

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

JOURNAL OF CONTEMPORARY PHILOLOGY

Skopje, December 2023

Publisher:

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

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

Vladimir Martinovski, Dean

Editorial Board

Elisaveta Popovska, editor-in-chief
Sonja Kitanovska-Kimovska
Anastazija Kirkova-Naskova
Iskra Tasevska Hadži Boškova
Kristina N. Nikolovska

International Editorial Board

Natalija Boronnikova, Perm State University, Russia
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:

Iskra Tasevska Hadži Boškova
Tomislav Trenevski

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, декември 2023

Издавач:

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

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

Владимир Мартиновски, декан

Редакциски одбор

Елисавета Поповска, главен уредник
Соња Китановска-Кимовска
Анастасија Киркова-Наскова
Искра Тасевска Хаџи Бошкова
Кристина Н. Николовска

Меѓународен редакциски одбор

Наталија Бороникова, Универзитет во Перм, Русија
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 Осијек, 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 Самарџиќ, 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:

Искра Тасевска Хаџи Бошкова
Томислав Треневски

Печат:

Мар-саж, Скопје

Тираж:

100

ISSN 2545-4765 (печатена верзија)

ISSN 2545-4773 (електронска верзија)

Table of contents

Содржина

Liljana Mitkovska, Ana Arsovska Macedonian Translation Equivalents of the English <i>GET</i> -passive Лилјана Митковска, Ана Арсовска Македонските преводни еквиваленти на англискиот <i>GET</i> -пасив	7
Dovilė Vengalienė, Živilė Nemickienė, Urtė Pužaitė Rendering Verbal Irony of “One Flew over the Cuckoo’s Nest”: Novel, Cinematic Adaptation and Lithuanian Subtitles Довиле Венгалиене, Живиле Немицкиене, Урте Пужаите Пренесувањето на вербалната иронија во „Лет над кукавичиното гнездо“: роман, кинематографска адаптација и титлување на литвански јазик	27
Valbona Toska, Hulija Skuka Linguistic Peculiarities of Macedonian, Albanian and Turkish proverbs about Women – Pragmatics and Semantics Валбона Тоска, Хулија Скука Лингвистичките специфики на македонските, албанските и турските пословици и поговорки за жената – прагматика и семантика Valbona Toska, Hulija Skuka The Linguistic Peculiarities of Macedonian, Albanian and Turkish proverbs about Women – Pragmatics and Semantics	43
Vedran Dizdarević „Равилата на уметноста“, неолиберализмот и методот на „двојна историзација“ на Пјер Бурдје Vedran Dizdarević Bourdieu’s Rules of Art, Neoliberalism and the Method of “Double Historization”	57
Aco Peroski Proust’s Narrative I Ацо Пероски Наративното „јас“ на Пруст	73
Ilir Saliu Otherness in Culture and the Individual, Through the Prism of the film “Under the Skin” Илир Салиу Другоста во културата и поединецот низ призмата на филмот „Под кожа“	85

Ајлин Карахасан

Влијанието на турските ТВ-серији врз младата популација
низ призма на современата култура

Ajlin Karahasan

The Influence of Turkish TV Series
on the Youth Through the Prism Of Modern Culture

MACEDONIAN TRANSLATION EQUIVALENTS OF THE ENGLISH *GET*-PASSIVE

Liljana Mitkovska
AUE-FON University in Skopje
liljana55@yahoo.com

Ana Arsovska
AUE-FON University in Skopje
ana.jankulovska@fon.edu.mk

This paper deals with the English *get*-passive construction and its possible translation equivalents in Macedonian. The aim of the research is to investigate which constructions in Macedonian can be used as functional equivalents to the English *get*-passive. This research is based on a database of 180 parallel examples created by the authors, searching translations in both directions, English-Macedonian and Macedonian-English. A qualitative and quantitative analysis of the collected data was conducted with an aim to establish a correlation between the English *get*-passive and its Macedonian equivalents. By determining the similarities and differences between the English *get*-passive and the Macedonian passive constructions (the periphrastic and the reflexive passive) we assumed that there is no full correspondence, thus a wider variety of structures were expected in the Macedonian counterpart examples. Consequently the distribution of the equivalent Macedonian structures will hopefully give some insight both into the nature of the English *get*-passive and the scarcely studied Macedonian passive constructions as well as relevant guidelines for translators and teachers.

Keywords: voice, contrastive analysis, periphrastic passive, reflexive, middle

МАКЕДОНСКИТЕ ПРЕВОДНИ ЕКВИВАЛЕНТИ НА АНГЛИСКИОТ *GET*-ПАСИВ

Лилјана Митковска
АУЕ-Фон Универзитет во Скопје
liljana55@yahoo.com

Ана Арсовска
АУЕ-Фон Универзитет во Скопје
ana.jankulovska@fon.edu.mk

Овој труд се занимава со англиската пасивна конструкција со глаголот *get* и нејзините можни преводни еквиваленти на македонски јазик. Целта на истражувањето е да се испита кои македонски конструкции се користат како функционални еквиваленти на англискиот *get*-пасив. За ова истражување е користена база на податоци од 180 паралелни примери, составена од авторите, со пребарување на преводи во двете насоки, англиско-македонски и македонско-англиски. Беше спроведена квалитативна и квантитативна анализа на собраните податоци, со цел да се воспостави корелација помеѓу англиската пасивна конструкција со глаголот *get* и нејзините македонски еквиваленти. По утврдување на сличностите и на разликите помеѓу *get*-пасивот и македонските пасивни конструкции (перифрастичниот и рефлексниот пасив), дојдовме до заклучок дека нема целосно совпаѓање, па затоа се очекуваше поширока разновидност на структурите во македонските примери. Така, дистрибуцијата на истоветните македонски структури овозможува да се добие увид како во природата на англискиот *get*-пасив така и во карактерот на малку проучуваните македонски пасивни конструкции, а дава и значајни насоки за преведувачите и за наставниците.

Клучни зборови: залог, контрастивна анализа, перифрастичен пасив, рефлексивни конструкции, медијална дијатеза

1 Introduction

This study deals with the English *get*-passive construction (1) and its possible translation equivalents in Macedonian. The term *get*-passive is used variously in the literature, covering different scopes of the functions/meanings expressed by the combination of the verb *get* and the past participle of the main verb, which can be more or less remote from the prototypical passive (Anderwald 2017). In some uses the participle is more clearly of an adjectival nature (Leech et al. 2009; Huddleston and Pullum 2002) indicated by the modifier *so* in (2). In the literature it is considered that in such meanings *get* is a kind of a copula and the participle has adjectival function (e.g., Biber et al. 1999; Huddleston and Pullum 2002). The term ‘inchoative’ is also often used for most of these constructions (Fleisher 2006; Anderwald 2017), while Hundt (2001: 69) considers them a type of inchoative-middle constructions. In many cases the distinction between the passive and the adjectival construction is blurred (3).

- (1) *He got arrested (by the police).*
(https://ludwig.guru/s/he+got+arrested)¹
- (2) *He got so confused that he no longer knew what to do.*
(Leech et al. 2009: 154)
- (3) *The channel got blocked.*
(Leech et al. 2009: 154)

In our research we use the term *get*-passive for uses of this structure that exhibit typical passive-like features and are comparable with the *be*-passive (example 1), but also consider the ambiguous cases (3).

From a typological perspective, passive voice is considered a type of diathesis marked on the verb. Following the Leningrad-St Petersburg Typology Group terminology, Kulikov (2011: 370) defines the term ‘diathesis’ as follows: “Diathesis is determined as a pattern of mapping of semantic arguments onto syntactic functions (grammatical relations).”² Similarly, Huddleston and Pullum (2002: 1427) consider the term ‘voice’ to apply “to a system where the contrasting forms differ in the way semantic roles are aligned with syntactic functions, normally with some concomitant marking on the verb”. Thus, the terms ‘active’ and ‘passive’ designate different “alignment of roles with functions in clauses that express an action” (ibid.): active voice encodes the “natural” argument hierarchy, while in the passive voice the subject does not code the initiating participant, but an undergoing entity. The pairs of corresponding active and passive clauses express the same propositional meaning, but differ in highlighting different aspects of the event, performing different discourse functions.³

¹ Source of examples is given in brackets. Absence of source implies that it is provided by the authors.

² Other terms utilized are: ‘syntactic pattern’, ‘valency pattern’, and ‘construction type’(Kulikov 2011: 370).

³ Quirk et al. (1985: 159) define voice as “a grammatical category which makes it possible to view the action of a sentence in either of two ways, without change in the facts reported.”

The basic passive construction in English is the *be*-passive, formed with the past participle added to the copula *be*. Combinations of *get* and the past participle in English are of a more recent date, their first passive uses dating around the end of the eighteenth century (Hundt 2001). Though it is quite rare (especially compared to the *be*-passive, see e.g., Biber et al. 1999: 481; Leech 2009: 156), the *get*-passive is an established construction and is described in the basic grammars of the English language (e.g., Quirk et al. 1984: 160-163; Huddleston and Pullum 2002: 1443–1440). Thus, its properties and relation to the *be*-passive have been defined in the linguistic literature, as will be explicated in the next section, and they were applied in identifying examples for the present analysis.

As the other Slavic languages, Macedonian possesses two types of passive: morphological (or periphrastic) passive (formed by *be* and the participle-like verbal adjective) and reflexive passive (built by the reflexive marker *se* and the conjugated form of the verb), which display similar functional properties, but vary in use and distribution. However, the Slavic passives are less common than the passive in English because of the flexible word order in these languages (Sussex and Cubberley 2006: 369). Inversion is the main strategy for marking changes in the information structure of the clause, while English resorts to different syntactic structures due to the more fixed word order. Thus, we expect to find different constructions in Macedonian as translation equivalents to English *get*-passive sentences. The main goal of this study is to investigate the functionally corresponding structures in Macedonian to the English *get*-passive clauses. With this in mind we pose the following research questions:

1. Which Macedonian structures are possible translation equivalents?
2. Which structures occur most frequently and in what contexts do they occur?
3. What differences (semantic, syntactic, functional) exist between *get*-passive sentences that have/receive different translation equivalents in Macedonian?
4. What do translation equivalents reveal about English *get*-passive and about Macedonian passive constructions?

We look for answers to these questions in parallel texts that render the same contents in English and in Macedonian: translations in both directions and translations of the same texts from different languages into English and into Macedonian. Sentences containing *get*-passive in the English text are extracted manually and classified into sub-groups. They are then matched with the Macedonian extracts conveying the same meaning. The data were subjected to quantitative and qualitative analysis. The findings are expected to shed some light both on the use and properties of the English *get*-passive as well as on the Macedonian diathetic constructions, which will be of theoretical and practical relevance.

The paper is structured as follows: the next section provides the theoretical underpinnings concerning the two passive constructions in English, as well as the Macedonian passive constructions and a brief comparison. The central sections of the paper present and discuss the results of our investigation. The most important findings are summarized in the concluding section.

2 Theoretical background

The passive voice is crosslinguistically one of the most common types of verb marked diathesis (Kazenin 2001). It is distinguished from the other voice alternations with well-defined morpho-syntactic and discourse properties, summed up as follows (see Haspelmath 1990: 27; Kazenin 2001: 899): (i) in a corresponding pair of active and passive clauses the latter one is marked (morphologically and functionally) and has a more restricted use, hence it is considered as derived from the former; (ii) the number of participants and their roles in the situation do not change: the active subject referent (actor/causer)⁴ is always present in the semantic structure of the clause, but it is not expressed in subject position, which, if any, is occupied by a less prominent semantic role; (iii) the actor/causer is either not expressed at the syntactic level, or is coded in an adjunct position.

The use of passive voice is motivated by the discourse pragmatic needs of the speaker/writer. The two syntactic processes in passive formation, i.e. actor/causer demotion and undergoer promotion, express changes in the focus vis-à-vis the active clause. The English passive is usually assigned the following communicative functions (see Biber et al. 1999: 477; Schwartz 2018: 11–12): (i) to insure front position for the discourse topic and facilitate smooth information flow in the text; (ii) to background or omit the actor/causer if it is unknown, obvious or unimportant; (iii) to foreground and put emphasis on the undergoing participant. Which function will prevail depends on the text register, context and communication goals. Both *be*-passive and *get*-passive can be used for the described purposes, though the two constructions differ in other respects addressed below.

2.1 Review of the literature related to the English *get*-passive

In the following sections we provide the theoretical background on the *be*- and *get*-passive, focusing on the main similarities and differences between the two, as well as the basic properties of the *get*-passive explicated in previous studies and employed in our analysis.

2.1.1 Comparison and contrast of *be*- and *get*-passive

Two forms are used for marking passive voice in English. As Quirk et al. (1985: 160) note, passive voice is normally formed with auxiliary *be*, but the verb *get* can also be used to build a passive construction. However Quirk et al. (ibid.) also state that by most syntactic criteria *get* is not an auxiliary at all. This is because the passive *get* fails all of the syntactic tests for auxiliary verbs: it doesn't invert in questions, it triggers *do*-support in negative expressions, and it never occurs in question tags (Fleisher 2006: 228). The two passive constructions in English share some formal and pragmatic similarities: both *be* and *get* can be used in different tenses and are followed by a past participle. Both constructions are used to place focus on the patient, rather than on the agent of the action.

⁴ Kazenin (2001) uses the term 'actor' to comprise 'agent' and 'experiencer', but 'causer' covers more subject roles.

Nevertheless, there are some striking differences between the two as well, most notably in style-dependent distribution and productivity, as discussed below. In addition, the *get*-passive “provides a convenient way of avoiding the passive with *be* in cases where there is a potential confusion between the normal passive interpretation and that of the ‘statal passive’” (Quirk et al. 1985: 162).⁵ In examples such as *The vase was broken*, the verb can be interpreted either as stative, implying the condition in which the vase is found, or as dynamic, referring that somebody/something broke the vase, and the vase is the affected entity. However, if the same example is replaced by a *get*-passive (*The vase got broken*.) there would be no ambiguity, i.e. only a dynamic interpretation of the verb is possible. There is nevertheless ample ambiguity between *get*-passive and inchoative *get*-constructions, as noted by Leech et al. (2009), Fleisher (2006) and others.

2.1.2 Basic properties of the *get*-passive

In this section we offer an overview of the basic properties of the *get*-passive described in numerous studies (Lakoff 1971; Chappell 1980; Siewierska 1984; Collins 1996; Carter and McCarthy 1999; Hundt 2001; Alexiadou 2005; Fleisher 2006; among others). Some of them are still debated.

Property 1: Stylistic Distribution

The undisputed property of the *get*-passive is its affiliation with the informal language (cf. Quirk et al. 1985: 161; Huddleston 1984: 161; Collins 1996: 43). In the COCA (Corpus of Contemporary American English), which is a balanced corpus with about 400 million words, Kim (2012: 440) finds that “the *get*-passive is most frequently used in spoken texts then in fiction, but least frequently used in academic texts”. Equally, Kim (2012: 441) notes that the normalized frequency in spoken texts is “about 11 times higher than the one in written texts” in the BNC (British National Corpus)-WEB corpus. These findings indicate preference in use of the *get*-passive in more informal style in both British and American English, more frequent in fiction than in other written styles (as shown in Anderwald 2017). However, it is much less used than the *be*-passive “and even in informal English it is far less frequent than the *be*-passive” (Quirk et al. 1984: 161).

Property 2: Productivity

It is often claimed that the *get*-passive is found only with dynamic verbs in contrast to the *be*-passive (e.g., Downing 1996: 186; Huddleston and Pullum 2002: 1442; Alexiadou 2005: 16). Similarly, Kim (2012: 447) provides evidence that there is a high-frequency of non-stative verbs in the *get*-passive (*get caught, get paid, get hit, get fired, get arrested, get kicked, get turned, get invited, get burned*), as opposed to the non-dynamic stative verbs which do not occur in the *get*-passive form in the COCA and are typically found in the *be*-passive (*be considered, be expected, be remembered, be obtained, be required, be needed, be regarded, be believed*). Thus, Kim (ibid.) concludes that the *get*-passive is “sensitive to the lexical properties of the main verb”. This is also related to the restriction of the *get*-passive

⁵ See also Huddleston and Pullum (2002: 1441).

to verbs expressing affectedness of the subject (Quirk et al. 1985; Taranto 2005). Alexiadou (2005: 17) notes that the *get*-passive is not permitted with states and “verbs that do not allow for the subject of the construction to be interpreted as affected”. Kim (2012: 448-449) observes that this property is often found in the corpus. However, issues arise due to examples found in corpora which violate the affectedness condition (*The truth got known.*; *The light got invented.*). These examples are unacceptable among linguists who consider this property as typical of the *get*-passive. Nevertheless, research shows that such examples are actually found in corpora. Hence, this issue needs to be further addressed.

It has also been noted that *get*-passives are much less commonly used with an expressed animate agent/causer than *be*-passives (e.g., Huddleston and Pullum 2002: 1441–1443). Collins (1996), as well as Carter and McCarthy (1999), found that more than 90% of the *get*-passives did not include a *by*-phrase. Quirk et al. (1985: 161) suggest that the agent is less usual with a *get*-passive because of the “emphasis which *get* places on the subject referent’s condition (usually an unfavorable condition)”.

Property 3: ‘Resultant state’ meaning

Downing (1996: 184) states that the *get*-passive carries the meaning of “arrive at a resultant state”, a feature also noted by other authors (e.g., Vanrespaille 1991; Taranto 2005). Kim (2012: 449) observes that “the *get*-passive has tendency to denote a resulting state of an event because of the action involved” and the findings from the COCA indicate that “the main predicates in the *get*-passive are mainly telic predicates”, which supports the resultant state property of the *get*-passive since the eventuality the *get*-passive describes has an endpoint.

Property 4: Responsibility of the subject referent

The property of active involvement of the surface subject in the event in *get*-passives, as noted by Chappell (1980: 429) relying on Lakoff and Hatcher is frequently discussed in the literature (cf. Hundt 2001: 53; Kim 2012: 445). This property links the *get*-passive to the inchoative/resultative uses of the *get*+past participle construction.

Property 5: Adversative and beneficial semantics

It is widely agreed among linguists that the *get*-passive is used to express events and situations that have either adversative or beneficial connotation (cf. Chappell 1980, Siewierska 1984: 161, Fleisher 2006: 249; Hatcher 1949: 441). Lakoff (1971: 154) states that, unlike the *be*-passive, the *get*-passive in English is frequently used to reflect the attitude of the speaker towards the events described in the sentence. Corpus data have also shown that “the adversative implicature dominates strongly over the beneficial” (Collins, 1996: 52): out of the 291 central *get*-passives in his corpus, 196 or 67.4% have an adversative implicature, 68 or 23.4% are beneficial, while only 27 (9.3%) are neutral. Carter and McCarthy (1999: 50) also notice that “*get* coincides mostly, but not exclusively, with verbs referring to unfortunate events, or at least events perceived as unfortunate for the speaker”.

2.2 The Macedonian passive constructions

The two passive constructions in Macedonian are not firmly established. Topolinjska (2008: 130) points out that they “show a tendency towards grammaticalization, although – due to many lexical and contextual barriers – it is difficult to speak about strictly grammaticalized diathetic distinctions”. According to Koneski (1981: 382), there are no special verb forms for expressing passive in Macedonian, hence there is no real active-passive dichotomy. The categories used in Macedonian are clearly syntactic and not morphological. On the other hand, Minova-Gjurkova (1994: 167) states that in Macedonian there are two passive constructions: the periphrastic *sum*-passive and the reflexive *se*-passive form. She notes that, as opposed to the past, nowadays the *sum*-passive is more frequently used, both forms being equally common in the media (169).

The construction with the copula *sum* ‘be’ and the “verbal adjective” in *-n/-t* is typically used with transitive verbs and the affected participant is promoted to subject position agreeing with the verb. Yet, its more pronounced function is to demote the actor/causer and put emphasis on the results of the predication, rather than on the affected entity itself. Without contextual support this construction with the copula *sum* in present tense and a perfective verbal adjective is interpreted as resultative⁶ (see 4a). The dynamic interpretation is contingent upon the lexical meaning of the verb and specific contextually conditioned circumstances, such as the tense of the auxiliary and a definite time point, as illustrated in (4b). Velkovska (1998: 85) claims that this construction is almost always ambiguous and only rarely can it unequivocally be declared as passive. This is related to the changes the Old Slavic passive participle has undergone, spreading from transitive to intransitive verbs and turning into a general participle (cf. Koneski 1986: 184–5).⁷

- (4) a. *Новиот̄ закон е усвоен и објавен.*
 ‘The new law **has been passed and announced.**’
 b. *Законоџ за пензионирање беше изгласан во Собранието̄ вчера.*
 ‘The retirement law **was/got passed** in the Parliament yesterday.’

Present tense with imperfective verbs is used in the passive only for habitual and general events, whereas this construction is impossible for expressing current present. According to Topolinjska (2008: 135), this feature of the *sum*-passive “is one of the reasons for the wide distribution of passive *se*-constructions in the Macedonian language”.

Reflexive constructions are regularly used in all Slavic languages for expressing a wide range of voice alternations marking various departures from the typical transitive situation: from active reflexive, through middle to passive ones. They mark different degrees of demoting the initiator from the construction/

⁶ Velkovska (1998: 21) distinguishes between resultative in a broad and in a narrow sense. The former (following Nedjalkov and Jahontov) is defined as a state, no matter if it is caused by a previous event or not, while the latter refers only to states presented as an outcome of a previously completed activity.

⁷ It combines nowadays with *sum* to build perfect resultative (*Tie se dojdene* ‘They have arrived’) and with *ima* ‘have’ for perfect tenses (*Imam/Imav platenno*. ‘I have/had paid’).

event. Macedonian has a rich inventory of these constructions (cf. Mitkovska 2011). The situations in which the subject referent is affected, but no outside actor/causer is implied are considered as representatives of middle diathesis/voice. According to Mitkovska and Bužarovska (2011: 5) the middle voice “involves only one participant whose semantic role contains characteristics of both initiator and undergoer”. They comprise a range of reflexive constructions in which the affected entity is also an intentional or unintentional causer (e.g., anticausative: *se mie* ‘wash’, *se dviži* ‘move’; emotional: *se raduva* ‘rejoice’; resultative: *se povredi* ‘get hurt’), or the event is viewed as an autonomous occurrence (e.g., anticausative: *se pojavavi* ‘appear’).

At the passive pole *se*-constructions encode situations in which the initiating participant is not expressed as an argument in the syntactic structure of the sentence, but it is always present in the semantic structure, implied as an actor with a general feature [+human]. It can be expressed by an agentive prepositional phrase, though not frequently.⁸ Macedonian reflexive passive occurs in all types of register and seems to be more grammaticalized than in some other Slavic languages, being more readily built with perfective verbs (5a) and equally possible with stative and dynamic verbs. It, however, displays ambiguity with various other types of *se*-constructions.

Formally, there are two types of *se*-passives: those which contain a transitive verb with an expressed second participant have a subject in the syntactic structure imposing agreement on the verb (5a); if the verb is intransitive, the subject position remains empty and the verb acquires an impersonal form – 3rd person singular, neuter with participles (5b).

- (5) a. *Сиџурно може да се најде кавал.*
 ‘Surely a flute **can be found**.’
 b. *Секогаш во септември се зборува за дома.*
 ‘**One always talks** about home in September.’

(Mitkovska 2011: 181 and 185)

In view of the descriptions in this section, we can conclude that the Macedonian *sum*-passive construction shares morphological features both with the English *be*- and *get*-passive. However, it is functionally different as it more often places emphasis on the result from the event, thus constraining the dynamic interpretations. Considering that the *get*-passive has been reported to place emphasis on the resultant state (Vanrespaille 1991; Downing 1996; Kim 2012) it may be expected to be a good translation equivalent to the *sum*-passive. Yet the distributional and other properties of the *get*-passive, as well as its more dynamic nature, do not correlate with the *sum*-passive.

The Macedonian reflexive passive, however, is rather different from the English passives. It is largely a device for promoting the event itself, abstracting the participants, especially the initiating one, but in its more grammaticalized uses it resembles the discourse functions of the English *be*-, and to some extent, of the *get*-passive. In a Macedonian – English contrastive study Mitkovska (2011: 182–188)

⁸ See the possibilities in Mitkovska 1998 and 2011.

finds that reflexive passives with a promoted affected participant are equivalent to both *be*-passives (43%) and active constructions with a generalized or indefinite agent (*one, you, people* vs. *someone, they*) in the subject position (42%). For the subjectless ones, the latter tendency prevails (64%) while the *be*-passive is rarer (16%). There are no *get*-passive equivalents to the reflexive passive in this data, though constructions with *get* + past participle are found to correspond to various middle reflexives (about 10%): *se izgubi* ‘get lost’, *se isplaši* ‘get scared’, *se skrši* ‘get broken’. Indeed, it has been pointed out in the literature that some English *get*-constructions express middle semantics and that in many cases they can evoke passive interpretation (see the discussion in Hundt 2001: 54–55).

This brief overview suggests that we are more likely to find English *get*-passives as equivalents to *sum*-passives than to reflexive passives. However, we expect that in many cases the translation equivalents will be of a different type.

3 Research procedure and results

The main goal of this research is to examine what Macedonian structures correspond to the English *get*-passive constructions and how the Macedonian passive structures relate to it. For that purpose we collected examples from translations in both directions (English-Macedonian and Macedonian-English). The sample consists of texts on various topics, novels and internet sources (authors and addresses are provided in the reference section). Data from the electronic databases, *ParaSol* and *MaCoCu_en_mk*, was extracted manually. *ParaSol* contains translations of fiction in Slavic and other (Indo)-European languages. We included examples from *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* by J. K. Rowling, the only English-Macedonian parallel text in this database. *MaCoCu_en_mk* is a 23 879 769 words Macedonian-English parallel corpus on CLARIN.SI repository, encompassing website documents in both target languages.

To compile the database, first the English *get*+past participle constructions expressing typical passive voice were searched, which proved to be a challenging task. In some cases, as in example (6), it is clear that the subject referent is the recipient of the predication (*training*) and a separate agent that carries out the training is implied.

- (6) *SEEU lecturers **get trained** at the University of Oregon.*
 Предавачи од УЈИЕ на **обука** на Универзитетот во Орегон –
 Американско англиски институт .
(MaCoCu_en_mk)

However, in many cases the clause allowed more than one interpretation and the context offered no clear clues to determine its status. As pointed out above, this ambiguity between the passive and middle interpretation in some *get*+past participle constructions has been noticed by other authors (e.g., Quirk et al. 1985; Huddleston 1984; Hundt 2001: 52; Fleisher 2006: 230; Leech et al. 2009: 154). Such clauses were classified in an indeterminate passive/middle group. The

subject referent may be the intentional or unintentional causer⁹ (autocausative, actional, emotional, resultative) or the event is presented as occurring autonomously (anticausative). For instance, the sentence in (7) is a typical example of passive/middle ambiguity: it can imply either that women in such states should not undergo vaccination (autocausative) or that medical stuff should not vaccinate those women (passive).

- (7) *Women who are pregnant or breastfeeding should also not **get vaccinated** as a precaution, [...]*
 [...] жените кои се бремени или дојат, [...], не би требало да **се вакцинираат**.
 (MaCoCu_en_mk)

Examples in which a corresponding Macedonian clause was missing or it expressed something quite different were discarded. Eventually, the database for the analysis comprised 135 *get*-passive sentences and 45 examples indeterminate between passive and middle voice reading. In the next stage the structures used in the corresponding Macedonian clauses were annotated and counted. The results for both groups are presented in Table 1.

Table 1. Overall results

Translation equivalents in Macedonian	get-passive		indeterminate middle/passive		
	n	%	n	%	
active	similar verb	24	18%	/	/
	different verb	16	12%	/	/
periphrastic passive	29	21%	1	2%	
reflexive passive	17	13%	/	/	
reflexive passive/middle	7	5%	10	22%	
middle	15	11%	18	40%	
nominalization	20	15%	13	30%	
participle (verbal adjective)	0	0%	1	2%	
free translation	7	5%	2	4%	
total	135	100%	45	100%	

In more than a third of the Macedonian equivalents we encounter active predicates. We find verbs with the same semantic structure as the English passive verb (8) as well as such in which a corresponding verb with a different distribution of the participants along syntactic positions is used. In (9) the verb *kill* is not translated

⁹ Subject referents may serve different semantic roles, agent, causer and experiencer being the most typical ones. It is usual to use the term agent for animate referents acting intentionally, while causer implies no intention and may be animate or inanimate (e.g., Huddleston and Pullum 2002: 240). We use 'causer' as a cover term.

with the equivalent transitive verb ‘ubiva’, but with the intransitive *gine* ‘perish’ with the affected entity in the subject position.

- (8) *That’s why Seekers **get fouled** so much.*
 Затоа трагачите многу ги **фаулираат**.
 (ParaSol)
- (9) *How come so many emigrants **get killed** on the railway tracks in Macedonia all of a sudden.*
 Како тоа одеднаш **гинат** толку многу емигранти на железничката пруга во Македонија.
 (MaCoCu_en_mk)

Passive equivalents make up another third of the *get*-passive sentences, where the dynamic periphrastic passive (10) dominates. In a few cases there is a possibility of stative interpretation in the Macedonian clause, which may depart more or less from the English counterpart (11).

- (10) *[...], and the more students **get thrown out**, the better, he’ll think.*
 Колку повеќе ученици **ќе бидат исфрлени**, толку поарно за него.
 (ParaSol)
- (11) *So, whether immunity lasts weeks or days depends on the person who **gets infected**.*
 Дали имунитетот трае со недели или месеци, тоа зависи од лицето кое **е заразено**.
 (MaCoCu_en_mk)

Equivalents with the reflexive passive in Macedonian rarely allow a straightforward passive interpretation as in (12). Often the distinction between the passive and middle interpretation is blurred in the Macedonian *se*-construction: in (13) the way the event is interpreted does not affect the meaning. In a number of cases, however, a middle reading (autocausative or autonomous) is more likely (14). Verbs like *testira* ‘test’, *vaksinira* ‘vaccinate’, *operira* ‘operate’ when used with the reflexive marker strongly impose an autocausative interpretation in which the subject is presented as an initiator though it is the entity undergoing the activity.

- (12) *Skopje **is getting cleaned up** quickly, in order to leave a better impression for the tourists [...]*
 Скопје забрзано **се чисти**, за да се остави што поубава слика пред очите на туристите [...]
 (MaCoCu_en_mk)
- (13) *The government says that they have brought many foreign companies in the country and that many people **are getting employed**...*
 Од власта велат дека донеле многу странски фирми во државата и дека многу луѓе **се вработуваат**, ...
 (MaCoCu_en_mk)

- (14) *Meanwhile, tens of thousands of ordinary people struggle to even **get tested**.*

Во меѓувреме, десетици илјади обични луѓе се борат само за да **се тестираат**.

