

Journal of Contemporary Philology

6 (1) / 2023

Современа Филологија



ISSN 2545-4765
e-ISSN 2545-4773



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

JOURNAL OF CONTEMPORARY PHILOLOGY

Skopje, June 2023

Publisher:

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

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

Aneta Dučevska, Dean

Editorial Board

Kalina Maleska, editor-in-chief

Agim Leka

Ruska Ivanovska-Naskova

Sonja Kitanovska-Kimovska

Boban Karapejovski

International Editorial Board

Natalija Boronnikova, Perm State University, Russia

Eleni Bužarovska, Macedonia

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

Jean-Marc Defays, University of Liège, Belgium

Slobodanka Dimova, University of Copenhagen, Denmark

Daniela Dinca, University of Craiova, Romania

Victor Friedman, University of Chicago, USA

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

Alice Henderson, University of Grenoble Alpes, France

Ewa Waniek-Klimczak, University of Łódź, Poland

Zlatko Kramarić, University of Osijek, Croatia

Christina Kramer, University of Toronto, Canada

Iwona Łuczaków, University of Wrocław, Poland

Marjan Markovikj, Ss Cyril and Methodius University, Macedonia

Wolfgang Motsch, University of Mannheim, Germany

Mila Samardžić, University of Belgrade, Serbia

Alla Sheshken, Moscow State University, Russia

Slavica Srbínovska, Ss Cyril and Methodius University, Macedonia

Vanna Zaccaro, University of Bari, Italy

Proofreading:

Boban Karapejovski

Printed by:

Mar-Saž, Skopje

Print run:

100

ISSN 2545-4765 (print)

ISSN 2545-4773 (electronic)

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

СОВРЕМЕНА ФИЛОЛОГИЈА

Скопје, јуни 2023

Издавач:

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

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

Анета Дучевска, декан

Редакциски одбор

Калина Малеска, главен уредник
Агим Лека
Руска Ивановска-Наскова
Соња Китановска-Кимовска
Бобан Карапејовски

Меѓународен редакциски одбор

Наталија Бороникова, Универзитет во Перм, Русија
Елени Бужаровска, Македонија
Ева Ваниек-Климчак, Универзитет во Лоѓ, Полска
Марија Изабел Гонзалес, Универзитет во Сантијаго де Компостела, Шпанија
Мохамад Дабир-Могадам, Универзитет Аламех Табатаба'и во Техеран, Иран
Жан Марк Дефаји, Универзитет во Лиеж, Белгија
Слободанка Димова, Универзитет во Копенхаген, Данска
Даниела Динка, Универзитет во Крајова, Романија
Вана Сакаро, Универзитет во Бари, Италија
Златко Крамарик, Универзитет во Осиек, Хрватска
Кристина Крамер, Универзитет во Торонто, Канада
Ивона Лучкув, Универзитет во Вроцлав, Полска
Марјан Марковиќ, Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, Македонија
Волфганг Моч, Универзитет во Манхајм, Германија
Мила Самарциќ, Универзитет во Белград, Србија
Славица Србиновска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Македонија
Виктор Фридман, Универзитет во Чикаго, САД
Алис Хендерсон, Универзитет во Гренобл, Франција
Ала Шешкен, Московски државен универзитет, Русија

Јазична редакција и компјутерска обработка:

Бобан Карапејовски

Печат:

Мар-саж, Скопје

Тираж:

100

ISSN 2545-4765 (печатена верзија)

ISSN 2545-4773 (електронска верзија)

Table of contents

Содржина

Елени Бужаровска

Функциите на честицата *ajde* во македонскиот јазик

Eleni Bužarovska

Functions of Particle *Ajde* in Macedonian

7

Dorđe Vožović

Tracing Syntactic Change in a *Kleinkorpusssprache*:

Two Case Studies from Old Albanian

Ѓорѓе Божовиќ

Следење синтактичка промена во *Kleinkorpusssprache*:

Две студии на случај од староалбанскиот

23

Marko Mitić, Ana Kocić Stanković

Nostalgia in John Cheever's

The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories

Марко Митиќ, Ана Коциќ Станковиќ

Носталгијата во *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*

39

Gianpaolo Altamura

The Dramatic Writing of Oriana Fallaci

Between Journalism and Literature

Џанпаоло Алтамура

Драмското пишување на Оријана Фалачи

меѓу новинарството и книжевноста

51

Кристина Димовска

Некои постапки на историографската метафигција

во романот *Флоберовиот ѝајаѓал* на Џулијан Барнс

Kristina Dimovska

Some Techniques of Historiographic Metafiction

in the Novel *Flaubert's Parrot* by Julian Barnes

63

Радица Стојановска

Иницијациското сиже во расказите *Преобразба* од Франц Кафка

и *Вљубениот Самса* од Харуки Мураками

Radica Stojanovska

The Initiation Plot in the Stories *The Metamorphosis* by Frantz Kafka

and *Samsa In Love* by Haruki Murakami

77

Маријана Ѓорѓиева

Предуслови за појавата на експресионизмот во германскојазичната поезија

Marijana Gjorgjieva

Prerequisites for the Appearance of the Expressionistic Epoch
in the German Language Poetry

89

Димитар Пандев

Кон книгата *Речник на ѝсевдонимиие*

во македонската книжевност од XIX век од Славчо Ковилоски

Dimitar Pandev

Towards the Book *Dictionary of the Pseudonyms*

in 19th Century Macedonian Literature by Slavčo Koviloski

103

ФУНКЦИИТЕ НА ЧЕСТИЦАТА *АЈДЕ* ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

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

Во оваа статија се дискутира за полифункционалноста на *ајде* во македонскиот разговорен јазик. Широката распространетост на оваа турска заемка во усната комуникација на сите балкански јазици ја издига до статус на балканизам. За да ги утврдиме дискурсните функции на честицата *ајде* во говорните чинови во кои таа се употребува, анализираме примери од два функционални стила: уметничката проза и телефонските разговори. Сакаме да докажеме дека полифункционалноста на *ајде* се должи на неговата зависност од контекстот: под притисок на комуникациската функција на говорните чинови, првобитното хортативно значење избледува на сметка на прагматичките функции карактеристични за интерперсонални дискурсни маркери. Во директивните чинови што го загрозуваат лицето, *ајде* се употребува како ублажувач на илокуциската сила на исказот, но во комисивните и во експресивните говорни чинови – таа ја засилува. Оваа функционална контрадикција – засилувачка и ублажувачка функција – може да се објасни со способноста на *ајде* да оперира во рамките на стратегиите за позитивна учтивост, толку карактеристична за балканските јазици.

Клучни зборови: контекстуализам, полисемија, дискурсни маркери, балканска заемка

FUNCTIONS OF PARTICLE *AJDE* IN MACEDONIAN

Eleni Bužarovska
Ss Cyril and Methodius University, Skopje
elenibuzarovska@t.mk

The paper deals with the multifunctionality of the particle *ajde* in the Macedonian colloquial language. This Turkish loan is deeply rooted in all Balkan languages where it performs a wide range of functions in everyday oral communication. In spite of its undisputed status of a Balkanism it remains an understudied subject in typological literature. To explore the communicative potential of *ajde* we conducted an analysis of its discourse functions in various speech acts using a sample of collected examples from fiction works and telephone conversations. We suggest that the multifunctionality of *ajde* can be attributed to its contextual dependency: the original hortative meaning of *ajde* accommodates to the illocutionary force of the speech act it prefaces whereby acquiring properties characteristic of interpersonal discourse markers. *Ajde* acts as a hedge in directives but as a booster in commissives and expressives. The opposing functions of *ajde* can be accounted for by its ability to operate in strategies involving positive politeness, a frame so characteristic of Balkan languages.

Keywords: contextualism, polysemy, discourse markers, Balkan loan

1 Вовед

Во оваа статија сакаме да ги претставиме резултатите од нашето истражување на функциите на *ajge* во македонскиот јазик. Целта на истражувањето е да ја определиме функционалната зона на *ajge* преку говорните чинови во кои тие се употребуваат. Сметаме дека само една прагматички ориентирана анализа заснована на функциите на *ajge* може да даде целосен опис на овој толку чест збор во говорниот македонски јазик.

Во типолошките студии *ajge* се смета за хортативна форма позајмена од турскиот јазик во балканските јазици (Friedman and Joseph 2023).¹ Во турскиот јазик покрај *haydi* се употребуваат колоквијалните варијанти *hadı* и *hade*, додека *hayda* е извик за терање добиток (*ajga* во рускиот и во украинскиот јазик). *Ajge* е широко застапен во разговорниот јазик во сите балкански јазици: *hajge* (српски, хрватски, словенечки, бугарски, албански, ромски), *ajge* (македонски), *age* (грчки), *ajgu* (аромански), *ajga* (романски). Тој е претставник на посебен вид балканизми настанати како резултат на тесни и интензивни меѓујазични контакти меѓу балканските народи. Бидејќи се употребуваат во усниот секојдневен говор, Фридман и Џозеф (Friedman and Joseph 2017) ги нарекуваат „заемки вкоренети во конверзацијата“.²

Од функционална перспектива, *ajge* се третира како императивна форма во еднина, што придонело за создавање аналогни личноглаголски форми во множина како *hajгемо* (српски), *hajdeni* (албански), *(h)aideti/(h)aidem* (аромански), *haydin* (турски) и *ajgejue/ajjue* (македонски). Покрај *ajge*, во македонскиот говорен јазик се употребува скратеното *aj*, но веројатно двете варијанти не се секогаш заемно заменливи, на пр.: *Ajge gojgi ѿука* се интерпретира како наредба, додека: *Aj gojgi ѿука* повеќе личи на молба, ако и двата исказа се изговорени со иста немаркирана интонација.

Со оглед на фактот дека директивните говорни чинови типично се упатени кон соговорникот, *ajge* често се употребува во комбинација со други јазични елементи што го модификуваат исказот. Тие елементи се регрутираат од редовите на извиците и на честиците (*ge*, *abe*, *bre*, *ja*, *mori*), па дури и од полнозначните зборови со избледена семантика (*seza*, *majkajja*). На тој начин *ajge* гради затврдени изрази, какви што се, на пр.: *abe ajge*, *ama ajge*, *ajge bre*, *ajge ge*, *e ja ajge*, *ajge чао*. Комбинирањето на повеќе дискурсни честици во еден израз е типолошка одлика и на други јазици (Fraser 2015). Во поглед на застапеноста, честицата *ajge* доминира во усната неформална комуникација. Таа е длабоко навлезена во голем број народни песни, но исто така, и во современиот живот.³ Токму длабокото навлегување на *ajge* во сите

¹ Под хортатив подразбираме модална конструкција или (глаголска) форма што се употребува за изразување деонтички говорен чин во кој говорителот го поттикнува соговорникот да изврши некое идно дејство (Бужаровска и Митковска 2014: 22).

² Во оригинал кратенката ERIC значи Essentially Rooted in Conversation.

³ Тоа се гледа од многубројни наслови на блогови (*Ajge да учиме заедно*), книги за деца (*Ajge да ѿајјуваме*), телевизиски емисии (*Ajge да се оружиме*), дебати (*Ajge да зборуваме за даноци*), промотивни акции (*Ajge да кујјуваме евијино*), општествено-политички кампањи (*Ajge да менуваме живојии*), реклами (*Ajge да шиедиме*) и имиња на граѓански здруженија (*Ajge!*).

сфери на јазичната комуникација во македонскиот јазик беше една од причините за ова истражување.

Иако *ajge* често се употребува во сите балкански јазици, таа не е доволно анализирана во предметната литература, освен прагматички ориентираното истражување на бугарското *xajge* (Tchizmarova 2005). Тоа не значи дека *ajge* не е дефинирана во речниците на балканските јазици, но некои објаснувања не се базираат на единствен критериум.

Во речниците *ajge* се дефинира како честица (партикула). Меѓутоа, терминот честица подразбира категоризација по морфосинтаксички критериум, така што во честици се вбројуваат неполнозначни зборови во разни функции. Тие дејствуваат како на реченично ниво (за изразување граматички категории, на пр.: *оа, ќе, нека, дали, нели, зар* и сл.) така и на текстуално ниво, каде што придонесуваат за структурирање на текстот (*имено, впрочем, сепак, всушност*) или за изразување субјективен став на говорителот (*ѝа, знаеш, види* и сл.). Се смета дека текстуалните честици настанале по пат на граматикализација на полнозначни зборови, додека „субјективните“ се резултат на прагматизација.⁴

Од морфосинтаксички аспект, *ajge* спаѓа во широка и разнородна категорија честици поради тоа што е морфолошки неменлива и нема референцијално значење. Тоа значи дека *ajge*, како и другите неполнозначни зборови, нема концептуална содржина, туку има повеќе функции, зависно од говорниот чин во кој се употребува. Говорните чинови (ГЧ)⁵ претставуваат основни единици на комуникација со кои вршме одредени функции со самото нивно изговарање, „искажуваме некој став, поставуваме прашање, даваме предлог, замолуваме некој, наредуваме, се поздравуваме“ (Кусевска и Бужаровска 2020: 106).⁶ Од изложеното следува дека дефинирањето на *ajge* не може да се постигне без анализа на нејзините функции во разни контексти.

Во следното поглавје ги наведуваме својствата на *ajge* што произлегуваат од нејзиното дефинирање, во поглавјата 3 и 4 се дава теориската рамка и методолошката постапка на истражувањето, а по нив (во поглавје 5) доаѓа анализата на примерокот.

2 Дефинирање на *ajge*

Во *Толковниот речник на македонскиот јазик* (2003: 18)⁷ се даваат пет значења на честицата *ajge*: заповед (*Ајге оди, не седи ѝука!*); при збогување и наздравување (*Ајге на здравје!*); за храбрење и за подбуда (*Ајге мило!*); при изразување желба (*Ајге да ми беше младосѝа!*) и во прашални рече-

⁴ Или кооптирање на јазични елементи од еден когнитивен домен во друг (Heine et al. 2017).

⁵ Кратенката ГЧ означува говорни чинови. За говорните чинови пишувале голем број автори од кои ги изделуваме Остин (Austin 1962) и Серл (Searle 1969, 1979), основоположниците на *Теоријата на говорни чинови*.

⁶ Според Остин (Austin 1962), секој говорен чин во себе содржи три нераскинливо поврзани чина: говорителот изговара реченица со одредено значење (локуција), со одредена сила (илокуција) со цел да постигне одреден ефект кај слушателот (перлокуција).

⁷ Истите толкувања се наведени во Дигиталниот речник на македонскиот јазик: <http://www.makedonski.info>

ници (*Ajge што зборува што?*). Забележуваме дека значењата се, всушност, функции, а последното објаснување не е прецизно, бидејќи постојат повеќе видови прашања.

Сличен начин на дефинирање се применува за *haydi* во речникот на турскиот јазик *Türk Dil Kurumu*. Неколку понудени толкувања не се однесуваат на значењата, туку на формата (синтаксичка конструкција и редупликација).⁸

Очигледно е дека и традиционалните дефиниции на *ajge* се потпираат врз дискурсни функции, а тоа наметнува потреба за нивно подлабоко изучување. Од дефинициите произлегува дека е *ajge* полисемична честица, но не се разјаснети врските меѓу значењата. Предуслов за една подлабока анализа на *ajge* е да го определиме нејзиното место во јазичниот систем на македонскиот јазик. За таа цел прво ги даваме општите својства на *ajge*.

Погоре споменавме дека *ajge* не поседува концептуално значење, односно не посочува на референт во онтолошките домени на просторот и на времето, но се одликува со функционално значење, кое се одредува од контекстот и од интонацијата. Синтаксички, *ajge* најчесто се јавува во иницијална позиција на исказот (*Ajge, dojdu*), но може да се употреби на крајот (*Dojdu веќе, ajge*) или самостојно (*Одигме? Ajge!*). Малата пауза меѓу *ajge* и другиот дел од исказот прозодиски сигнализира дека честицата не е дел од синтаксичката структура на реченицата, односно дека е синтаксички незадолжителен елемент. Од стилски аспект, *ajge* поседува висок степен на експресивност, бидејќи го изразува субјективниот став на говорителот спрема соговорникот и спрема кажаното.

По наброените својства честицата *ajge* спаѓа во категоријата дискурсни маркери (Schiffrin 1988, Schourup 1999), кои паралелно се нарекуваат и прагматички маркери (Brinton 1996, Aijmer 2013, Beeching 2016). Разликите во терминологијата произлегуваат од нивните многубројни функции во текстот и од перспективата од која се проучуваат. Дискурсни маркери се дефинираат како хетерогена група јазични елементи што не го менуваат пропозициското значење на исказот во кој се наоѓаат, туку вршат низа текстуални и комуникациски функции. Терминот дискурсни маркери повеќе одговара за јазичните елементи со „процедурално“ значење (Blakemore 1997), затоа што кај нив преовладуваат текстуалните функции: тие ги регулираат логичките врски меѓу речениците и деловите на еден текст и на тој начин воспоставуваат кохезија и кохерентност. Претпоставуваме дека *ajge* има такви функции кога означува почеток или крај на говорниот чин (*Ajge да одигме. Ajge иријайно.*). Почетната реченична позиција се поврзува со функцијата на овие маркери да најавуваат одредени говорни чинови.

Под прагматички маркери подразбираме такви јазични елементи што претежно служат за сигнализирање на комуникациските намери на говорителите во разговорот, вклучително изразување субјективни ставови (на пр., несигурност, одобрување, недоверба) и емоционални реакции спрема кажаното и кон соговорникот. Затоа таквите показатели често се нарекуваат интерперсонални

⁸ Познат под кратенката ТДК (<https://sozluk.gov.tr>) издаден од Институтот за турски јазик. Наведени се пет значења: поттикнување, прифаќање, подбивно одбивање, концесивна конструкција и сложен прилог: *haydi haydi*.

маркери (Ајмер 2002).⁹ Нивната функција произлегува од општествената и од интерактивната природа на усната комуникација (Beeching 2016: 4), која треба да се одвива во атмосфера на кооперативност меѓу соговорниците. Овие емоционално обоени елементи функционално се приспособуваат кон различни контексти. На пример, интерперсоналната функција на *ajge* во поканата: *Ајге њовелетиџе влезетиџе* е различна од грубата наредба во: *Ајге, беџај оџиџука*.

Слични функции има *xajge* во бугарскиот јазик (Tchizmarova 2005: 1145). Класифициран како дискурсен маркер, тој во молбите ја ублажува илокуциската силата на исказот (*Хайге, обади ми се след малку*. ‘Ајде, јави ми се подоцна’), но во острите наредби ја засилува (*Хайге, џџрџавай!* ‘Ајде, тргнувај!’). И Гринберг (Greenberg 1996: 60) смета дека во императивните искази изговорени со емфатична интонација, балканското *x/ajge* има функција на засилувач.

Од наведените својства произлегува дека *ajge* во некои функции може да се класифицира и како дискурсен и како прагматички маркер, ако се из земе неговата хортативна функција. Но, хортативниот семантички компонент е основна одликата на *ajge* (Freedman and Joseph 2023), факт што влијае врз неговата семантичка деривација во дискурсен маркер. И во други јазици хортативните конструкции претставуваат погоден извор од кој се развиваат дискурсни маркери, поради тоа што го „инволвираат“ соговорникот и ја „меназираат“ интеракцијата (Rhee 2020: 53).

Од друга страна, хортативните форми имаат заеднички својства со императивните форми, бидејќи преку наредбите говорителот изразува намера да манипулира со соговорникот. На пример, може да употребиме само *Ajge!* во ситуацијата кога го охрабруваме или му наредуваме на соговорникот да тргне или, пак, да го употребиме *ajge* заедно со императивот: *Ajge ogi!* Морфолошката и семантичко-прагматичката поврзаност меѓу хортативот и императивот е забележана во типолошките студии (Auwera et al. 2005).

Имајќи предвид дека во *ajge* се испреплетуваат хортативната, текстуалната и интерперсоналната функција, потребна е поширока дефиниција што би ги опфатила сите негови употреби. Таквата интерпертација на дискурсниот маркер *ajge* ја излагаме во следното поглавје.

3 Теориска рамка

За успешна комуникација на еден јазик потребно е познавање не само на лексиката и граматиката на јазикот туку и користење на интерактивни јазични средства (или интерактиви). Според Хајне (Heine 2023: 7), интерактив е „неменлива деиктичка форма што семантички, синтаксички и прозодиски е одвоена од текстот што ја опкружува и не се јавува во негирана и во прашална форма“. Со други зборови, интерактивите не се инкорпорирани во семантиката и во синтаксата на реченицата, но деиктички го „вгнездуваат“ говорниот чин во контекстот, односно во постојната ситуацијата („сега и тука“). Синтаксичката неинтегрираност и деиктичност се причините за нивната незадолжителност

⁹ Во македонскиот јазик интерперсонални функции имаат *џа*, *бре*, *ама*, *мори*, *знаеш*, *види*, *слушај*, *разбираш* и сл. Некои се посебно анализирани: *џа* (Кусевска 2014), *бре/мори* (Чашуле 2021), *ама/ами* (Fielder 2008) и *види/слушај* (Бужаровска 2014).

и висок степен на зависност од контекстот, а контекстуализмот е причина за полисемијата на *ajge*. Интерактивите се одликуваат со експресивност, што придонесува за нивната честота во секојдневниот (претежно устен) говор во сите јазици во светот. Тие се способни да изразат разни емоции и тежнеат да бидат придружени со гестови и извици. Затоа дефинирањето на *ajge* како интерактив помага да се сфати неговото прагматичко однесување.

За да ја објасниме прагматиката, односно функциите на *ajge* како интерактивен елемент, ги користиме теориските поставки што ги поврзуваат *теоријата за говорни чинови* (Searle 1969) и *теоријата на учтивост* (Brown and Levinson 1987). Во нашиот примерок *ajge* го најдовме во директивни, во комисивни и во експресивни ГЧ.¹⁰ Директивите се искази со кои говорителот се наметнува врз слушателот барајќи некоја услуга, во комисивите говорителот презема обврска да направи нешто за слушателот, а со експресивите говорителот го изразува својот субјективен став кон предметот за кој се зборува.

Учтивоста ја сфаќаме како кодекс на непишани правила на однесување во одредена заедница. Тие служат за олеснување на комуникацијата и спречување на потенцијалните конфликти во меѓучовечките односи. Учтивоста се раководи од потребите на лицето на соговорниците во комуникацијата. Под концептот *лице* се подразбира самопочитта на говорителот и неговата потреба за почит од другите. Тие два аспекта на лицето се познати како позитивно и негативно лице: позитивното лице на личноста се стреми да биде почитувано и сакано од средината, а негативното лице се обидува да ја задржи својата независност. Првото се пројавува преку блискост со соговорникот, а второто преку независно однесување и дистанцирање на говорителот (Brown and Levinson 1987: 61).

При успешна комуникација говорителот се обидува да го одржи балансот меѓу позитивната и негативната учтивост и да не го навреди собеседникот во т.н. говорни чинови што го загрозуваат лицето (какви што се, на пример, директивите). Тоа се постигнува со употреба на прагматичките маркери, кои ги ублажуваат негативните ефекти на таквите говорни чинови.

За да ја образложиме семантика на *ajge* ја користиме *теоријата за значенски поиненцијали* на зборовите во различни контексти (Norén and Linell 2007). Според оваа контекстуална теорија, семантиката на некој полнозначен или функционален збор не претставува само апстрактен концепт туку збир значенски компоненти што го прават концептот недоволно специфициран, односно семантички неодреден. Контекстот прагматички „засилува“ едно од потенцијалните значења на зборот.

Имајќи ги предвид изнесените теориски поставки за интеракциската природа на *ajge* и за неговиот семантички потенцијал, главната претпоставка на нашето истражување е дека хортативното значење на *ajge* импликува почеток на дејствување, кое во различни контексти добива значење наметнато од комуникациската функција на ГЧ.

¹⁰ Класификациите на говорните чинови се засноваат на илокуциската сила (комуникациската намера) на исказот. Тука ја следиме познатата класификација на Серл (Searle 1976) на асертивни, директивни, комисивни, експресивни и декларативни ГЧ.

Оттука произлегуваат и другите претпоставки: од прагматички аспект, *ajge* воспоставува чувство на заедништво со соговорникот, бидејќи сигнализира блискост и солидарност карактеристична за позитивната учтивост. Поради изразената тенденција кон контекстуализмот, *ajge* „се приспособува“ кон комуникациската цел на ГЧ во кој е употребен и затоа очекуваме да го најдеме во повеќе интерперсонални функции.

Хортативното значење ‘почеток на дејствување’ подразбира промена на состојбата. Претпоставуваме дека *ajge*, покрај прагматички, истовремено врши и текстуални функции. Тие придонесуваат за кохерентноста на дијалогот и поврзаноста со претходниот текст.

4 Методологија

За да ги определиме функциите на *ajge* во македонскиот јазик спроведовме анализа на примери со *ajge* во разни говорни чинови во два функционални стила: уметничка проза и телефонски разговори. Примерите од литературни текстови (вкупно 206) беа ексцерпирани од следните дела: *Беѓалка* од В. Илјоски (ВИ), *Калеш Анѓа* од С. Попов (СП), *Будалейинки* од М. Јовановски (МЈ), *Пуреј* од П. Андреевски (ПА), *Крајкаша ѝролеј* на Моне Самоников од Д. Солев (ДС), *Мојој нејријашел Ишар Пејо* од К. Малеска (КМ), *Мојој маж* и *Не одам никаде* од Р. Бужаровска (РБ). Дистрибуцијата на *ajge* во овие дела зависи од стилот на авторот. Најголем број примери најдовме во дела напишани со народен или колоквијален јазик (*Беѓалка*, *Пуреј*, *Мојој маж* и *Не одам никаде*).

Вториот примерок се состои од примери на *ajge* во транскриптите од телефонските разговори објавени на интернет (вкупно 32500 зборови). Најдовме 112 употреби на *ajge* и затврдени изрази со *ajge* во кратки дијалогски конверзации. Недостаток на тој примерок е тоа што *ajge* не се среќава во сите функции што ги најдовме во примерокот од литературата.

Примерите ги класифициравме според видот на говорните чинови во кои се појавува *ajge*. За илустрација на одредена функција користевме и примери од електронски извори. Дополнително, испитуваме дали во дијалогот *ajge* е употребен при иницирање на дијалогот или во одговор на претходниот ГЧ. Првите искази ги нарековме „иницирачки“, а вторите се „реагирачки“ искази, бидејќи се реакција на ситуацијата во која се одвива дијалогот.

Во анализата испитувавме во кои говорни чинови се употребува *ajge* и со која функција. Анализата требаше да одговори на следните истражувачки прашања:

- (а) Дали *ajge* има ублажувачка или засилувачка функција во ГЧ?
- (б) Дали има корелација меѓу функцијата на *ajge* и видот на ГЧ?
- (б) Дали функцијата на *ajge* зависи од местото на ГЧ во дијалогот?

5 Резултати на анализата

Во ова поглавје ги претставуваме резултатите од анализата на функциите на *ajge* според директивните, комисивните и експресивните говорни чинови.

5.1 *Ајде* во директивите

Директивниите говорни чинови се искази со кои говорителот му се наметнува на соговорникот терајќи го да изврши некое дејство од кое има корист. Како директивен интерактивен елемент *ајде* доминантно се користи за изразување *наредби* и *молби*, кои се формализираат со императив. Во прототипна употреба *ајде* се среќава со глаголи на движење: говорителот го тера или го поттикнува соговорникот да оди до зададената цел.¹¹ *Ајде* често се јавува со глаголи што означуваат почеток на движење кон целта, или тргнување, но може да се испушти ако е имплициран во контекстот (1). Во сите наредби говорителот му се обраќа на соговорникот во еднина од позиција на моќ, која го одразува надредениот однос меѓу соговорниците (2).

- (1) *Ајде, ѝпред мене, му шейоѝам. Ако викнеш, ножов ќе ѝо изедеш до дршка.* (ПА)
 (2) *Ајде оди, ѝоѝви се. Уѝре рано ѝрѝнуваѝ! – му нареди кадијаѝа на Суља.* (СП)

Наредбите и молбите меѓусебно се разликуваат по степенот на наметнувањето на говорителот врз соговорникот да го изврши дејството што се реализира со императив (3) или со *да*-конструкција (4). Во молбите релацијата меѓу говорителите се заснова на пријателство и блискост што, исто така, наметнува употреба на неформалното *ѝи*.

- (3) *Ајде дојди со мене на циѝара. Овде сѝанува бучно и заѝушливо.* (РБ)
 (4) *Ајде да јадеш малку, злаѝо. Еве ѝи ѝањирче.* (РБ)

Употребата на *ајде* се проширува преку метафората *движењеѝо е ѝромена* (Lakoff and Johnson 1980), со други глаголи што означуваат поттикнување на соговорникот на некоја физичка активност (5), но, исто така, и со глаголи што кодираат општествени и ментални активности. Во (6) поттикнувањето со *ајде* го засилува честицата *де*.

- (5) *Ајде, облекувај се. Одиме.* (РБ)
 (6) *А: Сакам да ѝе молам неѝѝо.
 Б: Шѝо? Е ајде де! Кажу!* (ВИ)

Се наметнува прашањето дали *ајде* има иста функција во овие говорни чинови од гледна точка на учтивоста. Наредбите и молбите спаѓаат во чинови што го загрозуваат негативното лице на соговорникот, бидејќи ја ограничуваат неговата слобода. За да се ублажат последиците од повредата на лицето се користат ублажувачки дискурсни маркери. Со тоа говорителот сигнализира дека не сака да влегува во конфронтација, но, истовремено, го заштитува и своето лице ако е наредбата одбиена.

¹¹ Целта може да биде и самиот говорител кога *ајде* може да се замени со хорвативното *ела* (3). (Nikiforidou et al. 2014: 665)

Од анализата на примерите произлезе дека *ајге* во молбите е ублажувач што го намалува наметнувањето, бидејќи импликува пријателски, рамноправни односи меѓу соговорниците. На пример, без *ајге* молбата во (3) се интерпретира како наредба. Но, наметнувањето, кое подразбира манипулација со соговорникот, е посилено во наредбите. Парадоксално, но и тука *ајге* ја намалува силата на наредбата, правејќи го наметнувањето поприфатливо. Претпоставуваме дека тоа се должи на имплицираното значење на солидарност во *ајге*, со која се намалува остријата на наредбата. На пример, во (7) таа е упатена кон селанецот од старешината на селото. Меѓутоа, во (8) наредбата е груба; се реализира со погрдна лексика и емфатична интонација, што дава основа за третирање на *ајге* како засилувач, а не ублажувач на илокуциската сила. И бугарското *хајге* во овие ГЧ е ублажувач, бидејќи ја „неутрализира“ силата на наредбата што следува (Tchizmarova 2005: 1151).

- (7) *Ајге Мејтогија, кажи на женииџе да ни вараиџи љо едно кафе.* (МЈ)
 (8) *Ајге криеиџе глџаа сииџе одовде, ља уџре ќе видиме. Ајге!* (ВИ)

Во директивна употреба *ајге* се манифестира и како *џоџиџиџик*. Прагматичката улогата на *ајге* е да ја засили илокуциската сила на говорниот чин во кој говорителот го охрабрува соговорникот да изврши некое идно дејство што е корисно за соговорникот (9), но и за говорителот (10). Ова својство ги разликува овие говорни чинови од наредбите и од молбите.

- (9) *Ајге да џочнеш да ни џишуваш и за друџи работи од џивоџиџе секојдневија.* (<https://forum.femina.mk>)
 (10) *Уф, Одвај чекам да џирџнеме. Ајге, веќе ми џоџекоа нозеџе.* (ДС)

Поголем интензитет на бодрењето се постигнува со редупликација на *ајге*. И тука идното дејство ќе му користи на соговорникот, иако тој не се решава да го почне.

- (11) *Ајге, ајге – водџиџелоџи ја џоџиџикнуваше Силвија – ќе џобедџи само ако знаеш џовеќе.* (КМ)

Во функција на засилувач *ајге* воведува говорни чинови со кои се поттикнува заедничка активност со говорителот. *Ајге* тука изразува силен степен на солидарност, бидејќи говорителот не се наметнува врз соговорникот, следствено – не го загрозува неговото негативно лице. Тоа се рефлектира и во фактот што предлогот за заедничка активност се кодира со субјунктивната *да*-реченица (12, 13). Независно дали активноста е физичка или ментална, говорителот очекува кооперативно однесување од соговорникот. Поттикнувањето може да има цел да одврати од несакани дејства (14).

