. cit., 499, „... an iconoclastic religious novel“.

¹⁴ Hassan, op. cit., 143, „... loneliness which the modern writer considers a major symptom of evil“.

¹⁵ Hassan, Ihab., „Carson McCullers: The Aesthetic of Love“, *Radical Innocence: Studies in Contemporary Novel*, Princeton, Princeton U. P., 1961, 205—229.

припаѓа на американскиот Југ, чија имагинација, според него, сама по себе е готска, односно „формална и конзервативна, ориентирана директно кон личното и митското, затоа и симболичното.“¹⁶ Според Хасан, на Макалерз најмногу ѝ одговара кратката форма — новела, бидејќи таа на ликовите им овозможува да ја гонат својата желба во отелотворување на љубов и болка без преобврнување во драмска акција, а на романсиерката да се повлече во извесна пасивност и мир, оживувајќи го така тонот на романсата, поезијата и фантазијата на сонот. Применувајќи ја поделбата на Фреј, Хасан заклучува дека делата на Макалерз спаѓаат меѓу областа на трагичното искуство и иронијата, каде што јунакот е жртвен јарец, кој ја опседнува нашата имагинација.

Критиката во периодот од 1950 заклучно со 1961 година укажува на одделни митски аспекти во творештвото на Макалерз:

— на врската и блискостите на теоријата на Макалерз за љубовта со делата на Платон, а особено со неговата парабола;

— на употребата на импликациите на митската фигура на Тирезија во однос на ликовите и

— на употребата на потсвесното и сонот.

III. Критиката во периодот од 1961 заклучно со 1966 година

По објавувањето на последниот роман *Часовник без сирелки*¹, 1961 година, започнува вистинската научна расправа и критика за книжевниот опус на Макалерз. Во периодот меѓу 1961 заклучно со 1966 година објавени се бројни есеи и студии во книжевната периодика, изработени се три докторски дисертации (од кои едната делумно за Макалерз) и излезена е првата книга целосно посветена на нејзиното дело, покрај, општите книги за американскиот роман од тоа време во кои таа зазема сè позабележителен простор.

Проучувањата во овој период прават сериозни обиди во четири насоки: 1. да се разјасни зошто Макалерз се смета за претставник на американската нова готика; 2. преку жанровско одредување на романот што таа го пишува, да се одреди степенот и важноста на употребата на реалистичното и на симболичното во нејзините дела; 3. да се посочи и проучи она што е митско во нив и 4. да се разјаснат други особености на нејзиното творештво, како на пример структурата, употребата на музиката итн.

1. Поради застапеноста на темата на љубов, разурнато семејство, хомосексуалноста, поради нарцистичниот јунак и модерните готски симболи на замок („внатрешна соба“) ,патување и одрази Макалерз се квалификува како готски писател.² Интерпретирајќи го готското кај

¹⁶ Ibid., 206, „... formal and conservative, oriented at once toward the personal and the mythic, therefore symbolic. . .“

¹ Понатаму одбележан само како *Часовник*.

² Види Malin, Irving. *New American Gothic*, Carbondale, Southern Illinois U. P., 1962; Phillips S. Robert. „The Gothic Architecture of *The Member of the Wedding*“, *Renaissance*, XII /Winter, 1964/ part 16, 59—72; Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, Cleveland, 1962, Paladin, 1970.

неа, проучувачите попатно забележуваат и некои митски елементи на нејзиното творештво што веќе порано беа забележани, како на пример употребата на андрогината фигура.³

2. Сè повеќе се зацврстува мислењето дека Макалерз е алегоричен писател кој пишува параболи за љубовта во кои реалистичното е интегрирано и во функција на метафизичкото и на симболичното. Почнувајќи од едноставното укажување на симболичното значење на ликовите, на употребата на определени слики и симболи, критиката се развива и навлегува во нивно психоаналитичко толкување.

За симболизмот на ликовите се искажуваат попатно повеќемина. Така Еванс⁴, кој *Срце* не го толкува како религиозна или политичка алегија, туку како алегија за човековата состојба за да се ослободи од стегите на сопственото битие, да оствари комуникација, љубов и да се идентификува со нешто поголемо од себе, смета дека Сингер е архетип на романтичен и платонски љубовник, чија љубов е несебична. Џон Бредбери (John Bradbury), пак, смета дека тој е чист симболичен лик, кој во себе ги содржи „сите крајно незадоволувачки ресурси на модерниот човек“⁵, а Барбара Фоук (Barbara Folk), која ја разгледува употребата и функцијата на музиката во делата на Макалерз, го смета за лик со иронично значење, бидејќи тој, според неа, е уметник, т.е. писател преку кого таа „го дала својот најважен естетски исказ“ дека уметникот е „*иначој*“ на човештвото“⁶.

Се смета дека ликовите во *Огрази* живеат симболичен живот. Така, според Честер Ајзингер (Chester Eisinger), романот „практично нема врска со надворешниот свет на некоја препознатлива општествена стварност“ и претставува взаемно уништување на непотполни личности од кои едните се „здрав принцип на природна анималност“, а другите спротивно на нив „чувствителен женски принцип на културата, т.е. култивација на духот и на уметноста“⁷. Наместо постоење на симболичен центар како во *Срце*, Бредбери во овој роман забележува „комплекс на природни слики, особено есенското сонце и окото на животно или на птица, кое во себе го одразува оној кој во него бара значење“⁸.

³ Види Phillips, op. cit.

⁴ Evans, Oliver. „The Case of the Silent Singer: A Revaluation of *The Heart is a Lonely Hunter*, *Georgia Review*, vol. XIX, No. 2, Summer, 1965. 188—203.

⁵ Bradbury, John. *Renaissance in the South*, Chapel Hill, N. Carolina U.P., 1963; 111, „all the finally unsatisfactory resources of modern men“.

⁶ Folk, Barbara Nauer. „The Sad Sweet Music of Carson McCullers“ *Georgia Review*, 1962. XVI, 202—9; „has handed down her most important statement...“ the singer“, for humanity“.

⁷ Eisinger, Chester F. „Carson McCullers and the Failure of Dialogue“, *Fiction of the Forties*, Chicago, University of Chicago Press, Phoenix Books, 1963, 243—258; 251 „... is virtually cut off from the external world of recognizable social reality“; 252 „... the healthy principle of natural animality... the sensitive feminine principle of culture, that is, the cultivation of the mind and the arts“.

⁸ Bradbury, op. cit., 111, „... a complex of natural images, particularly the autumn sun and animal or bird eyes which reflect back the self who seeks meaning in them“.

Ова покажува дека критиката постапно осознава дека испитувањето на симболизмот на ликовите не може да се посматра одделно од контекстот на другите слики и симболи, дека тој во романите е комплексен и дека како таков мора да се проучува.

Поподробно симболите ги толкува Вејн Дод (Wayne Dodd), во својот есеј „Развитокот на темата преку симболот во романите на Карсон Макалерз“⁹ обидувајќи се да ги разјасни темите токму преку симболите. Тој поаѓа од последната сцена на *Баладата за тажната кафеана* (*The Ballad of the Sad Cafe*), која се однесува на песната на затворениците во синцири, и заклучува дека главен проблем што Макалерз го разработува е „потрагата на сите осамени ловци по музиката на животот“ која мора „да резултира во песна *полусиена и како прашање*“. Сонот на Сингер, Дод го сфаќа како епитома на човекот спрема бога со која „се дава псеудометафизичка основа за непостоењето на разбирање и комуникација меѓу луѓето“¹⁰ поради што вљубениот создава свој свет, своја внатрешна соба.

Симболична аналогија на господа, кој и самиот е „некако деформиран и некако абнормален“, Дод наоѓа во детето како уметник. Смета дека детето, идентификувајќи се со светот и не можејќи својата изолираност да ја изрази вербално и интелектуално, се изразува со уметнички производи, во кои визијата на светот секогаш е гротескна, како што се на пример златното око на Анаклето, цртежите на Мик, човекот од тесто на Џон Хенри. Според сите тие елементи, заклучува Дод, се формира тематското значење на мотивот дека „светот е некако недовршен, непотполн“¹¹, што според него е една причина повеќе за неспособноста на луѓето да комуницираат.

Симеон Смит (Simeon Smith), кој е автор на првата одбранета докторска дисертација за Макалерз („Карсон Макалерз: критички вовед“¹² 1964), нафаќајќи се да разјасни многу разновидни нешта во нејзиното творештво, делумно внимание обрнува и на употребата на некои симболи. Новина претставуваат оние во врска со романот *Часовник*, како што е симболот на часовникот (укажувајќи не само на буквалното негово значење за Малоун туку и за часовникот на Југот што Клејн го враќа назад, на оној што му го дава на внукот итн.), на мазгата, очите и употребата на музичките алузии. Со извлечени примери од романот Смит докажува дека Макалерз ги употребува овие слики и симболи, но не секогаш го објаснува нивното преносно значење.

⁹ Dodd, Wayne D. „The Development of Theme Through Symbol in the Novels of Carson McCullers“, *Georgia Review*, vol. XVII, 1963, 206—213.

¹⁰ Ibid., 206, „the quest of all the lonely hunters for a music of life. . . result in a song „half-sung and like a question““; 207, „pseudo-metaphysical basis is given for the total lack of understanding and communication between man and man“.

¹¹ Ibid., 209, „is somehow deformed and abnormal“; 210, „the world is somehow unfinished, incomplete“.

¹² Smith, Simeon. „Carson McCullers: A Critical Introduction“, Ph. D. University of Pennsylvania, 1964, 1—242.

И Еванс, кој е автор на првата книга за Макалерз (*Карсон Макалерз живој и дело*),¹³ Лондон 1965), укажувајќи на нејзината тенденција кон апстракција, попатно ја посочува употребата на симболите во *Член и Баладајша*, како што се штимувањето на клавирот, човекот со мајмун што свири, повторувањето на бројот три, потоа улогата на „хорот“. Тој наоѓа за потребно да го објасни и значењето на некои симболи. Така ја сфаќа кафеаната не само како микрокосмос туку и како засолниште т.е. тврдина; желадот за него го претставува самиот живот, бидејќи Амилија не може да го остави виталниот живот; меѓу ликовите на *Кваггајшен корен од ѝрекарснојшо* (*The Square Root of Wonderful*)¹⁴, што ги смета за типови, госпоѓата Лавдој ја смета за „жена-змеј“, односно во под-типот родител кој доминира.

Од овие, главно спорадични забележувања и укажувања за постоењето на одделни симболи во делата на Макалерз се издвојуваат ставовите на Роберт Филипс (Robert Phillips). Тој во есејот „Болна љубов-параболата на Карсон Макалерз“¹⁵ има единствена цел да го покаже, како што вели самиот, „крајното симболично значење“ на Амилија и на Лајмон, односно да ги разјасни интенциите на авторот во врска со нив. Директен повод за ова наоѓа во фактот што никој дотогаш не го согледал таквото значење и што самиот не се согласува со толкувањето на Хасан дека Амилија и Лајмон се „и метафори и гротескни скоро во Андерсоновска смисла“¹⁶ како и тоа на Малин дека се нарцисоидни, а Лајмон ѝ е двојник на Амилија.

Филипс смета дека Макалерз користи ликови кои се „физичко отелотворување на фројдовски симболи“¹⁷, односно дека таа употребува фројдовска симболизација во сите свои дела.

Според него два симболични акта се клучни за ликот на Амилија и тоа: 1. чувањето на желадот и на камчињата од жолчката на татка ѝ со кои често си игра и 2. нејзината грижа за Лајмон. Филипс смета дека првиот акт ја сугерира желбата на Амилија да има машки гениталии и особини на маж, а вториот — наедно да го демаскулизира Лајмона. (Ова Филипс го поткрепува и со играта на зборовите во нивните лични имиња како нов клуч за улогата што ја имаат. Амилија освен „љуби“ сугерира и доктрина дека светот може да се подобри преку човечкиот труд, што одговара на нејзината улога во однос на Лајмон. Таа е работникот, активниот дејствувач во невозвратената љубов кон пасивниот Лајмон, кој е „лажен маж“ — lie man. Нивниот физички изглед ја симболизира нивната психолошка инверзија). Според Филипс, Амилија, според својот физикус, го сугерира машкиот полов орган, а Лајмон — женскиот. Со својата физичка корпулентност таа претставува закана за неговата

¹³ Evans, Oliver, *Carson McCullers: Her Life and Work*, London, 1965 / во САД објавена е како *The Ballad of Carson McCullers*, New York, Coward McCann, 1966/.

¹⁴ Понатаму одбележана само -*Kavaggaishen*.

¹⁵ Phillips, Robert S. „Painful Love. Carson McCullers Parable“, *South West Review*, vol. II, Winter, 1966, 80—6.

¹⁶ Ibid., 80, „the ultimate symbolic meaning“; „both metaphors and grotesques /... almost in Anderson's sense/“.

¹⁷ Ibid., „the physical embodiments of Freudian symbols“.

машкост, што според Филипс се објаснува со непостоењето на мајка во Едиповскиот триаголник на семејството. „Бегањето од сексуалноста. . . е бегање на женката од фалусот, страв содржан во несигурноста што детето ја чувствува кога е напуштено од мајка му“¹⁸. Во таа смисла, смета тој, се објаснува и потсвесниот страв на Мик и Френки од нивните татковци, што самите нема никогаш да го разберат. (Така смртта на малиот Џон Хенри претставува извршување на потсвесната желба на Френки да ја уништи фигурата на татко).

Бидејќи Амилија и Лајмон се предимензионирани ликови, ликови без трага на нормалното и далеку од вистинскиот живот, тие за Филипс не се гротескни во Андерсеновска смисла (односно такви кај кои гротескното и невротичното е нешто човечко), туку се надчовечки и нечовечки. Затоа за него *Балада* е најдидактична книга, најголемо оддалечување на Макалерз од реализмот, во која ликовите и целосната рамка се симболични, а стилот хиперболичен.

Критичарите, кои се обидуваат да го посочат, како и малубројните кои се обидуваат да го протолкуваат симболичното во делата на Макалерз напати навлегуваат во посочување и толкување на некои негови митски аспекти. Анализата на митските аспекти всушност претпоставува предходна анализа на симболите и на сликите, односно дијалектички произлегува и се надоврзува на неа. Меѓутоа, јасни разграничувања меѓу елементите на ваквите проучувања, барем во почетниот стадиум тешко можат да се направат, зашто тие меѓусебно се надоврзуваат, се прелеваат и се мешаат. Најочигледен пример за ваквата тенденција претставува токму интерпретацијата на Филипс на фројдовската симболизација во *Балада* која наедно треба да се сфати и како митска, бидејќи акцентот го става врз едиповскиот комплекс на личностите.

Тенденцијата за искажување на што поконкретни согледувања на митското особено е присутна во однос на *Балада*, чиј начин на изразување е параболичен. Така Клаус Лаберз (Klaus Lubbers)¹⁹ забележува дека ликовите во неа се крајности, дека дејството е фантастично, атмосферата и јазикот возбудувачки и легендарни. Ајзингер, пак, уште попрецизно укажува кои особини на баладите ги содржи новелата. Тоа се, според него: мистериозноста, атмосферата на едноставност — волшебен напиток, пусто место, знаци на несреќа, криминални ликови.

3. Критиката во периодот од 1961 заклучно со 1966 година ги прави првите сериозни обиди во посочување и во проучување на митското во делата на Макалерз.

Првичен поттик во тој правец претставува есејот на Марк Шорер (Mark Schorer), „Макалерз и Капот: основни модели“²⁰, во кој тој се

¹⁸ Ibid., „The flight from sexuality. . . is the flight of the female from the phallus a fear engendered by the young child's insecurity when abandoned by the protective mother“.

¹⁹ Види Lubbers, Klaus. „The Necessary Order: A Study of Theme and Structure in Carson McCullers Fiction“, *Jahrbuch für Americasstudien*, vol. VIII, 1963, 187—204.

²⁰ Schorer, Mark. „McCullers and Capote: Basic Patterns“, *The Creative Present Notes on Contemporary American Literature*, ed. Balakian Nona and Simmons Charles, Garden City, New York, Doubleday, 1963, 1972, 83—107.

обидува, иако само на теориско ниво, да укаже на присуството на митските особености во делата на Макалерз. Во нив тој забележува дека секогаш е присутен напорот да се постигне „објективна нагворешност на митот преку поставување на најекстремни барања токму врз субјективността, која претставува нејова сировинност“ (Љ.Т.Ј.). Смета дека Макалерз секогаш не успева во тоа и дека ефектот најчесто ѝ е делумен. Појдувајќи од романтичарските ставови на самата романсиерка, Шорер заклучува дека аксиоматската база на целата креативна уметност е да се трансформира личното сознание во универзална вистина, или, попрактично изразувајќи се, „спротивно од митскопоетичниот напор — каде што личниот импулс наоѓа задоволувачки корелативи во веќе формираните универзални искази“.²¹ Смета дека духовната изолација, универзалната алиенација и осамееноста се условот на светот на Макалерз.

Одмерувајќи колку кој роман е парабола, а колку напишан во реалистичката традиција (односно „социјалниот реализам“), Шорер ја прогласува *Балада* за најуспешно дело на Макалерз, бидејќи во неа, според него, најцелосно е постигната објективизацијата на митот. Заклучува дека Макалерз и Капот се „романсиери на сензибилитетот“, кои најпотполно се изразуваат во „објективните форми на параболата и на сказната“:

Макалерз нашла начин да му даде објективен израз на својот сензибилитет преку книжевни форми што книжевната стварност ја пренесуваат во апроксимациите на митот.²²

По теориските поставки на Шорер, Џек Мур (Jack Moore) прв пристапува кон вистинско проучување на одреден елемент од митското кај Макалерз. Тој во својот есеј „Карсон Макалерз: *Срцецо е осамен ловец*“²³ зборува за употребата на митот на иницијацијата. Ова тој го прави бидејќи „речиси алегоричното прераскажување на Макалерз е необично верно на сржта на моделот на митот“ и бидејќи „овој комплексен процес на ритуална иницијација таа го пренесува со природна едноставност и убавина, која заслужува да биде забележана“.²⁴

Сметајќи ја за новелист на гротескното (кој сепак не пишува толку нереалистичен роман како што е романсата), Мур нагласува дека Макалерз употребува „митски модели за да ѝ објасни психолошките тензии... на ликовите“ (Љ.Т.Ј.) и дека тоа го прави и свесно и несвесно; дека работи со карактери на стрсти или она што Фреј го нарекува „психолошки архетипови“, дека ликовите ѝ се „лишени од сето она што е иреле-

²¹ Ibid., 84, „the objective externality of myth by placing the most extreme demands on that very subjectivity which is its opposite“; 85, „the inverse of the mythopoeic effort where the private impulse finds its satisfying correlatives in the already formed universal statements“.

²² Ibid., 96, „novelists of sensibility“; „the objective forms of parable and fable“; 107, „... McCullers has found the means to give her sensibility objective expression in literary forms that transcend social realities in approximations of myth“.

²³ Moore, Jack, „Carson McCullers: *The Heart is a Lonely Hunter*“, *Twentieth Century Literature*, XI, 76–81.

²⁴ Ibid., 75, „nearly allegorical retelling is amazingly faithful to the heart of the myth's pattern ...“ handles the complex process of ritual initiation with a natural simplicity and beauty worth noting“.

вантно во однесувањето и ја претставуваат онаа срцевина на дејствието што ја наоѓаме во легендата, сказната и во народната приказна“; наедно повеќето нејзини романи ги смета за „современ извештај за животот во Америка“, бидејќи таа „поседува дарба да ги соедини барањата на веројатноста и романсата“.²⁵

Целта на Мур е да покаже како Макалерз го користи стариот мит за иницијацијата и дека го кажува на „несомнено современи начини“. За централна сцена во иницијацијата на Мик ја смета онаа на сексуалниот однос со Хари Минович, во која, според него, Макалерз употребува „мишски — или модел на сказна на шесстирање и иницијација“ (Љ.Т.Ј.). Како елементи на митскиот модел присутни во романот ги посочува: 1. јунакот е измамен од својата средина или волно оди кон местото на тетстирање — неговото повторно раѓање, често воден од некоја безначајна личност — носител на моќ и судбина: 2. Пределот со кој се соочува е често ист: пред нив е темна шума која ги крие мистериите што треба да ги откријат, големо дрво — дрво на мудроста и брз поток — фонтана на животот, односно во христијанскиот мит — крстилницата. Овој предел на иницијантот на свесен план не му е познат, а на потсвесен — му е познат и го возбудува. Минувајќи ги *ојиииии*, преминувајќи го прагот, тој влегува во нов свет. 3. „Во многу верзии од овој мит, триумфот на јунакот е симболизиран преку сексуална унија“²⁶, која во сказните и народните приказни добива форма на свршувачка или на брак. Тој изменет се враќа во старата средина.

Мур заклучува дека Макалерз митот за иницијацијата го раскажува реалистички, поставувајќи ги ликовите во вистинскиот свет. Иницијацијата на Мик содржи вистинитост што ја бара реалистично дело во главната реалистичка традиција. Но бидејќи ситуацијата содржи толку многу митски елементи, дејството има значење преку тоа на сексуалната игра. Секоја акција во епизодата врши двојна должност. Затоа и смета дека Мик е „вистинска девојка во еден вистински град на Југот, принцеза од сказна и херојка“.²⁷

Во периодот од 1961 заклучно со 1966 година за проучување на митското во делата на Макалерз, од пинерско значење се есеите на Шорер и на Мур.

— Шорер во делата на Макалерз го забележува напорот за постигнување на „објективна надворешност на митот“, односно објективизација како во митот.

— Мур покажува како Макалерз, на современ начин го кажува митот за иницијацијата, следејќи го неговиот модел.

²⁵ Ibid., „mythic patterns to explicate the psychological tensions . . . her characters“ „ . . . psychological archetypes“ „ . . . „stripped of all irrelevant behaviorial flesh, present the heart's core of action that we also see played out for us in legend, fairytale, and folk-story“; „contemporary reports of life in America“ . . . „the ability to fuse the demands of versimilitude and romance.“

²⁶ Ibid., „in convincingly contemporary terms“; 77, „mythic-or fairytale-pattern of trial and initiation“; 78, „In many of the versions of the myth, the hero's triumph will be symbolized by sexual union. . . .“

²⁷ Ibid., 78 „a real girl in a real Southern town, a fairytale princess, and a hero“.