(MaCoCu_en_mk)

Another type of equivalents that feature notably in our data are different types of nominalizations that represent the predicate; both verbal nouns in *-nje* as well as deverbal nouns, more or less remote from the verbal pole, are encountered. This is partly due to the property of the English passives to be used in non-finite forms (infinitive and gerund/present participle), which lack corresponding structures in Macedonian. If a verbal noun is used as an equivalent in Macedonian all verbal features are lost (15). It is possible to preserve the passive voice in the complement *da*-clause¹⁰ (a common equivalent to the English infinitive), but a verbal or deverbal noun is also an option (16). However, for various, mainly stylistic reasons, nominalizations can also correspond to *get*-passive predicates in finite clauses (see example 6 and 17).

- (15) *Regardless if it is about getting a job or assistance, or about **getting promoted** at work [...]*

Сеедно дали се работи за добивање работно место или одредена помош, или за одредено **напредување** во работата [...]

(MaCoCu_en_mk)

- (16) *Branko Geroski the Editor of “Sloboden Pечат” who received threats to **get slapped** on twitter by Ljupcho Pavlevski, [...]*

Бранко Героски, уредникот на “Слободен печат”, кој доби закана за **шлаканица** на Твитер од Љупчо Палевски, [...]

(MaCoCu_en_mk)

- (17) *I am convinced that the past stereotypes **are** slowly but steadily **getting forgotten**.*

Убеден сум дека оние стереотипи кои се присутни полека, но сигурно, **одат во историски забрав**.

(MaCoCu_en_mk)

Sentences with *get*+past participle exhibiting passive/middle ambiguity correspond most frequently to Macedonian reflexive constructions (about 60%), in which passive and middle reading may also be blurred (see example 7). Here, too, nominalizations are common in the Macedonian equivalents (18), while periphrastic passives and active predicates do not seem to correspond to the English examples in this sub-group.

- (18) *[...] the interest for **getting vaccinated** is increasing [...]*

[...] интересот за **вакцинација** секојдневно се зголемува, [...]

(MaCoCu_en_mk)

¹⁰ The construction with the modal particle *da* + present tense V has replaced the Old Slavic infinitive in Balkan Slavic.

The topic of the source texts has influenced the inventory of verbs that dominate in the indeterminate group: *vaccinate*, *inoculate* and *test*. These activities are performed on a person by a professional, but it is the affected person who, as a conscious adult, makes a decision about the treatment. Therefore, the affected entity is coded as the subject of an English *get*+past participle clause and in a reflexive construction in Macedonian. If the initiating aspect is more pronounced a middle interpretation prevails, but if the context foregrounds the affected aspect and the outside actor, a passive reading suggests itself. In Macedonian, the reflexive forms of these verbs (*se vakcinira*, *se imunizira*, *se testira*) are more likely to be interpreted as middle, unless it is clear that the subject referent is not an initiator: in example (19) babies cannot possibly initiate the activity.

- (19) *На Клиникаџа за гинеколоџија бебињаџа не се вакцинирааџ против туберкулоза.*
 (<https://a1on.mk/macedonia/video-andonovski-neodgovornata-vlast-sh-to-gi-ostavi-bebinjata-4-meseци-bez-bszh-da-go-reshi-problemot/>)
 ‘Babies **do not get vaccinated** against tuberculosis at the Gynaecology Ward.’

The English *get*-passive, on the other hand, may imply some subject responsibility despite the passive interpretation (cf. Hatcher, 1949; Lakoff, 1971; Collins, 1996; Hundt, 2001). Thus the English *get*+past participle counterparts of the Macedonian sentences with the discussed verbs, though equally oscillating between the adjectival/inchoative and passive interpretation, tend to lean towards the passive pole. It is, nevertheless, clear that the indeterminate *get*+past participle constructions correspond mainly to the Macedonian reflexive constructions.

4 Discussion

In this study we set off to examine the relation of the English *get*-passive to the corresponding voice structures in Macedonian. Despite the limited data, our findings point out some tendencies that merit further investigation. On the basis of the comparison of the two Macedonian passive voice constructions with the *get*-passive (section 2.2) we assumed that passive translation equivalents would not dominate and that, if passive was chosen, the periphrastic passive would be more frequent than the reflexive passive. The results (Table 1) confirmed these expectations: passive equivalents feature in one third of the central passive examples, 60% of those being periphrastic passive. A considerable portion of active equivalents was also expected, corroborating reports about the use of passive in Slavic languages (Sussex and Cubberley 2006). As similar English-Macedonian contrastive studies are lacking, these findings offer some indications that need to be further investigated on larger data.

We can draw some tentative conclusions regarding the question if the more frequent translation equivalents tend to occur in certain type of contexts. The periphrastic passive seldom occurs in present tense, which may be accounted by a strong resultative implication of such forms. The 6 examples we found evoke stative interpretation (see 11 above). Past tense forms are also rare (only 2). Most of the periphrastic passive equivalents are rendered with *bide*, perfective forms of the auxiliary (mainly in *da*-constructions), future tense (see 10 above) or conditional clauses. There are also two examples in which the imperfective form *biva* instead of *sum* is used, which preserves the dynamic aspect (20). However, as they occur in religious contexts they sound bookish and outdated.

- (20) *The self-loved man gets easily cheated by the devil [...]*
 Самоволниот лесно **бива** **прелажан** од ѓаволот [...]
 (MaCoCu_en_mk)

The reflexive passive equivalents are used mainly for *get*-passive in present tense, most convincingly for present progressive, as in (12) and (13) above, which supports Topolinjska's (2008) claim that the *se*-passive is the only passive form expressing current events in Macedonian (see section 2.2). However, such equivalents are also found for habitual present. Furthermore, the *se*-passive from perfective verbs may correspond to the *get*-passive in infinitive clauses, though in our sample the periphrastic passive prevails.

Active counterparts are mainly used for finite *get*-passive clauses, both in present and in past tense. We noted that Macedonian often chooses a verb with a different mapping of semantic roles to syntactic positions, which allows to avoid the passive while preserving the same perspective of the English clause involving departure from the affected entity. This indicates that passive voice in Macedonian is not used in the same way as in English. However, a more in-depth analysis of Macedonian active counterparts of *get*-passives focusing on the discourse status of the participants is needed in the future. Such study may yield more insights into the nature and the use of Macedonian passive constructions.

Our relatively small sample does not allow reaching definite conclusions regarding possible syntactic, semantic or functional conditions that may influence the choice of the Macedonian equivalents of the English *get*-passive. Looking at the presence of the *by*-phrase encoding the demoted subject and the nature of the subject referent in the *get*-passive clause we came to the following findings: only ten examples with a *by*-phrase were found, six with an animate and four with an inanimate causer.¹¹ Though this phrase more clearly indicates a passive perspective which should be rendered by passive counterparts in Macedonian, we find (Table 2) that the periphrastic passive (see 20 above) occurs only in three of these cases, while half of the examples have active voice counterparts (21).

¹¹ The *by*-phrase is rarely used in *get*-passive clauses (cf. Carter and McCarthy 1999).

Table 2. *Equivalents of passive clauses with a by-phrase*

Translation equivalents		active	periphrastic passive	reflexive passive	middle	total
<i>get</i> -passive with a <i>by</i> -phrase	animate actor	2 (same v) 1 (diff. v)	2	1		6
	inanimate actor	2 (diff. v)	1		1	4
total		5	3	1	1	10

- (21) *Seekers are always the ones who **get clobbered** by the other team [...]*
*Противничкиот тим секогаш сака да ги **онесѝособи** играчките*
[...] (ParaSol)

The subject in *get*-passive clauses is typically animate, which is confirmed in our sample: only 19 out of 135 examples have inanimate subjects. Inanimate subjects are considered a sign of further grammaticalization of the passive use (Hundt 2001: 75), hence such clauses are expected to have passive counterparts. However, our data show that all types of equivalents are found (Table 3). The amount of reflexive passive equivalents (around 30%) mirrors the affinity of the reflexive passive to choose inanimate subjects, a tendency that calls for further investigation.

Table 3. *Equivalents of clauses with inanimate subject*

Translation equivalents	active	periphrastic passive	reflexive passive	middle	nominalization	free transl.	total
<i>get</i> -passive with an inanimate subject	5	3	6	1	3	1	19

The documents we excerpted the examples from contained numerous sentences with *get*+past participle that suggested mainly a middle reading, but some could also be interpreted as passives. It seems that even contextual support is often not enough to resolve the ambiguity, which is probably frequently contingent upon subjective factors, as noted by Carter and McCarthy (1999: 54): “The key to understanding the *get*-passive is that it highlights the stance of the speaker in context towards the event and the grammatical subject.” We selected and analysed the most indeterminate examples for comparison with the central passive group. It turned out that they exhibited a different ratio of equivalents, showing the closest affinity with the Macedonian reflexive middle constructions and reflexive passives, often also displaying middle/passive ambiguity (example 7 above). This indicates a con-

nection between the English *get*-passive and the middle voice, a property that accounts for its grammaticalization path to the passive (Haspelmath 1990; Mitkovic and Bužarovska 2011). An in-depth comparison with the Macedonian reflexive constructions may provide more insights into the middle to passive development in the *get*+past participle construction.

5 Concluding remarks

In this paper we present an analysis of the English *get*-passive construction and its equivalents in Macedonian. The study has shown that in Macedonian there are multiple structures that can represent translation equivalents of the English *get*-passive: active (with a similar or a different verb), the two passive structures in Macedonian – periphrastic and reflexive passive, middle, nominalization, participle (verbal adjective) and free translation. As expected, most commonly used in this case is the active voice due to the pragmatically governed word order in Macedonian (Bužarovska 2020) in comparison to the grammaticalized linearization in English, which allows agent demotion or patient promotion without the use of passive forms. As for the two types of passive in Macedonian, the periphrastic passive features more frequently than the reflexive passive, which supports our observation that the *get*-passive shares more properties with the *sum*-passive than with the *se*-passive. Moreover, regarding the English examples involving middle/passive ambiguity, we noticed that their Macedonian equivalents were reflexive middle and passive constructions, an observation that warrants further consideration. Despite the limited number and style range of the analysed examples, these conclusions, supported by theoretical claims, may serve as a basis for future more extensive investigation of the Macedonian counterparts of the English *get*-constructions.

Bibliography

- Alexiadou, A. (2005). A note on non-canonical passives: the case of the *get* passive. In H. Broekhuis, N. Corver, R. Huybregts, U. Kleinhenz, and J. Koster (eds.). *Organizing Grammar: Linguistic Studies in Honor of Henk van Riemsdijk*, 13-21. Berlin: de Gruyter.
- Anderwald, L. (2017). GET, GET-constructions and the GET-passive in 19th-century English: Corpus analysis and prescriptive comments. In S. Hoffmann, A. Sand, and S. Arndt-Lappe (eds). *Studies in Variation, Contacts and Change in English*, Vol. 18. Helsinki: Varieng. [Online] Available from: <https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/18/anderwald/> [Accessed: March 30th, 2023]
- Biber, D., Johnson, S., Leech, G., Conrad, S., and Finegan, E. (1999). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow: Pearson.
- Carter, R. and McCarthy, M. (1999). The English *get*-passive in spoken discourse: Description and implications for an interpersonal grammar. *English Language and Linguistics*, 3 (1): 41–58. DOI: 10.1017/S136067439900012X
- Chappell, H. (1980). Is the *get*-passive adversative? *Papers in Linguistics: International Journal of Human Communication*, 13 (3): 411–451. DOI: 10.1080/08351818009370504

- Collins, P. C. (1996). *Get-passives in English*. *World Englishes*, 15: 43–56. DOI: 10.1111/j.1467-971X.1996.tb00091.x
- Downing, A. (1996). The semantics of get-passives. In R. Hasan, C. Cloran, and D. Butt (eds). *Functional descriptions. Theory in practice*, 179–205. Amsterdam: Benjamins. doi.org/10.1075/cilt.121.07dow
- Fleisher, N. (2006). The origin of passive *get*. *English Language and Linguistics*, 10: 225–252. doi.org/10.1017/S1360674306001912
- Fried, M. (2006). Demoting the agent: Passive, middle and other voice phenomena. In B. Lyngfelt and T. Solstad (eds.). *Agent-backgrounding as a functional domain: Reflexivization and passivization in Czech and Russian*, 83–110. Amsterdam: Benjamins. doi.org/10.1075/la.96
- Haspelmath, M. (1990). The grammaticization of passive morphology. *Studies in Language*, 14: 25–72.
- Hatcher, A. G. (1949). To *get/be* invited. *Modern Language Notes*, 64: 433–446.
- Huddleston, R. (1984). *Introduction to the grammar of English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huddleston, R. and Pullum, G. K. (2002). *The Cambridge grammar of the English language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hundt, M. (2001). What corpora can tell us about the grammaticalisation of voice in *get*-constructions. *Studies in Language*, 25 (1): 49–88. doi.org/10.1075/sl.25.1.03hun
- Kazenin, K. (2001). The passive voice. In M. Haspelmath, E. König, W. Östereicher and W. Raible (eds.) *Language typology and language universals. An International Handbook*, 899–916. Berlin: de Gruyter.
- Kim, J. B. (2012). English Get-Passive Constructions: A Corpus-Based Approach. *Studies in Generative Grammar*, 22 (2): 437–457. DOI: 10.15860/SIGG.22.2.201205.437
- Kulikov, L. (2011). Voice typology. In J.J. Song (ed.), *The Oxford Handbook of Linguistic Typology*, 368–398. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/oxford-hb/9780199281251.013.0019
- Lakoff, R. (1971). Passive resistance. *Papers from the Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 7: 149–162.
- Leech, G., Hundt, M., Mair, C. and Smith, N. (2009). *Change in Contemporary English: A Grammatical Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Siewierska, A. (1984). *The Passive: A Comparative Linguistic Analysis*. London: Croom Helm.
- Mitkovska, L. (1998). The *se*-Passive in Macedonian Compared to the Neighbouring Slavic Languages. *Studia Linguistica Polono-Meridianoslavica*, 9: 47–60.
- Mitkovska, L. and Bužarovska, E. (2011). An Alternative Analysis of the English *Get*-Past Participle Constructions: Is *Get* All That Passive? *Journal of English Linguistics*, 20 (10): 1-20. doi.org/10.1177/0075424211418978
- Sussex, R. and Cubberley, P. (2006). *The Slavic Languages*. Cambridge University Press.
- Schwarz, S. (2018). *Passive voices: BE-, GET- and prepositional passives in recent American English*. PhD Dissertation. Uppsala University.
- Taranto, G. (2005). *An event structure analysis of the causative and passive get*. Ms., University of California, San Diego.
- Vanrespaille, M. (1991). A semantic analysis of the English *get*-passive. *Interface*, 5: 95–112.

- Бужаровска, Е. (2020). Информациската структура и синтаксата на простата реченица во македонскиот јазик. *Современа филологија*, 4 (1): 7–19. [Bužarovska, E. (2020). Informaciskata struktura i sintaksata na prostata rečenica vo makedonskiot јазик. *Journal of Contemporary Philology*, 4 (1): 7–19.] doi.org/10.37834/JCP21410041b
- Велковска, С. (1998). *Изразување на резултативност во македонскиот стандарден јазик*. Скопје: ИМЈ. [Velkovska, S. (1998). *Izrazuvanje na rezultativnost vo makedonskiot standarden јазик*. Скопје: ИМЈ.]
- Конески, Б. (1981). *Грамајтика на македонскиот литературен јазик*. Култура: Скопје. [Koneski, B. (1981). *Gramatika na makedonskiot literaturnen јазик*. Скопје: Kultura.]
- Конески, Б. (1986). *Историја на македонскиот јазик*. Култура: Скопје. [Koneski, B. (1986). *Istorija na makedonskiot јазик*. Скопје: Kultura.]
- Минова-Гуркова, Л. (1994). *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*. Скопје: Магор. [Minova-Gjurkova, L. (1994). *Sintaksa na makedonskiot standarden јазик*. Скопје: Magor.]
- Митковска, Л. (2011). *Македонските се-конструкции и нивните еквиваленти во англискиот јазик*. Скопје: Македонска реч. [Mitkovska, L. (2011). *Makedonskite se-konstrukcii i nivnite ekvivalenti vo англискиот јазик*. Скопје: Makedonska reč.]
- Тополинска, З. (2008). *Полски-македонски грамајтика конфронтација: развојот на грамајтичките категории*. Скопје: МАНУ. [Topolinjska, Z. (2008). *Polsko-makedonski. gramatička konfrontacija: razvitok na gramatičkite kategorii*. Скопје: MANU.]

Sources of examples

- ParaSol* English-Macedonian parallel texts. <http://parasolcorpus.org/>
- von Waldenfels, Ruprecht and Meyer, Roland (2006-) *ParaSol, a Corpus of Slavic and Other Languages*. Bern, Regensburg. [Accessed 25.05.2021]
- MaCoCu_en_mk* Macedonian-English parallel corpus.
- Bañón, Marta; et al., 2022, Macedonian-English parallel corpus MaCoCu-mk-en 1.0, Slovenian language resource repository CLARIN.SI, ISSN 2820-4042, <http://hdl.handle.net/11356/1513>. [Accessed 19.02.2023]
- Старова, Л. (1992). *Тайковите книги*. Битола: Микена. / Starova, L. (2012). *My Father's Books*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press. Translated from Macedonian by Christina E. Kramer.
- Алабаков, К. *Мојот партизански живот* / Alabakov, K. *My Partisan Life* <http://www.pollitecon.com/html/ebooks/Index.htm>. Translator not indicated.
- Gaughran, R. “The Tour Guide”/ Гофрен, Р. “Туристички водич”, *Blesok*, no. 12. <https://blesok.mk/en/literature/the-tour-guide-12/> Translated from English by Lenče Miloševska. [Accessed 20.02.2020]

RENDERING VERBAL IRONY OF “ONE FLEW OVER THE CUCKOO’S NEST”: NOVEL, CINEMATIC ADAPTATION AND LITHUANIAN SUBTITLES

Dovilė Vengalienė

Institute of Languages, Literature and Translation Studies, Vilnius University
dovile.vengaliene@knf.vu.lt

Živilė Nemickienė

Institute of Languages, Literature and Translation Studies, Vilnius University
zivile.nemickiene@knf.vu.lt

Urtė Pužaitė

Institute of Languages, Literature and Translation Studies, Vilnius University
urte.puzaittee@knf.vu.lt

This article analyses the transformation of verbal irony within literary works during adaptation and subtitle translation processes. During the process of adaptation, verbal irony is often altered or lost. In the realms of Lithuanian cinema, subtitling is a common mode of presentation, necessitating additional adjustments to accommodate translation constraints. The study is structured into theoretical and empirical parts. Firstly, it delves into irony typology, characteristics, adaptation strategies, and subtitling approaches. Then, it employs a comparative methodology to analyse verbal irony in Ken Kesey’s novel “One Flew Over the Cuckoo’s Nest” (1962), its cinematic adaptation by Miloš Forman (1975), and the Lithuanian subtitle translation by Narius Kairys (2018). This method unveils how verbal irony can change or persist during adaptation and subtitling processes. The examples analysed illustrate that the verbal irony from the novel may be lost or simplified and shortened in the adaptation, but it may also be complemented by non-verbal elements, such as acting and intonation. This research revealed that the film contains new cases of verbal irony absent from the original literary work. Notably, the verbal irony in the subtitles is simplified by using a near-synonym expression, omission or changes in word class and, consequently, loses its original impact.

Keywords: verbal irony, abridgement, subtitling constraint, audiovisual translation

ПРЕНЕСУВАЊЕТО НА ВЕРБАЛНАТА ИРОНИЈА ВО „ЛЕТ НАД КУКАВИЧИНОТО ГНЕЗДО“: РОМАН, КИНЕМАТОГРАФСКА АДАПТАЦИЈА И ТИТЛУВАЊЕ НА ЛИТВАНСКИ ЈАЗИК

Довиле Венгалиене

Институт за јазици, литература и студии по преведување,
Универзитет во Вилнус
dovile.vengaliene@knf.vu.lt

Живиле Немицкиене

Институт за јазици, литература и студии по преведување,
Универзитет во Вилнус
zivile.nemickiene@knf.vu.lt

Урте Пужаите

Институт за јазици, литература и студии по преведување,
Универзитет во Вилнус
urte.puzaittee@knf.vu.lt

Во овој труд се анализира трансформацијата на вербалната иронија во книжевните дела при процесот на адаптација и на титлување. При процесот на адаптација, вербалната иронија честопати се менува или се губи. Во литванските кина, титлувањето често се применува, што бара дополнително приспособување за да се задоволат ограничувањата при преведувањето. Трудот е поделен на теориски и на емпириски дел. Прво, се дава осврт на типологијата на иронијата, на нејзините карактеристики, на стратегиите на адаптација и на пристапите кон титлувањето. Потоа, преку компаративна методологија се анализира вербалната иронија во романот на Кен Кисеј „Лет над кукавичиното гнездо“ (1962), во кинематографската адаптација од Милош Форман (1975) и при титлувањето на литвански јазик од Нариус Каирис (2018). Овој метод покажува како вербалната иронија може да се промени или да се задржи во текот на адаптацијата и на титлувањето. Анализата на примерите покажува дека вербалната иронија од романот може да се изгуби или да се поедностави, односно да се скрати при адаптацијата, но и да се надополни со невербални елементи, како глума и интонација. Истражувањето покажа дека филмот содржи нови примери на вербална иронија, коишто ги нема во оригиналното книжевно дело. Имено, вербалната иронија при титлувањето е поедноставена преку речиси синонимни изрази, како и со испуштање или промени во зборовната група, па, како резултат на тоа, се губи оригиналниот ефект.

Клучни зборови: вербална иронија, скратување, ограничувања при титлувањето, аудиовизуелен превод

1 Introduction

Verbal irony, a complex linguistic construct, has posed a formidable challenge to both filmmakers and translators alike. The process of adaptation necessitates changes that preserve the essence of the original while infusing it with novelty. In most cases, the intricate nature of verbal irony is altered or becomes lost in the film. An internationally distributed adaptation requires translation, and the verbal irony is rendered in the target language. In the context of Lithuanian cinema, translations are commonly presented by subtitling, demanding further modifications to the text. After adaptation and subtitling, the final rendering of verbal irony may diverge significantly from its source.

The aim of this study is to investigate the nuances of translating verbal irony from its literary origin to its manifestation in Miloš Forman’s cinematic adaptation *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, and subsequently into Lithuanian subtitles. Given the complexity of verbal irony as a linguistic concept and its susceptibility to alteration during cinematic adaptation – an inter-semiotic translation – this research aims to scrutinize the transformation that verbal irony undergoes in this process. Subtitling as a specific method of audiovisual translation is introduced. These approaches allow for closely examining how irony is transformed in the process of adapting a novel into a film and uncovering the strategies used in the Lithuanian subtitles to convey this irony. The qualitative method is applied focusing on detailed analysis and interpretation. Translation strategies are analysed to assess the translation techniques used to convey irony, or the use of linguistic and cultural equivalents.

While there have been some works on the translation of irony, there are none, to the authors’ best knowledge, focusing on both cinematic adaptation and subtitling concerning verbal irony. This article may provide an innovative and valuable insight that may help translators subtitle verbal irony in the future.

2 The anatomy of irony

One of the leading authorities in the intricate realm of irony is Muecke (1970: 31), who explains it as writing that leaves the literal meaning open. It does not just mean the opposite of what is said but rather saying something that encourages multiple interpretations. As such, irony functions deliberately to provoke interpretation, and a single ironic expression may possess numerous different implications. According to Kreuz and Roberts (1993: 98–99), there are four main principal categories of irony: Socratic, dramatic, verbal irony, and irony of fate. Attardo (2000: 795) explains Socratic irony as feigning ignorance of a topic to teach the audience. Kreuz and Roberts (1993: 98) provide an illustrative instance of a professor posing ostensibly straightforward questions to make students realise their gaps in understanding. This technique encourages deeper contemplation, driving the audience to find answers and uncover deeper truths.

Dramatic irony creates a conflict between the audience’s awareness and the character’s comprehension (Kreuz and Roberts 1993: 99). The audience knows

more and can understand the irony of the character's utterances and actions. While unintentional from the character's perspective, dramatic irony becomes intentional when considered from the creator's viewpoint.

According to Attardo (2000: 795), the irony of fate corresponds to situational irony. Garmendia (2018: 3–5) explains this type as an action, occurrence, or event considered unintentionally ironic. This form of irony is not planned, and the situation is ironic because of the way it occurred.

Verbal irony, delineated by Garmendia (2018: 7), is a form of communication where the speaker imparts ironic content to an audience, whether that audience comprehends the ironic intent or not. Both the creator and the character employ this irony purposefully and with full awareness.

Thus, in the intricate landscape of irony, verbal irony is a deliberate form of communication used to convey a deeper meaning beyond the literal one.

2.1 Characteristics and functions of verbal irony

Verbal irony contrasts a stark juxtaposition between reality and outward appearance (Chevalier 1932: 42). The literal meaning should not be taken at face value, as there is a more profound message. Muecke (1970: 34) explains that reality takes shape through the eyes of the ironic observer. The audience must know the situation from the ironist's perspective to discern the true meaning. Booth (1975: 28) remarks that verbal irony creates an inner circle of those who grasp the meaning and agree. Thus, one of the functions of verbal irony is to foster a sense of community among those who share the understanding. According to Muecke (1970: 35), the true meaning is discerned from what the speaker says or from the context. Verbal irony and its context are inseparable. Attardo (2000: 823) contends that irony is inappropriate to the situation and relevant to the context. The words alone are not ironic; their meaning changes with the context. If the context is not grasped, only the literal meaning is perceived, and the audience is deceived. Hutcheon (1994: 15) notes that those deceived are excluded and embarrassed and may be called "victims"; however, deception and victimisation are not the purposes of irony. Muecke (1970: 35) explains that the ironist pretends not to be believed but to be understood. The irony is deceptive with the intention not to deceive but to enlighten. One of the main purposes of verbal irony is to express one's attitude (Garmendia 2018: 88). Speaking more simply would require less effort from the speaker and listener, but verbal irony conveys more information. Attardo (2000: 821) posits that the most appropriate elements are the most predictable, the least informative, and the least appropriate ones are the most informative. Verbal irony relays information germane to the situation and alludes to deeper layers, encompassing absurdity, critique, and humour.

One of the prevailing devices within the realm of irony is hyperbole, the tool used to criticise through exaggerating some features of the target (Muecke 1970: 57). This is used to emphasise positive features and then condemn them (Muecke 1970: 58–60). The ironist builds up the target only to knock it down.

A similar effect is achieved by understating. Colston (2017: 234) explains that the features are portrayed as lesser than actual reality. This is used to make some-

thing seem insignificant or feign ignorance (Muecke 1970: 61). Muecke (*ibid*) marks that common sense or innocence may help reveal hypocrisy and irrationality. Thus, the ironist simplifies the situation and reveals its worthiness of criticism. Clark and Gerrig (1984: 121–122) claim that pretence is one of the main features of irony and creates a community of people who understand verbal irony and victims who do not.

Irony by analogy is used to compare two situations to explain how the target is worthy of criticism (Muecke 1970: 63). By criticising the situation and then comparing its target, the criticism seamlessly extends to the target itself (*ibid*). This unexpected resemblance also creates a humorous effect. Hence, the irony is created by employing hyperbole, understatement, and analogy. The main functions of verbal irony are to convey one’s attitude, criticise, reveal absurdity, create a community, and express humour.

2.2 Cinematic adaptation as inter-semiotic translation

The intricate nature of verbal irony pinpoints the substantial challenge it poses to cinematic adapters who face the peculiar and demanding task of adaptation. Jakobson (1959: 233) calls cinematic adaptation inter-semiotic translation, a process involving the “interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”. In accordance with Cintas and Remael (9), an audiovisual production relies on two codes: image and sound. The textual language of a book is transformed into visual and auditory elements, and some elements may be altered and resonate with the audience differently. Thus, verbal irony may undergo subtle shifts or complete transformations.

The act of adaptation requires changing the original. Abbott (2008: 114) explains the logistical impossibility of faithfully transferring every line into a film that only spans about two hours. A film is meant to be experienced in a theatre in an unbroken manner, imposing limitations on length and pacing (Abbott 2008: 114). Thus, the source text must be modified. Stam (2000: 59) posits that adaptation should prioritise faithfulness to the medium over rigid fidelity to the source material. The adapter is constrained by time and the necessity to keep a balance between faithfulness to the original and the cinematic medium.

Abbott (2008: 112) asserts that competent adapters are raiders because they do not copy but steal what they want and leave the rest. Verbal irony deemed unnecessary may be omitted, and some forms of irony might be simplified, avoiding excessive contemplation. McFarlane (2007: 15) observes that reading is an individual act of comprehension, interpretation and a personalised form of adaptation. Since verbal irony requires understanding context and interpreting the meaning beyond the literal, the adapter may decipher an ironic utterance and render it into film uniquely. Adaptation is the process of interpreting a literary work into a product that is faithful to the original and the cinematic medium. Consequently, due to various constraints and the adapter’s interpretation, verbal irony is susceptible to alterations during the process of adaptation.

2.3 Adaptation strategies

Rauma (2004: 62) distinguishes a taxonomy of seven adaptation strategies: dramatisation, abridgement, elaboration, reassignment, rephrase, transference and invention. Dramatisation entails transforming narration into dialogue and usually involves rephrasing (Rauma 2004: 62). In cases where the original is written in the first person, dramatisation can facilitate the conversion of the narrator's irony into lines of dialogue, fostering the characters to interact and express themselves. Abridgement omits words or sentences to condense the text, wherein certain parts of the original lines are transferred (Rauma 2004: 69–70). Since verbal irony relies on specific wording in a specific context, abridgement may aid in rendering the message more accurately; however, simplifying ironic expressions may affect their nuanced impact.

Elaboration entails expressing the message more verbosely (Rauma 2004: 72). The film's duration is limited and compels the adapter to discern the indispensable elements. However, Sarah Kozloff (2000: 52) claims that cinematic texts often include "verbal embroidery", suggesting that the adapter's personal inclinations may "embroider" verbal irony, potentially changing its meaning and effect.

Reassignment involves assigning a line to a different character (Rauma 2004: 74). Although Rauma (*ibid*) speculates that the reassigned line should not be heavily characterisational, this may not be conducive to verbal irony, as it expresses attitudes and reveals character traits.

Rephrasing pertains to conveying the same idea in different words (Rauma 2004: 79). Given that film dialogue imitates real speech, rephrasing may be used to make the text more colloquial (Rauma 2004: 80). This may be used to simplify verbal irony and make it easier to understand. Still, it may also result in an alteration or loss of some ironic meaning.

Transference takes the exact wording from the novel and integrates it into the film, sometimes relocating it to a different context (Rauma 2004: 83). For verbal irony, transference is a prudent choice, enabling faithful and accurate transmission of the original's meaning. However, this strategy may not work with particularly complex verbal irony.

The invention entails the creation of new lines (Rauma 2004: 86). By employing the invention, the adapter can imbue the film with a more distinctive vision, fostering a more personalised adaptation. This approach permits the adapter to introduce their own instances of verbal irony should they feel they align better with their version of the story.

These strategies offer diverse avenues of rendering verbal irony in unique ways within the cinematic context. In some cases, a blend of multiple strategies may be employed at the same time to capture the subtleties of verbal irony, meeting the demands of adaptation.