- (12) *Ајге, маџу, ко сииџе да излеземе, да џоработџиме, џел народ е в џоле.* (ПА)
 (13) *Професорке, ајге да се сликаме.* (РБ)

- (14) *Ајде, да не бидеме толку себични, да и ѝомоѓнеме на Земјата да заздррави.* (<https://api.klimatskipromeni.mk>)

Предизвикувањето е вид поттикнување што, поради наметнувањето, го загрозува негативното лице на соговорникот. Говорителот со *ајде* го поттикнува соговорникот на некоја активност во која треба да се докаже и на тој начин да ја стекне почитта на средината. На глаголот во императив му претходи *ајде*, понекогаш засилен со засилувачката честица *де* (*ајде де*). Глаголот се испушта ако активноста се имплицира од контекстот. Во тој случај се среќава редуплицирано *ајде* во комбинација со затврдениот израз *да ѝе видам*.

- (15) *Ајде, ајде, удрете - ѓи ѝредизвикував. Две секунди ѝодоцна, од десната страна добив бокс во лице.* (КМ)
 (16) *Шшман ѓо соблече ѝалѝоѝо. Љаке се разиѓра ѝред неѓо сучејќи ѓи ракавиѝе. – Ајде, ајде да ѝе видам, – ѝредизвикуваше.* (МЈ)

Ајде во комбинација со пејоративните апелативни честици *мори* и *бре* (и *досѝа*) се упатени кон соговорникот за да се прекине комуникацијата.¹² Овие изрази ја засилуваат директноста и нетрпеливоста на грубата наредба, чин што го загрозува позитивното лице на соговорникот.

- (17) *Ајде мори, ѝи ли мене ќе ме учиш!* (ВИ)
 (18) *Ајде бре, ашлак! Тој, ѝурјак, ќе ѓо цени моеѝо срце!* (ВИ)
 (19) *Ајде досѝа ѓмиздриш, болна една. Само си замислуваш рабоѝи.* (РБ)

5.2 *Ајде* во комисивни ГЧ

Комисивите се разликуваат од директивите по тоа што се насочени кон самиот говорител, кој презема обврска да направи нешто за слушателот (Searle 1979: 14). Во прототипните комисивни ГЧ, какви што се поканите и понудите, говорителот се залага да направи нешто во корист за соговорникот, а на своја штета (Brown and Levinson 1987: 66). Од говорителите се очекува да покажат кооперативно однесување во согласност со општествените норми на заедницата. Иако типично се реализираат со императив (како наредбите), овие ГЧ не го загрозуваат лицето на соговорникот (20, 21). Затоа, *ајде* има функција на засилувач што ја потенцира подготвеноста на говорителот за иден великодушен гест. Во телефонските разговори најдовме *ајде* што стои по поканата (22).

- (20) *Ајде, ѝовелете дома. Луѓе сме – рече и ѝрѓна најред.* (МЈ)
 (21) *И ѝосле, вели Оѓнен Горѓо, ајде, јадете, не снобете се...* (ПА)
 (22) *Слушај, сакав да ѝе часѝам за денеска, ќе ѝе викам, ајде.*

Тука спаѓаат ветувањата и посебниот вид понуди во кои говорителот му нуди на слушателот некоја услуга. Тие обично се реализираат со субјунктивна

¹² И во грчкиот јазик оваа функција ја врши комбинацијата *ela more* (Nikiforidou et al. 2014: 678), а составот *ade more* изразува дека претходниот исказ (текст) е неважен.

да-реченица, чија илокуциска сила се зголемува со иницијалното *ајде*. Овие ГЧ беа маргинално застапени во примерите од литературата (23) и од телефонските разговори (24).

- (23) *Ајде да ви ги покажам сѝалнаѝа и ѝвојаѝа соба, - се сврѝе кон Маѝеј и ѝо разбушави.* (РБ)
- (24) А: *Еѝа да видам. Ајде јас онда да видам ѝреку оваа...*
Б: *Ајде види, ѝа јави ми.*

За разлика од претходните иницирачки ГЧ, *согласувањето* изразува вербална реакција на претходниот исказ (25). Соговорникот употребува *ајде* (и редупликација на *ајде*) или изрази со *ајде* (*добро ајде*) за да го засили позитивниот одговор, како во примерите од телефонските разговори (26, 27). Овој чин не претставува закана за негативното лице на соговорникот, бидејќи не ја ограничува неговата волја. Со изразот (*е*) *ајде де* говорителот потврдува нешто очигледно (28).

- (25) *Добро, ајде, нека дојде и Мирослав, ѝа да видиме иѝо ќе рече.* (КМ)
- (26) А: *Да ги викнеме да ги уѝлашиме дека ќе ги брка Ж.?*
Б: *Ајде.*
- (27) А: *Одма, одма се јавувам за минуѝа и ѝи кажувам.*
Б: *Ајде, ајде.*
- (28) *Е, ајде де. Кој нам ни е ѝоважен, заменикоѝ-дирекѝор или глaвниоѝ дирекѝор?* (КМ)

Посебен вид согласување е кога говорителот покажува подготвеност да ја прифати постојната ситуација со изразите *ајде де*, *ајде нека*, *ајде добро*. Тука *ајде* истовремено врши засилувачка и концесивна функција.

- (29) *Туку, ајде, не зафакај месѝо на оруѝи. Твоеѝо време е ѝоминаѝо.* (ДС)
- (30) *Ти неѝѝо не работѝи ѝимски ѝоследниве неколку дена. Преѝѝо ѝоставувам од болесѝа ѝи е, ѝа ајде, ќе ѝи ѝрогледам низ ѝрсѝи.* (КМ)

Несогласувањето спаѓа во ГЧ што го загрозуваат позитивното лице на соговорникот и претставуваат закана за понатамошната комуникација меѓу говорителите. За изразување на несогласување или опонирање на претходно изнесеното тврдење се користат комбинации на *ајде* и честицата *бре/бе*. Ча-шуле (Ѓаѝуле 2021: 151) *бе* го смета за апелатив со пејоративно значење, но во комбинации со *аман*, *браво*, *добро* и *ајде* сигнализира солидарност.

- (31) А: *На ѝвое месѝо јас да имам ѝри ѝакви ќерки, која сака власѝ нека дојде.*
Б: *Ајде бре, – рече Коѝе. – Од женско добрина чекаш.* (МЈ)
- (32) *Ајде, ајде! Не можам веќе да ѝе слушам!* (ВИ)

(33) *А бе ајде, ти ги давам...ти вриам, не ми се јавуваи на телефон...*

Составите со *ајде* имаат различна функција од самото *ајде*, на пример, исказот *ама ајде* некои автори го сметаат за извик со ублажувачка функција (Greenberg 1996: 60, Tsizmarova 2005). Иако овие изрази ја смалуваат општествената дистанца меѓу говорителите, фактот дека е несогласувањето емфатично сугерира дека *ајде* има засилувачка функција.

5.3 *Ајде* во експресивни ГЧ

Со експресивните говорни чинови говорителот изразува субјективен став кон некој настан или ентитет. *Ајде* во нашиот примерок го најдовме во следните ГЧ: тешење, изразување емоција и искажување пригодни желби.

Тешењето претставува сложен ГЧ, бидејќи го акцентира перлокутивниот ефект: преку емпатија ги намалува негативните емоции кај соговорникот. Говорителот ја минимизира штетата предизвикана од некоја претходна случка користејќи *ајде* со конвенционални изрази (*не се секирај, не е ништо* и сл.).

(34) *Ајде, не плачи сега, велеше тивко и нежно, и нè галеше и двајцата по образите.* (РБ)

(35) *Не се секирај. Ајде, ќе и помине, детенце е. Падни-стани.* (РБ)

(36) *Ајде де, не е крај на светот од утре ќе почнам од почеток.* (tiktok.com)

Ајде се употребува и како емоционална реакција на претходна изјава. Се употребува како самостоен исказ во две функции: *ајде* со акцент на првиот слог изразува изненадување (*Ајде!*), а акцентирање на двата со продолжување на вториот слог означува неодобрување (како и изразот: *Ајде сега*). Чудењето, исто така, се пренесува со *ајде* засилено со други емфатички маркери: *бе, де, мајкаша*, како во (38, 39) од телефонските разговори.

(37) *Се обиде да каже нешто ама од уста ѝ излезе само едно суво зречење. Ајдеее, за никаде си, рече Љубо.* (РБ)

(38) *А бе ајде, за 50 000 денари ли си?*

(39) *А: Како бе може така да ги пуштаат? И обвинишел имаме наш...
Б: Е ајде де. Види што е работаша.*

Ајде доминира во затврдени изрази за *пожелување* (поздрави, здравици, честитки). Од јазичен аспект, тоа се идиоматизирани изрази што треба да ги употребуваат припадниците на заедницата во пригодни ситуации за да обезбедат хармонични односи. Важно е дека нивното незнаење или несоодветна употреба може да доведе до недоразбирање и прекин на комуникација.

Ајде најчесто се употребува во следниве здравици и честитки: *ајде на здравје, ајде со среќа, ајде за многу години, ајде аирлија нека е, ајде честито* и сл. Претпоставуваме дека *ајде* има засилувачка оптативна функција, која се развила од хортативното значење (нека биде...) и која создава импликатура на промена. Така може да се објасни функцијата на *ајде* во поздравите за збогу-

вање: *ајде чао*, *ајде збогум* (40); *ајде* може да биде и самостоен исказ (41) што сигнализира крај на разговор (односно промена). Тоа значи дека тука *ајде*, покрај прагматичка, има и текстуална функција, бидејќи учествува во структурирањето на текстот. Такви се примерите од телефонските разговори (42, 43).

(40) *Едно ти е најважно: или ти неџо, или тиој шебе! Ајде ... збогум.* (МЈ)

(41) *Еј, цоам. За десет минути сум кај шебе. Ке ти тишинам. Ајде.* (РБ)

(42) *А: Ај ке тиоинам може тиосле.*

Б: Ајде чао.

А: Ајде чао.

(43) *А: Па уише ке се видиме ке му ја мислиме.*

Б: Ајде, ајде.

А: Ајде тиоздрав.

Ајде здраво се користи за да означи крај на разговорот, но на социјалните мрежи го сретнавме и за иницирање комуникација.

(44) *Аууу ама рано сие сџанале ова неделно уишо! Ајде добро уишо и тиријашен ден!* (<https://www.ringeraja.mk>)

Погоре ги изложивме функциите на *ајде* како интерактив во дијалогскиот дискурс. Во некои прозни дела и на интернет најдовме две *наративни* употреби на *ајде*. Првата е во конструкција каде што *ајде* изразува сложена концептивно-контрастивна релација меѓу два негативни настани. Во конструкцијата, калкирана според турскиот урнек, се импликува дека говорителот го прифатил првиот настан и покрај тоа што не го одобрува, но не може да го прифати вториот настан. Затоа, таквото *ајде* често се употребува за критика.

(45) *Ајде шито и џо украде, тиуку ја тирейлашиле, мислела ке умре.* (<https://www.crnobelo.com>)

Втората конструкција е редупликација на *ајде* присутна во *Пиреј* (П. Андреевски). Претпоставуваме дека составот деиктички означува забрзана активност.

(46) *Не качија на воловски коли и не носат кон Бишкола. Над Живојно им беше тиункиош и – ајде, ајде надолу низ калша, низ тиолешо.* (ПА)

6. Заклучоци

Во ова истражување се обидовме да ја утврдиме семантиката и прагматиката на *ајде*, еден колоквијален и чест интерактивен јазичен елемент во македонскиот јазик. За таа цел ги анализиравме функциите на *ајде* (и на затврдените изрази што ги гради) во говорните чинови во кои тој се употребува.

Утврдиме дека *ајде* се одликува со висок степен на полифункционалност, поради тоа што првобитното хортативно значење – почеток на дејствување –

се здобива со прагматичко значење наметнато од комуникациската функција на ГЧ што го најавува. Во самостојна употреба *ajde* го имплицира нереализираниот исказ, приспособувајќи се кон илокуциската сила на ГЧ во контекстот.

Основните прагматички функции на *ajde* се поврзани со позитивната учтивост. Како интерперсонален дискурсен маркер што изразува солидарен однос кон соговорникот, неговата функција зависи од видот на ГЧ: во директивите *ajde* е, главно, ублажувач што ги намалува негативните ефекти за лицето на соговорникот, но во комисивните и експресивните ГЧ тој функционира како засилувач, кој истовремено, сигнализира пријателски однос кон соговорникот. Во експресивните ГЧ *ajde* изразува емоционална реакција, но во затврдените изрази има оптаивна функција.

Во поглед на дистрибуција, *ajde* и неговите комбинации со друга честица во директивните и комисивните ГЧ се претежно иницирачки, освен во (не) согласувањето. Меѓутоа, во експресивните тие се употребуваат во одговори, односно како реакција на претходниот исказ. Исклучок претставуваат изразите за пожелување, бидејќи иницираат конвенционализирани дијалози. Дополнително, во изразите за збогување *ajde* врши текстуална функција, бидејќи го означува крајот на разговорот.

На крајот, да завршиме со изразот *ajde чао*, кој толку сликовито ја илустрира полифункционалноста на *ajde*: и при поздравување ние сакаме да го сигнализираме и да го ублажиме ефектот на завршување на разговорот за да останеме во рамките на позитивната учтивост карактеристична за балканската култура.

Библиографија

- Бужаровска, Е. и Митковска, Л. (2014). Негираните независни *da*-конструкции. Во З. Тополинска (ур.), *Субјунктив: со посебен осврт на македонските da-конструкции*, 22–48. Скопје: МАНУ. [Bužarovska, E. and Mitkovska, L. (2014). Negiranite nezavisni *da*-konstrukcii. In Z. Topolinjska (ed.) *Subjunctiv: so poseben osvrt na makedonskite da-konstrukcii*, 22–48. Skopje: MANU.]
- Бужаровска, Е. (2014). Глаголите за перцепција како прагматички маркери во македонскиот и во рускиот јазик. *Зборник на трудови од V Македонско-руска конференција*, 83–92. Скопје: УКИМ. [Bužarovska, E. (2014). Glagolite za percipcija kako pragmatički markeri vo makedonskiot i vo ruskiot jazik. *Zbornik na trudovi od V Makedonsko-ruska konferencija*, 83–92. Skopje: UKIM.]
- Кусевска, М. (2014). Улогата на *na* како адверсативен дискурсен маркер. *Македонски јазик* 65: 253–264. [Kusevska, M. (2014). Ulogata na *na* kako adversativen diskursen marker. *Makedonski jazik* 65: 253–264.]
- Кусевска, М. и Бужаровска, Е. (2020). *Прагматика: Јазик и комуникација*. Скопје: Арс Ламина. [Kusevska, M., Bužarovska, E. (2020). *Pragmatika: Jazik i komunikacija*. Skopje: Ars Lamina.]
- Толковен речник на македонскиот јазик, том I (2003). С. Велковска, К. Конески, Ж. Цветковски (ур.). Скопје: ИМЈ. [*Tolkoven rečnik na makedonskiot jazik*, vol I (2003). S. Velkovska, K. Koneski, Z. Cvetkovski (eds.). Skopje: IMJ.]
- Aijmer, K. (2002). *English discourse particles Evidence from a corpus*. Amsterdam: Benjamins.

- Aijmer, K. (2013). *Understanding pragmatic markers*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Auwers, J. van der, Dobrushina, N. and Goussev, V. (2005). A Semantic Map for Imperative-Hortative Structures, In M. Haspelmath (ed.), *The World Atlas of Language Structures*, 44–66. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, P., Levinson, S. (1978). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beeching, K. (2016) *Pragmatic markers in British English: Meaning in social interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blakemore, D. (1987). *Semantic constraints on relevance*. Oxford: Blackwell.
- Brinton, L. (1996). Pragmatic markers in English. Grammaticalization and discourse functions. Berlin: de Gruyter.
- Čašule, I. (2021). Macedonian Appellative Particles in the Balkan context. *Balkanistica*, 34: 149–174.
- Fraser, B. (2015). The combining of Discourse Markers – A beginning. *Journal of Pragmatics*, 86: 48–53.
- Fielder, G. (2008). Macedonian discourse markers in the Balkan Sprachbund. In Z. Topolinska and E. Buzarovska. *Macedonian in typological perspective*, STUF, 61 (2): 120–127.
- Friedman, V. A. and Joseph, B. D. (2017). Reassessing Sprachbunds: A View from the Balkans. R. Hickey (ed.) *Cambridge Handbook of Areal Linguistics*, 55–87. Cambridge: Cambridge University Press.
- Friedman, V. A. and Joseph, B. D. (2023). *The Balkan Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenberg, R. D. (1996). *The Balkan Slavic Appellative*. Munchen: Lincom Europa.
- Heine, B., Kaltenböck, G., Kuteva, T. and Long, H. (2017) Cooptation as a discourse strategy. *Linguistics*, 55: 1–43.
- Heine, B. (2023). *The Grammar of Interactives*. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G., and Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Norén, K., and Linell, P. (2007). Meaning potentials and the interaction between lexis and contexts: An empirical substantiation. *Pragmatics*, 17 (3): 387–416.
- Nikiforidou, K., Marmaridou, S. and Mikros, G. K. (2014). What's in a dialogic construction? A constructional approach to polysemy and the grammar of challenge. *Cognitive Linguistics* 25, (4): 655–699.
- Rhee, S. (2020). Pseudo-hortative and the development of the discourse marker *eti poca* in Korean. *Journal of Historical Pragmatics*, 21 (1): 53–82.
- Schiffrin, D. (1988). *Discourse markers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schourup, L. (1999). Discourse markers. *Lingua* 107, (3-4): 227–265.
- Searle, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1979). A Classification of Illocutionary Acts. *Expression and Meanings*, 5 (2): 1–23.
- Tchizmarova, I. (2005). Hedging functions of the Bulgarian discourse marker *hajde*. *Journal of Pragmatics*, 37: 1143–1163.

TRACING SYNTACTIC CHANGE IN A *KLEINKORPUSSPRACHE*: TWO CASE STUDIES FROM OLD ALBANIAN

Dorđe Božović
University of Belgrade, Belgrade
djordje.bozovic@fil.bg.ac.rs

The paper presents a methodological discussion on the possibilities of a (micro) parametric approach to syntactic reconstruction of Old and pre-literary Albanian, illustrated by a formal analysis of the position of clitics and the verb and the (morpho)syntax of definiteness in the 16th and 17th-century Old Albanian texts. It is argued that, in contrast to Modern Albanian, Old Albanian lacked (that is, was in the process of gradually acquiring) overt V-movement with imperatives in the sentential domain and overt N-movement in the DP domain.

Keywords: Old Albanian, syntactic change, (micro)parametric reconstruction, clitics, V-movement, definiteness, N-movement

СЛЕДЕЊЕ СИНТАКТИЧКА ПРОМЕНА ВО *KLEINKORPUSSPRACHE*: ДВЕ СТУДИИ НА СЛУЧАЈ ОД СТАРОАЛБАНСКИОТ

Ѓорѓе Божовиќ
Универзитет во Белград, Белград
djordje.bozovic@fil.bg.ac.rs

Оваа статија претставува методолошка дискусија за можностите за (микро) параметарски пристап за синтактичка реконструкција на стариот и на преткнижевниот албански јазик, илустрирана преку формална анализа на позицијата на клитиките и на глаголот, и (морфо)синтаксата на определеноста во староалбанските текстови во 16 и во 17 век. Во статијата се тврди дека, наспроти модерниот албански, староалбанскиот во тој период се наоѓа во процес на постепено здобивање со експлицитно изразено глаголско движење со императиви во реченичниот домен и експлицитно именско движење во доменот на определената именска група.

Клучни зборови: староалбански, синтаксичка промена, (микро)параметарска реконструкција, клитики, V-движење, определеност, N-движење

1 Introduction

In this paper, I will discuss some methodological issues in the syntactic reconstruction of Old and pre-literary Albanian, relying on formal approaches to syntax and typology. I aim to show how the research into historical syntax of a language with a restricted textual corpus (*Kleinkorpus*sprache), such as (early) Old Albanian,¹ can benefit from combining insights from both diachronic (micro)variation and synchronic linguistic theory and typology, by pursuing a kind of (micro)parametric approach to syntactic reconstruction.²

In addition to diachronic syntax and Albanology, the kind of parametric reconstruction of Old and Proto-Albanian advocated here could be of particular interest to Balkan linguistics, too, given that the most salient areal features characteristic of Albanian and the other languages of the Balkan linguistic area, the so-called *Balkanisms*, are in fact morphosyntactic. Therefore a formal diachronic account of Old Albanian syntax, like the one pursued here, can also aid us in the crucial task of more securely establishing their chronology, by overcoming some of the obstacles of the traditional descriptive approaches.

The paper is divided into two case studies, where the first one, based on the existing formal typological literature on verb movement and cliticization in Albanian and other Balkan languages, serves to introduce and illustrate the overall methodological approach, which is then applied to another set of (micro)data in the second case study, in order to produce a similar movement-based analysis and diachronic reconstruction in the domain of definiteness marking.

2 A (micro)parametric approach to Old Albanian

The earliest secure attestations of Old Albanian (OAlb) amount to several short phrases from the late 15th century (the so-called *Baptismal Formula* from 1462, a replica in Albanian in the Italian Renaissance drama *Epirota* from 1483, and a list of words and phrases in a travelogue by Arnold von Harff from 1497), as well as a fragment of the Gospel of Matthew (*Perikopeja e Ungjillit pas Mateut*), written in the Greek alphabet. It took another half a century for the first longer texts in OAlb to appear, the majority of which are translations of religious literature. These include the *Missal (Meshari)* by Gjon Buzuku, printed in Venice in 1555,

¹ For a discussion of the terms *Großkorpus*- and *Kleinkorpus*sprache, and attempts at their definition, see Mayrhofer (1980: 17 et seq.) and Untermann (1989). In contrast to more typical cases of restricted corpus languages (such as poorly documented languages with no known affiliation, e.g. Etruscan, and poorly known languages with well-understood close relatives, e.g. Continental Celtic, or with well-understood more distant relatives, e.g. Phrygian, for which also the terms *Restsprache* and *Trümmersprache* are proposed), Old Albanian differs because its attestation is more or less continuous since the onset of its written tradition, and the division between the Old Albanian period and the rest of the corpus is therefore somewhat arbitrary. However, the term may also be applied to poorly documented *stages* of otherwise well-documented languages (such as Ogham Irish and Runic Norse, or— for the less common case of a poorer-documented later stage—Crimean Gothic). More precise terms in this context, as well as in reference to Old Albanian, then perhaps would be *Kleinkorpus*sprachstufe or *Kleinkorpus*sprachperiode.

² On parametric change and reconstruction in general see Roberts (2007, 2019).

followed by a translation of catechism (*E mbsuame e krështerë*) by Lekë Matrënga, printed in Rome in 1592, and another one by Pjetër Budi (*Doktrina e kërshenë*) in 1618. Budi has also translated and adapted the text of *Roman Ritual* and the treatise *Specchio di confessione* by Emerio de Bonis (*Pasëqyra e t'rrëfyemit*) in 1621, as well as wrote over 100 pages of original prose and poetry. In addition to Budi, the 17th-century OAlb corpus also includes a Latin-Albanian dictionary (*Dictionarium latino-epiroticum*) by Frang Bardhi (Franciscus Blancus) from 1635, and an original religious treatise in two volumes *Çeta e profetëve* (*Cuneus prophetarum*) by Pjetër Bogdani, printed in Padua in 1685. These five earliest authors are usually taken to represent the canon of OAlb literature (Riza 1952, 2002; Ismajli 2000).

Although quite substantial, the OAlb corpus is rather limited in terms of its thematic scope, while at the same time featuring rather wide dialectal and geographical diversity—from Sicily (Matrënga) to Prizren (Bogdani)³—as well as a broad chronological span—from the mid-16th to well into the 18th century. By detecting patterns of (micro)variation in the OAlb corpus, or between OAlb and Modern Albanian (MAlb), and modelling the observed sets of (micro)data formally, using insights from linguistic theory and typology, in this paper I aim to show how a (micro)parametric approach to a corpus language, such as OAlb, and to historical corpora in general, has the potential to ‘fill in the gaps’ of a diachronic corpus in terms of its size and scope. To illustrate this, I will present in particular a formal analysis of the microvariation in the position of clitics and the verb and the (morpho)syntactic expression of definiteness in Old vs. Modern Albanian, in order to trace syntactic changes (and microchanges) that have occurred in documented Albanian and to provide a syntactic reconstruction of the language in its pre-literary stage.

2.1 Case study I: The position of clitics and the verb

Albanian pronominal clitics are always proclitic to the verb, except with imperatives, which manifest an optional verb-clitic switch, as in (1) (*-j-* in (1b) is anti-hiatic).

- (1) a. *E=* *shiko!*
 3SG.ACC= *look.IMP*
 ‘Watch (it)!’
- b. *Shiko* = *je!*
 look.IMP = *3SG.ACC*
 ‘Watch (it)!’

With a plural imperative form, the verb-clitic switch even results in the clitic splitting the verbal stem from its plural inflection.⁴ This is the case with (2b).

³ Albanian features two major dialects, Gheg and Tosk. With the exception of Italo-Albanian (*Arbëresh*) Matrënga and the Greek-influenced fragment of the Gospel of Matthew, which are both Tosk, all other major OAlb texts are written in the Old Gheg dialect, which additionally sets them apart from the (dominantly) Tosk-based modern standard.

⁴ It should be noted that this behaviour is completely isolated within the Albanian verbal system, in which clitics otherwise never split a verbal stem from its inflection. According to Joseph (2018:

- (2) a. **E=** *shiko* *-ni!*
 3SG.ACC= *look.IMP* *-2PL*
 ‘*Watch.PL (it)!*’
- b. *Shiko* =**je** *-ni!*
 look.IMP = 3SG.ACC *-2PL*
 ‘*Watch.PL (it)!*’

The verb-clitic switch is, however, impossible when imperatives are negated; cf. (3), where the only allowed order of the elements is the one in (3a).

- (3) a. *Mos* **e=** *shiko* *(-ni)!*
 NEG 3SG.ACC= *look.IMP* *(-2PL)*
 ‘*Don’t look/look.PL (at it)!*’
- b. **Mos* *shiko* = **je** *(-ni)!*
 NEG *look.IMP* = 3SG.ACC *(-2PL)*

In addition to the interchangeability of the verb-clitic orders in (1) and (2), an historical variation between OAlb and MAlb has been observed, too, in the frequency of the verb-clitic switch (e.g. in Matzinger 2006: 134 et passim; Topalli 2008: 57–58, i. a.). Namely, in OAlb, the imperative-clitic switch is overall encountered less often than in the modern language, it is generally limited to sentence-initial positions, and even then, the clitic rarely splits the verb stem from its inflection (cf. Schumacher & Matzinger 2013: 119–121), although the structure of both varieties is apparently the same in terms of morphology (4).

- (4) a. **na=** *liro* (in the Lord’s prayer; Buzuku, fol. 25)
 1PL.ACC= *release.IMP*
 ‘*release us*’
- b. **më=** *ëndiglo-ni* (Buzuku; from Matzinger 2006: 134)
 1SG.ACC= *listen.IMP-2PL*
 ‘*listen to me*’
- c. *merr-ni* = **e** (Schumacher & Matzinger 2013: 120)
 take.IMP-2PL = 3SG.ACC
 ‘*take him*’

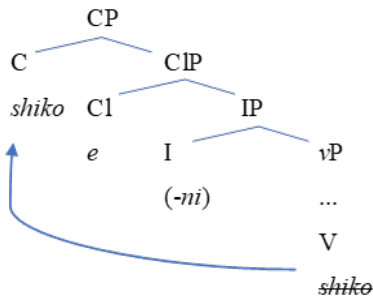
In order to make sense of these facts, I will supply a formal analysis of the imperative-clitic switch (and its absence) in (1)–(4), rooted in the existing literature on formal approaches to Albanian and the Balkan languages, as an initial case study of the two. This will allow me to lay out the details of the methodological approach,

1784): “Admittedly, this placement may say more about the nature of the 2PL ending *-ni* than about the pronoun, since *-ni* shows other signs of having a ‘freer’ status than that of other person/number endings”. A similar pattern, probably contact-induced, is also found in some Northern Greek dialects (see Joseph, op. cit. for further discussion).

which will then be applied in the second case study, the one on the (morpho)syntax of definiteness in OAlb.

Assume that a sentence consists of at least three layers of structure: the propositional domain (left periphery), the inflectional domain (which hosts the inflectional material, such as clitics, agreement and tense features of the clause), and the *vP* domain (hosting the verb and its arguments), as in (5). In order to model the data in (1)–(2) formally, verb (V) movement to (somewhere in) the C-domain (left periphery) is generally posited in the literature (cf. Turano 2000). As the imperative verb undergoes long head movement to C, it leaves the clitic and the inflection behind (6), thus producing the verb-initial surface order as in (1b) or (2b).

- (5) *C-domain (left periphery) > I-domain > vP (predicate) domain*
 (6)



The movement analysis in (6) is further corroborated by adverb placement relative to the imperative verb in Albanian (7), which is the standard diagnostic used to test whether a language undergoes V-movement (since Pollock 1989; cf. also Roberts 1993, 2001).

- (7) a. *Lexo(-ni) gjithmonë me kujdes!*
read.IMP(-2PL) always with care
 ‘Always read carefully!’

b. *³Gjithmonë lexo(ni) me kujdes!* (from Turano 2000)

As the position of adverbs like *gjithmonë* ‘always’ is considered to be fixed, the surface order with the imperative preceding it on the left in (7a) indicates that V-movement did indeed take place in MALb imperative clause. However, this movement is optional in Albanian, as evidenced by the interchangeability of examples in (1)–(2), which is why the reverse order, as in (7b), is not ungrammatical either, albeit it is less frequent and less natural than the verb-initial order in (7a). In other words, the imperative verb need not obligatorily raise to C in MALb, but whenever it does precede the clitics and adverbs, ending up as the sentence-initial element, its position indicates that it has undergone V-to-C movement.

According to Rivero (1994a) and Rivero & Terzi (1995), such V-to-C movement with imperatives is driven by features encoding the logical mood of the clause in the left periphery (the propositional domain of the clause). These authors propose a

typology whereby languages whose imperative verbs have distinctive morphology fall into two classes:

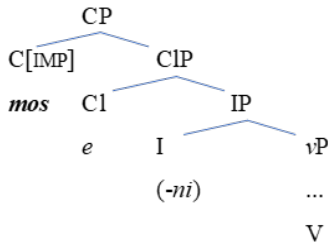
Class I: Imperative verbs with distinctive morphology also have a distinctive syntax (e.g. Modern Greek, Spanish)

Class II: Imperative verbs with distinctive morphology lack a distinctive syntax (e.g. Ancient Greek, Serbo-Croatian)

In a feature-based, Minimalist approach to parametric variation, Class I languages are assumed to have a ‘strong’ imperative feature at C, which has to be checked before Spell-Out, thus causing the imperative verb to move to C overtly (i.e. to show distinctive syntax), under the Principle of Full Interpretation (Chomsky 1986, 1995). In Class II languages, on the other hand, this logical mood feature is ‘weak’ (or alternatively, C hosts no features whatsoever), so that no movement in the overt syntax is needed; rather, the system will ‘procrastinate’ until the derivation ends, and have this feature checked covertly, only at LF.

As for the blocked V-movement in the presence of negation in (3), according to Turano (2000), the prohibitive marker *mos* now occupies the landing position for V-movement (8), by virtue of it being able to check on its own this ‘strong’ imperative feature at C. In that sense, cf. both its imperative use *and* morphology in (9).⁵

(8)



(9)

a. *Mos!*
'Don't (do that)!'

b. *Mos-ni!*
'Don't-2PL (do that)!'

In other words, even the apparent absence of V-movement with negation in Albanian in (3), actually conforms to the syntactic typology proposed by Rivero (1994a) and Rivero & Terzi (1995), given that it is the prohibitive marker *mos* itself that manifests the distinctive imperative syntax in MALb. Thus, given the facts

⁵ An anonymous reviewer points out that the form *mosni* in (9b) may have been calqued from South Slavic: *nemoj* : *mos* :: *nemoj-te* : X, where X = *mos-ni*. Namely, in South Slavic, the plural pendant of *nemoj* ‘don’t’ comes completely naturally, as *nemoj* is etymologically a finite verbal form: thus South Slavic 2SG *nemoj*, 2PL *nemojte* easily (despite the slightly irregular/Allegroform phonology) ← Common Slavic **ne modzi* / **ne modzēte*.

above, MAIb can be classified a Class I language. It bears a ‘strong’ imperative feature at C, encoding the logical mood of the clause, which forces the imperative verb, or the imperative negation marker *mos*, to check it before Spell-Out, in the overt syntax.

Recall, however, that the imperative-clitic switch in MAIb, as in (1)–(2), is optional. This is also observed by Rivero (1994b), who argues for a “non-finite V-movement to C” as an areal feature shared by all Balkan languages. However, “in contrast to [Modern Greek] and Rumanian, Albanian [...] imperative need not raise to C obligatorily” (Rivero 1994b: 108), and instead may merge somewhere lower, in the I-domain.