IV. Критиката во периодот од 1966 до 1974 година

По смртта на Макалерз во 1967 година (која во Америка не наиде на соодветно внимание), претставниците на импресионистичката критика се обидуваат да ѝ го изнајдат дефинитивното место во американската книжевност. Освен мислењата дека со својот опус таа нема да си обезбеди место меѓу најзначајните уметници на Америка, дека е минорен писател со ограничена и специјална визија чија репутација е во опаѓање, има и такви кои укажуваат на нејзината сè поголема популарност во Европа и на потребата од преиздавања на нејзините дела.¹

Значајно е што со смртта на Макалерз всушност завршува импресионистичката критика за да ѝ отстапи сè позначајно место на академската критика. Во годините набргу по нејзината смрт научниот интерес кон нејзиното творештво рапидно расте. Тоа е очевидно од големиот број магистерски и докторски дисертации работени и бранети на американските универзитети, кои целосно или делумно се однесуваат на Макалерз, како и од објавените книги. Бројот на есеистичката критика во периодиката покажува стагнација и сè повеќе се ориентира кон сè поголема специјализираност.

Покрај разнообразност на теми и пристапи што го покажуваат интересот за разни аспекти на творештвото на Макалерз во целокупната критика од овој период (1967—1974) евидентна е присутноста на три главни тенденции, кои всушност претставуваат продолжување на оние што веќе беа присутни во критиката порано и тоа: 1. испитување на гротескното во контекстот на готското, 2. утврдување на соодносот меѓу реалистичното и симболичното и 3. сè постудиозно изнаоѓање на митското во нејзините дела.

1. Како што беше случај и во предходната критика, *и проучувањата на митското* во делата на Макалерз и во овој период допираат до некои симболични и митски аспекти на нејзиното творештво. Ги одбележуваме само оние што се нови или пак претставуваат продлабочување на веќе забележаните.

Така Роберт Рекниц (Robert Rechnittz)² смета дека атмосферата во *Баладајта*, која како што многумина забележаа е слична на сказна, е резултат на гротескното во неа; дека трите лика се најголемите гротески, бидејќи одбиваат да се осознаат себеси и дека нивните описи функционираат како симболи на внатрешните состојби — на пример кривогледите очи на Амилија. Тој го забележува и симболичното значење на денот и ноќта во *Срце*, каде што денот ја претставува стварноста што ги убива ликовите, а ноќта мами и измамува.

¹ Види Drake, Robert. „The Lonely Heart in Carson McCullers“, *The Christian Century*, LXXXV, Jan. 10, 1968, 50—1; Knowles, A.S. Jr., „Six Bronze Petals and Two Red: Carson McCullers in the Forties“, *The Forties Fiction, Poetry, Drama*, ed., Warren French, Everett-Edwards, 1969, 87—98; Hendrick, George. „Almost Everyone Wants to be the Lover, The Fiction of Carson McCullers“, *Books Abroad*, vol. 42, 1968, 389—91.

² Види Rechnittz, Robert. „Perception, Identity and the Grotesque: A Study of Three Southern Writes“, University of Colorado, Ph. D., 1967.

Томас Џонсон (Thomas Johnson)³ пак, укажува на употребата на фигурата — сликата на двојник или сенка кај Макалерз. Така тој со своите позадлабочени согледувања се надоврзува на оние што претходно ги имаше Малин, кој ја сметаше Амилија за двојник на Лајмон. Посочува дека во *Балада*, што тој ја смета за „чист готски роман“, Макалерз отстапува од готскиот систем токму со употребата на сликата на двојник, односно секој од трите лика во одредено време ги има трите улоги на тиранин, на невин и на јунак. Така, според Џонсон, Амилија е двојник на Лајмона, односно на неговата сексуалност. Таа е всушност вистинскиот грбавец, а не херојка, а тој демоснки невин. Бидејќи нејзината љубов е нарцисоидна, таа го сака Лајмона како предмет со чија фигура на дете се идентификува во желба да се сака себеси и да го сочува сопственото его. Со Мејси, кој е предизвик на машката сексуалност, таа треба да се бори за очување на својот нарцизам. За Џонсон *Огрази* е „стандарден роман на ужасот за двојник“⁴, во кој двојникот го претставува потемниот дел, сенката во психата на протагонистот.

2. *Двојството на реалистичкото и на симболичното* во делата на Макалерз предизвикува значаен интерес во критиката за неа во периодот од 1967 до 1974 год. Од декларативни констатации, забележувања и посочувања, како што ги имаше во критиката од предходниот период, се преминува на студийски проучувања.

Покрај другите, обид да ги разјасни амбиваленциите меѓу реалистичното и симболичното во делата на Макалерз, односно да покаже колку успешно функционираат како реалистички романи или пак како параболи, прави Лоренс Грејвер (Laurence Graver)⁵ во својата монографија *Карсон Макалерс* (Carson McCullers, 1969).

На Грејвер му е јасно дека *Срце* треба да се чита на две нивоа: како „реалистична приказна“ за одредени луѓе и како „генерализирана парабола за природата на човековата илузија и љубов“. Оваа техника на почетокот добро функционира, бидејќи „Макалерз успева да не убеди дека современата стварност и легендарната приказна се едно исто“. Меѓутоа подоцна романот „не задоволува ни како документ ни како мит“, бидејќи романсиерката прави грешки и во однос на реалистичкото и во однос на параболата. Грејвер смета дека романот содржи излишни епизоди и дека врвните сцени во него се рушат, бидејќи Макалерз „е презафатена со градење на високо поетски значења за да може да ја забележи апсурдноста на буквалната слика“; дека кај неа постои амбиваленција — „постојан конфликт меѓу блиската и подалечната визија, меѓу желбата да го документира светот и да му даде евокативно поетско значење“; дека таа е подложна на „тенденцијата лесно да скршне

³ Johnson, Thomas Slayton. „The Horror in the Mension: Gothic Fiction in the Works of Truman Capote and Carson McCullers“, The University of Texas, Austen, Ph. D., 1973.

⁴ Ibid., 86, „pure Gothic novel“; „a standard terror fiction story of a double“.

⁵ Graver, Laurence. *Carson McCullers*, University of Minnesota Pamphlets on American Writers, No 84, Minneapolis, 1969, 1—48 (види исто така Edmonds, Dale. *Carson McCullers*, Southern Writers Series, Steck-Vaughn Company, Austen, Texas, 1969, 1—43).

кон која и да е призивна апстракција доколку е трезвена, сугестивна и поетична“. Грејвер смета дека сите дела на Макалерз страдаат од овој недостаток освен *Баладајта* каде што Макалерз успеала својата темна фантазија да ја стави на завидна висина. За него *Огрази* „не заснива никаква веројатна врска ниту со вистинскиот (буквален) ниту со фантастичниот свет“ и иако во него таа користи наративни гласови на реалист, сатиричар и митопоетски истражувач „нема јазик ниту длабина навидувањето на драмата да ѝ даде елементарна сила на мит“.⁶ Додека пак спротивно во *Баладајта*, движејќи се во ограничениот простор на легендата и на романсата, кој според него, повеќе му одговара на нејзиниот талент, раскажувачот со леснотија се движи од реализам во мит и обратно, и таквиот нејзин глас тука има авторитет и грациозност. Грејвер зборува и за некои баладни особености на *Баладајта* на Макалерз, што подоцна ќе ги искажеме.

Грејвер заклучува дека творештвото на Макалерз треба да се споредува со тоа на Велти, Кетрин Ён Портер и О'Конор, а не со Фокнер, Толстој и Пруст, бидејќи таа слично на нив „создала мало но екстремно и оригинално дело, со уметнички финиш и темен поетски ефект“.⁷

Спротивно мислење има Роберт Миличеп (Robert Millicap). Според него Макалерз не е минорен писател од Југот и треба да се вбројува заедно со Фокнер, Вулф и Ворен. Неговата амбициозна докторска дисертација „Повторно критичко вреднување на делата на Макалерз“⁸ е позитивистички ориентирана. Во неа тој се обидува да покаже што е реалистичното во нејзиното творештво односно дека Макалерз е реалист кој употребува „социјален реализам“, т.е. таа реалистички ја прикажува општествената стварност.

Меѓутоа покрај инсистирање врз реалистичкото прикажување и вреднувањето на романите според неговата успешност, Милчеп забележува и посочува елементи кои му се спротивни.

Една друга докторска дисертација, исто така позитивистички ориентирана, укажува на употребата на симболите, односно на моделите — симболи што покрај моделите-ликови и моделите-теми, Макалерз

⁶ Ibid., 12, „a realistic tale“ . . . „a generalized parable on the nature of human illusion and love“; 13, „. . . McCullers is able to persuade us that contemporary reality and legendary story are one“ . . . „unsatisfactory both as document and as myth“; 15 „is too busy establishing lofty poetic meanings to notice the absurdity of a literal image“ . . . „a continuing conflict between her nearer and her further vision, between her desire to document the world and a desire to give it evocative poetic significance“; 18, „. . . tendency to glide irresistibly toward any beckoning abstraction so long as it is somber, suggestive and poetic“; 22, „never establishes credible connections with any world, literal or fantastic“; 23, „. . . she has neither the language nor the depth of insight to give the sordid drama the elemental force of myth“.

⁷ Ibid., 45 „produced a small body of fiction marked by eccentric originality, artistic finish, and a bleak poetic effect“.

⁸ Millicap, Joseph Robert. „A Critical Reevaluation of Carson McCullers Fiction“, University of Notre Dame, Ph. D., 1970, 1—165. Терминот „social realism“, (во буквален превод „социјален реализам“) Миличеп не го употребува во значењето што кај нас е вообичаено, туку под него подразбирајќи реалистичко прикажување на социјалните и општествените односи.

ги употребува во своето сликање на адолесценцијата. Тоа е дисертацијата на Ен Карлтон (Ann Carlton) озаглавена „Моделите во сликањето на адолесценцијата кај Карсон Макалерз“.⁹

Покажувајќи дека Макалерз употребува постојани модели, Карлтон има за цел да докаже дека адолесцентот кај неа не е нереалистичен или гротескен, како што од страна на критиката бил прикажуван, туку тридимензионален, човечки и вистинит. Со својот позитивистички пристап таа докажува дека адолесцентите, без оглед на полот, потекнуваат од личниот живот и искуство на романсиерката и дека претставуваат „блиска имитација на реалниот живот“.¹⁰ Како модели-теми ги посочува: изолацијата и осаменоста на адолесцентите и потрагата по идентитет било преку идентификација со некој или нешто, или пак преку љубов.

За нас се најинтересни моделите-симболи што Карлтон смета дека Макалерз ги употребува при своето сликање на реалноста на адолесцентите. Бидејќи нејзините адолесценти се „толку реални колку што се и алегорички значајни... длабината и полнотата на нивната карактеризација може да се сфати само ако се имаат предвид симболите“.¹¹ Меѓу нив Карлтон ги издвојува: оние во врска со годишните времиња (лето, сонце, жештина) и оние кои создаваат олеснување од сонцето (ноќ, снег и мраз); потоа вратата, симболот на прагот; музиката и симболите што помалку се употребени (часовник или време, ноќна пеперуга, пеперуга и раширени крилја).

Карлтон покажува и заклучува дека фрустрираното, осамено и вознемирено време на адолесценцијата се случува аз време на сјајните, зашметувачки, разоткривачки лета полни со сонце, кое и самото е такво. Тоа ја разоткрива грубата стварност и особено е светло во моментите на криза. За да избегне од таа состојба адолесцентот сонува за лад, места на мраз и снег кои ќе го ослободат од таа болка. Тој ноќе бега во фантазирање по свет за врска и љубов. Внатрешната соба ја пренесува Мик во свет на ред и убавина, кај Френки таа е симбол на нејзината фрустрација и на мечтата по љубов и идентификација. Музиката е симбол на нагонот на адолесцентот да излезе од себе и да најде љубов и убавина што му ја негира светот, да влезе во идеалниот свет што единствено може да го најде во внатрешната соба. Во сооднос со симболите на сезоните и на музиката, смета Карлтон, се употребени и тие на време, праг и врата.

Карлтон смета дека е успех на Макалерз што овие симболи не ни се чинат вештачки ниту смислени, бидејќи „тие оперираат на буквално ниво, иако се симболички слоевите со значења“.¹²

⁹ Carlton, Ann Ruth. „Patterns in Carson McCullers's Portrayal of Adolescence“, Ball State University, ED. D., 1972, 1—174.

¹⁰ Ibid., 84, „a close imitation of natural life“ (цитирано според Ray B. West, Jr. and Robert Wooster Stallman, *The Art of Modern Fiction*, New York, 1949, 650)

¹¹ Ibid., 86, „that are as warmly real as they are allegorically significant“, 87, „depth of portrayal and fulness of characterization can be realized only when these symbols are taken into consideration“.

¹² Ibid., 168, „they operate on a literal level, though symbolically layered with meaning“.

Со споменувањето на познатото искажување на Маргарит Јанг дека Макалерз е „поетичен симболист, трагач по луминиозни значења“, дека кај неа слично како во шахот секој потег е симбол кој од читателот бара контра потег и по тоа слична на методот на модерната поезија¹³, станува очигледно дека целта на дисертацијата на Карлтон всушност е да го илустрира и да го докаже тоа искажување. Забележувајќи ја употребата на слики, таа преку процес на асоцијација, поаѓајќи од физичкото, реалното нивно значење, ги испитува нивните многузначности, но се задржува на приземното реалистичко ниво и не навлегува подлабоко во метафизичкото и во митското. Затоа во нејзините толкувања не е јасно утврдена границата на импликациите на сликите, кои како физички имаат преносно значење и оние кои прераснуваат во симболи. Така, на пример забележуваме дека ги брка сликите на сезоните и сонцето како слики кои се во функција на создавање атмосфера и реланоста со слики кои функционираат како симболи, т.е. имаат поливалентни симболични значења. Меѓутоа, значајно е нејзиното согледување дека симболот кај Макалерз започнува со физички факт, предмет или слика

кој секогаш е примарен, никогаш опскурен и се гради кон надвор. Симболот тогаш, онака како оперира во делата на Макалерз, започнува со слика која евоцира објективна, конкретна реалност и чини таа реалност да сугерира друг степен на значење.¹⁴

Согледувањата на Карлтон, во однос на моделите-симболи што во сликањето на адолесцентот Макалерз ги употребува и нивното толкување на степен на општопознатото, сепак сметаат се интересни и значајни, бидејќи меѓу посочените слики и симболи има и такви кои можат да се толкуваат и како митски, иако таа тоа не го посочува.

Дисертацијата на Кристина Карни (Christina Carney) „Студија на темите и техниките во прозата на Макалерз“¹⁵, иако е напишана две години пред таа на Карлтон, од аспект на митското е поинтересна и позначајна.

Целта на Карни е преку анализа на темите и на техниките, што таа фактички ја спроведува преку анализа на ликовите, да ја разоткрие врската и соодносот меѓу формално-реалистичните и фантастичните елементи во творештвото на Макалерз, зашто, според неа, нејзините ликови имаат двоен идентитет, т.е. се реалистични но едновременно функционираат и како апстракции — но не се ни целосно рални ни целосно апстрактни.

Дострел на Карни е што, посочувајќи го и објаснувајќи го симболизмот во романите, напати укажува и на одделни елементи што ги смета за митски.

¹³ Види *Критикајта од 1940 до 1950 година*, фуснота 22.

¹⁴ Carlton, op. cit., 101—2 „... begins with a physical fact, an object or image, which is always primary, never obscure, and builds outward. The symbol, then, as it operates in Mrs. McCullers' works, begins with an image which evokes an objective, concrete reality, and has that reality suggest another level of meaning“.

¹⁵ Carney, Christina F. „A Study of Themes and Techniques in Carson McCullers Prose Fiction“, Columbia University, Ph. D. 1970, 1—161.

Карни заклучува дека само на поврвнината делата на Макалерз се реалистички и дека всушност книжевноста ѝ е метафоричка.

Иако не разликува меѓу фанатстичното, сликата, метафората и симболот, нејзината студија е корисна, бидејќи го издвојува сето она што во делата на Макалерз може да попадне во тие категории. Таа ги интерпретира во нивната практична функција во самиот контекст и (освен во исклучоците што ќе ги посочиме) не навлегува во нивната митска конотација.

Дисертацијата на Семуел Коул (Samuel Coale) „Улогата на Југот во делата на Фокнер, Макалерз, О'Конор и Стајрон“¹⁶ смета м е студија која особено придонесува во согледувањето на митското во делата на Макалерз, иако тоа е само еден аспект на неговиот сложен зафат. Во неа тој се обидува да ја согледа улогата на Југот во нивните дела како легенда; како регион и став, појдувајќи во своите анализи од аксиомата дека литературата на Југот трага по „крајниот ред“.

Таа улога во однос на Макалерз, впрочем индицирана и во насловот на поглавието за неа, е сфатена како „Југот како готска пуста земја и повлекување во детството“. Коул смета дека Макалерз е преокупирана со темата на изолација, бидејќи таа е вкоренета во самата почва во Југот — лишен од традиција и кохерентност, во дезинтеграција на општеството, но и поради литературната традиција започната со Елиот. Значајно е неговото забележување дека Макалерз го гледа светот низ очите на детето и затоа тој кај неа е гротескен. Макалерз, според него, се обидува да направи објективна „вистина“ од субјективни „чувства“. Тој се согласува со согледувањата на Мур дека нејзините митски модели се објективно претставување на психолошки тензии и со тие на Колер дека нејзината уметност е вид мит а не алегорија, но наедно констатира дека таа го „дисциплинирала својот стил *уопштебувајќи ги нагворешниите средства на митот и на сказаната*“ (Љ.Т.Ј.) и нивните антиреалистички средства и дека е подобра во пократката форма. И покрај присутниот реализам (социјалниот протест, расниот проблем, живиот дијалог, точниот детаљ), според Коул „интенциите и дејствијата на сториите се случуваат во антибукувалните граници на сказната и на митот“; „Јазикот и детаљот ѝ се реални додека интенцијата, нејзиниот свет, се нешто друго“.¹⁷ Такво дејство наоѓа во употребата на сонот во нејзините дела, каде што деталите се реалистични, но целокупното дејствие е поинакво.

Важноста на студијата на Коул, треба да нагласам, лежи во тоа што тој, трагајќи по она што е типично јужњачко во творештвото на Макалерз, ги издвојува и ги вбројува и оние елементи што имаат митска конотација, но не поради нивниот митски туку поради јужњачкиот аспект, иако не се задлабочува во нивна анализа.

¹⁶ Coale, Samuel Chase, „The Role of the South in the Fiction of W. Faulkner, C. McCullers, F. O'Connor and Styron“, Brown University, Ph. D., 1970, 1—368.

¹⁷ Ibid., 11, „that ultimate order“; 130, „The South as Gothic Wasteland and Childhood Retreat“; 139, „attempts to make objective „truth“ out of subjective „feelings““; 140, „disciplined her style by using the external impliments of myth and fable“ . . . „intentions and the actions of her tales occur within the antiliteral limits of fable and myth“ . . . „Her diction and details are real, her intentions, her fictional world are another matter“.

Посочените истражувачи, како и оние што допрва ќе ги споменеме во своите трудови детално обработувајќи ги делата на Макалерз во зависност од своите појдовни гледишта и цели, доаѓаат до соодветни согледувања и заклучоци во однос на функцијата и значењето на симболизацијата во нив.

Заради поголема прегледност тие согледувања и заклучоци ќе се обидеме да ги синтетизираме за секое дело на Макалерз одделно.

1. Срцето е осамен ловец

Извесно продабочување и новина на симболичното значење на ликовите во *Срце*, во однос на сознанијата востановени во критиката за Макалерз порано, претставува мислењето на Шерил Роуланд (Sherill Rowland) искажано во нејзиниот есеј „*Срцето е осамен ловец* на Макалерз“¹⁸, 1968. Роуланд смета дека Мик, Биф, Коупленд и Блант, со оглед на ситуацијата во која се наоѓаат, иако се гротескни, сосема се реалистични ликови и функционираат на реалистичко ниво, додека Антонапулос и Сингер треба да се толкуваат повеќе како симболи отколку како ликови. Обајцата таа ги посматра од културолошки и од психолошки аспект и смета дека „односот меѓу Сингер и Антонапулос е паралелен на макрокосмичката структура на романот, која наедно ја претставува личноста на митскиот „модерен човек“ фатен во тој макрокосмос. На прв симболичен план тие ги симболизираат „крајностите на општествениот став“¹⁹: Сингер — идеален стоик, Антонапулос — епикуреец. На втор симболичен степен, и тоа според Роуланд психолошки — Сингер е обичен човек или *super-ego*, а Антонапулос *id* — според поделбата на Фројд.

Со оваа шема авторот на есејот покажува дека недостасува виталниот среден простор — нормата или *ego*, што е препознатлив во човечките односи и заклучува дека „краен резултат на немањето *ego* е поделената личност“²⁰.

Согледувањата на Карни се обопштени. Таа смета дека Блант и Коупленд се спротивности, дека Мик и Биф се надополнуваат еден со друг, а Сингер и Биф имаат хермафродитска природа.

Миличеп, иако инсистира врз реалистичко прикажување на општествената стварност во романот, забележува дека во него Мајалерз ја слика човековата изолираност на генеричен степен задржувајќи аура на безвременски свет и дека Сингер ја има улогаата на св. Јован Крстител.

Интерпретирајќи ги романите на Макалерз како израз за човековата тенденција да не осозрее и да ја сочува невиноста на детството, Коул забележува присуство на нотка на примитивизам што се одразува врз употребата на сонот и на музиката во него. Бидејќи чувствата не

¹⁸ Rowland, Sherill, „McCullers' *The Heart is a Lonely Hunter*, The Missing Ego and the Problem of the Norm“, *The Kentucky Review*, vol. 2, i, 1968, 5—17.

¹⁹ Ibid., 14. „The relationship between Singer and Antonapoulos parallels the macrocosmic structure of the novel, and simultaneously, represents the personality of mythic „modern man“ caught up in that macrocosm“, „the extremes of social attitude“.

²⁰ Ibid., 15, „the final result of the Missing Ego is the inevitable split personality“.

можат да се изразат со зборови, ликовите бегаат во себе, во својот сон, кој кај Макалерз е централното искуство „слично на епифаниите кај Џејмс Џојс и моментите кај Шервуд Андерсон“. Сонот, според Коул, „ја симболизира таинствената срж, јадрото на животот и на знаењето“, кој, иако никогаш не може да се разбере, „индицира натприродни текови на потсвесното“. Бидејќи ликовите се нарцисоидни, тие бегаат во матката на потсвесното и гротескно го гледаат светот. Музиката, според Коул, го симболизира идеалното, идеалниот свет кон кој трагаат. Затоа тој и го разбира *Срце* како „сказна за славењето на тишината“.²¹

Одрази во златното око

Милчеп споделува слично мислење со Ајзингер за вториот роман на Макалерз, бидејќи тој, според него „не егзистира ни како психолошка романса, ниту како социјален реализам“.²² Значајно е сепак што го подвлекува симболизмот на коњот. Тој, според него, функционира како животен принцип и во неговата антитеза со Пендертон наоѓа сличности со рускиот мит од суитата на Стравински. Од централните симболи на романот, смета Милчеп, се развива модел кој се состои од птици и визии што ги поврзуваат сите ликови.