2.4 Constraints of subtitling as an audiovisual translation mode

Cintas and Remael (2014) provide a comprehensive definition of subtitling as a translation practice that presents a written text positioned at the bottom of the screen. These subtitles convey the original dialogue and the discursive elements of the image, along with the auditory information contained on the soundtrack. It is widely recognised within scholarly discourse that translation invariably entails deviations from the source text. This process necessitates a willingness to embrace certain variations to account for contextual nuances. The translation navigates different values, cultural, linguistic, and communal landscapes and needs to risk nicety. While alterations are inevitable, Adamou and Knox (2011: 21) note that subtitles appear alongside the soundtrack, heightening the audience's awareness of translation incongruities. This prompts subtitlers to strive for a faithful rendition of the dialogue. The translator interprets the dialogue of the adaptation, which is an interpretation of the literary dialogue and may lead to significant changes. Verbal irony has multiple meanings, and this double interpretation may alter them.

The constraints inherent to subtitling can be divided into spatial and temporal (Cintas and Remael 2014: 81–99). Spatial limitations refer to the number of lines and characters within a subtitle (Cintas and Remael 2014: 81–85). Aiming to ensure an unobstructed view of the visual content, the number of lines is usually limited to two, and the number of characters is restricted with varying practices (Cintas and Remael 2014: 82–84). More characters on the screen cover more of the action, giving the audience more to read and less time to watch (Cintas and Remael 2014: 85).

The subtitler should condense the text as much as possible without significantly altering the meaning. Since verbal irony may be quite elaborate and have multiple meanings, condensation may lead to losing some of those meanings. Temporal constraints pertain to the timing and synchronisation of the subtitles and further shape subtitling strategies (Cintas and Remael 2014: 88). As James (2007: 151) observed, subtitling is affected by the length of camera shots. If the camera shots are long and the speakers rarely change, the subtitles can be longer and stay on the screen for an extended time (James 2001: 151–152). Shorter camera shots, brisk dialogue exchanges, and frequent shifts of speakers require more condensed subtitles, which stay on the screen for briefer intervals (James 2001: 152). This further limits the translator. The subtitler must also maintain the way the meaning is conveyed. Cintas and Remael (2014: 88–89) suggest that the golden rule is to keep temporal synchrony with the utterance so that the subtitles appear as talking starts and disappears as it stops. This feels more natural to the audience and makes it easier to follow the story. Cintas and Remael (2014: 91) establish another golden rule: a subtitle should not remain over a cut. This is based on studies on eye movement, which show that a remaining subtitle may be interpreted as new and re-read (*ibid*). This distracts the viewer from the image and wastes their time. Due to these restrictions, verbal irony may be altered to create easily readable and understandable subtitles.

Thus, the subtitler is limited by the number of lines and characters and time restrictions, which may lead to altered verbal irony.

2.5 Subtitling strategies

Cintas and Remael (2014: 145) mark that subtitles frequently condense spoken text. Reduction facilitates timely comprehension and directs the viewer's attention to on-screen action (Cintas and Remael 2014: 146). The subtitler must know how to employ text reduction while preserving inherent meaning. This entails two types of text reduction: total and partial (*ibid.*). The former is achieved by deleting or omitting lexical items, whereas the latter focuses on condensation and a more succinct rendering of the source text (*ibid.*). In exercising such reductions, the subtitler should always consider retaining pivotal information while leaving out less critical elements.

When employing condensation and reformulation, the subtitler spans a spectrum of strategies. Some are employed on the lexical plane, such as simplifying verbal periphrases through the substitution with shorter verb forms, generalising enumerations, using shorter near-synonyms or equivalent expressions, using simple rather than compound tenses, altering word classes, and using short forms and contractions (Cintas and Remael 2014: 151–153). Other strategies manifest at syntactic level changing the mode of a sentence, simplifying indicators of modality, turning direct speech into indirect speech, changing the subject of a sentence or phrase, manipulating theme and rheme, turning long and/or compound sentences into simple sentences, turning active sentences into passive ones or vice versa, using pronouns and other deictics to replace nouns or noun phrases, and merging multiple phrases/sentences into one (Cintas and Remael 2014: 154–161). Typically, a combination of these strategies is employed to achieve an optimal rendering of the source text (Cintas and Remael 2014: 150). Linde and Kay (2014: 26) note that most subtitles represent spoken dialogue and need to have an “oral flavour”. Herein, the translator must create a translation that relays both what is implied and how it is said and effectively applies strategies to achieve a faithful, understandable, and readable rendering. Subtitlers must constantly adapt and choose the best approach to create a text that would adhere to the limitations and faithfully convey the meaning. In the context of these considerations, verbal irony emerges as a complex hurdle, as changes for subtitling imperatives might inadvertently compromise the richness of this linguistic construct.

3 From Ken Kesey's novel *One Flew Over the Cuckoo's Nest* to Miloš Forman's cinematic adaptation of the Lithuanian subtitles

According to Knapp (2007: 44), Ken Kesey's novel *One Flew Over the Cuckoo's Nest* criticises a society that requires conformity to attain affluence. The narrative follows Randle Patrick McMurphy, a criminal who pleads insanity and gets hospitalised in a mental institution, and a Native American patient, Bromden, who serves as the narrator. McMurphy observes the oppressive hospital system, prompting a confrontation with the authoritarian Nurse Ratched and initiates the patients to rebel. His primary weapon is language: jokes, games, obscenity, make-believe, and verbal disrespect (Knapp 2007: 44). McMurphy's arsenal includes verbal irony, and he employs it more often than anyone else. He uses it as an inside joke with

the patients and creates a community. Sullivan (2007: 25) points out how ridicule is a weapon against oppression and is used to overpower Ms Ratched “in part gaily, jokingly, in part grimly”. Notably, the humour of verbal irony stands in stark contrast to the cold demeanour of the nurse, providing levity to a heavy subject matter while, at the same time, heightening its chilling undertones.

Skvorecký (2000: 342) observes that Miloš Forman’s cinematic adaptation significantly changes the narrative to align with the director’s vision. There are various changes to the narrative, characters, and dialogue. Hames (2018: 275) maintains that the film works on multiple interpretive levels, as McMurphy dies as a victim of a system whose agents are not evil but are tools of power they do not comprehend. Esteemed nursing professionals Boschini and Keltner (2009: 76–78) observe that the head nurse in the film is not irredeemable. Keltner goes so far as to suggest that, despite the film being meant to be antipsychiatry, it “accurately portrays a flawed system inhabited by complicated individuals”. This contrasts with the novel, where MsRatched is characterised primarily as a cold, controlling and cruel individual.

These changes affect how verbal irony is rendered and preserved in the film during adaptation and subtitling. The following examples explore how verbal irony is maintained or changed during adaptation and subtitling. The instances sourced from the novel are marked as the source text (ST), while those from the cinematic adaptation are designated as target text 1 (TT1), and the subtitles are categorised as target text 2 (TT2). Table 1 showcases instances of verbal irony affected by abridgement.

Table 1. *Verbal irony affected by line abridgement*

No.	ST	TT1	TT2
1.	Here’s the Chief. The soopah Chief, fellas. Ol’ Chief Broom. Here you go, Chief Broom.	Chief.	Vade. (Chief.)
2.	Now they tell me a psychopath’s a guy fights too much and fucks too much, but they ain’t wholly right, do you think? I mean, whoever heard tell of a man getting too much poozle?	Well, as near as I can figure out, it’s cause I... fight and fuck too much.	Na, spèčiau todèl, kad... per daug mušuos ir krušuosi. (Well, I’d guess because ...I fight and fuck too much.)

The first instance pertains to the initial exchange between an aide and the Native American patient Bromden in the novel and the film. The ST line features verbal irony created through hyperbole. Bromden has no power as a patient; thus, the

aide derisively addressing him as “Chief” is meant to mock and express humour. This choice of address, loaded with sarcasm, is further amplified by the adjective “soopah”, magnifying the notion of power – or rather powerlessness – attributed to Bromden. As the hyperbolic tone reaches the height of its intensity, the aide brings Bromden down by using the word “OI”, creating a patronising tone and a sense of familiarity, and adds a pun made with Bromden’s name. The aide’s dialogue effectively underscores their view of Bromden as feeble and pitiable.

In the cinematic adaptation, the aide’s tone shifts, addressing Bromden as “Chief” calmly and authoritatively. As Bromden is also powerless in the film, the use of the word is still ironic but considerably milder than its original incarnation. This alteration aligns with the adapter’s vision. The aides are portrayed in a less antagonistic light than their counterparts in the novel. Rather than being consistently abusive, the aides in the film are more restrained and rational and resort to violence in extreme circumstances. Thus, their verbal irony is less aggressive.

The subtitle is a direct translation of the adaptation’s dialogue TT1 and carries over the same ironic meaning. This example demonstrates how line abridgement may simplify the intricacies of verbal irony quite drastically. In this case, the translation does not further impact this linguistic device.

Shifting to the second example of the ST, McMurphy feigns ignorance, asserting his inability to grasp the concept of a psychopath and referencing an earlier explanation provided to him. He doubts the reasoning and conveys the explanation’s absurdity, which is enhanced by a rhetorical question. This interplay creates humour and demonstrates McMurphy’s dismissive attitude towards his diagnosis. The colloquial, vulgar language and contractions reveal McMurphy’s character while critiquing the specialists who diagnosed him – a case of presenting irony through simplicity.

TT1 differs from the ST in context and phrasing evidently. The conversation is not psychopathy but mental illness in general, and McMurphy explains why he thinks he is suspected of being mentally ill. While the abridged line retains elements of the ST, particularly the phrase “fight and fuck too much,” rephrasing and omissions alter its impact. The line in TT1 intensifies McMurphy’s feigned feeling of uncertainty but omits the doubt in the explanation, and the adaptation becomes less overtly ironic. McMurphy does not cite an explanation provided by a specialist but offers his interpretation of the reason, retaining the core message but with altered phrasing, changing its impact. The language of TT1 is not as overly colloquial and simplistic but still contains contractions and vulgarities, maintaining some of the feigned ignorance.

The first part of the sentence of TT2 is rephrased using a shorter near-synonym or equivalent expression, slightly tempering the sense of bewilderment. In TT1, McMurphy expresses how he is trying to figure out the reason, but the subtitle simplifies it to a guess. While irony remains present, its impact is diluted in TT2. Contractions are absent from the subtitles, imbuing the language with a less colloquial, more polished tone, although the use of vulgar language remains consistent. In these cases, verbal irony rendered from the ST to TT1 is simplified and loses much of its meaning. This carries over to the subtitles, which, in one ex-

ample, causes a further loss in irony but does not in the other. Table 2 contains examples of verbal irony rendered using rephrasing as the main adaptation strategy.

Table 2. *Verbal irony affected by line rephrasing*

No.	ST	TT1	TT2
1.	He gets his growth, he'll be pretty good-sized, won't he?	Goddamn, boy, you're about as big as a mountain!	Velniai griebtu, vaikine, tu aukštas kaip kalnas. (Goddamn, boy, you're big as a mountain.)
2.	Anointest my head with conductant. Do I get a crown of thorns? “Get Wildroot Cream Oil, Cholly ...” “Mage with thoothing-lan-o-lin.”	A little dab'll do ya. Ain't that right Mr Jackson?	Nedidelis brūkšteležimas nepakenks. Ar ne taip, pone Džeksonai? (A little dab will do. Aren't I right Mr Jackson?)

In the first example, McMurphy employs ironic and humorous commentary on Bromden’s towering stature. This reveals McMurphy as someone who likes to joke around, and this facet of his character is illuminated by his consistent efforts to elicit laughter from his fellow patients.

TT1 presents a rephrased line, with the only ironic part being the word “boy”, which is inappropriate as Bromden is an adult. This form of address may be seen as reductive and potentially racist, as, historically, it has been used to belittle minority individuals (Nittle 2020). Subsequently, McMurphy uses the Native American greeting “Hau” along with performative gestures, making the hand-over-mouth war cry sounds (a stereotypical imitation). This rephrasing gives TT1 a racist undertone, reshaping the irony from light-hearted humour to derisive mockery of the Native American. While McMurphy does use racist remarks in the novel, these are directed against the African-American aides, never against his fellow patients.

Conversely, TT2 is a direct translation using the address “vaikine”, intended for teenagers and young adults. It retains the reductive undertone, but since the term does not have the racial history in Lithuania as it does in America, it is not perceived as overtly racist. The irony persists in TT2, although it is less severe compared to the English rendition.

In the second example, the doctors put graphite salve on McMurphy’s temples to prepare for electroshock therapy (EST) used as a punitive measure masqueraded as a therapeutic intervention. McMurphy cites Psalm 23, changing the word “oil” to “conductant”. In the Psalm, God is referred to as a shepherd who anoints a sheep’s head, which represents the believer, with oil to make its wounds heal faster, i.e., oil signifies divine care, healing wounds symbolically (Morgenstern 1946: 17). However, in this context, doctors use “conductant” to punish and con-

trol the patient under the guise of trying to cure them. McMurphy mentions the crown of thorns imposed on Jesus to mock his title “King of Jews” and inflict him pain (Encyclopædia Britannica 2019). Consequently, McMurphy reveals his understanding that doctors torture patients, exposing their sadistic pretence of treatment. Then McMurphy sings a commercial jingle from the 1950s to show he is not scared of the procedure and encourages Bromden, who is preparing for the same ordeal. In contrast to the depicted conductant, the referenced Wildroot Cream Oil, a hair tonic for men, renders the situation absurd.

In TT1, the religious references are replaced with an advertising slogan from the 1950s used for Brylcreem, a hair styling product for men (Farlex Dictionary of Idioms 2015). The insight into the doctors’ motives is not present in TT1, and McMurphy’s insight into the situation is diminished. He playfully addresses Mr Jackson, who dons hair products, creating a humorous effect, then sings the jingle for Wildroot Cream Oil, the words garbled by a mouthpiece. TT1 mocks and makes light of the situation, showing that McMurphy is not scared and encourages Bromden. The religious allusions are likely omitted due to their deemed inappropriateness for the adaptation.

TT2 rephrases the slogan, conveying McMurphy’s nonchalance towards the procedure more explicitly compared to TT1, but sacrifices the hair product reference and slogan-like quality. The second sentence is a shorter near-synonym or equivalent expression. McMurphy’s addressing Mr Jackson makes less sense in TT2 and is less humorous, as the connection with the first sentence is not as strong. The verbal irony in TT2 is more direct and less complex than in TT1.

Throughout these instances, rephrasing enables the expression of similar ideas in novel forms tailored to the adapter’s vision. Some of the irony is lost and not expressed through words, and some is conveyed through acting, which helps enhance the effect of the utterances. The process of subtitling further alters verbal irony resulting in the loss of certain nuances and effects present in the adaptation. Numerous cases of the verbal irony of the ST, some of which are presented in Table 3, are omitted from the adaptation.

Table 3. *Verbal irony affected by line omission*

No.	ST
1.	He told me that "psychopath" means I fight and fuh - pardon me, ladies - means I am he put it <i>overzealous</i> in my sexual relations. Doctor, is that real serious?
2.	Yeah? <...> You got a paper I can sign? <...> And why don't you add some other things while you're at it and get them out of the way – things like, oh, me being part of a plot to overthrow the government and, like how I think life on your ward is the sweetest goddamned life this side of Hawaii – you know, that sort of crap. <...> <i>Then</i> , after I sign, you bring me a blanket and a package of Red Cross cigarettes. Hooee, those Chinese Commies could have learned a few things from you, lady.

The first example presents another explanation of McMurphy’s understanding of psychopathy. He facetiously dismisses the seriousness of the diagnosis and ironically asks whether the doctor thinks that overzealousness in sexual relations is serious. This is explained in the film, as exemplified in the second entry of Table 1, rendering the repetition superfluous. Consequently, omission is used to avoid redundancy.

The second example appears after McMurphy is sent to EST for attacking an aide, and Ms Ratched asks him to admit his wrongdoing to avoid the treatment. McMurphy asks for a paper to sign, seemingly agreeing to the deal. Still, the following line reveals it as verbal irony, as he employs analogy to compare Ms Ratched’s actions to those of the Chinese communist government. This interaction is not rendered in the adaptation, and Ms Ratched does not make the offer likely because her depiction in the film is different.

The cinematic adaptation inevitably necessitates the omission of several instances of verbal irony, as they are not suitable for the filmic medium or the narrative of the adaptation. However, many new ironic expressions have been invented to compensate for the loss. A collection of these newly conceived instances is provided in Table 4.

Table 4. *Invented lines containing verbal irony*

No.	TT1	TT2
1.	Chewing gum in class?	Kramtau gumą klasėje. (I chew gum in the class.)
2.	Five fights, huh? Rocky Marciano’s got 40 and he’s a millionaire.	Penkios kovos? Rokis Marčiano kovėsi 40 kartų, ir dabar jis milijonierius. (Five fights? Rocky Marciano fought 40 times and now he’s a millionaire.)
3.	No, I thought you were the champ.	Ne, man atrodė, kad tai tu čempionas. (No, I thought you were the champion.)

The first example appears when the doctor reads McMurphy’s patient file, enumerating his behaviours, such as hostility, unauthorised talking, resentment towards work, and indolence. McMurphy employs verbal irony by analogy and offers the addition of “chewing gum in class”. This connects the behaviour in the patient file and that of misbehaving schoolchildren. Thus, the patient file sounds absurd, and McMurphy demonstrates that he does not take it seriously.

TT2 is a direct translation, but the mode of the sentence is changed from a question to a declarative statement. Since the voice and rising intonation of the actor are heard with the subtitles and the audience can perceive the question, the

subtitle seems at odds with the film. The subtitled irony becomes subdued and incongruent with the film's delivery by transforming the rhetorical question into a straightforward statement.

The second example introduces McMurphy and his attitude towards his situation. This case is similar to the first example from Table 3. McMurphy is talking to the doctor of the mental institution. He uses irony by analogy to compare his situation to a professional boxer and notes that they are treated differently for the same actions. By feigning ignorance, McMurphy reveals the hypocrisy of the situation. Although the irony in the film is more straightforward, it effectively reveals McMurphy's character and stance, amplified by the actor's vocal inflexions and performance.

The exclamation "huh" expressing feigned surprise is omitted from TT2. It is heard with the subtitle, and the character speaks condescendingly so that the audience may grasp the implication. The second sentence of the line is rephrased to sound more natural in Lithuanian, which affects the clarity of the irony. TT1 contrasts "five fights" and "40" using the number-noun structure in both sentences (the noun is implied in the second one). The first sentence of TT2 maintains this structure, but the second one changes it to a verb-number by changing the word class of the noun "kovos" to the verb "kovėsi". While the contrast is still there, it is slightly less obvious, and the verbal irony of TT2 is less apparent.

The third example is after McMurphy's comments on how the patients are irrationally scared of Ms Ratched and think she is "some kind of a champ or something". The ironic observation in the example is spoken condescendingly, emphasising the word "you". This inflexion serves to portray McMurphy as a braggart in the eyes of the patients, highlighting their perception of his demeanour.

In TT2, the subtitler uses the phrase "tai tu", emphasising the irony more perceptibly and facilitating understanding for those not well-versed in English. While subtitling requires succinctness, additions may convey the message more accurately and ensure clarity for the audience.

The verbal irony in the film is more concise and less elaborate, but its impact is amplified through the nuances of acting. Ironic expressions have fewer meanings and are more straightforward in both the adaptation and the subtitles.

4 Conclusions

Verbal irony is a highly elaborate linguistic tool which serves as a prominent narrative device in Ken Kesey's novel *One Flew Over the Cuckoo's Nest* and its cinematic counterpart directed by Miloš Forman. This irony is instrumental in unveiling characters' attitudes, offering critique, and injecting humour and absurdity into the narrative. In adapting the novel to the screen, a process of inter-semiotic translation occurs, where the film's auditory and visual elements blend to bring new dimensions to verbal irony. Verbal irony within the film is conveyed through dialogue, the nuances of acting, and intonation, enhancing its effect.

Subtitling, a vital facet of the cinematic experience, faces constraints imposed by its synchronising with spoken dialogue. Since the subtitles are displayed at the

same time as the dialogue is heard, some parts of verbal irony, such as exclamations, are left unrendered, as the audience often relies on intonation for comprehension.

Since verbal irony in the novel is usually quite elaborate, its portrayal in the cinematic adaptation frequently involves abridgement and rephrasing. This process inevitably leads to the omission of verbal irony, and there are also novel expressions to compensate for these losses.

Subtitling further simplifies verbal irony by employing such strategies as using a near-synonym expression and omission. Additionally, changes in word class can impact the clarity of the conveyed irony. Should the translator not maintain the authenticity of the characters' speech, the subtitled verbal irony is at risk of losing its intended impact.

This journey of verbal irony from Kesey's text to Forman's film, and its Lithuanian subtitles is marked by numerous transformations. Each medium contributes to the irony, ultimately shaping the audience's experience in subtle and significant ways.

Bibliography

- Attardo, S. (2000). Irony as relevant inappropriateness. *Journal of Pragmatics* (32), 793–826.
- Booth, W. C. (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chevalier, H. (1932). *The Ironic Temper: Anatole France and His Time*. New York: Oxford University Press.
- Colston, H. L. (2017). Irony and Sarcasm. In *The Routledge Handbook of Language and Humor*, 234–249. New York: Routledge.
- De Linde, Z. & Kay, N. (2014). *The Semiotics of Subtitling*. New York: Routledge.
- Garmendia, J. (2018). *Irony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. London: Routledge.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. In *On Translation*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Knapp, J. F. (2007). Tangled in the Language of the Past: Ken Kesey and Cultural Revolution. In Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest – New Edition*. New York: Infobase Publishing.
- McFarlane, B. (2007). Reading film and literature. In Cartmell, D. and Whelehan, I. (eds.). *Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony and the Ironic*. New York: Methuen & Co.
- Skvorecký, J. (2000). FORMAN, Milos. In Pendergast, T., & Pendergast S. (eds.). *International Dictionary of Films and Filmmakers*. Michigan: St. James Press.
- Sullivan, R. (2007). Big Mama, Big Papa, and Little Sons. In Bloom, H. (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest – New Edition*. New York: Infobase Publishing.
- Abbott, P. H. (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. [Online] Available from: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816932>
- Adamou, C. and Knox, S. (2011). *Transforming television drama through dubbing and subtitling: sex and the cities*. [Online] Available from: <http://centaur.reading.ac.uk/17813/>
- Boschini, D. J. and Keltner, N. L. (2009). Different Generations Review One Flew Over the Cuckoo's Nest Miloš Forman (Director). *Perspectives in Psychiatric Care*, 45(1), 75–79. [Online] Available from: <https://doi.org/10.1111/j.1744-6163.2009.00205.x>

- Cintas, J. D. and Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Abingdon: Routledge. [Online] Available from: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=1702387>
- Clark, H. H. and Gerrig R. J. (1984). On the Pretense Theory of Irony. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(1), 121–126. [Online] Available from: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.113.1.121>
- Farlex Dictionary of Idioms*. (2015). [Online] Available from: <https://idioms.thefreedictionary.com/out+of+sight> [Accessed: April 21, 2021]
- Farlex Dictionary of Idioms*. (2015). [Online] Available from: <https://idioms.thefreedictionary.com/a+little+dab%27ll+do+ya> [Accessed: May 14, 2021]
- Encyclopædia Britannica* (2019). *Crown of Thorns*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/topic/Crown-of-Thorns-religious-relic> [Accessed: January 10, 2021]
- Hames, P. (2018). Miloš Forman (1932–2018). *Studies in Eastern European Cinema*, 9:3, 274–277. [Online] Available from: <https://doi.org/10.1080/2040350X.2018.1501650>
- James, H. (2001). Quality Control of Subtitles: Review or Preview? In Gambier, Y., & Gottlieb, H. (eds.) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. [Online] Available from: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=86730&site=ehost-live&ebv=EB&ppid=pp_iii
- Kreuz, J. R. and Roberts, M. R. (1993). On Satire and Parody: The Importance of Being Ironic. *Metaphor & Symbolic Activity*, 8(2), 97. [Online] Available from: https://doi.org/10.1207/s15327868ms0802_2
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. California: University of California Press. [Online] Available from: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=222972>
- Morgenstern, J. (1946). Psalm 23. *Journal of Biblical Literature*, 65(1), 13 – 24. [Online] Available from: <https://www.jstor.org/stable/3262214>
- Nittle, N. K. (2020). *Terms You Might Not Know Are Considered Racist*. [Online] Available from: <https://www.thoughtco.com/terms-many-dont-know-are-racist-2834522>
- Rauma, S. I. (2004). *Cinematic dialogue, literary dialogue, and the art of adaptation. Dialogue metamorphosis in the cinematic adaptation of The Green Mile*. [Online] Available from: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/7349/1/G0000703.pdf>
- Stam, R. (2000). *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In Naremore, J. (ed.) *Cinematic adaptation*. New Brunswick: Rutgers. [Online] Available from: https://www.academia.edu/3133330/_Beyond_Fidelity_The_Dialogics_of_Adaptation_in_Film_Adaptation_2000

ЛИНГВИСТИЧКИТЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ НА МАКЕДОНСКИТЕ, АЛБАНСКИТЕ И ТУРСКИТЕ ПОСЛОВИЦИ И ПОГОВОРКИ ЗА ЖЕНАТА – ПРАГМАТИКА И СЕМАНТИКА

Ваљбона Тоска
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
valbona_toska@yahoo.com

Хулија Скука
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
ahskuka@gmail.com

Во оваа статија се презентираат согледувања за лингвистичките специфичности на македонските, албанските и турските пословици и поговорки за жената од подрачјето на прагматиката и на семантиката, коишто заедно со синтаксата ги издвојуваат пословиците и поговорките во посебен семиотичен и јазичен микросистем, со што не само што се определуваат овие нивни јазични особености туку и се истакнува, посебно, нивната положба во однос на другите литературни жанрови. Целта е да се покаже дали македонските, албанските и турските пословици и поговорки за жената носат ист тип пораки, кои се реализираат во различни формални структури.

Клучни зборови пословици и поговорки, прагматика, семантика, јазичен микросистем, литературен жанр

**THE LINGUISTIC PECULIARITIES
OF MACEDONIAN, ALBANIAN
AND TURKISH PROVERBS ABOUT WOMEN
– PRAGMATICS AND SEMANTICS**

Valbona Toska

Ss Cyril and Methodius University, Skopje

valbona_toska@yahoo.com

Hulija Skuka

Ss Cyril and Methodius University, Skopje

ahskuka@gmail.com

This article presents observations about the linguistic peculiarities of Macedonian, Albanian, and Turkish proverbs about women from a pragmatic, semantic and syntactic point of view. Proverbs and sayings build as a separate semiotic and linguistic microsystem, so their linguistic peculiarities are described as well as their position compared to other literary genres. The purpose of the paper is to investigate if Macedonian, Albanian and Turkish proverbs and sayings about women carry the same type of messages conveyed by different formal structures.

Keywords: proverbs and sayings, pragmatics, semantics, linguistic microsystem, literary genre

1 Вовед

Пристапот кој ги сведува пословиците и поговорките (ПП) на микротекстови, нивната истакната комуникациска функција, како и фактот дека тие се во тесна врска со фразеологизмите – компоненти на лексичкиот фонд на еден јазик, претставуваат добра подлога за применување на определени лингвистички приоди. Така, на ова поле од фолклорот, традиционалните приоди биле надополнети и со структуралистички, семантичко-прагматички, синтаксичко-семантички студии. Да се потсетиме на некои позначајни остварувања.

Јакобсон и Богатирјов (2010: 31–45) констатираат дека покрај разликите, постојат некои аналогии помеѓу јазикот и народното творештво: во двата случаи се работи за структурирани општествени појави кои соодветствуваат на оралниот (устен) и колективен карактер. И, доколку јазикот, од Сосир па наваму, се студира како систем (*langue*), како колективен код, во опозиција со говорот (*parole*) – индивидуалниот начин на употреба на кодот, јазикот, на сличен начин треба да се постапи и со фолклорот. Ова доведе до барања за една граматика на народното усно творештво (Проп *Морфологија на сказнаџа*), како и до истакнување на комуникациската функција на фолклорот, односно до дихотомиската идентификација, според Бенеш: фолклор–јазик(*langue*)/книжевност–говор (*parole*). Структуралистите и приврзаниците на структуралистичко-семиотичките методи, сметајќи дека не е доволно само проучувањето на текстот на ПП, ја нафрлаат идејата за оградување од литературноста и ги разгледуваат ПП како квантум на структури, каде што се проектира и мислата. Освен јазичната структура, треба да се земат предвид и логичко-семиотичката и семантичката структура, потоа и вонјазичната (надворешна) и внатрешната (длабока) структура на семиотичниот систем, инваријантите како елементи на тој систем и варијантите како елементи на перформацијата (*Еџноџрафија на џоворџи* од Х. Хајмс во 1962 год., сфатена како систем на структури на говорните чинови – *speech acts*, или пак *Еџноџрафија на комуникаџијаџа* – поширок концепт, применет по 1964 год. – Е. Ирвас, А. Дјунд), како и лингвистичкиот и ситуациски контекст. На овој начин, јазичните иследувања се систематизираат и се прецизираат. Од гледна точка на теоријата на знаците, Пермјаков (1968: 273–285) го понуди својот логичко-семиотички класификациски систем, при што пословиците ги опишува како: а) јазични клишеа, коишто личат на обичните фразеологизми, но се разликуваат по директното и фигуративното мотивирање на универзалната смисла; б) логички, односно логичко-семиотички облици што моделираат определен однос помеѓу предметите; в) фолклорни феномени кои ги одразуваат моментите на реалноста во збиена, но содржајна форма. Пословиците ги сфаќа како знаци за определување ситуации или определени релации помеѓу нештата и нуди нивно групирање во четири основни класи, во кои се вклучуваат следните релации:

1. Однос помеѓу предметот и неговите особености, изразен со структурната формула:

$$p(x) > q(x)^1$$

(Ако p ја има особеноста x , тогаш таа особеност ја има и q .)

2. Однос помеѓу предметите:

$$p > q$$

(Ако p , тогаш q .)

3. Однос помеѓу особеностите на предметите во зависност од односите помеѓу самите предмети:

$$(p > q) > [(p(x) > q(x))]$$

(Ако q е во зависност од p , а p ја има особеноста x , тогаш и q ќе ја има истата особеност.)

4. Однос помеѓу предметите во зависност од одредени особености на тие предмети:

$$[(p > x) \wedge \sim (q > x)] > (p > q)$$

(Ако p има некаква позитивна особеност, а q ја нема, тогаш p е подобро од q .)

Овие поставки имаат и истомисленици во однос на основните црти (А. Семеркени, В. Фоит), но и противници (М. Куси, А. Крикман). Иако ПП ги нарекува *социјални метафори*, Зајтел (1969) во суштина ги третира како знаци, но не приложува логички структурни формули, иако говори за логички категории (структури, релации), не ги издвојува метафоричните искази од исказите без преносно значење. Во основни црти, споменатите приоди упатуваат на комплексноста на трите нивоа на структурата (според Николовска-Нејашмиќ 2000: 141): композициското, логичко-семантичкото и нивото на предметот. Овие сфери се од големо значење за лингвистиката, за фолклористиката и за семиологијата. Тоа што современата паремиологија го издвојува во однос на ПП е дека тие се знаци со определено значење (семантика), со определен однос кон говорителот и/или слушателот (прагматика) и со определена општа структура на исказот (синтакса). Во оваа статија ги презентираме согледувањата од подрачјето на *семантиката* и на *прагматијата*, кои заедно со синтаксата ги издвојуваат ПП во посебен семиотички и јазичен микросистем, со што не само што се определуваат овие нивни јазични особености туку се истакнува посебно и нивната положба во однос на останатите литературни жанрови.