In principle, there are two possible ways to conceive of this optionality in a diachronic perspective. One is that, given that it is more widespread in the other Balkan languages, the optionality of V-movement in MAIb would suggest that it is a more recent (contact-induced) innovation (so that diachronically, Albanian could be in a transition from Rivero’s Class II to a more Balkan-like Class I language). Alternatively, MAIb could be in the process of loosing this feature (i.e. transitioning from a Class I to a Class II language). In that case, instances of the verb-initial order actually would be relicts of an earlier stage when this word order was in fact more common. However, in the light of a lower frequency of the imperative-clitic order in the OAIb corpus, as in (4), the evidence probably supports the former scenario. This is also pointed out by Topalli (2008: 57–58), according to whom proclisis is older than enclisis, which has resulted from the imperative verb being fronted for focus (i.e., in formal terms, ending up in the left periphery of the clause anyhow).

To conclude, on a microparametric level, Albanian is probably undergoing a syntactic change from a Class II language (with no ‘strong’ features at C) to a Class I language (with ‘strong’ logical mood features emerging at C, that need to be checked overtly in the syntax). In that sense, early OAIb, as well as the pre-literary stages of the language, despite the scarcity or even lack of any textual attestation, can be reconstructed without overt V-movement.

2.2 Case study II: (Morpho)syntax of definiteness

Having shown in the previous section how a (micro)parametric approach to syntactic reconstruction could work in a case study of V-movement in the sentential domain, I will turn now to the nominal (agreement) domain and provide, in essence, an analogous formal analysis of the (morpho)syntax of definiteness in Old vs. Modern Albanian.

Albanian, like Balkan Slavic and Balkan Romance, has grammaticalized a definiteness marker as a suffix on nouns, as in (10), from what was originally a demonstrative pronoun.

- (10) *a. libr-i*
 book-DEF.M.SG
 ‘the book’

b. *letr-a*

letter-DEF.F.SG
‘the letter’

c. *libra-t*

books-DEF.PL *dhe* *CONJ*
‘the books and the letters’

letra-t

letters-DEF.PL

The indefinite article, on the other hand, is fully grammaticalized only in the singular, from the numeral *një* ‘one’ (11a). Like other demonstratives (11b), numerals and quantifiers (11c), the indefinite article normally precedes the noun, which is then in the indefinite form.

- (11) a. *një libër* *dhe* *një* *letër*
 ART book.INDEF *CONJ* *ART* *letter.INDEF*
 ‘a book and a letter’

- b. *ky libër* *dhe* *ajo* *letër*
 this.M.SG *book.INDEF* *CONJ* *that.F.SG* *letter.INDEF*
 ‘this book and that letter’

- c. *këta pesë libra* *dhe* *ato* *shumë* *letra*
 these.M.PL *five books.INDEF* *CONJ* *those.F.PL* *many* *letters.INDEF*
 ‘these five books and those many letters’

Conversely, adjectives follow the noun, which is normally definite when post-modified as in (12a); unless they are focused, in which case the adjective has the definite marker instead (12b). Like the focused adjectives, nominalized adjectives and participles are also, in general, obligatorily definite (*i madh-i* ‘the big one’).

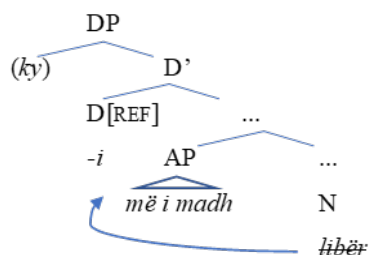
- (12) a. *libr-i* (*më*) *i* *madh*
 book-DEF.M.SG *COMP* *LNK* *big*
 ‘the big(gest) book’

- b. *më* *i* *madh-i* *libër*
 COMP *LNK* *big-DEF.M.SG* *book*
 ‘the biggest book’

A movement operation analogous to V-movement in the sentential domain, involving the noun (N) and a functional head in the structure above it such as D(eterminer), is usually posited in the literature to account for word order patterns inside the DP like these in (10)–(12) (cf. Carstens 2017 for a general overview of N-to-D movement; Dimitrova-Vulchanova & Giusti 1998, Turano 2002, 2003, and references therein, for a more fine-grained analysis of N-movement in Albanian).

Namely, the noun-adjective order and the enclisis of the definite marker on the phrase-level, as in (12), are derived by the noun moving to some higher position (in a long movement all the way to D, or alternatively, to some intermediate head in the functional spine), in order to check some ‘strong’ feature located there, encoding referentiality—the DP analogue of the propositional features from the clausal domain (13).

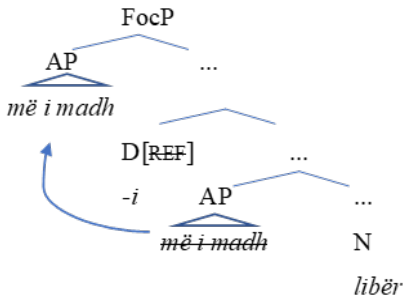
(13)



When this landing position for N-movement (or perhaps a related one, in an agreement relation with it), is already filled by another element, like the demonstrative or numeral in (11), which can check the ‘strong’ feature at D on its own (similarly to the prohibitive marker *mos* substituting for V-movement), then no N-movement takes place, unless forced pragmatically (e.g. *ky libër-i më i madh* ‘this particular biggest book’). In other words, in neutral contexts, the noun will prefer to remain syntactically *in situ* and morphologically indefinite whenever there is another element closer to D to save it from undergoing overt head movement, thus allowing it to ‘procrastinate’ until it reaches the LF interface.

The similar holds true for focused pre-nominal adjectives, as in (12b). Given the commonly proposed structural parallelism between clauses and DPs (pioneered in Abney 1987), one can assume (with Giusti 1996; Aboh 2004 and various subsequent work) analogous Topic/Focus projections in the DP to those in the clausal left periphery, as described by Rizzi (1997), where pre-nominal adjectives in Albanian would eventually end up in the Spec(ifier) position, again in a checking relationship with the ‘strong’ referentiality feature at D, and so with the definite morphology surfacing on the adjective instead of the noun, whose overt movement would in this case again be blocked (14). In the similar case of nominalizations, the adjective moves in a noun-like manner to a Spec position above D to check its referentiality feature, and therefore obligatorily surfaces with the definite marker (as in *i madh-i* ‘the big one’).

(14)



Whenever the noun *is* morphologically definite in MALb, as in (10), that would indicate however that it has undergone overt movement in the syntax, as in (13). Again, languages may vary as to whether this N-movement is syntactically overt or not, but also, in some cases, whether it is optional or obligatory (cf. Longobardi 1994). As was the case with V-to-C movement, here, too, the availability of different definiteness patterns in MALb would indicate the optionality of N-movement in Albanian, or the possibility of a ‘shorter’ movement to another functional projection below D. In any case, given the facts above, MALb can be classified as a language with ‘strong’ referentiality features at D, or at some other functional projection in the extended nominal spine, triggering overt N-movement whenever there is no other functional material in the DP that can licence these features instead.

On the other hand, it has been observed that in OAlb the indefinite marker *një* was less grammaticalized than it is in the modern language, in that it agreed in case with the head noun (Demiraj 2002: 152–153), as in (15).

- (15) *E u afëruo një-i bujar-i*
 CONJ PASS approach.3SG.AOR one-DAT.SG nobleman-DAT.SG
 ‘And he approached a nobleman’

(Buzuku; from Demiraj 2002)

This is usually taken to suggest its relatively recent emergence as an indefinite article, in a grammaticalization process from a true numeral to the indefiniteness marker, that was still ongoing in the OAlb period. As for the definite marker, however, it appears morphologically identical in both OAlb and MALb. As it was already grammaticalized as a suffix in OAlb, it is often assumed to have emerged at an earlier, prehistoric stage (Riza 1958, 1982; Bokshi 1980, 1984, 2010; Hamp 1982; Schumacher 2009: 56–58).⁶ Crucially, however, we do observe some microvariation in the distribution of definiteness marking in the OAlb corpus. On the one hand, occasionally there is what seems to be an excess of case and definiteness marking in phrases with post-nominal adjectives; e.g. (16) in contrast to (12a).

⁶ The grammaticalization of articles is a hotly debated subject in classical Albanology, without *communis opinio*. I intend not to go into more detail on that matter here, but in addition to the works already cited, the interested reader is referred to Spiro (2021) for the most recent synthesis of the issue.

- (16) *a. bir-i* *i* *tij* *mâ* *plak-u* (Buzuku, fol. 50)
son-DEF.M.SG *LNK* *his* *COMP* *old-DEF.M.SG*
 ‘his oldest son’
- b. gjisht-në* *mâ* *të* *vogël-inë* (Buzuku, fol. 48v)
finger-DEF.M.SG.ACC *COMP* *LNK* *little-DEF.M.SG.ACC*
 ‘the littlest finger’

According to Çabej (1977: 76–77), in contrast to MALb, the agreement of post-nominal adjectives with the head noun as in (16) is regular in Buzuku and Bogdani and sporadic in Budi, Bardhi and Matrënga (cf. also Paci 2011: 179–191 and references therein). While on the other hand, an apparent lack of definiteness marking is seldom found, too, e.g. in (17), where we find *natë* ‘night’ in the indefinite form, in contrast to *drit-a* ‘the light’ in the definite form, in what are otherwise formally identical clauses.

- (17) *E* *tha* *Zot-ynë: Kloftë* *bâm* *drit-a.*
CONJ *say.3SG.AOR* *Lord-our be.3SG.OPT* *make.PTCP* *light-DEF.F.SG*
- E* *u* *bâ* *drit-a* [...]
CONJ *PASS* *make.3SG.AOR* *light-DEF.F.SG*
- E* *u* *bâ* *natë* (Buzuku, fol. 69v)
CONJ *PASS* *make.3SG.AOR* *night.INDEF*

‘And our Lord said: May the light be made. And the light was made [...]
 And night was made’

Given the availability of more than one position for definiteness in (16) and the lack of it in (17, *natë*), unlike MALb, we don’t need to posit overt N-movement as in (13) to account for OAlb, even when a nominal here is morphologically definite. Rather, what are superficially identical morphological structures of Old and Modern Albanian, in fact parametrize differently on the syntactic level. Similarly to the ongoing grammaticalization of the indefinite article *një*, the distributional patterns in (16)–(17) may suggest more semantic or pragmatic/discursive (i.e. anaphoric) than fully grammaticalized (morphosyntactic) functions of the definite marker in OAlb, in (partial) contrast to MALb. In (17), for example, *drit-a* may be definite in contrast to *natë* pragmatically, by virtue of the former having been already introduced on the discourse level, and not because any particular syntactic configuration requires either of them to formally surface with the definite marker, as would be the case in MALb.

Lack of overt N-movement in OAlb is further corroborated by the positioning of adjectives in relation to the head noun, which is generally freer in OAlb than in MALb in neutral contexts (Paci 2011: 191–203), cf. e.g. (18) in contrast to MALb (12).

- (18) *U* *bâ* *û* *e* *madh-e*
PASS *make.3SG.AOR* *hunger.INDEF* *LNK* *big-F*
- nd atë dhë,* *e aj zû* *me ardhunë*
in that land.INDEF CONJ he take.3SG.AOR INF come.PTCP
- ndë të madh-e nevojë* (Buzuku; from Paci 2011: 197)
in LNK big-F need.INDEF

'There arose a mighty famine in that land, and he began to be in want'

In general, this would mean that, in spite of their identical morphology, OAlb and MAlb differed structurally w. r. t. the existence of 'strong' referentiality features at D, and consequently, w. r. t. the availability of overt N-movement to (somewhere in) the D-domain. In other words, although virtually undetectable on the surface, a rather far-reaching syntactic change was in fact on the way in (early) OAlb.

3 Conclusions

In this paper, I have presented two case studies intended to illustrate how a parametric approach to (micro)variation observed in an otherwise restricted historical corpus can aid in the reconstruction of syntax and tracing syntactic change. In both case studies, I have shown how using the insights of formal approaches to syntax and typology, we can model OAlb data in terms of a formal grammar which supplies for the scarcity of textual attestation and allows us to make informed assumptions about the structure of proto-language.

As concerns the structure of OAlb, in both cases we've seen how this (micro)variation in fact reflects some 'deeper' structural property of this *Kleinkorpus*sprache(stuf)e, at the same time distinguishing it from MAlb. In particular, I have argued that certain clusters of (micro)data, when illuminated from a formal typological perspective, show that OAlb lacked overt head movement in the syntax, both in the sentential (V-to-C movement with imperatives) and in the nominal domain (N-movement with definite nouns), i.e. that it was in the process of gradually acquiring them (possibly under contact with other Balkan languages). Structures that on the surface appear as identical in Old and Modern Albanian in terms of morphology, thus turn out to reflect rather different underlying syntactic makeups, with a whole array of possible additional structural phenomena that may correlate with this microvariation in the parametric setup of Old vs. Modern Albanian.⁷

In addition, this approach may prove particularly useful as a heuristic in distinguishing structural archaisms from innovations in a language with late attestation such as Albanian. In this particular case, both V-movement and N-movement turn out to be innovations introduced in early OAlb and gradually crystallizing during the entire OAlb period. Formally, the change is reflected in the emergence of

⁷ Although not directly related to a N-to-D movement-based account of definiteness as pursued here, some of the crosslinguistic generalizations assumed to correlate with the (non-)existence of grammaticalized articles, i.e. the functional projection of D above NP, are discussed in more detail in Bošković (2008, 2012).

‘strong’ features in the functional domain, i.e. on functional heads such as C/Fin or D, that need to be checked overtly. From a Balkanological perspective, it is precisely this emergence of ‘strong’ features encoding functional information, probably in a multilingual contact-induced drift for a more explicit syntactic marking and spell-out of functional categories, that can be thought of as the underlying mechanism and the formal motivation for morphosyntactic Balkanization in individual languages, including OAlb, which not only turns out as syntactically less innovative than MAlb, but also at the same time as less Balkanized, despite their largely shared morphology; thus shedding novel light on the position of Albanian within the Balkan Sprachbund.

Finally, a more detailed empirical research into the OAlb corpus is needed in order to further test the analysis presented here with more scrutiny and rigour. The necessary first step in doing so would be constructing a parsed and annotated digital corpus of OAlb. This remains a desideratum for future research.

Bibliography

- Abney, S. (1987). *The English Noun-Phrase in its Sentential Aspect*. PhD dissertation. MIT.
- Aboh, E. O. (2004). Topic and Focus within D. *Linguistics in the Netherlands*, 21: 1–12.
- Bokshi, B. (1980). *Rruga e formimit të fleksionit të sotëm nominal të shqipes*. Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
- Bokshi, B. (1984). *Prapavendosja e nryës në gjuhët ballkanike*. Prishtinë: Rilindja.
- Bokshi, B. (2010). *Periodizimi i ndryshimeve morfologjike të shqipes*. Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe e Arteve e Kosovës.
- Bošković, Ž. (2008). What will you have, DP or NP? In E. Elfner & M. Walkow (eds.), *Proceedings of the North East Linguistic Society*, vol. 37, 101–114. Amherst: GLSA, University of Massachusetts.
- Bošković, Ž. (2012). On NPs and clauses. In G. Grewendorf & T. E. Zimmermann (eds.), *Discourse and grammar: From sentence types to lexical categories*, 179–242. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Carstens, V. (2017). Noun-to-Determiner Movement. In M. Everaert & H. van Riemsdijk (eds.), *The Wiley Blackwell Companion to Syntax* (2nd edition), vol. V, 2758–2783. Somerset, NJ: John Wiley and Sons.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of language: its nature, origin and use*. New York: Praeger.
- Chomsky, N. (1995). *The Minimalist Program*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Çabej, E. (1977). *Studime gjuhësore*, vol. VI: *Gjon Buzuku dhe gjuha e tij*. Prishtinë: Rilindja.
- Demiraj, Sh. (2002). *Gramatikë historike e gjuhës shqipe*. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
- Dimitrova-Vulchanova, M. & Giusti, G. (1998). Fragments of Balkan Slavic Nominal Structure. In A. Alexiadou & C. Wilder (eds.), *Possessors, Predicates and Movement in the Determiner Phrase*, 333–360. Amsterdam: John Benjamins.
- Giusti, G. (1996). Is there a FocusP and a TopicP in the Noun Phrase structure? *University of Venice Working Papers in Linguistics*, 6(2): 105–128.
- Hamp, E. P. (1982). The oldest Albanian syntagma. *Balkansko ezikoznanie*, 25(1): 77–79.
- Ismajli, R. (2000). *Tekste të vjetra*. Pejë: Dukagjini.

- Joseph, B. (2018). The syntax of Albanian. In J. Klein, B. Joseph & M. Fritz (eds.). *Handbook of Comparative and Historical Indo-European Linguistics*, vol. 3, 1771–1788. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Longobardi, G. (1994). Reference and proper names: A theory of N-movement in syntax and logical form. *Linguistic Inquiry*, 25(4): 609–665.
- Matzinger, J. (2006). *Der altalbanische Text Mbsuame e krështerë (Dottrina cristiana) des Lekë Matrënga von 1592: Eine Einführung in die albanische Sprachwissenschaft*. Detelbach: J. H. Röhl.
- Mayrhofer, M. (1980). *Zur Gestaltung des etymologischen Wörterbuches einer „Grosscorpus-Sprache“*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Paci, E. (2011). *Sistemi mbiemëror në Mesharin e Gjon Buzukut: Studim monografik*. Tiranë: Qendra e Studimeve Albanologjike.
- Pollock, J.-Y. (1989). Verb movement, universal grammar, and the structure of IP. *Linguistic Inquiry*, 20(3): 365–424.
- Rivero, M. L. (1994a). Negation, Imperatives, and Wackernagel effects. *Rivista di linguistica*, 6(1): 91–118.
- Rivero, M. L. (1994b). Clause structure and V-movement in the languages of the Balkans. *Natural Language and Linguistic Theory*, 12(1): 63–120.
- Rivero, M. L. & Terzi, A. (1995). Imperatives, V-movement, and logical mood. *Journal of Linguistics*, 31: 301–332.
- Riza, S. (1952). *Fillimet e gjuhësisë shqiptare*. Prishtinë: “Mustafa Bakija”.
- Riza, S. (1958). Njyat e shqipes. *Buletini i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Seria Shkencat Shoqërore*, 4/1958: 3–59.
- Riza, S. (1982). Probleme të njyave të shqipes. *Studime filologjike*, 1/1982: 121–138.
- Riza, S. (2002). *Pesë autorët më të vjetër në gjuhën shqipe*. Tirana: Toena.
- Rizzi, L. (1997). The Fine Structure of the Left Periphery. In L. Haegeman (ed.). *Elements of Grammar: Handbook of Generative Syntax*, 281–337. Dordrecht: Kluwer.
- Roberts, I. (1993). *Verbs and diachronic syntax: A comparative history of English and French*. Dordrecht: Kluwer.
- Roberts, I. (2001). Head movement. In M. Baltin & C. Collins (eds.). *The Handbook of Contemporary Syntactic Theory*, 113–147. Oxford: Blackwell.
- Roberts, I. (2007). *Diachronic Syntax*. Oxford: Oxford University Press.
- Roberts, I. (2019). *Diachronic and Comparative Syntax*. New York and London: Routledge.
- Schumacher, S. (2009). Lehnbeziehungen zwischen Protoalbanisch und balkanischem Latein bzw. Romanisch. In O. J. Schmitt & E. A. Frantz (eds.). *Albanische Geschichte: Stand und Perspektiven der Forschung*, 37–59. München: Oldenbourg.
- Schumacher, S. & Matzinger, J. (2013). *Die Verben des Altalbanischen: Belegwörterbuch, Vorgeschichte und Etymologie*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Spiro, A. (2021). *Njyat në gjuhën shqipe*. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
- Topalli, K. (2008). *Evolucioni historik i përemrave të shqipes*. Tiranë: QNK “P. Arbënor”.
- Turano, G. (2000). On clitics and negation in Albanian. *Rivista di grammatica generativa*, 25: 81–117.
- Turano, G. (2002). On modifiers preceded by the article in Albanian DPs. *University of Venice Working Papers in Linguistics*, 12: 169–215.
- Turano, G. (2003). Similarities and differences between standard Albanian and Arbëresh numerals: A case of micro-parametric variation. *University of Venice Working Papers in Linguistics*, 13: 155–177.
- Untermann, J. (1989). Zu den Begriffen ‚Restsprache‘ und ‚Trümmersprache‘. In H. Beck (ed.), *Germanische Rest- und Trümmersprachen*, 15–19. Berlin and New York: Walter De Gruyter.

NOSTALGIA IN JOHN CHEEVER'S *THE HOUSEBREAKER OF SHADY HILL* AND OTHER STORIES

Marko Mitić
University of Niš, Niš
30markom@gmail.com

Ana Kocić Stanković
University of Niš, Niš
anakocic@hotmail.com

The paper deals with the notion and function of nostalgia in John Cheever's short story cycle *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories* (1958). The analysis relies on Svetlana Boym's definition of nostalgia as "a longing for a home that no longer exists or has never existed" (2001: xiii) and on Jennifer Smith's (2017) study of nostalgia in the American short story cycle. The objective is to examine how and for what purposes Cheever's cycle employs nostalgia in individual stories, and to show whether different evocations of nostalgia present partial or false versions of the past. Having in mind the recursive and accretive nature of the cycle as a genre, the authors intend to examine how individual stories come together to render a more collective sense of nostalgia, whether coherent or ambivalent, that might be in a correlation with a specific middle-class suburban locality of the American Northeast.

Keywords: nostalgia, John Cheever, the short story cycle, American literature, *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*

НОСТАЛГИЈАТА ВО *THE HOUSEBREAKER OF SHADY HILL* AND OTHER STORIES

Марко Митиќ
Универзитет во Ниш, Ниш
30markom@gmail.com

Ана Коциќ Станковиќ
Универзитет во Ниш, Ниш
anakocic@hotmail.com

Оваа статија се занимава со поимот и функцијата на носталгијата во циклусот раскази *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories* (1958) од Џон Чивер. Анализата се потпира врз дефиницијата за носталгијата на Светлана Бојм, според која носталгијата е „копнеж по домот што повеќе не постои или никогаш не постоел (2001: xiii), како и врз студијата за носталгијата од Џенифер Смит (2017) во американската збирка раскази. Целта е да се истражи како и со која цел циклусот на Чивер вклучува носталгија во индивидуалните приказни и да се покаже дали различните евокации на носталгијата претставуваат делумни или погрешни верзии на минатото. Имајќи предвид дека циклусот раскази како жанр по природа содржи повторувања и надополнувања, авторите имаат намера да истражат како поединечните раскази се поврзуваат за да дадат поколективно чувство на носталгија, без разлика дали е тоа кохерентно или амбивалентно, кое може да биде во корелација со специфичниот локалитет на предградието во кое живее средната класа на американскиот североисток.

Клучни зборови: носталгија, Џон Чивер, циклус раскази, американска книжевност, *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*

1 Introduction

John Cheever (1912-1982), the renowned American author of short stories and novels, nicknamed “the Chekhov of the suburbs” (Chilton 2015) often explored the lives, places, desires and aspirations of the suburban middle class of the American Northeast in his fiction. Moreover, many of Cheever’s stories feature a strong sense of nostalgia that is tightly associated with the suburbs of the American East. The search for nostalgia is sometimes so intense in his stories that Burton Kendle (1982: 219) uses the term “passion of nostalgia” to describe what many of Cheever’s characters experience and desire. The main focus of the paper¹ is the treatment and employment of nostalgia in John Cheever’s short story cycle *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories* (1958). Another aim is to show whether different evocations of nostalgia in these stories present true, partial or false versions of the past as well as their influence on the characters’ present or future.

The first part of the paper aims to develop a theoretical framework by defining nostalgia as a concept, the short story cycle as a genre, and the connection between them. First, the paper relies on Svetlana Boym’s influential study of nostalgia where she defines it and analyzes it in detail. Then, Jennifer Smith’s concept of critical nostalgia as a frequent narrative strategy in many American short story cycles is presented. Smith’s analysis of how short story cycles employ nostalgia as a mode of expression that simultaneously shows the power of nostalgia and criticizes it serves as a valuable tool for the paper’s examination of Cheever’s cycle.

The main part of the paper presents the analyses of individual stories in the cycle. Thus, the focus is on when and why nostalgia arises, objects on which it concentrates, and the functions it fulfills. In addition, special attention is paid to how nostalgia treats the past and whether it selects certain parts of it or falsifies it. Simultaneously, the analysis identifies potential similarities and differences in terms of how these stories employ nostalgia. Finally, the stories are examined as parts of the whole, where the aim is to understand how the interdependence of the stories helps construct an image of collective nostalgia that captures desires and aspirations of the whole community.

2 Defining Nostalgia

In her influential study, Svetlana Boym defines nostalgia as “a longing for a home that no longer exists or has never existed” (2001: xiii). Thus, the first characteristic of nostalgia is that it focuses on an object that is permanently lost or illusory. Moreover, the object of nostalgia is often vague and difficult to define. The fact that nostalgics find it difficult to say what exactly they yearn for points to the notoriously elusive nature of nostalgia (Boym 2001: xiv). Besides being elusive, objects of nostalgia are frequently idealized, impersonal, and unattainable (Santesso 2006: 16). Secondly, nostalgia usually points to a particular place or time, but it is mostly

¹ A shorter version of this paper was presented at the 6th International Conference on English Language and Anglophone Literatures Today (ELALT 6), organized by the Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, Serbia, in October, 2022.

preoccupied with time. As Aaron Santesso (2006: 15) explains, nostalgia is more often imagined in temporal terms than in the spatial or geographical terms. In its focus on a different time, nostalgia is not a simple and truthful recollection of the past but a deeply subjective and therefore unreliable and distorted reconstruction of it. Moreover, nostalgia is not exclusively focused on the past but it forms a complex relationship with the present and future as well. As Boym explains, “to look back nostalgically is not to recall the past as it really was, but to elide, distort, and occlude its realities in the light of what has happened since” (2001: xiii). Therefore, nostalgia is a “mode of idealization responding first and foremost to the concerns of the present” (Santesso 2006: 13). In other words, the past in nostalgic longing is frequently, if not always, determined by the needs and desires of the present.

Nostalgia merges desires of the present and components of the past, real or imagined, which are rearranged and distorted to fit those desires. This process of partial blending is what Boym calls “a superimposition of two images” (2001: xiii), where notions of home and abroad, past and present, and dream and everyday life are overlaid, but never fully fused into a single image. As nostalgia often arises in times of need, it often serves as a defense against the experience of loss and displacement, which means that nostalgia can be both retrospective and prospective. It is prospective when “fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future” (Boym 2001: xvi). This means that nostalgic recollections of the past may serve as a foundation on which a better future could be built.

Notably, nostalgia is not just a personal sentiment of an individual but it can also be a collective mechanism that aims to correct the memory of the past and the needs of the present of a whole community or a nation. Examined broadly, nostalgia can be seen as a historical phenomenon “that arises in response to a set of specific cultural, political, and economic forces” (Su 2005: 4). Thus, nostalgic yearning for lost or imagined time periods or places aims to pose an alternative to the present social, political or domestic relations that fail to fulfill human needs. Nostalgia could also be considered a rebellion against the modern idea of time and progress as it tends to negate historical change in order to suspend the flow of time, sometimes even confusing the actual with the imaginary (Boym 2001: xv). Therefore, nostalgia is both a personal and collective yearning for a lost time or place that arises to fulfill the needs and desires of the present. As it offers an idealized or even entirely imagined vision of the past, a nostalgic view may represent a distorted, selective and fuzzy picture of the past. As a collective phenomenon, nostalgia aims to fight against the irreversibility of time and progress, and to fulfill human needs in the present social, political and domestic contexts.

2.1 American Short Fiction and Nostalgia

Explorations of nostalgia can frequently be observed in many American short story cycles. In her wide discussion of the form, Smith (2017: 22) uses the term “critical nostalgia” to refer to how cycles, especially those linked by locality, often simultaneously employ nostalgia as a sincere mode of expression that creates a wistful simplification of the past, and as a mode of expression that criticizes

that very same simplification or sentimentality. Thus, short story cycles² deploy a self-conscious sentimentality in the sense that these texts both embrace nostalgia and criticize it. Many texts belonging to this genre expose how nostalgia often masks and contradicts past injustices, relationships, and homes, while also acknowledging how nostalgia seeks to restore and correct them. Likewise, cycles often criticize the numbing effects of nostalgia because the characters escape the necessary effort of reshaping the present. Ultimately, nostalgia proves to be both powerful and unsatisfying as characters feel a deep nostalgia for a near past that was never very good to begin with.

As cycles often deal with community or collective experience, their employment of nostalgia serves two purposes. First, the language of nostalgia establishes a narrative mode that reacts to the very conditions of modernity such as progress, change, irreversibility of time, fragmentation, or alienation (Smith 2017: 22). Secondly, nostalgia serves as a defense of a depicted locality against the wounds caused by modernity. Because of the genre's frequent focus on a community or limited locality, its loose form allows the authors to dramatize multiple responses to the changes within communities, rather than offering a conclusive statement. American short story cycles often show how nostalgia corrects the past and the present while simultaneously exposing its tendency to distort, obscure, or idealize the past. Considered broadly, cycles are able to explore how nostalgia operates on a collective level, or how it points to multiple and varied responses of a whole community.

3 John Cheever's Short Fiction and Nostalgia

Nostalgia in Cheever's short stories usually focuses on the illusory sanctuary of family goodness and love, the return to the original suburban or coastal setting of remembered happiness which promises a renewal of the former good life (Kendle 1982: 221-223). Essentially, these yearnings embody a middle-class desire as they express the urgency to regain or establish the good life symbolized by suburban living. What unifies the rich and varied world of Cheever's fiction is "the passionate attempt to retain and foster an image of an innocent past" (Kendle 1982: 219). Significantly, nostalgia of Cheever's characters is selective and it suppresses elements from the past, public or private, that might threaten their idylls (Kendle 1982: 226). Rupp (1982: 232) even claims that Cheever wrote his stories for readers who are nostalgic for the better time and place that never was.

3.1 *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*

The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories consists of seven stories set in the suburb of Shady Hill near New York City. The stories ("O Youth and Beauty!", "The Sorrows of Gin", "The Five-Forty-Eight", "The Country Husband", "The Housebreaker of Shady Hill", "The Worm in the Apple", "Just Tell Me Who It Was", "The Trouble of Marcy Flint") were originally published in the *New Yorker*

² Forrest Ingram was the first to define the short story cycle as "a book of short stories so linked by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (1971: 19).

magazine in the period from 1953 to 1957 (Cheever 1978: viii). Many of the stories in this cycle deal explicitly with nostalgia, while others only briefly feature nostalgic images that gain wider significance when the stories are taken as a whole. The stories work together to dramatize a rich and complex nature of nostalgia, and to simultaneously criticize it as something that distorts and occludes the past, or something that arrests development and change. Likewise, many of the stories reveal how nostalgia functions on both personal and collective levels, pointing to similar images and effects. Finally, nostalgia, as a thematic element, serves as one of the unifying patterns that binds the stories together.

Several of the stories in this cycle explore how nostalgia arises from a specific need in the present, and how, in search of its fitting object, it aims to correct the problems of the present. Many protagonists in these stories experience the loss of innocence, youth and beauty, or face financial or marital issues, or deal with various threats to their suburban family life. In one way or another, these characters struggle to recreate the happiness of the past, while also registering that the past was far from ideal. Additionally, nostalgia turns out to be prospective for some characters as they try to build a better future while for others it becomes an act of simple retrospection or even destruction.

Apart from employing the same setting, recurring characters, motifs and themes, Cheever's short story cycle employs nostalgia as an additional unifying pattern. The unifying patterns frequently deployed by short story cycles are repeated and developed characters, themes or ideas, imagery, setting, plot, chronological order, and point of view (Mann 1989: xii). The pervasiveness of nostalgia in the majority of the stories contributes to the overall unity in the book. The stories themselves are self-contained units but the way they show the same thematic interest in nostalgia or a lack of it contributes to the creation of interdependence among them. As independent stories, they either explore a certain aspect of nostalgia or merely touch upon it. However, observed as a whole, these stories complement each other and build a fuller and more cohesive meaning than individual stories. This is in line with James Nagel's claim that each story or a component of the cycle "must stand alone yet be enriched in the context of the interrelated stories" (2001: 15).