Карни забележува дека критичарите, кои го интерпретираат романот *Одрази* како реалистички или сензационалистички, не укажале дека во него има пародија и бурлеска и дека ликовите сугерираат романтични фигури чие значење во модерниот свет се изгубило.

Таа, зборувајќи за животинската симболизација во романот, особено се задржува на симболизмот на коњот — Огнена птица (Firebird) кој, според неа, е епоним на феникс и во неговиот сооднос со ликовите наоѓа митолошки призвук. Така односот Леонора — Firebird ја потсетува на Европа и бикот, Леда и лебедот, Пасифаја и Минотаурот, но наедно забележува дека тука тој однос е ироничен, бидејќи симултано ја сугерира и руши традицијата. Во јавањето на Пендертон наоѓа конотации со јавањето на Мезепа посочувајќи дека и тука постои пародирање на романтичните традиции од страна на модерната стварност.

Во сцената на Вилијамс со кравата, кога тој го пие млекото, улогата на војникот ја смета за „таа на свештениковиот помошник кој ја служи божицата — земја“²³, забележувајќи притоа дека таа е стилизирана и ритуалистичка и дека го потсетува на моделот на односот мајка — дете или жена — маж, односно на легендите за човек — животно од грчката митологија (посочува примери: кралски деца го служат Минотаурот; Теба се тресе пред Свингата, во сказните како на пример во „Убавицата и сверот“ каде што принцезата го служи чудовиштето).

²¹ Coale, op. cit., 141, „akin to the epiphanies of James Joyce and the moments of Sherwood Anderson“ . . . „symbolizes the mysterious core of all life and knowledge. . . it does indicate. . . the supernatural undercurrents of the subconscious“, 163, „a fable about the celebration of silence“.

²² Millichap, op. cit., 68, „it exists neither as psychological romance nor as social realism (и тука „social realism“ во смисла на реалистичко претставување на општествената стварност.)

²³ Carney, op. cit., 39, „is that of an acolyte serving an earth-goddess“.

Воајеризмот на Вилијамс, Карни го смета за бурлеска на „Заспаната убавица“, а во ликот на Леонора наоѓа карикатура на божицата на љубовта или мајката — земја.

Коул во *Одрази* го подвлекува симболизмот на очите („бидејќи преку нив нештата прв пат се гледаат и доживуваат“), сфаќајќи го романот не како студија за невинитиот свет туку за одразот на златното око на паунот, кое е слично на детското.

Во неформираниот природен импулс на Вилијамс наоѓа сличности со Калибан, а во премногу рафинираниот уметнички импулс на Анаклето со Ериел од „Бура“ на Шекспир. Убиството што ги извршува Пендертон при кое овие два импулса, односно сили се среќаваат, за Коул претставува „свесно уништување на несвесното, триумф на его-то врз id, на неизбежното убиство на возрасниот на детето во себе“.²⁴

Член на венчавката

Миличеп, иако го толкува *Член* како акуратна слика на општествената стварност која наедно покажува внатрешни психолошки процеси во одредено време, свесен е дека адолесценцијата во него е метафора и дека дострелот и енергијата на романот лежат токму во неа. Во овој роман тој го забележува и симболизмот на кујната, на сонот и на илузиите.

Додека Коул го сфаќа *Член* како „импресионистичка звучна песна“²⁵ во која е присутен симболизмот на желба и повлекување во детството, според Карни во него протагонистката го следи патувањето на младиот јунак во подземјето што е едновременно и патување во себе. Според неа Френки прави три симболични средби: со човекот со мајмун, со војникот и со гледачката, што всушност се средби во пеколот. Гледачката, смета Карни, е наедно и вештерка, бидејќи ги поседува особеностите на натприродното и застрашувачкото. Таа ја кажува иднината, а човекот со мајмун, го претставува минатото. Во интерпретацијата на симболизмот на човекот со мајмун се вклопува и таа на Коул, кој следењето на човекот со мајмун од страна на Френки го интерпретира како нејзина желба да се врати кон звуците на детството. Правејќи асоцијации со приказните за деца човекот со мајмун во извесна смисла ја потсетува на Петре Свирачот, а малиот Џон Хенри на Петар Пан, кој претставува спротивност на Лајмон — дете со чудовишно однесување. (Лајмон изрод со однесување на дете).

Коул го интерпретира снегот како симбол на очекуваната состојба на идеална милост и ослободување од чудовишноста (бележаноста); црвеносниот војник како симбол на фалусот; окото на Бернис — гледа повеќе, но едновременно укажува на извесна слепота; очилата на Џон — симбол на неговата гротескна перспектива која исто така е изразена и во цртежите. И Карни зборува за истите симболи како и за музиката и

²⁴ Coale, op. cit, 166, „for it is through them that events are first seen and experienced“; 172, „the conscious destruction of the unconscious, for the ego's triumph over the id, for the adult's inevitable murder, at last of the child within him“.

²⁵ Ibid., 174, „an impressionistic tone picture“.

боите. Таа доаѓа до констатација дека свесната употреба на симболите го збогатува ткивото на *Член*, ја продлабочува приказната така што таа оперира на неколку нивоа.

Часовник без стрелки

Коул го сфаќа последниот роман на Макалерз *Часовник* како нејзин неуспешен обид во општествената и во политичката реалност на Југот да се сомеле сета митска вистина на нејзините предходни дела. Смета дека тој го нема ореолот на мистичност и таинственост, иако, според него, е најпозитивната книга на Макалерз.

За извесни митски импликации на овој роман единствено зборува Карни. Таа, во односите меѓу момчињата наоѓа сугестивна инцестуозност. Го интерпретира Џестер како дете на светлината, а Шерман на темнината, кој ужива во физичноста на нештата. Карни укажува и на симболизмот на чинијата, куката на Шерман, моделот на поврзување на снегот, мразот и одењето на Север со слобода и со богатство.

Расказите на Макалерз

Додека Миличеп, воопштено искажувајќи се за расказите на Макалерз, вели дека се реалистички, дотогаш тие, според Карни, само се навидум реалистички. Бидејќи „во натуралистичкиот екстериер... на расказите... се наоѓа суптилна и артикулирана мрежа на симболизам“²⁶ — тие се метафорични — вели Карни. Во „Вундеркинд“ таа наоѓа варијација на легендата за Пигмалион, во „Госпоѓата Зиленски и кралот на Финска“ позајмувања од приказната за Снежана. Како мотиви што се повторуваат низ расказите ги посочува: цудињата и скитниците, измамниците кои индицираат немање на правец, храната која симболизира недоволност и духовна глад и музиката.

И покрај својата позитивистичка ориентираност Миличеп забележува, што не го прават дури ни оние кои се спротивно ориентирани, дека во расказите Макалерз на симболичен начин ги употребува: локацијата, адолесцентите, гротескните ликови, музиката, сезонските модели итн.

Баладата за тажната кафеана

Приказот на согледувањата на критиката во врска со *Баладата за тажната кафеана* ги оставивме на крај, затоа што тие се најобемни, најсодржајни и најадекватни. Да го толкуваат романот на Макалерз, кој всушност е најподатлив за анализа на митското, се обиделе повеќемина критичари и што е најважно, некои од нив порано и подоследно отколку што е тоа случај со анализите и согледувањата на тројцата докторанти во 1970 година (Миличеп, Карни и Коул) за останатите дела на Макалерз.

Во митските корени на творештвото на Макалерз навлегол уште 1967 година Алберт Грифит (Albert Griffith) со својот есеј „Митот за

²⁶ Carney, op. cit., 131, „into the naturalistic exterior of... short stories is a subtle and articulate web of symbolism“.

тажната кафеана на Карсон Макалерз“.²⁷ Така неговиот есеј всушност претставува продолжување на трендот започнат некоја година порано со согледувањата на Шорер и Мур, кои претставуваат први посериозни обиди (особено на Мур) во архејџиската критика.²⁸

Грифит ја анализира *Баладаџа* обидувајќи се да покаже кои се, според него, митските елементи во неа.

Тој забележува дека ликовите и настаните во неа не се ништо посебно во однос на гротескното во американската литература, дека приказната „не е ни морбидна готска монструозност смислена за да шокира, ниту пак пример на краен натурализам“, и дека критичарите, иако ги истакнале, сè уште не забележале дека елементите што таа ги поседува — како квази-поетичните стилистички средства, атмосферата на сказна и небуквалните значења — „се знаци на митска имажинација и нивното комбинирање во приказната сугерира создавање на модерен мит“. Иако *Баладаџа* содржи многу реалистичен детал, имажинацијата што ја создава, според Грифит, „по многу нешта им е блиска на старите писатели кои своите приказки ги поставиле на Олимп, Валхала, во Камелот и раскажувале за крилести сандали, златни тронове, и волшебни напитки“. Според Грифит, Макалерз не пишува нова современа верзија на познати митови, туку нејзината приказна „се чини изникнува од нејзината сопствена имажинација, на која самата ѝ придодала некои од квалитетите што ја одбележуваат архетипската книжевност на минатите култури“.²⁹ Така Макалерз гради свој сопствен мит од елементите на старите.

Грифит наоѓа дека митскиот квалитет на ликовите и на настаните не е во самите нив туку во ставот на Макалерз кон нив. Во таа смисла укажува на присуството на личен *раскажувач* кој ја трансформира приказната во поетска, така што имаме впечаток дека трите главни лика „доаѓаат од светот на народната имажинација“, главно поради тоа што имаат физички особини и моќи на богови и местото што го заземат во општеството кое ги издвојува од сите останати.

Најимпресивен лик за него е Амилија, која отпрвин е претставена фантазмагорички („со варварска кралевска гордост“),³⁰ која со својот авторитет се извишува над останатите смртници и која по својот физикус,

²⁷ Griffith, Albert J. „Carson McCullers Myth of the Sad Cafe“, *Georgia Review*, vol. 21, 1967, 45—57.

²⁸ Архетипската критика чин основи ги положи К. Г. Јунг, а теориски ја усовршуваа и ја практикуваа Нортроп Фрај, Ричард Чејс, Кенет Берк, Лесли Фидлер и други, е антрополошки и психолошки ориентирана. Таа ги проучува книжевните дела во однос на архетипите.

²⁹ Griffith, op. cit., 46, „is neither a morbid Gothic monstrosity perpetrated for mere shock effect nor a specimen of the extreme naturalism“ „... are the marks of the mythic imagination, and their combination in this story suggests the making of a modern myth“ „... is in many important ways close kin to the imagination of those ancient authors who set their stories on Olympus, in Valhalla, and in Camelot and spoke of winged sandals and golden thrones and magic potions“; 47, „seems to have sprung from her own imagination, but she has invested it with some of the same qualities which distinguished the archetypal literature of the past cultures“.

³⁰ Ibid., 47, „to step right out of the world of folk imagination“; „... of barbaric regal dignity“.

моќ и афинитети наликува на боговите на Азгар и Олимп. Смета дека таа ја има улогата на Веста, добротинителка, чувар на личното и јавно огниште, заштитничко божество кое владее со ритуалите при менувањето на годишните времиња. Како и во фолклорот, нејзиниот натчовечки статус е во способноста да лекува.

Сличен на бога, според Грифит е и Мејси; со своите „зумбулести кадрици и златна амајлија“ е „вистинска слика на најголемите грчки богови и херои“³¹: Адонис, Орфеј, Хермес, Херкул, — но тој воедно поседува демонска деградираност, неприроден дух и полн е со зло.

Лајмон, смета тој, „израснува подлабоко од митопоетичната потсвест“. Иако наоѓа сличности меѓу него и деформираните богови (Хефест) и чудовиштата (Сфингата, Минотаурот, Харпис) од грчката митологија, Грифит смета дека тој е „поблизок на онеиристичките креации на тевтонскиот менталитет — Локи — превртливиот злочинец од Азгард: мистериозното човече што се појавува од никаде и се пазари за услуги, и сите самовилјаци, пуциња, мали самовили и кепести зли духови што ги опседнуваат шумите на Северот“.³² Смета дека асоцијациите со Евреинот го поврзуваат со сагата за Евреинот скитник.

Забележува дека луѓето од градт, бидејќи не се тридимензионални ликови, имаат функција на еден — односно вид грчки хор, кој реагира и го коментира дејствието, така движејќи го напред и предупредувајќи на кризите. Таква е функцијата и на заробениците — вториот хор.

Грифит забеклежува дека митскиот превез ги опфаќа и настаните: дејствието е поставено во минатото и не се гледа директно што се случува, туку во ретроспектива преку сеќавањата на раскажувачот кој има посредничка улога и повторно го рекреира и го интерпретира. Според термините на Лабок, *Balagaita* е пикторијално а не сценично дело, бидејќи „приказната примарно постои во меморијата и во имгинацијата“ на раскажувачот. Настаните се чинат предодредени од судбината и аналогно според неа и ликовите ја извршуваат својата улога. „Лошите знаци и природни предупредувања се клуч на сето она што е предодредено да се случи“.³³ Како најимпресивни Грифит ги смета снегот, денот на колењето свињи и соколот со кржави гради.

Смета дека повеќето главни настани се изведуваат на свечен и церемонијален начин, што го потсетува на верски и сатански ритуали (озборувањето за Амилија, отворањето на кафеаната, давањето симболични подароци, тепачката како гладијаторски натпревар, уништувањето на кафеаната).

³¹ Ibid., 50, „hyacinthine locks and golden talisman“ . . . „is the composite image of the great Greek gods and heroes“.

³² Ibid., 52, „springs . . . from deeper sources in the mythopoeic subconsciousness“ . . . closer to the oeric creations of the Teutonic mentality-Loki, the fickle mischief-maker of Asgard . . . the mysterious little man who appears from nowhere and bargains for favors, and all the trolls, dwarfs, elves and gnomes who haunt the forests of the North“.

³³ Ibid., 53, „the story has its primary existence in his memory of imagination“; 54, „Omens and natural portents provide clues to what destiny lies in store“.

Графит заклучува дека е оправдано што и ликовите и настаните во *Баладаиџа* ја имаат дамнешноста, мистеријата и божественоста на мит, бидејќи увидот на Макалерз во „работите на љубовта“ е дека таа ниту може рационално да се објасни ниту да се покаже, туку дека е ирационална и може да се покаже токму со влијание врз самите извори на ирационалното. „За да ја третира љубовта „дива, екстравагантна и убава како отровните кринови од мочуриштето“, Макалерз ги издигна своите примитивни ликови и нивните гротескни акции до див, екстравагантен и убав степен на мит“³⁴ — заклучува Грифит.

Есејот на Грифит изобилува со констатации за митските елементи во новелата на Макалерз. Некои од нив се доста исфорсирани и преувеличени, особено оние кои се однесуваат за сличностите на ликовите со грчките богови. Другите се доста обопштени и импресионистички обоени без потребната докажувачка постапка. Но, и покрај овие слабости, неговиот есеј претставува сеопфатен вовед и драгоцен помош при секоја аргументирана анализа за митските елементи на *Баладаиџа*.

За *Баладаиџа* по Графит пишуваа и се искажуваа повеќемина критичари, меѓу нив и оние што веќе порано ги посочивме и кои во однос на другите дела на Макалерз дојдоа до значајни согледувања во врска со симболичното и со митското. Меѓутоа во однос на новелата, најчесто задржувајќи се само на некои нејзини елементи, нивните забележувања не се новина во споредба со тие на Грифит. По сè изгледа дека немале увид во неговиот есеј и наместо критичката мисла да ја креваат угоре најчесто ја симнуваат удоулу на она што е веќе востановено и познато. Ние ќе се задржиме на оние согледувања кои претставуваат надградба на констатациите на Грифит или пак се нови.

Во својата монографија за Макалерз, 1969, Грејвер обемен простор ѝ отстапува на *Баладаиџа*. За нас се значајни оние негови согледувања за особеностите на баладите што романот; според него, ги поседува. Тој забележува дека: сторијата му е ургентна, полна со атмосфера, примитивна, кажана со мелодрамска брзаница и едноставност; во позадината постојат физички факти кои имаат поголемо значење во светот на баладите (зачмаен град отсечен од цивилизацијата, опашан со мочуришта и црн бор, клима сурова и лете и зима, стари згради во распад, странци што доаѓаат одненадеж ноќе и имаат блискости со животните), циклична поврзаност на годишните времиња и важните збиднувања; стил колоквијален, релаксиран и со фрази упатени до читателот и полни со народен хумор; дека надрилекарската моќ и бизнисменската оштроумност на Амилија се легендарни и дека таа претставува перверзно вкрстување меѓу Крез и Бахус; дека во кажувањето на Лајмон за неговите роднински врски има пародија на мистериозни генеалогички врски во баладата и романсата.

Она што постојано се наметнува во оваа мала гротескна приказна е производ на тесната врска на Макалерз со светот на

³⁴ Ibid, 56, „To treat of love „wild, extravagant, and beautiful as the poison lilies of the swamp“, Mrs McCullers has elevated her primitive characters and their grotesque actions to the wild, extravagant, and beautiful level of myth“.

баладата. На искуството вознесено далеку над рамките на веројатното му е дадена валидна поетска вистина преку особините на оние конвенционалности што прават miraкулозното да изгледа чудно стварно. Соништата, предрасудите, лошите знаци, броевите, музичките мотиви — сите заедно создаваат автентична атмосфера за овој перверзен триаголник на страсти и прават необјаснивите мечти на ликовите да изгледаат како мрачни елементарни сили во природниот свет.³⁵

Грејвер понатаму ја посочува употребата на вообичаените елементи: енигматични мелодии во ноќта, високи гласови, употреба на тревы за лекови; разврзување јазли, чување желадии и камчиња, бројот 7, талисмани, магли и ритуали.

Баладаиша за Карни е фантазија со илузија на стварноста. Таа како нов елемент на сказните и баладите присутен во романот го посочува поврзувањето на малите деца и старците како средство кое придонесува за веројатноста на приказната. Цртањето на кругот го смета за магичен ритуал, а колењето свињи за жртвено убивање што Амилија несвесно им го прави на боговите заради несреќата што го снаоѓа гратчето.

Според Карни, Амилија ја губи својата волшебна моќ, бидејќи престанува да биде во склад со природата. Моќта од нејзината добра природна волшебност преминува кон злото — односно неприродната контрола на Мејси кој самиот е инкарнација на апсолутното зло. Лајмон, пак, според неа, е змија, т.е. прагматично зло и неговата устременост кон Мејси не е само хомосексуална туку наедно е и стремеж на делот кон целината. Така борбата меѓу Амилија и Мејси, Карни ја сфаќа како класична бобра меѓу доброто и злото, меѓу дисциплината и хаосот, законот и анархијата.

Коул ја слави *Баладаиша* како ремек дело на Макалерз, во кое стилот, нејзината визија на соништата, митскиот квалитет на душата и евокацијата на јужниот локалитет триумфираат.

Сфаќајќи дека народната балада „како митот, е легенда пеана врз популарна мелодија, односно дидактична сказна на музика“, меѓу нејзините особености ја посочува и таа дека во неа се зборува за јавни настани кажани со точноста на мит, додека меѓу нејзините баладски особини ги вбројува едноставниот стил кој евоцира ирационално и мистериозно, употребата на сегашно време, упатствата на баладистот, вечната пустотија на градот итн.

Баладаиша ги „издвојува настаните од секојдневниот свет на рационалната мисла и дејствие, (*и in*) еманира во областа на имагинацијата, легендата и сонот (што е) вистинската област на Макалерз“.

³⁵ Graver, op. cit., 29. „Much of what is permanently haunting in this grotesque little story is the product of Mrs. McCullers easy relationship with the properties of the ballad world. Experience heightened far beyond the realm of plausibility is given a valid, poetic truth by the property of those conventions that make the miraculous seem oddly real. Dreams, superstitions, omens, numbers, musical motifs, all operate here to provide an authentic atmosphere for this perverse triangle of passions, and to make the inexplicable longings of the characters seem like dark elemental forces in the natural world.“

Укажувајќи дека митот на Фокнер се однесува на распаѓањето на Југот, Коул согледува дека тој на Макалерз се однесува на „човековата природа онаква каква што таа ја гледа“³⁶ во однос на љубовта. Смета дека јужњачкото на тој нејзин мит е отелотворено во локалитетот и во јазикот, во реалистичниот материјал на нејзината сказна, додека традицијата постои несвесно во серијата на обичаи, ритуали, чудни знаци и верувања во натприродност (моќта на пијалокот да ја оживее младоста и детството, желадот).

Интересни согледувања во однос на митското во делата на Макалерз содржи докторската дисертација на Дона Бауерли (Donna Bauerly), озаглавена „Модели слики во главните романи на Карсон Макалерз“³⁷.

Иако тоа јасно не е посочено, тезата на Бауерли претставува обид да се илустрира и да се докаже искажувањето на Макалерз дека во своите дела се обидела да ја покаже разликата меѓу двата начина на љубов — на *ерос* и на *ајаје*. Сметајќи ја Макалерз за писател кој го употребува симболичниот начин на изразување, односно за претставник на визионерскиот пристап на уметничкото изразување кое според Јунг, „го извлекува своето постоење од прататковината на човековата душа“,³⁸ Бауерли ги проследува овие два поларизирани вида љубов преку посочување и преку толкување на соодветните слики што им припаѓаат. Самата подвлекува дека цел ѝ е да даде интерпретативна анализа на симболичните значења во сите слоеви односно степени на значења, посветувајќи им особено внимание на митските аналогии.

Врз база на поларизираната рамка на *ерос* и *ајаје* Бауерли ги дели сликите што Макалерз ги употребува на оние што означуваат, сугерираат *дел* односно некомплетност и оние што означуваат *целост*.

Таквата нејзина постапка е интересна, меѓутоа вклопувањето во тие рамки на сите слики и елементи кои во некоја смисла можат да се совпаднаат со некое од овие значења, најчесто променливи и крајно дистанцирани од било каква митска конотација, зборува за голема шематизираност и реторичност во постапката и во искажувањата на Бауерли, кои оставаат отворен простор за несогласувања и полемики.