¹ Величковски 1999 : 206.

2 Прагматика и семантика

Главното внимание на прагматиката, како и на семантиката, е насочено кон поимите вистинитост, валидност, кои се третираат и во однос на контекстот на употреба. Основната задача на семантиката е да објасни на кој начин определени значења се врзуваат за посебните морфосинтаксички категории и како значењата на комплексните фрази зависат од значењата на нивните компоненти (Панзова 1996: 73). Прагматиката, пак, Морис (1964: 401–414) ја претставува како дисциплина која во својата анализа, покрај лингвистичките изрази и објектите на кои тие се однесуваат, ги вклучува корисниците и можните контексти на употреба. Таа го опфаќа проучувањето на комуникациските средства поврзани со човекот: што се случува со човекот кога дава и прима соопштувања; од што зависи обликот на комуникацијата (начелно и конкретно); во која мера типот на културата ја условува комуникациската форма. Со буквалното значење *наука за практиката*, прагматиката се дефинира како наука која се занимава со испитувањето на контекстуализираните искази. Продуцирана од *теоријата на говорните чинови*, таа во лингвистиката има задача да ги испита чиновите кои се „изведуваат“ при изговарање на одредена реченица (или нешто еквивалентно на реченицата), односно, според Мишеска-Томиќ (1995), да го проучи дејството на исказот во одредена (говорна) ситуација. Се поаѓа од претпоставката дека постојат три основни говорни чинови: 1. локуционен – којшто го одразува основното значење на исказот; 2. илокуционен – којшто ја одразува намерата на говорителот при изговарањето на одредена реченица (да пофали, критикува, предупреди, советува, нареди, замоли итн.) и 3. перлокуционен – којшто предвид го има ефектот произведен од изговарањето на даден исказ. Во анализата на говорните чинови посебно внимание се посветува на испитувањето на т.н. перформативни глаголи, како што се: *вештувам, се заблагодарувам, забранувам, наредувам* итн., со кои се спроведува именуваното дејство. Прагматиката, исто така, се занимава и со разликите во вреднувањето на еквивалентните зборови, изрази и изреки во различни опкружувања, со пресупозициите (претпоставките) коишто се содржат во исказот, како и со принципите на конверзацијата. Со проблемите на разликите во вреднувањето на еквивалентните јазични единици се занимаваат и лексичката семантика (во рамките на разгледувањето на разликата помеѓу денотацијата и конотацијата), семантиката на реченицата, додека со тематско-рематската структура се занимава функционалната реченична перспектива. Потпирајќи се на многуте блиски начела на прагматиката и на семантиката, во нашата анализа овие пристапи се опфаќаат во една целина. Пред сè, доколку пораката ја идентификуваме со семантика, а нејзината примена ја идентификуваме со прагматика, бидејќи импулсот (поттикот) за употреба е прагматичен. За да постигне делумна формализација, со што би постигнале и класификација којашто овозможува нивно типолошко споредување, решивме да ги дешифрираме пораките на македонските, албанските и турските ПП за жената. Изведените парафрази се темелат врз една, условно кажано, традиционална (временска, просторска и социокултурна) конвенција. Имено, парафразите се одраз на нашите сознанија за длабокото значење на ПП. Се трудеме инфор-

маџијата во парафраза да не биде побогата од онаа што е содржана во сами-те ПП, па каде што тоа беше можно, парафразите да соодветствуваат со ПП и на формален план. Според традицијата, се служевме со јазикот на логиката, при што луѓето ги обележивме со x, y, z ; предметите со m, n ; особеностите со a, b ; состојбите и ситуациите со p, q, r . Познатата „опозиција“ помеѓу x и y ни овозможи да им ги приредиме спротивните полови: x = женски пол ; y = машки пол, при што, во зависност од различните улоги во коишто се јавуваат, им додаваме и дополнителен индекс (на пример, $x1$ = мајка; $x4$ = маќеа; $y1$ = татко итн.). Нашиот општ приод кон ПП се заснова врз теоретските погледи на А. Богуславски², кај нас применет во трудот на коавторите З. Тополињска, А. Спасов, Љ. Спасов (1986), а чии главни тези се следниве:

1. Општиот карактер на пословиците се темели врз фактот дека тие зборуваат за поими; токму тоа им дозволува да претставуваат самостојни текстови.

2. Пословиците се текстови кои: а) се составени од една реченица; б) се репродуцираат со интенција да се репродуцира не само определена содржина, туку и форма, а сепак не се цитати на нечии искази; в) можат да бидат протолкувани како самостојни текстови; можат, но не мора да бидат вметнати во поширок контекст.

3. Основната класа на пословиците се метафорични пословици (неметафоричните пословици би можеле да ги наречеме афоризми или сентенции).

4. Нормална метафорична пословица е обична реченица со тема и со содржина, организирана според општите правила на дадениот јазик; нема причина на така сфатените реченици да им се одзема значењето на нивните компоненти; следствено, неумесно е за значење на пословицата да се прифати нејзината „длабока смисла“ (содржина на парафраза) – таа се појавува дури откако ќе добиеме „готова“ реченица (со нејзината форма и значење). Најсреќни парафрази се оние од типот: *секоје Ф е Г*, или *секогаш кога Ф, тогаш Г*, а не: *ако Ф, тогаш Г*, бидејќи пословиците по дефиниција зборуваат за предметите и/или настаните кои постојат, а не за потенцијални предмети или настани; постоењето (егзистенцијата) е претпоставено! А ова не е ни чудно: народот којшто ги создава пословиците и ги користи, преку нив го зацврстува своето мислење за работите што го интересираат, а тоа се исклучиво работи кои постојат.

5. Релациите кои се прирекуваат во пословиците, а коишто се подложни на интерпретација (метафоричните), се егзистенцијални релации; голем дел од нив се негативно егзистенцијални.

Во сите сериозни пристапи се нагласува значајноста на метафоричноста на ПП. Иако оваа особеност најчесто се разгледува од естетска гледна точка, во ова пригода ќе го нагласиме значењето што претставува производ од допирот на значењето на дадена единица со преносното значење. Иако тој производ може да биде на различно рамниште (на ниво на основна синтаксичка единица, на ниво на реченица и на ниво на текст), вниманието го насочуваме на тоа што се нарекува семантика на реченицата, односно пословиците и поговорките се анализираат со парафрази врз основа на дистинкцијата помеѓу површинската и длабинската структура, како и во поглед на проблемите на референтноста на аргументите. Употребените единици во ПП го немаат тоа

² *Pamiętnik Literacki*, 47/3, 1967: 144–170.

значење што го имаат во обичниот говор, туку значењето е преносно. Затоа е потребна:

1. надворешнојазична анализа на самите метафори – какви се паралелите, од кои области произлегуваат сликите од кои настануваат метафорите, начинот на кој се остваруваат, какви сознанија нудат за средината во кои функционираат ПП;

2. дешифрирање на ПП и толкување на семантичката анализа на нивните пораки. Од прагматична гледна точка, кај ПП постои корелација помеѓу формата и содржината – сите ПП со прагматичка надградба му се обраќаат на адресатот во второ лице, во императив, но не сите ПП со оваа форма ги толкуваме како ПП со соодветна прагматичка надградба.

а. Пословици со прагматичка надградба, каде што формата соодветствува на длабинската структура:

- (1) *Жена млада и вино сѝаро земај.*
(Знај дека треба да постапиш различно при изборот, бидејќи една особина не важи подеднакво за сите.)
- (2) *Gruan e kalin zgjidhi vetë.*
'Жената и коњот одбери ги сам.'
(Знај дека х треба да одлучува самостојно за некои работи.)
- (3) *Kosana göre bağla başını, harcına göre pişir aşını.*
'Главата врзи си ја според мажот, јадењето подготвувај си го според џебот.'
(Знај дека х треба да се однесува според статусот на у.)

б. Пословици без прагматичка надградба, каде што формата не соодветствува на длабинската структура:

- (1) *Ako si nalušena skokni vo ezero.*
(Не е вистина дека другите ги засега твојата мака.)
- (2) *Gjanë e mirëmerre edhe ië derë të jëvgut.*
'Доброто нешто земи го и од домот на Гуптинот.'
(Не е вистина дека ако х е добар, неговото потекло е важно.)
- (3) *Besle kargayı, oysun gözünü.*
'Храни го гавранот да ти го извади окото.'
(Не е вистина дека z ќе биде а.)

Како експонент на прагматичката компонента, вградена во ПП, за парафразите го избравме изразот **знај дека**, а во зависност од тоа дали во ПП има позитивно-егзистенцијална или порака со вградена негација, се додаваат и експонентите **треба**, односно **не треба**. Сметаме дека е важна и дистинкцијата помеѓу ПП со прагматичка надградба што содржат коментар и тие што не содржат дополнителни коментари.

а. ПП коишто содржат коментар:

- (1) *Ako ja sakam ženata sakaj ja i babata.*
(Знај дека треба да го сакаш безусловно х1.)
- (2) *U ruaj nga gruaja nazëtoe.*
'Чувај се од разгалената жена.'
(Знај дека треба да се чуваш од х кој е а.)
- (3) *Ucuna bak bezini al, anasina bak kizini al.*
'На платното гледај му го лицето, на девојката гледај ѝ ја мајката.'
(Знај дека треба да внимаваш на потеклото при изборот на х)
- (1) *Ne zledaj na lusia, ami na jaiakata.*
(Знај дека не треба да просудиш според изгледот.)
- (2) *Grues mos i shif hundët, po punët.*
'На жената не гледај ѝ го изгледот, туку работата.'
(Знај дека не треба да просудиш според изгледот.)
- (3) *Ergen gözü ile kız alma, gece gözü ile bez alma.*
'Со око на ерген не избирај жена, во темница не избирај ткаенина.'
(Знај дека не треба да носиш одлука кога си во определени околности)

б. ПП без коментари, кои се побројни во однос на тие со коментари:

- (1) *Ako sakam obra žena, bidei chesem maj.*
(Знај дека треба р за да биде q.)
- (2) *Kërko shkop prej thane, kërko bijë prej nane*
'Барај стап од шипинка, барај ќерка од мајка.'
(Знај дека треба да избираш внимателно,
бидејќи единката особините ги наследува од конкретниот претходник.)
- (3) *Ucuna bak bezini al, anasina bak kizini al.*
'На платното гледај му го лицето, на девојката гледај ѝ ја мајката.'
(Знај дека треба да избираш внимателно, бидејќи единката особините ги наследува од конкретниот претходник.)
- (1) *Daj ñ na žena uzda, ako sakam da ñni zayusii kuakata.*
(Знај дека не треба х да го води т,
бидејќи не може тоа да го прави успешно.)
- (2) *Alma soysuzun kizini, sürer anasinin izini.*
'Не земај жена без сој, ќе се метне на мајката.'
(Знај дека не треба р бидејќи q.)

Често, кога се говори за ПП, се истакнува дека тие не се обични излагања, туку и своевидни просудувања. Иако ПП најчесто се даваат во форма на тврдења и во површинската структура не содржат експлицитни „упатства“ и/или „наредби“, во нивните длабински значења идентификуваме токму такви компоненти коишто, иако не се категорични, потпирајќи се на искуствата (кои носат заклучоци, а не поуки), повторувањата и потврдувањата, добиваат нијанси на обврска во рамките на воспоставените традиционални ставови. Овие „норми“ за определено однесување не претставуваат закони, туку се поврзуваат со моралната и идејно-воспитната функција на ПП. Оттука, и на ПП коишто имплицитно упатуваат на определено однесување, во парафразите им го дода-

ваме експонентот **треба**, односно **не треба**. Овде ги издвојуваме ПП коишто во пораките не содржат коментари од тие коишто содржат.

а. ПП без дополнителен коментар:

- (1) *Кому мајка, кому макеа.*
(**Треба** да се постапува еднакво со припадниците на една заедница.)
- (2) *Gazi te gaz, vaji te vaj...*
'Смеата со смеа, плачењето се плачење...'
(Луѓето **треба** да одберат соодветен партнер.)
- (3) *Yavrukuş yuvada gördüğüni uyar.*
'Младенчето го прави тоа што го видело во гнездото.'
(**Треба** да се внимава на потеклото при избор на х.)
- (1) *Жена вера нема.*
(**Не треба** да се верува на х.)
- (2) *Arka plot, sytë me lot.*
'Касата полна, очите насолзени.'
(**Не треба** да се ставиш во *p* од корист.)
- (3) *Sabahtan karnini doyuran, küçükken evlenen aldanmamış.*
'Кој појадува рано и рано се жени, не се излажал.'
(Решавањето на проблемот **не треба** да се одложува.)

б. Примери каде што во длабокото значење некако се образложуваат поставените барања:

- (1) *Мажоий̄ посилен е од женаӣа, зай̄оа̄ ӣребай̄ӣ да ӣремолчува женаӣа.*
(**X треба** да се стави во *p* **бидејќи q**.)
- (2) *Martesa thinjur leshtë, bjer kvaçkë në vjeshtë.*
'Женидба на старост носи квачки на есен.'
(Проблемот **треба** да се реши додека е актуелен, **бидејќи p**.)
- (3) *Ot kalsa köz olur, kız kalsa söz olur.*
'Ако остане трева ќе има жар, ако остане девојка ќе има озборување.'
(Проблемот **треба** да се реши додека е актуелен, **бидејќи p**.)
- (1) *Од жена кој маж зема ӣари, мараз ќе си ой̄вори.*
(**Не треба** да се ставиш во *p* од корист, **бидејќи** тоа има последици.)
- (2) *Martesa e papjekun – fëmija jetim.*
'Незрела женидба – детето сирак'
(**Не треба** да се ставиш во *p*, **бидејќи** тоа има последици.)
- (3) *Avradibet (kötü) olanın sakalı tez ağarır.*
'Кој има лоша жена, брзо ќе му обели брадата'
(**Не треба** да се изберех које *a*, **бидејќи p**.)

Во однос на поделбата помеѓу ПП кои пренесуваат егзистенцијално позитивни и пораки со надградена негација, констатираме дека побројни се ПП кои насочуваат како не треба да се постапи, бидејќи токму тие и го ограничуваат начинот на однесување. Егзистенцијално негативната порака може да се

појави во парафразага, иако во изразот ја нема, а ова не се однесува само на исказите од типот на горенаведените примери, туку и на сите други искази:

- (1) *Seloḡo ḡori, babaiḡa se ceḡila.*
(**Не треба** да се реагира несериозно во сериозна ситуација.)
- (2) *Bukuri e nuses – nḡe tuaj ḡjē.*
'Убавината на невестата – еден месец работа.'
(**Не е вистина дека** изгледот на *x* е важен.)
- (3) *Kadın malı, kapı mandalı.*
'Имотот од жената е надворешна брава.'
(**Не треба** да се ставиш во *p* од корист, **бидејќи** тоа има последици.)

Доколку говорните чинови ги разгледуваме според категориите – асертиви, директиви, комисиви, експресиви и декларативи – претставени кај Бугарски (1989), во нашиот случај идентификуваме само дел од нив: директиви и асертиви. Следствено, горенаведените примери би се вклучиле во категоријата директиви бидејќи во нив, било експлицитно било имплицитно, се идентификува инструкција, директива како би требало/не би требало да постапи соговорникот. Другите ПП, односно оние коишто во нашиот случај се и најбројни, ги вклучуваме во категоријата асертиви, бидејќи во нив добиваме извесни информации и тврдења, при што разликуваме неколку категории искази: такви што даваат егзистенцијална констатација, која се однесува на состојби или луѓе, и овде се вклучуваат и оние пораки коишто содржат негација, а којашто во исказот може и да недостасува. Заеднички елемент на парафразите на овие искази е **вистина е дека**, односно **не е вистина дека**:

- (1) *Женско коḡa se raḡa, siḡreḡiḡe ḡlaḡaiḡ.*
(**Вистина е дека** кога се раḡа *x* е тажно.)
- (2) *Shpıa asht e grues.*
'Куката е на жената.'
(**Вистина е дека** *t* се темели врз *x*.)
- (3) *Beḡiḡi sallayan el dḡnyaya hḡkmeder.*
'Раката која ја лула колевката, владее со светот.'
(**Вистина е дека** *x*² е многу моќна.)
- (1) *Erḡenl'k vezırl'k.*
(**Не е вистина дека** со *x* си во предност.)
- (2) *Gocni –mbreḡni.*
'Девојчинство – кралство'
(**Не е вистина дека** со *y* си во предност.)
- (3) *Kız evi, vezir evi.*
'Моминство, везирство.'
(**Не е вистина дека** со *y* си во предност – се однесуваат на состојби.)

- (1) *Kaj je? – Kaj e kom grun.*
‘Од каде си? – Од каде што ми е жената.’
(**Вистина е дека** у приклонува кон х.)
- (2) *Nerelisin? Daha evlenmedim.*
‘Од каде си? Сè уште не сум оженет/Не се оженив’
(**Вистина е дека** у приклонува кон х.)
- (1) *Женскиоѝ ум е маѝен ѝоѝоок.*
(**Не е вистина дека** х може да размислува јасно/бистро.)
- (2) *Njerkëza – piperkëza.*
‘Макеа – пиперка.’
(**Не е вистина дека** х4 е добро.)
- (3) *Kaynana pamuk ipliği olupraftan düşse, gelinin başını yarar .*
‘Свекрвата и да е конец од памук, ако падне од рафтот, ќе ја рани главата на невестата.’
(**Не е вистина дека** х3 е добро – се однесува на луѓе.)

б. Такви коишто содржат импликација **ако** > **тогаш**:

- (1) *Ako e majsoѝ ѝијаница, женатаа ќе биде маченица.*
(**Ако** р **тогаш** q.)
- (2) *Në marshi kudo, del shkado.*
‘Ако земете од каде било, излегува сешто.’
(**Ако** р **тогаш** q.)
- (3) *Kadın evde kalınca hiç olur, erkek evde kalınca koç olur.*
‘Девојката ако остане дома е безвредна, а машкото станува овен.’
(**Ако** р **тогаш** q.)

в. Такви коишто содржат споредби, кај кои скоро редовно се појавува лексемата **како** – сигнал на самата споредба. Оваа лексема ја содржат и нивните парафрази со што јасно се издвојуваат од другите ПП. Овој тип ПП се карактеризира и со тоа што не трпат метафоризација:

- (1) *Жена ѝијана е како улава свиња.*
(Х кој е а е **како** улава свиња.)
- (2) *Puna e grues – si puna e merimangës.*
‘Работата на жената – како работата на пајакот.’
(Работењето на х е **како** работењето на пајакот.)
- (3) *Kocasız kadın sahipsiz eve benzer.*
‘Жена без маж е **како** куќа без сопственик.’
(Х кој е без у е **како** куќа без сопственик.)

г. Такви коишто се третираат како производи на обичниот говор, во кои и не се забележуваат некои естетски вредности. Претпоставуваме дека при подготовките на албанските и на турските изданија, изреките од овој тип се заобиколени токму поради нивните естетски аспекти, додека во македонските изданија (М. Цепенков – наш извор), веројатно со цел да се дадат автентични записи, се вклучени и дел од ваквите изреки:

Многѹ је лична и красна.

(Вистина е дека *x e a.*)

3 Заклучок

Пословиците и поговорките, како специфична литературна реализација, светот го перципираат, го презентираат и го толкуваат на специфичен начин: некогаш нивен предмет се генерални појави/состојби, некогаш фрагментирано се осврнуваат на човековите преокупации. Иако имаат допирни точки со другите литературни жанрови, нивниот специфичен дискурс, нивната фигуративност, како и нивната можност да се применат самостојно и во рамките на друг дискурс, во вид на цитат или на заклучок, ги издвојуваат како посебни творби.

Освен ПП што носат прагматичка надградба и коишто експлицитно упатуваат како *ѿреба/не ѿреба* да се постапи, семантиката открива дека ПП и имплицитно содржат инструкции. Понатаму, се издвојуваат изреки во чиешто пораки се даваат и дополнителни коментари за поставените барања. Сите овие примери во кои, било експлицитно било имплицитно, се идентификува инструкција, ги вклучуваме во категоријата *дирекѿиви*. Другите искази ги вклучуваме во категоријата *асерѿиви*, бидејќи во нив добиваме извесни информации, а ги делиме на: искази коишто даваат *еѳзисѿенѿијална констѿѿација*, која се однесува на состојби или на луѓе (овде се вклучуваат и оние пораки кои содржат негација, којашто во самиот исказ може и да ја нема); искази коишто содржат импликација *ако > ѿоѳаш*; искази коишто содржат споредби и искази коишто се прозвод на обичниот говор.

Од примерите може да се заклучи дека атрибутите коишто говорат за негативните страни на жената обично служат како илустрација на состојби кои настануваат доколку субјектот (жената) ги поседува. Се работи за состојби кои се непривлечни и изреките што ги претставуваат се еден вид предупредувања, од типот: доколку жената ги има определените негативни особености, следува непријатна ситуација. Но, негативните знаки некогаш се истакнуваат и без оваа мотивација. Како најистакнати негативни особености на жената, коишто се идентификуваат во рамките на анализираните ПП, се: глупоста, злобата, неморалноста, лошотијата, мрзеливоста и итрината (доколку оваа особина може да се стави во оваа категорија). За да се постигне што посликовита панорама за некои од овие особености, се прават и споредби првенствено од палетата на животинскиот свет. Од друга страна, тоа што се нуди како квалитет на човековите вредности, во нашиот случај првенствено се поврзува со умноста, убавината, добрината, работливоста, чесноста (моралот). И во овој случај, многу ретко овие обележја на жената се даваат за да ја претстават во позитивна светлина. Тие некако се поврзуваат со претпоставката *ако*. Значи, само ако жената ги поседува позитивните вредности, следуваат состојби со позитивни обележја. Изреките кои содржат позитивни атрибути за жената се своевидни инструкции со вградена кондиционалност: *ако сакаш да бидеш во ѿријѿйна ситуација, избороѿ ѿреба да ѳо засноваш врз ѿрисусѿивоѿо/оѿсусѿивоѿо на ѿозиѿивниѿе особеносѿи*. Во македонските примери, нагласувањето на по-

зитивните обележја оди паралелно со негативните, додека во албанските и во турските се понагласени позитивните атрибути.

Применетото типолошко подредување ги потврдува сознанијата дека бројот на пословиците и поговорките е многу поголем од бројот на нивните пораки, коишто се повторуваат. Исто така, ваквиот приод во нашата компаративна анализа ни овозможи да констатираме дека македонските, албанските и турските пословици и поговорки за жената носат ист тип пораки, коишто се реализираат во различни формални структури.

Библиографија

- Величковски, Б. (1999). *Заемниџе влијанија меѓу македонскиџе народни џословици и џоѓоворки и џословициџе и џоѓоворкиџе на оруѓиџе балкански народи*. Докторски труд. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“. [Veličkovski, B. (1999). *Narodnite poslovice i pogovorki vo balkanski kontekst*. Doktorski trud. Skopje: Filološki fakultet „Blaže Koneski“.]
- Влајинац, М. (1975). *Жена у народним џословицама*. Београд: САНУ. [Vlajinas, M. (1975). *Žena u narodnim posloviceama*. Beograd: SANU.]
- Николовска-Нејашмиќ, И. (2000). *Сџудии оу македонскиџе фолклор*. Скопје: Култура. [Nikolovska-Nejašmič, I. (2000). *Studii od makedonskiot folklor*. Skopje: Kultura.]
- Панзова, В. (1996). *Универзалнаџа џрамаџика и македонскиџе јазик*. Скопје: Епоха. [Panzova, V. (1996). *Univerzalnata gramatika i makedonskiot jazik*. Skopje: Epoha.]
- Пермјаков, Г.Л. (1968). О лингвистеческом аспекте пословиц и поговорок. *Proverbium*,11. [Permjakov, G. L. (1968). Olingvistečeskom aspekte poslovice i pogovorok. *Proverbium*,11.]
- Проп, В.(2009). *Морфолоџија на сказнаџа*. Скопје: Македоника. [Prop, V. (2009). *Morfologija na skaznata*. Skopje: Makedonika.]
- Спасов, А., Тополинска, З. и Спасов, Љ.(1986). *Оџис и класификација на џоѓоворкиџе како авџиономен семџотичен јазичен мџросисџем (врз маџеријал оу збирката на К. М. Петкович)*. Скопје: МАНУ. [Spasov, A., Tpolinjska, Z. i Spasov, Lj. (1986). *Opis i klasifikacija na pogovorkite kako avtonomen semiotičen jazičen mikrosistem (vrz materijal od zbirkata na K. M. Petkovič)*. Skopje: MANU.]
- Хасан, Х. (1990). Паралелизмот меѓу турските, македонските и албанските пословици во западна Македонија. *Духовниџе средишџа во заџадна Македонија во минаџоџо и денес, Биџорски научно-кулџурни собири, IX научен собир*. Кичево. [Hasan, H. (1990). Paralelizmot meѓu turskite, makedonskite i albanskite poslovice vo zapadna Makedonija. *Duhovnite središta vo zapadna Makedonija vo minatoto i denes, Bigorski naučno-kulturni sobiri, IX naučen sobir*. Kičevo.]
- Їепенков, М. (1972). *Македонски народни умџворби, кнџа VIII: Пословици, џоѓоворки, џаџанки, клеџви, блаџослови*. Скопје: Македонска кнџа. [Serpenkov, M. (1972). *Makedonski narodni umotvorbi, kniga VIII: Poslovice, pogovorki, gatanki, kletvi, blagoslovi*. Skopje: Makedonska kniga.]
- Aksoy, Ö. A. (2013). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1*. Istanbul: Atasözleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi.
- Aksoy, Ö. A. (2013). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2*. Istanbul: Deyimler Sözlüğü, İnkılap Kitabevi.
- Bardhi, F. (1961). *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar I (1635 – 1912)*. Tiranë: Instituti i folklorit.

- Bugarski, R. (1989). *Uvod u lingvistiku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Boguslawski, A. (1967). O podstawach ogolnej charakterystyki przyslow/ За основите на општата карактеристика на пословиците. *Pamiętnik Literacki*, 47/3: 144–170.
- Čomski, M. (1975). *Osnove teorije o znacima*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Dançetoviq, V. (1971). *Fjalë të urta shqipe*. Prishtinë: Rilindja.
- Hymes, D. (1962). The Ethnography of Speaking. In T. Gladwin & W. C. Sturtevant (eds.). *Anthropology and Human Behavior*, 13–53. Washington, DC: Anthropology Society of Washington.
- Jakobson, R. i Bogatirjov, P. (2010). Folklor kao naročit oblik stvaralaštva. U M. Hameršak i S. Marijanić (ur.). *Folkloristička čitanka*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku AGM.
- Mišeska-Tomić, O. (1995). *Jezik i jezici*. Novi Sad.
- Morris, C. (1964). *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Panajoti, J. dhe Xhagolli, A. (përgj.). (1985). *Fjalë të urta shqipe*. Prishtinë: Rilindja.
- Seitel, P. (1969). Proverbs: A social use of metaphor. *Genre*, II/1.
- Sosir, F. (1985). *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- Tezcan A. B., Akalın, H. ve Toparlı, R. (2023). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Тоска, В. *Македонскиите и албанскиите народни пословици и поговорки за жената*
 [Toska, V. *Makedonskite i albanskite narodni poslovice i pogovorki za ženata*.] [http://
 drmj.manu.edu.mk/wp-content/uploads/2018/05/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B8-%D0%B0%D0%BB%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B8-%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%B8-%D0%B7%D0%B0-%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0.pdf](http://drmj.manu.edu.mk/wp-content/uploads/2018/05/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B8-%D0%B0%D0%BB%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B8-%D0%B8-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%B8-%D0%B7%D0%B0-%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0.pdf)

ПРАВИЛАТА НА УМЕТНОСТА, НЕОЛИБЕРАЛИЗМОТ И МЕТОДОТ НА „ДВОЈНА ИСТОРИЗАЦИЈА“ НА ПЈЕР БУРДЈЕ

Ведран Диздаревиќ
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
vdizdarevic@yahoo.com

Во овој труд ќе покажеме дека постои суштинска поврзаност помеѓу *Правилата на уметноста*, главното дело на Пјер Бурдје, поврзано со книжевноста и неговата критика на неолиберализмот, остварена во подоцнежните дела. Имено, почнувајќи од *Последиците* на *Правилата на уметноста*, ќе покажеме дека стекнатата автономијата на книжевното поле во XIX век (со сето она што тој процес го подразбира: харизматично „славење“ на авторот, фетишизација на книжевните дела, етаблирање антиекономска логика на книжевноста и симболички капитал, етаблирање „естетски поглед“ итн.) не е никаква гаранција дека таа нема да биде загубена во иднината. Во првиот дел ќе ја претставиме и ќе ја анализираме критиката на неолиберализмот во политиката и во економијата на Пјер Бурдје, особено потенцирајќи ги последиците врз автономијата на книжевноста и врз останатите културни полиња. Ќе образложиме (следејќи го Бурдје) дека единствениот начин да се сфати автономијата на книжевното поле и на книжевноста воопшто е да се постави во овој контекст на неолиберална политика и економија. Во вториот и главен дел ќе го претставиме поимот „двојна историзација“ на Пјер Бурдје, како метод со чијашто помош тој се обидува да одговори на предизвиците што неолиберализмот ги поставува пред културата и пред книжевноста. Детално ќе го анализираме овој поим, кој Бурдје го поставува како алтернатива на „внатрешните“ и на „надворешните“ читања. Во двата случаи – и во првиот и во вториот дел – ќе ги потенцираме неговите теориски сличности со одредени струи на англо-американскиот марксизам (Рејмонд Вилијамс, Тери Иглтон, Фредерик Џејмисон) и некои други теоретичари, како Валтер Бенјамин и Жак Рансиер. На крајот, преку три точки, ќе се обидеме да ги сумираме целите на *Правилата на уметноста* во овој поширок контекст.