The use of different protagonists, perspectives and plots enables Cheever to render a detailed and complex image of nostalgia as both a personal and a collective phenomenon. The loose form of the cycle proves to be suitable for the exploration and dramatization of nostalgia as something that can be destructive, retrospective or prospective. Likewise, the fact that nostalgia occludes, distorts, idealizes or invents the past is reinforced by the repetition of the same pattern in most of the stories. Thus, the cycle dramatizes how nostalgia arises out of different needs and how it fulfills different functions, but it also shows the tendency of nostalgia to treat the past in a similar manner. Moreover, the employment of different characters leads to the development of a collective experience of nostalgia. When different pieces of nostalgic renderings of the past are put together, it becomes evident that what these characters strive for is an idealized version of a middle-class suburban life. John Cheever is able to portray different visions and perspectives of nostalgia, but he also constructs a wider, richer and more complex image of it.

3.2 Nostalgia in *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*

The opening story of the book, "The Housebreaker of Shady Hill," dramatizes the dynamics of nostalgia in detail. The main protagonist, Johnny Hake, troubled by his financial problems, loses his personal sense of innocence when he steals a neighbor's wallet. Even before the aforementioned theft, Hake's loss of job and money troubles are described as sense of yearning for something that he cannot define yet. Thinking about the troubled relationship with his mother which negatively affects his present marital happiness, Hake vividly describes his desire to imagine things as they could have been by exclaiming that he wants to do it all over again "in some emotional Arcadia, and have us both behave differently, so that I could think of her at three in the morning without guilt" (Cheever 1978: 257). At this point, the object of Hake's nostalgia is vague as he himself acknowledges that he has been "homesick for countries" (1978: 257) he has never seen. Johnny is able to dissect his own need for nostalgic longing and shows capacity for self-reflection and analysis. He already understands that he needs nostalgia at this particular moment and shows awareness that his homesickness points to purely imagined things.

Significantly, Hake's yearning for financial security comes hand in hand with his nostalgic yearning for the past or purely imaginary places. Hake describes those two yearnings as the same, the only difference being that his desire for money is stronger. Thus, the two urges are almost equated, revealing that Hake's desire for money in the present evokes his nostalgic desire for the past that never was. Eventually, he is unable to substitute his yearning for money for his yearning for an imaginary past, and to go back to a dreamland where everything could be corrected. However, as his sense of guilt and loss of innocence increase, the nostalgia he experiences becomes more powerful and its focus clearer. Shortly after stealing Carl Warburton's wallet, Hake feels a strong nostalgic impulse when he thinks about the long-gone "trout streams" of his youth and other innocent pleasures. Thus, his nostalgia gains its form and function primarily because he wants to return to the state of innocence, and in search for that memory of innocence, he delves deeply into his past that turns out to be unsatisfactory. While thinking about the distant past and the influence of his mother and father on him, Hake discovers that his youth and childhood were far from innocent and happy. His past turns out to be as corrupted as his present vision of reality. Consequently, as the contents of his past do not yield a real Arcadia, Hake's nostalgia has to disregard or to omit all those elements that might ruin the perfect image he desires. Thus, towards the end of the story, Johnny evokes an image from a near past that includes his wife, children, neighbors, and his suburban home that almost miraculously corrects his sense of corruption and immorality. As he explains, that recent past of the suburban life gives him a restored sense of communion, friendship and love that helps him recover both personal innocence and his vision of reality in the present. However, even that recollection is false as the story strongly suggests that love and friendship are not always present in Shady Hill. Nevertheless, Hake's final nostalgic revelation proves to be satisfactory because it enables him to turn towards the future.

If Johnny Hake's nostalgia shows a prospective and restorative potential, the nostalgia of Cash Bentley in "O Youth and Beauty!" is the exact opposite. Cash's

simple yearning for his past glory and youth during his athletic years at college is perhaps motivated by his present problems. As the narrator explains, Cash's present is filled with disappointments, financial worries, and dull family life permeated by constant fighting and quarreling. His re-enactment of his lost youth is symbolically dramatized through the constant imitative repetition of the hurdle race at dinner parties. As Kendle (1982: 225) notes, instead of depending on a specific physical setting, nostalgia sometimes relies on a reversion to the behavior or attitudes reminiscent of an idyllic past. Thus, the protagonist's actions imitate the way nostalgia functions. The damaging effects of this nostalgia are further developed when Cash breaks his leg during one of the races. Unable to run the race for a while, Cash's vision of the present dramatically shifts as he is unable to enjoy the parties and to see his family and friends in a positive light. It becomes evident that his nostalgic reversion serves as a corrective to his vision of the present and points to his inability to accept the change and work hard on reshaping his present. In this case, nostalgia does not have a prospective function since Cash is unable to negotiate between the past and the present, and to transform himself and the relationship with his wife, children and friends. In the end, Cash's wife accidentally shoots and kills him at the moment when he tries to re-enact the hurdle race. What this scene might point to is that Cash's desire for youth, beauty and the past arrests development, change and personal growth, and does not offer any prospective future. Therefore, this story stands as a contrast to the first one despite their similarities, as Johnny Hake's restored vision of innocence and morality enables him to turn to the future, whilst Cash's regressive and destructive flights to the past do not bear fruit in the present.

Somewhat similar to Cash Bentley, "The Country Husband" features a dissatisfied husband, Francis Weed, whose nostalgic impulse almost leads him to destruction. The story itself does not deal with nostalgia explicitly but it shows how buried memory might provoke implicit nostalgic longing that strongly influences actions in the present. After nearly escaping death in a plane crash, Francis finds himself back into a family life of blandness, lack of communication and boredom. At a dinner party at his neighbors' house, Francis' deep-hidden memory is rekindled when he sees a new maid from France who was accused of being in romantic relationships with German officers during the WWII. The memory itself is highly erotic and violent, as Francis remembers that the girl's hair was shaved off and she was stripped naked in the streets of France as a punishment. The effects of this memory on Francis are significant since he subsequently becomes attracted to their babysitter Anne Murchison who is a minor. Through the narrator's description of Anne, it becomes obvious that she represents an image of perfection, youth, beauty and purity for Francis. Later in the story when Francis is tasked with driving Anne home, his conflation of Anne and his past becomes evident and complete. As the narrator explains, "stirred by the grace and beauty of the troubled girl, he seemed, in turning into it, to have come into the deepest past of some submerged memory" (Cheever 1978: 331). For Francis, Anne represents the embodiment of his nostalgic longing for a personal past of beauty, love and innocence. Thus, Anne becomes the object of both Francis' desire and his nostalgia. If nostalgia in "O Youth and Beauty!" relies on a specific pattern of behavior, nostalgia in this story relies on a specific person to recreate the past. Additionally, the focus of Francis' desire and

nostalgia is almost paradoxical. He desires Anne because he craves for long-lost innocence, beauty and purity, but the potential relationship between them is an act of corruption in itself. Thus, Francis' nostalgia negates itself because it tries to fuse two contradictory images. However, unlike Cash Bentley, Francis manages to overcome the destructiveness of nostalgia through sheer discipline and repression.

The way Cheever's cycle often points to the regressive, destructive or simply retrospective nature of nostalgia continues in "The Five-Forty-Eight." The story deals with the cycle's established pattern of treating nostalgia only in passing and at the very end of the story. The protagonist, Blake, is forced to deal with a female employee whom he had a brief affair, subsequently firing her and avoiding her calls. In the concluding moments of the story, when the woman, Miss Dent, holds a gun to his head, Blake expresses a deep longing for the past. As the narrator explains, Blake "formed in his mind a conception of a shelter, so light and strange that it seemed to belong to a time of his life that he could not remember" (Cheever 1978: 245). Eventually, he summons a memory of Shady Hill as an idyllic place of past summer nights filled with love, tenderness and friendship. The rather impersonal content of this memory reveals that it is just an illusion, as the story clearly states that Blake is an immoral man who lacks conscience. He constantly quarrels with his wife and cheats on her, expresses hatred towards his son and rudeness towards his neighbors, and, most significantly, exploits and discards another human being. The function of his nostalgia is rather primitive, as its only purpose is to provide a defense in the face of immediate danger. Similar to Cash in "O Youth and Beauty!" Blake's sudden yearning for the past is nothing more than a self-servient and regressive nostalgia. Both men fail to employ nostalgia as a corrective and prospective force that would enable them to strive towards a better future. As Miss Dent leaves Blake symbolically lying in the mud, he shows no regret or capacity for change.

The concluding story of the cycle, "The Trouble of Marcie Flint" gives an in-depth analysis of the complicated and problematic relation between nostalgia as a wishful simplification and the narrative's criticism of it. At the story's opening, the narrator and Marcie's husband Charles contradict each other as they evaluate Shady Hill. Having decided to abandon his wife and children because of Marcie's adultery, Charles describes Shady Hill as a place of corruption, vanity, adultery, meaningless parties, and smugness. As the story progresses, Charles has to negotiate between his desire to leave his home and his nostalgic longing for it. Eventually, Charles manages to find a brief period from his past at home when he was extremely happy. The memory itself is suffused with images of simple housework, swimming pools, an erotic representation of Marcie, and an image of children merrily playing in the garden. Moreover, Charlie remembers that he saw himself when he was his son's age playing in their garden. What he manages to do is to extract an image of the remembered happiness from his childhood and lay it over the previously evoked memory of a happy suburban life. In other words, images from both distant and near past are superimposed to form a satisfying nostalgic vision of happiness which eventually enables Charles to gather the strength, will and courage to save his marriage. Charles' reconstruction of the past happiness is juxtaposed with Marcie's present life in Shady Hill that gradually reveals the vanity and conservatism within the community. The story thus dramatizes the powerful influence of nostalgia and

its ability to create wishful simplifications while simultaneously revealing and criticizing the way it falsifies the past.

What the interdependence of the stories reveals is that many individual characters manifest similar patterns and images in their evocations of nostalgia. Usually, their suburban middle-class lives prove to be unsatisfactory as they struggle with loss and change. As their nostalgia gains its form, it becomes evident that they summon similar images of the past that almost exclusively pertain to Shady Hill. Moreover, their collective nostalgia becomes a weapon against the forces of change, irreversibility of time and development. Nostalgia has a function of resisting the forces of change and development in the community of Shady Hill. What is more, as nostalgia inevitably excludes everything that is undesirable from the perspective of present desires, individual recollections become more and more abstract and impersonal, revealing an ideal version of Shady Hill. This ideal is unspecific and impersonal precisely because the real past is also full of disappointments, corruption and dishonesty. The collective dream of a perfect Shady Hill that arises out of these stories almost loses its specific temporal location and it becomes static and unchanging. Stripped of strict temporality grounded in reality, nostalgia can freely select suitable aspects of the past and present and fuse them into a new idealized image.

4 Conclusion

John Cheever's *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories* explores and dramatizes the complex nature of nostalgia in terms of its function, content and its relationship with time and place. The stories of this cycle reveal that nostalgia usually gains its power, form, and function to fulfill the needs and desires of the present. The power of that nostalgia is significant since it either enables characters to survive the present and turn to the future, or numbs all their efforts to deal with their present problems. The cycle also shows how nostalgia has to distort or invent the past in order to function. As individual stories reveal, the past is almost always unsatisfying as it contains the same conditions the characters try to solve or avoid.

As a collective experience, Cheever's cycle manages to develop an image of the community in Shady Hill. Similar patterns of nostalgia in many stories points to a sense of the past that the whole community shares. Many characters talk of Shady Hill as a place of love, friendship, innocence and morality. However, the stories undermine that collective vision because it is gradually revealed that Shady Hill is a place of corruption, vanity, adultery, immorality and even crime. Likewise, nostalgia serves as a defense against the forces of change, progress and development. As a collective mechanism, it aims to correct past dishonesties and injustices, and to battle against everything that might endanger the community's idealized conception of itself.

Finally, Cheever's cycle successfully employs Smith's concept of critical nostalgia or a double vision that simultaneously recognizes nostalgia's corrective and prospective potential, and its tendency to be destructive or to evoke the past that never was. At the same time, it shows how nostalgia can be both powerful and unsatisfying. Thus, it registers the tension that exists between the ideal or imagined

past or place, and the painful reality that motivates the very same process of idealization or pure invention.

Bibliography

- Boym, Svetlana. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books: New York.
- Cheever, John. (1958). *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*. New York: Harper.
- Cheever, John. (1978). *The Stories of John Cheever*. New York: Alfred A. Knopf.
- Chilton, Martin. (2015). John Cheever: 'the Chekhov of the suburbs'. *The Telegraph*. [Online], 15 October. Available from: <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/john-cheever-master-of-the-short-story/> [Accessed: May 12th, 2023]
- Ingram, Forrest L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.
- Kendle, Burton. (1982). "The Passion of Nostalgia in the Short Stories of John Cheever." In *Critical Essays on John Cheever*, by R. G. Collins, 219-231. Boston: G. K. Hall & Co.
- Mann, Susan Garland. (1989). *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.
- Nagel, James. (2001). *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Rupp, Richard H. (1982). "Of That Time, Of Those Places: The Short Stories of John Cheever." In *Critical Essays on John Cheever*, by R. G. Collins, 231-251. Boston: G. K. Hall & Co.
- Santesso, Aaron. (2006). *A Careful Longing: The Poetics and Problems of Nostalgia*. Newark: University of Delaware Press.
- Smith, Jennifer J. (2017). *The American Short Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Su, John J. (2005). *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

THE DRAMATIC WRITING OF ORIANA FALLACI BETWEEN JOURNALISM AND LITERATURE

Gianpaolo Altamura
Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Bari
gianpaolo.altamura@uniba.it

This paper focuses on the famous “Fallaci interviews”, which are an example of what has been defined as “*journalit*” (Krim 1970), i.e., a *non-fictional* practice that is based on real events but still uses the resources of *fiction* and is permeated by real inventions and creative licenses (Castellana 2021; Mongelli 2015). Fallaci is a skilled playwright who knows how to “write the journalistic piece by the means of fiction and the story by the means of journalism” (Aricò 2010) to increase the dramatic character of her writings. But she also loves to show herself as a self-made woman always ready to go “on stage” (Scheer 1981: 92): the writer is a sort of “fictional witness”, a testimonial character that plays a privileged role through her writing and her presence, approaching the genre of autofiction (Doubrovsky 1977; Grell 2014; Marchese 2014, 2019) and, in some ways, of the *testimonio novelizado* (Beverley 1992, 1993; Jara and Vidal 1986). For these reasons, Fallaci can be put on an ideal guideline that goes from Malaparte to Pasolini (and, today, maybe to Roberto Saviano) (Altamura 2019). Like the “corsaro”, she is convinced that writing is a creative, critical, “instinctive” practice capable of undermining power, which is by its nature ambiguous and obscurantist. But, in our view, she has neither the expressiveness of Malaparte, nor the civil tension and poetic consistency of Pasolini. Her dimension seems to refer rather to the category of “*midcult*” (Macdonald 2018), i.e. a cultural typology based on the late or postmodern re-use of ideas, resources, languages from high culture, but not always endowed with intrinsic originality and innovativeness and able to express universal values. Net of all this, Fallaci’s writing remains an admirable example of how it is possible (even at the cost of some contradictions) to combine the ethical values of journalistic-literary testimony with the codes of mass spectacularity, guaranteeing a productivity which, however, does not limit the quality standard of the work.

Keywords: New Journalism, neutrality, non-fiction, interview, testimony

ДРАМСКОТО ПИШУВАЊЕ НА ОРИЈАНА ФАЛАЧИ МЕЃУ НОВИНАРСТВОТО И КНИЖЕВНОСТА

Џанпаоло Алтамуро
Универзитетот во Бари „Алдо Моро“, Бари
gianpaolo.altamura@uniba.it

Оваа статија се фокусира на познатите „Интервјуа на Фалачи“, кои се пример за она што се дефинира како *journalit* (Krim 1970), односно, *нефикциска* практика што се базира на вистински настани, но ги употребува ресурсите на *фикцијата*, какви што се книжевна инвентивност и креативна слобода (Castellana 2021; Mongelli 2015). Фалачи е вешт драматург, кој знае како „да напише новинарски текст преку постапки што се употребуваат во фикцијата, а приказна преку новинарски постапки“ (Agicò 2010) за да го зголеми драмскиот ефект во своите пишувања. Но, исто така, таа сака да се покаже и како самоизградена жена подготвена да се качи „на сцената“ (Scheer 1981: 92): писателот е вид „фикциски сведок“, лик што сведочи и игра привилегирана улога преку своите пишувања и своето присуство, приближувајќи му се на жанрот автофикција (Dobrovsky 1977; Grell 2014; Marchese 2014, 2019) и, на некој начин, на *testimonio novelizado* (Beverly 1992, 1993; Jara and Vidal 1986). Од овие причини, Фалачи може да се вброи во струјата што оди од Малапарте до Пазолини (и денес можеби до Роберто Савиано) (Altamura 2019). Како и Пазолини, таа е убедена дека пишувањето е креативна, критичка, „инстинктивна“ практика, способна да ја поткопа моќта, која по природа е двосмислена и нетранспарентна. Но, според нашето гледиште, таа ја нема експресивноста на Малапарте ниту граѓанската тензија и поетската конзистентност на Пазолини. Нејзината димензија изгледа како повеќе да се однесува на категоријата *midcult* (Macdonald 2018), т. е. културна типологија базирана врз подоцнежната или постмодерна преупотреба на идеи, ресурси, јазик од високата култура, но не секогаш обележана со внатрешна оригиналност или иновативност и способна да изрази универзални вредности. И покрај ова, пишувањето на Фалачи останува одличен пример за тоа како може (дури и по цена на некои контрадикторности) да се комбинираат етичките вредности на новинарско-книжевното сведоштво со кодовите на масовната спектакуларност, гарантирајќи продуктивност што не го ограничува стандардот за квалитет на работата.

Клучни зборови: ново новинарство, неутралност, нефикција, интервју, сведоштво

1 Introduction: Fallaci's writing between New Journalism and "testimonial narrative"

Fallaci's journalistic writing is a clear example of what Seymour Krim has defined as "journalit" (Aricò 2010, 26; Krim 1970), i.e., a *non-fictional* practice that is based on real events but still uses the resources of *fiction* and is permeated by reflections, judgments, personal suggestions, and even by real inventions and creative licenses (Aricò 2010: 108; Mongelli 2021). Especially in the famous "Fallaci interviews" (Fallaci 2009, 2010, 2014),¹ her writing seems to be influenced by the models of New Journalism and its main exponents, such as Norman Mailer, Gay Talese, Truman Capote (Benotti 2009; Wolfe and Johnson 1973; Mongelli 2015), who were able to "write the journalistic piece by the means of fiction and the story by the means of journalism" (Zangrilli 2013: 256; Castellana 2021). At this stage, Fallaci tends more than ever to highlight her role as protagonist, splitting into *auctor* and *agens*, narrator and actress, as an author like Malaparte does in *Tecnica del colpo di stato*, in novels like *Kaputt* and *La pelle* or in the Second World War reportages collected in *Il volga nasce in Europa* (Malaparte 1997). Through this narratological strategy, which leans towards the genre of autofiction (Doubrovsky, 1977; Grell, 2013; Marchese 2014, 2019), the writer manages to create descriptive-narrative sequences with a strong dramatic tenor, as in the famous reports from Vietnam, which are full of *pathos*, or in the excited testimony on the clashes in Mexico City of 2 October 1968, the so-called "Tlatelolco Massacre", when the journalist was wounded by government forces during a student demonstration (Fallaci 2010c). The choice to avoid "neutrality" to increase the dynamic and dramatic character is partly due to the libertarian, anarchic psychology of Fallaci, but also responds to precise authorial reasons: the writer leans towards a type of testimonial story without renouncing her "strong" role as a reporter,² and while claiming the absolute centrality (though partial, partisan) of her vision, nonetheless she manages to represent a plurality of points of view, which are missing (or poorly considered) in the conventional media discourse. Fallaci is able to combine the reportage journalism with elements of the so-called "testimonio novelizado" (Beverley 1992, 1993; Jara and Vidal 1986): she is a sort of "fictional witness", a testimonial character that expresses – through her writing and her presence – a privileged point of view on the facts she wants to report. In this perspective we could interpret seemingly extemporaneous sequences such as the two Viet Cong diaries (which the author claims are original) interpolated into *Niente e così sia*: the *Diario di un anonimo vietcong* and the *Diario di Le*

¹ These famous interviews, which were at first published from the late Sixties to the beginning of the Eighties on *Il Corriere della Sera* and *L'Europeo*, have been collected in *Intervista con la storia* (1974) and in the posthumous volumes *Intervista con il Potere* (2009) and *Intervista con il mito* (2010).

² The notion of "testimonial self", as elaborated by scholars like John Beverley, is a sort of fiction device that represents a tacit, unofficial or unknown "reality" which has been "buried" under the layers of rhetorical hegemony. See J. Beverley, *El testimonio en la Encrucijada* (Beverley 1993), *Introducción*, in "Revista de Critica Literaria L.A." (Beverley 1992) and Jara and Vidal's *Testimonio y literatura*, (Jara and Vidal 1986). More recently, Marc Augé theorized the genre of the *ethnofiction* (Augé 2011).

Vanh Minh (ibid), which the writer receives from American soldiers and translates entirely. These are the manuscripts found on the corpses of two Communist fighters died on the battlefield: the first one is the meticulous regest of an anonymous Viet Cong struggling with the difficulties of the war; the other one is the diary dedicated by a fighter to his distant beloved. The texts are a middle ground between the “social history” document and the epic-lyrical representation of war and seem to share a quality that, had we not been informed by Fallaci of their authenticity, we could judge artificial, *fictional*, a little too “folkloric” or even romantic. This proves that Fallaci, though privileging her own point of view as a journalist and her own cultural horizon as a Western citizen, maintains a wide, multifocal gaze and is always in tension towards the Other.

2 The dramatic and “antagonistic” matrix of the interviews with the powerful of the Earth

Fallaci loves to show herself to her readers as a brave and strong-willed professional, a self-made woman always ready to go “on stage”. “Of course, I’m an actress, an egotist. The story is good when I put myself in” (Scheer 1981: 92), declares the author in an interview. She is like a skilled playwright who prepares, with a strong sense of suspense, the scenography of her interviews and her reports: “They are pieces of theater. I prepare the questions but I follow the ideas that come. I build the suspense, and then I have coups de scene” (ibid, 100). The interview may resemble a show, but it must not be forgotten that it requires an impressive preparatory work, that often allows Fallaci to put the interviewee in the corner, thus reversing the balance of power: “the embarrassment or admiration of her interviewees comes from her minute and detailed knowledge of their lives, their thoughts, actions, mistakes” (Fabrizi 2014: 65). As reported by De Stefano: “She prepares assiduously, reading every scrap of information that exists about the person. The ingredients are always the same: careful research, impertinent questions, theatrical setup. Like the boy in the famous folktale who cries out that the emperor has no clothes, she is intimidated by no one” (De Stefano 2013: 210). This “training” follows the actual performance, but the most important moment is certainly the writing of the interview, when the materials collected “on the field” (notes, audio recordings, photos, memories, emotional suggestions and much more) are processed in their final form. This meticulous process emerges clearly in the interview with the leader of Solidarność, Lech Walesa, which starts *ex abrupto*:

“Enough is enough!”. Walesa staggers with exhaustion, sleep, and discontent, and does not trust this stranger who, they said, throws the chador in Khomeini’s face. So, the interview starts with a sort of fight. But it will continue with an understanding full of mutual respect and the next day it will end up in a great friendship: “Thank you. If I go to Heaven, I will hold your place”. This pure, sincere, somewhat crazy man, this brilliant tribune, on whom the breath of tragedy blows. (Fallaci 2014b: 181)

Oriana Fallaci represents herself as “trendy, fast moving, fearless, having the last word” (Aricò 2010: 49), a woman able to engage a “competitive” dialectic

with her interlocutors: the dialogue does not have a regular or didactic quality and is always thrilling and enjoyable.

- Stop, stop, stop, stop.
- Why? What happened?
- It happens that you have a very authoritarian style, a typically dictatorial one. And as I do too, we have a problem. The problem is to find a compromise. So let's make a deal. From now on I will be nice with you and you will be nice with me, ok? (Fallaci 2014b: 182)

The result is an open-field fight, which tends to the spectacular dimension of the happening: the meeting with William Colby, CIA director from 1972 to 1974, becomes a dispute over the legitimacy of the means used by the US intelligence. Fallaci metaphorizes this fight through the image of a battle between insects.

For hours, just like two insects engaged in a battle, stinging and hurting each other, we had been throwing accusations and cruel words in our faces. (Ideological prejudices, he called them.) And the show had something absurd, on the edge of insanity. Poisoned by passion and anger, my voice sometimes trembled. His, instead, remained unaltered, controlled, confident [...]. (ibid, 132)

The writer embodies the function of Nemesis, proving not to suffer at all the personality of the interviewees (people like Kissinger, General Giap, Golda Meir, Arafat, Hailè Selassie, Gaddafi): it is, indeed, their stature to stimulate the comparison. From this point of view, the title chosen for the first great cycle of “Fallaci interviews”, *Intervista con la storia* (Fallaci 2014), underlines very well the writer's great ambition to become a privileged witness of her time. Her only “anxiety from influence” (Bloom 2018) is about History.

For this reason I like journalism. For this reason I fear journalism. What other profession allows you to write history at the very moment it happens and also to be its direct witness? Journalism is an extraordinary and terrible privilege. Not by chance, if you are aware of it, does it consume you with a hundred feelings of inadequacy. Not by chance, when I find myself going through an event or an important encounter, does it seize me like anguish, a fear of not having enough eyes and enough ears and enough brains to look and listen and understand like a worm hidden in the wood of history. (Fallaci 2014b: 11)

The interviewer feels a precise responsibility towards readers: when she cannot find the “*ubi consistam*” – the key to the psychology of the interviewees – Fallaci does not hide her frustration. This happens with Henry Kissinger, the historic US Secretary of State, who seems to the writer an elusive and indecipherable personality, a real sphinx:

- I'm sure that you too have a theory about the reasons for my popularity.
- I'm not sure. Dr. Kissinger. I'm looking for one through this interview. And I don't find it. (ibid, 18).

On the other hand, the writer feels an immediate empathy towards the Israeli leader Golda Meir, determined – says the writer – by her physical resemblance to Fallaci's mother Tosca.

The last time I saw her she was wearing a sky-blue pleated blouse, with a pearl necklace. Stroking it with her short, pink-manicured nails, she seemed to be asking, "So do I look all right?" And I thought, a pity she's in power, a pity she's on the side of those who command. In a woman like this, power is an error in taste. (ibid, 220)

In the case of Gaddafi and Arafat, Fallaci openly expresses her repulsion by highlighting the disturbing or even "monstrous" traits of the interviewees. The former is described bluntly as a maniac, while the Palestinian leader is depicted as an ambiguous man and a liar. Fallaci's dislike can be so extreme to end up in the "character assassination" (Aricò 2010: 129; Scheer 1981), as General Sharon reproaches her for.

Miss Fallaci, you're so good at painting a treacherous portrait of me that for a minute I thought you were giving an interview about Sharon, not me. And yet you know very well that the image of a man rarely corresponds to that of the newspapers. You know that once a slander is launched, a lie invented, it is repeated and copied, finally accepted as truth. (Fallaci 2010: 193)

As in a play, writing is not entirely adherent to the factual reality, but is its sign, its "image". The writer has no difficulty in admitting that she processes her notes creatively, like a director who edits his film, using the "poetic scissors" (Eisenstein 1926; Taylor and Christie 1988). Revealing its own mechanisms, the interview is also a *textural* process: everything that once would have been considered *off the records* and therefore would have been kept "secret", now becomes an integral part of the text. The interview is also, in a metatextual way, its own genesis: there is no need to emphasize how this idea suits the logic and the aesthetic-productive context of contemporary culture and mass society. The form of the interview reveals a "pop taste" for seriality that does not spoil its "unique-piece" aura thanks to the authorial stance that lies behind it – the "brand" Fallaci.

3 Affinities and differences between Oriana Fallaci and Curzio Malaparte

The "portraits" obtained through the interviews form a sort of gallery *de viris illustribus* and, if many of the immortalized personalities are no longer familiar to today's audience, the artisan talent in creating vivid, still speaking pictures remains clearly visible. The journalist probably "inherits" this characteristic from another great Tuscan writer, Curzio Malaparte, whom she met in her youth thanks to her uncle Bruno (De Stefano 2013: 177). Fallaci's novels are strongly influenced by Malaparte's writings: "Like him, she writes in an aggressive style that is never neutral, and like him, she describes violence and death in the crudest terms" (ibid, 178). The famous writer, says Fallaci,

would take me for walks in the Tuscan countryside and, like an oracle who studies the patterns of birds in flight, he would predict a glorious future for me. “You’re like me, Oriana!” he would say, using the formal *lei*. “One day you will have tremendous success. But not in Italy, abroad. In Italy they will hate you as they hate me.” “Why, Malaparte?” “Because in Italy, in order to be accepted, you have to be dead and buried beneath the cypress trees.” (ibid, 178)

Fallaci and the “*arcitaliano*” (Guerra 2021) have many inclinations in common: the incorrigible individualism, the anarchist and libertarian vocation, the contrarian attitude, a taste for controversy and the *coup de théâtre*, qualities that are well reflected “in the taste of invention passed off as reality, in autobiographism and in the belief to be the best” (ibid, 252). Also Fallaci’s ability to grasp the symptomatic and grotesque aspect of power seems filtered by books such as *Tecnica del colpo di stato*, *Kaputt*, *La pelle* (Malaparte 1997), in which the writer was able to render the character of some great protagonists of history, from Lenin to Mussolini, from Napoleon to Himmler, with remarkable effectiveness. In the long prologue to the interview with Khomeini at some point we read: “‘The enemies of the revolution are everywhere’, sentenced Salami while chasing away the hen that had come to peck his foot” (Fallaci 2010: 201); we find the same humorous tone in the merciless, caricatural portrait of the Ethiopian emperor Haile Selassie, described as a withered old man obsessed with his *chihuahuas*. Fallaci’s multilingual vocation also falls within this strategy of “comic lowering”: the writer, like Malaparte, loves to “inlay [the] books in several foreign languages” (Fabrizi 2014: 63) and very often stuffing prose with regionalisms and slang expressions which are sometimes unexpectedly “put in the mouth” of international personalities: the Shah of Persia, for example, at a certain point says an improbable “sinistrorsi” [left electors], while Lech Walesa exclaims “Ie fo un esempio” [I’ll do an example] (Fallaci 2010: 230). One of the writer’s favorite strategies is to demystify the powerful of the Earth, ridiculing them without indulgence.

There is a gap in the essays on power: they don’t consider its comedy. [...] historians and political scientists always forget to point out the ridiculous aspects of the inevitable monster. In short, they always regard the power as a serious matter and never as a ridiculous thing, they always tell it in terms of tragedy and never of comedy. [...] But to overcome that fear, that need to bow the head, that laziness, that resignation, it would be enough to look at them with the eyes of the child who in Andersen’s fairy tale points his index finger and yells: “The king is naked!”. [...] As far as I’m concerned, I’ve always observed them like this, sometimes even imagining them without underwear or in very embarrassing circumstances. (Fallaci 2014: 18)

Like Malaparte, Fallaci has a pessimistic view of history, oriented towards distrust and often contempt for the powerful; whereas, however, the former flaunts a sardonic, ironic-skeptical attitude, like an unrepentant dandy, Fallaci instead likes to represent herself as an indignant, a rebel, a *pasionaria*. After all, “every writer is an anarchist. Even when taking conservative positions. And he is anarchist as an exasperated interpreter of individualism, as an enemy of any canonized ideology, of any fanaticism, as a living refusal of any oppression, any imposition, any dog-

ma” (Fallaci 2014: 20). The writer is transgressive by statute because his job is to escape authority, dogmas, *diktats*, or the closed, prescribed word. In the prologue of *Intervista con la storia*, the writer confesses to readers:

And listen: for me the most beautiful monument to human dignity is still the one I saw on a hill in the Peloponnesus. It was not a statue, it was not a flag, but three letters that in Greek signify No: oxi. Men thirsting for freedom had written them among the trees during the Nazi-Fascist occupation, and for thirty years that No had remained there, unfaded by the sun or rain. Then the colonels had obliterated it with a stroke of whitewash. But immediately, almost magically, the sun and rain had dissolved the whitewash. So that day by day the three letters reappeared on the surface, stubborn, desperate, indelible. (Fallaci 2014b: 12)

Fallaci’s dramatic conception of writing, literature and engagement is also similar to late Pasolini’s attitude: she is convinced it is a creative, critical, “instinctive” practice that is capable of undermining power, which is by its nature ambiguous and obscurantist. What makes it possible to compare Oriana Fallaci to Pasolini is her ability to carry out the profession of writer with “instinct before logic”, exercising “that particular type of intelligence which is then intuition, imagination, is a search for truth”. That’s “not the judge’s truth [but] the truths that serve to understand life, therefore to make it a little more decent, a little more dignified, a little more bearable” (Fallaci 2014: 165): like the “corsaro” says in *Il romanzo delle stragi*, “I know. But I have no proof” (Pasolini, 2015a). Without this research, Fallaci argues again, “we writers cannot function because we lack the main ingredient in our cuisine” (Fallaci 2014: 168). This is because writing – she summarizes – it is always a “political act”, “before, during and after the act of writing. Its nature is political, its purpose is political, its consequences are political. Always. With no way out” (ibid, 165): whoever does not take this into account – she warns – is nothing more than “an obedient employee”, a “merchant of words”, a “courtier” who writes “in bad faith to keep the world as it is” (ibid, 165).³ In this sense, the closing of the conference held in Buenos Aires in 1983 follows one of the concluding passages of the speech that Pier Paolo Pasolini should have read at the Congress of the Radical Party in November 1975 (Pasolini 2015b), if he had not been assassinated in Ostia some days earlier.⁴ The intervention recalls once again, with the umpteenth variant, the metaphor of the intellectual who stings like the most tenacious of mosquitoes.