Рбетник на тезата на Бауерли е нејзината констатација дека темата на духовна изолација кај Макалерз има неопходна последица во комплетноста или во целостта, што критиката, според неа, дотогаш не го забележала. Со тоа таа го објаснува постоењето на слики на целост и интеграција во делата на Макалерз, покрај оние на изолација, нецелост и недовршеност, кои ја претставуваат алиенацијата на поединецот од заедницата и сопствената внатрешна дисхармонија.

³⁶ Coale, op. cit., 182, „like myth is a tale of origins usually sung as a popular tune, a kind of didactic fable set to music“; 183, „separates the events from the every-day world or rational thought and action... and releases it into the realm of imagination, legend, and dream, . . . the true McCullers realm.“; 185, „the very nature of man himself as she sees him“.

³⁷ Bauerly, Donna M. „Patterns of Imagery in Carson McCullers Major Fiction“, Marquette University, Ph. D., 1973, 1—154.

³⁸ Ibid. iii. „derives its existence from the hinterland of man's mind“, цитирано од Carl Jung, *Modern Men in Search of a Soul*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1928, 180—1.

Типичната слика што Макалерз ја користи за да го симболизира делот во потрага по целост и комплетност е типичниот, архетипскиот јунак кој бара (quest hero) и кој речиси секогаш е гротескен. Кај Макалерз тоа е најчесто адолесцентот, а особено машкуданката, сексуално амбивалентна — симбол на архетипскиот скитач и трагач, фигура на Исхамале. Во анализата на ликот на Франсис од „Вундеркинд“ го толкува значењето на рацете и кругот како симболи на делот кои покажуваат „немање на единство и губење на интегритетот во нејзиниот живот“.³⁹ Сите соништа на адолесцентите се движат околу некаков „центар“ (Сингер кај Мик, свадбата кај Френки), што според Бауерли е резултат на желбата да постигнат целост.

Во врска со *Член*, Бауерли се сложува со укажувањето на Грејвер дека патувањето го следи ритамот на познатото патување на адолесцентската иницијација: незадоволство од животот, надеж во откривањето на идеалниот фокус на животот и разочарување со здобиената мудрост преку поминување низ три опита на зближувачката моќ на иницијацијата: со човекот со мајмун, со војникот и со Хари. Адолесцентот, смета Бауерли, Макалерз го сфаќа како симбол на недовршениот човек, кој е таков поради својот темперамент и природната потреба од барање на целост и припаѓање.

Ликовите во *Огрази* и *Баладаша*, кои не се адолесценти, Бауерли ги разгледува за да ја одреди полната мерка на гротескното како симбол на нецелост. Низ анализа на полусветовите на ликовите кои се фрагментарни, раскинати, дезинтегрирани, го посочува неуспешниот обид за интеграција и движењето кон смрт наместо кон живот.

Иако Макалерз презентира живот на фрагментарни луѓе, Бауерли смета дека таа гради рамки за можност на комплетност и интеграција и дека нејзината гротескна визија за човекот не може целосно да се разбере без поставување на сликите на делот, изолацијата и некомплетноста наспроти тие на целост и интеграција. Појдувајќи од рајскиот центар како доминантна метафора на целост, Бауерли констатира дека Макалерз свесно или несвесно употребува широк спектар на слики на центар и рај како што се: ликови кои претставуваат целост и функционираат како центри или фокусни точки во животот на другите фрагментарни ликови, места за собирање како кафеани и соби. Низ анализата на ликовите на Сингер и Шерман како центри (често мешајќи ги значењата и нивоата на значењата), Бауерли забележува дека Макалерз дава и слики на фрагментација, дека центарот е во постојана опасност да се распадне и се рапаѓа и дека тоа е типична контрадикторност за нејзината динамика.

Покрај овие слики, Макалерз користи и андрогина личност која, според Елиаде, е „архаична и универзална формула за изразување на целост — коегзистирање на спротивности“⁴⁰, која не симболизира само сексуална комплексност туку и перфекција на примордиалното. Меѓутоа,

³⁹ Ibid., 13, „lack of unity and loss of integrity in her life“.

⁴⁰ Ibid., 79, „an archaic and universal formula for the expression of wholeness, the co-existence of contraries“, цитирано од Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries*, London. Harvil Press, 1957, 174.

Бауерли заклучува дека ефектот на овој симбол кај Макалерз не е обединувачки, бидејќи таквите ликови како на пример Мик и Френки страдаат од внатрешен конфликт, од грижа за идентитет, т.е. се фрагментарни.

Врз база на кафеаната — „големо добро место“ го анализира и конфликтот меѓу Амилија и Мејси како борба меѓу доброто и злото.

Како привремени или илузорни центри, кои имаат обединувачка моќ, ги смета: музиката, шумата, иницијацијата, забавата кај Мик. Забележува дека сликите на време, музика, атмосфера и боја имаат позитивна конотација поддржувајќи го главниот модел — Центарот. Така повеќето сцени за центри и рај се лоцирани во безвременото време, вон опсегот на историското, како на пример борбата меѓу Амилија и Мејси, иницијацијата на Мик, јавањето коњ на Пендертон, летањето со авион на Цестер. Во него тие доживуваат позитивно искуство, свест за можноста за целост и интеграција.

Бауерли ја сфаќа музиката и внатрешната соба на Мик како манда-ла. Укажува дека Макалерз употребува и атмосферски состојби: жештината и Југот се употребени како слики на фрагментација, изолација, монотонија и досада, а ним спротивна им е таа на снегот и на Север. Снегот како слика на идеалното односно целост и комплетност го толкува кај Мик, Френки и Малоун. Смета дека тој за нив станува слика на големото добро место. Сликите на центар и снег се јавуваат за да се креира концептот на големото добро место безвремено и недопиливо во убавината, наедно сигнализирајќи ефемерен и илузорен рај. Златната и црвената боја Макалерз ги користи како симбол на здравје и целост, а сивата на спротивното.

На крајот Бауерли заклучува дека двата начина на љубов: кон *eros* и кон *aiāie* се демонстрирани и конфронтирани низ делата на Макалерз и дека тие се кумулативни и психолошки слики кои го контролираат изборот на слики. Еросот е отсликан во гротескната личност, фрагментирана и изолирана во себичната страст, а сликите за *рај* и за *ценшар* нудат можност за вистинска љубов — несебична и која води кон заедништво и другарство — за *aiāie*.

Сметајќи дека парадигмата на Макалерз за филозофијата на љубовта е едноставна т.е. покажува колку човекот е свесен за себе и за другите, Бауерли проследува колку ликовите во потрагата по целост успеваат да ја доживеат.

Прегледот на критиката за Макалерз по периодот од 1967 до 1974⁴¹ покажува колку бавно и макотрпно архетипската критика си пробива пат. По Мур, нејзин основоположник е Грифит со есејот „Митот

⁴¹ Од увидот во критиката за Макалерз по 1973 година, односно до 1980 година, со која авторот на овој труд беше во можност да раполага, може да се заклучи дека од аспект на митот и митското во нејзините дела нема позначајни новини во однос на веќе посочените согледувања на претходната критика. Иако во поново време се објавени и три книги целосно посветени на Макалерз и на нејзиното творештво (една обемна биографија и две монографии), тие не само што не ги надминуваат туку всушност и не ги одразуваат сознанијата за митските аспекти на нејзиното творештво, што, како што покажавме, ги согледа претходната критика, особено онаа објавувана во периодиката во периодот од 1967 до 1973 година.

за тажната кафеана на Карсон Макалерз“, додека пак критичарите кои го проучуваат симболизмот во нејзините дела се заслужни што попатно ги забележуваат и посочуваат одделните митски елементи во нив. Од нивните согледувања се насираат контурите на митскиот мозаик во делата на Макалерз, но многу елементи во него остануваат недоволно јасно согледани или воопшто незабележани.

Потребата да се создаде една општа, целосна слика за употребата на митските елементи во делата на Макалерз се наментува како неопходна.

D-r Ljubica TODOROVA-JANEŠLIEVA

A SURVEY OF CARSON McCULLERS'S CRITICISM

(Summary)

This study closely examines and analyses the whole body of literary criticism /articles, essays, studies and books/ published chiefly in the USA from 1940 until 1974 on the works of Carson McCullers. It aims at tracing the principal views, attitudes and tendencies present in it and particularly those referring to the mythical elements in her works.

The chronological survey, which uses the positivist method, shows the developing stages in McCullers's criticism.

Criticism published in the period from 1940 until 1950 was informative and impressionistic. It consisted mainly of newspaper articles and reviews and dealt with McCullers's first three novels. It indicated the following important features: the uniqueness of McCullers's works and the necessity of treating and interpreting them in an untraditional way; the necessity of explaining the images and symbols present in them for a better understanding, appreciation and evaluation of the works themselves; and the presence of certain similarities with the mythic within the characters and furthermore the elements of the unconscious and dreams.

The period from 1950 until 1961 was marked by the publication of essays and studies in periodicals treating particular questions and problems in McCullers's works. Thematically oriented they show that she was preoccupied with the theme of spiritual isolation which she had developed into a philosophy of her own, i.e. her theory of love and that she wrote parables in which the tendency towards allegory and symbolisation was evident. They also show the closeness of her theory of love to the works of Plato and especially his parables, the use of the mythical figure of Tiresias within her characters, as a well as that of the subconscious and dreams in her novels.

True scholarly debate and criticism began in 1961. The numerous essays and studies in periodicals, the first doctoral dissertations and the first book published until 1966 on the works of this author emphasize the already established view that she was an allegorical writer who wrote allegorical

parables of love in which the realistic was integrated and subordinated to the metaphysical and the symbolical. The complex symbolism within her works, merely touched on and only partially treated earlier on, now acquired a full psychoanalytical interpretation.

The first serious attempts at examining the mythical elements in the works of Carson McCullers were made by Mark Shorer and Jack Moore in their essays, „McCullers and Capote: the Basic Patterns“ and „Carson McCullers: *The Heart Is a Lonely Hunter*“. In McCullers Shorer perceives a mythical imagination and an effort to achieve „the objective externality of myth“, while Moore exemplifies the modern way in which she retells the initiation myth by following its archetypal pattern.

1967 was marked by an end to impressionistic criticism and the rapid growth of academic criticism on McCullers. Criticism from 1966 until 1974 followed the earlier tendencies: generation and genre identification, further examination of the relation between the realistic and the symbolical, and symbol analysis in her works. But it also more seriously and complexly examined the presence of mythical elements in the works of Carson McCullers. Archetypal criticism was continued by Albert Griffith in his essay, „Carson McCullers' Myth of the Sad Cafe“, a comprehensive introduction and analysis of the mythical elements in the novel, and also by Donna Bauerly in her Ph. D. dissertation, „Patterns of Imagery in Carson McCullers' Major Fiction“, in which, analysing the two kinds of love present in McCullers's novels, she indicates and interprets the images of the part and the whole within the rather narrow framework of the metaphor /the myth/ of the paradisaal centre.

This study ends by indicating that McCullers' s fragmentary mythical mosaic should be completed.

Ванчо ТУШЕВСКИ

ЈОРДАН ХАЦИ КОНСТАНТИНОВ-ЦИНОТ И д-р ЈОВАН СТЕИЌ

Македонскиот преродбеник (учител и писател) Јордан Хаџи Константинов-Цинот (1821—1882) одржувал живи врски со белградскиот културен живот во втората половина на минатиот век. Цинот соработувал со Белградското читалиште а најдолго со Друштвото на српската словесност, од 1856 до 1869 година и нешто пред крај од неговиот живот па така од овие врски останала одредена кореспонденција¹. Цинот неколку пати престојувал во Белград, а него во Скопје го посетил српскиот историчар и проф. на Великата школа Панта Среќковиќ.

Овие долготрајни врски со српската култура и книжевност оставиле и своевиден одраз врз творештвото на Јордан Цинот. Во остатоците на неговата библиотека зачувана е само четвртата книга *Оџеги умне науке или Забава за разум и срце*² од докторот Јован Стеиќ. Потоа претплатник на втората Стеиќева книга *Забава за разум и срце* бил основачот на библиотеката во Велес, чие име го читаме во списокот на пренумерантите: „ВЕЛЕС, у Муки Донскои. Родољуб. Г. Анђелко Палашов, трг., велики любител Книж: и славе нације свое“³ од која Цинот позајмувал книги. Од наведените податоци се гледа дека Јордан Цинот ги читал делата на докторот Ј. Стеиќ, популарен писател од првата половина на XIX век (1803—1853), кој пишувал со рационалистичко-просветителски тон, што Цинот многу го интересирало заради својата просветно-педагошка дејност, па затоа можеме да судиме дека Цинот знаел и за останатите дела на споменатиот писател.

Прегледувајќи ја детално содржината на сите книги од Ј. Стеиќ можеме уште на почетокот да кажеме дека Ј. Цинот ги читал сите негови творби кои поседуваат сосем рационалистичен карактер и кои биле погодна лектира за тогашната читачка публика бидејќи Стеиќ во своите книги понудил еден енциклопедиски избор од разновидни потребиности и севозможни духовни задоволства во секојдневниот човеков живот. Скоро никаде во книжевните творби на Цинот не наидуваме на директно

¹ Харалампие Поленаковиќ, Кореспонденцијата на Јордан Хаџи Константинов-Цинот со Друштвото српске словесности, Филозофски факултет на универзитетот-Скопје, Историско-филолошки оддел, Материјали, кн. 2, 1955, стр. 3—60.

² Д-р Ѓорѓи Шоптрајанов, Библиотеката на Јордан Хаџи Константинов-Цинот. Годишен зборник на филолошкиот факултет—Скопје, Историско-филолошки оддел, кн. 2, 1949, стр. 60.

³ Јована Стеиќа, докт. мед. Забаве за разум и срце, II, Будим, 1831 (на крајот од книгата каде што страниците на пренумерантите не се нумерирани).

преземени мисли и содржини од книгите на докторот Ј. Стеиќ. Меѓутоа она што и самиот Стеиќ го напишал во втората негова книга *Забава* — „Осим тога е и моя главна желя, да читателъ с умом своим почесто стане, и да сам о стварима, кое му предлагем, мисли, изводећи нѣино толкованѣ, и разграниваюћи оно, што е с нѣи за разум или за срце добро и полезно“⁴ — секако важело и за нашиот преродбеник, зашто Џинот сите погодни ситуации ги преработувал преку својот личен филтер, применувајќи ги на својот домашен терен.

Во двете збирки од афоризми⁵ на Џинот влијанието на лектирата е повеќе од очигледно⁶. Ни најмалку не се сомневаме дека Џинот ги читал делата на Ј. Стеиќ кога ги составувал своите афоризми зашто под еден афоризам Ј. Џинот го навел Јован Стеиќ како автор на следната мудра размисла: „Човек треба добро да се влада, но с добри човечи да се влада, а владане е производно от волја и валѣанство, а со тиѣа он што ќе се влада, ако се неучени, ќе му речат дошол от безтрага да ни развалѣа работите наши. Не знае с нас да се влада. Они ако свински се владаѣат, го нудат и он свиња да буде, и меѓу волци како волк да урлика! Стеиќ“.⁷ Покрај некои србизми во овој афоризам: влада, буде, урлика и др. Џинот можел идејно да биде понесен од разновидните содржини на поучните текстови од Јован Стеиќ. Велешкиот бунтар во ниеден случај слепо не се однесувал кон оригиналниот текст, ами поттикнувачки се разраснувал самиот себеси. Меѓутоа најблиску кон изворот за наведениот афоризам од Џинот (одн. Стеиќев) се следните пасажи од првата книга *Забава*: *Неколько речи о ирсовеишению*: „После треба да се стара сваки воспитателъ и нарочито родителъ, да се нѣгов питомец свагда само с добрим друштвом меша и забавля.“

Сила друштва тако е јака за наш дух, да се ми обично онако формирамо и прекројаваме као што нам е друштво с коим живимо. Најясниѣ и најстрожиѣ воспитаванѣ по теоретическим законима ни е кадро тако јако нашу нарав променуги и прекренуги, као примери и владанѣ людскога круга, у ком растемо и с коим се забавлямо“.⁸ Или уште еден сличен пример: „Шта више не само друштво люди, но оно и животинѣа модифицира нарав. Ми имамо доста примера, гди су люди с дивльим животинѣа и сами дивльи били. Слуге код волова, обично су као нѣина марва глупи, леньи и блесасти. Они кои с конѣима посла имаю, веѣ су бржи, слободниѣ и отворениѣ; ер су и конѣи бржи, ватрениѣ и люѣи него волови“.⁹ Стеиќ му придавал посебно внимание на воспитувањето за што сведочи уште и овој пасус од неговата четврта книга *Забава*: „И тако свакиѣа путь више треба добро и лепо владанѣа ценити у уважавати,

⁴ Истото, стр. XIII.

⁵ Харалампие Поленаковиќ, *Две збирки од афоризми на Џинот. Во: Во екот на народното будеѣе*, „Мисла“, Скопје, 1973, стр. 82—94.

⁶ Ванчо Тушевски, Прилог кон проучувањето изворноста на афоризмите од Јордан Хаѣи Константинов-Џинот. „Литературен збор“, Скопје, XXVI, кн. 6, 1979, стр. 75—79.

⁷ Харалампие Поленаковиќ, *Две збирки од афоризми на Џинот*. . . стр. 89—90.

⁸ Др Јована Стеића, *Забава за разум и срце*, I, У Бечу, У Типографии Конгрегацие Мехитариста, 1828, стр. 48—49.

⁹ Истото, стр. 49—50.

него много знаѣ у наукама и у осталим вештинама особито у веку младежи првомъ и зеленомъ“.¹⁰

Вториот податок, што делумно го споменавме и кој ни укажува дека Џинот ги користел делата на Стеиќ во составувањето на неговите афоризми се многубројните србизми кои се преплетуваат во речениците од споменатите збирки афоризми: мучи, брблив, неке, докле, јагненци, узими (за:узети), паужина, владане, погутавени, будат (за:да буду), кажем, буде, пути (за:пута), научићу се, бојати, нећу, будам (за: бити), трудићу се, учићу се, толико, човеку, магарци и др.¹¹

Главата *Човек и човечесѣво* во книгата *Сабор истине и науке* од Ј. Стеиќ,¹² за која самиот автор во петтата книга наведува дека е тоа негово трето дело,¹³ — донесува основни начела со општото прашање: „Ко е и шта е човек?“ што секако на нашиот писател му дало повод да размислува и да даде свои одговори во првата збирка на неговите афоризми, Потоа, продолжува Стеиќ со прашањето: „Каквиј е и каквиј ваљ да е човек?“¹⁴ Следствено, човековиот карактер бил во фокусот на вниманието и на двајцава разгледувани писатели. Кај Стеиќ го читаме ова размислување за карактерот: „Наравъ човечія првѣй е предметъ за силу мышлѣнѣя сваке човеческе душе; зато се увек о нѣои много и јако мыслило и умствовало, али нигда сложно, нигда онако, како би се умъ нашъ подпуно задовольити могао“.¹⁵

Понесен од овие универзални прашања за човекот, за кои Ј. Стеиќ дава воопштени одговори во споменатата глава, Јордан Џинот напиша цела збирка од преку 25 афоризми каде што секој започнува со именката *човек*, а потоа доаѓа одговор кој е формулиран пословично или во поголем дел од нив Џинот ги размотува своите маки што ги имал со луѓето кои го прогонуваае заради неговата просветна дејност на „македонски“, словенски јазик. Имено, Џинот, што е и разбирливо, своите одговори ги дефинира од секојдневието на својата реалност.

За илустрација ќе наведеме неколку афоризми заради воочување на приближната зависност од Стеиќевата лектира: „Човек е роден да се мучи, да плаче, и на ден да умира“¹⁶ Кај Стеиќ ја среќаваме следната мисла: „Онъ се у незнанию и болѣтицы рађа, он у муцы и у непорестаномъ постранно савъ скоро свой животъ проводи, и наипосле опетъ у незнанию и у плачу умира“¹⁷.

Исто така поттикнат од лектиратата на Стеиќевите книги *Забава* Џинот понатаму ги вообликува своите размислувања: „Човек човека јаде пие и коските му изглодуе па и мозокот от малите коски ке му из-

¹⁰ Огледи умне науке; или Забава за разум и срце IV књига, стр. 110.

¹¹ Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Џинот. . . стр. 86—94.

¹² Саборъ истине и науке одъ Јована Стеића, Доктора Медицине., У Београду, у княжеско-србској књигопечатни, 1832, стр. 131—159.

¹³ Новый прилогъ за душевну забаву отъ Дра Јована Стеића, књига, V, У Новом саду, Изъ типографіе Г. Јанковића, 1839, стр. 181.

¹⁴ Саборъ истине и науке. . . стр. 131.

¹⁵ Истото.

¹⁶ Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Џинот. . . стр. 86.

¹⁷ Сабор истине и науке. . . стр. 136.

смошка (изцица)“.¹⁸ Кај Стеиќ читаме приближен текст кој зборува за пријателството: „И доиста пошто су му најпосле све до голы костію поели, па іоштѣ и оно мало мозга, што е у њима (читај: у њему) заостало било, сасвим исцисали. . .“.¹⁹ И тука како и во претходниот случај не суштествува директно преземање туку мисловното значење на содржината на текстот ни покажува дека Цинот сепак бил зависен од Стеиќевите дела. Но тука, а и во останатите духовни допири, не се извршил процесот на пасивно преземање на одреден текст ами лектирата ја активира мислата за надраснување на нови содржини и збогатување (премодулирање) на нови жанровски структури во друга јужнословенска /соседна/ литература: со афоризми!