Клучни зборови: поле на книжевноста, култура, социологија на книжевноста, автономија, хетерономија, неолиберализам, доцен капитализам, културна индустрија, марксизам, марксистичка книжевна критика

BOURDIEU'S RULES OF ART, NEOLIBERALISM AND THE METHOD OF "DOUBLE HISTORIZATION"

Vedran Dizdarević

Ss Cyril and Methodius university, Skopje

vdizdarevic@yahoo.com

The purpose of this paper is to show that there is an essential connection between *Rules of Art*, Pierre Bourdieu's main work on literature, and his critique of neoliberalism, presented in his later works. Namely, starting from the *Postscript* at the end of *Rules of Art*, I show that the autonomy of the literary field obtained in the XIX century (with all its implications: the charismatic "celebration" of the author, the fetishization of literary works, the establishment of the anti-economic logic of literature and symbolic capital, the establishment of an "aesthetic gaze", etc.) does not guarantee that the field will remain autonomous forever. In the first section of the paper, I present and analyze Pierre Bourdieu's critique of the politics and economy of neoliberalism, particularly emphasising the consequences on the autonomy of literature and other cultural fields. Following Bourdieu, I argue that the only way to understand the autonomy of the literary field, in particular, and the autonomy of literature, in general, is to place them in this context of neoliberal politics and economics. In the second and main section, I present Pierre Bourdieu's notion of "double historicization" as a method through which he tries to respond to the challenges that neoliberalism poses to culture and literature. I present a detailed analysis of this concept, which Bourdieu sets up as an alternative to both "internal" and "external readings". In both cases – both in the first and in the second section – I emphasize his theoretical similarities with certain lines of thought of Anglo-American Marxism (Raymond Williams, Terry Eagleton, Frederic Jameson) and some other theorists, such as Walter Benjamin and Jacques Rancière. Finally, I summarize the objectives of *Rules of Art* in three points viewed in this wider context.

Keywords: literary field, culture, sociology of literature, autonomy, heteronomy, neoliberalism, late capitalism, culture industry, Marxism, Marxist literary theory

Вовед

Во посткриптот на *Правилата на уметноста*, Бурдје експлицитно ги определува главните поттици за пишување на неговата книга, посветена на францускиот книжевен XIX век, на книжевната теорија, на симболичкиот капитал, на статусот на авторот и на делото во книжевното поле. Имено, автономијата на книжевноста стекната (или, подобро кажано, освоена) во XIX век, со сето тоа што тој процес го подразбира (харизматично „славење“ на авторот, фетишизација на книжевните текстови, етаблирање естетски поглед, создавање „антиекономска“ економија на книжевноста итн.) е процес којшто не е завршен еднаш за секогаш. Автономијата може да се загуби за миг, под притисок на хетерономните сили на полето на моќ.¹ Тоа значи дека поимањето на книжевноста единствено може да се сфати во тие рамки на прогресивно зголемување и регресивно опаѓање на автономијата. Подемот на неолиберализмот во политиката и во економијата, смета Бурдје, претставува истовремено предизвик и шанса да се поима книжевноста, нејзината историја и нејзината посебна логика за, конечно, да се допре најважното прашање: без кои предуслови таа ќе престане да постои.

Во овој труд, најпрво ќе ја претставиме политичката и економската програма на неолиберализмот и ефектот што таа го има врз книжевноста. Ќе покажеме дека критиката на капитализмот на Бурдје може да се спореди со критиката на „културната индустрија“ на Адорно и на Хоркхајмер и со критиката на доцниот капитализам на Фредерик Џејмисон. Во вториот дел ќе го претставиме централниот метод на Бурдје за анализирање на книжевните текстови и на книжевноста, поимот „двојна историзација“ (или „двојно читање“), со која тој ја надминува опозицијата на „внатрешните“ и на „надворешните“ читања. Неговата методологија ќе ја споредиме со низа марксистички теоретичари, коишто ја поимаат книжевноста на сличен начин, какви што се Валтер Бенјамин, Рејмонд Вилијамс, Тери Иглтон и Фредерик Џејмисон, но и ќе укажеме на некои разлики што постојат помеѓу нив. На крајот, ќе покажеме како методот на „двојна историзација“ е централен како за правилно разбирање на книжевноста и на книжевните текстови така и за оформување функционална

¹ Целосниот цитат од *Посйскрийтои* гласи: „Јасно е (...) дека интелектуалното (или, уште појасно, автономното поле што го прави интелектуалецот возможен) не е востановено еднаш засекогаш со Зола и дека другите поседници на културниот капитал секогаш може да „регресираат“, како резултат на дезинтеграцијата на таа нестабилна комбинација што го дефинира интелектуалецот, кон една или друга, навидум, екслузивна позиција, или кон улогата на „чист“ писател, научник или припадник на академската сфера, или кон улогата на политички актер, новинар или политички експерт. Згора на тоа, сосема спротивно од тоа што наивната хегелијанска визија на историјата на интелектуалците нè тера да веруваме, правото на автономија, што е впишано во самата егзистенција на полето на културно производство, мора постојано да мисли на пречките и на моќта што постојано се обновува, без разлика дали се справуваме со надворешни извори на моќ, како што е црквата, државата или големите економски претпријатија, или на внатрешна моќ, особено оние коишто се поврзани со контролата на специфичните инструменти на производство и на дистрибуција на моќта (издаваштво, радио, телевизија)“ (Bourdieu 1995: 243).

стратегија во борбата против тиранијата на полето на моќ, манифестирано преку политичката и економската програма на неолиберализмот.

1 „Конзервативните револуции“, неолиберализмот и книжевноста

Главната закана за книжевноста на крајот на XX век, според Бурдје, е подемот на неолиберализмот во политиката и во економијата. Некаде од 80-тите години на XX век, тој интензивно се занимава со неолиберализмот и со последиците што тој ги остава врз целата културна сфера, вклучувајќи ја и книжевноста². Неолиберализмот е инаугуриран во западниот свет главно под притисок на низа политички одлуки, затскриени зад дискурсот на економијата. Таа низа на притисоци – издејствувани главно под влијание на политичките програми на Маргарет Тачер во Велика Британија и на Роналд Реган во САД – Бурдје ги именува со парадоксалната кованица „конзервативни револуции“³. Политичката и економската програма на неолиберализмот може да се сумира во следниве неколку точки: 1. Затскривање на политичката идеологија зад „објективниот“, „неутралниот“ и „универзалниот“ дискурс на економијата, чиешто потекло е „десоцијализирано и деисторизирано“ (Bourdieu 1998)⁴. 2. Затскриената политика е онаа комплетна „финансиска дерегуларизација“, сè со цел елиминирање на секоја структура којашто може да претставува пречка на логиката на слободниот пазар. На таков начин се овозможува комплетно атомизирање на агентите и непречено функционирање на економијата *laissez-faire*, што конечно резултира со комплетно уништување на јавната сфера, како што, на пример, е опишана од Јирген Хабермас (ibid, 1998)⁵. 3. Стеснето поимање на рационалноста преку сведување на секоја логика на логиката на слободниот пазар и секое размислување на утилитаристичко размислување, двете повторно претставени како „објективни“, „неутрални“ и „универзални“

² Станува збор за *Прошвиоџнови: ѓрошлзи кон ошћорой ѓрошлв неолибералнаша наезга (Contre-Feux: Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale)*, *За телевизјаша (Sur la télévision)* и за *Полишћки интервенци: ошћшесшвена наука и полишћка акција (Interventions, 1961–2001: Science sociale & action politique)*, како и за низа други пократки статии и говори, каков што е, на пример, важниот есеј насловен *Есенцијаша на неолиберализмош (L'essence du néolibéralisme)*. Единствено првата и втората книга на оваа листа се преведени и достапни на македонски јазик.

³ Повеќе за поимот „конзервативни револуции“ кај Бурдје, како и за неговиот однос кон неолиберализмот, за повлекувањето на државата од јавните служби, за здравството, домувањето, образованието, културата, за децентрализираната политичка култура, втемелена врз самопомош и самоопределување, за владеењето на Роналд Реган во Соединетите Американски Држави и на Маргарет Тачер во Британија, види во поглавјето „Акти на отпор“, во делото *Бурђе: аџенш ѓровокашор* од Мајкл Гринфел (Greenfell 2004: 141–163).

⁴ Историјата на полето на економијата Бурдје ја раскажува и ја илустрира во делото *Ошћшесшвенише сшрукшци на економијаша*. Книгата ја почнува со познатиот коментар на Анри Бергсон дека „се потребни векови на култура за да се создаде еден утилитарист каков што е Џон Стјуарт Мил“. Во воведот забележува дека економскиот хабитус не е ниту вроден, ниту интринсичен, ниту универзален, туку е производ на долга и колективна историја, последица на специфичната општествена, политичка, религиска и научна традиција на западниот свет (Bourdieu 2005: 1–14).

⁵ Повеќе за ова прашање во *Сшрукшуралнаша ѓрансформација на јавнаша сфера* од Јирген Хабермас (Habermas 1991).

(Бурдје 2006; Bourdieu 1998). 4. Обид за нивелирање на автономијата на посебните, полуавтономни полиња, како што се оние на културата, на уметностите и на науката⁶.

Целиот овој процес е потпомогнат од полињата кои историски не успеале да се изборат за своја автономија и не развиле свој партикуларен хабитус и *illusio*. Такви се полето на новинарството и полето на телевизијата, па поради тоа тие „природно“ приклонуваат кон логиката на полето на моќ, односно на економијата и на политиката (Бурдје 2006). Последиците на неолиберализмот врз автономните општествени полиња Бурдје ги именува како „тиранија“. Во неговиот вокабулар (под влијание на Паскал и Кант), тиранијата е всушност хетерономен принцип на владеење, кога полето на моќ ги преплавува и ги надвладува посебните закони на автономните полиња (Bourdieu 2014: 221). Во книжевноста⁷, неолибералната идеологија речиси целосно го елиминира производството на „долги патеки“ (*à long terme*), коешто се стреми кон акумулација на симболички капитал, создавање на авангардни дела и објавување на класици, а го фаворизира производството на „кратки патеки“ (*à court terme*), коешто е исклучиво ориентирано на акумулација на материјален профит и издавање на бестселери и на комерцијални дела⁸. Овие тенденции најдобро се гледаат во водењето на издавачките куќи бидејќи Бурдје смета дека и таму се случуваат „конзервативни револуции“, под влијание на „конзервативните револуции“ во политиката и во економијата⁹. Исто така, нападната е автономијата на интелектуалецот – процес којшто е најмногу потпомогнат од медимите и од новинарството – кои во јавниот простор единствено го дозволуваат присуството на политизирани и

⁶ „Беа потребни повеќе столетија, како што покажав во мојата книга *Правилата на уметноста*, за правниците, уметниците, писателите, научниците да ја стекнат својата автономија во однос на властите – политичката, религиозната, економската – и да можат да ги наметнат своите сопствени норми, своите специфични вредности, особено на вистината, во нивниот сопствен универзум, во нивниот микрокосмос (...) Овие придобивки на слободата се насекаде загрозени, и тоа не само од полковниците, диктаторите и мафијата; загрозени се од најподмолните сили, од оние на пазарот (...)“ (Бурдје 2006: 104).

⁷ „Во доменот на филмот, под притисок на големите продукциски куќи чијашто главна цел е да се направи профит, авторскиот филм исчезнува. Автономните режисери имаат сè помалку моќ при одлучување на последниот рез на филмот. Режисерот потпаѓа под тиранијата на продуцентите и на останатите технички лица. Имаме регресија од уметничко дело кон производ, од автор кон инженер или техничар за специјални ефекти и од актер кон ѕвезда. Во доменот на музиката – особено на поп-музиката – случајот е сличен, бидејќи квалитетот на музиката се оперделува според слушаноста на топ-листите, а уметничката автономија е заменета исклучиво со барањата на публиката.“ (Bourdieu 2009: 343).

⁸ Во *Правилата на уметноста*, Бурдје ја илустрира разликата помеѓу двата типа производство преку споредбата на француските издавачки куќи „Лафон“ и „Минуи“. Наспроти бестселерите на „Лафон“ се поставени драмата *Чекајќи го Гого* од Семјуел Бекет и романот *Љубомора* од Алан Роб-Грије. Долгорочниот успех на двете авангардни дела Бурдје го илустрира преку графикон на продадени примероци низ текот на годините (1993: 97–98).

⁹ Во есејот *Конзервативна револуција во издавачкиот*, Бурдје забележува дека овој процес се манифестира со тоа што малите, авангардни и специјализирани издавачки куќи се проглотани од поголеми корпорации и холдинзи, „броењето“ го заменува „читањето“, главните уредници се заменуваат со менаџери, а уредничкиот сектор е доминиран од секторите за продажба и маркетинг. Накратко кажано, хетерономен модел на функционирање избива во преден план на работењето на издавачката куќа (Bourdieu 2008: 123–153).

комерцијализирани интелектуалци, и кои говорот на посебните полиња го хомогенизираат и го нивелираат¹⁰. За полето на моќ, накратко, книжевното дело не постои како автономен уметнички објект, туку како производ со кој треба да се тргува. Дека Бурдје смета оти поимањето на книжевноста мора да се одвива во контекст на политичките и на економските притисоци на неолиберализмот, се сложува поголем дел од критиката и од теоријата која се занимава со неговите дела (Lane 2006; Robbins 2000; Speller 2011).

Мора да се потенцира дека овој начин на размислување за книжевноста, во контекст на современата политичка и економска заднина, го става Бурдје во близок контакт со неколку централни автори од маркситичката традиција. Тоа се, на пример, Адорно и Хоркхајмер, односно нивното поимање на „културната индустрија“ во *Дијалектиката на просветителството* (Horkheimer, Adorno: 2002). Потоа, линијата на англиската критика, која води потеклот од Ф. Р. Ливис и Квинси Ливис – особено делото *Фикцијата и читателската публика* (Leavis 1939) – а се развива во марксизмот на Рејмонд Вилијамс и на Тери Иглтон.¹¹ На крајот, мора да се додаде и особено силното поимање на книжевноста (и воопшто на културата) во рамките на т.н. „доцен капитализам“ на Фредерик Џејмисон, во моменти кога „разменската вредност станува до таа точка генерализирана, што е избришана и самата меморија на употребната вредност“ (Jameson 1991: 18)¹². Сепак, поимањето на Бурдје е значително различно, иако сличностите помеѓу него и авторите од англо-американската маркситичка традиција заслужуваат подлабока анализа. Имено, методот на Бурдје во ниеден случај не може да се смета за дијалектички, а оној на маркситите е дијалектички во своето јадро; покрај тоа, двете традиции имаат целосно различна визија за стратегиите на отпор што треба да се преземат во однос на овие политички и економски закани. Станува збор за преопширно

¹⁰ Овој аспект на конзервативните револуции и на хомогенизацијата на полињата, под притисок на неолибералната хегемонија, Бурдје најмногу го истакнува во своите разговори со писателите Гинтер Грас (Bourdieu and Grass 2008), со Тони Морисон (Bourdieu and Morrison 1998) и со визуелниот уметник Ханс Хаке (Bourdieu and Naacke 1995). „Континуируваниот труд на демолирање на фигурата на интелектуалецот, како што беше елаборирана, во Франција, од Зола до Сартр, што го прават медиумите и новинарите во медиумскиот простор, се прави преку нападно поедноставување и вулгаризирање на интелектуалниот дискурс. Категориите како точно/погрешно, оригинално/банално и убаво/грдо се заменети со шик/нешик, ново/старомодно итн. – или, со други зборови, автентичната интелектуална мисла се заменува со мода и со модни трендови. Индивидуалните ставови на интелектуалците се редуцирани на 'луѓе од слама' (марксист, фашист, радикал итн.), а уметничките дела се грубо извлечени од своите полиња и се редуцирани на полето на економијата или на политиката.“ (Bourdieu, Naacke 1995: 52).

¹¹ Оваа традиција е раскажана од страна на Тери Иглтон во првото поглавје на *Книжевна теорија: вовед*, под наслов *Подземјето на англиската лиќерајтура* (Eagleton 2008: 15–46).

¹² Во предговорот на *Политичкото несвесно* ја наоѓаме следната забелешка на Џејмисон: „Се обидов да одржам суштински историцистичка перспектива, во која нашите читања на минатото живо зависат од нашите искуства од сегашноста, особено од структурните особености на она што понекогаш се нарекува *société de consommation* (или 'дисакумулативниот' момент на доцниот монополистички или конзументистички или мултинационален капитализам), што Ги Дебор го нарекува општество на сликата или на спектаклот. Поентата е во тоа што во едно такво општество, заситено со пораки и со 'естетски' искуства од секаков вид, самите проблеми на старата филозофска естетика мора радикално да бидат историзирани и очекувано е тие да бидат непрепознатливо трансформирани во тој процес.“ (Jameson 2002: XI).

прашање кое треба да се дискутира во друга пригода: затоа, во овој труд пона-таму ќе се концентрираме исклучиво на сличностите.¹³

2 „Двојната историзација“ како алтернатива на „внатрешните“ и на „надворешните“ читања

Ваквата состојба во книжевноста, кога – употребувајќи ја фразата на Ернст Гомбрих – „еколошките предуслови на уметноста се уништени“ (Bourdieu 2009:342), бара нов методолошки пристап и темелно преосмислување на клучните категории во теоријата на книжевноста. Потребна е теорија којашто истовремено ќе ги земе предвид и грубата комодификација на книжевноста и посебноста на книжевноста како автономна општествена стварност. Токму тоа го прави Бурдје во вториот дел на *Правилата на уметноста*, насловен *Вие-мелување на науката за уметничките дела*, преку воведување на централниот поим „двојна историзација“ или „двојно читање“ (*la double historicisation*) (Bourdieu 1995: 309–312)¹⁴. Овој поим не само што му помогнал на Бурдје при поимањето на книжевноста во времето на неолиберализмот, туку продолжил да биде корисен и за други теоретичари и по смртта на авторот. Одличен пример се делата на Паскал Казанова за Семјуел Бекет (Casanova 2006), за Франц Кафка (*ibid*, 2016) и за „светското поле на книжевноста“ (Casanova 2004), кои се темелат на двојната историзација на книжевноста и на книжевните текстови што Бурдје ја поставил во *Правилата на уметноста*.

Според Бурдје, кога автономноста на книжевноста е на својот врв, книжевните текстови се перцепираат како фетиш, самодоволни и затворени естетски објекти кои мора да се поимаат исклучиво врз основа на своите внатрешни законитости и својства. Фетишот на книжевниот текст станува основна *doxa* на книжевното поле и, имплицитно и несвесно, претставува централна парадигма на сите оние теории „кои тврдат дека единствената цел на една поема е самата поема, како самодоволна структура на ознаки“. Експлицитно пак се манифестира во комплексните теории на Англо-американската нова критика, Структурализмот, Формализмот, интертекстуалноста и некои форми на херменевтиката. Овој корпус на теории Бурдје го нарекува „внатрешни читања“ (*les lectures internes*)¹⁵. Она што на овие теории им се измолкнува (или пак

¹³ Фредерик Џејмисон, на пример, не ја прифаќа тезата дека „полуавтономијата“ на културата во епохата на доцниот капитализам е уништена. Тој, од својата дијалектичка и марксистичка гледна точка, зборува дека „разложувањето на автономната сфера на културата треба по прво да се замисли како експлозија: една вјашувачка експанзија на културата низ целиот општествен простор до таа точка, што може да се каже дека сè во него – од економската вредност и државната моќ до практикитеидо самата структура на психата – станува 'културално' во една оригинална, а сепак сè уште нетеоретизирана смисла“ (Jameson 1991: 48). Така, станува збор за две, можеби, неспојливи теоретски гледни точки.

¹⁴ Вреди да се напомене дека за разлика од *Правилата на уметноста*, каде што доминира употребата на поимот двојно читање, во делото посветено на Хајдегер и на полето на филозофијата, насловено *Политичката онтологија на Марјин Хајдегер*, доминира употребата на поимот „двојна историзација“, иако постапката останува идентична (Bourdieu 1991).

¹⁵ Бурдје наведува низа имиња за да го илустрира корпусот на „внатрешни читања“: Т.С. Елиот и неговата збирка есеи *Светата шума*, во којашто поезијата ја нарекува „автотелична“; писателите на *Нувел Реви Франсез*, особено поетот и критичар Пол Валери; влијателната книжевна

тие систематски го отфрлаат) е фактот дека го преземаат книжевниот текст на крајот од неговата историја, кога битката за неговата автономија веќе била извојувана. Доминантноста на книжеvnата *doxa* во свеста на агентите е толку силна што доведува до постоење на преетаблирана хармонија помеѓу текстот и естетскиот поглед на критичарот. Фетишистичкиот дискурс на овие *lectora* не само што го опишува статусот на текстот (самодоволност, „автотеличност“, автономност), туку истовремено го создава и објектот на нивниот интерес како таков. Поради тоа, тие не можат да добијат објективна слика ниту за книжевноста како целина, ниту за посебните книжевни текстови, а уште помалку можат да ја забележат и да ја анализираат хетерономијата на книжевното поле и комодификацијата на книжевноста. Проблемот е што тие не се доволно (или воопшто) свесни за историјата, што не ја контекстуализираат книжевноста во општествени рамки и што не ги земаат предвид останатите институции кои ја создаваат фетишизацијата на книжевното дело, а кои под притисоците на неолиберализмот полека ја губат почвата под нозете. Така, тие остануваат немоќни да ја поимаат книжевноста во XXI век и да дадат одговор на сериозните предизвици на неолиберализмот (Bourdieu 1995: 194–202).

Од друга страна, кога автономијата на полето е на своето дно – или пак се перцепира како воопшто да не постои – книжевните текстови се поимаат како експресија на некоја религиска догма, општествено-политичка тенденција или, пак, како производ со којшто може да се тргува. Она што е заедничко за овој корпус на теории што Бурдје го нарекува „надворешни читања“ (*les lectures externes*) е дека го сметаат секој уметнички објект за „рефлексија“ или „симболичка експресија“ на општествениот свет. На таков начин, тие го поврзуваат книжевниот текст со „општествените карактеристики на авторот или на групата кон коишто биле адресирани, или требало да бидат адресирани“. Овој корпус на теории Бурдје го поврзува со ортодоксните марксистички теоретичари како Ѓерг Лукач и Лисјен Годлман,¹⁶ кои ја затекнале книжевноста во времето на интензивна комодификација на нејзините производи. Проблемот со „надворешните читања“ е што се пренагласено редуktivни и што се однесуваат како специфичната историја на книжевното поле воопшто да не постои. Овие теоретичари го занемаруваат „ефектот на прекршување“ што полето го извршува (*l'effet de réfraction exercé par le champ*) врз сите фактори од полето на моќ кои делуваат врз него, какви што се политиката, економијата, националноста, религијата итн. (Bourdieu 1995: 224). На таков начин – слично како „внатрешните читатели“ – тие го создаваат објектот што мислат дека го опишуваат, а нивните теории остануваат исто толку редуktivни колку и редуktivните сили на полето на моќ, коишто не ја признаваат автономијата на уметничките полиња – каков што е дискурсот на неолиберализмот, на ме-

теорија на Рене Велек и Остин Ворен; теориите на Роман Ингарден, Џон Кроу Ренсом, Клинт Брукс и Алан Тејт од Новата критика; Чикашката школа на книжевна критика; руските формалисти, Роман Јакобсон, Жерар Женет, структуралистите, Гастон Башлар, Неокантијанската теорија на симболички форми итн. (Bourdieu 1995: 194–202).

¹⁶ Во овој дел, Бурдје упатува – иако тоа експлицитно не го наведува – на текстовите посветени на реалистичната книжевност и на есеите за модернизмот на Ѓерг Лукач (1964a; 1964b) и на *Кон социологија на романот* (Goldman 1975) и *Сокриениот боџ* (Goldman 2013) на Лисјен Годлман, дела кои се под силно влијание на теориите на Лукач.

диумите и на новинарите за кои зборувавме претходно. Формулацијата што најчесто може да се најде во овие дискурси е: „Книжевноста не е ништо друго освен...“ или „Текстот не е ништо друго освен...“. Овој облик на редукција и вулгаризација Бурдје го нарекува „поглед на Терсит“, типичен за новинарското поле (Bourdieu 1995: 202–204; 191–192).

Наспроти „двете алтернативи“, тој предлага трет метод, кој би ги надминал слабостите на двата пристапа, односно веќе споменатиот поим на „двојна историзација“. Користејќи го тој метод, теоретичарот на книжевноста ниту несвесно би „сакрализирал“, како првата група критичари, ниту ненамерно (или намерно) би „демонизирал“, како втората група критичари, туку би му пристапил на објектот на својот интерес – имено, на книжевноста – рефлексивно¹⁷. Со помош на оваа алатка, теоретичарот може да историзира на две рамништа: да ја поима книжевноста како историски феномен и да го поима сопствениот поглед врз неа како историски феномен; симултано да го опишува објектот на интерес, но и да го објективизира сопствениот поглед што го определува тој објект како објект на интерес (Bourdieu 1995: 309–312). Само така, смета Бурдје, е можно на правилен начин да се разбере книжевноста во сета своја комплексност, како феномен кој постојано се движи помеѓу тенденцијата на автономизација и тенденцијата на хетерономизацијата. Всушност, овој метод претставува една форма на радикална контекстуализација што ја поима книжевноста длабоко испреплетена со политиката и со економијата. Но, за разлика од „надворешните читања“, Бурдје во центарот на своите истражувања ја поставува специфичната историја на книжевното поле, коешто го генерира „прекршувањето“ на надворешните сили кои потекнуваат од полето на моќ и нив ги преведува на својот посебен, естетски вокабулар. На таков начин се задоволени барањата на двата претходно критикувани пристапи. Целта на критичарот – служејќи се со двојната историзација – е да ги пронајде хомологиите меѓу просторот на делата, дефиниран исклучиво преку симболичката содржина и „особено формата“ (барањето на „внатрешното читање“) и просторот на позициите во полето на производството (барањето на „надворешното читање“).¹⁸ Положбата на книжевното дело, на креативниот проект и на авторот треба да се определи во релација со играта на хомологиите што се оформуваат меѓу полето на книжевноста (автономијата) и полето на моќта (хетерономијата). Во тој случај, секој книжевен феномен во своето манифестирање ќе биде определен од два фактори: естетски и политички, внатрешен и надворешен – кои во него ќе се манифестираат во испреплетено единство (нивната поделба е, секако, номинална и теоретска). Во *Правилата*

¹⁷ „За да се извлече на виделина тоа што е *par excellence* скриено, тоа што ѝ бега на погледот на науката затоа што е скриено во самиот поглед на научникот, односно трансценденталното несвесно, мора да се историзира субјектот кој историзира, да се објективизира субјектот на објективизација, односно историското трансцендентално – објективизација којашто е предуслов за пристапот на науката кон самосвесноста или, со други зборови, кон знањето на сопствените историски претпоставки.“ (Bourdieu 2004: 86). Повеќе за рефлексивноста во делото *Наука за рефлексивношћ и рефлексивношћ* (Bourdieu 2004).

¹⁸ Најјасен пример за вакво читање можеме да најдеме на почетокот на *Правилата на уметноста*, каде што Бурдје го анализира романот *Сенџименџално воспитување* на Гистав Флобер и на крајот на *Правилата на уметноста*, во анализата на *Една роза за Емили* од Вилијам Фокнер (Bourdieu 1995: 3–34; 322–329).

на уметноста, Бурдје ја илустрира оваа теорија преку воспоставување хомологиите помеѓу неопределената положба на Флобер во полето на политиката и на економијата, неговиот избор да твори за симболички капитал, а не за пари и употребата на *слободниот индиректен говор* во *Сенџименјално воспитување* и во останатите негови романи (Bourdieu 1995: 205–206).

Ваквиот пристап, особено во поглед на хомологиите и „созвучјата“, во некои елементи наликува на есеите на Валтер Бенјамин, каде постојано се посочуваат преклопувањата и прекршувањата на уметноста и на политиката, на економското производство и на уметничкото производство (Бенјамин 2010). Понатаму, Бурдје може да се спореди со специфичната Англо-американска школа на марксистички критичари, какви што се Рејмонд Вилијамс, Тери Иглтон и Фредерик Џејмисон,¹⁹ коишто во своите анализи заземаат слично теориско стојалиште. Тие, како и марксистите од предвоената генерација, ја анализираат книжевноста како историски, политички и идеолошки феномен; но, исто така, потенцираат дека таа сепак поседува своја посебна автономија која мора да се земе предвид. Поимот на „политичкото несвесно“ на Џејмисон е најдобар пример за таа теориска ориентација, каде што авторот, слично како Бурдје, инсистира на двојна интерпретација и на двојна историзација (Jameson 2022). Паралела, исто така, може да се направи и со делото *Нем говор* на Жак Рансиер, во кое францускиот теоретичар од марксистичка провениенција забележува дека дискурсот на книжевноста и дискурсот на општествените науки неслучајно настанале истовремено и дека нивното постоење е меѓусебно условено (Rancière 2011). Ставовите на Бурдје, очигледно, се најмногу наклонети кон Марксистичката книжевна теорија; секако, постојат значителни разлики и тие, како што веќе посочивме, треба подетално да се истражат.

Сепак, кај сите овие автори – особено кај Иглтон, Џејмисон и Рансиер – се поставува една централна теза, кон која Бурдје комплетно приклучува: дека интерпретацијата не е нешто што временски и онтолошки му претходи на делото, туку дека делото и интерпретацијата постојат во временска симултаност, генерирајќи се и репродуцирајќи се, едно со друго. Тоа е нешто што „внатрешните читатели“ не можат да го прифатат, давајќи му естетска ексклузивност на уметничкото дело, кое за нив има статус сличен на монадите на Лајбниц²⁰; а не можат да го прифатат ниту конзервативните критичари како, на пример, Џорџ Штајнер, којшто во книгата *Реални ирисуси*ва инсистира на

¹⁹ Упатуваме на *Култура и општество: 1780-1950* (Williams 1960), *Марксизам и либерална теорија* (Williams 1977) и *Долгата револуција* (Williams 1961) од Рејмонд Вилијамс; *Книжевна теорија: вовед* (2008), *Идеологијата на естетското* (Eagleton 1990) и *Насианост на либералната теорија* (Eagleton 2012) од Тери Иглтон. Продлабочени дискусии за природата на поимот хомологија, од марксистичка гледна точка, може да пронајдеме во *Марксизам и либерална теорија* на Рејмонд Вилијамс, како и *Марксизам и форма* (Jameson 1971) и *Политичкото несвесно* на Фредерик Џејмисон.

²⁰ Еклатантен пример за тоа е истакнатиот критичар од школата на Американската нова критика Клинт Брукс, особено во првиот и во последниот есеј од неговата најпозната книга *Убаво ископаната урна: студиуми за стилизираната поезија* (Brooks 1960).

темпоралната и онтолошка примарност на делото наспроти критичкиот дискурс (Steiner 1989)²¹.

Бурдје дополнително ја засилува оваа централна теза бидејќи, покрај теоричарот, на листата на неопходни чинители што ја создаваат книжевноста и го оформуваат книжевниот текст додава цела армија на агенти и на институции коишто се непосредно или посредно вклучени во репродукцијата на полето на книжевноста: критичарите, рецензентите, издавачките куќи, уредниците, професорите, културните и образовните институции итн. Освен теориското преосмислување на статусот на уметничкиот објект, тој дава и комплетно преиначување на улогата на авторот во продуцирањето на книжевноста – критика која се движи на слична линија со критиката на внатрешните читања и со самодоволноста на книжевниот текст. Овој аспект на неговата методологија – за која не зборувавме поопширно, поради недостиг од простор – се однесува на критиката на т.н. „идеологија на харизма“ и на теоријата на „првобитниот проект“ на Жан-Пол Сартр (Bourdieu 1995: 187–191). Во суштина, двете критики – онаа на фетишизацијата на делото и на „идеологијата на харизма“ – се темелат на отфрлањето на „супстанцијалното“ размислување во книжевната наука и нејзино заменување со „релацискиот“ начин на мислење (*le mode de pensée relationnel*), преземен од Ернст Касирер, изразен во книгата *Субјектација и функција* (Bourdieu 1995: 181; Cassirer 1953).