So I will conclude with a question and an answer. The question is: but then, what is left for you writers to do, except write? The answer is what we have always done, what we know how to do, what we come into the world for and live for. Telling life and therefore the truth without fear, without ever giving up. Anticipating events, provoking them, participating in history by denouncing, condemning, preaching. Being uncomfortable, having the courage to be uncomfortable, regardless of being

³ Rather than the Barthesian duality *écrivain-écrivants* (Barthes 2012), it seems more akin to the sensibility of Oriana Fallaci the reference to the accusation of “cowardice” made by Pasolini to many writers and journalists of his time, who renounce their critical and denunciatory function “by pocketing an invisible membership card” (Pasolini 2015: 126).

⁴ Fallaci investigated the murder of Pasolini as a freelance together with Alekos Panagulis (Fallaci and Cannavò 2022).

blackmailed, intimidated, punished; always intervening like a mosquito that bites and pinches. [...] And thus setting in motion another change: in an endless process, in a role of eternal pain in the ass. And so be it if we lose. So be it if we end up hanged. (Fallaci 2014: 120-121)

For these reasons, Fallaci seems to place herself, for psychological characteristics even before intellectual and aesthetical ones – above all, the role of the writer as the main character, a certain taste of invention, the combination of fiction and non-fiction, the tendency to autofiction (Dobrovsky 1977; Grell 2013; Marchese 2015) – on an ideal guideline that goes from Malaparte to Pasolini (and today, perhaps to an author like Roberto Saviano) (Altamura 2021: 407-408). But, in our view, she has neither the expressiveness of the former, nor the civil tension and poetic consistency of the latter. In this sense, the *neocoon* radicalism fiercely advocated by Fallaci in the last years of her life (with its stubborn tendency towards ideological simplification, the incomprehensible renunciation of complexity, the angry claim to identify in Islam a sort of Hobbesian bogeyman) (Fallaci 2001, 2004, 2004b, 2010, 2015, 2016, 2021) is a demonstration of her peculiar attitude: it is homologous, in some ways, to late Pasolini's obsession for neofascism and consumerism, but, however, while Pasolini's criticism is a sharp and poetic analysis of the power, Fallaci's invective against Islam sounds frankly rigid and rhetorical. It is, maybe, the sclerotisation of a tendency which, *in nuce*, is already present in the pre-9/11 Fallaci:⁵

to think through enemies, using enemies as a means of knowledge, like a particular type of lamp, an electric torch that illuminates obliquely the reality towards which we direct it. It means developing a vision of the problem using the Enemy, the Enemy as a compass. One thinks “*per inimicos*” by transferring the focus of attention from the question before us in its specific objective dimension to what the Enemy [...] could do or think to gain an advantage. (Bosetti 2005: 49)

4 Conclusions: Fallaci as a “midcult” writer

In conclusion, the evaluation of Fallaci's production should pass through the impure, hybrid categories of gesture and performance, taking into account the close interdependence between the textual values and the author's “image” – an integration that is typical, moreover, of many forms of contemporary art. It is difficult to read a text by Fallaci without imagining her hoarse voice, her proud face, her *silhouette*, that is, leaving aside her “body”. Perhaps her writing lacks an aesthetic autonomy that would be able to transcend news, history, ultimately subjective experience, and to express “universal” values. Of course, we cannot deny a place of absolute importance to Oriana Fallaci in the culture of the second half of the twentieth century and the early 2000s. However, her dimension seems to refer rather

⁵ On the ideological and radical instances of the late Fallaci, on their origin and implications, the bibliography is now extensive and still in progress. We indicate some volumes: A. Gnocchi, *I nemici di Oriana: la Fallaci, l'islam e il politicamente corretto*, Melville, Siena, 2019; R. Nencini, *Oriana Fallaci: morirò in piedi*, Polistampa, Firenze, 2007; R. Mazzoni, *Grazie Oriana: vita, battaglie e morte dopo l'11 settembre*, Società Toscana di Edizioni, Firenze, 2006; M. Allam, *Io e Oriana*, Magic Press, Roma, 2016.

to the category of “*midcult*” (Macdonald 2018), i.e. a cultural typology based on the late or postmodern re-use of ideas, resources, languages from high culture, but not always endowed with intrinsic originality and innovativeness. Net of all this, Fallaci’s writing is still an admirable example of how it is possible (even at the cost of some contradictions) to combine the ethical values of journalistic-literary testimony with the codes of mass spectacularity, guaranteeing a productivity which, however, does not limit the quality standard of the work.

Bibliography

- Allam, M. (2016). *Io e Oriana*. Magic Press: Roma.
- Altamura, G. (2021). “Saperlo non è medesima cosa che vederlo”: etnografia e fiction in Gomorra, in Carli, A., Cavalli, S. and Savio, D. (eds.) (2021). *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari Atti del XXI Convegno Internazionale della Mod 13-15 giugno 2019*. Edizioni Ets: Pisa, pp. 401-408.
- Aricò, L. S. (2010). *Oriana Fallaci. The woman and the myth*. S. Illinois University Press: Carbondale-Edwardsville.
- Augé, M. (2011). *Diario di un senza fissa dimora*. Raffaello Cortina: Milano.
- Barthes, R. (2012). *Scrittori o scriventi?*. “Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica”, Mimesis: Sesto San Giovanni.
- Benotti, R. (2009). *Viaggio nel New Journalism*, Aracne: Roma.
- Beverley, J. (1992). *Introducción*. “Revista de Critica Literaria L.A.”, n. 306, Anno VIII, 2° sem. 1992: Lima.
- Beverley, J. (1993). *El testimonio en la encrucijada*. “Revista Iberoamericana”, n. 164-165, Vol. LIX, Julio-Diciembre 1993: Pittsburg.
- Bosetti, G. (2005). *Cattiva maestra. La rabbia di Oriana Fallaci e il suo contagio*. Marsilio: Venezia.
- Bloom, H. (2018). *L’angoscia da influenza. Una teoria della poesia*. Abscondita: Milano.
- Castellana, R. (ed.). (2021). *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*. Carocci: Roma.
- De Stefano, C. (2013). *Oriana. Una donna*. Rizzoli: Milano.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Editions Galilée: Paris.
- Eco, U. (2016). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. La nave di Teseo: Venezia.
- Eisenstein, S. (1926). “Béla Forgets the Scissors” in Taylor and Christie (eds.) (1988). *The Film factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, eds. Richard Taylor and Ian Christie. Routledge: London & New York: Routledge.
- Fabrizi, A. (2014). *Oriana Fallaci. “Bastian contrario”*. Le Lettere: Firenze.
- Fallaci, O. (2001). *La rabbia e l’orgoglio*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2004). *La forza della ragione*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2004b). *Oriana Fallaci intervista se stessa – L’Apocalisse*, Rizzoli international: New York.
- Fallaci, O. (2010). *Intervista con il potere*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2010b). *Intervista con il mito*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2010c). *Niente e così sia*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2014). *Il mio cuore è più stanco della mia voce*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2014b). *Intervista con la storia*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2015). *Le radici dell’odio. La mia verità sull’Islam*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. (2016). *Solo io posso scrivere la mia storia. Autoritratto di una donna scomoda*. Rizzoli: Milano.

- Fallaci, O. (2021). *Sveglia Occidente. Dispacci dal fronte delle guerre dimenticate*. Rizzoli: Milano.
- Fallaci, O. and Cannavò, A. (2022). *Pasolini: un uomo scomodo*. Rizzoli: Milano.
- Grell, J. (2014). *L'Autofiction*. Armand Colin: Paris.
- Gnocchi, A. (2019). *I nemici di Oriana: la Fallaci, l'islam e il politicamente corretto*. Melville: Siena.
- Guerra, G. B. (2021). *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*. Bompiani: Milano.
- Jara, R. and Vidal, H. (1986). *Testimonio y literatura*. Institute For the study of ideology and literature: Minneapolis.
- Krim, S. (1970). *Shake It for the World, Smart Ass*. Dial Press: New York.
- Macdonald, D. (2018). *Masscult e midcult*. Piano B: Prato.
- Malaparte, C. (1997). *Opere scelte*. Mondadori: Milano.
- Marchese, L. (2014). *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Transeuropa: Massa.
- Marchese, L. (2019). *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*. Quodlibet: Macerata.
- Mazzoni, R. (2006). *Grazie Oriana: vita, battaglie e morte dopo l'11 settembre*. Società Toscana di Edizioni: Firenze.
- Mestman, M. (2018). *Cinema e testimonianza su Tlatelolco (1968). Voci e grida di Oriana Fallaci e degli studenti messicani*. "Parole-Chiave", Fascicolo 2/2018, luglio-dicembre.
- Mongelli, M. (2015). *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*. Ticontre. Teoria testo traduzione, n. 4, ottobre 2015: Trento.
- Nencini, R. (2007). *Oriana Fallaci: morirò in piedi*. Polistampa: Firenze.
- Pasolini, P. P. (2015a). *Scritti corsari*. Garzanti: Milano.
- Pasolini, P. P. (2015b). *Lettere luterane*. Garzanti: Milano.
- Scheer, R. (1981). *Playboy Interview: Oriana Fallaci*. "Playboy", November 1981, pp. 76-106.
- Wolfe, T. and Johnson, E. W. (1973). *The New Journalism*. Harper & Row: New York.
- Zangrilli, F. (2013). *Oriana Fallaci e così sia. Uno scrittore postmoderno*. Felici: Pisa.

НЕКОИ ПОСТАПКИ НА ИСТОРИОГРАФСКАТА МЕТАФИКЦИЈА ВО РОМАНОТ ФЛОБЕРОВИОТ ПАПАГАЛ НА ЦУЛИЈАН БАРНС

Кристина Димовска
ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
amato.maya@gmail.com

Предмет на научна и на критичка опсервација во трудов се некои постапки на историографската метафикција во романот *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал* (1984 г.) на Цулијан Барнс. Главната хипотеза оди во насока на тоа да покаже како некои постапки на историографската метафикција употребени во романот *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал*, како што се фикционализирањето на биографијата на Гистав Флобер, преминот на биографијата на Флобер во автобиографија на нараторот Брајтвajt, мрежата од цитати и интертекстуалноста, го отеликуваат односот кон минатото, историјата, книжевноста и кон вистината. Хипотезата ќе се докажува преку општите методи на анализа и на синтеза. Заклучокот треба да упати на посредуваноста на минатото, на достапноста на минатото и историјата преку пишани текстови, на поигрувањето со фактот и фикцијата и создавањето нова творба во која тие наизменично постојат, на пародизирање на жанрот на биографијата, како и на сознанието дека не постои само една туку повеќе вистини во романот.

Клучни зборови: постапки, историографска метафикција, роман *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал*, Цулијан Барнс, толкување

**SOME TECHNIQUES OF HISTORIOGRAPHIC
METAFICTION IN THE NOVEL
FLAUBERT'S PARROT BY JULIAN BARNES**

Kristina Dimovska
“Marko Cepenkov” Institute of Folklore, Skopje
amato.maya@gmail.com

This research is based on the interest to critically analyze and elaborate some of the techniques of historiographic metafiction that are present in the novel *Flaubert's parrot* (1984) by Julian Barnes. The paper explores the hypothesis on how some techniques used in the aforementioned novel, such as fictionalizing Flaubert's biography, the leap from the intended biography of Flaubert to an “unintended” autobiography of the narrator Braithwaite, the mixture of different citations and intertextuality, reflect how the past, history, literature and truth are perceived.

The hypothesis uses the methods of analysis and synthesis. The conclusion should show us that the past and history are available in the form of written texts, that there is not just one, but many truths in the novel, that fact and fiction coexist and their borders are not erased, but rather blurred, and that a great deal of the book can be read as a parody of the biography genre.

Keywords: techniques, historiographic metafiction, *Flaubert's Parrot* (novel), Julian Barnes, interpretation

Историчарот и поетот се разликуваат не по тоа дали кажуваат нешто во стихови или во проза... туку разликата е во тоа што едниот го кажува тоа што станало, а другиот како би можело нешто да стане (Аристотел 1990: 1451b, 48–49).

1 Вовед во жанрот на историографската метафикција и конкретни постапки во *Флоберовиот ѝајајал*

Предмет на интерпретативен интерес во трудов се некои постапки на историографската метафикција како специфичен жанр, кои можат да се детектираат и соодветно критички да се коментираат во романот *Флоберовиот ѝајајал* (1984 г.) на англискиот автор Џулијан Барнс. Ваквиот пристап ќе овозможи да се испита главната хипотеза, која ја дава основата на истражувањето, а оди во насока на тоа да покаже како некои постапки на историографската метафикција употребени во романот *Флоберовиот ѝајајал*, како што е фикционализирањето на биографијата на Гистав Флобер, преминот на биографијата на Флобер во автобиографија на нараторот Брајтвajt, мрежата од цитати и интертекстуалноста, како и други постапки, каква што е пародијата на жанрот на биографијата, го отсликуваат односот кон минатото, историјата, книжевноста и кон вистината. Општите методи на анализа на делови од содржината на романот и синтеза на идеите за нив ќе послужат да се согледаат овие постапки.

Линда Хачион во вториот дел од својата студија *Поетиката на ѝосѝмодернизмот: историја, теорија, фикција*, смета дека разидувањето, разделувањето и осамостојувањето на книжевноста и на историјата како засебни дисциплини биле поттик тие да се преиспитаат во постмодерната теорија и уметност. Она што е заедничко и за двете е што и книжевноста и историјата ја црпат својата сила повеќе од веродостојноста одошто од објективната вистина, и двете се јазични творби што се конвенционализирани во својата наративна форма, дека воопшто не се транспарентни ниту во поглед на јазикот или на структурата, и дека се подеднакво интертекстуални. Таа заклучува дека сите овие принципи подеднакво се однесуваат и на историографската метафикција (Hutcheon 2004: 105). Историографската метафикција „се обидува да го демаргинализира книжевното со тоа што го соочува со историското, и го прави тоа тематски и формално“ (Hutcheon 2004: 108).

Таа се надоврзува на погореспоменатата мисла на Аристотел и смета дека „историчарот може да зборува само за она што се случило, за детали од минатото; поетот, од друга страна, зборува за она што може или она што би можело да биде“ (Hutcheon 2004: 106). Оваа теза би можела да послужи како вовед во темата, која расправа за разликите меѓу книжевниот текст, фактот, фикцијата, биографијата, автобиографијата, историографијата, индивидуалното и лично, и како тие се претставени во романот.

За *Флоберовиот ѝајајал* имаат пишувано Линда Хачион, Умберто Еко, авторите наведени во овој труд, како и многу други, но и Катица Кулавакова, Марија Ѓорѓиева-Димова, Славица Гацова на нашите простори. Сите овие анализи третираат некои од клучните прашања на историографската метафикција,

меѓу кои е и релацијата и односот меѓу вистината и лагата/измислицата, но и постоењето неколку вистини, односно романот на Барнс „отворено тврди дека постојат вистини во множина, и никогаш само една Вистина“ (Hutcheon 2004: 109). И самиот наратор ја загатнува дилемата околу ова кога вели: „Ако не знаете што е вистина, или што треба да биде вистина, тогаш вредноста на она што не е вистина, или што треба да биде вистина, се намалува“ (Барнс 2012: 78).

Друго прашање што го начнува *Флоберовиот ѝаџал* е дали станува збор за литераризирана биографија на Гистав Флобер, што подразбира мешање меѓу фактот и фикцијата и претставување на еден сосема нов текст (ако биографијата ја третираме како уметнички текст), кој постои на двојното меѓу фактот и фикцијата или, пак, станува збор за комплетна авторска творба, која, просто, користи историска личност, околу која создава измислен живот и која претставува нова и иновативна авторска креација. Барнс е заинтересиран за личноста и за делото на Гистав Флобер, меѓутоа во неговиот роман фактот се користи како подлога и основа врз него да се накалемат креативни, уметнички, авторски додатоци и податоци, па тој се моделира во книжевното дело на начин што ја проблематизира вистината, односно што е вистинито, а што е измислено.¹

Историографската метафикција е активно засегната од речиси сите прашања врзани за историографијата, иако во случајот со Барнсовиот роман немаме работа со некаква историографија, барем не во онаа смисла во која таа е засегната во некои други случаи (како во *Кланица 5* на Вонегат). Во фокусот е една фикционализирана и литераризирана биографија, а не историја или историографија во класична смисла на зборот, како еден „голем наратив“ (во смисла на теоријата на Лиотар). *Флоберовиот ѝаџал* не се занимава со третирање на историографијата на едно општо рамниште, туку повеќе се темели на проблематизирање на односот меѓу фактот и фикцијата во биографијата на Флобер, и со тоа го искушува читателот да ја распознае, ако умее, разликата меѓу „вистината“ и „измислицата“, меѓу стварното и возможното. Меѓутоа, иако одредена биографија е „вистинска“/„веродостојна“ на фактичко ниво, сепак, таа речиси секогаш инклинира кон тоа да биде „помалку уметничка, помалку добро структурирана, и помалку точна... од еден роман“ (Stott 2010: 125).

Дејството е предадено преку оптиката на нараторот, односно авторовото алтер-его Џефри Брајтвајт, кој е вдовец, а лекар по професија, и кој е решен да го претстави животот на еден од своите омилен автори – Гистав Флобер. Но, познатиот француски писател е претставен во едно малку поинтимно светло

¹ Добра илустрација за тоа како толкувањето на минатото може да произведе многу вистини е мислата од седмото поглавје: „Минатото е далечен брег што ни исчезнува од пред очи, а сите сме во ист брод. На крмата се наредени телескопи и секој од нив на одредена оддалеченост дава изострена слика на брегот. Ако бродот се закотви еден од телескопите ќе може да биде постојано во употреба: ќе ни се чини како да ни ја покажува целата и неизменлива вистина. Но ова е илузија: и кога бродот повторно ќе тргне, ние ѝ се враќаме на вообичаената активност, трчајќи од еден телескоп до друг, забележувајќи како изостреноста се губи водниот и чекајќи заматеноста да се избистри во другиот. И кога заматеноста навистина ќе се избистри, си замислуваме дека сме го постигнале тоа целосно по своја волја“ (Барнс 2012: 102–103).

од она што би се очекувало од една класична биографија, па, така, овој Флобер „не верува во напредокот: особено не во моралниот напредок“ (Barnes 1984: 97), кој смета дека е демократијата „демосрање“, „демокретенизам“ (Barnes 2011: 119); тој е човек што е вљубен во Ориентот, во егзотичното и во убавото, но тој е и човек заболен од сифилис. За легитимно да ја исполни задачата што си ја доделува, Брајтвajt ги користи дневниците на Флобер, наведувајќи цели одломки од нив, и го заобиколува класичниот пристап кон третирањето на биографските податоци на Флобер, претставувајќи, на тој начин, една поблиска верзија на Флобер како „обичен“, приватен човек, а не како автор на светски познатата *Мадам Бовари*. Ваквиот третман на темата, во извесна смисла, го афирмира ставот на Хачион дека „не можеме да го знаеме минатото, освен преку текстовите за него: документите, доказите за него (...)“ (Hutcheon 2004: 16) и дека „минатото како референт не е дадено меѓу загради или е избришано... туку е вклучено и изменето, и дадени му се нови и различни живот и значење“ (Hutcheon 2004: 24).

Во процесот на запишување и на конструирање на биографијата, Брајтвajt (или тоа е, сепак, Барнс?), во еден момент не си дава слобода апокрифно да ги пополни „празните“, односно „темните места“ од Флоберовиот живот (каков што е, да речеме, неговиот љубовен живот), на голема штета на историографската метафикција, која е особено заинтересирана за апокрифните дополнувања и авторски интервенции врз помалку познатите факти или на податоците што не се „официјално заведени“ во досието за нечиј живот. Не треба ни за момент да се заборави кој е тој што запишува еден настан и го презентира како таков, затоа што е тоа, сепак, само една верзија и едно лично и субјективно толкување на настаните, па така, и биографијата, во извесна мера, претставува авторова интерпретација на животот на субјектот за кој пишува. Како што вели Хачион, „историографската метафикција си поигрува со вистината и лагата во историското досие“ (Hutcheon 2004: 114). „Фактот“ е подложен на интерпретација и на реинтерпретација, па така, историографската метафикција „го афирмира реинтерпретативниот однос кон историјата, којшто е артикулиран како ревизија на одделните верзии на историјата, но и на концептот историја, како и метаинтерпретативниот однос кон историографските и кон книжевните проекции на историјата“ (Ѓорѓиева Димова 2017: 135).

Нараторот ја загатнува дилемата зошто објавените дела на еден писател честопати ги тераат читателите да се впуштат во потеря по писателот, на што тој комично предлага дека писателот треба да се остави намира и, наместо тоа, фокусот да биде и да остане само на книжевниот текст како таков (Barnes 1984: 15; Барнс 2012: 12). Ова размислување е ехо на Бартовата теорија за „смртта на авторот“, но и на ставот на Еко дека, штом го завршил пишувањето, авторот треба да умре за да не го попречува одот низ текстот (Еко 2007 [1983]). Значи, фокусот е на авторскиот и на авторовиот третман на податоците врз кои тој го гради своето дело, но и на читателовиот влог и порив да „душка“ низ тие податоци и да бара и да открива што е измислено, а што не е, за сметка на авторот, кој се повлекува во сенка. Тука во игра влегува и постапката на пародизација, преку која Барнс симулира биографија, и оваа постапка е својствена за метафикциите, во кои пародијата честопати се разоткрива како

„отворен коментар на нараторот или внатрешно саморефлектирачко огледало (мизанабим)“ (Hutcheon 2000: 31), или пародијата е сугерирана преку присуството на друг текст (во случајов тоа се текстовите на Флобер, но и другите цитати), спроти кои новата творба (самиот роман) „имплицитно ќе биде проценета и разбрана“ (Hutcheon 2000: 31).

Ако се сложиме дека пародијата се изведува на три нивоа, односно на вербално, на стилско и на тематско ниво (Peković 1991: 571), тогаш романот тоа го изведува на сите три нивоа. На вербално ниво, кое упатува на „промена на одредени зборови, со кое се постигнува ефект или тривијализација или карикирање на дадениот предмет“ (Peković 1991, *ibid.*), нараторот уште од почетокот го тривијализира предметот што планира да го обработи, кога вели: „Живот! Живот! За да имаш ерекции!“ (Барнс 2012: 13), припишувајќи му ги овие зборови на Флобер; почетокот на седмото поглавје, со сите експресивни звуци од типот на: „Ратаратаратарата“ или „ратаратаратаратафатафатафатафата... (...)“ (Барнс 2012: 83), исто така ја доловува пародијата на ова ниво. На стилско ниво, „кое преку комично или иронично имитирање ја девалвира стилската вредност на текстот, јазикот, методот на создавање или манирот на еден писател“ (Peković 1991: 571), во романот се пародира пристапот на Инид Старки кон биографијата на Флобер и бојата на очите на Ема Бовари, но и начинот на кој нараторот го опишува нејзиното предавање:

Еднаш ислушав едно предавање на д-р Старки, и мило ми е што можам да ве известам дека францускиот акцент ѝ беше ужасен; една од оние дикции полни самодоверба од дамско училиште и без никаков слух, скршнувајќи ту кон еднолична исправност ту кон фарсична грешка, честопати во рамките на еден ист збор. Нормално, тоа не влијаело врз нејзината подготвеност да предава на Универзитетот на Оксфорд, зашто до неодамна тоа место претпочиташе да постапува со модерните јазици како да се мртви (...). И покрај сè, ми се стори чудно тоа што некој живее од француската книжевност би можел да биде толку катастрофално недораснат да направи основните зборови во јазикот да звучат онака како кога првпат ги изговориле нејзините предмети на проучување, нејзините јунаци (и оние што ѝ ја заработуваат платата, би можело да се додаде) (Барнс 2012: 76).

Но, можеби посоодветен пример за пародизација на стилско ниво е начинот на кој се конструирани речениците во поглавјето посветено на верзијата на Коле, кои се пократки, поотсечни, и во нив се јавува повисока доза на (фингирана) емоционалност, на потреба да се убеди слушателот во тоа што се кажува, без оглед дали е кажаното точно, на критика на мажот (Флобер) како провинцијалец и очаен во љубовта, наспрема супериорноста на жената (Коле). Исто така, именувањето на некои поглавја (на пример, на осмото поглавје: „Водич за Флобер на еден набљудувач на возови“), исто така, е пародија на стилско ниво. И на тематско ниво, „кое во својата транспозиција ја опфаќа темата на даденото дело, како и неговата форма“ и „има остар, сатиричен акцент, како своевидна критика на поетското (книжевно) дело“ (Peković 1991: 571), всушност, целиот роман го пародира можеби не толку опусот на

Флобер колку жанрот на биографијата, па затоа таа на моменти преминува и во автобиографија на нараторот.

Друго, не помалку битно прашање, е насловот на романот. Дали е тука применливо мислењето на Еко, според кое насловот самиот по себе претставува извесен интерпретативен клуч? Насловите во постмодернистичките романи (ќе се сетиме на *Ако една зимска ноќ некој џајџик* на Калвино или *Заклученото тело на Лу* на Корвезироска) и на некои романи и раскази од жанрот на историографската метафикција (*Сесираша на Зиџмунд Фројд* на Смилевски или *Жената која роди зајаци* на Донахју), се намерно и свесно конструирани за да предизвикаат внимание и да ни „паднат во очи“. Скот смета дека, ако се симплифицира, романот *Флоберовиот џајџал* претставува одговор на прашањето: „Кој е вистинскиот папагал кој седел на Флоберовата маса?“, имајќи предвид дека два различни музеи се натпреваруваат околу тоа кој го поседува „вистинскиот папагал“ (Scott 1990: 58). Дали загатката со пронаоѓањето на „вистинскиот“ Флоберов папагал е решлива загатка и ќе стави крај на дилемата која верзија на животот на Флобер е точна, односно „вистинска“? Во романот нараторот зборува за папагалот што стоел во работната соба на Флобер, бдејќи над него додека овој пишувал, и го претставува како единствениот сведок на Флоберовото пишување. По смртта на авторот, овојпат буквална, тој бил однесен во локалниот музеј, каде што бил помешан со педесетина други папагали и, бидејќи сите биле слични на изглед, тој го загубил својот „идентитет“ или, поправо речено, својата „оригиналност“. Насловот на романот сугерира на флуидноста на жанрот на историографската метафикција или на нејзината способност да се премостува од еден во друг жанр, па така, потрагата по вистинскиот папагал наеднаш се претвора во своевидна детективска приказна во која симболот на папагалот треба да се „декодира“, а декодираната порака ни кажува дека овој симбол е метафора за вистината, односно за фактот. „Постмодерната теорија го доведе во прашање авторитетот на пишувањето на историјата и на биографијата преку истакнувањето дека презентираниот 'факт' е субјективен избор и толкување на авторот. Историографските метафикции се 'романи што се силно саморефлектирачки, но тие, исто така, одново го воведуваат историскиот контекст во метафикцијата и го проблематизираат целото прашање на историското знаење“ (Hutcheon 1987: 298; цит. спор. Stott 2010: 48) и таа, „преку експлицитните метафикционални коментари, ги адресира прашањата коишто се поврзани со пишувањето на историјата“ (Горѓиева 2007: 227). Брајтвајтовата потрага по автентичниот папагал се претвора во истовремена потрага по вистинската верзија на Флоберовиот живот, која ќе биде онолку точна – или барем ќе биде доследна на една единствена, иако, сепак, субјективна точка на гледиште – колку што нема да дозволува апокрифни дополнувања ниту посебен креативно-имагинарен ангажман од страна на биографот, ако се сложиме дека ова второво е можно; биографот е, најпосле, само човек, а со тоа е и роб на понекогаш двосмислени ставови, идеи, интереси и точки на гледиште. Можеби Брајтвајт не може да биде онолку објективен колку што би можел да биде папагалот, ако вториов може да зборува. Сепак, сите овие дилеми се во игра и нема еден единствен одговор, од проста причина што, како што вели Еко, „романописецот не е

должен да дава толкувања на сопственото дело, инаку не би пишувал роман, кој е машина за генерирање разноразни толкувања“ (Еко 2007). Монтроуз смета дека немаме пристап до автентичното минато, до живата материјална егзистенција, непосредувана од зачуваните текстуални траги, кои и самите се подложни на дополнителни текстуални посредувања кога ќе станат „документи“ врз кои историчарите ги засноваат сопствените текстови, наречени истории (Монтроуз 2003: 113; цит. спор. Ѓорѓиева Димова 2016: 49).

Нараторот ја претставува Флоберовата биографија, односно хронологијата на Флоберовиот живот, во три дела. Првиот дел е речиси класичен пример на биографија, каква што вообичаено се среќава на крајот на еден роман или, во денешно време, на некоја од датабазите на Интернет. Составена од сурови, делумно естетизирани факти, и без речиси никаков личен влог од страна на нараторот, во оваа биографија се изложени општопознатите факти од животот на Флобер. Во вториот дел од биографијата не станува збор толку многу за животот на Флобер колку за неговото поблиско семејство, и е евидентирано раѓањето на Флобер „меѓу две умирања“, што ги направило скептични неговите родители за неговото преживување. Во овој дел, исто така, се наведени и првите книжевни искуства на младиот Флобер, но тука нема ништо што посебно би предизвикало внимание, освен самата постапка на инкорпорирање на нечија биографија во едно книжевно дело, без притоа да станува збор за типична биографија.

Она што е веројатно највоочливо е третиот дел од Флоберовата биографија, кој изгледа поавтобиографски отколку биографски, затоа што се темели на размислувањата на Флобер, но предадени низ посредуваната оптика на нараторот, и токму во посредувачкиот дискурс обележан од лични забелешки се јавува простор и се овозможува слобода за авторска интервенција. Прашањето што овој дел го поттикнува, сепак, е кој е оној што го пишува овој дел? Дали навистина Флобер оставил такви белешки во своите дневници, па тие оттука биле преземени, за авторот/нараторот (кои многу често се преплетуваат) да може многу лесно да ги вклучи во својата фикционална творба? Дури и цитатите да се преземени од Флобер, тоа не значи дека тие не се видоизменети и, иако дискурсот во третиот дел од биографијата е во Флоберов дух, тоа не значи дека стилот не може да се копира и да се имитира од оној што пишува за него, т. е. за писателот кому му се восхитува. Но, сепак, поголемиот дел од соопштените податоци, со исклучок на годините, се во најголема мера валидни, и тие лесно можат да се проверат.

Третиот дел од биографијата е, исто така, обележан од уште една интересна карактеристика, а тоа е авторефлексивноста, па и коментарот за Флоберовите книжевни постапки и норми. Последниот дел е практично мала пролегомена за пишувањето и за создавањето уметност, искажана преку зборовите на Флобер, сепак, повторно посредувани од нараторот, а ова е една од одликите не само на постмодернистичката поетика туку и на историографските метафигии во голема мера, така што она што го истакна Во, кога запиша дека „она што ги сврзува сите, инаку различни автори, кои најопшто би можеле да се наречат ‘метапрозаисти’, е тоа што сите тие ја истражуваат теоријата на прозата низ практиката на пишување проза“ (Waugh 2001: 2), е илустративно

претставено во овој трет дел од биографијата. Флобер не е постмодернист/ метапрозаист, но Барнс очигледно е, па неговата техника на вклучување на цитати и референци што тој лично ги избрал, а со тоа и ги посредувал низ својот роман, е во стилот и на постмодернистичките практики, но и на историографските метафикции.

Во *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал*, всушност, можат да се издвојат два наративни процеси: од една страна, тоа е „процесот преку кој нараторот Барнс опишува во еден пасус, а од друга страна, е процесот и целта на неговото [на нараторот, К. Д.] фикционално пишување опишано од Барнс. Вториот процес станува дел од приказната и дел од првиот процес. Ваквата вметната нарација индиректно ја поништува маргината на приказната и на дискурсот, рефлектирајќи ја авторовата саморефлектирачка свесност во процесот на пишување“ (Tang 2019: 180).