Објаснувајќи со генерализирани потези што е човек и човечност Стеиќ ја цитира следната мисла: „човече, ты бедна играчко природе и твое фантазіе, шта се упинѣшъ, чему се надашъ, и чим се имашъ дичити? Та живот е твой краіій и одъ чеперка, а муке су у њему дулѣ одъ нека и теже од камена; разумъ е твой обмана, среѣна е твоя слепа твоя лудость, надежда ти е изшарана лутка одъ саме паре, коя те свакій часъ вара. Ты си одъ ничега постао жива грудa, па си и сад ништа: ты се оцепи одъ свега, пропадни и буди опетѣ ништа, ерѣ само у томѣ ѣшъ ты свой мирѣ наѣи!“.²⁰ Да ја додадеме уште и оваа мисла од Стеиќевата втора книга *Забавa*: „... человек (е) роѣен, само да се мучи, да уздише, да горчину своевольного недостатка од свакога сладкога и лепога уживаня пие, да помрчину духа и ладноѣу срца тражи, да од красоте овога света и очи и срце затвори, и да, пренебрегаваюѣи сваку дужност на овом свету, само на дволичѣ, добре или тешке, оне дальне будуѣности, беспутно доиста, мисли. Они дакле оѣе, да е человек зато створен, да, док на овом лепом свету живи, несреѣан буде и бедан“.²¹

На навредениот и меланхоличен (огорчен) Цинот овие мисли индиректно посредувале својата горчина да ја излие во следните афоризми облиени со песимистичен тон: „Човек е произведен от чувство, человек е мошно мали створ колку слачицно зрно, колку паужина, колку свилена буба, колку снегова грутка, колко огнена искра, најпосле како една капка водица“.²²

Споредувајќи ги споменативе два текста на Ј. Стеиќ со Циното-виот афоризам треба да признаеме дека Цинотовата асоцијација е поразвиена и посликовита и тоа Цинот не презема директни мисли од Стеиќ туку само идејни слики. Не оперирајќи со апстрактна лексика како високоучениот Стеиќ (во Европа), Цинот мошне живо елаборира со поими од македонското секојдневие и со тоа афоризмот го прави едноставен, целосно битов, но во суштината длабоко филозофски проникнат. Секако повлечен идејно од Стеиќевата работа *Човек и човечесѣво*, Цинот продолжува и во втората збирка од афоризми со својот песимистички тон

¹⁸ Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Цинот... стр. 86.

¹⁹ Новый прилогъ за душевну забаву... стр. 10—11.

²⁰ Саборъ истине и науке од Јована Стеиѣа... стр. 133.

²¹ Јована Стеиѣа, Докт. мед. Забаве за разум и срце, II, У Будиму, у Типографии Университета Пештанског, 1831, стр. 59.

²² Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Цинот... стр. 89.

проткаен со нихилистичка боја: „Зашто газим землјата? ако газим землја сам. И што му драго да сам, землја сам; и все светски достоинства да сам, па землја сам“.²³ И во случајов согледуваме дека Џинот е поширок и пометафоричен во изнесувањето на своите мисли иако не можеме да тврдиме и да го споредуваме влијанието од Стеиќ и изведениот дел од него кај Џинот. Во прашање е само *индиректна асоцијација* која Џинот ја презел од Ј. Стеиќ.

Многу наслови на глави од Стеиќевите книги укажуваат на близината на афоризмите на Џинот. Во четвртиот дел на Стеиќевите *Забава* која Џинот ја имал во својата библиотека и која е за чувана до денес, наидуваме на извадокот *Пословице и нџине науке*²⁴ кој опфаќа многу мудри искри. Тука се разработуваат разни недостатоци и убави особини човечки што на Џинот му помогнале да ги компонира своите мисли за луѓето кои го прогонуваат заради неговата просветителска работа. Тој кај Стеиќ во таа смисла можел да ги прочита следните умни сенценци придружени со опстоен коментар: „Одъ чега се паметанъ стиди, / Съ онимъ се людѣ поноси“; „Съ лаганъем е срофено оговаранѣ“; „Речи треба мерити а не броятѣ“; „Птица се по перју а, човек се по беседи познае“; „Гди е слога, ту е и Божій благословѣ“²⁵ итн. Од овие пословици и од останатиот рационалистички материјал кај Стеиќ, Џинот можел за себе да трасира одредени насоки во својата просветителска работа. Тој преку Стеиќ видел што во она време ја интересира и со што се занимава велеучена Европа па така го примал и го сфаќал воведувањето на разни просветни идеи, потоа собирање и разработка на фолклорниот материјал и др.

За време на рационализмот и просветителството кога живееле Д. Обрадовиќ, Ј. Стеиќ, Ј. Џинот и многу други на голема мода биле басните. Оваа популарна лектира не го одминала ни Стеиќа кој во својата втора книга *Забава*²⁶ поместил повеќе басни со толкување. И на Џинот басните му биле омилена лектира, радо сакал и умеел пред своите ученици да толкува одредени басни. Тој во својата библиотека ги имал Езоповите басни. Џинот објавил една драма со наслов *Басна*²⁷, инспирирана од фолклорни мотиви. Бидејќи често бил прогонуван од завидливите учители гркомани и Џинџари, зашто бил солиден словенски учител, Џинот ја осетил на своја кожа човековата завист па тоа сликовито го пренел во еден афоризам и прераскажал, во форма на проповед, една вдахновена народна приказна за зависта. И Стеиќ по повод басната *Голуб и врана*²⁸ дал убава „наука“ за зависта. И во случајов согледуваме колку Стеиќ и Џинот имале заеднички допирни точки во поглед на интересот и на употребата на книжевни жанрови и истородни гледања на светот и појавите кои ги опкружувале во нивната современост.

²³ Истото, стр. 94.

²⁴ Огледи умне науке; или забава за разумъ и срце IV књига од Докт. Јована Стеића, У Будиму, 1836, стр. 58—84.

²⁵ Истото.

²⁶ Јована Стеића, Докт. мед. Забаве за разум и срце, II, у Будиму, 1831, стр. 84—163.

²⁷ Истото, стр. 143—148.

²⁸ Јована Стеића, докт. мед. Забаве за разум и срце II... стр. 145—148.

За неблагодарните пријатели и воопшто за големото пријателство рационализмот и просветеноста ги преполниле своите книжевни страници. Јордан Цинот во „Цареградски вестник“ објавил список од повеќе составени и преведени драми, меѓу кои бил и следниот наслов: *Дионисиј Тиран, Дамон и Финдијас ради пријателство. драма во I дејствије*²⁹. Досега текстот на спомената драма не е пронајден. Не се знае дали воопшто е печатен, иако Цинот го најавил објавувањето. За можните извори на драмата пишувале проф. Х. Поленаковиќ³⁰ и Е. Зографска³¹, Ние кон ова прашање во дадениот миг би додале дека и Јован Стеиќ во вид на басна ѝ го предал на читачката публика текстот *Дамоклес* (Дионисије е био кралј али и Тиран)³². Иако мошне осакатена и острижена, оваа драмска творба можела да даде повод и Цинот да се заинтересира за преведување на спомената драма. Тој, така да се каже, имал изгубено пријателство, односно бил отфрлен од средината иако благотворно дејствувал на просветувањето на младите „Славчиња“, па овој текст секако го успокојувал и му влевал надеж дека навистина постои големо пријателство.

Во „Цареградски вестник“ од 28 март 1859 година Јордан Цинот известува дека ќе му се печати, меѓу другите дела, и „*Умојвори Лукијана Самосадскаго*. Содржава 100 листови“. Овој наслов пријатно не изненадува бидејќи Ј. Стеиќ во својата петта книга³³ на скоро ист број листови и со приближно сличен наслов ја објавил драмата *Лукијана Самосајској. Умојвори*. Она *Умојвори* кај обата автора стои во инверзија. Споменатите драмски текстови од Ј. Цинот не се пронајдени до денешниот ден. Скоро истовестениот наслов и обем на содржината на текстовите не наведува, со извесна резерва, да поверуваме дека Цинот можел да ги преведе овие творби од Ј. Стеиќ или само ја презел идејата па потоа ги преточил од грчкиот јазик кој го познавал добро?

Овие „*Умојвори Лукијана Самосатског*“ содржат две драми: *Тимон* (стр. 1—59) и *Превоз или Тиран* (стр. 60—98). Во воведните редови на двете драми Ј. Стеиќ го претставил преведниот писател со следниот исказ: „Критика и Сатвра, која подъ видомъ шале и забаве лепо поучава и оштро казни, главно е ума оружѣ, коимъ Лукијанъ, наибольшій философъ другога столеѣна после Спасителя, истину оштроумно брани и противъ глупости и порока воюе“³⁴. И Цинот љубувал со критика и сатира да удри врз многу недостатоци и неправилности во комуницирањето на поединецот со група луѓе (масата). И затоа не случајно го избрал Лукијана Самосадски за превод.

²⁹ Бр. 150 од 5. XII 1859.

³⁰ Харалампие Поленаковиќ, Драмските обиди на Цинот. Во: Во екот на народното будење, „Мисла“, Скопје, 1973, стр. 58—59.

³¹ Елена Зографска, Кон две драмски творби со античка тематика од Јордан Хаџи Константинов-Цинот. Во: Годишен зборник на Филозофскиот факултет на универзитетот во Скопје, кн. 4 (30), 1978, стр. 399—408.

³² Јована Стеића, Докт. мед. Забаве за разум и срце, II, У Будиму, 1831, стр. 157—159.

³³ Новый прилогъ за душевну забаву отъ Дра Јована Стеића, књига V, У Новом Саду, 1839, стр. 1—98.

³⁴ Истото, стр. 1 (прва, нумерирана).

Засега не можеме со сигурност да тврдиме дека Јордан Џинот ги превел овие две драми на Л. Самосатски преку Ј. Стеиќ бидејќи не ни е познат неговиот текст. Меѓутоа интересно би било кога би се пронашле содржините на овие две драми „составени“ од Ј. Џинот и да ги споредиме и двете со споменатиот писател па дури тогаш да понудиме конечен одговор. Но, затоа со поголема сигурност можевме да констатираме од содржините на текстовите зошто Џинот се одлучил да ги преведе токму овие драмски творби на Л. Самосатски.

Насловот на првата драма *Тимон* и содржината нејзина зборува за отфрленоста на Тимона кој му чинел добротворства на народот, а за возврат бил прогонет да се мачи со копање: „Но остављајући на страну све, што се други тиче, о том љу само да говорим, што се мени самом догодило, *мени*, кои самъ онолике многе Авиняне уздиго; отъ убоги богате люде начинио; свима оскудныма и невольныма помагао; да и цело мое, смемъ реѣи, превелико благо само у томъ разсуо, да пріятелиима добра учинимъ. А садъ, пошто сам на тай начинъ сирома постао, нико ме више и не познае, и отъ свію оны, кои су се пре до црне землѣ предамноѣ кланяли, и кои су отъ едногъ могъ погледа зависили, садъ ме ни еданъ више неѣе ни да гполеди. Сретнемъ ли кадшто когъ отъ нѣи случайно на путу, ал' ти онъ, сасвимъ се и невестъ, чинеѣи, проѣе мимо мене, како мимо извалѣеногъ и дугимъ временомъ порушеногъ гробногъ камена каквогъ веѣ одавно упокоеногъ и заборавногъ човека. А други, како ме іоштъ издалека смотре, одма се окрену, па иду на другу страну, као да мысле, да ѣе, угледавши мене, когъ с неодавно своимъ спасителѣмъ и добротворомъ звали, какву гнусну и несреѣу им предсказуѣи утовру видити“.³⁵ Како што гледаме, темата за прогонетиот добротвор кој ги изгубил сите пријатели мошне многу го мачела во приватниот живот нашиот просветител Јордан Џинот, па заради тоа сосема е оправдано и разбирливо што се зафатил да го преведе веќе споменатиот драмски текст. Тој можеби ја видел содржината на творбата кај Стеиќ па потоа го читал грчкиот оригинал или обата текста паралелно ги користел при составувањето на својот најавен текст? Меѓутоа, сè ова се претпоставки додека не се пронајдат преточените творби, на Џинот, ако воопшто постојат, па дури тогаш да се суди за изворот и квалитетот на преводот.

Во Стеиќевиот превод на *Тимон* ја среќаваме следната карактеристика за истоимениот јунак: „Ј бы могао реѣи, да га е нѣгова доброта, нѣгова човечность и неѣгова милость према свима убогима упропастила; ал', праву истину казуѣи, не съ тога но съ нѣгове доброѣуде простоте и немарности у избору свои пріятели све му се оно зло догодило: само то е учинило, те онъ нѣе могао спазыти, да е само према вранамъ и вуцима добаръ и издашанъ бѣю. Онъ е, сирома мыслію, да су сви они ястребови, кои су му утробу ели, прави нѣгови пріятельи по чистой любви и склоности; а нѣе знао, да су се они свагда зато око нѣга купили, да све само ждеру“.³⁶ Кореспонденцијата на Џинот со Друштвото на српската словес-

³⁵ Истото, стр. 7—8.

³⁶ Истото, стр. 10.

ност во која спаѓаат и двете споменати збирки афоризми, ја претставува во некоја рака авторовата мачна исповед зашто во тие години тој преживувал големи понижувања и прогони од страна на зловните и неучени скопски и велешки првенци. Затоа и некои цитати од *Тимон* зачудувачки изненадуваат во својата сличност со животот на Цинот: „В скопје имав до 2000 пријатели, и вси с един глас ме благословуеа и хвалеха, а сега немам ни един. Човеци скопски сто хилјади пути повеќе ме безчестиха, него велешаните. Скопски човеци несвидни, привлечени, изелици, многоядци, погугавени, пред нози си гледат, а един на друг преко многу зло си чинат. И мене безброј зло ми сториха, ја им проштавам, зашто не знајат што прават. Зашто седиш при нив кога се лоши? Седам за преглед, да видат како им затривам лошото и как љубим доброто“.³⁷

Огорчениот Тимон, како и Цинот, скоро си истозначни зборови им одговара на своите (не) пријатели: „Зашто ми е онь некадъ безъ броя много зала учинио. Онъ ме е улагачима и изелицама предао, лукавымъ, подмуклымъ, и завидльивымъ людима подложіо, роскошнымъ у пустымъ животоми поквартио, и наипосле у невольи, као издайникъ, неверно оставио.“³⁸ И кај Цинот наидуваме на многу слични паралели во однос на прогонетиот добротвор: „Човек ме гонил ни зашто, човек ме е безчестил, човек ме е псул, човек ме е предал на Туцри, и Турците ме судиле и ме изгониле, човек ме изел како куче коска кога јаде. Човек не ме оставил да работам еднаш у Велес седм години, а у Скопје три години, човек разори Витлеемските 14 хилјади деца, и в Скопје всички деца; човек е расипач с копач, но тој кој е расипач, сам себе се расипуе, Бог е праведниј судија и о/т/мштение!

Имал сам у Велес сто и педесет пријатели, всекои от них по 18 хилјади злоти ми даде, а Цинцарите душата искаха да ми сокрушат“.³⁹

Од сите наведени примери на Стейкевиот превод на „Тимон“ и соодветните цитати кај Јордан Цинот, можеме да констатираме зошто Цинот ја избрал токму оваа драма за превод која зборува за злобата и за пакоста на пријателите.

Кога ги пишуваат своите писма до Друштвото на српската словесност Цинот имал обичај да ги озаглавува со мото, односно со мудри мисли на разни филозофи кои ги читал. Така, Цинот пред едно писмо го цитирал В. Т. Круг — од кој и Јован Стеиќ во својата четврта книга *Забави* превел цела глава *О добродетели и дужносьима*.⁴⁰ Цинот под името на Круг го навел на грчки јазик следниот стих: „Ермис со послушност, громогласно извикува, / и тоа сè во една усогласена желба / во средината седел Пали-правдата / на лево од него светата вистина од десна страна“.⁴¹ Ова се секако грчки стихови од класичната еленска книжевност кои природно не припаѓаат на Круг иако Цинот го навел него како автор. Зошто Цинот го цитирал Круг на ова место засега не е

³⁷ Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Цинот... стр. 91.

³⁸ Новый прилогъ за душевну забаву... стр. 38.

³⁹ Харалампие Поленаковиќ, Две збирки од афоризми на Цинот... стр. 90.

⁴⁰ Огледи умне науке; или забави за разумъ и срце, IV, књига... стр. 1—22.

⁴¹ Харалампие Поленаковиќ, Кореспонденцијата на Јордан Хаџи Константинов-Цинот со Друштвото спрске словесности... стр. 29.

разјаснето. Меѓутоа тој секако го користел барем идејно Стеиќевниот превод на Круг зашто четвртата книга *Забава* ја имал во својата библиотека, а од следните подглави: савестъ, Добродѣтель, Дужность, Нагонъ, Слободна воля, Средства за добродѣтель, Разлика дужностии, Моралный конаџъ ума, Правда и доброта, II Дужности, према нама самимъ, дужности према другима-очигледно согледуваме дека Ј. Џинот ја користел оваа рационалистичка литература бидејќи му требала за неговата педагошка работа која пропагирала меѓу другото и вакви идеи од Круг.

Џинот, воопшто, се напојувал кај Стеиќ за секакви прашања и за сите согледувања што ги носел рационализмот и просветителството, со себе: „И данас сваки народ, пошто до прилике дође, радо прима од другога болѣ и лепше науке, и болѣи и лакши начин живлѣня, ер види да тако блаженство и среѣна нѣгова расте“.⁴² Јордан Хаџи Константинов многу читал и бил еден од најинформантите луѓе во областа на книжевноста во средината на минатиот век во Македонија. Од 158 досега познати и опишани книги од остатоците на неговата библиотека / руски книги има 20, бугарски 14, хрватски 4, чешки 1, грчки 79, латински 2, германски 1, француски 2/. Српски книги има 34-што значи дека веднаш зад грчките книги Џинот најмногу ги употребувал, најмногу се напојувал на изворите на најразвиената словенска книжевност на јужнословенските простори во тоа време.⁴³

Кај Стеиќ Џинот можел прв пат да дознае или само да утврди некои свои ставови во педагошко-просветната работа. Општите културни и разновидните животни прашања карактеристични за тоа време ја преплавуваат Стеиќевата просветителска книга: „Сад веѣ сваки зна, кои е рад само мало паметно мислити, да е среѣна и лепота ма каквог народа с тим веѣна и обширниѣ нѣгова култура“.⁴⁴

Џинот не можел туку така да помине покрај текстовите на Ј. Стеиќ кои зборуваат за народот или пак за јазикот, посебно што овие прашања се разработени во четвртата книга на Стеиќевите *Забава* која и до денес стои во неговата библиотека. Поимите *народ* и *јазик* биле актуелни и осетливи прашања и во првата половина на XIX век, сѐ уште кривки и недефинирани: „Народъ е дакле една велика фамиліа, која е одъ многѣи манѣи, по крви сродѣны и по различнымъ местима живеѣи, фамиліа саставлѣна; *едно ѣорекло и еганъ езикъ ѣприродна е сила ѣдноіа сродсѣва*“.⁴⁵ (Подвлекол В. Т.)

Во статијата *Моему Милану* објавена исто така во четвртата книга книга *Забава*, која зборува за ставовите на Ј. Стеиќ за употребата на народниот јазик во книжевноста, Џинот имал прилика да се увери од какво значење е народниот јазик за книжевноста: „Я самъ србскіѣ езѣкъѣ најболѣ познао и научіо одъ нашегъ простог и іошъ непоковареногъ народа, — вели Јован Стеиќ — особито од драге наше браѣе у Србїи“⁴⁶.

⁴² Др. Јована Стеиќа Забаве за разум и срце I... стр. 26

⁴³ Д-р Ѓорѓи Шоптрајанов, Библиотеката на Јордан Хаџи Константинов-Џинот стр. 45—121.

⁴⁴ Др. Јована Стеиќа Забаве за разум и срце I... стр. 24—25.

⁴⁵ Огледи умне науке; или забава за разум и срце, IV књига... стр. 78.

⁴⁶ Истото, стр. 166.

Овој став и гореспоменатиов за „народноста“ прозборуваат (за македонскиот национален амбиент во она време) преку устата на Џинот низ страниците на „Цареградски вестник“.

Пишувајќи во „Цареградски вестник“ за издигнувањето на народниот јазик во литературен, Џинот мошне дијалектички, проникливо и визионерски ќе се огласи со свои умни согледувања за ова суштествено прашање, при што, најверојатно, го следи Вука а му противречи на Ј. Стеиќ: „И тако всекако е „народниј јазик“ кога е он тако „донесен“ што-то с него да може лесно и удобно, все што да се нише, и за селјака и за рукоделца и за граѓанскога промисленика, и за книжевника, и за човека отмена, ако да е и свјаштенник или војник, званичник или државник или и племенит, от какво му другога верста и лоза, и кога е татко оснажен зашто-то списател-а да може да сја спушта без велика мука до најнижиј слоеви своего народа, и да воздига до највишиј. Книжевниј јазик се говори не други освен „народниј јазик“. Но ми треба разумно и понјатно да го изображаваме, с големи трудове, и един друг списатели-те да слушаме, и да се рассуждаваме, како по добро створиме го до зде Др. Јован Стеиќ, говори противно Вука Караџиќа за јазико испитание“.⁴⁷

Кога овие редови излегуваат во јавноста сè уште во Србија личноста на Вук Караџиќ е непожелна а со тоа и неговите ставови за јазикот. Според горниве согледувања на Џинот за „народниот и литературен јазик“ извлекуваме дека тој ја следел работата на Вука, па во тој дух се и неговите истапи и погледи за неговиот мајчин јазик. Во вториот дел на својот исказ за народниот и книжевен јазик Џинот го квалификува д-р Јова Стеиќ како противник на Вука. Зошто ставот на Џинот е таков кога се знае дека Ј. Стеиќ беше голем пријател на Вука па дури и една од своите книшки отпечати со неговиот правопис!

Од богатата преписка помеѓу Вука и Стеиќа (вкупно 36 взаемни писма од кои повеќето се на Ј. Стеиќ) во периодот од 1831—1835 г. заклучуваме дека овие двајца современици разменуваа, покрај недоброј пријателски дребулии, и мислења за јазикот.⁴⁸ Најмногу се исказува Ј. Стеиќ и тоа секогаш во прилог на Вук Караџиќ. Тој и јавно се исповеда за Вука: „Ја самъ се вама већ и приватно и публично исповедио, да самъ отъ васъ много научио, што се нашегъ языка и наше народности тиче; па и садъ вамъ јошъ и то кажемъ, да и садъ кадъ што пишемъ, свакии путь мыслимъ: оће ли то Вукъ моћи одобрити?“⁴⁹

Во четвртата и во петтата деценија на минатиот век во Србија било забрането внесувањето книги од учениот Вук. И откако јавно му било забележано на Стеиќа за печатењето на неговите *Забави* со Вуковиот јазик и правопис тогаш докторот Јован се „приволео оном царству које је владало у Србији, а водио га је углавном Стерија као главна личност у српској просвети и као носилац борбе против Вуковог језика и правописа, ипак више правописа“.⁵⁰

⁴⁷ „Цареградски вестник“, бр. 84, 3 мај 1852.

⁴⁸ Вукова преписка, књига шеста. Београд, 1912, стр. 84, 114—115. 122, 127.

⁴⁹ Истото, стр. 129.

⁵⁰ Др. Ђорђе Живановиќ, Из књижевних наклоности Јована Стејића. Во: Научни састанак слависта у Вукове дане, 8/II, Београд, 1980, стр. 267.

Најодзади, преку овие фактички согледби можеме да заклучиме дека Јордан Џинот можел посредно или непосредно (преку книгите и периодиката) да биде запознаен дека Јован Стеиќ е Вуков противник. Иако, како што се покажа, во суштина не било така.