Бурдје смета дека поимот поле и поимот „двојна историзација“ треба да ги надминат овие теориски недоследности. Со нивна помош, книжевноста ќе може најпрво правилно да се разбере во сета своја комплексност; а потоа, тие сознанија ќе помогнат во изнаоѓањето правилни начини за заштита и отпор против тиранијата на полето на моќ, манифестирана преку сеопфатниот дискурс на неолиберализмот. Односно, исклучиво преку правилно разбирање на начинот на којшто книжевноста се создава може да се оформат централните стратегии за одбрана од различните видови тиранији – економски и политички. Така, проектот образложен во *Правилата на уметноста* може да се сумира во неколку точки:

1. Раскажувањето на историјата на едно поле е единствениот начин неговата есенција правилно да се разбере²². Историјата на полето ја открива него-

²¹ Како репрезентативни можат да се земат следните искази од третото поглавје на книгата, насловено *Реални ирисусиња*, каде што Штајнер ја покажува наводната „здраворазумска“ и „самоевидентна“ природа на неговите искази: „Сметам дека станува збор за морален и за прагматички факт дека песната, сликата, сонатата – му претходат на актот на рецепција, на коментарот, на оценувањето... Најпрво, тука е приоритетот во време. Песната доаѓа пред коментарот. Конструктот ѝ претходи на демонстрацијата... Приоритетот во време наложува и есенцијалност во поглед на самото дело и на она што доаѓа потоа... Темпорално-онтолошкото движење од примарното кон секундарното е движење од автономија – во рамки на ограничувањата на човековата потенцијалност – кон зависност.“ (Steiner 1989: 149, 150, 151).

²² „Невозможно е социолошки да се истражува еден современ феномен без да се даде генетичка историја и генетичка социологија на тој феномен. Социологијата, како што јас ја замислувам, е генетички структурализам или структурална генеза. Социологот е некој којшто се занимава со современата историја на еден партикуларен случај во сегашноста; социологот е историчар кој ја зема сегашноста како објект, со прикриен мотив да ја конституира сегашноста како партикуларен случај и да ја локализира во универзумот на можни случаи.“ (Bourdieu 2014: 87). Повеќе за односот помеѓу историјата и социологијата во серијата разговори помеѓу Бурдје и Шартие, објавени во книгата *Социологот и историчарот* (Bourdieu and Chartier 2015).

вата структура, централниот *conatus*, правилата на игра, *illusio*, економијата и хабитусот што се отелотворува во агентите. Но, можеби најважно за нашиот труд, таа ги открива неопходните предуслови за постоењето на полето и заканите и опасностите што може да ја нарушат тешко стекнатата автономија. Накратко, борбата за зачувување на полето е невозможна без разбирање на неговата есенција, односно историја. Затоа, Бурдје повторно – во 1992 година – ја раскажува добропознатата историја на францускиот книжевен XIX век и стремежот на агентите за создавање автономно книжевно поле, наспроти полето на моќ (индустрискиот капитализам, буржоаската етика) и полемизира со делата на Жан-Пол Сартр и Ролан Барт, кои го делат неговиот интерес за оваа тема.²³ Бурдје смета дека историјата на книжевното поле не се движи линеарно, туку дека многу често се повторува (Bourdieu 2009: 212). Токму таков е случајот со полето на книжевноста во XIX век и на крајот на XX век. Структурата на полето е определена, таборите се поделени, непријателот е познат – останува да се одиграат потезите, а за тоа е потребно да се познава историјата. Наездата на неолиберализмот и специфичната форма на неговата тиранија единствено може да се сфати во контекст на историјата на полето на книжевноста и со помош на методот на двојна историзација што го образложивме претходно. 2. Борбата против хетерономните сили е возможна со повикување на „стариот поредок“ и преку црпење на ресурсите што тој ги содржи – „на старите солидарности“ и на „резервите на општествен капитал“, акумулирани во историјата на полето. Според Бурдје, тоа не се конзервативни сили, туку сили на отпор (Bourdieu 1998). 3. Полињата мора да се репродуцираат за да продолжат да постојат. Тие не се апстрактни ентитети, туку нешто што ја црпи својата стварност од материјалноста на институциите и од хабитусот, влогот и интересот на агентите. Сè додека постои колективна верба од овој вид и таа се репродуцира во материјалноста на институциите и на книгите, како и во менталните схеми и во отелотворените диспозиции на агентите, постоењето на полето ќе биде загарантирано. Затоа мора да се надмине фетишистичкото поклонување пред книжевниот текст и харизматичното славење на идеологијата на авторот во теоријата. Бројот на чинители коишто ја произведуваат и ја репродуцираат книжевноста е многу поголем од авторите на делата, а интерпретацијата на книжевните текстови е многу пообемна од нивно едноставно опишување или коментирање (Bourdieu 1995: 172–173).

Заклучок

Во овој труд покажавме дека фетишистичкото поклонување пред книжевните дела и славењето на харизмата на авторите не можат да ја заштитат книжевноста од тиранијата на слободниот пазар и од политичката програма на „конзервативните револуции“ и на неолиберализмот. Во *Правилата на уметноста* и неговите текстови посветени на современата политичка и економска ситуација во западниот свет, Бурдје истовремено формулира нова методологија за разбирање на книжевноста, на книжевниот текст и на авторот и форму-

²³ Реферираме кон книгите *Што е литературатура?* (Sartre 1988) од Жан Пол Сартр и *Книжевността на нултиот степен* (Barthes 1970) од Ролан Барт.

лира стратегија – втемелена врз образложената теорија – за борба на книжевноста и на останатите културни полиња за зачување на нивната автономија. Така, слично како теориите на Фредерик Џејмисон, теоријата на книжевноста што ја развива Бурдје во *Правила на уметноста* е суштински поврзана со контекстот во којшто книжевноста се наоѓа денес – политичките и економските притисоци на неолибералниот капитализам.

Методот на „двојна историзација“ (или на „двојно читање“) се покажува како централна алатка и во неговиот теориски модел и во неговата стратегија за зачувување на автономијата на книжевноста. Овој поим влегува во дијалог – имплицитен и експлицитен – со речиси сите попознати теоретски модели во поновата книжевна историја и реско се спротивставува на двата вида редукиции на книжевноста, „внатрешното“ и „надворешното“ читање. Само преку практикување на два погледа, смета Бурдје, едниот естетски, а другиот политички, книжевноста може да се разбере во сета своја комплексност: како поле од испреплетени релации, а не како супстанција, без историја и иднина. Само на таков начин таа може да се заштити од бескрупулозните закани и од ургентните предизвици што неолиберализмот ги поставува пред сите сфери на културното производство.

На крајот, исто така, покажавме и зошто историјата на формирањето на француското поле во XIX век може да претставува една корисна и релевантна стратегија денес: најпрво, на таков начин се открива есенцијата на полето и јасно се определува неговата структура; потоа, се откриваат ресурси од традицијата и од историјата коишто може да се искористат денес; се покажува дека книжевноста постои повеќе како процес, а помалку како супстанција, и дека нејзиното постоење зависи од постојаната репродукција. Сите овие аспекти, во нивната симултаност, смета Бурдје, треба да се зачуваат за автономијата на книжевното поле и „еколошките предуслови“ на уметноста да можат да опстанат.

Библиографија

- Бурдје, П. (2006). *Противонови / За телевизјата*. Скопје: Темплум. [Burdje, P. (2006). *Protivognovi/Za televizjata*. Skopje: Templum]
- Adorno, W. T., Bernstein, J.M. (ed.). (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London and New York: Routledge.
- Barthes. R. (1970). *Writing Degree Zero*. London: Jonathan Cape.
- Bourdieu, P., Johnson. R. (ed.). (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question*. London: Saga Publications.
- Bourdieu, P., Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2005). *The Social Structures of the Economy*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). *The Political Ontology of Martin Heidegger*. Stanford: Stanford University Press.

- Bourdieu, P. (2008). A Conservative Revolution in Publishing. *Translation Studies*, 1 (2): 123–151. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700802113465>
- Bourdieu, P. (2009). *Political Interventions: Social Science and Political Action*. London and New York: Verso.
- Bourdieu, P. (2014). *On the State – Lectures at the College de France (1989–1992)*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2020). *Habitus and Field: General Sociology, Volume 2 – Lectures at the College de France (1982-1983)*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2004). *Science of Science and Reflexivity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P., Chartier, R. (2015). *The Sociologist and the Historian*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Bourdieu, P., Wacquant, L.J.D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Brooks, C. (1960). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Dennis Dobson Ltd.
- Casanova, P. (2006). *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*. London and New York: Verso.
- Casanova, P. (2015). *Kafka, Angry Poet*. London, New York, Calcutta: Seagull Books.
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Cassirer, E. (1953). *Substance and Function / Einstein's Theory of Relativity*. Chicago: Dover Publications Inc.
- Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Eagleton, T. (2012). *The Event of Literature*. New Haven and London: Yale University Press.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Malden: Blackwell Publishing.
- Goldman, L. (1975). *Towards a Sociology of the Novel*. London: Tavistock Publications.
- Goldman, L. (2013). *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*. London and New York: Routledge.
- Greenfell, M. (2004). *Pierre Bourdieu: Agent Provocateur*. London and New York: Continuum.
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Jameson, F. (1971). *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (2002). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.
- Lane, F. J. (2006). *Bourdieu's Politics: Problems and possibilities*. London and New York: Routledge.
- Leavis, Q. (1939). *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus.
- Lukač, G. (1956). *Gete i njegovo doba*. Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“: Sarajevo.
- Lukacs, G. (1964a). *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*. New York: Harper Torchbooks.
- Lukacs, G. (1964b). *Studies in European Realism*. New York: Grosset & Dunlap Publishers.
- Marks, K. (1976). *Prilog kritici političke ekonomije*. Beograd: BIGZ.

- Rancière, J. (2011). *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*. New York: Columbia University Press.
- Sartre, J.P. (1988). *“What is Literature” and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Speller, J.R.W. (2011). *Bourdieu and Literature*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Thompson, P. (2008). Field. In Grenfell, M. (ed.). *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, 199–212. Durham: Acumen Publishing Limited.
- Robbins, D. (2000). *Bourdieu and Culture*. London: SAGE Publications.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Anchor Books.
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. London: Penguin Books.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1977.
- Bourdieu, P., Grass, G. (2002). The ‘Progressive’ Restoration. *New Left Review*, Mar/Apr 14th. [Online]. Available from: <https://newleftreview.org/issues/ii14/articles/pierre-bourdieu-gunter-grass-the-progressive-restoration> [Accessed: December 19th, 2022]
- Bourdieu, P., Morrison, T. (1998) «Voir comme on ne voit jamais». *VACARME* 06, January 2nd. [Online]. Available from: <https://vacarme.org/article807.html> [Accessed: December 19th, 2022]
- Bourdieu, P. (1998). L’essence du néolibéralisme. *Le Monde diplomatique*. Mars. [Online]. Available from: <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609> [Accessed: January 6th, 2023]

PROUST'S NARRATIVE I

Aco Peroski
Independent researcher, Skopje
aco_peroski@yahoo.com

This text considers the problem of Self in literature through analysis of the position of the “narrative I” in Marcel Proust’s novel *In Search of Lost Time*. This novel unites the fictional with the autobiographical discourse and directly addresses the problem of the fictional representation of the Self. This article thus examines the aesthetics of simultaneity and supplementing, which in the case of Proust represents the initial and the final point of the artwork. Through simultaneity in the narration, Proust creates a rather specific relationship with temporality, which in turn, dismisses time as a constant present, but also initiates a collision of the positions of the “narrative I”, and by that, propels a dissemination of identity. These narrative strategies of Proust provide a systematic abolition of the borders between the fictional and the autobiographical discourse. Thus, with Proust, autobiography gains the status of interpreter, which affords an interpretative recovery of life (the documentary) within the novel (the fictional). One of the key objectives of this article is to emphasize the transformation of this interpretative tendency in terms of time and selfhood in an aesthetic act. These complex and multilayered relations in the novel *In Search of Lost Time* reveal that Proust’s “journey into the depths of selfhood” in fact represents an evocation of a certain loss of selfhood and of temporality which is neither given nor regained, but in which time is continuously lost or forgotten..

Keywords: narratology, fictionalized autobiographic discourse, Self in literature

НАРАТИВНОТО „ЈАС“ НА ПРУСТ

Ацо Пероски
Независен истражувач, Скопје
aco_peroski@yahoo.com

Овој текст се осврнува на проблемот на себството во литературата преку разгледување на позицијата на наративното „јас“ во романот *Во ѝојраџа ѝо заџубеноѝо време* од Марсел Пруст. Овој роман ги обединува фикционалниот и автобиографскиот дискурс и директно го допира проблемот на фикционалната презентација на себството. Во таа насока, овој текст ја разгледува естетиката на симултаноста и надоместувањето, која кај Пруст претставува почетна и крајна точка на уметничкото дело. Преку симултаноста во нарацијата, Пруст гради еден специфичен однос спрема темпоралноста, со кој се укинува времето во постојана презентност, но исто така доаѓа и до колизија на позициите на наративното „јас“ и, со тоа, до детеријализирање на идентитетот. Врз оваа наративна стратегија на Пруст се остварува систематското укинување на границите помеѓу фикционалниот и автобиографскиот дискурс. На тој начин, автобиографијата кај Пруст добива статус на толкување со кое се врши интерпретативно надоместување на животот (документарното) во романот (фикцијата). Една од клучните цели на овој текст е да се потенцира трансформацијата на таа интерпретативна тенденција во поглед на времето и себството во естетски чин. Овие сложени и повеќеслојни односи во романот *Во ѝојраџа ѝо заџубеноѝо време* откриваат дека „патувањето“ на Пруст во „длабочините на себството“ всушност претставува евокација на одредена загуба на себството и на темпоралноста која не е дадена или одново пронајдена туку во која времето постојано се губи или се заборава.

Клучни зборови: наратологија, фикционализиран автобиографски дискурс, себството во литературата

In the theory of autobiography certain tendencies exist which point out the relationship between the autobiographical and the fictional discourses, respectively, through the position of the narrator and the first-person singular narration. The attempts to distinguish between these two types of discourse are reduced to several formal markings. Likewise, the difference is supported by the fact that in fiction the subjective narrative position, and all of the implications of the “narrative I” are tied to the functions of literature, namely, its aesthetic, social, cognitive character. However, if we put aside the formal divisions and examine more closely the theoretical specificities of fiction and autobiography, while taking into account the character of the representation and the referentiality of these discourses, then it becomes quite apparent that a strict polarization between the two is virtually impossible. Or, as Paul de Man would conclude, autobiography “is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (de Man 1979: 921). Such a stance does not propose that autobiography should become synonymous with fiction, or that all fictional texts are in fact autobiographies; rather, it means that there is certain impossibility to separate the fictional layer from what should represent an unproblematized and truthful representation of life in autobiography. In fact, the same element used to trace the verisimilitude and the bond between these two types of discourse – and that is “the I-position” in narration – is the element which implies the impossibility for distancing in the narration, and with that, an impossibility for an objectivity in representation. The use of the so-called “I-speech” in narration presupposes a strong subjective position, limited by the knowledge, context and specificities of the one who narrates. However, apart from these narratological and theoretical claims, we can examine an additional aspect of the same issue, according to which the inevitable interlacing between autobiography and fiction is the result of that very fact which states that autobiographical speech is always a self-description, a self-representation, with which the subjective position of the auto-reflection directly determines the content, the meaning, and the sense of the narrated.

One of the most frequently mentioned examples in the ‘debate’ on the relation between autobiography and fiction is the novel *In Search of Lost Time* by Marcel Proust. In this novel, not only is the collision between the autobiographical and the fictional discourse quite pronounced, but this very collision is a part of the structure, and even more importantly, a part of the semantics of the work itself. In Proust, this collision has been intentionally pronounced and used as a basis for the construction and creation of this lengthy novel, so that the subjective position in the narration gets involved during the plot, and a link between reminiscence and aesthetics is established. Therefore, the uncertainty of the distinction between fiction and autobiography in the work of Proust becomes a strategy of the narration, or a segment of poetics. To depict this specificity, we are to start with the implications of the characterization of autobiography as self-description.

Autobiography is a particular kind of description: self-description, self-expression, auto-narration. According to Niklas Luhmann, self-description can be viewed as a “mode of operation”, through which the one who describes (the narrator), “becomes his own theme; he claims an identity of his own” (Luhmann 2000: 248).

Henceforth, we could conclude that on the one hand self-description represents a narrative act of self-expressing, whence a certain internal core of identity of the one who expresses himself is manifested, presented and shared. However, on the other hand, we could conclude that even self-expressing, the very speech about the Self generates, forms the identity of the one who is expressing himself. Both conclusions, which at first may appear antagonistic, are valid, since self-description is at the same time a representational but also a creative act: the very act of self-expressing does generate the Self and is a part of it. Finally, expression itself as a linguistic structure implies the creation of certain (new) meanings which additionally become a constitutive part of self-knowledge.

Self-description in autobiographical discourse is a process of simultaneous creation, manifestation and affirmation of the identity of the narrator. It is a kind of interpretation of the Self, which as with any interpretation, produces meanings and inclines towards sense. Through self-expression the semantically empty spaces are filled out, the different contradictions are interpreted, and that which in reality may appear senseless or absurd is given meaning. In autobiography, this interpretative tendency, which is specific to fiction, is equally dominating and present, as is the tendency for objective referentiality, for a clear positioning in a historical and spatial context, and for reliable self-knowledge. The autobiographical discourse is a kind of (re)modeling of life and reality, which showcases an immanent tendency for self-conceptualization. Based on this, the identity cannot be ascertained (only) as “the internal essence” of the Self which is manifested through language as a medium, but we can conclude that self-description, or “the speech about one’s self”, constitutes the fragments of identity and, with that, strives to grant them sense. This conclusion leads to two significant characteristics of the Self which are directly linked to autobiography as a genre. Firstly, that the Self is not merely an archive and thus cannot be memorized; rather it must be narrated. This implies that it needs to seek out a medium, a language as a mode of constituting the Self through the fragments of experience which are (re)modeled in language. Secondly, that self-description is a supplementation of the Self and its re-affirmation and further conceptualization, which presuppose an interpretation of life from a universal position that needs to be produced, created by the “I-position” of the narrative speech about one’s self. Such a creative interpretation, which has a character of a signifying process since it generates or ascribes meanings that constitute identity, is a fictional type of a discourse. The fictional in autobiography (and in the speech about one’s self, in general) is essential, constitutive and unavoidable. This is confirmed also by the very need for a (retroactive and memory-based) completion of a kind of totality of life or reality that can never be fully realized due to its fictional and supplemental character (immanently implying the inability for closure and totalization), and which stands in a constant dynamic and is continuously regenerated. In part, the same has also been conditioned by language itself, by the linguistic structure of autobiography, since it presupposes the semiotic functions of language and the tendency for arbitrary understanding. According to Paul de Man, “what we are deprived of is not life, but the shape and the sense of a world assemble only in the private way of understanding“ (de Man 1979: 930), and autobiography as “a

speech about one's self" is exactly that kind of understanding, that is to say, self-understanding.

As mentioned previously, the novel *In Search of Lost Time* is one of the most frequent and most discussed examples of the collision between the autobiographical and fictional discourses, since this collision is the basis for aesthetic effect and aesthetic function of this novel, thus creating a link between memory, temporality, narration, identity and aesthetics, i.e., the artistic work as it is. This link starts with the opposition *loss-search*, or *amnesia-memory*. If we are to start with the previously outlined thesis, that the Self is not a memory archive, then we come to the distinction that amnesia itself is the initial impetus for "the search for one's self", which in Proust's novel is realized through autobiographical narration. Thus, in this novel, the amnesia generates the particular "I-position" of the narration, with which Proust realizes two key strategies in constructing his novel, which in turn, are tied to simultaneity. Namely, instead of a classic report of the events, the narrator in this novel insists that here memory-contents are being recollected. The expression of memory, which is accomplished through the potentials of the sensory experience, and which has as its goal self-description and identity-formation, is realized as fragmentary, in series of a kind of "apocalyptic epiphanies". These "apocalyptic epiphanies" in the novel, in fact, are narrative sequences and episodes in the plot, which are mutually exclusive, oppositional and contradictory, while the "new" episode leads to a revelation that admonishes all meanings, conditions and conclusions from the "preceding" episode. That way, the plot is constantly moving backwards and forwards along the temporal axis, the events and the episodes (and all that is tied to them: the characters, the atmosphere, the meanings) entwine and the structure of the novel slowly grows complex in multiple symmetrical fragments. This structural characteristic in the narration brings about a temporal collision which we can describe also as a unity of the "I-positions" from various chronological points and segments, with which the inclination towards a "living present" (that should be established during the entire work) has been intensified. Therefore, by connecting the different positions of the narrator from the different episodes in the novel, specific links are formed, to connect and unify different chronological points in the plot. This means that there comes a point when time is abolished into induced present and a condition of temporal simultaneity. This way the second strategy of constructing the novel is created, with which the simultaneity in time through the unity of the narrative positions is reflected into an obsessive and universal *I* that constantly dominates the narration. The repetition of the first-person singular in the narration throughout the whole work, at the same time, points also to a (egotistical) dominance of the subjective position, but it also relativizes the same position, which seems to disappear in the sweeping course of the events, conditions and atmosphere, given through the narration. With that, at the level of identity, the Self is practically abolished so that it can be regained, similarly to how previously time had been abolished in order to be regained. Through this kind of analysis of the structuring of the novel *In Search of Lost Time*, it can be concluded that the opposition *amnesia-memory* establishes the link between temporality and identity, but also it can be seen that these complex webs and the hidden desire for meaning

which lurks in their midst are the basis for the key subversion in terms of the Self that dominates in Proust's work.

The induced motivation may also be specified through certain segments, whence the desire of the narrator has been directly borrowed from some of the other characters. For example, in a scene from the novel, the narrator experiences an intense desire to see Berma, the famous actress. Berma becomes the object of this desire and passes through a series of concretizations and transformations within Marcel's imagination. However, he had never, prior to this, met the actress, nor seen any of her performances, which means that the desire does not hold an experiential or a memory-based foundation. Due to this, there is in fact no object present in this desire. Which does not mean that the actress is a fictitious character within Marcel's consciousness, namely, its desire-based fiction; quite the contrary, she exists in the real world, outside of the Self who desires her. As a matter of fact, as an object of the narrator's desire, she will be called upon by a third party. "Marcel knows that Bergotte admires the great actress. In his eyes Bergotte enjoys an immense prestige. The slightest word of the master becomes a law for him" (Girard 1976: 30). From the moment Marcel "borrows" Bergotte's desire, the object of this desire is transformed several times, in various directions and under different influences, since it does not carry within it any direct experiential basis. The desire grows fluid, so that even at the moment when Marcel finally attends one of Berma's performances, his experiences are again borrowed from those of others. "Not only does the Other and only the Other set desire in motion, but his testimony easily overcomes actual experience when the latter contradicts it" (Girard 1976: 30).

Finally, the fluidity of the impressions and the brittle foundation of the motivation bring about a particular effect in this novel which refers to the construction of the characters. Namely, the constant fluctuations of the narrator's position not only lead to contradictory findings and antagonistic episodes, but they also cause certain doubts in terms of the identity of the characters. This is particularly apparent in the descriptions of Albertine, but also in the relationships Marcel constructs with her. As a character, Albertine is only a summation of contradictory impressions, of fantasies and delusions, of Marcel's jealous suspicion and blind desire, so that instead of being given a character, who throughout the course of the novel is slowly constructed, by becoming more "visible" and "clearer", in fact, we are presented a character who fades away and disappears ever more so, until the point it becomes just an empty marker within Marcel's narration. Albertine is just one of the absent objects of Marcel's desire, and she initially dies, in the emotional sense, in the narrator's consciousness, so that later her physical death is to be reported through the short, prosaic and even ironically absurd telegram. From this perspective, Marcel's jealousy can also be decoded as a kind of a distorted love projection of the absent object, which reduces to imagining and an obsessive interpretation of the fantasies. "The jealous lover *imagines* because he wishes to possess his imaginary gallery, something precious that his perspicacity has already destroyed...Once the incisive imaginary is awakened, love becomes lethal, and jealousy becomes fiction" (Kristeva 1996: 26). The relationship which the narrator initiates with the imaginary Other, in fact, cannot be reduced to anything else but jealousy, since all that Marcel has in store in this relationship are illusions, projected into an empty marker, which

cannot for certain identify the object of his desire as present. Certainly, this problematic identity, up to a point, is characteristic of the other characters in the novel, ultimately culminating in a scene from *Time Regained*, where the narrator notices how “the giant faces” are slowly deformed and decomposed under the touch of time. Thus, the problematic identity ends with erasing the contours of all which can be supposed for a clear “content” or “essence” of the Self.

From these examples, we can clearly see how in this novel, when identity is concerned, the formula “I am all that I am not” is slowly constituted and becomes functional. In Proust's narration, there is an alternating withdrawal from others and a triumph over self-centeredness, by establishing a more intensive contact with others. Such an oscillation, in fact, is a kind of opposition to the obsessive insistence of the subjective “I-position” in narration, so that a specific dynamic is actualized, which allows for a more substantial understanding of the Self. “Victory over self-centeredness allows us to probe deeply into the Self and at the same time yields a better knowledge of Others... Everything is revealed to the novelist when he penetrates this Self, a truer Self than that which each of us displays... This profound Self is also a universal Self” (Girard 1976: 298). The emptying of the Self from its contents and the erasing of its contours leads to a specific Self, deprived of concrete traits and contextual markings, and, due to this, a universal Self that can only exist through its relationship with Others. In such a state, the obsessively repeated “I-position” in the narration gains a higher sense as the mediating positions, or stop-along-the-way, in the search for one's self. Henceforth, the Proustian formula can be extended with a claim by Lyotard, who, in an entirely different context, while examining St. Augustine's *Confessions*, concludes: “I am that which I am not yet” (75). Such a stance affirms the character of the search and views in self-description *a process* of self-knowing. The constant transformations, the absence of objects, the inconsistency in the motivations – these are mere fragments of the contents of identity, which in fact function as signs of the dislocation, or – more aptly put – of the absence of the Self. Therefore, we can point out that universalization is the erasing of the Self in the name of the search, in the name of “the speech about one's self”. Through this very specificity we can identify and explain the forsaking of the relevant autobiographical tendencies and their replacement with the principles of fiction. The representation has been transformed into an infinite (re)invention, since this process generates sense. The voids in the self-description and the absence of relevance are just an opening to the possibility for generating meanings and conceiving sense.

From the previous explorations and analyses and from the presented conclusions, we can sublimate a certain theoretical supposition in Proust, which gives rise to the novel's construction and to the specific narrator's position and technique, and which is directly related to the Self. Namely, identity – or “the content of the Self” – is not a cumulative phenomenon, meaning, “a summation” or “a whole” or “an archive”; rather, it is a dispersed, differential, disseminative and dissipative phenomenon. Identity is a shattered non-unity of fragments, which are mutually incompatible, contradictory and disconnected. The only distinction which can identify such non-unity refers to the principle of its constant spiraling out, of the impossibility for its transformation into a complete totality. “The content of identity” is present only

as a non-presence, as a prolongation of the absence. The constituting of identity stems from a loss, from amnesia, and continues through a series of losses, but it is this series of losses which slowly becomes the content of memory and a fragment of the identity of the narrator. The supplementation of this loss is realized through the narration, which at the same time constitutes the Self and the literary work. The main element through which this concept of Proust's is realized is exactly the potential of "the speech about one's self", i.e., the self-descriptive autobiographical discourse which functions according to the principles of fiction.

We had mentioned previously that self-description as a process of cognition is based on the principles of fiction. However, starting with the very need to choose fiction when discussing one's self, we come to the conclusion that self-description has a paradoxical character. In order to examine this paradoxical nature, we need to go back to the very character of self-description. Namely, if identity is constituted through the fragments of the narration of the Self, then this self-narration stands as a kind of an autopoietic process, which as with all other autopoietic structures, strives for certain autonomy. This implies that self-description exhibits a tendency for independence from the context and the objective parameters which would verify its reversible bond with reality, because only in this way, from those broken and contradictory narrative fragments, can a certain kind of a "whole" be ascertained, or at least (pre)suppose a kind of an idea about a whole, like the Self. This means that the expressive and cognitive tendency of self-description leads immanently towards a closeness with fiction, that is to say, towards the implementation of elements which – provisionally put – are alien to the narrative Self. Thus, accordingly, the autopoietic autonomy of self-description includes also self-negation. Hence, we are directly faced with the question which depicts the paradox of auto-description: is self-negation also a self-description? The answer to this question can be linked to the previously stated claim that the fictional elements that are implemented in the self-description – bearing in mind that the speech about one's self constitutes identity – are also fragments of the Self. Therefore, even the negation of certain aspects of the Self produces the "discursive contents" of identity. In a similar way, in Proust too, the "narrative I" takes over those aspects and elements which initially are not a part of it, while later it starts the process of dual modification – it modifies those elements and aspects in accordance with its own perspective, and at the same time, it is modifying itself in accordance with the adopted traits.

These paradoxical specificities of the self-description can be explained by the fact that in this process the difference and the borderlines between describing and the described are cancelled. "Observation and description presuppose a difference between the observer/describer and his object, whereas the intent of *self-description* is to negate precisely this difference" (Luhmann 2000: 302). However, this does not mean that everything in self-description and in the process of generating identity is arbitrary and senseless. Quite the contrary, this paradox demonstrates how self-description helps the Self which talks about itself adapting and integrating in the course of the historic and social evolution, while safekeeping its autopoietic autonomy. In other words, through the paradoxical process of self-description, which unities the fictional and the relevant autobiographical elements, a certain whole from the fragments of identity is completed, or a certain kind of order is

generated out of the chaos which we may term as the Self. Such an outgrowing of the paradoxical nature requires a use of a specific medium through/within which the same can be accomplished, and – as Proust's search verifies – such a medium is art. “Art always demonstrates the arbitrary generation of nonarbitrariness or the emergence of order from chance” (Luhmann 2000: 315). Art as a system possesses the potential for a collision among the discourses, which in turn opens up the possibility and the way to narrate the Self. Such a conclusion can show us that the poietic and artistic principles and specificities of Marcel Proust are directly connected with the very elements of the novel *In Search of Lost Time* to achieve the aesthetic effect. While the aesthetic effect, on the other hand, reversibly determines the conditions of the narration and the development of the novel's plot. This forms a kind of a circle of mutual conditionality, where the central slot is kept for the work of art, which is why at the center of the novel, as a main thematic problem, stands the very question about the work, i.e., the novel which the narrator Marcel tries to write. Thus, the poietic, technical and thematic aspects of the novel *In Search of Lost Time* are conjoined into a complex and multi-layered open whole, which, bottom line, is nothing other than a pure reflection of the Self that tries to articulate itself.