Подоцна нараторот конечно се среќава со Ед Винтертон, кој ќе го запознае со содржината на писмата меѓу Флобер и наводната Херберт, па на големо чудење на Брајтвајт, Винтертон ќе признае дека ги прочитал овие писма пред да ги спали, што, ќе се сложиме, е навистина умешен начин за решавање на случајот со „загубените“ писма на Флобер. Брајтвајт ќе се доведе во етичка дилема дали смее да си дозволи да објави нешто што не е фактички постојно и, колеблив каков што е како наратор, тој ќе одлучи да не ја премине границата на она што е „дозволиво“. Поради ова, приказната за Херберт, исто како и нејзиниот идентитет, ќе останат мистериозни, и таа како да паѓа во сенка на Луиза Коле, која била долгогодишна љубовница на Флобер и која, впрочем, е фактички лик од животот на францускиот писател.

Различните поглавја на романот *Флоберовиоѝ ѝаѝаѝал* се обележани од различен стил на пишување и во секое од нив дискурсот се менува или се менува пристапот кон третиралиниот материјал. Барнс, во една инстанција, ќе се оддели од нараторот, и ќе ѝ контрира на Инид Старки поради нејзината „неумесна“ забелешка за бојата на очите на Ема Бовари. Таа сметала дека нејзиниот творец воопшто не бил сигурен во бојата на очите на неговата јунакиња, па така, еднаш ги опишал како кафеави, другпат како длабоко црни, а третпат, пак, како сини, што ќе го натера Брајтвајт уште еднаш да го препрочита Флоберовиот роман за да детектира шест места каде што се споменува опис на очите на Ема Бовари, сакајќи да поентира со тоа дека бојата на очите на Флоберовата јунакиња е, всушност, променлива. Брајтвајт ја завршува својата вербална „одмазда“ кон д-р Старки (која е уште една епизода на пародизација на сите три нивоа истовремено), велејќи:

Се чини дека д-р Старки била спокојно несвесна за овој просветлувачки пасус. Сè на сè, тоа изгледа како самоволна немарност кон писателот кој, на ваков или онаков начин, сигурно ѝ платил многу од нејзините сметки за гас. (...) Би можел да се обидам да ви го опишам изразот на моите очи во овој миг; но премногу се побледени од гнев (Барнс 2012: 82).

Понатаму, во деветтото поглавје, се изложуваат „апокрифи за Флобер“, односно незавршените книжевни и некнижевни дела на Флобер. Овде како да станува збор за двојна апокрифност, бидејќи Брајтвајт ги коментира местата

од апокрифните записи на Флобер и самиот вметнувајќи апокрифни податоци, главно, за приватниот живот на Флобер. Тука станува јасна онтолошката доминанта на историографската метафикција, преку која е проблематизирана границата меѓу различните текстови и дискурси, но и епистемолошката доминанта, според која постои „сомневање во можноста за стекнување не-проблематичен пристап кон историската стварност и стекнување знаење за неа“ (Горѓиева Димова 2018: 120). Впрочем, втората доминанта е присутна и низ целиот роман.

Наредното, десетто поглавје, покажува дека не постои подобар начин да се одбрани писателот за кој некој толку многу се залага од тоа тој да се претстави во судница во која бранителот е самиот наратор/автор. Изложени се неколку точки на обвинението, меѓу кои и тоа дека Флобер го мразел човештвото, ја мразел демократијата и недоволно се занимавал со политика. „...за Брајтвјајт Флобер станал толку важен (би се рекло незаменлив) контекст на идентификација и толкување што првиот не може да се дефинира себеси без да не упати на својот сакан автор. Себството/јаството повеќе не е конструирано како унифицирана целина, туку, поправо, како децентриран и слободнолебдечки конструкт на мноштво текстови и дискурси. Затоа, на фигурата на Флобер може да се гледа како на една од силите што го конституираат идентитетот на Брајтвјајт“ (Drag 2007: 40). „Флобер е искористен истовремено за да го носи и да го открива Брајтвјајтовиот емотивен товар. Многу од епизодите од Флоберовиот живот, многу од напишаните или од изговорените зборови во тој живот, кажуваат онолку многу за биографот колку и за романописецот“ (Winsworth 2005: 9).

Ова поглавје и визуелно се одделува од другите и личи како да е „закрепно“, придодадено, како да е „крпеница“ или “patchwork”, што е добропозната техника на правење мешавина од различни цитати, референци и, генерално, различни видови текстови и дискурси. И во ова поглавје е содржана авторефлексивноста, која се однесува на пишувањето како процес, и на неговата форма. Некои размислувања – како она дека во уметноста сè зависи од тоа како нешто ќе се претстави, па така, приказната за една гнида може да биде исто онолку убава како некоја приказна за Александар Велики – укажуваат на тоа дека дури и непривлечното, грдото и одбивното, можат да станат привлечни и естетски убави, ако се доволно добро уметнички претставени.

Единаесетто поглавје ја нуди верзијата на настаните од Луиза Коле, давајќи ѝ глас на една ексцентрирана фигура од животот на Флобер, поставувајќи ја во ова поглавје во центарот, на сметка на „исчезнувањето“ или на „затскривањето“ на авторот наратор. Ова е типична техника на историографските метафикции да им даваат примат на децентрираните или ексцентрираните стојалишта или точки/агли на гледање. Во ова поглавје Луиза Коле ја дава својата верзија на љубовната приказна меѓу неа и Флобер, и авторот, иако заткулисен, сепак, успешно ја изведува својата травестија преку облеката на Коле, давајќи една верзија на настаните од женска перспектива. Барнс ја изнесува Коле на преден план, давајќи ѝ шанса и на „другата страна“ да проговори, а претставникот на другата страна не е кој било, туку позната поетеса на своето време, добитник на престижни награди за својот поетски опус, макар што се верувало дека тие

биле резултат на врските и познанствата што таа ги одржувала и ги негувала со познаници од највисоките општествени кругови, кои, просто, ѝ го трасирале патот до книжевната слава. Барнс толку успешно се прикрива, што за да си помогне за да остане што повеќе во сенка, користи инаков вокабулар од оној на Брајтвајт, и тој е типично „поженски“ во ова поглавје. Коле со револт пишува против Кучук Ханем, познатата египетска убавица со која Флобер, наводно, имал кратка љубовна авантура, што го поттикнува прашањето дали инкорпорирањето фактичка личност, како Ханем, ја прави исповедта на Коле поверодостојна? Дали присуството на фактичка личност го засилува ефектот на веројатност за вистинитоста на раскажаното да изгледа фактичко? Можеби наместо одговор на овие прашања треба да се истакне дека е Коле изневерената, понижена жена, а преку овие квалификативи, нејзиното писмо/сведоштво добива стереотипен предзнак, односно го предопределува читателовиот хоризонт на очекување и тој, читателот, тукуречи може да предвиди каков третман ќе добие Флобер преку „нејзините“ зборови. Дискурсот на Коле е изразено мемоарски и дневнички, и мешавината на различни дискурси, во извесен степен, ги релативизира и ги нивелира строгите дискурзивни, а со тоа и жанровски граници. Ако поглавјата во кои се расправаше за Флобер беа повеќе белетристички, тогаш дискурсот во „верзијата на Коле“ е понаелектризиран со емоции.

2 Заклучок

Романот *Флоберовиот ѝаѝаѝал* користи многу од постапките на историографската метафикција што го проблематизираат односот меѓу минатото, историјата, книжевноста и вистината, и упатуваат на нивната посредуваност, т. е. на нивното постоење како пишани текстови. „Значи, како да го зграпчине минатото? (...) Дознаваме повеќе, откриваме дополнителни документи, употребуваме инфрацрвена светлина за да пробиеме низ избришаното во преписките...“ (Барнс 2012: 102). Оваа мисла на Брајтвајт сведочи за посредуваноста на минатото и на сознанието дека со податоците, во извесна смисла, се манипулира, бидејќи тие се пишуваат, се препишуваат, се редактираат, така што не можеме да имаме јасна слика за минатото.

Во романот постојат повеќе точки на гледиште (Флобер, Коле), и постојат различни дискурси и стилови (второто поглавје е хронолошка биографија на Флобер; единаесетто е верзијата на Коле на настаните, итн.). Други постапки што се користат во романот се и присутната цитатност, создавањето интертекстуални мрежи во кои читателот се „губи“ меѓу текстот, контекстот и метатекстот, односно е сведок на „кршењето на рамката“ меѓу „фикцијата и емпирискиот свет“ (McHale 2004: 212; Горѓиева Димова 2014: 268). Читателот, исто така, е сведок на вториот од двата модуси на историографската метафикција, односно на т.н. „очигледно контролиран раскажувач“ (Горѓиева 2007: 228), но и т.н. мултиплицирана гледна точка, каде што очигледно е дека фокализацијата еднаш е на нараторот, еднаш на Луиза Коле, итн., што значи дека имаме работа со повеќе точки на гледиште.

Како што некои факти можат да се оспорат така и вистината може да биде оспорена или извртена. Ако се помеша со фикцијата, фактот ја губи својата чистота и станува дел од еден амалгам, кој е понекогаш конфузен за оној читател што сака прецизност и граници. „Една од доминантите на постмодерната проза претставува еден начин на проблематизација на утврдените граници, кодови и конвенции – сугерирајќи ја нивната условност, релативност и конвенционалност, т.е. постојаното преместување на фокусот“ (Ѓорѓиева Димова 2014: 275–276), така што, и да сака читателот да биде „начисто“ со ваквите текстови, тоа е речиси невозможно, од причина што проверката на *свиџе факти* е макотрпна и долга работа, а прашање е колку е исплатлива.

Врз основа на погореистакнатата главна хипотеза, може да се заклучи дека Барнс ги конфронтира визијата и верзијата за минатото и неговата посредуваност, односно достапност во пишана форма, си поигрува со фактот и фикцијата во создавањето на наводна биографија на Флобер и инкорпорира измислици во оваа биографија, потоа си поигрува со жанрот, со што биографијата за Флобер полека станува автобиографија на нараторот, и низ овие процеси се врши пародизација на вербално, стилско и тематско рамниште на предметот на интерес и на жанрот на биографијата. За Барнс, „минатото е автобиографска литература што се преправа дека е собраниски извештај“ (2012: 92).

Барнс, на крајот на краиштата, немал намера да напише биографија на Флобер и (упатениот) читател е свесен, пред да го земе неговиот роман, дека има работа со белетристика, а не со биографија. Неговиот роман сака на постмодернистички својствен начин да си поигра со трпението на остроумниот читател, кој понекогаш е преамбициозен во дисекцијата на фактот од фикцијата, но можеби фузијата на фактот со фикцијата, на кршењето на строгите граници меѓу биографијата и автобиографијата како жанрови, на изјавата дека „сè што ќе измислите е вистинито“ (Barnes 1984: 191), одат во прилог на тоа дека историографската метафикција е комплексен жанр и дека токму овие игри меѓу текстовите, нивното надоврзување и совпаѓање, како и врските меѓу она што е вистинито и она што е измислено или лажно, се кривки и дека треба да се прифатат како такви.

Библиографија

- Аристотел. (1990). *За поетиката*. Прев. од старогр. М. Д. Петрушевски. Скопје: Култура. [Aristotel. (1990). *Za poetikata*. Prevod od starogrčki M. D. Petruševski. Skopje: Kultura].
- Барнс, Џ. (2012). *Флоберовиот папагал*. Прев. од англ. јаз. М. Џонс. Скопје: Магор. [Barns, Dž. (2012). *Floberoviot papagal*. Prevod od angliski M. Džons. Skopje: Magor].
- Ѓорѓиева, М. (2007). Историографска метафикција. *Поимник на книжевната теорија*. Кулавкова, К. (прир.). Скопје: МАНУ, 227–228. [Ĝorĝieva, M. (2007). *Istoriografska metafikcija*. *Poimnik na kniževnata teorija*. Kulavkova, K. (prir.). Skopje: MANU, 227–228].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2016). (Кон)текстуални селидби, ко-текстуални средби. *Филолошки студии*, годиште XIV, бр. 1, стр. 43–54. [Ĝorĝieva Dimova, M. (2016). (Kon)tekstualni selidbi, ko-tekstualni sredbi. *Filološki studii*, годиште XIV, br. 1, str. 43–54].

- Ѓорѓиева Димова, М. (2017). За атрактивноста на еден жанр (книжевните, книжевно-теориските и книжевно-историските импликации на историографската метафикција). Зборник на трудови од Втората меѓународна научна конференција *Филко, филологија, култура и образование*, 10–12 мај, Воронеж, 129–138. [Ѓорѓиева Димова, М. (2017). Za atraktivnost na eden žanr (knjževno-teoriskite i knjževno-istoriskite implikacii na istoriografskata metafikcija). Zbornik na trudovi na Vtorata meѓunarodna naučna konferencija *Filko, filologija, kultura i obrazovanie*, 10–12 maј, Voronež, 129–138].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2018). Интердискурзивните перформанси на книжевноста. *Современа филологија* 1 (1), 111–28. <https://doi.org/10.37834/JCP1810111gd>. [Ѓорѓиева Димова, М. (2018). Interdiskurzivnite performansi na knjževnosta. *Sovremena filologija* 1 (1), 111–28. <https://doi.org/10.37834/JCP1810111gd>].
- Barnes, J. (1984). *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage International.
- Barns, Dž. (2011). *Floberov papagaj*. Banja Luka: Bibliонер.
- Drag, W. (2007). *The search is all?: the Pursuit of Meaning in Julian Barnes' 'Flaubert's Parrot', Staring at the Sun and A History of the World in 10 ½ Chapters*. Master Thesis. University of Glamorgan.
- Hutcheon, L. (2000). [1985]. *A Theory of Parody – the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2004). [1988]. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- McHale, B. (2004) [1987]. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- Scott, J. B. (1990). Parrots as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's Parrot*. *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21: 3, July, 57–68.
- Reković, S. (1991). Parodija. *Rečnik književnih termina*. Živković, D. (ur.). Бања Лука: Романов, 570–571.
- Stott, C. (2010). *The Sound of Truth. Constructed and Reconstructed Lives*. Tectum Verlag Marburg.
- Waugh, P. (2001). [1984]. *Metafiction – the Theory and Practice of Self-conscious Fiction (New Accents)*. London & New York: Taylor & Francis e-Library.
- Tang, Y. (2019). Character Narration and Fictionality in Julian Barnes's *Flaubert's Parrot*. [Интернет]. *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. IX, 176–189. Available from: <https://cutt.ly/y3wAEPo>
- [Accessed: February the 2nd, 2023].
- Winsworth, B. (2005). The Dynamics of Negation in *Flaubert's Parrot*. [Интернет]. Vernon, P. & Raynaud, C. (eds.). *L'Allusion et l'Accès*. Presses universitaires François-Rabelais. Available from: <https://cutt.ly/O3wUcqN> [Accessed: February the 2nd, 2023].
- Ѓорѓиева Димова, М. (2014). Толкувачки поликонтекстуализации (*Мојој Скендербег* на Драги Михајловски во контекст на постмодерната книжевност и историографија). [Интернет]. *Филолошки студии*, 12(2), 267–279. Достапно на: <https://cutt.ly/j9KXXAJ> [Пристапено на: 01.02.2023]. [Ѓорѓиева Димова, М. (2014). Tolkuvački polikontekstualizacii (*Moјot Skenderbeј* na Dragi Mihajlovski vo kontekst na podtmodernata knjževnost i istoriografija)]. [Internet] [*Filološki studii* 12(2), 267–279. Dostapno na: <https://cutt.ly/j9KXXAJ> [Pristapeno na: 01.02.2023].
- Еко, У. (2007). [1983]. Постила кон името на розата. [Интернет]. *Мираж* бр. 18. Достапно на: <https://cutt.ly/43aHsFg> [Пристапено на: 15.01.2023]. [Еко, У. (2007). [1983]. Postila kon imeto na rozata. [Internet]. *Miraž* br. 18. Dostapno na: <https://cutt.ly/43aHsFg> [Pristapeno na: 15.01.2023].

ИНИЦИЈАЦИСКОТО СИЖЕ ВО РАСКАЗИТЕ ПРЕОБРАЗБА ОД ФРАНЦ КАФКА И ВЉУБЕНИОТ САМСА ОД ХАРУКИ МУРАКАМИ

Радица Стојановска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
stojanovskaradica@gmail.com

Во трудот се толкуваат расказите *Преобразба* и *Вљубениот Самса* преку детектирање на нивните сличности со структурата на иницијацискиот обред. За таа цел се користат сознанијата на антропологијата и на фолклористиката. Трудот може да се подели на два дела. Првиот дел се однесува на расказот *Преобразба* и во него иницијациското сиже се исчитува како превртено иницијациско сиже, што го води неофитот Грегор Самса назад, сè додека тој не биде целосно исклучен од заедницата. Во вториот дел расказот на Кафка се коментира во дослук со трансформацијата што Харуки Мураками ја прави во расказот *Вљубениот Самса*. Двата расказа се толкуваат како еден целосен иницијациски комплекс. Идејата е дека Грегор Самса, покрај како неофит што доживува превртена иницијација, може да се толкува и како лик чија иницијација почнува во *Преобразба* и се комплетира во расказот *Вљубениот Самса*. Во таа смисла, се коментира спротивставеноста, но и комплементарноста на двете книжевни дела, напишани од различни автори, кои потекнуваат од различни епохи.

Клучни зборови: иницијација, Франц Кафка, Харуки Мураками, интертекстуалност

THE INITIATION PLOT IN THE STORIES *THE METAMORPHOSIS* BY FRANTZ KAFKA AND *SAMSA IN LOVE* BY HARUKI MURAKAMI

Radica Stojanovska
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
stojanovskaradica@gmail.com

The paper analyses the stories *The Metamorphosis* and *Samsa in Love* through detecting their similarities with the structure of the initiation rites. The analysis uses the findings of anthropology and folklore studies. The paper is divided into two parts. The first part focuses on the story *The Metamorphosis*. The main argument is that this story by Franz Kafka can be read as a reversed initiation in which the neophyte Gregor Samsa is going backwards till he is no longer part of the community. In the second part of the paper *The Metamorphosis* is analysed alongside Haruki Murakami's story *Samsa in Love*. The two stories can be read as one continuous narrative in which we can see the whole structure of the initiation rite. The idea is that the character of Gregor Samsa can be interpreted as a neophyte whose initiation starts in *The Metamorphosis* and continues in the story *Samsa in Love*. These two stories function as opposites to one another, but the focus is on the reading which makes the two stories complementary.

Keywords: initiation, Franz Kafka, Haruki Murakami, intertextuality

Иницијациските обреди со својата интригантност ги заинтересирале не само антрополозите туку и психолозите, фолклористите, митолозите. Станува збор за „интеркултурна и интердисциплинарна појава“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 10), која е, генерално, поврзана со попримитивните општествени уредувања. Од антрополошки аспект, иницијацијата претставува институција, односно „установена форма на однесување, која се признава како таква од одделна општествена група или класа, чија институција таа, всушност, станува. Институциите се однесуваат на посебен тип или класа општествени односи и интеракции“ (Редклиф Браун 2001: 16). Како главен актер во иницијациските обреди се јавува единката, која треба да премине во повисок социјален статус, иако се смета дека иницијацијата ја тангира целата заедница.

На понизок степен од општествениот развој се верувало дека „секоја промена во човековиот живот вклучува дејства и реакции меѓу светото и профаното – дејства и реакции што треба да бидат регулирани и надгледувани за општеството како целина да не претрпи болка или повреда“ (Van Genner 1960: 3). Оттука, на обредите им се придава особена важност, бидејќи тие дејствуваат како еден вид неутрализатори на опасноста, односно на обредите, меѓу другото, се сметале за нужни за зачувување на благосостојбата на заедницата. Освен тоа, обредот на иницијација е важен бидејќи му се припишуваат неколку функции: „Овој обред се извршувал во почетокот на половата зрелост. Со тој обред момчето се воведувало во родовската заедница, станувало негов полноправен член и го стекнувало правото да стапи во брак“ (Проп 2011: 77).

Релацијата меѓу иницијацијата и книжевноста не може да се занемари. Лидија Стојановиќ Лафазановска говори за „потрага по иницијацискиот архетип“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 10), односно за желбата да се пронајдат елементи што се совпаѓаат или наликуваат на елементите на иницијацијата во книжевноста и во фолклорот. Антрополошките и етнографските записи, кои се однесуваат на практиките поврзани со иницијацијата, претставувале појдовна точка за студијата на рускиот фолклорист Владимир Проп. Во студијата *Историскиите корени на волшебнајта приказна* Проп тврди дека „многу мотиви само преку споредување со обредите добиваат свое генетско толкување“ (Проп 2011: 38), односно тој докажува дека оние елементи од сказната што ги восприемаме едноставно како „волшебни“ и кои ја прават сказната – *сказна*, потекнуваат од историската стварност на некои племиња, народи, заедници. На крајот од студијата Проп доаѓа до заклучок дека основата на најголем дел од мотивите во сказните се во обредот на иницијацијата и во претставите за задгробниот живот (Проп 2011: 469). Поедноставно кажано, повеќето сказни се наративизација на иницијацискиот обред. Тоа што нам ни е отежнато елементите во сказната да ги поврземе со обредите на иницијација се должи на фактот дека овие обреди се врзуваат со одреден степен на развој на општеството и одредена стварност што е веќе надмината.

Сепак, иницијациското сиже не е ограничено само на сказните или на волшебните приказни.

Како што упатува Стојановиќ Лафазановска, многу автори детектираат иницијација во херојските митови, во еповите, па дури и во современите жа-

нрови, каков што е романот. Овде ќе се обидеме да ги исцрпиме сите елементи што упатуваат на иницијациското сиже во два расказа: *Преобразба* од Франц Кафка и *Вљубениот Самса* од Харуки Мураками. Притоа, очекувано е дека иницијациското сиже во овие раскази нема да се јави во онаа целосност во која се јавува во волшебните приказни, каде што, практично, секој елемент (ликовите и она што Проп го нарекува „функција“) потекнува од иницијацискиот обред. При елаборирањето на темата, освен на Проповата студија, се потпираме и на студијата на Арнолд ван Генеп. Делото на Ван Генеп, во кое се покажува трипартитната схема на обредите на премин, е исто особено важно, бидејќи, како што нагласува Стојановиќ Лафазановска, и покрај честите несогласувања, „сите истражувачи на иницијацискиот феномен се залагаат за поставување на трипартитната схема на истата: сепарација, маргинализација и повторна агрегација“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 127).

1 Превртено иницијациско сиже

Елеазар Мелетински смета дека „споредувањето на сижеата на *Замок* и *Процес* со циклусот на иницијација е сосема коректно, особено ако се потсетиме каква улога игра спротивставувањето на ‘посветените’ и ‘непосветените’ во двата романа“ (Мелетински 2002: 436). Сепак, како предмет на интерес го имаме најпознатиот расказ на Кафка, *Преобразба* (или *Метаморфоза*), кој го следи развојот на настаните по ненадејната преобразба на Грегор Самса. Едно утро, кое по ништо не е различно од другите, главниот лик се буди целосно преобразен во инсект. Неговата преобразба е нагла, така што и тој нагло го губи правото на својот претходен живот. Во тоа се состои превртеното иницијациско сиже, бидејќи Грегор не преминува во повисок социјален статус, туку регресира. Впрочем, на почетокот од расказот тој е *таму*; Грегор го има достигнато она кон што обично се стреми иницијантот: тој се чини совршено интегриран во колективот.

Анималноста претставува еден вид дегенерација и Грегор ги чувствува последиците од тоа, иако најпрво анималноста ја доживува преку промените на телото – оклопот, како и ситните ножиња. Индикативно е што неговата свест останува човечка. Сепак, неговото тело, неговата материјалност и опипливост, повеќе не кореспондира со тоа. Дури и неговиот глас се менува, и тоа што тој станува неразбирлив за своето семејство и за прокуристот, кој доаѓа да го побара, на симболичен начин ја започнува неговата реверзибилна иницијација, бидејќи повеќе не постои можност за дијалог меѓу Грегор и неговото семејство, па така ни меѓу Грегор и пошироката заедница.

Уште на почетокот од расказот кај Грегор Самса се детектира свест дека е на некој начин надвор од заедницата. Сепак, значајно е што тој не е веднаш *де факто* отфрлен.

Членовите на неговото семејство се подготвени да му помогнат, па така, кога Грегор слуша дека тие сакаат да повикаат доктор и бравар за да ја отворат вратата од неговата соба, го читаме следново: „*Повторно се почувствува вклучен во човечкиот круг*“ и очекуваше од обајцата, и од докторот и од браварот, Впрочем без точно да ги одделува, величествени и изненадувачки резул-

тати“ (Кафка, 2013: 70, означеното е мое). Имено, кај него постоела некоја, можеби латентна, свест дека повеќе не припаѓа во човечкиот круг, но тој сè уште ја нема целосно прифатено.

Малку пред оваа реченица, читаме дека Грегор ја проектира реакцијата на своето семејство и на прокуриститот кога ќе го видат преобразен во лебарка. Нивната реакција му е неопходна, бидејќи реакцијата конечно ќе му потврди дека неговата преобразба е веќе случена и нема враќање назад; дека неговото сегашно тело предизвикува ужас и гадење, но и дека на него веќе не се однесуваат обичните човечки норми и одговорности, како на пример, работните обврски: „Ако се исплашат, тогаш Грегор веќе не би имал никаква одговорност и би можел да биде мирен. Но, ако прифатат сè спокојно, тогаш и тој не ќе има никаква причина да се возбудува и би можел, ако побрза, во осум часот навистина да биде на железничката станица“ (Кафка 2013: 69).

Интересно е што во расказот *Преобразба* можеме да детектираме сегменти кои грубо соодветствуваат на трипартитната схема на иницијацијата. Почетокот на расказот дава упатувања за инкорпорираноста на ликот во социумот. За оваа фаза Виктор Гарнер пишува: „Ритуалниот субјект (...) е во релативно стабилна состојба и уште повеќе, поради ова, има права и обврски кон другите, кои се од јасно дефиниран и ‘структурален’ вид; од него се очекува да се однесува соодветно на одредени обичајни норми и етички стандарди што се обврзувачки за носителите на општествена положба во систем на такви опозиции“ (Turner 1977: 95). Имено, читаме дека е Грегор свесен за своите одговорности во кругот на семејството и за своите работни задачи како трговски патник. Но, оваа фаза, кога е тој инкорпориран, можеме само да ја реконструираме, бидејќи преобразбата на почетокот од расказот го враќа Грегор назад во лиминалната фаза.

Лиминалната фаза или фазата на маргинализација се манифестира на тој начин што е Грегор одвоен од семејството. Тој е ограничен само на својата соба. Особено е индикативен сегментот кога Грегор излегува од својата соба со намера да го задржи прокуриститот и да побара ветување дека ќе се заземе за него во фирмата. Грегор влегува во дневната соба, вчасениот прокуристит заминува, а татко му „со десната рака го грабна стапот на прокуриститот што тој го имаше оставено на една фотелја заедно со шапката и со наметката, со левата зеде еден голем весник од масата и удирајќи со нозете по подот, почна мавтајќи со стапот и со весникот да го тера Грегор назад во неговата соба“ (Кафка 2013: 74). Така што, Грегор се учи да не го преминува прагот од својата соба. Ван Генеп забележува дека „вратата е границата помеѓу туѓиот и домашниот свет во случајот на обичното живеалиште, и помеѓу профаниот и светиот свет во случајот на храмот. Затоа, да се премине прагот значи обединување на себеси со нов свет“ (Van Genep 1960: 20). На планот на овој расказ, оној праг што добива значење не е прагот од влезната врата, туку прагот на преминот помеѓу собата во која Грегор е изолиран и дневната соба. Јасно е дека просторот на станот се дели и токму дневната соба ги добива позитивните квалитети. Изолирањето на Грегор во посебна соба овозможува дневната соба да се одржи како неизвалкана семејна светост.

Лиминалноста или маргинализацијата на Грегор се забележува на планот на односот на неговото семејство кон него. Сестра му претпазливо влегува во неговата соба како да влегува кај непознат: „Влезе внатре на врвовите од прстите како да е кај некој тешко болен или кај туѓинец“ (Кафка 2013: 77). Важноста на оваа релација ја потврдува и Мелетински кога вели дека „претворањето на Грегор Самса во грд инсект не е само изразита претстава на осаменоста на личноста во егзистенцијалистичка смисла туку и слика на односот на отуѓеноста меѓу него и семејството, меѓу него и социумот“ (Мелетински 2002: 432).

Грегор е ограничен на просторот на својата соба, но дури и тој простор почнува на некој начин да се стеснува. Најпрво, тој почнува да се крие под софата за сестра му да не се вознемирува кога влегува кај него да му остави јадење. Сепак, тој сфаќа дека тоа не е доволно и прави уште една промена: „За да ја поштеди и од оваа глетка – за оваа работа му беа потребни четири часа – тој еден ден на грб го однесе креветскиот чаршав на софата и го посла така што сега беше сосем покриен, а сестрата, дури и да се наведнеше, не ќе можеше да го види“ (Кафка 2013: 83).

Во еден сегмент од расказот Грегор излегува од својата „скривница“, а мајка му се онесвестува кога ќе го види. Во тие околности се враќа татко му и, гневен на Грегор, сака да го повреди, што и се случува: „Тешкото Грегорово ранување, од кое боледуваше повеќе од еден месец – јаболкото, бидејќи никој не се осмелуваше да го отстрани, му остана зариено во местото како видлив спомен – се чинеше дека дури и таткото го потсетуваше на тоа дека Грегор, и покрај неговиот сегашен тажен и одвратен изглед, беше член на семејството, дека не смееше да биде третиран како некој непријател“ (Кафка 2013: 90). Овој чин потсетува на ритуалното сакатење на кое биле подложени иницијантите, особено затоа што Грегор има трајни последици од ударот. Сепак, ова негово сакатење не е во функција на неговото преминување во повисок статус, туку напротив. Бездната помеѓу него и неговото семејство се продлабочува кога сестра му почнува да се однесува кон него немарно и рамнодушно.

За иницијацијата суже во *Преобразба* е значајна епизодата кога Грегор го прекршува правилото на својата изолација. Имено, една вечер семејството Самса и нивните потстанари се собираат додека сестрата свири на виолина. Грегор, привлечен од музиката, излегува од својата соба и полека се приближува до нив. Преминувањето на прагот е финалниот обид да продре во светот од кој е исфрлен: „Дали е тој животно кога музиката толку го обзема?“ (Кафка 2013: 98). Независно од неговото субјективно доживување, заедницата го отфрла уште еднаш: настанува сцена поради тоа што Грегор се „покажал“. Грегор, за казна, е заклучен во својата соба, а сите членови на семејството се вознемирени. Тогаш се случува една промена во односот кон него. Имено, престануваат да го ословуваат со неговото име. Сестра му вели: „Јас не сакам пред оваа гадинка да го изговорам името на брат ми и затоа едноставно велам: мора да се обидеме да се ослободиме од неа“ (Кафка 2013: 99). Ова е важно, бидејќи личното име се пројавува како важен индикатор за статусот на индивидуата: „Кога детето добива име, тоа е истовремено индивидуализирано и инкорпорирано во општеството“ (Van Genep 1960: 62). Грегор веќе премину-

ва во фазата на комплетна сепарација од заедницата. Набргу по ова тој умира во својата соба. Неговото тело го пронаоѓа прислужничката. Таа за неговото тело вели „она нешто“ (Кафка 2013: 104).

Жалоста поради смртта на Грегор се раствора во доминантните чувства што ги обземаат мајката, таткото и сестрата: мир и чувство на олеснување. Со тоа се потврдува неговата превртена иницијација: смртта на Грегор нема негативен признак и не се поима како загуба за заедницата, затоа што тој веќе подолго време не е дел од таа заедница.

2 Интертекстуалност

Другата можност за толкување на расказот *Преобразба* од аспект на иницијацијата е ако смртта на Грегор Самса ја поимаме како ритуалната привремена смрт, по која би следувале други дејства за да се заокружи иницијацијата. Свесни сме дека оваа насока на толкување е целосно спротивна од концепцијата дека во *Преобразба* се одразува превртено иницијациско сиже. Таа концепција останува примарна и валидна.