Од досега изнесените податоци согледуваме дека македонскиот преродбеник Јордан Хаџи Константинов-Џинот ги познавал делата на д-р Јован Стеиќ. Тоа очигледно го покажуваат документираните споредби. Потоа и разновидната рационалистичка содржина од енциклопедиско ниво, за тогашното време, укажуваат дека Џинот се напојувал со таква литература, поистоветувајќи се со погледите (или учејќи) кои доаѓале од северот-од учената Европа-посебно Германија, зашто Стеиќ најмногу преведувал од тој јазик. Духот на Џинот бил широк и далеку-виден па затоа можел да ги чита, сфаќа и преку својот домашен филтер да ги применува разновидните идеи од велеучена Европа. Тој таа Стеиќева лектира само на едно место ја навел иако и за тој цитат не се среќава сосема соодветен пандан во наведениот оригинал, сепак, како што веќе истакнавме видлив е индиректен навев од просветителско-рационалистичките работи на Ј. Стеиќ кај нашиот просветителски трибун. Иако Јован Стеиќ бил еден од основачите на „Друштвото на српската словесност“ со кое Џинот соработувал и иако Џинот го посетил Белград неколку пати, не е познато дали двајцата културни работници имале лични контакти во Белград.

Интелектуалните и духовните снаги на Џинот биле над просечниот културен живот во Македонија за она време. Тој се надраснал и самиот себе кога побарал духовна храна во поразвените соседни литератури. Се разбира, бил напосто принуден бидејќи во својата земја немал никаква издавачка продукција. Џинот не го читал само Јован Стеиќ туку и Јован Ст. Поповиќ и други негови современици од српската книжевност, а многу учебници му биле подарувани од Министерството за просветата на Србија.

Ognena NIKULJSKA

LA FUNCION SIMBOLICA DEL MAR EN „LA CASA DE CARTON“ DE MARTIN ADAN

Cuando penetramos en lo que es y lo que ha sido la literatura peruana, nos encontramos frente a la obra de Martín Adán. Una obra que suscita una enorme inquietud, especialmente el libro „La Casa de Cartón“.

Esta novela corta, organizada como sucesión de imágenes, apareció en 1928 con un prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de José Carlos Mariátegui. Por su contenido y forma de expresión, en su primera aparición suscitó varios comentarios, pero ninguno comprendió la obra en su totalidad, no se demostró haberse encontrado la forma y método de obtener el máximo acercamiento al texto. Es mucho después que se dan aproximaciones a la obra, pero siempre se advierte un temor de hablar específicamente de ella. No aparece por un largo tiempo un estudio detenido de esta obra.

Juan Carlos Ghiano dice en „La Nación“ lo siguiente:

„Tendrían que pasar muchos años para que „La Casa de Cartón“ fuera leída como corresponde, a la luz de la nueva narrativa hispano-americana, a la cual se había adelantado con la seguridad de un precursor sin titubeos“¹.

Este mismo autor caracteriza la obra como:

„Una novela inesperada frente a las estructuras realistas dominantes en la narrativa hispanoamericana de entonces; ambos apadrinadores confirman la extraneza del intento, cargado a la juventud de esa suerte de Stephen Dedalus aparecido en la literatura peruana“².

Según Julio Ortega:

„Martín Adán (cuyo nombre es Rafael de la Fuente Benavides) nació temprano a literatura; a los 19 años con una novela impresionista y sensorial, „La Casa de Carón“ de fresca y libre inspiración vanguardista; novela sorprendente — nacida bajo el descubrimiento deslumbrado de Joyce — por su capacidad poética para crear un lenguaje plástico que es también un lenguaje lúdico“³.

¹ GHIANO, Juan Carlos, MARTIN ADAN, NAVEGANTE DE EXTRAMARES. „La Nación“, 3a. Sección. Buenos Aires, Argentina, 6 de noviembre de 1971.

² MIRCEA, ELIADE: *Traité D'Histoire des religions*. Payot, Paris 106, Boulevard Saint Germain, 1946.

Las dificultades que esta obra ofrece obedecen a muchos motivos. Uno de ellos es aquel al que alude Emilio Adolfo Westphalen al decir:

„Con „La Casa de Cartón“ sacaría también el autor a relucir su proclividad a las dobles y triples identificaciones“⁴.

Luis F. Xammar define a „La Casa de Cartón“ como un preámbulo

„... ese testimonio poético de crítica profunda, producto paradójico en una generación vanguardista intrascendente. Mas „La Casa de Cartón“ tiene tonos inesperados de incisiva crítica dentro de una forma estética impecable“⁵.

Estos autores coinciden en afirmar que se trata de un aporte nuevo en la literatura hispanoamericana, precursor de la nueva narrativa, de una nueva forma, una nueva manera de utilización del lenguaje y hablan de una influencia de Joyce en el texto. Pero no se da en ninguno de ellos un análisis detenido que nos presente el material que respalda tales afirmaciones.

Es justamente esto lo que nos incitó a tratar de observar más detenidamente el material y ver si se confirman dentro del texto todas estas opiniones que encontramos en artículos sobre la obra. A través de un análisis detenido comprendimos que estábamos frente a un texto que tiene mucho material, una riqueza que es casi inagotable. Es por lo que presenta el texto como variedad de contenidos para explorar, que decidimos hacer una selección y concentrarnos en un tema determinado que constituye una constante.

A través del análisis de la presencia del mar, nos proponemos lograr un acercamiento mayor a lo que el texto aporta como unidad autónoma.

Otra razón por la cual decidimos analizar este tema — la presencia del mar en „La Casa de Cartón“ — es que consideramos que a través del análisis de este tema se pueden descubrir las variedades expresivas del autor, sus formas y caminos de creación y alcanzar una visión de la obra como un todo que comprende múltiples significaciones.

ACLARACION DE CONCEPTOS Y EXPOSICION DEL METODO

Cada unidad narrativa tiene una estructura específica, un tono específico que exigen la determinación de un método que denote y relacione sus elementos en la forma más fructífera para el análisis. Hemos tenido esto en cuenta en el enfrentamiento con la novela corta de Martín Adán. En cuanto a los términos utilizados en el análisis hemos trabajado en base a los postulados del estructuralismo, en especial en los autores que suscriben el „Análisis estructural del relato“ en la serie COMUNICACIONES. Pero si bien los términos están básicamente en relación con conceptos estructuralistas, dentro del análisis aparecen como derivaciones de las situaciones y estados especí-

³ ORTEGA, Julio. MARTIN ADAN: Figuración de la Persona. Barcelona, EDHASA 1971.

⁴ WESTPHALEN, Emilio Adolfo. HOMENAJE A MARTIN ADAN. „Amaru“, No9, Lima, marzo de 1969.

⁵ XAMMAR, Luis F. MARGEN A LA ETERNIDAD. „Letras“, No9. (U.N.M.S.M.) Órgano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras. Lima, 1938.

ficos que se dan en las narraciones y se explican en el momento en el cual se consideran necesarios para el análisis.

„La Casa de Cartón “de Martín Adán es una obra que exige un análisis específico de los temas que allí se presentan. No podríamos encontrar en ella una linealidad en la presentación y desarrollo de los temas. Pero a través de repetidas lecturas, se obtiene la noción de que se está frente a una sucesión de imágenes que se totaliza en la obra, estableciendo varias secuencias que nos dan relaciones entre elementos presentes en ella y relaciones que unifican la obra como un „todo“ y confirman al relato.

1. CONCEPTO DE RELATO

Es necesario aclarar el concepto de relato tal como es concebido en este caso. Consideramos que una obra en el momento en el cual es denominada y reconocida como un „todo“, supone en la base relaciones entre sus elementos-componentes. La presencia de una historia dentro de este „todo“ no se manifiesta necesariamente a través de una sucesión explícita de hechos que tienen un comienzo y fin. El relato puede estar basado en una historia, un algo contado que no se muestra explícitamente como tal sino a través de otras formas, es decir, contenido en otras formas, subyacente a la primera impresión, pero siempre presente. El relato no necesariamente tiene que estar basado en hechos o acciones; éstas pueden ser solamente un instrumento para que se establezca un relato a nivel de exposición de relaciones que nos ilustren todo un modo de pensar y un modo de ver el mundo.

Cuando nos enfrentamos a esta obra de Martín Adán, vemos que explícitamente no se nos presenta una historia relatada. Se podría decir que hay una ausencia de relato, lo que sería equivalente a negarle su aspecto narrativo y a convertirla en una sucesión de imágenes sin una interpretación más profunda que una simple reunión de construcciones poéticas.

Pero lo que no se da a un nivel directo sí se da en un nivel más profundo, en la estructura subyacente al plano denotativo. Cuando en el acercamiento a la obra se opta por el método de agrupar las imágenes que contienen los mismos elementos como ejes centrales, se obtienen varios conjuntos que descubren en sus interrelaciones, procesos y una postura específica que determina la forma de la obra.

Después de un análisis detenido de esta obra, se puede decir que el autor concentra su material más sobre construcciones de imágenes, sobre descripciones, que en la presentación de acciones. Las acciones vienen a ser incitaciones para el desencadenamiento de las descripciones y la creación de imágenes.

2. CONCEPTO DE IMAGEN

Aquí nos ha surgido un nuevo término que necesita ser determinado. Es el concepto de IMAGEN. El concepto IMAGEN será utilizado en el siguiente sentido: una imagen correspondería a un cuadro — a una agrupación de elementos que se presentan como apertura visual de un observador. Todo

lo que en un momento de contemplación y observación se puede ver es el campo visual del hombre, configura la imagen. Pero todos los elementos que se presentan en este campo visual no son estáticos como lo son en un cuadro.

Entonces, imagen será el campo visual de un observador comprendido con todos sus elementos, pero, con la característica de que éstos son dinámicos o portadores de acciones en algunos momentos.

Por lo tanto podemos decir que las acciones que nos presenta esta obra — como núcleos dinamizadores de la obra — no llevan, no contienen la historia. El relato se descubre únicamente cuando se toman en cuenta las imágenes como unidades que se interrelacionan y en sus mayores agrupaciones por ellas descubren procesos que nos dan una visión de toda una vida y aportan un mensaje.

2.1. CONJUNTO DE IMAGENES

Se ve la necesidad de aclarar la idea de CONJUNTOS DE IMAGENES que son el elemento eje de nuestro análisis. Con este término comprendemos varias imágenes que se centran alrededor de los mismos elementos, representándolos en combinaciones, juegos y situaciones diversas con diferentes funciones. Estos grupos están conformados por momentos en los cuales los elementos ejes de la imagen (elementos a base de los cuales se han relacionado las imágenes) aparecen en algunas condiciones, como separadas de su proceso natural y nos presentan en la misma construcción de la imagen, condiciones en las cuales se encuentran. Son estas presentaciones de situaciones y estos elementos ejes los que permiten la comparación que desembocará en el establecimiento del proceso que constituye la obra.

2.2. LAS SECUENCIAS

Todo el contenido de la obra se nos presenta a través de conjuntos separados gráficamente sin ninguna indicación específica en cuanto a denominación de las separaciones. En este trabajo nos referimos a estas partes denominándolas secuencias. No hay una participación nuestra en cuanto a la determinación de estas secuencias. Las secuencias son determinadas por el autor. Toda la novela es un conjunto de secuencias, determinadas como organización del contenido por parte del autor.

3. EL YO Y EL OBSERVADOR

En algunas secuencias se nos presenta como persona enunciativa de las mismas alguien que parece no participar de las acciones e imágenes de la obra. En otras secuencias el que enuncia es el „yo“, personaje y actante dentro de la obra. El „yo“ y el Observador son los narradores dentro de la obra.

Cuando en la obra aparece alguien que parece estar fuera de las imágenes que enuncia, hablaremos de un OBSERVADOR. En algunos momentos

de la obra se establece una identificación de este observador con el „yo“. Esta identificación es implícita.

De la obra como un „todo“ se deduce que no se puede hablar de dos personas diferentes — de un observador y de un „yo“. Se trata de una misma persona, solamente que la presencia del observador es más alejada de lo que es participación directa dentro de una imagen — está en posición de observar, mientras que el „yo“ está directamente dentro de las imágenes como portador de acciones. Con esto no se excluye al „yo“ en acción de observar ni tampoco al observador se le quita la acción. Se trata de una aproximación diferente.

El observador mira y capta para emitir una imagen en la cual no participa más que por la acción de observar. El „yo“ presenta directamente sus acciones dentro de una imagen, pero por el mismo hecho de que es él el que está presentándonos la imagen, participa y es portador de las acciones de observar.

La acción de observar comprende no una simple reproducción de lo que se presenta en el campo visual de aquel que es portador de la acción, sino que comprende también el establecimiento de relaciones entre estos elementos. Es a partir de estas relaciones que se puede establecer un proceso dentro del contenido de la obra, que es material de nuestro análisis.

Cuando hablamos del „yo“ y del observador tenemos que especificar su postura frente al MAR. Se presentan como INTERPRETADORES del elemento mar en el sentido de que interiorizan a este elemento y lo transforman y nos lo presentan de acuerdo a su contenido y experiencia. Cuando el MAR se nos ofrece como espacio, la interpretación es en el plano de descripciones, en el plano de la agrupación específica de los elementos presentes en el campo visual.

Cuando tenemos participación activa y directa del „yo“, la interpretación está centrada principalmente en la presentación de las acciones que comprende la imagen.

Cuando tenemos al mar en sus relaciones con los demás elementos naturales, se nos presenta la interpretación en el descubrimiento de las relaciones específicas entre los mismos. También entra en este campo la especificación de las funciones de cada elemento dentro de la imagen.

4. PERSONAJE Y ACTANTE

Cuando hablamos de un PERSONAJE se comprende a una persona que puede figurar pasivamente dentro de la obra. El actante es portador de acciones.

5. CONCEPTOS DE POSITIVO Y NEGATIVO EN RELACION CON EL MAR

Hay que anotar que en la obra existen dos aspectos a través de los cuales se nos presenta el Mar. Sus relaciones se determinan en dos grupos: 1) en relación con los demás elementos naturales, y 2) en relación con el hombre. Como momento aparte tomamos la función simbólica del mar.

En los dos grupos determinados arriba el mar puede aparecer como elemento POSITIVO y también como NEGATIVO, en cuanto a los efectos que presenta dentro de las imágenes y en cuanto a su influencia sobre todos los elementos con los cuales entra en relación.

Como la presencia del mar se manifiesta principalmente a través de influencias, esta especificación se hace necesaria para la determinación del carácter de este elemento dentro de la obra. Lo que se trata de aclarar es que los términos POSITIVO y NEGATIVO se refieren a las consecuencias de la influencia del mar sobre los demás elementos.

6. EXPOSICION DEL METODO

A lo largo de esta presentación de los conceptos se ha ido delineando el método de análisis. Para desarrollar el tema del trabajo se analizarán los elementos en los cuales se nos presenta el mar y se tratarán de establecer las relaciones de las cuales ha surgido un proceso y la especificación de un elemento: una visión del mundo que justifica este método de análisis.

Las descripciones pueden configurar por sí solas una imagen. Cuando se habla de descripciones no se está hablando de unidades diferentes de imágenes. Se habla simplemente de una parte específica de las imágenes o de una imagen específica (si está totalmente configurada por descripciones).

Las imágenes establecen en el espacio y en el tiempo varios elementos. En este establecer, los puntos mencionados arriba se relacionan con los de otras imágenes y entran en grupos y comparaciones. Cada imagen es un momento, un determinado momento de la historia del proceso.

Entre imagen e imagen hay pausas, cortes. De una imagen a otra no hay continuidad temporal ni cronológica. El proceso iniciado se continúa en otro momento presentado como una imagen.

Las pausas o ausencias en la obra dan la noción de que se trata de imágenes separadas entre sí. Pero cuando se analizan las evoluciones de imagen a imagen (de un mismo grupo) encontramos cambios que determinan una sucesión de hechos en el tiempo, es decir de procesos que constituyen el relato de la obra.

En este estudio primero vamos a trabajar con el conjunto de imágenes que se limitan a la presentación del mar como espacio y sus relaciones con los demás elementos naturales.

Cada imagen que se incorpora en este grupo es analizada separadamente y aquí se presentan las relaciones encontradas entre los elementos que conforman las imágenes.

También se centrará el análisis en determinación de las características específicas del elemento eje.

El análisis principalmente seguirá el siguiente proceso. En primer lugar estudiará el mar como espacio y sus relaciones con los demás elementos naturales. Este estudio supone analizar el mar a través de descripciones, y su ubicación respecto a otros espacios o elementos de espacios. Luego se verá el mar como elemento activo. Más adelante se pasará a estudiar el mar en relación con el hombre para desembocar en la función simbólica del mar.

7. MAR: DESCRIPCION Y UBICACION RESPECTO A UN ESPACIO MAYOR

El mar, como los demás elementos, se nos presenta a través de la obra plasmado en imágenes. La base más importante de estas imágenes son las descripciones. Pero éstas nunca tienen la única función de presentar al elemento estáticamente. Las descripciones tienen siempre otras funciones, se dan dentro de una ubicación del elemento mar respecto a un espacio mayor: comprenden el mar como espacio que contiene elementos incorporados; el mar es un espacio abordado por alguna acción o está en relación el elemento mar con elementos contruidos por el hombre.

Las descripciones del mar tienen una característica muy interesante. No se limitan a ser una mera enumeración de las características y determinaciones del elemento descriptivo, sino que encontramos en ellas una activa participación por parte del que describe.

Las descripciones se dan después de un proceso de interiorización de las características del elemeto y de la totalidad. Son la exposición de esa interiorización. Por lo tanto, de cada descripción se desprende una actitud y un modo de ver las cosas especiales y pertenecientes al observador.

Entre las primeras líneas del libro encontramos una descripción del mar que, como adicional función, tiene la de ubicar este elemento con respecto a un espacio mayor. Vemos que el espacio respecto al cual se ubica al mar no está especificado, mejor dicho, no está delimitado. Se presenta al mar como un espacio que está dertás de todos los demás espacios o elementos. Es el espacio último que se presenta en el campo visual del hombre, es el espacio que determina la línea del horizonte.

La ubicación de los dos espacios — MAR y CIUDAD — unores pecto al otro, tiene su importancia en cuanto a separación de las acciones de cada uno. En el espacio ciudad se dan acciones que son diferentes de las presentadas en el espacio mar. El autor hace una división y determinación de los dos espacios en cuanto a relación y posición del uno con el otro, para que no se confundan las respectivas acciones.

Pero en la obra también se encuentran descripciones de otros espacios en los cuales se rastrea una presencia directamente. La presencia del mar, en algunas partes está dada a través del elemento AIRE. Este elemento se presenta como portador de características del espacio MAR, características que transporta ahora en el nuevo espacio. El espacio mar, aunque no se presente visualmente, tiene influencias sobre el otro espacio. La influencia a través de la cual el mar se hace presente, se da a partir de una traslación de carcterísticas del mar — por medio del aire y del olor — al otro espacio, características que se incorporan dentro del nuevo espacio para llegar a constituirlo. Entonces, tenemos al mar como espacio que trasciende sus fronteras para establecer una influencia en otros espacios, influnecias, en este caso, favorables.

La influencia se da por medio de elementos dinámicos — aire y niebla — elementos que pueden moverse en diferentes espacios y transferir características del mar a otros espacios.

La influencia es un elemento que se presenta en muchos momentos de la obra — específicamente en los momentos en los que el mar está presente. Es el principal método por medio del cual se dan relaciones entre el mar y los demás elementos naturales y también en relación con los elementos contruidos por el hombre.

8. EL MAR, ELEMENTO ACTIVO

Después de haber analizado las presencias del mar como espacio y en relación con los demás elementos naturales, podemos, decir que en muy pocos momentos de la obra, el mar es simplemente un espacio en el cual se presentan actividades. Tampoco es el mar una plataforma en la cual se dan los elementos naturales.

Cuando se habla del mar como espacio se comprende que tiene dimensiones, que ocupa un lugar dentro de espacios mayores, pero no es un recipiente inactivo, carente de participaciones y acciones. Su actividad como espacio que lo convierte entonces en el elemento a nivel de actante, nos lo presenta como el que influye, determina o cambia varias concepciones o estados. La principal relación entre el mar como espacio y los demás elementos naturales es de INFLUENCIA. La influencia, como ya hemos visto, no se ejerce por una sola parte; se da en las dos direcciones, desde los elementos hacia el mar y desde el mar hacia los elementos. Esta influencia es la que nos comunica un específico modo de participar en lo que se presenta como vida en la obra.

El mar es un espacio que incorpora dentro de sí a varios elementos, justamente por tener esa característica de ser un espacio. Los incorpora arrancándolos de su orígenes, cambiando su naturaleza y acercándolos a lo que es su propia naturaleza.

Por lo tanto, dentro de este contexto, el mar no tiene una función única. Constituye imágenes que realmente son especiales creaciones poéticas, a un nivel real.

9. EL MAR EN RELACION CON EL HOMBRE

Uno de los principales conjuntos de imágenes que la obra de Adán ofrece es el que tiene como eje a estos dos elementos: MAR y HOMBRE.

Antes de proseguir, tenemos que aclarar los diferentes momentos de esta relación que se establecen a partir del HOMBRE.

Bajo el término de HOMBRE están comprendidos todos los personajes que entran en relación con el elemento MAR. Hay un desdoblamiento del personaje que nos presenta las imágenes en: un OBSERVADOR y un „YO“.

Hemos escogido el término OBSERVADOR para denominar al personaje que se presenta como el que percibe, describe y emite las imágenes, porque no se puede decir que en esta obra se presenta un narrador en el sentido en el cual usualmente se entiende esta palabra.

OBSERVADOR nos pareció un término más apropiado porque, como dijimos anteriormente, la obra representa una sucesión de imágenes que en las diferencias entre sí revelan el proceso. Estas imágenes están dadas a partir

de una acción y no pueden ser contadas por un narrador sino representadas por un observador. En realidad se trata de una misma función pero que se diferencia en cuanto a modo de ejecución. Por esto hemos cambiado el término

El mar nunca es simplemente un paisaje con los elementos objetivos que lo constituyen. Siempre está cargado de significaciones que le asigna el que lo percibe. Su significación específica, el mar la adquiere sólo cuando está dentro del sentir y pensar del hombre.

Se nos presenta como un elemento que el hombre interioriza — es como „un alma que tuvimos“ — el mar es un espacio, es un elemento que en relación con el hombre llega a tener mayores significaciones y a ser transfigurado en la imaginación en diferentes símbolos.