Such theoretical determinants of autobiography and of the aspects of the Self can be viewed in Proust in connection to the term *experience* - namely, in connection to that which the criticism calls “Proust's experience”. In her book *Time and Sense*, Julia Kristeva defines “Proust's experience” as an experience of the imaginary. According to Kristeva, the transformation of reality and of “the reality of an experience” in a literary work presupposes that the author perceives the real as imaginary. Hence, the literary experience for every author is an experience of the imaginary. As far as Proust is concerned, in his novel “*the experience of the imaginary is none other than the experience of time regained*. This strange and new experience of time regained resides in the dynamic of subject and meaning” (Kristeva 1996: 195–196). In the time regained, a new code is formed, a new syntax according to which the sensations and the signs are set and put to use, and with that, they acquire new, deeper meanings. Such a re-coding of reality is typical for the sphere of the imaginary, so this is exactly where we may see the link between the experience of the imaginary and the time regained. Apart from that, Kristeva underlines that in Proust experience can be defined also at the experience of limits, since Marcel, due to his illness, lives his social life on the cusp, turned away from others – at a constant distance and always under a mask. Thus, “Proust's experience” is a product of the Self, or a kind of “an internal transformation” of experiencing and enlivening the world and life. These two claims of Kristeva's lead towards the same conclusion, that all which encompasses “Proust's experience” is in fact an experience of fiction, or the experience of the fictional: it is an experience which can be re-shaped, i.e., re-conceived and formed only in the novel, through the narration and interpretation of the “narrative I”. “Hence, we should try to read Proust's novel in order to read Proust's *experience*” (Kristeva 1996: 197). Kristeva completes this brief analysis of Proust's experience with the claim that experience leads to *jouissance*, because only through it can we establish a relationship with the world and realize ourselves in the world. “Experience is the unique configuration by which we attain *jouissance*” (Kristeva 1996: 198). Yet, the questions about experience, in

particular about experience as a link to pleasure, may be connected also with the previously laid out theoretical implications and aspects of the Self, which are, in fact, the basis of Proust's work. Hence, we face the key question – what kind of experience are these aspects of the Self, how are they experienced and enlivened? How are self-description, disidentification, aesthetization of the Self, self-conceptualization through fictionalization, experienced?

If we start with the defining of the Self as an endless differentiation and separation from a kind of a finite, final distinction, then we easily come to Kristeva's realization that Proust's experience is the experience of the imaginary, of the fictional re-modeling and re-semanticization of reality. However, the question of how this process is experienced and if it indeed leads towards the bliss and the pleasure of establishing relationships with the world is another matter altogether. If we take into account that in this process, as a kind of auto-referential tendency, it is discovered that these very relations with the world have been compromised by fiction, by the desires of the ego, by the all too human need to compensate the emptiness of living, then at the same time, the senselessness and the absurdity of reality is revealed. In this process, almost running parallel, it is discovered that the additional sense is a construct, that the aesthetization of the Self in an artistic whole is also a construct – falsifying and repainting landscapes over the waste land of the Self. And all these interventions and additions, all fictional "falsifications" stand as mere decorum against the only certainty of reality and life: death. Henceforth, the experiencing of the aspects of the Self, or – more aptly put – of each speech about one's self, with which its own identity is articulated as a self-expression, is an immanently traumatic and devastating experience. Every confrontation with one's self is traumatic, since it represents a confrontation with the fictions we construct so as to please our needs and ego-projections, even when those needs – as is the case with Marcel Proust – are artistic works. The destructiveness of this experience in Proust is usually interpreted as "the destructiveness of time"; however, such a statement is incomplete since the key element in this case is the Self and its sense and perception - namely, its sensitivity for those traumas and destructions. The destructiveness in the experience of one's self is a reflection of the devastation of life, of reality, of the Others, of one's own body, of one's ideas. Hence, we come to the conclusion that the experience of the Self, or the self-experiencing, is an experience of one's own dying. Certainly, this too is one of the approaches through which the work of Proust can be read and the "Proust's experience" can be interpreted. In the novel *In Search of Lost Time* the experiencing of one's own dying is just one more fragment of identity, re-modeled as an aesthetic element, in which life and fiction are bound as a totality of sense.

Bibliography

- De Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN* 94.5 : 919–930.
- Girard, R. (1976). *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kristeva, J. (1996). *Time and Sence: Proust and Experience of Time*. New York: Columbia University Press.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Lyotard, J-F. (2010). *Augustinova ispovijest*. Zagreb: Ljevak.
- Proust, M. (2003). *In Search of Lost Time*. New York: Modern Library/Random House.
- Smith, S. (1998). Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. In: S. Smith and J. Watson (Eds.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, 108–115. Madison: The University of Wisconsin Press.

OTHERNESS IN CULTURE AND THE INDIVIDUAL, THROUGH THE PRISM OF THE FILM “UNDER THE SKIN”

Ilir Saliu

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
ilirsaliu.is@gmail.com

This paper analyzes the expression of *otherness* as interpreted by modern philosophers and thinkers of, such as Emmanuel Levinas, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir through the prism of the film *Under the Skin* (2013). This paper will explore how *otherness* is expressed in the movie, be it from the position of the alien towards the human and of the human towards the alien, the implications this has for cultures and individuals living in a society, as well as possible hypotheses about how this process of *othering* can be overcome for the sake of a more open and accepting society, based on feminist and post-humanist ideas and philosophers such as Donna Haraway. We will see how by interpreting the movie through philosophical and culturological concepts, we can discover numerous ways through which the film can be understood to comment on social problems and dilemmas, on gender phenomena, immigration, the *subaltern*, the *gaze*, anthropocentrism and various topics of importance for contemporary philosophical and cultural thinking.

Keywords: feminism, post-humanism, cultural interpretation, anthropocentrism, the Other

ДРУГОСТА ВО КУЛТУРАТА И ПОЕДИНЕЦОТ НИЗ ПРИЗМАТА НА ФИЛМОТ „ПОД КОЖА“

Илир Салиу
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ilirsaliu.is@gmail.com

Оваа статија ја анализира другоста, интерпретирана од философите и од современите мислителите, како Емануел Левинас, Жан Пол Сартр, Симон де Бовоар и други, низ призмата на филмот „Под кожа“ (2013). Статијата ќе ги истражи начините на коишто другоста е изразена во филмот, од позиција на вонземјанин наспроти човек или од човек наспроти вонземјанин, импликациите за културите и за поединците коишто живеат во општеството, како и можната хипотеза преку која овој процес на исклучување (othering) може да се надмине, со цел создавање поотворено и инклузивно општество, втемелено врз феминистичките и постхуманистички идеи на философите како Дона Харавеј. Ќе видиме како преку интерпретација на филмот, користејќи философски и културолошки концепти, можеме да откриеме бројни начини на коишто тој може да се разбере за да се промислат социјалните проблеми и дилеми, родовите феномени, имиграцијата, субалтерното, погледот, антропоцентризмот и други значајни теми за современата философија и културологија.

Клучни зборови: феминизам, постхуманизам, културна интерпретација, антропоцентризам, Другиот

1 Introduction

Under the Skin is a sci-fi film directed by Jonathan Glazer, based loosely on the novel by the same name, from the Dutch author Michel Faber. It premiered in 2013 and was released worldwide in 2014. The film was a box-office failure, yet it managed to captivate audiences, receiving generally positive reviews by critics and audiences, even being ranked number 61 in the BBC’s 100 Greatest Films of the 21st Century list.

The subject of the film revolves around an alien that takes a woman’s form, preying on males in the city of Glasgow, Scotland, seducing them sexually, and in the end harnessing them for an unknown reason. The general ambiguity of much of the reasoning and thoughts behind the actions of the alien specifically, has created the possibility of multiple interpretations and viewpoints, which can be viewed from different perspectives and schools of thought. In this paper I shall examine some of the ideas and themes which may be expressed through the film, especially the *othering* in cultures, and also try to put it in a modern context. It is by doing this process that works of art, such as films, express one of their greatest powers: the ability to put the self-reflexive nature of the human mind to work. Modern-day society, especially in Europe and the US, has the tendency to often highlight this *otherness*, through politics and media. This is an all-too-human phenomenon: human beings wish to be differentiated from each other, yet media and access to technology has created a space of over-information and over-identification of this *otherness* which otherwise would have been expressed in smaller circles and societies. It doesn’t take much to find media articles from Europe where immigrants, many of African descent, are portrayed as perpetrators and criminals, especially highlighting their racial or ethnic background. The same has been witnessed in our region: the Balkans. It is not hard to find numerous articles highlighting the ethnic background of people involved in murders, killings, tragedies and crimes, without there being any logical need to highlight that ethnicity, except to rouse people towards nationalistic feelings by creating a dichotomy of *us* and *the others*. By using theories of otherness, feminism, posthumanism and morality we will see how, maybe even ambiguously, this film tackles themes of identity, acceptance and non-acceptance, selfhood and otherness, morality and immorality, and ideas of feminist theories, which can be of use especially in such confusing and “fake news”-ridden times for our societies.

2 The human as “the other”

The philosophical idea of “the other” and “otherness” take up an important space in modern philosophical and cultural thought, maybe made even more important in a modern context by general spread of right-wing politics (especially in Europe), rapid spread of information and technology, and the even more rapid development of AI sciences. What is *the other* and how can we understand it? Without getting into a deep philosophical rabbit hole on the meaning and definitions of “the oth-

er,” we can understand it as “that which is not me,” or in a larger context, as “that which is not us,” something which is outside of ourselves and through this distance is ungraspable. Jean-Paul Sartre managed to define the other as “others are the Other, that is the self which is not myself” (Sartre 1956: 230). Emmanuel Levinas describes *the other* as that which is outside of our grasp, that which is outside our conception and “invasion,” that which is metaphysical as he says: “The Other is metaphysical” (Levinas 1961: 87). He expresses this idea in reference to *other* humans, *other* “selves,” but this idea has been used to respond to even greater concepts of *otherness* such as God, which Levinas also refers to as “The Other,” not as a being in itself, but as *an other* who calls towards ethical responsibility and openness, an idea tackled specifically in his 1974 book *Otherwise than Being, or Beyond Essence*.

What interests us the most is the relation the characters of the film have with this concept of *otherness* and *the other*. The film can be understood as playing from two perspectives: the perspective of the alien, and the perspective of humanity. What is characteristic of this film is the fact that as an audience, we are drawn to empathize with the alien, not antagonize it. The alien is never shown in its true form (except the end), rather it is always presented in a woman’s form. As an audience, this creates a tension and question for us: who *is the other* in this context? Are the humans the others, or is it the woman (alien)? Here the film seems to play on Levinas’ concept of “the face of the other” – the idea that when confronted with the physical face of a being, we are called, maybe even ordered, to be responsible, open and accepting of the *other* being, as Levinas states, the face forbids us to kill (1974). “To kill” in this context can be understood not only as a physical wish to kill the character, but a wish to antagonize, to distance ourselves from the perceived threat to humans and humanity as a whole. Yet, the position created in the film makes it tough for the audience to create a moral high-ground over the plot, thus making the audience part of the plot’s dilemmas and not just an observer. We are drawn to empathize with the alien, from a feminist viewpoint – with the woman. By creating this complex context we are invited to attend to the film from two viewpoints: that of the alien towards the humans, and of the humans towards the alien.

First, let’s analyze this otherness from the viewpoint of the alien. The alien positions itself in the position of “the predator,” or “the dominant being.” As such, the film starts by creating a dichotomy of “me” and “us” from the viewpoint of the alien. The alien, presented by a woman, has one goal in her mind: harnessing humans (the others) for her personal benefits. The humans, with their overdependence on sexuality and biological instincts provide an easy target for the alien, which uses female sexuality to attract interested men. They, humans, are not “beings” for her, rather they are beings which can be used as a means to an end: personal benefit. This can very well be compared to general human attitudes towards other worldly beings, and thus raises questions of morality and ethics, raised also by posthumanists and ecocritics of modern society: is nature (animals specifically) treated in an ethical manner? Or another important question which can be highlighted by this dichotomy of relationships presented in the beginning of the film is: is an anthropocentric view of the world a moral and ethically ac-

ceptable viewpoint? For now, it is important to notice a dichotomy which is presented from the very beginning, by the stance of the alien towards the humans. The humans are *others* from the alien's viewpoint. They express ethical values which are unknown and ungraspable for the alien as such, thus there appears a deep disconnection between their worlds, highlighted very beautifully, in the sea scene, where we can see the alien expressing her moral/ethical values, and also humans expressing their own moral/ethical values. By choosing not to help the drowning couple, by leaving the child to cry alone by the shore, the film shows the deep disconnect between these two worlds. The alien doesn't understand human values; thus she doesn't have a moral compass which resembles a general human one. This reflects a core situation presented in the first half of the film: the alien hasn't recognized *the face of the other*, in this instance, the face of the human, she is shown as invincible towards it, thus it isn't able to recognize traits that we might define as "human" or "of beings" in their presence.

This reflection raises questions about our intra-human relations towards *othering* politics. It raises questions on how modern societies tend to *other-ize* groups of humans (but not only), be it on basis of gender, sexuality, race, ethnicity, political partisanship, asking us to find our own position regarding these *other-ings*. It also raises the question of what it means to notice the face of the other, and how much of the process of noticing that face of the other is in our own 'hands,' or how much in contrast depends on the position of *the other*, and how much of it is a biological process. The film seems to suggest that a process like that cannot be achieved without "putting ourselves in the shoes of the *other*," without understanding what it means to be the *other*, expressed in the second half of the movie. This will be expanded in the latter part of the paper.

Another philosophical and social theme which is often expressed through the film, is the idea of "the gaze," evidenced even by the first scene of the film: the creation of an eye. The philosophical idea of the gaze, as the act of looking, observing or contemplating someone or something is widely discussed in modern philosophy and cultural studies. For Sartre, the gaze is, firstly, a central aspect of human subjectivity and self-awareness. It creates a sense of self, of a being that is being experienced by the outside world, yet oftentimes objectified and turned into a mere object, *a collection of flesh*. As he states: "But the Other is the indispensable mediator between myself and me. I am ashamed of myself as I appear to the Other. By the mere appearance of the Other, I am put in the position of passing judgment on myself as on an object, for it is as an object that I appear to the Other" (Sartre 1956: 222). Put into the context of the movie, we can notice the physical act of gazing, looking, or noticing, from the very beginning of the film; noticed on the stance that the alien takes towards humans, looking at them, *gazing* them, hunting them, we can even suppose, for their flesh (as mentioned in the book on which the film was based). This act of gazing is even more pronounced in the last moments of the victims' lives: falling into the dark abyss, they are confronted with the look of the alien, the last gaze of the other, which gives them the sense of self, which is then being lost while they come to their end. In this context the gaze of the alien alienates the humans, it isolates them and, in a way, destroys the humanity that they achieve from it.

The concept of *the gaze* is perfectly expressed by the camera work. The visuals often focus on the alien's act of looking and gazing for her next prey. The gaze, acts in this sense as an act of judgment and a tool of judgment, highlighting the weakness of the others (humans in this case) by consciously looking at them as a means to an end. By this process of gazing which becomes so evident through the figure of the alien, we are asked to position ourselves morally in that context. How much of *our* gazing is a process of judgment which leads to other-ing and disconnect between people and groups? It clearly reflects a political struggle: of the powerful – predator (alien) and the weak – prey (humans). This gaze of the alien thus is used to express this differentiation even more, it highlights differences, and creates even more of those, as acts of judgments often do.

Yet, the film plays on another modern and quite interesting perspective of the gaze. Something, often called in feminist circles, *the male gaze*. As defined by Laura Mulvey, the concept of *the male gaze* has played an important role in our ideas around films and culture in general. She argued, in her essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema” that mainstream cinema and films was built around a male, heterosexual perspective, which placed women as objects of male desires, as she says:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (Mulvey 1975: 11).

It is not hard to find examples of this behavior in public media, be it cinema or music videos for example. Building on this concept of the male gaze, the film gives a new perspective, here we do not see *the male gaze*, but we witness *the female gaze*. The positions of active and passive have been reversed, challenging the normal and ever-present existence of the male gaze in world culture, creating thus a reversing of roles which highlights feminist calls to reverse and challenge patriarchal structures, of which the male gaze is a part. This *female gaze* shown in the movie gives “power” to the woman, yet it also creates a new problem: by expressing the female position through the creature of a monster, alien in this case, which has negative tendencies towards humanity, we can start to question the effects of this reversing of roles: doesn't this express right-wing and conservative positions that a changing of traditional social norms is an idea pushed by “female predators”? Doesn't this concept play into the idea of conservative thinkers that feminists and “femi-nazis” as they are often named, wish to completely overpower males? Yet, counterarguing this position, looking deeper into the context of this reversal of roles, we can try to understand the alien not just as an expression of female desires, but contrary, it can be used to express already established positions of male-dominated societies and traditions, in which, contrary to what the literal scenes of the films show, it is the power-rulers (males) which behave in the way the alien signals (since the alien can be used to express dominant structures in this situation), it is often argued that male power-structures are those that try, have tried, and often in history managed, to dominate, overpower, neglect and repress female presence in culture and society.

Thus, this concept presented by the film can be used to express a more nuanced and present tendency of power struggles: general *other*-ing and objectification of less powerful structures by dominant structures, expressed not only through the male-female dichotomy, but also racial, social, class and ethnic lines.

This discussion of power relations can be used to express one of the most important themes of the film: the struggle between dominant and "lesser" structures. Thus, we can notice how through the perspective of the alien the film expresses tensions in the relations of *others*. The alien, as a figure, is the mechanism which highlights the expressed dichotomizations of our world, of our societies and cultures. We can notice that the figure of the alien is a break from the typical, a break of the traditional conservative and social values often expressed in dominant structures of already-established societies, and by expressing this break, by showing the totality of the human race as *the other*, the film highlights the often-present mechanisms of *other*-ing used to divide human beings into politicized "us" – "them" pairs, often misused for power benefits, hegemonic rule, or economic profit, meanwhile ostracizing less present and powerful groups and cultures.

3 The (dis)connection between others

Yet, the narrative arc through which the figure of the alien passes during the second part of the film is of great importance to the messages and themes that the film elicits. The alien experiences a mental transformation, expressed as a transition specifically in some scenes of the movie. The first of these events is expressed through the appearance of empathy and sorrow towards humans, breaking the until-then established relation between predator and prey. This second part of the film seems to indicate a tendency towards an idea expressed by Hannah Arendt as *world-building*. By participating in social interactions, by accepting the other as part of one's experience, we become part of collective and individual world-building. As Rosine Kelz summarizes: "Finally, it is up to those who remain on the sidelines to establish, by judging and narrating, the actor's identity. Arendt asserts that the reality of the political realm has a narrative character" (Kelz 2016: 28). This position very clearly represents the ways in which the alien begins being part of the human *world* and in return participating in her own *world-creating* (a process of establishing connections and relations with the world and herself), a process which will be affected by relationships between her and humans present in that world. This participation in the human world, and in return, the start of her own world-creating begins to happen during the second part of the film, when the alien lures into her van a man with a deformed face, played by the actor Adam Pearson. This character clearly expresses *other*-ing: by being so different physically, he has been deprived of acceptance by conventional social, sexual, and human norms; he has become an *other*. One would not be entirely wrong in associating him with another expression of the subaltern. "The subaltern cannot speak," says Gayatri Chakravorty Spivak, and truly, this character cannot speak; he is eliminated from general society by the existence of a feature (his face deformity) that is not of his or anyone's choosing, as are race, caste or ethnicity (Spivak 1994: 104). Faced with this representation of ostraci-

zation the alien faces another example of *other*-ing: the *other* (character played by Adam Pearson to humans) ostracized by *the others* (humans to the alien). This confrontation seemingly has a psychological effect on the alien, making her question her own relation to humans. It is of great effect that a character with a deformed face is the force that pushes the alien towards noticing of *the face of the other* – the power to notice other entities as unique and irreducible identities, not only as objects or means to an end. This confrontation with the concept of the *face of the other* is the moral turning-point for the alien, aligning her moral compass to a more “humane” one. This turning-point is also interestingly expressed by the fact that she decides to not kill the character played by Adam Pearson, rather accepting his existence as an independent entity. This throws us back to one of the main concepts expressed by Levinas and the face – as a call, to, first of all, not kill, yet also calling her to respond to his humanity and especially, vulnerability. Yet another cinematic moment which expresses this reevaluation of the alien’s moral stance is expressed by the contact she has with *her own face* after releasing the character played by Adam Pearson. By *gazing herself* the alien goes through processes of moral perfectionism as expressed by Stanley Cavell. Kelz defines Cavell’s moral perfectionism as follows:

Cavell’s perfectionist ethics... is part of a tradition of moral philosophy where ethics is defined as a reflexive turn towards the self. Two ways of assuming moral responsibility come into play here: First, the individual becomes a moral subject by assuming responsibility for her actions... Second, ethical responsibility, in the perfectionist sense, implies that the individual takes responsibility for who she is and could become. (Kelz 2016: 83).

Yet Cavell does stress that this process of concern over the self, nevertheless unfolds itself in its engagement with others (*ibid*). One could argue that by examining herself in the mirror, the alien goes through the process of self-examination and self-criticism per Cavell’s ideas, re-evaluating her moral stance in the world by positioning it with regard to the presence of *others* which have their own identity and right-to-life, and conflicting it with her own ethical stance and position. It is through this self-examination, even in a literal sense, that the alien can notice that she is ‘more human’ than she would think, even in a physical, bodily sense. This discovery now plays an important role in the direction that her moral stance takes: she starts to see herself as part of the *others*, she has already become one of them in a physical form, now being transformed even morally.

Analyzed from a different angle, this process of becoming human shares similarities to Judith Butler’s ideas of performativity regarding gender, identities, and through this film, species. By using the idea expressed by Butler that “identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” we can get a new understanding towards the figure of the alien in the film (Butler 1990: 25). One could argue that this process of humanization, of “changing of identities,” could be a process forced by species-related norms (cultural and social forces), of which the alien is now a part of, especially by physically becoming a human. By recognizing the *face of the other* and as a result becoming part of *their world*, she is now part of a social construct of humanization which

relates to every human: she becomes part of the humanizing machine. It would be interesting to delve deeper into the psychological aspects that could influence this transition, yet the film pushes us towards an understanding that this process of humanization is something which the alien wishes for and enjoys. Here, performative identity is in action: by wanting to *become* human, the alien acts as a human, during the second part of the film. She tries to eat as a human would, tries to have sex as a human, tries to experience human feelings, yet she mostly fails at these tasks. She spits back the cake that she tries to eat, she isn't able to have sex since she doesn't have human reproductive organs and in return, she gives up on trying to experience the human feeling of love.

These situations are interesting in the way that they position the concept of performative identity. Does the alien fail at being human because of her biological difference (even though it is similarities in biological appearance which appear to push her towards humanization)? Could this be understood as a criticism of performative ideas as outside-of-biology? One could argue that by creating a performative identity from the very beginning of the film, the alien putting itself in a woman's body and acting as a woman in a social context, and then later on trying to accept this identity but failing to be part of humanity by her biological differences, the film could suggest a more traditional viewpoint on the topic of identity construction, emphasizing the importance of biological construct in identity construction. Isn't the effort to become part of that human structure an expression of the power hegemonic structures have on individual identities, and by accepting this pressure, and actually wanting to actively participate in them, show the alien to be the opposite of an independent entity?

Yet, alternatively, this situation presented in the film, could raise other questions on the importance of biological construct in the construction of identities. Does the inability to have sex and eat as a human deprive someone from the right to be human? The concept of biological identification plays an important role in the latter part of the film. This can be seen during the second encounter the alien has with herself, when she gazes at herself now by literally and metaphorically "shedding light" on her biological situation: the scene after she fails to have sex with a human and is examining her genital organs. This moment becomes a scene of another realization: she cannot be human *to others* since she isn't really biologically human. This could be understood to represent a stance of defeat to the impossibility of becoming something due to biological limitations, yet it could also be understood as the ostracization of someone we do not count as *someone*, something similar to the character played by Adam Pearson. We will return to this matter in the next chapter, but it is important to notice similarities between non-acceptance regarding gender or identity in our own societies, and the non-acceptance of the alien, thus being seen even as a critique of hegemonic powers and structures of mentalities. We can see that this second part of the film has an important role in exploring themes of identity, morality, acceptance, conformity and alterity. It tackles big questions of the importance of systems and practices of cultures, the way we connect and/or disconnect from others, and troubles that rise from the tensions between these stances, even in our own way of identifying with ourself and the world.

4 The alien as “the other”

As mentioned previously, the film could also be interpreted from the position of the human as the hegemonic structure which sees the alien as *the other*. First, let’s analyze the figure of the alien as an expression of womanhood and women’s presence. The woman seems to play on the general patriarchal tendency of the male gaze: she is an attractive young woman, seemingly open to sexual relationship, and quickly becomes *other-ized* in the eyes of the males. It is quite of interest to note here that almost all of the scenes where the woman communicates with men in the streets of Glasgow have been filmed with a hidden camera, and their reactions are as true as they can get. Keeping this in mind the film manages to break an important barrier which often doesn’t allow people to feel the effects of art in “real” life: the scenes are a representation of reality, not of a reality imagined by the director, thus it speaks even more strongly on the presence of male tendencies to objectify the female. It is in this context that we witness the *other-ing* that happens from humans, specifically males, and which in turn ties to the tendency of expressing the male gaze explained beforehand: they experience the woman (alien) as an object through which they could possibly fulfill their sexual desires and fantasies. This tendency could point to something which ties to the character played by Adam Pearson. He, being ostracized by general human society, being deprived of sensual and sexual contact in his human life (expressed clearly by his inability to communicate with others), might represent the act not of sexualizing and objectifying the woman (alien), but of *finally* having the ability to have a humane connection with someone. It might be the case, then, that this vulnerability and weakness expressed by Adam Pearson’s character, this expression of moral and deeply *humane* values is the force that pushes the alien towards “humanization.” Or yet, it could be understood as a moment of connection or empathy between two entities which have been *other-ized* by the same structure: humans.

It is not by coincidence that the woman is only shown naked in two instances during the film, even though she has numerous sexual contacts: the first, when she lures Adam Pearson’s character in her house, and the second time, in the house with the man she tries to have “real,” “human,” sex. In both cases this signifies vulnerability shown on the part of the alien, in the first case, as explained beforehand, she is changed from the encounter she had with Adam Pearson’s character, and on the second instance, she is showing vulnerability in a “human” manner as an attempt to become human. These scenes express changes in her attitude, yet they also express attempts at connection between two entities that would otherwise be *others* to each-other. And the second instance could yet be used as an example of a difference in attitudes towards *others* when analyzed from a male-female perspective in a patriarchal society. In this case the man doesn’t just see her as a means of achieving his sexual desires, as an object of pleasure, but rather as an identity to be respected – expressing another possibility of humans to coexist, also expressing another idea, that of vulnerability and the existence of humanhood only when we see each-other in a respectable manner.

But this seemingly idyllic scene is quickly halted by the “realization” that she can’t be human, thus deciding to leave the house and visiting a cabin, meeting a

logger during the way. It is through this logger that we as an audience are again thrown into a position of *other-ing*. She falls asleep and wakes up with the logger touching her sexually, thus she attempts to escape. In this scene we again witness a change of attitudes in the film: the gaze, once deployed and used by the woman (alien) now returns to the man (logger), again it returns to its contemporary holder in our societies, she has become "prey" and man has become predator. This could easily be understood to represent rape and harassment culture present throughout cultures, now coming as a shock to the alien, which had until now not experienced such an attitude towards her. She has blatantly been *other-ed*, though not as an alien, but as a woman. This situation could be interpreted as a strong commentary on crimes, rape, harassment, and general disrespect shown towards females: she has become the object of a powerful structure which blatantly and repeatedly mistreats members of her gender.

But it is interesting to note the ending scene of the film: the woman trying to escape is tackled by the logger. As she tries to escape from his grip, he rips her skin, showing to us and the logger her true alien form. The logger then kills the alien, lighting her on fire. Yet again we notice a shift in attitude towards her: from an object of desire and sexual gratification, the alien becomes an object of fear and disgust – now she expresses *the fear of the other*. We could argue that this scene highlights a tendency of humans to *other-ize* and judge others strictly by their appearance. This holds valuable importance when put into a racial and ethnic context, possibly connecting it with attitudes towards immigrants and people of different races which oftentimes we are quick to judge without knowing them in a "human" level. This attitude is especially present in western right-wing medias which are having a great presence in social media with the rise of popular figures such as Donald Trump, Ben Shapiro, Andrew Tate and Jordan B. Peterson. Highlighting and blaming immigrants for societal and economic problem has become the norm in numerous political and social circles and it is of interest to note that one often used term to refer to immigrants is *aliens*. By expressing this fear towards *appearances* the film pushes us to consider our own individual and social stances towards the acceptance of others and their right to the opportunity of living a more fulfilling life. Thus, by the end of the film not only has the process of *other-ing* and gazing been reversed, and returned to their temporarily established positions, but these reversals also push us to explore the depths and layers of *other-ization* that we express and experience in society and culture, since the alien is not only *other-ized* as a woman, but as another identity or being entirely. This expression of the politics of *otherness* fits with the general purpose of these politics: to maintain and establish already-existing structure. By being *other-ed* as a woman and as an alien, the alien is excluded from the moral responsibility of the man (logger), arguably representing the dominating structure of modern (but not only) societies. Being gazed as an *other* from different aspects, the alien represents *layers of otherness* which feed from one-another to create a mosaic of hatred and disgust, but also of rebellion and resistance, to the man.

Another process which happens in the last part of the film is a process of change and realization, as she "sheds her skin," holding her human face on her hands, understanding again that under the skin, she is still an alien. Again, as in the mirror

scene, she witnesses “her” face, but not as herself, not as part of that performance, but as an outsider. It is not random that the name of the film is “Under the Skin”. As an idiom in the English language, it is used to mean “in reality, as opposed to superficial appearances,” suggesting again that, this could be a criticism of performative identities as suggested by Butler, since “in reality” as much as the alien wants to be human, she cannot ever be one. Yet again though, the question of who judges whether she can become human arises, and what does it mean for someone or something to become human? – is it the appearance, or behavior? Explored from this angle, we can come to something of a conclusion that the alien, even though not able to “fully” live as a human, identifies as such in the end. This psychological change can even be understood by the shocked and sorrowful expression implied by her when she sees her human skin dismantled on her hands: she wanted to be a human, yet in the end, she wouldn’t be accepted as such.

By showing the audience two expressions of otherness – one towards humans and the other towards the alien – the film nevertheless explores themes and topics of the same kind: isolation, ostracization, judgment, objectification and *other*-ing present throughout societies and cultures. The film raises questions of identity, how we create them, how we place them in different worlds created by different identities, how we connect and disconnect from these *others*, and how we are influenced by the process of being *other*-ed. It raises questions of morality, acceptance, communication and openness, expressing vulnerability as a means of identity and world creation. It highlights self-examination and self-criticism, it highlights questions of what it means to be oneself, what it means to be stepped on and *alienated*, bringing to the forefront topics and problems very much present in today’s societies and politics.