Поттикот за размислување во поинаква насока беше предизвикан од расказот *Вљубениоџ Самса* од современиот јапонски автор Харуки Мураками. Пред да преминеме на второто толкување, потребно е да се прокоментира релацијата меѓу расказите *Преобразба* и *Вљубениоџ Самса*. Таа релација е најавена токму со насловот *Вљубениоџ Самса*, кој – содржејќи го името на главниот лик од друг текст – функционира како паратекстуална алузија. Ова нечелно упатување се потврдува и во текот на читањето на расказот од Мураками. Всушност, станува збор за еден од видовите интертекстуалност што Жерар Женет го нарекува хипертекстуалност: „Под овој термин ја подразбирам секоја врска која обединува еден текст Б (што ќе го наречам *хийерџексџ*) со еден претходен текст А (што ќе го наречам, се разбира, *хийџексџ*) врз којшто се накалемува на начин кој ни малку не наликува на оној на коментарот“ (Женет 2003: 68). Јасно е дека расказот *Преобразба* од Кафка претставува хипотекст, а расказот *Вљубениоџ Самса* е хипертекст. Во овој случај хипертекстуалноста се манифестира преку трансформација: „Б не зборува воопшто за А, но не би можела никако да постои без А“ (Женет 2003: 68–69).

3 Иницијациски комплекс: *Преобразба* и *Вљубениот Самса*

Иницијацискиот комплекс што го сочинуваат двата расказа се согледува кога расказот *Преобразба* се толкува не како превртено иницијациско сиже, туку како, условно кажано, првиот дел од иницијацијата. Во тој случај завршетокот на Кафкиниот расказ, односно смртта на главниот лик би соодветствувал на привремената смрт на неофитите. Смртта е важен дел од иницијациските ритуали и најчесто е изразена преку „метафората на долната земја, подземјето, прождерувањето на неофитот од некое чудовиште и слично“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 20). Бидејќи анализираните раскази не се дел од народното, туку од уметничкото творештво, не можеме да очекуваме елементите целосно да се совпаѓаат и мораме да се задоволиме со симплифицирани верзии. Така,

смртта на инсектот Грегор Самса влегува во средишната, односно во лиминалната фаза.

Меѓу расказот од Кафка и расказот од Мураками можат да се повлечат повеќе паралели. Уште од самиот наслов и првите реченици е јасна намерата на Мураками да си поигра со ликот на Кафка. Мураками на некој начин го превртува наративот: сетингот е речиси ист, но тука метаморфозата на ликот му дава човечки облик. Со тоа почетокот на *Вљубениоџ Самса* претставува една огледална проекција на почетокот на *Преобразба*. Наспроти обичното споредување на двата наративи, сугерираме расказите да се гледаат како едно единство, односно *Вљубениоџ Самса* да претставува едно продолжение или втор дел на *Преобразба*. Идејата е дека, ако двата расказа се поимаат како да станува збор за еден континуиран наратив, се добива целосно иницијациско сиже. Секако дека ваквото поимање претставува вмешување во авторовите интенции, бидејќи станува збор за вештачко припојување на две различни книжевни дела, но можноста за тоа припојување е сугерирана од интертекстуалноста и сметаме дека овој пристап е правилен за да се покаже функционирањето на иницијациското сиже во книжевноста, наспрема едноставното повлекување паралели меѓу *Преобразба* и *Вљубениоџ Самса*.

Вљубениоџ Самса почнува со следнава реченица: „Тој се разбуди и откри дека претрпел метаморфоза и станал Грегор Самса“ (Murakami 2018: 186). По првичниот ефект на очудување – предизвикан од фактот дека сме навикнати на метаморфоза од човек во инсект – индикативно е што Грегор Самса се буди како Грегор Самса, односно повторно е именуван. Ова може да се толкува како укажување дека неговиот статус во заедницата е (по)одреден. Во светлото на иницијациското сиже, неговото будење, пак, не е обично будење, туку е повторното раѓање на неофитот. „Се претпоставувало дека момчето за време на обредот умира и потоа повторно воскреснува како човек. Тоа е т.н. привремена смрт“ (Проп 2011: 77–78). Расказот *Вљубениоџ Самса* има неколку сегменти што се во согласност со ова толкување. Состојбата во која Самса се наоѓа по будењето наликува на состојбата на неофитите по привремената смрт. Имено, познато е дека лиминалната фаза од иницијацијата била придружена со разни жестокости, кои „предизвикувале привремена безумност (за што придонесувало примањето на разни отровни пијалаци), така што неофитот заборава сè на светот. Тој толку го губел умот што по враќањето го заборава своето име, не ги препознавал родителите итн., можеби сосема верувал кога му велеле дека умрел и се вратил како нов, друг човек“ (Проп 2011: 118). Во расказот од Мураками се симулира токму ваков впечаток. По будењето главниот лик има тешкотии да се навикне на своето тело – на ист начин на кој и во *Преобразба* Самса треба да се адаптира на својата анимална телесност – и, практично, одново се учи да оди. Овде значајно е што тој се буди сосема гол. Голотијата е индикативна за лиминалната фаза, бидејќи овозможува сите иницијанти да бидат „еднакви“, додека, пак, облеката што изразува одредени дистинкции е карактеристична за периодот по инкорпорацијата во заедницата (Turner 1977: 106).

Освен насловот, интертекстуалноста во расказот *Вљубениоџ Самса* се манифестира и на посуптилни начини. Имено, Грегор Самса се буди во соба што

е идентична на собата во која кај Кафка престојуваше инсектот Грегор Самса. Поимањето на двата расказа како целина е поттикнато и од фактот што Грегор Самса во *Вљубениоѝ Самса* во неколку наврати доживува реминисценции. За препознавањето на функцијата на овие реминисценции Мураками се потпира на читателите, односно претпоставува дека тие се веќе запознати со култниот расказ на Кафка. Една од нив е реминисценцијата за својата претходна телесност. Посматрајќи го своето тело, Самса во *Вљубениоѝ Самса* забележува дека е оставен „без оклоп за заштита, без оружја за напад“ (Murakami 2018: 189) и потоа размислува: „Зошто не беше претворен во риба? Или сончоглед? Риба или сончоглед имаа смисла. Како и да е, повеќе смисла од ова суштество, Грегор Самса“ (Murakami 2018: 189).

По будењето Грегор Самса е во состојба на дезориентираност и општо незнаење. „Сè што знаеше беше дека е сега човек чие име е Грегор Самса. И, како го знаеше *џоа*? Можеби некој му го има шепнато во увото додека тој лежел спиејќи? Но, кој бил тој пред да стане Грегор Самса? *Шџо* бил тој?“ (Murakami 2018: 187). Неговата збунетост се подзасилува со реминисценциите. Па, така, откако ќе се напие кафе читаеме: „Остриот мирис го потсети на нешто. Сепак, тоа не дојде директно, туку во фази. Беше чудно чувство, како од иднината да се сеќаваше на сегашноста. Како времето да беше некако поделено напола, па сеќавањето и доживувањето се вртеа во затворен круг, едноподруго“ (Murakami 2018: 193). Ваквите делови уште повеќе ја оправдуваат идејата на поимањето на ликот на Грегор како еден вид модерен неофит.

Разликата во двата расказа е најзабележлива на ниво на ликовите. Имено, во расказот од Кафка, освен Грегор, како важни ликови се пројавуваат сестрата, мајката и таткото. Во другиот расказ Самса е сам во куќата. Тој претпоставува дека е тоа неговата семејна куќа, иако не се појавува ни еден член од семејството. Единствениот друг лик што се појавува е девојката која доаѓа да ја поправи бравата. Воведувањето на овој лик, исто така, е во полза на интертекстуалноста. Имено, на почетокот од *Преобразба* семејството на Грегор праќа да се викнат доктор и бравар. Тој бравар никогаш не се појавува во расказот. Но, во *Вљубениоѝ Самса* се појавува браварка. Таа е затекната од Грегор, кој воопшто не знае дека ќе дојде некој за поправка на неговата брава.

Токму со браварката е поврзана иницијацијата на ликот. Иако насловот сугерира дека Самса се вљубува во неа, поправилно е да се зборува за привлечност. Додека младата девојка ја разгледува бравата, Самса е фокусиран на неа и на нејзините движења, а кај себе забележува телесни сензации. Всушност, тој доживува ерекција, но сето тоа му е чудно и непознато. Во овој сегмент Самса наликува на момче од пубертетска возраст што сè уште не знае како функционира неговото тело. Ова служи како еден вид потврда за иницијациското сиже, бидејќи пубертетската иницијација „го носи приматот на основниот, парадигматски облик на иницијација“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 10). Покрај парадигматичната пубертетска иницијација, Стојановиќ Лафазановска издвојува уште два типа: херојска и свадбена иницијација. Во расказот ликот Грегор Самса е на возраст од околу триесет години (Murakami 2018: 205), односно е многу далеку од пубертетските години и ова отежнува неговата иницијација да се подведе под пубертетска. За херојска и свадбе-

на иницијација, исто така, не може да стане збор. Тогаш, како да се објасни иницијацискиот комплекс без премногу да се оддалечиме од изворната форма на иницијациските обреди? Тука, можеме да се повикаме единствено на Ван Генеп, кој вели дека „физиолошкиот пубертет и ‘социјалниот пубертет’ се суштински различни и само ретко се совпаѓаат“ (Van Genep 1960: 65). Како поткрепа на ова тврдење тој го наведува фактот за варијациите при возраста на која се извршува обрежувањето, како обред што е инхерентно поврзано со иницијацијата кај момчињата. Оттаму, обрежувањето е „акт од социјално, а не од физиолошко значење“ (Van Genep 1960: 70), така што и иницијацијата не мора секогаш да соодветствува со пубертетот.

Пробудената сексуалност на Грегор Самса е придружена со силни симпатии кон девојката: „Секој нејзин гест го сметаше за шармантен“ (Murakami 2018: 210). Тој неколкупати ѝ кажува дека сака повторно да ја види. Расказот завршува со навестување дека тие повторно ќе се сретнат. Во средбата со браварката Мураками најмногу се оддалечува од световите на Кафка, за кои Валтер Бенјамин забележува дека се еден ист свет: светот на чиновниците и светот на татковците, окарактеризирани со расипаност и валканост (Benjamin 1974: 244).

Во *Вљубениот Самса* на Грегор му се дава можност да биде вклучен во заедницата преку можноста да воспоставува нови релации, додека, пак, во *Преобразба* Грегор Самса е принуден да живурка осамен и без можност да се идентификува со другите. Отуѓеноста од неговото семејство е, истовремено, и отуѓеност од светот, бидејќи во расказот семејството претставува метонимија *pars pro toto*. Иницијацискиот комплекс се комплетира во *Вљубениот Самса* преку трансформацијата на ликот, кој се отвора кон својата сетилна, но и чувствена страна:

Само помислата на неа го направи топол однатре. Повеќе не посакуваше да биде риба или сончоглед или што било друго, кога сме веќе кај тоа. Сигурно, беше голема тешкотија да се чекори на две нозе, да се носи облека и да се јаде со нож и виљушка. Постоеја многу работи кои тој не ги знаеше. Сепак, ако беше риба или сончоглед, а не човечко суштество, можеби никогаш немаше да ја искуси оваа емоција. Затоа, тој чувствуваше. (Murakami 2018: 211)

4 Заклучок

Значајно е што иницијациското сиче, кое е, впрочем, реминисценција на обредот на премин, се детектира во современите наративни облици, а не само во митовите, епопеите и народните волшебни приказни. Иако не може да се тврди дека авторите на овие раскази свесно посегнале по иницијациското сиче. Во однос на митологизмот кај Кафка, Мелетински ќе напише дека „останува спорно дали тој свесно посегнал по древните митови и во која мера неговата експресионистичка фантастика може да се смета за митотворештво“ (Мелетински 2002: 417). За *Преобразба* Мелетински пишува: „Во *Преобразба* на Кафка митолошката традиција како да се претвора во своја спротивност. Метаморфозата на Грегори Самс не е знак на припадност на својата родовска група, ниту на семејно-родовското единство, туку, напротив – на разедину-

вање, на отуѓување, на раскинување со семејството и со општеството“ (Мелетински 2002: 434). Токму ова одвојување на единката од општеството го означува пресвртувањето на иницијацискиот комплекс.

Стојановиќ Лафазановска вели: „Се знае дека иницијацијата во традиционалната смисла на зборот е исчезната од Европа; но исто така се знае дека симболите и иницијациските сценарија преживеаја и тоа на ниво на несвесното, особено во сонштата и во универзалните слики“ (Стојановиќ Лафазановска 2001: 52). Оттаму, иницијациското сиже е значајно дури и ако се јавува инцидентно или како одраз на колективното несвесно. Сепак, останува фактот дека Мураками свесно посегнал по наративот од *Преобразба* со намера да го трансформира. Во согласност со таа постапка на трансформација во *Вљубениоѝ Самса*, може да се каже дека двата расказа функционираат спротивставено, но и комплементарно. Спротивственоста е она што го забележуваме на прв поглед, односно на прво читање, додека комплементарноста ја забележуваме кога ги читаме расказите низ призмата на антропологијата и фолклористиката.

Не може да се рече дека Мураками ни овозможува да го читаме Кафка во ново светло, бидејќи е јасна границата помеѓу едниот и другиот Грегор Самса. Општо кажано, ако кај Кафка човекот е девалвиран, кај Мураками човекот се афирмира преку афирмирање на неговата потреба за поврзување. Сепак, доколку двата лика се поимаат како еден, тогаш се детектира целосната структура на иницијацијата. Таквиот пристап подразбира оддалечување од оригиналната замисла на Кафка, но тоа оддалечување е, сепак, во функција на истакнување на врската меѓу двете книжевни дела.

Библиографија

- Женет, Ж. (2003) „Палимпсести“ во *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катича Кулавкова. Скопје: Култура, 63-75. [Zenet, Ž. (2003) “Palimpsesti” vo *Teorija na intertekstualnosta*, prir. Katica Kulavkova. Skopje: Kultura, 63-75.]
- Кафка, Ф. (2013) *Преобразба: раскази*. Скопје: Конгресен сервисен центар Макавеј. [Kafka, F. (2013) *Preobrazba: raskazi*. Skopje: Kongresen servisen centar Makavej.]
- Мелетински, Е. М. (2002) *Поетика на митот*. Скопје: Табернакул. [Meletinski E. M. (2002) *Poetika na mitot*. Skopje: Tabernakul.]
- Проп, В. (2011) *Историски корени на волшебната приказна*. Скопје: Македонска реч. [Prop, V. (2011) *Istoriski koreni na volšebnata prikazna*. Skopje: Makedonska reč.]
- Редклиф Браун, А.Р. (2001) *Структура и функција во примитивното општество*. Скопје: Сигмапрес. [Redklif Braun, A.R. (2001) *Struktura i funkcija vo primitivnoto opštество*. Skopje: Sigmapres.]
- Стојановиќ Лафазановска, Л. (2001) *Ното initiatus: феноменот на иницијација во македонската народна книжевност*. Скопје: Матица македонска. [Stojanoviќ Lafazanovska, L. (2001) *Homo initiatus: fenomenot na inicijacijata vo makedonskata narodna kniževnost*. Skopje: Matica makedonska.]
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Murakami, H. (2018) *Men Without Women*. London: Vintage.
- Turner, V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1960) *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.

ПРЕДУСЛОВИ ЗА ПОЈАВАТА НА ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ ВО ГЕРМАНСКОЈАЗИЧНАТА ПОЕЗИЈА

Маријана Ѓорѓиева
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
marijanagjorgjieva@hotmail.com

Трудот се занимава со истражување на предусловите за појава на експресионистичката епоха во германскојазичната поезија и со нејзините основни тенденции. Како период во кој е присутна силна критика на културата и на цивилизацијата и во кој субјектот доживува криза на идентитетот, во експресионизмот се испреплетуваат противречни аспекти. Се евидентира распаѓање на вредностите и на човековото Јас, како и потребата за внатрешна преобразба на човекот. Целта на овој труд е да се утврдат аспектите на влијанието на филозофската теорија на Фридрих Ниче врз духовната клима на експресионизмот. Се истражува неговата концепција за нихилизмот и учењето за натчовекот, како и христијанското учење за преобразбата и создавањето на новиот човек. Импликациите на овие концепти се согледуваат во изборот на стихови од Алберт Еренштајн, Курт Хајнике, Валтер Хазенклевер и Алфред Волфенштајн, поместени во антологијата на експресионистичката лирика *Зазорување на човештвото*.

Клучни зборови: експресионизам, поезија, *Зазорување на човештвото*, нихилизам, преобразба

PREREQUISITES FOR THE APPEARANCE OF THE EXPRESSIONISTIC EPOCH IN THE GERMAN LANGUAGE POETRY

Marijana Gjorgjieva
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
marijanagjorgjieva@hotmail.com

The paper deals with the exploration of the primary tendencies and prerequisites for the appearance of the expressionistic epoch in the German language poetry. Opposing aspects are interwoven in expressionism, as a period that's characterized by strong criticism of the culture and civilization in which the subjects experience an identity crisis. The destruction of the values of the human I, as well as the need for internal transformation are evident. The goal of this paper is to determine the aspects of the influence of the philosophical theory of Friedrich Nietzsche on the spiritual climate of expressionism. It investigates his conception of nihilism and the study on superhuman, as well as the Christian study for transforming and creating the new man. The implications of these concepts are apparent in the choice of verses of anthology of the expressionistic lyric *Dawning of humanity* by Albert Ehrenstein, Kurt Heynicke, Walter Hasenclever and Alfred Wolfenstein.

Keywords: expressionism, poetry, *Dawning of humanity*, nihilism, transformation

1 Вовед

Германскојазичниот експресионизам е еден од најинтересните книжевни феномени на 20 век, бидејќи во него се испреплетуваат противречни тенденции, условени, секако, првенствено од случувањата во општественото живеење на почетокот на минатиот век. Несомнено е дека ужасот на Првата светска војна, како и експанзијата на науката и на техниката се од пресудна важност за настанатите промени во тогашната духовна клима, како и за создавањето на подлогата за појава на експресионизмот. Покрај надворешните предуслови, од посебно значење е духовно-историскиот контекст, во чии рамки го издвојуваме влијанието на откривањето на светот на несвесното на Зигмунд Фројд (Sigmund Freud), како и критиката на Георг Зимел (Georg Simmel) на модерниот живот и на големите градови. Сепак, Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) е еден од најзначајните мислителите, кој извршил големо влијание на овој книжевен феномен. Затоа, главниот интерес на овој труд е да се елаборираат основните аспекти на теоретската мисла на Ниче, кои се евидентни во експресионистичката поезија.

2 Појавата на експресионизмот и неговите основни тенденции

Експресионизмот во германскојазичната поезија се јавува како протест против авторитетните и закоравени структури на граѓанството, против капиталистичкиот економски систем со неговите империјалистички тенденции. Главен белег на епохата на експресионизмот е големото незадоволство од стварноста поради брзиот развој на индустријата и урбанизирањето на градовите на почетокот на 20 век, бидејќи се јавуваат сè поголеми социјални разлики и противречности и расте тензијата меѓу сиромашните и богатите. Општествено-економските и политичките околности и избувнувањето на Првата светска војна во 1914 година влијаат како надворешни фактори за појавувањето и постоењето на експресионизмот. Но, покрај нив, експресионистичкото движење се манифестира како протест на генерацијата автори родени околу 1890 година поради зголемената отуѓеност меѓу луѓето и поради чувството дека се потиснати основните човекови потреби.

Појавата на поимот експресионизам ја истражува Армин Арнолд (Armin Arnold) во статијата *За поимот „Експресионизам“ (Um den Begriff „Expressionismus“)*. Во неа тој наведува (Arnold, 1971) дека во Германија терминот за првпат бил употребен во 1911 година, на 22. изложба на Берлинската сецесија, што траела од април до крајот на летото и на која биле изложени дела од млади француски сликари. Во предговорот на каталогот за изложбата овие сликари биле именувани како „експресионисти“. Експресионизмот најпрво заживува во сликарската уметност, а потоа се јавува во музиката, литературата, театарот, танцот, филмот и во архитектурата. Претставници на експресионизмот во сликарството, кои во 1905 година во Дрезден го основале здружението *Мост* (*Die Brücke*) биле: Ернст Лудвиг Кирхнер (Ernst Ludwig Kirchner), Ерих Хекел (Erich Heckel) и Карл Шмит-Ротлуф (Karl Schmidt-

Rottluff). За нив сликата е во функција на тоа да го претстави новиот почеток, неоптоварен од традицијата, како и силното чувство за животот. Формата ја разбираат како носител на експресијата, како можност во сликата да го соопштат „das Universum des Innern“ („универзумот на внатрешноста“) (Vogt 1990: 13). Основните одлики на *Мосџ* и на *Синиоџ јавач* се: вербата во нов свет, обновата на животот, на уметноста. Меѓу позначајните теми што ги обработуваат спаѓаат: човекот и природата, примитивноста, внатрешните сили и нивната поврзаност со невидливата стварност, еросот и младешката страст, големите градови и морето. Тие ги претставуваат предградијата, заробениците, болните, слабите и немоќните луѓе, го забележуваат и го претставуваат тоа што е грдо во општеството. Наместо хармоничниот живот на човекот и добро утврдените норми и структури на неговото живеење, сега во нивните дела се појавува нередот, мракот, ноќта и сенките на животот.

Во 1912 година Василиј Кандински (Wassily Kandinsky) и Франц Марк (Franz Marc), во Минхен го објавиле алманахот со наслов *Синиоџ јавач* (*Der blaue Reiter*), кој најавувал ново откривање на духот и претставувал збирно место на настојувања од различните области од уметноста, чија основна тенденција е: „die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens zu erweitern“ („да се прошират досегашните граници на способноста за уметничко изразување“) (Steffen, H. 1965: 200). Уметноста треба да се потсети на внатрешноста на нејзиното духовно битие и да ја потенцира автономноста на уметничкото создавање.

Со немирот, со теми од војната, со стравот, осаменоста, социјалната беда, болеста и смртта, експресионизмот е присутен и во музиката. Претставник на експресионизмот во музиката е Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg), кој ги крши оковите на старата естетика, се заложува за уништување на предрасудите и е во потрага по нов свет на изразот. Од 1908 година тој почнал да користи нов метод во компонирањето познат како додекафонија. Тоа е 12-тонски систем, во кој последователно се отсвирува секој тон од хроматската скала пред да биде повторен. Шенберг како „konsequenter Expressionist“ („консеквентен експресионист“) (ibid, 268) има големо влијание за развојот на музичкиот израз на почетокот на 20 век.

Во јули 1911 година Курт Хилер (Kurt Hiller) овој поим за првпат го употребил во книжевна смисла, наведувајќи: „Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den gehalt, das Wollen, das Ethos an.“ („Ние сме експресионисти. Нам повторно ни е важна содржината, сакањето, етосот.“) (Arnold 1971: 13). Сепак, на почетокот поимот „експресионизам“ сè уште не се употребувал често, туку се зборувало за „von der neuen Dichtung“, „der fortgeschrittenen Lyrik“, „dem neuen Pathos“ („нова поезија“, „напредна лирика“, „нов патос“) (Raabe 1965: 24). Во 1910 година во Берлин, во кој значајно бил присутен книжевниот експресионизам, Херварт Валден (Herwarth Walden) го основал списанието *Бура* (*Der Sturm*), во кое свои текстови објавувале неговите истомисленици: Аугуст Штрам (August Stramm), Елзе Ласкер-Шилер (Else Lasker-Schüler) и Иван Гол (Iwan Goll). Од 1911 година почнало да излегува и списанието *Акција* (*Aktion*), чиј издавач бил Франц Пфемферт. Во *Акција* свои текстови објавувале: Георг Хајм (Georg Heym), Лудвиг Рубинер (Ludwig Rubiner), Јакоб ван

Ходис (Jacob van Hoddis), Алфред Лихтенштајн (Alfred Lichtenstein) и други. Овие две списанија се сметаат за најзначајни списанија на експресионизмот.

Според Виета/Кемпер (Vieta/Kemper 1997) во експресионизмот се манифестираат две основни тенденции. Едната е насочена кон критика на културата и цивилизацијата, а другата е таканаречениот месијанскиот експресионизам, односно учењето за новиот човек. Припадниците на книжевниот експресионизам го изразуваат своето незадоволство од борбата против гнилото минато и против традицијата, нивните дела се реакција на длабоката општествена криза, тие се борат за нови идеи и форми, за нови содржини на свеста. Нивните најчесто обработувани теми се: конфликтот меѓу таткото и синот, проблемите со идентитетот, осамувањето, аутсајдерството, конфликтот меѓу ентузијазмот и приспособувањето. Книжевни форми во кои се манифестира експресионизмот се, пред сè, лириката и драмата, а „die expressionistische Prosa ist daher wesentlich ein Nebenprodukt der Bewegung“ („експресионистичката проза затоа во значајна мера е спореден производ на движењето“) (Steffen 1965: 165). Во 1912 година Херман Мајстер (Hermann Meister) ја објавува книгата *Прилив. Антиологија на најмоделна белејрисика* (*Flut. Die Anthologie der jüngsten Belletristik*) со дела од следните автори: Оскар Баум (Oskar Baum), Петер Баум (Peter Baum), Алфред Деблин (Alfred Döblin), Ханс Еренбаум-Дегеле (Hans Ehrenbaum-Degele), Алберт Еренштајн (Albert Ehrenstein), Леонард Франк (Leonhard Frank), Херберт Гросбергер (Herbert Grossberger), Херман Кох (Hermann Koch), Рудолф Курц (Rudolf Kurtz), Елзе Ласкер-Шилер (Else Lasker-Schüler), Херман Мајстер (Hermann Meister), Макс Мел (Max Mell), Роберт Р. Шмит (Robert R. Schmidt), Ото Зојка (Otto Soyka), Рихард Вајс (Richard Weiss), Паул Цех (Paul Zech) и Стефан Цвајг (Stefan Zweig).

Во 1921 година Макс Крел (Max Krell) ја издава антологијата *Развој. Новели до времето* (*Entfaltung. Novellen an die Zeit*), во која се застапени дела од Деблин (Döblin), Ласкер-Шилер (Lasker Schüler), Брод (Brod), Дојблер (Däubler), Штернхајм (Sternheim), Лудвиг Мајднер (Ludwig Meidner), Шикеле (Schickele), Мартин Бубер (Martin Buber). И покрај меѓусебните различности, Крел заклучува дека овие автори ги поврзува ново чувство на заедништво (спореди со: Arnold 1971: 11).

Во предговорот на ревидираното издание на антологијата *Самрак / Зазорување на човеишвојо – симофнија на најмладаија џоезија* (*Menschheitsdämmerung –Symphonie jüngster Dichtung*) од 1959 година, издавачот Курт Пинтус (Kurt Pinthus) наведува дека експресионизмот ни подарил вонвременски поетски дела чија вредност се откривала уште во тоа време (спореди со: Pinthus 1992: 8). Во антологијата тој објавува песни од следниве поети: Јоханес Бехер (Johannes Becher), Готфрид Бен (Gottfried Benn), Теодор Дојблер (Theodor Däubler), Иван Гол (Iwan Goll), Валтер Хазенклевер (Walter Hasenclever), Курт Хајнике (Kurt Heynicke), Франц Верфел (Franz Werfel), Георг Тракл (Georg Trakl) итн. Нивната поезија се карактеризира со „Intensität und der Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung, des Ausdrucks, der Form“ („интензитет и радикалност на чувството, на мислењето, изразот, на формата“) (ibid, 23). Германскојазичната експресионистичка поезија е израз на потрагата на тие млади срца по човекот и по човечноста. Според Пинтус (ibid, 11) најизразе-

ни претставници на експресионистичката поезија се: Дојблер, Ласкер-Шилер, Хајм, Тракл, Штадлер, Бен, Гол и Верфел. Експресионизмот постои во исклучително бурен период од историскиот развој, поради што во него се испреплетуваат навидум противречни тенденции, како што се копнежот за уништување на дотогашните застарени општествени структури и норми и патосот за создавање на новиот свет, за преродба на стариот во новиот човек. Сепак, тие две тенденции не си противречат, туку се условуваат и си припаѓаат една на друга.

Според Паул Раабе (Raabe, 1965: 24), раниот период во германскојазичната експресионистичка лирика ги опфаќа годините од 1910 до почетокот на Првата светска војна. Така, во делата на Јакоб ван Ходис, Алфред Лихтенштајн, Алфред Волфенштајн, Георг Хајм, Готфрид Бен, Георг Тракл и на други рано-експресионистички автори се среќаваме со дисоцијација на Јас, со отуѓеност, изолација на поединецот и со други мотиви што кореспондираат со нихилизмот и со немањето на смисла. Во втората фаза на експресионизмот, каде што се случува воздигнувањето и падот на експресионизмот (годините на Првата светска војна, па сè до 1920 година) се јавува спротивставување на распаѓањето на јас, на болката и на страдањето во концепцијата за раѓањето на новиот човек и на новиот свет, како на пример, во лириката на Франц Верфел, Курт Хајнике, Рене Шикеле, Карл Отен и на други автори.

3 Филозофските аспекти на Фридрих Ниче

Фридрих Ниче (1844–1900) е еден од најзначајните германски мислители од крајот на 19 век, чие дело извршило огромно влијание на развојот на филозофската мисла во 20 век. Неговата филозофија е насочена кон критика и разбивање на дотогашните метафизички сфаќања. Тој е радикален мислител, кој го порекнува дотогашниот спознајнотеориски образец, за да озвозможи продор на новото, за да го потврди тоа што постанува.

In der öffentlichen und alltäglichen Vorstellung gilt Nietzsche als der Revolutionär, der verneint, zerstört und prophezeit – gewiß das alles gehört zu seinem Bild; es ist auch keine Rolle, die er nur spielte, sondern eine innerste Notwendigkeit seines Zeitalters. (Во јавното и секојдневното претставување Ниче важи за револуционер, кој негира, уништува и пророкува – сигурно, сето тоа спаѓа во сликата за него; и тоа не е улога што тој само ја играл, туку најдлабока неопходност на неговото време.) (Heidegger, Band I, 1989: 28)

Ниче ја критикува традиционалната метафизика, затоа што смета дека логичките облици во кои е заробен идеалистичкиот ум се несоодветни за спознањето. Клучните ставови на Ниче, како филозофијата на вечното враќање на истото, волјата за моќ, превреднувањето на сите вредности, како и нихилизмот, учењето за натчовекот, ја разликуваат дотогашната фундаментална филозофска проблематика и поставуваат нови основи и прашања. Тој го толкува светот, а со тоа, воедно, и го менува.

Es ist eine hoffnungslose Neugierde [...] Die Welt ist uns vielmehr noch einmal *unendlich* geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, daß

sie *unendliche Interpretationen in sich schließt*. (Безнадежна љубопитност е [...] Светот напротив уште еднаш ни стана *бескраен*, во таа мера што не можеме да ја отфрлиме можноста дека тој *вклучува во себе бескрајни интјерпретиции*.) (Nietzsche, Band II, 1956: 250)

Значајно е влијанието на филозофската мисла на Ниче на експресионистичката литература, во која може да се забележи неговиот концепт на нихилизмот, како и идејата на новиот човек.

Во 1901 година за првпат, постхумно, е објавено неговото дело *Волја за моќ* (*Der Wille zur Macht*), во кое тој како „der erste vollkommene Nihilist Europas“ („првиот совршен нихилист на Европа“) (Nietzsche, Band III, 1956: 634) ја претскажува иднината, следните два века, и зборува за нужноста за појавување на нихилизмот. Според Ниче, нихилизмот е поглед на светот што е основно обележје на западната историја. Тој започнува уште во претхристијанското време и не завршува во дваесеттиот век, туку овој процес продолжува да трае и понатаму. Нихилизмот е процес на обезвреднување на дотогашните највисоки вредности, кои Ниче ги нарекува космолошки вредности, значи нихилизмот е пад на космолошките вредности (спореди со: Nietzsche, Band III, 1956: 676). За Мартин Хајдегер поимот „космос“ го означува светот на оној што постои во целост и го опфаќа светот на човекот, каде што се инкорпорирани и „Бог“ и „природата“. Тој дава објаснување на овој процес:

Was bedeutet Nihilismus? – *Daß die obersten Werte sich entwerten*. Es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das >Warum?< (Што значи нихилизмот? Дека се обезвреднуваат врвните вредности. Недостасува целта; недостасува одговорот на прашањето: ‘Зошто?’) (Heidegger, Band II, 1989: 45)

Највисоките вредности ја губат својата смисла, своето значење, затоа што недостасува цел, недостасува одговор на прашањето: „Зошто?“ Бидејќи се обезвреднуваат врвните вредности, се јавува чувство на безвредност на сè. Ниче смета дека појавата на нихилизмот како психолошка состојба е нужност, тој мора да се појави поради ненаоѓањето на смислата во случувањата. Во секоја активност човекот бара некаква смисла и некоја цел кон која тој се стреми со соодветната активност. Ако тој не ја наоѓа смислата, тогаш тоа случување за него е бесмислено и нема вредност. Според Ниче, нихилизмот е освестување за долготрајното трошење сила, срам од себе самите за долготрајното себезалажување. Смислата што сме ја барале можела да биде „морален поредок на светот“, „растеж на љубовта и хармонијата во општењето меѓу битијата“ или „приближување до една општа состојба на среќа“ (Nietzsche, Band III, 1956: 677), но човекот сфаќа дека не може да постигне ниту една од овие цели. Значи, разочарувањето од ненаоѓањето на целта и смислата се јавува како причина за нихилизмот.