La actividad, las acciones, aquí pertenecen tanto al hombre como al mar. Los dos son elementos que en algún momento y de la misma manera ejercen influencia y determinan a los malecones. No se presentan como incorporados dentro del espacio de los malecones. El mar por estar en contacto, por abordar el espacio malecón participa dentro de la imagen — da características determinadas a los malecones.

Los malecones son construcciones del hombre. Por lo tanto esto constituye un nivel de su influencia. Pero no se limita sólo a esto. Su influencia se da al designar significaciones a los malecones a partir de lo que es su interior experiencia y carga cultural. La diferencia que se establece en cuanto a la influencia del mar y del hombre respecto al elemento malecón, es en tanto que estos elementos (los malecones) nos son presentados por parte del hombre después de haberse dado el proceso de interiorización.

Podemos decir entonces que cuando el mar se presenta en relación con elementos que son contruidos por el hombre, posee las mismas funciones que el hombre. La identificación en cuanto a función se establece a partir de la idéntica naturaleza de la influencia que ejercen estos dos elementos sobre los de naturaleza de puertos y malecones. Ambos elementos, HOMBRE y MAR, transportan sus significaciones y costumbres a los elementos contruidos determinándolos como tales: se incorporan dentro de estos elementos de manera que llegan a construir características que configuran la naturaleza de los mismos.

El mar es, también, un espacio donde el „yo“ que percibe al mar, que está en el mar y que ahora se refugia en él, se relaciona con el mar mismo. El mar ha sido penetrado: el observador no sólo ha descendido al nivel del mar, sino que se ha introducido en él.

La penetración tiene un carácter muy especial: el „yo“ se esconde, se refugia en el mar. El mar ya no tiene esa significación estereotipada. Se presenta como elemento protector y casi cómplice, participe. También permite la toma de conciencia de una manifestación o, si se quiere, de una revelación. El refugiarse en el mar es esconderse del asombro o quizá de la sorpresiva revelación. La toma de conciencia se manifiesta a través de las imágenes. Después del reposo en el refugio (el mar) se estabiliza la sorpresa, pierde su carácter de tal y se vuelve un hecho manifestable, declarable.

Además, el mar está presentado como un espacio donde se desarrollan acciones que él mismo lleva a cabo: el movimiento de las aguas, y también acciones que son llevadas a cabo por el „yo“ y otros personajes.

Entonces el mar además de ser un espacio descrito, es un elemento que influye en los participantes.

Es también un elemento que se presenta con acciones, es portador de acciones que determinan su movimiento.

La relación entre el „yo“ y el mar nos trae, pues, un nuevo elemento: el contacto a través del sonido. El hombre aprecia al mar como un elemento que emite en su movimiento un canto armónico, organizado y el hombre es el que, trayendo su experiencia cultural, le atribuye una forma determinada.

Vemos, entonces, que el hombre percibe los elementos característicos del mar, los interioriza para luego darles forma según su sentir y experiencia. Además de esta interiorización del mar por el hombre, se nos da y el mar en movimiento: el mar es activo. Ese movimiento es el progresivo acercamiento de las aguas que termina en una espumosa y ruidosa desintegración de las olas — su rompimiento al finalizar su movimiento, su existir. Entonces, tenemos dos características : caracterización del sonido del mar producido por su movimiento — caracterización que presenta la interiorización del mar por el hombre. También la imagen nos ilustra el ir y venir de las olas.

El movimiento no es solamente la presentación del mar como elemento activo sino que también nos presenta la existencia de una voluntad por parte del mar en su acercamiento hacia el hombre.

El elemento mar llegó a tener la iniciativa en cuanto a establecimiento de contacto con el hombre por medio del sonido. El contacto se daba a partir de la acción del mar de suscitar sensaciones en el hombre. Pero tenemos en la obra momentos en los que también el mar suscita sensaciones y sentimientos en el hombre, no a partir de su iniciativa y su acción, sino como elemento pasivo situado frente al hombre.

El mar tiene una enorme influencia positiva sobre el hombre. Aunque no se establece un contacto táctil, de la contemplación del mar surge una influencia apaciguadora, tranquilizante.

Entonces, podemos decir que la interiorización se da a tres niveles:

1. el hombre interioriza al mar después de una percepción, para emitir imágenes que nos lo hacen ver cargado del contenido interior del que observa;
2. la interiorización se da a partir de pensamientos del hombre;
3. las sensaciones son los elementos que traen al mar frente al hombre e incitan la interiorización con efectos positivos.

La interiorización junto con la influencia constituyen los elementos principales que determinan el acercamiento y el proceso entre el „yo“ y el mar.

En un primer momento teníamos un distanciamiento del hombre respecto al mar. Se establecía únicamente un contacto visual. Entre el hombre y el mar se interponía el peligro como elemento que reforzaba el distanciamiento que se daba en la posición del observador desde una altura.

En un segundo momento teníamos al hombre situado en el mismo nivel del mar. Todavía no se había establecido un contacto directo. El mar era un elemento que se presentaba como delineador, como frontera del espacio en el cual el observador efectuaba una acción.

En un tercer momento teníamos un establecimiento de un contacto directo. Pero este contacto directo se presentaba en varias formas:

— El hombre se escondía, se refugiaba en el mar — la penetración con función protectora.

— El mar era un espacio donde el hombre reposaba con el propósito de una toma de conciencia

— la interiorización y aceptación de una revelación.

El primer momento nos trae un encuentro en el sentido de que es la primera noción dentro del libro que tenemos de un relacionarse el hombre con el mar: el contacto visual. Tenemos dos alternativas en cuanto a la continuación del proceso. Puede darse en lo sucesivo un acercamiento, pero se presenta con mayor probabilidad, por la presencia del elemento peligro, el cumplimiento de un continuo distanciamiento.

Por su naturaleza uno de los participantes de la secuencia es ligado a una determinada posición, el mar. El mar no puede dar un movimiento para establecer contacto directo. Es el hombre el que tiene que acercarse. Puesto que al comienzo el hombre se presenta como el que está por encima del mar, esto supone un descenso del hombre para que se dé una pertenencia a un mismo nivel, para que sea posible una interacción. En efecto, el hombre baja, produciéndose el acercamiento no enunciado.

El segundo momento es la presentación de los dos elementos en un mismo nivel. Comprende todas las condiciones para que se dé el contacto. En la transición de este movimiento que podría corresponder al de la solicitud — implícita — al otro tercer momento, los dos elementos son activos. El hombre desarrolla varias acciones penetrando en el mar, estableciendo contacto con él. El mar suscita sensaciones en el hombre y éste interioriza las sensaciones. Entonces, el establecimiento de contacto se da a dos niveles:

1. -por participación activa del hombre, el mar es un espacio — el hombre lo penetra en sus acciones:

2. -por participación activa del mar: éste emite acciones con las cuales incita al hombre para que participe activamente. Hay una cierta jerarquización en cuanto a la importancia de los dos elementos en distintos momentos.

En el acercamiento al primer nivel, la importancia mayor la tiene el hombre: sus acciones determinan el acercamiento y el contacto. Las acciones del mar son de menor importancia en cuanto a este núcleo: el contacto. La importancia de las acciones del mar se da a partir del establecimiento de área dentro de la cual el hombre puede realizar el descanso y la toma de conciencia. El mar a su vez, participa activamente en cuanto a influencia sobre el hombre por medio del elemento agua.

En el segundo nivel el mar es el portador de las acciones que llevan al establecimiento del contacto con el hombre. Es el mar que se proyecta, por medio de su acción — cantar por ejemplo — hacia el hombre, penetra en él suscitando sensaciones o incitando también a la creación de la imagen.

Este proceso que se puede establecer a partir de lo analizado es el siguiente:

Los dos factores ejes de este grupo de imágenes, tienen respectivas acciones. No se puede entonces hablar de intervención activa de un solo factor. El proceso que se presenta a través de este grupo de imágenes, se llevado a cabo por los dos elementos con participación de igual importancia. El mar, aunque en algunos aparece como un espacio, como un elemento

más de la naturaleza, es también actante. Las acciones en las cuales participan estos dos elementos son el acercamiento y la penetración que se producen entre el mar y el observador — „yo“. Se trata del surgimiento de la amistad entre ambos. De lo analizado se deduce que el mar es actante portador de acciones al igual que el hombre.

La relación del elemento MAR con los demás personajes se da en cuanto que se presenta la trasposición de los significados del mar al campo directamente personificado.

Entonces, se podría concluir que en estos niveles analizados se ha dado un poético modo de ver, interpretar y presentar al elemento natural en descripciones y también la personificación o mejor dicho la elevación del elemento mar a entidad que puede tener voluntad y acciones propias con las cuales participa con igual importancia que el hombre.

Hasta este momento hemos podido apreciar el específico modo de influencia e interiorización de los elementos. Pero todo se ha movido a un nivel directo, real.

Existe dentro del material de este libro un momento en el cual se abandona el usual modo de presentación de los elementos y aparece un corte en sus procesos. En este momento el autor, en forma de contestación a una carta, nos expone su concepto de la vida incorporando en él al mar con una función simbólica.

10. EL AGUA, ELEMENTO PRIMORDIAL

La vida para el „yo“ que narra es un charco cavado por un niño novillero en la arena de una playa, charco en el cual se refleja todo, hasta uno mismo. El charquito es deshecho por el pleamar y algún niño novillero vuelve a cavarlo en otro lugar. Ese niño es uno mismo: en el caso del „yo“, es el „yo“ mismo:

„Ah, Catita, la vida no es un río que corre, la vida es una charca que se corrompe. En el día, los mismos árboles, el mismo cielo, el mismo día, se reflejan en ella. En la noche — siempre las mismas estrellas, la misma luna, la misma noche—. A veces un rostro desconocido —un muchacho, un poeta, una mujer, — se refleja — tanto más sombría cuanto más viejo es el charco — y el rostro después desaparece, porque no eternamente va a estar un rostro contemplándose en un chaco. Y el rostro se contempla a sí mismo. Y el chaco apenas es un espejo turbio y mediente. Un viejo es un charco al que ninguna muchacha va a mirarse la cara. Porque la vida de uno es un charco, porque la vida de los otros son caras que vienen a mirarse en él. (6)

Hay que anotar dos cosas:

1. El elemento que refleja es el agua — el agua era también el elemento que cambiaba el aspecto de las personas:

* ADAN, Martín, : *La Casa de Cartón*, Librería—Editorial Juan Mejía Baca, Lima 1971.

2. El espacio donde se encuentra el charco, es la playa: es el espacio que se configura como tal sólo a partir del mar.

Nos ha sido presentado anteriormente como un espacio en el cual el hombre transporta sus costumbres y experiencias y le da con su presencia, una fisionomía específica.

Otro elemento que la determina con su presencia como espacio que lo aborda, es el mar. La playa es un espacio inseparable del mar — no es el mar — lo aborda solamente, pero se determina sólo en cuanto a esta proximidad.

Las dos anotaciones mencionadas vinculan esta exposición con el mar. Entonces tenemos al mar como elemento constituyente de lo que es dado como símbolo de la vida: el charco. El mar determina su espacio y le proporciona el elemento en el cual se da el reflejo.

Entonces, el mar desempeña un papel muy importante.

En primera instancia es el que aporta el material del que está formado el elemento que representa, simboliza la vida, el agua.

En segunda instancia constituye como tal el espacio playa donde se da el charco.

Además, el mar a través de su acción (la pleamar) interviene en la determinación de la duración de la vida — trae la muerte y permite, en su retirada, la resurrección.

Cada uno de estos momentos tiene importancia en la elaboración del símbolo.

El agua determina la presencia física del mar en esta imagen que aporta el concepto de la vida en la obra. Además, es a través de este elemento que se presenta el mar como entidad que tiene funciones mayores: es el elemento que en esta presencia se eleva a un nivel en el cual se le atribuye una función igual a la de la tierra en la formación del mundo.

FUNCION DEL AGUA COMO REFLEJO

En su incorporación a la vida, el hombre tiene dos modos de aparecer:

1. como el receptor de los reflejos: y
2. como elemento que se refleja en el charco.

La actividad del hombre es la de interpretar el reflejo, incorporando en esta interpretación toda su experiencia.

Puesto que todo se ve a partir de un reflejo en un charco, suyo o ajeno aparece diferente según quien lo mire. Las imágenes que se presentan en el reflejo son interiorizadas y allí son configuradas de nuevo de acuerdo a lo que es y lo que aporta la persona.

El hombre, por lo tanto, desempeña varias funciones: como receptor e interpretador y como emisor.

El hombre se presenta como receptor porque la vida es un reflejo: los elementos que la constituyen se reflejan en el agua y estos reflejos son recibidos por él.

De qué manera se capta la realidad, si ésta se convierte en un reflejo o en el charco de la propia vida?

La naturaleza es captada a través de la imagen que este „espejo turbio y mediante“ (6) devuelve deformada, alterada; las personas también son captadas por su reflejo en ese charco, y la imagen que tienen de sí mismos es la que el otro les proporciona. Podríamos decir que captan sus propias figuras a la medida del reflejo: cuanto más viejo más sombrías se ven (más viejo — el charco).

La realidad — de cosas y personas — que se aprehende es alterada y, además, no permanece, pues el reflejo es fugaz („y el rostro después desaparece. . .“) (6).

El mar es participante activo en la vida del observador y también es portador de una vida y una voluntad. Pero, también, el actante mar a través de su elemento agua, llega a constituir un factor vital para la expresión del hombre — observador; es la materia misma de la que está hecho.

AUSENCIA DE CAUCE Y DIRECCION

La vida es considerada siempre, en esta relación de elemento — agua-, como formada a basa del agua. Es charco, lago, mar, océano. No hay un movimiento de devenir dentro de estos elementos. Todos presentan una forma estática. La vida no es vista como un fluir, no tiene dirección, no hay en ella progresión hacia una meta. Tal vez por carecer de una meta, por no tender hacia algo, es que se corrompe, como el agua estancada.

Pero, más adelante, el movimiento de flujo y reflujo de las aguas del mar y de los demás elementos notados, atribuye el valor simbólico del ciclo vida-muerte-resurrección con lo cual el autor nos indica que no se trata de una carencia total de movimiento sino de una ausencia de „movimiento hacia“.

Pone también en evidencia, con amargura e ironía, lo negativo de una vida sin meta, de un alma sin cauce; de aquí las reflexiones „agua enemiga — agua estúpida“. Estúpida porque no tiene sentido (dirección) y estúpida porque no trae la felicidad sino el dolor:

„. . . no hay más dolor que ser un hoyito lleno de agua de mar en playa que se aburre de serlo“. (7)

El hombre necesita tener un acercamiento, necesita la amistad, la familiaridad con el agua, el mar, para poder darnos su visión.

De todo lo expuesto podemos concluir que en esta visión de la vida se nos ha dado una justificación de la función simbólica del mar en cuanto al concepto de la vida. En las otras partes de la obra, el nivel en el cual se mueve el mar es el de las construcciones poéticas, se limita a extraer significaciones a un nivel de personificación. Aquí, en cambio, el mar en relación con la vida se eleva a un valor simbólico teniendo la función de constituir un nivel de significaciones connotativas.

⁷ ADAN, Martín. Op. cit.

SIMBOLISMO DE LA FUNCIÓN CICLICA DEL MAR

El mar es la muerte y la vida a la vez, pero en diferentes modos: es la muerte en cuanto acción destructora y es la vida en cuanto permite la configuración de la obra del hombre y la llena con su elemento vital.

Gracias a esta función que desempeña el mar, vemos que la vida es comprendida, en esta obra, no como una oposición a la muerte: la vida no es un proceso con un comienzo y un final. La vida es un continuo morir y resucitar — tiene el ritmo del mar — del ir y venir de las olas.

La pleamar es el elemento que trae la muerte y que retirándose permite el resucitar. El mar, a través de su específica forma — la pleamar — se presenta no sólo como espacio sino también como elemento activo que tiene una acción importante: la de traer la muerte para el charco cavado en la arena y la de retirándose — permitir que se de la resurrección.

Vimos que la muerte es causada por el mar, por la pleamar. En la relación del hombre y el mar presentada en otras partes de la obra, pudimos apreciar el momento en el que el „yo“ penetraba dentro del espacio del mar buscando un descanso, pero el „yo“ se refugiaba en el mar para volver a salir. Este refugiarse es la muerte que tiende hacia la resurrección: el resucitado aparece con una nueva forma, con nuevas dimensiones. Aquí se explica la presencia de la toma de conciencia del hombre. Habiendo el mar destruido el charco, se ha incorporado el elemento agua dentro del mar, haciendo entonces que cese el reflejo.

Cuando el charco es destruido, el hombre se presenta como desdoblado — tiene que actuar, cavar — para establecer el estado anterior, las condiciones anteriores, aunque cambie el lugar dentro del espacio playa. En la muerte el hombre se presenta fuera de lo que es su vida y a partir de su acción llega a incorporarse de nuevo en la vida.

Una larga tradición filosófica — mágica y religiosa — recoge desde la antigüedad diferentes acercamientos entre el agua y la vida o el alma, entendida como en el caso de Martín Adán, en su función de elemento vital, fuente de vida. Si nos remitimos a textos como de Eliade que nos traen una visión de lo que ha significado y de lo que simboliza el agua, podríamos establecer los siguientes vínculos, a manera de sustento y profundización de lo que nos dice la obra „La Casa de Carton“.

El agua es la materia que da origen al hombre, simboliza la sustancia primordial de la que nacen todas las cosas y el lugar donde ellas retornan por medio de regresión o cataclisma.

El agua dentro de la cosmogonía, dentro del mito, dentro de los rituales y dentro de la cenografía tiene la misma función, procesa a toda forma y soporta a toda creación. La inmersión en el agua significa el retorno a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento y etc.

Es cuando así concibe su vida, como un cíclico volver a tomar contacto con la fuente (el charco que es nuevamente alcanzado y llenado por el agua del mar), que se experimenta la alegría:

„No hay más alegría que la de ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa, un hoyito que deshace la pleamar, un hoyito lleno de agua del mar en que flota un barquito de papel“. (8)

Nótemos la repetición enfática de la figura „hoyito lleno de agua del mar“, pues en este momento es importante para explicar la alegría, dejar muy claro que es este nuevo acercamiento a la fuente, este sumirse del individuo en el universo (el charco y el mar) lo que permite sentirse feliz.

Hasta podríamos ver en este deshacerse del hoyito por la pleamar, una anulación del „yo“ en el todo, anulación de la que el „yo“ sale vivificado, pleno.

Ordenando todos los conceptos expuestos, podemos precisar las siguientes funciones del agua:

1. — El agua como elemento que da vida: la vida es un charco lleno de agua
2. — El agua como regeneración y purificación: el hombre después de haberlo penetrado aparece en nueva forma, con más fuerza.
3. — El agua como estado preformal — el hombre cuando muere (siguiendo el círculo VIDA-MUERTE-RESURRECCION) pierde su forma para volver a adquirirla más plenamente.

El círculo VIDA-MUERTE-RESURRECCION — tiene su amplia confirmación dentro del texto de Eliade. Para Eliade las aguas son, en un primer momento, el elemento primordial en el cual se basa la creación de la vida. Ellas son las que por medio del diluvio traen la muerte, la destrucción con el propósito de purificación y establecen, en retirada, las condiciones para la aparición de la nueva vida, de la nueva humanidad.

Vemos que esto coincide con la función del agua dentro del concepto de la vida expuesto en esta función y vínculo del mar. Solamente se establece una diferencia en lo siguiente: 1. En la obra de Adán todo el círculo VIDA-MUERTE-RESURRECCION se da a un nivel personal, sucede en cada hombre mientras y no a nivel de la humanidad.

2. La muerte, la destrucción, no se nos da a través del mismo elemento. En Adán es la pleamar la que trae la muerte y da las condiciones para resucitar y no un diluvio o el elemento lluvia.

3. La creación de la nueva vida en „La Casa de Cartón“ no se da a un nivel sobrenatural, no se pone una intervención religiosa.

Podemos concluir que, habiendo visto las similitudes y las diferencias entre la función simbólica del mar en „La Casa de Cartón“ y las que conforman uno de los aspectos más interesantes de la historia de la religión, lo expresado por Martín Adán a través del mar, tiene punto de contacto con mitos, leyendas y cosmogonías. No es un nuevo concepto. La innovación se da solamente en cuanto a la diferencia del nivel en el cual funciona el concepto y en la fuerza creativa dentro del contexto metafórico y lírico.

Todo esto nos trae una nueva dimensión de la presenica del mar en „La Casa de Cartón“ y la completa.

⁸ ADAN, Martín. Op. cit.

Lo que la obra nos presentaba como simple sucesión de imágenes, en su base poesías en prosa, adquiere — gracias a esta secuencia — una dimensión significativa mayor capaz de criticar en la profundidad de esta concepción de la vida, lo fragmentario del conjunto.

Podemos concluir con el siguiente pensamiento:

La obra de Martín Adán no se puede analizar como muchas otras. Las conclusiones a las cuales se llegue nunca podrán liberarse del dominio de la fuerza expresiva encontrada en las páginas del libro. Todo comentario se acobarda en el momento de ser expresado, por miedo de reducirse a una repetición de contenidos que son tan bellamente expuestos en la obra.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS TEORICAS Y GENERALES

1. — BARTHES, Roland y otros: *Análisis estructural del relato* Editorial Tiempo Contemporáneo: Colección Comunicaciones, Buenos Aires, 1970.
2. — MIRCEA, ELIADE: *Traité D'Histoire des religions*. Payot, Paris 106, Boulevard Saint Germain, 1946.
3. — SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1969.
4. — MARIATEGUI, José Carlos: „El proceso de la literatura“. En: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Méjico, Fondo de Cultura Económica (Colec. Tierra Firme), 1954.
5. — NUÑEZ, Estuardo: *La literatura peruana en el siglo XX* Méjico, Edt. Pomaca, 1965.
6. — NUÑEZ, Estuardo: *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Editorial ANTENA, 1938.
7. — PORRAS, BARRENECHEA, Raúl: *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima, Instituto Raúl Porras, B. 1969.
8. — SANCHEZ, Luis Alberto: *La Literatura Peruana (tomo V)* Ediciones de Ediventas S.A., Lima 1966.
9. — TAMAYO VARGAS, Augusto: *Literatura Peruana (tomo II)* José Goddard Editor. Lima S/F.
10. BENDEZU AIBAR, Edmundo: *La poética de Martín Adán*. Lima, 1969.
11. — GHIANO, Juan Carlos: *Martín Adán, navegante de extramares*. „La Nación“, 3a sección. Buenos Aires, 1971.
12. — LAUER y OQUENDO: *Uuelta a la otra margen*. Casa de Cultura del Perú, Lima, 1970.
13. LAUER HOLOUBEK, Miroslav: *Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán* (Tesis para optar el grado de Bachiller) Lima 1972.
13. — OVIEDO, José Miguel: *Martín Adán ante Machu Piccu*. Suplemento Dominical de „El Comercio, Lima, 27. IX. 1964.
14. WESTPHLEN, Emilio Adolfo: *Homenaje a Martín Adán*. „Amaru“ No9 Lima, marzo de 1969
15. — XAMMAR, Luis F.: *Margen a la Eternidad*, „Letras“, No9 (U.N.M.S.M.) Órgano de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras Lima. 1938.
16. — SALAZAR BONDY, Sebasuán: *El conflicto vital de Martín Adán* Mercurio Peruano, No388, Lima, agosto de 1959.