Според Виета, Ниче со својата филозофска мисла извршил радикално влијание на духовната клима на крајот од 19 век (Vietta/Kemper, 1997: 134). Во книжевните кругови биле читани неговите дела и се зборувало за нив, а тоа го потврдува и Готфрид Бен, кој вели дека неговата генерација дискутирала за сето тоа што го пишувал Ниче (ibid, 135). На почетокот од експресионис-

тичкото движење Ниче веќе бил познат мислител, така што концепцијата на нихилизмот ја евидентираме кај Алберт Еренштајн (1886–1950) во песната со наслов *Очајност* (*Verzweiflung*) (Pinthus, 1992: 66) од 1917 година. Таа е убав пример за натопеност со нихилизмот, за негирање на животот, од неа капат негации „не изговорив ниту еден збор“ / „не црцори,“ / „никој не ме згмечува,“ / „Никому не сум му сторил“ / „не треба“ / „не сакаат“. Мотивот на празното небо на кое не црцори ниту една птица како израз на нихилизмот овде го среќаваме во „ништото“, кое е негација на „нештото“. Оваа песна нè води во пределот на пустината, каде што нема соговорници, нема луѓе, нема звезда на небото. Во овој предел нема хоризонт и видик, нема простор, тука владее теснотија. Сепак, постојат желби, кои формално се афирмација на животот, но тие овде изразуваат желба за смрт, желба да се биде пајак и да се биде згмечен, желба „жив да ме погребат“. Во оваа песна доаѓа до израз распаѓањето на Јас, бидејќи Јас не си припаѓа повеќе себеси, не сака повеќе да му припаѓа на човечкиот род. Јас се деперсонифицира во желбата да стане пајак. Во феноменот на дисоцијација на Јас е евидентно присуството на нихилизмот и на немањето смисла.

Во третата строфа се образложува причината за разочараноста, тоа е ненаоѓањето смисла и вредност во тоа што никому не му се правело лошо. На сите добри луѓе им се помагало, „Keinem habe ich Schlimmes getan, / Allen Guten half ich ein wenig.“ („Никому не му направив нешто лошо, / На сите добри им помогнав малку.“) (ibid), но, сепак, ниту се има среќата ниту се исполнува желбата човек да биде жив погребан, како што е наведено во песната: „Glück, dich soll ich nicht haben. / Man will mich nicht lebend begraben.“ („Среќо, не треба да те имам тебе. / Не сакаат жив да ме погребат.“) (ibid). Постапките што биле „добри“ и се вршеле во минатото, резултираат со иницирање на разочараност во сегашноста. Од добрите постапки се очекувале чувства на среќа, исполнетост, смисла. Се релативизираат основните вредности „добро“ и „лошо“, „помагањето на другите“, кон кои се стремел човекот, така што неправешето лошо и помагањето на добрите луѓе станува бесмислено. А, тие вредности се клучните во христијанството, кое за своја основа ја има љубовта кон Бога, кон ближниот и кон самиот себе.

Пример за негирање на животот и за целосна исцрпеност од него се евидентираат и во песната *Изморен сум од живојој и од смртјој* (*Ich bin des Lebens und des Todes müde*) (Pinthus, 1992: 75), каде што Еренштајн наведува: „Es fehlt dem Menschen die stete, welterschütternde Kraft. / Er ist wie Schleim, gespuckt auf eine Schiene.“ („На човекот му недостига постојаната сила, што го потресува светот. / Тој е како лигавица, плукната на шина.“) (ibid). Тука и во самиот наслов на песната се зборува за изнемоштеност, недостиг на сили за живеење, дистанца, како од животот така и од смртта. Понатаму, во песната *Страдање* (*Leid*) (ibid, 69) Еренштајн го изразува чувството на разочараност и незадоволство од животот со стиховите: „Widrig wie eine Spinne / Bekriecht mich die Zeit.“ („одвратно како пајак / ме полазува времето.“) (ibid, 69). Човекот за Еренштајн во песната *На немилосрдната земја* (*Auf der hartherzigen Erde*) нема повеќе желба да се радува: „Ich zertrat das Gebot / 'Ringe, o Mensch, dich zu freuen und Freude zu geben den Andern!“ / „Düster umwandle ich mich“ („Ја прекршив заповедта / 'Бори се, о човеку, да се радуваш и радост на другите да

им даваш!' / Се преобразувам мрачно“) (ibid). Овие стихови со отсуството на смисла, немањето цел и со разочарувањето, повторно сведочат за корелација со теоретски ставови на Фридрих Ниче за нихилизмот.

Концепцијата за нихилизмот Ниче, всушност, ја изразува со исказот „Gott ist tot“ („Бог е мртов“) (Nietzsche, Band II, 1956: 127), со која се порекнува јадрото на христијанската вера и се означува дека Бог повеќе не постои. Во неговото дело *Веселата наука (Die fröhliche Wissenschaft)*, во 125-тиот афоризам, Ниче зборува за еден луд човек, кој во едно ведро претпадне запалил фенер и истрчал на пазарот извикувајќи дека го бара Бога: „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder?“ („Бог е мртов! Бог останува мртов! А ние Го убивме! Како да се тешиме ние, убијци над сите убијци?“) (ibid, 127). Бог, кој бил жив, не живее повеќе. Со тоа се негира Неговото постоење, се негираат сите вредности пропагирани со христијанството, какви што се, на пример, побожноста, љубовта, добрината на човекот, помагањето на ближниот, бесмртноста на душата, спасението, аспектот на небесното царство итн. Се поставува прашањето: Дали навистина се практикува христијанската вера? Дали западниот човек е свесен за „доброто“ што се пропагира во христијанството? На што се должат мноштвото војни и ужаси? Со напуштањето на потребата од дотогашните вредности, човекот ја губи почвата под нозете, како што наведува и Алфред Волфенштајн (Alfred Wolfenstein) во песната *Годиниите без Бога (Die gottlosen Jahre)*: „Und ist kein Boden mehr, / kein Traum zu schreiten“ („И нема повеќе тло, / ниту сон по кој се чекори“) (Pinthus, 1992: 70). И Алберт Еренштајн во својата песна *Земја (Erde)* (Benn, 1970: 113/114) од 1914 година ја тематизира смртта на Бог: „das Herz des Herrn schläft lahm, / er liebt die Welt nicht mehr, / die Erde liegt erfroren. / / Wenn ich Gott, den reichen Bettler, treffe, / werde ich für ihn erröten. / Ihn töten, töten, töten!“ („срцето на Господа спие тромо, / Тој не го љуби повеќе светот, / Земјата лежи замрзната. // Кога ќе Го сретнам Бога, богатиот просјак, / ќе се вцрвенам наместо Него. / Да Го убиеме, да Го убиеме, да Го убиеме!“) (ibid, 114). Човекот ја губи сигурноста, знаењето за тоа што треба, а што не треба да се прави, насоката кон која ќе оди. Тој ја губи потпората во светот што постојано се движи и се менува. Човекот запаѓа во состојба на ништото. Тој е одеднаш без ориентација во времето и во просторот. Тој сега се наоѓа во пустина. Во неа го нема Бог и небесното царство, но, исто така, го нема и ѓаволот и пеколот. Постои само бесмислена празнина.

Но, таа пустина, не само што се јавува и постои туку и: „Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!“ („Пустината расте: Тешко на оној што крие пустини!“) (Nietzsche, 1956, Band II: 1247). Мартин Хајдегер (Heidegger, 1992: 18) јасно упатува на разликата меѓу поимите „уништува“ и „опустошува“, укажувајќи дека „уништувањето“ го отстранува тоа што било дотогаш израснато или изградено, а „опустошувањето“ е нешто со поголеми размери. Тоа спречува какво и да е растење и оневозможува градење. Пустината со себе носи неизвесност и несигурност, таа секогаш го менува обликот и никогаш не е иста, во неа нема цврстина и постојаност. За неа Ниче вели: „Es kommt die Zeit, wo der Mensch keinen Stern mehr gebären wird.“ („Доаѓа времето, кога човекот не ќе може повеќе да роди ѕвезда.“) (Nietzsche, 1956, Band II: 284).

Пустината не е простор каде што може да живее „нормалниот“, дотогашниот или, според Ниче, „der letzte Mensch“ („последниот човек“) (ibid, 283), кој е нејзиниот создател. Последниот човек живеел во мрак, над него имало надви-снато темни облаци, но громот со силната светлина доаѓа, „а тој гром се вика натчовек“ (Ниче, 1978: 16). Новиот човек Ниче го нарекува „Übermensch“ („натчовек“) (ibid, 279).

Натчовекот е целта кон која треба да се стреми човекот, натчовекот е „der Sinn der Erde“ („смислата на Земјата“) (Nietzsche, 1956, Band II: 280) и прет-ставува нов вид луѓе: „Herren der Erde“ („господари на Земјата“) (Nietzsche, 1956, Band III: 432). Во таа пустина, каде што нема смисла, натчовекот е нејзи-ниот граѓанин, кој е смислата на Земјата, смислата на битието на човекот. Нат-човекот е верен на самиот себе и на Земјата, тој нема надеж за надземското, за небесното, тој е слободен и храбар, подготвен да создава нови вредности. Тој е ослободен од сите стеги и негово главно обележје е апсолутната волја за моќ. Наспроти последните луѓе, кои од светлината на громот не можат да ги држат очите отворени, па затоа трепкаат (Ниче, 1978: 18), тој има очи ширум отворени за животот. Тој е сигурен во себе и отворен за иднината и за други сотворци, кои ќе ги создаваат новите вредности (спореди со: ibid, 23). Оттука е евидентно дека натчовекот нема желба за апсолутистичко владеење. Тој бара сотворци и соборци.

Во песната *Надеж (Hoffnung)*, Алберт Еренштајн го повикува човекот да биде силен, велејќи: „Seid sanft, o ihr Starken! / Und Macht versammelnd im Mut, [...] / Und in ihrem Dasein, / Die Götter starben, / Finden den Himmel.“ („Бидете кротки, о вие силни! / И собирајте моќ во храброста, [...] / И во нив-ното постоење, / умреа боговите, / го наоѓаат небото.“) (Pinthus, 1992: 283). За Курт Хајнике во песната *Крени ги рацејте (Erhebe die Hände)* човекот треба да е подготвен да презира „meine Lippe wäre Verachtung“ („моите усни би биле презир“) (Pinthus, 1992: 72) и да вели „не“ на страдањето. Во песната *Човек (Mensch)*, Хајнике го опишува новиот човек на следниот начин: „Ich bin über den Wäldern, / grün und leuchtend, / hoch über allen, / ich, der Mensch.“ („Јас сум над шумите, / зелен и светам, / високо над сите, / јас, човекот.“) (Pinthus, 1992: 274). Во песната *Добрајна борба (Der gute Kampf)*, Волфенштајн го по-викува новиот човек: „Herbei ihr alle, / [...] / Ihr Freunde, wohnend überall! / Ihr Schaffenden [...] / Erscheint!“ („Дојдете сите вие, / [...] / Вие пријатели, кои живеете насекаде! / Вие творци [...] / Појавете се!“) (Pinthus, 1992: 260).

Филозофските аспекти на Фридрих Ниче, како нихилизмот, учењето за натчовекот и неговата теза дека е Бог мртов, извршиле силно влијание врз експресионистичката книжевност, односно врз експресионистичката поезија. Тоа го наведува и Виета: „Zweifellos ist gerade Nietzsches Ideologiekritik die geistesgeschichtlich wichtigste Voraussetzung der expressionistischen Zivilisations- und Gesellschaftskritik“ („Без сомнение токму критиката на идеологијата на Ниче духовноисториски е најважниот предуслов за експресионистичката кри-тика на цивилизацијата и на општеството.“) (Vietta/Kemper, 1997: 109).

Огромна е моќта на филозофската мисла на Ниче, кој на крајот на 19 и на почетокот на 20 век повикува на сомнеж и поставување под знак прашање на сè она во што човекот дотогаш верувал. Неговата филозофија не само што

влијае на експресионистичкото движење туку таа критикува и пророкува што ќе се случува во следните два века, бидејќи тој самиот за себе вели: „Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit.“ („Јас не сум човек, јас сум динамит.“) (Nietzsche, 1956, Band II: 1152). Со тоа се укажува на огромното експлозивно влијание што неговата мисла го има и ќе го има на духовниот развој на човештвото.

Концептот на преобразба на човекот во натчовек кај Ниче е процес на развој. Во литературата на експресионизмот како главна тема е застапена промената и обновувањето на човекот, отфрлањето на стариот човек и создавањето на новиот човек. Оваа тема, исто така, ја наоѓаме и во Светото писмо, во Новиот завет. За тоа зборува и Армин Арнолд (Arnold, 1971: 60), кој смета дека во историјата на теологијата е лесно да се прикаже идејата за обновување на човекот.

4 Создавањето на новиот човек од аспект на христијанството

Наспроти тезата дека „Бог е мртов“ и преобразбата на стариот во нов човек во филозофските експликации на Ниче, која води кон создавањето на „натчовекот“, несомнено е и влијанието на религиозните аспекти врз експресионистичката духовна револуција. Една од суштинските карактеристики на христијанската теологија, исто така, е преобразбата на стариот во нов човек, како што и апостол Павле укажува во Посланието до Ефесјаните 4.22,23,24: „Тогаш отфрлете го од себе стариот човек според вашето поранешно живеење, кој се распаѓа во измамливите желби, за да се обновите со духот на својот ум и да се облечете во новиот човек, создаден според Бога во вистинска праведност и светост“ (Свето писмо на Стариот и на Новиот завет, 2017: 254). Обновата на човекот треба да се случува уште во животот на Земјата, таа е процес што се случува, пред сè, во внатрешноста на човекот, во неговата душа, во свеста и во разумот. Овој процес треба да го опфати целото битие на човекот и да бара акција од поединецот како и спроведување на новите спознанија во практичниот живот, како што наведува апостол Павле во 2. Послание до Коринтјаните 5.17: „И така, кој е во Христос, тој е ново создание; старото помина, и ете, се создаде новото“ (Свето писмо на Стариот и на Новиот завет, 2017: 238). Значи, таа преобразба бара верата да биде делотворна, односно да се спроведува во секојдневните ситуации во животот. Човекот треба да се труди од невера и сомнеж да дојде до цврста вера и доверба во Бога. Овие христијански постулати се евидентни во експресионистичката поезија на повеќемина поети. Така, на пример, во песната *Псалм (Psalm)* Курт Хајнике вели: „mein Herz sehnt sich nach Gott“ („срцето мое копнее по Бога“) (Pinthus, 1992: 328).

Потоа, од немање љубов и егоизам човекот треба да се стреми кон љубовта, која е и главна заповед што Бог им ја дава на луѓето. Тоа го извикува и Курт Хајнике во песната *Воздигнување (Aubruch)*: „Herz, wach auf! / Erhell die Welt, / zerschellt die Nacht, / brich auf ins Licht! In die Liebe, Herz, brich auf, / Mit guten Augen leuchte Mensch zu Mensch.“ („Срце, разбуди се! / осветлете го светот, / искршете ја ноќта, / отвори се за светлината! За љубовта, срце, отвори се, / човек на човека со добрина во очите да сјае.“) (ibid, 224).

Преминот од безнадежност во надеж е, исто така, меѓу клучните карактеристики на промената на стариот во нов човек. Во *Песни (Gedichte)* од Валтер Хазенклевер се вели: „Weine nicht! / ... / Sieh, ich wandle, / Ein Mensch der Liebe. / Ein Herz voll Hoffnung / Hat mich erreicht“ („Не плачи! / Ете, се движам, / Човек на љубовта. / Срце полно со надеж / ме стигна.“) (ibid, 317).

Преобразбата на стариот во нов човек е една од главните карактеристики на христијанското учење. Таа е процес на промена и развој. Така и во германскојазичната експресионистичка поезија се среќава обновувањето и создавањето на новиот човек. Сепак, според Силвио Виета (Vieta, 1997: 186), невозможно е тој процес да се набљудува изолирано, туку единствено во противставеноста на дисоцијацијата на Јас и обновувањето на човекот.

5 Заклучок

Експресионистичката лирика е израз на зазорувањето на човештвото, на раѓањето на новиот човек. Антологијата на експресионистичката лирика *Menschheitsdämmerung* има наслов со амбивалентно значење и може да се преведе како „Зазорување на човештвото“ или како „Самрак на човештвото“. Во него ја има именката „Dämmerung“, со која, од една страна, се означува преодното време од ден во ноќ, времето кога слабее дневната светлина и кога настапува ноќта, а од друга страна, таа го означува и преодното време од ноќ во ден, кога се раѓа денот, кога се јавува постапно дневната светлина. Антологијата е составена од четири глави со следните наслови:

I *Sturz und Schrei* (Паѓ и врисок)

II *Erweckung des Herzens* (Будење на срцејто)

III *Aufruf und Empörung* (Повик и гнев)

IV *Liebe den Menschen* (Љуби го човекој)

Од насловите на поглавјата е евидентен процесот на развој од падот, од пропаста на човекот, преку будењето на срцето, преку повикот и гневот до крајното одредиште: љубовта, која е неизмерна светлина, двигател и смисла во животот на човекот. Во статијата *Der Willen zur Seele* (Воља за душата) Курт Хајнике вели:

Das Jahrhundert der Entdeckung der Seele ist angebrochen... Mehr Seele! Wir müssen die Seele wieder entdecken. Und die Herrschgewalt der Seele. (Започна векот на откритие на душата... Повеќе душа! Мораме одново да ја откриеме душата. И владејачката моќ на душата.) (Best, O. F., 1976: 105)

Во оваа статија се занимававме со истражување на предусловите за појавата на експресионизмот во германскојазичната поезија. Како духовна и уметничка револуција, во експресионизмот се присутни тенденции насочени кон критика на културата и на цивилизацијата и кон прокламација за создавање на новиот човек, односно т.н. месијански експресионизам. Во тие рамки главната цел на истражувањето во овој труд беше да се опфатат главните аспекти на филозофската теорија на Фридрих Ниче, со концептот на нихилизмот, смртта на Бог и учењето за натчовекот, што имале несомнено големо влијание врз создавањето на експресионистичката духовна клима. Исто така, се опфаќа и

влијанието на христијанското учење со неговиот концепт за преобразба на стариот во нов човек. Во избор на стихови од Алберт Еренштајн, Курт Хајнике, Валтер Хазенклевер и Алфред Волфенштајн, кои се поместени во антологијата на експресионистичката лирика *Зазорување на човештијото*, се евидентираат забележливи влијанија од тезите на Ниче, како и од христијанската теологија. Концептот на ниҳилизмот се констатира во стиховите од песните: *Очајност*, *Изморен сум од животијата и од смртта*, *Страдање*, *На немило-срдната земја* од Алберт Еренштајн, каде што преовладува чувството на негирање на животот, изнемоштеноста, недостигот на сили за живеење, отсуството на радост и смисла, разочараноста и незадоволството, како носечки составни елементи на поимот ниҳилизам. Тезата „Бог е мртов“ се согледува во стиховите од песните *Годиниите без Бога* од Алфред Волфенштајн и *Земја* од Алберт Еренштајн, каде што се тематизира смртта на Бог. Понатаму, во стиховите од песните: *Надеж* од Еренштајн, *Крени ги рацеите* и *Човек* од Курт Хајнике и *Добријата борба* од Волфенштајн се повикува создавањето на силните, моќни и храбри луѓе, кои би го презирале постојното, би се вивнале високо над сè и би биле творци на новиот свет во кој ќе владее светлината. Во рамките на преобразбата на стариот во нов човек, од аспект на христијанството се евидентира копнежот по Бог во стиховите на песната *Псалм* од Хајнике, понатаму, повикот до срцето да се отвори за светлината, љубовта и добрината ги согледуваме во стиховите од песната *Воздигнување* од Хајнике и во стиховите од *Песни* од Хазенклевер се бара, исто така, срцето на човекот да се исполни со љубов и надеж.

Издавачот на антологијата, Курт Пинтус, во предговорот од есента 1919 година (Pinthus, 1992: 25), наведува дека песните во книгата се обележани со копнежот по човештвото. Авторите на песните навреме почувствувале дека човекот почнал да тоне во ноќта, во пропаста, но и дека тој се кренал во светлината на новиот ден, во „*erlösende Dämmerung einer Zukunft*“ („избавителното зазорување на иднината“) (ibid). Нивните погледи се насочени кон иднината, кон нешто во човекот чие постоење науката не е во состојба да го докаже. Авторите на овие песни се заинтересирани за откривање на битието на човекот, за спознавање на човечкото во човекот, за буђење на човекот. Пинтус согледува дека експресионистичката поезија, собрана во оваа антологија, избилува со наједноставни чувства што извираат од срцето. Спасот за човекот може да дојде единствено од самиот човек, единствено од неговите внатрешни сили. Се бара тоа што ги обединува луѓето, тоа што им е заедничко, се бара новото заедништво, човечноста, добрината, правдата и „*Die ganze Welt und Gott bekommen Menschenangesicht: die Welt fängt im Menschen an*“ („Целиот свет и Бог добиваат лице на човек: светот почнува во човекот.“) (ibid, 28). Човекот е појдовна точка, средишна точка и цел на оваа поезија. Еден од нејзините квалитети е интензитетот на изразот, бидејќи авторите имаат храброст да пишуваат едноставно и да го употребат оружјето на срцето. Нивната поезија едновременно е крај на старото и почеток на новото човештво. Таа е смела авантура насочена кон откривање на суштината на човекот.

Библиографија

- Arnold, A. (1971). *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*. Zweite Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Benn, G. (Hg.) (1970). *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co. KG.
- Best, O. F. (Hg.) (1976). *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Heidegger, M. (1989). *Nietzsche*. Erster und zweiter Band. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Heidegger, M. (1992). *Was heißt Denken?*. Stuttgart: Philipp Reclam jun..
- Nietzsche, F. (1956). *Werke in drei Bänden*. München: Carl Hanser Verlag.
- Pinthus, K. (Hg.) (1992). *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Raabe, P. (1965). *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Steffen, H. (1965). *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Zweite durchgesehene Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Vietta S. /Kemper H-G. (1997). *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Vogt, P. (1990). *Expressionismus. Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Ниче, Ф. (1978). *Така зборување Заратустра*. Скопје: Македонска книга. [Nietzsche, F. (1978). *Taka zboruvaše Zaratustra*. Skopje: Makedonska kniga.]
- (2017). *Свето Писмо на Стариот и на Новиот Завет*. Скопје: Библиско здружение на Република Македонија. (2017). [Sveto pismo na Stariot i na Noviot Zavet. Skopje: Biblisko zdruzenie na Republika Makedonija.]

**КОН КНИГАТА РЕЧНИК НА ПСЕВДОНИМИТЕ
ВО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ ОД XIX ВЕК
ОД СЛАВЧО КОВИЛОСКИ**

(Ковиловски, Славчо. *Речник на псевдонимите во македонската книжевност од XIX век*, Современост, Скопје, 2023)

**TOWARDS THE BOOK DICTIONARY
OF THE PSEUDONYMS IN 19TH CENTURY
MACEDONIAN LITERATURE BY SLAVČO KOVILOSKI**

(Kovilovski, Slavčo. *Dictionary of the Pseudonyms in 19th Century Macedonian Literature*, Sovremenost, Skopje, 2023)

Димитар Пандев
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
d.pandev@flf.ukim.edu.mk

Dimitar Pandev
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
d.pandev@flf.ukim.edu.mk

Читањето речници, како и други воазбучени книги, освен во исклучителни ситуации, никогаш не е линеарно, како што се говорот и текстот, туку во најмала рака е или парадигматско, или, пак, со прескокнување одделни детали, е индуктивно, во онаа смисла во која во структурата на речникот може читателски да се навлезе од кој било негов дел, интуитивно или, пак, според интересот во дадено време. Ова се прашања со кои обично се посреќаваат граматичарите, кои во своите опсервации тргнуваат од позиции на лингвистиката и поетиката, но и од позиции на историографијата, ако станува збор за фаза од историскиот развој на јазикот.

Речникот на Ковилоски ни ја открива истата опсервација, дури и во подлабока мера отколку кај толковните речници, во кои поетичкото се содржи во ексцерпираниот, т. е. во илустративниот материјал, во онаа смисла во која тие претставуваат тесауруси или, како вели нашиот Мисирков, сокрошча, во кои е вклопено јазичното богатство на народот. Едно е да си богат

на зборови, и тоа е одлика на реторичарите, кои располагаат со бесконечно множество фигури и средства, но уште е поголемо богатство да си богат со луѓе, а денес сосема ни станува јасно, не само од современото окружие, туку и од минатото, во онаа смисла на една народна песна што му се припишува на Григор Прличев и се поврзува со неговиот исказ „поприште немав“ (Прличев, „Автобиографија“): „каде се нашите писатели, каде се нашите списанија“, имено каде се писателите и публицистите, интерпретаторите и етнографите, филолозите и филозофите, научниците и намерниците, независно од нивната улога во нашето минатото, на домаќини или гости, на заседнатици или прокуденици. Тоа богатство на луѓе од различен ков на кои предна мисла им била Македонија, но и македонскиот јазик и литература, и сè што носи признакот македонски е засведочено во оваа книга со малку провокативен наслов „Речник на псевдонимите во македонската книжевност“ од XIX век, со уште попровокативен поднаслов „дешифрирање на скриените имиња на македонските културно-просветни дејци“.

И сега слободно можеме да се согласиме со Ковилоски за бројот на богатството од луѓе што ги имаме на располагање како поддршка на оној нукулец што некои недобронамерници на македонскиот народ критички го именуваа „македонизам“ (во сета онаа нападна литература врз македонистите, почнувајќи од подолгата статија „Македонскиот Вџпрос“ од Петко Р. Славејков, објавен во весникот „Македонија“, 18.1. 1871 г. (Конески 2020: 426), што би требало да е синоним за сепаратизам од нешто туѓо и наметнато, а нашите предци, бранејќи го нукулецоот што самите го беа поставиле на своја почва од кај што се поведоа по народнојазичната стихија (Корубин 1965: 17–22). А, имињата што се откриени во оваа книга се вистинските имиња на македонистите. Шапкарев, секако ќе го најдеме на последните страници од Речников, а едно од скриените имиња му е К.А. Веселин, „Един македонец“, со што ја нагласувал во своето скрито име својата определба.

Бездруго, да се сокрие името значело и да се остане жив барем уште некое време или да се емигрира... Македонистите, всушност, можеме да ги поставиме меѓу младограматичарите, кои недобро прифатени во својата средина, како сепаратисти, зашто биле и германисти и слависти, и руските формалисти. Подобра е приказната за руските формалисти, кои сè заедно работеле на поетскиот во нивното друштво ОПОЈАЗ, но проблемот се јавувал кога статијата требало да се потпише, зашто потписникот ќе бил или веднаш интерниран или стрелан. Некогаш некои се жртвувале во името на нивната идна слава.

Ковилоски строго се држи до своите области, имено до XIX век, до македонската книжевност, пред сè, како историограф и историчар на литературата, но отвора и едно клучно лингвистичко прашање, а тоа е псевдонимизацијата, како едно од прашањата на јазичната номинација, еден од основните проблеми на лингвистиката и поетиката, поврзано со теоријата на референцата, но и теоријата на метафората, во чиј пресек се јавува мотивираноста на јазичниот знак.

На псевдонимизацијата можеме да ѝ пристапиме од различни аспекти, меѓу другото и од позиции на новиот биографизам, кој инсистира на само

една нишка од биографијата на авторот, пренебрегнувајќи сè друго, а најчесто шарлатанството, независно дали по рода или природа, или по калем или самобитност, поради лошо друштво или лично изопштеништво, зборови што во различни форми често ги користеше Гане Тодоровски, кој си го официјализира токму името „Гане“.

Ковилоски ни дава мошне илустративен пример за врската меѓу псевдонимизацијата и новиот биографизам, преку првото болдирано, всушност, и единственото болдирано, име во првиот дел од книгата, кое му послужило да го објасни „начинот на употреба на изданието“, а тоа е токму оној принцип што обично се наведува во делата што се составувани по принципи на семиотиката, и го сугерираат начинот на читање на книгата, речникот, публикацијата, за која Ковилоски мошне сугестивно го користи неутралниот збор „издание“, независно дали како еуфемизам или, пак, во согласност со семиотиката, како чадор-знак, под кој сите значења на зборот се собрани, како што во оваа книга собрани се сите скриени имиња од македонскиот XIX век.

Пример: Баласчев, Георги, (с. 69)

Отвораме сега на страница 69 и во речничката статија за Баласчев, меѓу другото читаме (1869, Охрид – 1936, Софија), публицист-медијевист, публицист, археолог.

Баласчев инаку е автор на една од првите монографии за „Климент Охридски“ (1892), еден од членовите на Младата македонска книжевна дружина што го покренува списанието „Лоза“ и еден од оние учени луѓе што во името на своите македонистички погледи никогаш не прифатиле Катедра на бугарски универзитет. Ова го истакнува во своите мемоари Петар Карчев, биографот на Баласчев, во онаа смисла во која Баласчев му бил биограф на Григор Прличев.

А, самиот Баласчев, по рода, бездруго бил опасен и за Егзархијата, зашто е внук на последниот охридски патрик Арсениј, а неговите идеи за македонската книжевнојазична матица е идентична со соодветната на Рацин.

„Речникот на псевдонимите во македонската книжевност од XIX век“ содржи богатство податоци за македонската публицистика. Овој податок е особено значаен, ако се има предвид дека на оваа тема мошне малку внимание ѝ е посветено во историјата на македонската книжевност, уште помалку во поетиката, при сè што треба се има предвид дека најзначајните македонски писатели, пред сè, биле публицисти, како Григор Прличев, Рајко Жинзифов, не го забораваме ни претходникот на македонската преродба, Димитрија Миладинов. И никако сета онаа македонска публицистика околу Илинденското востание, кое ќе биде на насловните страници на сите светски весници во тоа време.

Во таа смисла, особено е заслужен и издавачот на ова издание, „Современост“, зашто со оваа книга ја отвора историската перспектива на македонската публицистика.

И сега не ни останува ништо друго освен по библиотеките, па и преку интернет, да ги побараме имињата скриени во оваа книга, зашто многу нешта што сега ни ги оспоруваат ќе ги најдеме во нивното вистинско светло.

И, секако, мал заграб кон македонските публицисти од првата половина на XX век, до „Современост“.

И да се најдеме на скалилата на македонските константи, од времето на Климент и Наум Охридски до времето на Раде Силјан (Радован Павловски) и Јордан Плевнеш (Јордан Цветановски) А можеби истото го направил своевременно и Наум Охридски (Црноризец Храбар), како да го велича својот собрат, ако делат иста определба. При сè што и ова име ќе да трипати затскриено на св. Наум Охридски, зашто ова му име му е според пророкот Наум, како што на Климент Охридски му е според свети Климент Римски. Пророкот Наум ја прорече пропаста на Нинавеја, а свети Методиј Солунски – пропаста на Моравската земја. А што направи свети Наум. Постојано го беше прераскажувал пророштвото Методијево, како што лозарите – пропастите на сите империи (*Лоза*, бр. 1, 1892).

Псевдонимите се јавуваат на онаа разделнина што ги поврзува анонимната и авторската литература, а особено биле карактеристични за женското писмо (сп. Ковиловски 2018).

А токму тие теми по однос на македонската книжевност од XIX век суверено ги владее Славчо Ковилоски. Очекуваме уште некоја тема да ја открие од непрегледно непрегледаната богата книжнина од македонскиот XIX век.

Библиографија

- Ковиловски, С. (2018). *Македонскојто женско творештво во XIX век*. Скопје: Институт за македонска литература. [Kovilovski, S. (2018). *Makedonskoto žensko tvoreštvo vo XIX vek*. Skopje: Institut za makedonska literatura.]
- Конески, Б. (2020). *Македонскиот XIX век. Целокупни дела, критичко издание, том 6*. (Анастасија Ѓурчинова, Лидија Капушевска-Дракулевска, Бобан Карапејовски, составувачи; Георги Сталев, белешки и коментари). Скопје: МАНУ. [Koneski, B. (2020). *Makedonskiot XIX vek. Celokupni dela, kritičko izdanie, Volume 6*. (Anastasija Ğurčinova, Lidija Kapuševska-Drakulevska, Boban Karapejovski, sostavuvači; Georgi Stalev, beleški i komentari. Skopje: MANU.)
- Корубин, Б. (1965). За стихијата и свеста во развитокот на македонскиот јазик. *Македонски јазик*, XVI (1965), 17–22. [Korubin, B. (1965). Za stihijata i svesta vo razvitokot na makedonskiot jazik. *Makedonski jazik*, XVI (1965), 17–22.)