Огнена НИКУЛСКА

СИМБОЛИКАТА НА МОРЕТО ВО „КУКАТА ОД КАРТОН“ НА МАТИН АДАН

Матин Адан и неговото дело „Куката од картон“ претставуваат посебен придонес во перуанската литература. Тој е предвесник на новата литература со нова форма и нов начин на примена на јазикот како изразно средство.

Преку анализата на морето и неговата функција на симбол во „Куката од картон“ се откриваат изразните богатства на авторот, начините и патиштата на творењето и се согледува делото како целина што содржи многузначни контексти.

Постапките при анализата на ова дело бараат внесување и објаснување на термините што се употребуваат: актант, секвенција, слика и друго; и да се објасни начинот на кој се врши анализата на делото.

Морето учествува како природен елемент, како персонифициран активен елемент и како простор. Во однос на другите природни елементи, морето се јавува како активен елемент. Неговите дејствија имаат карактер на влијание — природните елементи ги одредува како такви, ги ограничува и дефинира.

Морето ги има и сите карактеристики на актант, но не е независно од другите елементи, најмногу од човекот. Морето влијае и прима влијанија.

Во одредени моменти добива и подеднаква важност со човекот.

Ова дело всушност се одредува со интериоризацијата од страна на ликот „јас“ кој раскажува и учествува во дејствието. Сведочиме процес составен од перцепција — интериоризација — емисија на сè што се јавува во визуелното поле на активниот раскажувач.

Сите елементи и односи имаат за цел да го истакнат односот МОРЕ — ЧОВЕК и дејствијата што во рамките на тој однос се сведочат.

Морето е симбол на животот и како вода и како активен елемент. Во него е одразено сè и тоа со своето движење, иако тоа не подразбира правец и цел, го воспоставува циклусот ЖИВОТ — СМРТ — ОБНОВУВАЊЕ.

Eva DIMČOVSKA

LA VISION DU BEAU CHEZ UN PHILOSOPHE : KIERKEGAARD

Sören Kierkegaard, philosophe et théologien danois, n'est pas beaucoup traduit en Yougoslavie. Pourtant, son oeuvre mérite réflexion, parce qu'elle est originale, et parce qu'en son pays, elle a connu un très grand succès.

Kierkegaard est né à Copenhague, en 1813, dernier enfant de parents assez âgés. A sa naissance, son père avait 56 ans, sa mère 44. Il avait six frères et soeurs, et avait passé sa jeunesse et son enfance dans l'ombre de son père, qui lui avait donné une éducation religieuse. Enfant, Kierkegaard montre des signes d'une sensibilité presque malade, pour devenir plus tard un être pourvu d'un sentiment très profond d'infériorité, ne se croyant bon à rien. Sa famille était l'exemple type de la famille patriarcale, où manquait la chaleur humaine, et où la femme était considérée comme inférieure à l'homme. Son caractère profondément mélancolique et sa famille, dans laquelle le rôle de la femme était bien déterminé, étaient la cause de son échec amoureux avec Régine Olsen.

Il était profondément amoureux de Régine : ce sentiment d'amour était partagé entre les deux jeunes gens. Ils se sont fiancés, mais Kierkegaard ne se sentait pas capable de prendre ses responsabilités, et de se marier. Il était tout simplement pris de panique devant cette future vie conjugale, et faisait son possible pour l'éviter. C'est Régine qui a, la première, compris l'inutilité de cette liaison. Ainsi, c'est elle qui lui a rendu son anneau, mettant ainsi le sceau final à l'inévitable, mais blessant profondément Kierkegaard, en le traitant de fou.

Ce geste a seulement encore renforcé l'idée de Kierkegaard que le monde n'est que misère et larmes. Même après la mort de son père, il continue sa vie comme s'il était toujours là, à le contrôler. Il se nourrit de poésie (Goethe, Schiller, Heine et d'autres), mais lit aussi des philosophes (Fichte, Schelling et, surtout, Hegel), et écrit.

Kierkegaard meurt en 1855.

Ses oeuvres les plus connues sont „Le Droit de mourir pour la Vérité“, „Le concept de l'Angoisse“, „Ou bien. . . Ou bien“, „L'instant“, „La Répétition“, „Etapas sur les chemins de la vie“, „Traité du Désespoir“, „Sur une Tombe“, „Crainte et Tremblement“, etc. De toute cette oeuvre se dégage une philosophie pessimiste:

Nous allons nous arrêter sur l'oeuvre „Ou bien. . . Ou bien“ (appelée encore „Alternative“) pour nous pencher sur le problème du beau, sur la vision de la beauté chez Kierkegaard.

Disons donc au départ que Kierkegaard a considéré son oeuvre „Ou bien. . . Ou bien“ comme un des fondements de sa „philosophie des stades de la vie“ ou „philosophie des sphères d'existence“. Cet ouvrage comporte deux grandes parties : la première renferme les manuscrits de A. . . , la seconde de B. . . . Ce sont les manuscrits de deux personnes que l'éditeur fictif, Victor Eremita appelle par ces deux lettres, et dont il a trouvé les écrits dans un vieux secrétaire. Dans la première partie, les écrits portent sur l'esthétique; dans la deuxième, sur l'éthique. L'ensemble se présente comme un recueil d'esquisses, de traités et d'essais qui schématisent les stades de l'existence humaine et où, dans la première partie, l'esthéticien veut démontrer que la jouissance est le but de l'existence, tandis que dans la seconde, le moraliste plaide la cause de l'éthique, selon laquelle il faut vivre sous le signe de la responsabilité et du devoir.

L'auteur distingue trois stades d'existence principaux : le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux. Entre ces trois stades, il place deux stades intermédiaires, le stade ironique, qui forme l'intermédiaire entre l'esthétique et l'éthique, et le stade humoristique, qui trouve sa place entre les stades éthique et religieux. Toutefois, ne sont traités d'une manière particulièrement détaillée que des stades esthétique et éthique, étant donné que dans le cheminement de la vie, il existe un certain ordre, et c'est, d'après Kierkegaard, vers le religieux que tend chaque voie. La composition du livre passe de la vie immédiate de l'esthéticien à l'existence réglée de l'éthicien, et aboutit à la conscience du religieux comme ultime achèvement. Ainsi, l'esthéticien vit dans l'instant et dans le moment isolé, l'éthicien vit dans le temps, et le religieux en rapport avec l'éternité.

Voyons donc plus en détails l'esthéticien et son mode de vie, sans pourtant oublier l'éthicien, dans la mesure où il peut nous éclairer et nous aider à mieux comprendre le stade esthétique.

Nous pouvons constater d'abord que l'esthéticien se tient en dehors de la vie éthique, vie sociale avec ses devoirs et ses contraintes, et en dehors de la vie religieuse, des rapports avec Dieu. L'esthéticien vit dans l'instant, parce que pour lui, c'est la jouissance qui est le but de la vie, et parce que dans l'hédonisme on ne trouve pas une continuité. Comme l'esthéticien vit pour capter le plaisir, il est évident qu'il ne peut pas être lié envers quoi que ce soit : ni envers une seule femme, ni envers un groupe d'individus, ni envers quelque tâche que ce soit, qui l'empêcherait d'avoir du plaisir. Observer fidèlement cette attitude, c'est posséder l'art de vivre dans l'instant.

Cet art de vivre de jouissance en jouissance débouche finalement seulement sur la souffrance et sur le désespoir, désespoir qui démontre la faillite du stade esthétique. S'avancer sur la voie de la jouissance, c'est se promener au bord d'un abîme de désespoir, désespoir qui reste stérile aussi longtemps que celui qui désespère croit que le malheur réside en dehors de lui. En revanche, le désespoir est salutaire quand on désespère de soi-même. Si donc l'esthéticien parvient à devenir conscient de son désespoir, il fera une rencontre avec son moi.

L'esthéticien vit dans la solitude, parce qu'il ne peut se lier durablement à autrui, et parce qu'il ne donne pas le temps aux autres de le connaître. Au moment où, au fond de son désespoir, il réussira à entrevoir la possibilité

d'une autre existence, et d'un moi plus authentique il fera un choix, choix qui décidera s'il s'enfonce jusqu'à la perdition dans le désespoir ou s'il s'élève vers une vie nouvelle.

Nous avons donc d'une part l'homme du stade esthétique, le jouisseur, celui pour qui la vie est une succession d'aventures, et de l'autre, l'éthicien, l'homme de l'ordre, avec sa haute conscience morale et son sens du devoir. Le choix de l'esthéticien résidera en la question de savoir s'il est capable d'accomplir le saut dans l'éthique. „Mais qu'est-ce que cela veut dire, vivre esthétiquement et vivre éthiquement? L'esthétique dans un homme, qu'est-ce que c'est, et l'éthique dans un homme? A cela je répondrai : l'esthétique est ce par quoi il est immédiatement ce qu'il est; l'éthique est ce par quoi il devient ce qu'il devient“ nous explique Kierkegaard. Le propre de l'éthicien est en effet de devenir en se choisissant, alors que l'esthéticien est immédiatement ce qu'il est. L'important est donc le sérieux, l'énergie et la passion que l'homme met à réaliser son choix : „Mon „ou bien — ou bien“ ne signifie surtout pas le choix entre le bien et le mal, il signifie le choix par lequel on choisit le bien et le mal, ou par lequel on les exclut“. Par conséquent, même si quelqu'un choisit faux, il apercevra pourtant, et justement à cause de l'énergie avec laquelle il a choisi, qu'il avait choisi faux.

Comment se fait la transition du stade esthétique au stade éthique? Elle peut s'accomplir seulement par un „saut“ qui implique aussi un changement décisif dans l'esprit de celui qui désire le faire. Pour nous le faire mieux comprendre, Kierkegaard s'est appliqué à placer les différentes personnalités de sa connaissance dans des stades déterminés. A ce sujet, le plus caractéristique des huit essais dans la première partie nous semble être le dernier, le Journal du Séducteur. Faire une étude plus approfondie sur les divers personnages de cette oeuvre volumineuse pourrait faire l'objet d'un autre travail, consacré spécialement à ce sujet. Nous donnerons ici seulement un aperçu général de ce qui est l'esthétique dans ce livre, et nous nous consacrerons aux personnages seulement dans la mesure où ils pourront nous aider à mieux comprendre ce qui est le „beau“. Disons donc seulement que le portrait caractérisant le Don Juan de Mozart résume le jugement de Kierkegaard sur la vie esthétique de jouissance, et continuons cette étude en essayant de découvrir la définition du beau.

A première vue, la vie esthétique pourrait sembler une existence digne d'envie, parce qu'elle s'écoule dans la liberté, la beauté et le plaisir, mais on s'aperçoit rapidement que cette folle joie a son revers construit de désespoir. Les états d'âme de l'esthéticien sont aussi divers que les occasions de la vie, mais son existence qui ne se rapporte à aucun point fixe, devient vaine et désespérée. Il y a une infinité de manières d'être esthéticien, comme nous le montre bien la première partie du „Ou bien . . . Ou bien“, et si un seul personnage suffit à incarner l'éthique, il faut plusieurs incarnations pour définir l'esthétique. Personnages différents, bien sûr, pour démontrer qu'il y a plusieurs formes d'existence esthétique, même si toutes correspondent à une même conception de vie.

Et qui vit esthétiquement? „Celui qui vit dans l'esthétique, par l'esthétique et pour l'esthétique qui se trouve en lui, vit esthétiquement“.

Le beau pour l'esthète, c'est la vie même, dans le sens qu'elle est vécue comme jouissance et plaisir : il s'agit donc d'une esthétique subjective, du beau individuel. L'éthicien, pourrait-on croire, est dépourvu de beauté dans sa vie de tous les jours, parce qu'il a beaucoup d'obligation, et de devoirs, mais Kierkegaard nous explique que l'idée que l'esthète se fait du beau éthique est fausse car „Lorsque je regarde la vie éthiquement, je la regarde dans sa beauté. La vie, pour moi, devient alors riche en beauté, et non pas pauvre comme au fond elle l'est pour toi. Je n'ai pas besoin de courir le pays pour découvrir des beautés, ni de fureter dans les rues pour les trouver, je n'ai pas besoin de juger et de trier. Enfin, il va sans dire que je n'ai pas non plus autant de temps que toi pour le faire, car j'ai toujours assez à faire puisque je vois ma vie dans sa beauté — avec plaisir, mais aussi avec sérieux. Si parfois j'ai une heure de libre, je me place à ma fenêtre, je regarde les gens, et je vois chacun dans sa beauté. (. . .) Généralement, je ne suis pas belliqueux, tout au moins pas envers d'autres que moi-même; mais tu peux être assuré que je lutterai toujours jusqu'au bout pour la foi dans la victoire du beau, et rien au monde ne me l'enlèvera. Si on voulait m'enlever cette foi par des prières ou me l'arracher par la force, je ne me la laisserais prendre pour rien au monde, même pas pour le monde entier; car en perdant cette foi, je perdrais le monde entier. C'est grâce à cette foi que je vois la beauté de la vie, et la beauté que je vois n'a pas le caractère de tristesse et de mélancolie inséparable de toute la beauté de la nature et de l'art, inséparable même de la jeunesse éternelle des dieux grecs. La beauté que je vois est heureuse, et victorieuse, et plus forte que le monde entier. Et je vois cette beauté partout, même là où tes yeux ne voient rien“.

Ce que Kierkegaard voulait montrer, c'était comment l'éthique, dans ses domaines divers, était loin de priver la vie de sa beauté, comme on pouvait le croire après avoir parcouru toute la première partie esthétique de l'„Alternative“. „L'éthique donne à la vie la paix, l'assurance et la sécurité (. . .), elle vous sauve de toute l'exaltation prête à exténuer l'âme, et elle lui donne la santé et la force. Elle nous apprend à ne pas surestimer le fortuit, à ne pas porter le bonheur aux nues. Elle nous apprend à apprécier le bonheur, et un esthéticien n'en est pas même capable; car le bonheur, exclusivement comme tel, est une relativité infinie; l'éthique nous apprend à être heureux dans le malheur“.

Pour Kierkegaard, l'éthicien parvient à la clarté intérieure et acquiert l'indépendance personnelle et en même temps la participation personnelle à la communauté, ce qui lui permet aussi l'acquisition de beauté et l'harmonie de la vie. La beauté, l'éthicien la découvre partout, là même où elle semble cachée, tandis que l'esthéticien dans cette vie régulière, pleine d'obligations, de devoirs et de responsabilités ne peut trouver qu'uniformité. Il en est de même dans le mariage : l'esthéticien, qui ne peut se lier pour longtemps à rien, n'y trouve pas le goût, parce qu'il lui semble figé dans la monotonie, mais l'éthicien y dévoile, en profondeur, tous les jours quelque brin de nouveau qui lui apporte la beauté. Pour l'éthicien, toute la vie peut être pleine de beauté, seulement il faut savoir la chercher : il ne s'arrête pas, comme l'esthéticien, seulement à la surface des choses, mais essaie de trouver ce qui existe

en profondeur. Parfois, il lui faut du temps, pour ses découvertes : c'est ce dont manque l'esthéticien.

En ce qui concerne la poésie et l'art, „Ils ne se réconcilient qu'imparfaitement avec la vie, parce qu'en fixant tes yeux sur la poésie ou sur l'art, tu ne regardes pas la réalité. (...) L'idéal poétique est toujours un idéal faux, car l'idéal vrai appartient toujours à la réalité“, nous explique Kierkegaard.

Dans les cinq discours sur la femme que l'on trouve dans „Ou bien . . . Ou bien“, nous découvrons une nouvelle forme de la vie esthétique, celle de l'instant du souvenir. Le souvenir, poétique, rêveur et imaginatif, est une fiction, une réalité subjective, secret et individuel comme l'est toute l'esthétique. Les cinq discours sont tenus par le jeune homme, Constantin Constantius, Victor Eremita, le couturier et Johannes le Séducteur : la femme y prend une valeur différente, parce que la vie esthétique n'est pas une, elle est multiple.

Le jeune homme se révèle être le représentant de l'esthétisme intellectuel : chez lui, le raisonnement s'efforce de suppléer à l'expérience, et il traite plutôt de la féminité, n'ayant jamais vécu une expérience amoureuse.

Constantin Constantius, lui, nous présente la femme comme un être de divertissement, dont on contemple la beauté, mais dont on se garde bien de lui accorder sa confiance. Pour lui, prendre la femme au sérieux, peut créer un mal irréparable, parce que la femme est considérée infiniment inférieure à l'homme.

Victor Eremita dans son discours sur la femme nous dit qu'elle importe en tant qu'objet du désir de l'homme, ou de sa souffrance. La femme inspire l'homme aussi longtemps qu'il ne la possède pas.

Le couturier de son côté, fait remarquer que les toilettes ridicules que portent les femmes ne font qu'esquisser leur futilité et leur légèreté.

Seul, Johannes le séducteur fournit l'éloge de la femme, qui est pour lui une diversité inépuisable, existant seulement par la multiplicité des séductions. La femme désire être séduite, et le séducteur est celui qui fera épanouir sa féminité.

Pour l'esthéticien du „Ou bien . . . Ou bien“, la femme est une apparence, et la splendeur de l'esthétique est justement de ne s'attacher qu'„à ces richesses externes, ces émanations propagées par la beauté féminine“.

„Ou bien . . . Ou bien“ est un livre tellement captivant, et tellement plein de sujets variés touchant le beau, que cette étude ne peut les traiter tous : on laisse de côté Don Juan, et Faust Ahasvérus, trois figures légendaires, trois types d'esthéticiens différents, trois types humains qui peuvent être rencontrés aujourd'hui même, parce qu'ils représentent la jouissance (Don Juan), le doute (Faust) et le désespoir (Ahasvérus). On laissera de côté aussi la comparaison entre l'esthéticien A, le mélancolique, et Johannes le Séducteur, le jouisseur, ainsi qui la beauté en amour.

Dans cette étude, nous avons donné un aperçu de la beauté esthétique et de la beauté éthique, sans nous occuper des particularités du stade esthétique, un sujet qui, de par sa longueur, sort du cadre de notre travail.

Comment résumer la vision du beau chez Kierkegaard, que dire sur le beau dans „Enten-Eller“, titre original du livre? Kierkegaard trouve que le beau est subjectif, mais le divise en deux parties, La première est constituée

par le beau que l'on pourrait qualifier de superficiel, la deuxième par le beau qui existe au fond des choses. Le beau superficiel est recherché par l'esthéticien qui l'effleure seulement comme un papillon effleure une fleur; le beau profond, celui qui mérite réflexion pour être aperçu est sollicité par l'éthicien, qui le trouve même quand le beau superficiel a disparu. Le beau esthétique se résorbe dans le beau éthique : l'éthique n'est donc pas dépourvue de beauté. Au contraire, elle en possède une plus durable et plus profonde, qui jaillit souvent quand la beauté esthétique semble s'être éloignée. Chez Kierkegaard, le beau existe partout, et toute la vie est belle pour un esthéticien, parce qu'il se contente de jouir seulement des belles choses.

L'éthicien, par contre, cherche consciemment le beau au fond des choses, et non seulement dans leur apparence. En ce qui concerne l'art, Kierkegaard n'en parle pas beaucoup dans cette oeuvre : on peut seulement retenir qu'en observant une oeuvre d'art par exemple, nous ne regardons pas la réalité elle-même, mais un idéal faux, car l'idéal vrai fait partie de la réalité. Son but est de nous démontrer le beau comme quelque chose qui existe, et qu'il faut observer. Et s'il ne parle pas de l'art en particulier, c'est parce que chacun de ses personnages est artiste à sa manière, artiste qui voit et jouit du beau à sa façon. Le couple „artiste esthéticien“ vit dans le beau superficiel qui l'entoure, le couple „artiste esthète“ le cherche délibérément au fond de ce qui existe autour de lui.

BIBLIOGRAPHIE:

- 1â Bohlin T.: „Kierkegaard, l'homme et l'oeuvre“, Bazoges-en-Pareds (Vendée), 1941
- 2 Chestov L.: „Kierkegaard et la philosophie existentielle“, J. Vrin. Paris, 1936.
- 3 Clair A.: „Pseudonymie et paradoxe, pensée dialectique de Kierkegaard“. J. Vrin. Paris, 1976.
- 4 Cornu M.: „Kierkegaard et la communication de l'existence“, Lausanne, 1972.
- 5 Filipović V.: „Novija filozofija Zapada“, Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1979
- 6 Grimaule M.: „Kierkegaard par lui-même“, Seuil, Bourges, 1962.
- 7 Gusdorf G.: „Kierkegaard“, Seghers, Paris, 1963.
- 8 Kierkegaard S.: „Ou bien... Ou bien“, traduit par F. & O. Prior & M. H. Guignot, Gallimard, Paris, 1943.
- 9 Kierkegaard S.: „Bolest na smrt“, traduit par Milan Tabaković, introduction M. Zurovac, Beograd, 1974.
- 10 Mesnard P.: „Kierkegaard“, PUF, Paris, 1954.
- 11 Mesnard P.: „Le vrai visage de Kierkegaard“, Paris, 1948.

Ева ДИМЧОВСКА

ВИЗИЈАТА НА УБАВОТО КАЈ ФИЛОЗОФОТ КЈЕРКЕГОР

Резиме

Во овој есеј се зборува за делото „Алтернатива“ на данскиот филозоф Кјеркегор (1813—1855) и за неговата визија на убавото. Авторот смета дека убавото е субјективно, но дека во таа субјективност постојат две градации. Прва е, дека постои убавина која би можела да биде окарактеризирана како површинска, а втора, тоа е онаа вистинската убавина која се скрива во внатрешноста на нештата. Естетичарот се занимава само со првиот вид убавина, а втората ја истражува етичарот, кој размислува за неа и кој може да најде таков вид убавина и тогаш кога е исчезната убавината со која се задоволува естетичарот.