By expressing these themes and ideas, and by often creating dichotomies of “us” and “them” the film manages to put the audience in the middle of a juxtaposition. Where do we find ourselves in the relations that are expressed by the alien and its adventure in the human world? We are pushed to dislike the alien for its inhumane behavior, yet at the end we feel sympathy for it. But is that a fair moral judgment from our part? Do we like her in the end just because she behaves in accordance to our own “human moral compass” and does this call to something related to moral relativism? How can we judge the morality of another species? These are all questions raised if we try to distance our idea of morality from an anthropocentric point-of-view, and these are questions which also have a deep philosophical importance to modern society.

5 The shift towards understanding

Now, having analyzed the ways in which the film represents the above-mentioned themes, during this chapter I will try to expand on ideas that try to give solutions or viewpoints regarding these themes, and how can these ideas expressed in this film be tackled in our modern society. By exploring these themes and by using ideas from different contemporary thinkers the film manages to push us towards attitude of more openness and acceptance in society. When Simone de Beauvoir says “otherness is a fundamental category of human thought” she seems to hint at a funda-

mental truth of the human condition: we are a species that divide and *other-ize* (de Beauvoir 1953: 16). It might well be this tendency to divide and categorize *others* that has helped us survive and develop as a species to this stage. It has allowed us to differentiate friend from foe in prehistoric times, it has allowed us, at the same time, to create a sense of identity and what it means to be *I* in a world full of other *I*-s. Yet, as much as this process of *other-ing* can be seen as a natural process, it is nevertheless *not neutral*. The times of prehistoric anxiousness over survival have passed, and now, especially Western societies, find themselves expressing different nuances of this non-neutrality. This process of *other-ing* is the same process that creates enemies and targets even in our own species.

Let's analyze this process, first in our country, and then try to find examples of it from all around the world, in the meantime noticing implications it may have on our societies. The Republic of North Macedonia is a multi-ethnic country, including in it, majority Macedonians, a significant minority of Albanians, and smaller, yet also quite present, minorities of Serbs, Bosnians, Turks and Roma populations. Being comprised of such varying people and cultures, and being quite far from the general idea of a nation-state, North Macedonia has historically been a breeding ground of ethnic and multicultural collaboration, yet also of tension and conflict. It is not at all rare to witness purposefully provocative mentions of ethnic background in news and articles about criminal happenings or fits of violence in the style of "Albanian man..." or "Two Macedonians..." But this phenomenon is not something pushed only by medias and blogs, it is a purposeful play on general nationalistic and ethnic tensions and feelings bred through years of *other-ing* nationalities and ethnicities. It is not just a push towards *other-ing*, it is also a phenomenon created by it. This phenomenon is not something typical only to North Macedonia, it can be found in every country where different cultures or ethnicities co-live. We might be more familiar with racial separation in the US, yet nuances of *other-ing* can be also found in Africa (between tribes and ethnicities), in India (from the caste system), and in pretty much every part of the world. This again shows to prove De Beauvoir's point that this process of *other-ing* is a fundamental category of human thought. Yet some questions which arise from these situations, expressed so sharply by the film, are: should it be overcome, can it be overcome, and how do we go about this process?

Should *other-ing* be a process that we resist? If we use the viewpoint of *The Golden Rule*: "Do unto others as you would have them do unto you"—an idea present in every Abrahamic religion, religious ideas of the East such as Buddhism and even Confucianism, yet also echoed in Kant and other philosophers of the Western tradition—then yes we should! Being such a widespread idea, present in independent cultures and schools of thought, one would not be wrong in believing that this idea has a deep significance in the way that humans need to see the world and society. Seen as an echo of acceptance towards the *other*, this quote also reminds of the importance that the collective efforts of humanity have had in building societies and cultures. It is only through cooperation and acceptance of each other that we truly become human, otherwise nothing *great* that has come from the human world would have been possible. From this perspective, we can easily answer the first question: Yes, we need to learn to overcome this process of *other-ing* those that we perceive as different from us and our culture/tradition.

But can this be done? I believe history is full of cases when cooperation, acceptance and openness to *others* has been achieved and has resulted in new attitudes. I would argue that one of those examples is the United States of America. Yes, this country has deep-rooted notions of racism and *otherness* connected with it, but the idea of the existence of the U.S. from a European point-of-view is quite fascinating. Settlers, coming from totally different national and ethnic backgrounds get together to create a new country which encompasses all of them under the same name of American. This in itself is even more fascinating when connected with general attitudes of *otherness* present historically in Europe regarding its nationalities: one shouldn't forget the enormously long wars and battles, genocides and killings, that have happened in the European continent, and yet, those 'life-long' enemies got together to create a new identity, that of American. This argument shouldn't be seen as a justification of racist and imperialist tendencies (ways of *other-ing*) expressed by the U.S. throughout history, but it is quite an astonishing moment of overcoming one aspect of *other-ing*. One other example that comes to mind is that of Switzerland, a state made up of mainly four different nationalities and cultures, yet which coexist under the same state and institutional power which has overcome this process of *other-ing* in some respects. I wouldn't know if this is a sentiment expressed by the general population there, yet the institutional powers do express this openness and acceptance of *others* as an important part of its existence. These are just two examples out of a lot of times when, at least, aspects of *other-ing* have been overcome by a society or institutions, and these examples could be used to express the possibility that these changes can actually happen, and in result, produce societies which create rich cultures, economies and freedoms.

And how do we go about undoing this process of *other-ing* in our societies? This is one of the most important and complex questions regarding modern societies. And if we establish that *otherness* is one of the fundamental categories of the human thought, it is a process that would probably require deep rethinking on how we view the world, *others* and ourselves. One rather interesting and quite possible way of looking on how to treat this problematic process of othering, might be the idea expressed by Donna Haraway in her 1985 essay titled *A Cyborg Manifesto*. By proposing the idea of a *cyborg*, which knows no biological connection, and which is independent of traditional (especially Western) schools of thought and action, such as patriarchy, colonialism, essentialism and naturalism, this cyborg society could escape traditional and problematic forms of taxonomies, which is another way of expressing the idea of *other-ing*. So, male/female, culture/nature, civilized/primitive etc. shall make no more sense in a society which has disconnected its base from the human tradition. In this sense, a connection with machines, the creation of a new form of "Frankenstein's monster" though which is not connected to a specific creator as he is, would bring the possibility of blurring of boundaries and differences between categories of *others*. Analyzing this idea, I would add that even though this concept is a viable one, maybe one which is closer than we think (we need not look far for such great technological developments that are happening as of late all around the world), yet, a serious problem arises: if this cyborgism takes its literal form of real creation of "a new species," and goes hand-in-hand with the general tendency of hegemonic powers to maintain that power and make it inac-

cessible to the general population, this could potentially lead to a society where the already-established elites (rich people, influential figures of politics and society, etc.) use this technology and privy it from less privileged groups to maintain their supremacy. It is reasonable to think that these kinds of developments in technology would not be restricted only to bio-technological spheres, but be used to influence political and social structures, creating a dystopian future where the few control these technologies and use them inside their own circles, while the mass continues its existence under this influence. Thus, a change of this nature, I propose, would need to be connected with a general world-wide change in attitudes towards these technologies, not appropriated for the few, but available to all, in a regulated and safe manner.

But, it is quite possible that these kind of technologies and developments will never be achieved, or at least for a long period of time. What in this case? I propose, that the fastest and most direct way to tackle this problem would be a change of perspective of human societies. Post-humanists and eco-critics have long wondered over the nature of our anthropocentric view over the world. Yet to achieve a total *all*-centric view on life and world, we need to be able to escape individual and group-centric viewpoints. It is a development away from the *us*-centric that could allow us to achieve *all*-centrism. In my viewpoint this would encompass firstly, a shift towards empathetic and self-critical viewpoints, as expressed by Cavell, but also Butler and Arendt. It is only through a tendency towards understanding and acceptance, by following the Golden Rule, by being able to put ourselves in the place of the other, that the first base of a shift towards an *all*-centric viewpoint will be available – I propose that as a step towards this acceptance can be the inclusion and practice of ethical subjects in schools from a very young age. Next, general human societies need to create a system of checks and balances with regard to institutional and cultural integration, a system to educate on, yet shun *other*-ingas a means of functioning in a public sphere. And more radically, I would propose a shift away from national identification, towards human identification. This last step would encompass, most importantly, the loss and disappearance of ethnic and different languages, to be replaced by one human language, a language similar to Esperanto, or whatever form it may take, since it is language, our means of communication and miscommunication that often disallows us from having a human and empathic contact. This in return could allow for a general creation and acceptance of new forms of culture and society, new forms of ideas and thoughts, which could create a connected and accepting *world-society*.

But, as utopian (or dystopian) as this proposition may be, we are far from this situation. We need action now, and that action needs to take the form of more public presence of liberal intellectuals in media and society in large. It needs to take the form of education on the values of acceptance, cooperation and mutual-respect. It needs to take the form of distancing from *other*-ing activities and provocations, and we need to remind ourselves more often that behind all the different languages, cultures, rituals, traditions and beliefs, in the end, we are all, *all too human*.

Bibliography

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- De Beauvoir, S. (1953). *The Second Sex*. London: Jonathan Cape.
- Haraway, D. (1985). A Cyborg Manifesto: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century. In Donna Haraway *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 149-182. New York: Routledge.
- Kelz, R. (2016). *The Non-Sovereign Self, Responsibility and Otherness*. London: Palgrave Macmillan.
- Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1998). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Livonia: XanEdu Publishing.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3): 6-18.
- Sartre, J. (1956). *Being and Nothingness (1stedn.)*. New York: Philosophical Library.
- Spivak, G. (1994). Can the Subaltern Speak?. In P. Williams and L. Chrisman (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory - A reader*, 66-111, London and New York: Routledge.

ВЛИЈАНИЕТО НА ТУРСКИТЕ ТВ-СЕРИИ ВРЗ МЛАДАТА ПОПУЛАЦИЈА НИЗ ПРИЗМА НА СОВРЕМЕНАТА КУЛТУРА

Ајлин Карахасан
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
ajlinkarahasan@gmail.com

Турските телевизиски серии остварија значителна трансформација и ги надминаа географските граници на Република Турција. Овој културен феномен го прошири својот досег до Република Северна Македонија и стекна огромна популарност. Во настојувањето да се објаснат карактеристиките на феноменот, во овој труд, преку спроведената анкета меѓу средношколците, се анализираат ставовите на младата генерација и се идентификуваат потенцијалните придобивки и предизвици што произлегуваат од културната размена. Ова истражување има цел да ги согледа повеќеслојните димензии на влијанието на турските телевизиски серии, како нивната популарност, така и нивното влијание врз усвојувањето на турскиот јазик. Резултатите од анкетата овозможуваат сознанија за улогата што ја имаат турските телевизиски серии во обликувањето на профилот на личноста и за односот на младата популација кон современата култура.

Клучни зборови: современа култура, телевизиски серии, млади, профил на личноста, јазик

THE INFLUENCE OF TURKISH TV SERIES ON THE YOUTH THROUGH THE PRISM OF MODERN CULTURE

Ajlin Karahasan
Ss Cyril and Methodius University, Skopje
ajlinkarahasan@gmail.com

Turkish television series have achieved a significant transformation and transcended the geographical boundaries of the Republic of Türkiye. This cultural phenomenon extended its reach to the Republic of North Macedonia and achieved immense popularity. To explain the features of the phenomenon, this paper analyses the attitudes of high school students via a survey, as well as identifies the potential benefits and challenges arising from such cultural exchange. It also aims to analyse the multifaceted dimensions of the influence of Turkish television series, their popularity, and their influence in language acquisition. The results provide insights into the role played by Turkish television series in shaping the personality profile and attitude towards contemporary culture among young people.

Keywords: contemporary culture, television series, youth, personality profile, language

1 Вовед

Во статијата, примарно, фокусот е ставен врз истражувањето на основните принципи и клучните концепти кои го поткрепуваат проучувањето на современата култура. Преку користењето на различните теориски рамки и перспективи, оваа студија се обидува да го разјасни значењето на современата култура во обликувањето на општествата и поединците во современиот свет.

Студијата во теорискиот дел од анализата се потпира на интердисциплинарен културолошки пристап на проучување кој има цел да воспостави цврста основа за анализа на влијанието на турските телевизиски серии врз младите. Во натамошниот тек, трудот ги истражува причините за ваквата популарност и го анализира влијанието на овие серии врз ставовите, однесувањата и културните преференции на младите во Република Северна Македонија. Завршниот дел од истражувањето вклучува анкетен прашалник за средношколците, при што собраните одговори се анализирани со цел да се идентификуваат моделите, трендовите и корелациите што обезбедуваат вредни увиди за влијанието на овие ТВ-серији. Со комбинирање на теориско проучување, емпириско истражување во Република Северна Македонија и анализа на податоците од анкетните прашалници, оваа студија се обидува да го открие повеќеслојното влијание на турските серии врз културните перспективи и идентитетот на младата публика.

2 Теорија на масовната култура

Денес, социјалните медиуми кои бележат извесно предимство во однос на традиционалните алатки за комуникација, брзо го трансформираат секојдневниот живот и културниот простор. Социјалните медиуми, како нова форма на популарната култура на дваесет и првиот век, несомнено се во светот најпопуларната активност во слободното време. Вклучувајќи луѓе од сите возрасти, социјалните медиуми станаа средини во кои се создаваат и шират производите на популарната култура. Иако појавувањето на популарната култура датира од античко време, таа стана феномен кој добива на значење особено со технолошкиот развој. Од друга страна, не може да се негира улогата на масовните медиуми во формирањето и преносот на производи од популарната култура. Особено по 2000-тите, социјалните медиуми, кои многу брзо станаа дел од секојдневниот живот, се востановија во важен фактор во животот на милиони луѓе со различно ниво на образование, статус, приход, светоглед, возраст и пол. Покрај тоа, таа популарна култура доби социјална, културна и индустриска форма. Наместо да биде технолошка алатка, таа стана „најпопуларната административна алатка за комуникација која го носи, покажува, презентира, оценува и величи она што е популарно и што сака да биде популарно во секојдневниот живот и е нешто што концизно го сочинува идентитетот на популарноста“ (Erdoğan 2004: 15). Популарната или т.н. масовна култура полесно навлегува во општественото тело преку социјалните мрежи и на тој начин влијае врз настаните, социјалните услови, смислата на животот и врз

обликувањето на новите животни стилови. Денес, таму каде што социјалните медиуми станаа неизбежни и незаменливи за луѓето, корисниците на овие алатки од сите возрасти играат важна улога во создавањето и пренесувањето на популарната култура и како производители и како потрошувачи на разновидни содржини.

Медиумите, користејќи ги обрасците на традицијата, ја произведуваат современата култура. Како што нагласува и Вилијамс, културата е сеопфатен термин што ја покрива разновидноста на односите, вклучително и телевизиската индустрија (Raymond 2011: 19). За таа цел, новиот поредок се создава и се шири особено преку масовните медиуми во кои луѓето имаат можност да го реинтерпретираат минатото, да ја оценат сегашноста и да шпекулираат за иднината (Güloğlu 2012: 86).

Исто така, телевизиските програми кои се составен дел од современата култура, содржат визуелни елементи кои ѝ се претставуваат на публиката, и притоа се врши пренос на пораката. Имено, при перцепцијата на она што е претставено со визуелни елементи, кодираните пораки во содржината стигнуваат и до примателот. Оваа интеракција може да игра решавачка улога врз погледите на поединците во однос на работите со кои се среќаваат. Хол го искажува мислењето дека телевизиските програми се релативно отворени текстови, способни да се читаат на различни начини од различни луѓе. Така, практиката на гледање телевизија се определува како процес на преговарање, што претставува дискурзивен конфликт помеѓу гледачот и текстот (Hall 2003: 400). Згора на тоа, веројатноста за прифаќање на фикцијата како модел/пример кој подоцна може да биде практикуван од страна на гледачите, ја зголемува нивната важност.

Може да се каже дека моделирањето или идентификацијата е еден од најкористените методи за учење. Всушност, на овој начин, учењето на гледачите се одвива преку моделирање на состојбите, ставовите и однесувањата на ликовите што се среќаваат во телевизиските серии (Diken, Laustsen 2010: 28). Како резултат на тоа, гледачите можат да ги користат во секојдневниот живот зборовите што ги искажуваат овие ликови, да го имитираат нивниот стил на облекување, да ги користат во секојдневната комуникација репликите или шегите од овие ликови. Понатаму, телевизиските серии, како најважен извозен продукт, ја зацврстуваат својата ефективна позиција благодарение на забрзувањето на технолошкиот развој со тоа што преку јазикот, односно пораките што ги содржат, тие можат да допрат до публиката (Hall, 1994: 185). Како резултат на тоа, гледачите се трудат да ги усвојат карактеристиките на серискиот лик, поточно да се идентификуваат со него; тоа укажува дека однесувањето и ставовите на ликовите во сериите имаат мошне важна позиција кај публиката. Со други зборови, масовните медиуми ги собираат човечките заедници околу заеднички јазик и интереси и им овозможуваат да стекнат карактеристики на заедницата. Секако, телевизиските серии се создаваат на начин што во себе ги вклучува карактеристиките на одредена социјалната структура; продукциите што се наменски насочени кон вреднување на одредено општество, ставаат во преден план елементи што припаѓаат на социо-културната текстура на тоа општество. Всушност, тоа укажува дека, во таа меѓусебна интеракција,

општеството и телевизиските серии се менуваат и се трансформираат поради меѓусебно влијание.

Меѓутоа, не треба да се игнорира фактот дека возраста, полот, економската состојба, нивото на образование на поединецот, можат да бидат одлучувачки во перцепцијата и интерпретацијата на содржината на телевизиската серија. Во овој контекст, структурата на семејството, односот меѓу членовите на семејството, односот со околината и улогата на пријателите, се исто така мошне важни. Така, според ставовите на масовната психологија, настаните лесно може да се пренесуваат и да бидат прифатени од членовите на општеството. Под дејство на масовната психологија, луѓето можат да прават работи што никогаш не би ги направиле како поединци. Масовната психологија, која не се разликува од поплавата, не му остава никаков избор на поединецот и го влече кон одредена дестинација (Gustave 1997: 32). Како пример за тоа може да се наведат сериите со насилна тематика чиишто ефекти врз социјалното однесување, перцепцијата на општествените настани и процесот на социјализација, можат да бидат застрашувачки (Gerber 2011: 2).

Зголемувањето на бројот на турските серии во Република Северна Македонија како дел од современата култура, како и фактот дека тие ја окупираат јавната агенда, создаде потреба од испитување на нивното влијание врз младите.

2.1 Влијанието на турските серии во Република Северна Македонија

Иако постоењето на индустријата за ТВ-сериј во Турција датира од 1970-тите, се чини дека таа повторно заживеа со лансирањето на приватните канали во 1990-тите. Сепак, турските ТВ-сериј почнаа да се појавуваат за прв пат на сцената во странство во 2001 година со продажбата на серијата *Дели Јурек* на Казахстан. (Karlıdağ, Bulut 2014: 85) Турските ТВ-сериј успеаја да допрат до различни земји во светот, но значително популарни се на Балканот, вклучувајќи ја и Република Северна Македонија, каде што веќе имаат формирано своја публика и голем број обожаватели.

Со пристигнувањето на турските ТВ-сериј до поширока публика во Република Северна Македонија, промени претрпе и употребата на другите масовни медиуми. Со други зборови, турските телевизиски серии, како средство за социјализација врз основа на лични потреби, доведе до повисок степен на употреба на други масовни медиуми. Поточно, турските ТВ-сериј почнаа да се гледаат, не само на телевизија, туку и на интернет, така што сè повеќе се создава навика сериите да се следат преку социјалните мрежи.

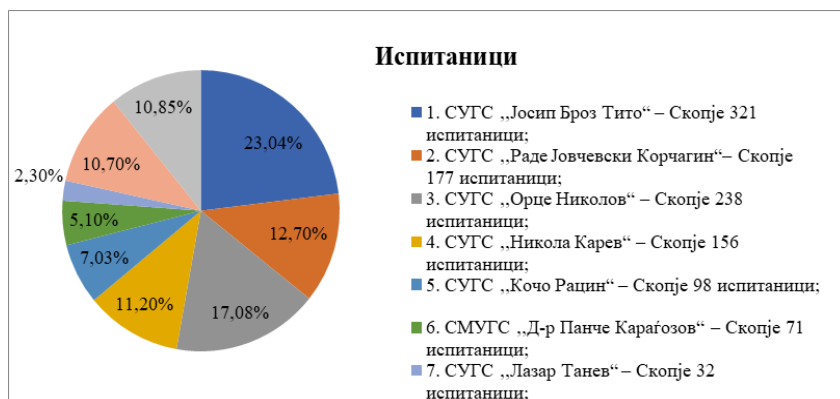
Една од причините за популарноста на турските серии во Република Северна Македонија е културниот афинитет што во последниве петнаесетина години дојде до израз со серијалниот сектор. Гледачите покажуваат голем интерес за ликовите во сериите и се обидуваат да дознаат за нивниот начин на живот, за нивната земја и за културата. Со брзиот пораст на гледаноста, турските ТВ-сериј се стекнаа со големо влијание врз перцепциите и сфаќањата на поединците коишто, на тој начин, стануваат главната порта преку која се внесуваат различни елементи од турската култура, отворајќи нови начини

преку кои директно или индиректно се усвојуваат вредностите на таа култура. Телевизијата, како најмалку скапа и најзастапена од масовните медиуми, има тенденција, преку конструирање на сопствена реалност, да ги кодира масите во корист на доминантната култура; таа ја третира публиката како маса и е претставена преку поединци од сферата на масовните медиуми (Postman 2004: 90).

Присуството на турските ТВ-серии во македонскиот ТВ-свет започна со успешната телевизиска серија „1001 ноќ“, која забележа незапамен гледаност во 2009 година. Денес, турските ТВ-серии бележат значајно влијание, пришто се зголеми интересот за соработка меѓу Северна Македонија и Турција, како и потребата за развивање повеќе меѓународни механизми на дијалог кои ќе преземат одредени чекори за промена на негативните перцепции од минатото. Со воспоставување на поинтензивен дијалог меѓу двете држави кои имаат заеднички вредности во однос на животниот стил, културите, историјата и јазикот, може да се каже дека турските телевизиски серии во вистинска смисла создаваат својствен културен домен. Но, за жал, досега не се спроведени посеопфатни истражувачки студии во кои се анализира влијанието на турските телевизиски серии во Република Северна Македонија. Единствено може да се издвои истражувањето што е спроведено од страна на студентите од Институтот за правни и политички истражувања на Универзитетот „Гоце Делчев“ – Штип во кое 40% од вкупниот број испитаници кои се средношколци и студенти од Штип и Струмица се изјасниле дека гледаат англо-американски серии, додека 37% од нив сакаат да гледаат турски серии¹. Имајќи ја предвид ваквата статистика, овој труд претставува истражување во кое се анализираат ефектите на турските серии врз младите, а нивната гледаност се согледува како причина за нивната популарност и успех.

3 Анкетни прашања и интерпретација на резултатите

Целна група врз која е извршено истражувањето се ученици од средните училишта на територијата на Скопје. Тоа се:



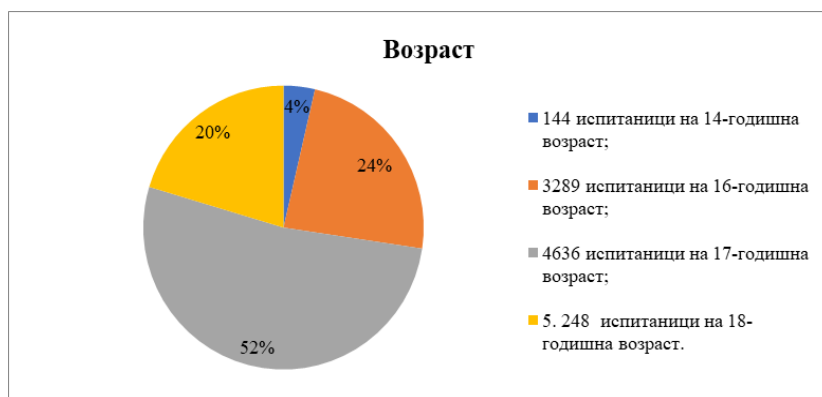
Графикон 1.

¹ <https://strumicadenes.mk/kultura/kolku-i-kakvi-serii-gleдаат-mladite-strumichani/>

Вкупниот број испитаници е 1393 ученици, од кои 925 се од машки пол, а 468 се од женски пол (Графикон 1).

ПОЛ	ИСПИТАНИЦИ	%
Машки пол	468	33,60 %
Женски пол	925	66,40%
Не одговориле	/	/
Вкупно	1393	100%

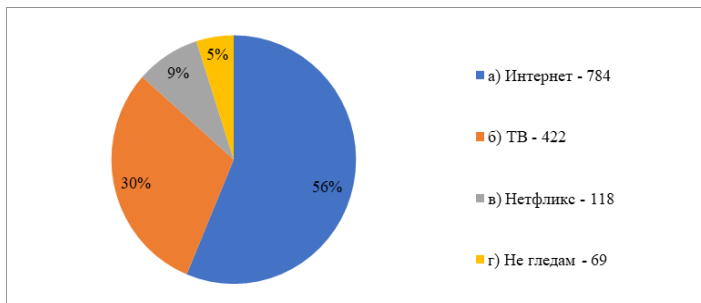
Возраста на испитаниците е во опсег од 14 до 18 години (Графикон 2), односно:



Графикон 2.

За потребите на ова истражување беше изготвен полуструктуриран на-црт-прашалник, како инструмент со кој ќе се утврди влијанието на турските серии врз младите во Република Северна Македонија. Подготвителната фаза на истражувањето содржеше консултации со професори и координатори во училиштата коишто обезбедија солидна основа за прибирање на податоците. Анкетниот прашалник е составен од вкупно девет прашања, од кои: четири се со избор на повеќе од еден од понудените одговори, а пет се од отворен тип прашања. Дистрибуцијата на анкетниот прашалник беше изведена преку програмата Googleforms. Анкетниот прашалник беше доставен до предметните професори и беше пополнуван и препратен за време на класен час од страна на учениците. Рокот за пополнување на прашалникот беше до 30 ноември 2022 година.

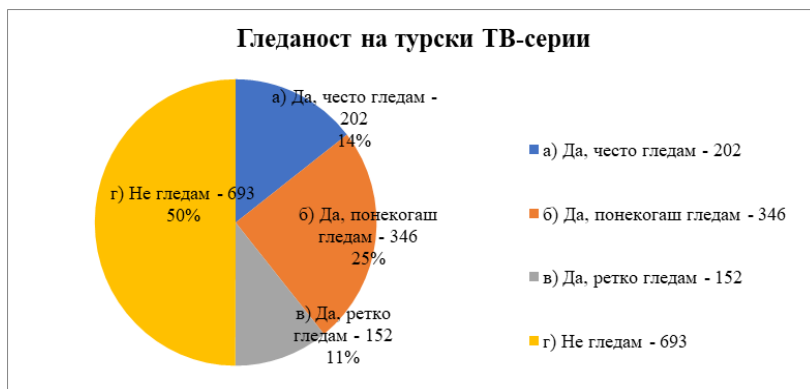
На прашањето: „Преку која платформа најчесто гледате серии?“ (Графикон 3), испитаниците одговориле со повеќе можни одговори:



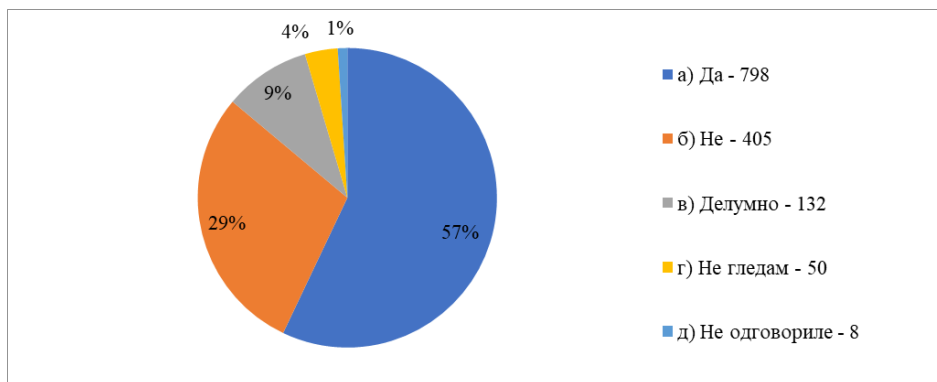
Графикон 3.

Прашањето од анкетата имаше цел да ја одреди платформата преку која испитаниците обично гледаат серии. Испитаниците дадоа повеќе можни одговори, а следнава анализа ги сумира резултатите: од вкупниот број испитаници, 784 ученици посочиле дека најчесто гледаат серии преку интернет. Овој одговор укажува на значителната предност што им се дава на онлајн-платформите, што сугерира дека интернетот стана популарен медиум за пристап и стриминг на содржини од серии. Воедно, интернетот обезбедува погодности и широк опсег на опции за гледачите да истражуваат разновидни серии преку различни опции за стриминг или веб-страници. Втората најчеста платформа е телевизијата, при што 422 испитаници изјавиле дека гледаат серии преку овој традиционален медиум. Ова откритие покажува дека и покрај порастот на платформите за онлајн-стриминг, сè уште има значителен број поединци кои претпочитаат да гледаат серии на телевизија.

Нетфликс, популарната платформа за стриминг, доби 118 одговори. Ова укажува дека значителен дел од испитаниците го користат Нетфликс како претпочитана платформа за гледање серии. Нетфликс се здоби со значителна популарност во последниве години, нудејќи огромна библиотека со серии во различни жанрови. Леснотијата на користење на платформата, персонализираните препораки и можноста за неограничено гледање серии, веројатно придонесоа за нејзината привлечност кај испитаниците. На крајот, 69 испитаници посочиле дека не гледаат серии. Иако е ова релативно мал број во споредба со вкупниот број испитаници, сепак овој податок укажува дека има дел од младата популација што не е заинтересирана да гледа серии, или можеби имаат друг начин на забава.

**Графикон 4.**

Целта на второто прашање е да ги анализира одговорите добиени од анкетниот прашалник во однос на гледаноста на турските серии. Прашањето кое им беше поставено на учесниците беше: „Дали гледате турски серии?“ (Графикон 4). Врз основа на добиените одговори, опциите и соодветниот број учесници, станува очигледно дека значителен дел од испитаниците гледаат турски серии. Вреди да се одбележи дека најголем број испитаници, 346, ја избрале опцијата „Да, понекогаш гледам“. Ова сугерира дека турските серии имаат умерено ниво на популарност меѓу испитаниците во истражувањето, односно дека тие повремено ги гледаат. Овој одговор покажува дека овие лица се запознаени со турските серии и веројатно имаат одреден интерес за нив, но не ги гледаат редовно. Опцијата „Да, често гледам“ го собра вториот најголем број одговори, при што 202 испитаници го направија овој избор. Тоа укажува дека постои значителна група поединци кои се страсни гледачи на турските серии и редовно ги следат. Овие испитаници веројатно се љубители на жанрот, или имаат посебен интерес за турското раскажување и продукција. Понатаму, 152 испитаници изјавија дека ретко гледаат турски серии. Ова сугерира дека, иако се запознаени со овие серии, тие, поради други преференции, ретко ги следат. Клучно е да се истакне значителниот број од 693 испитаници кои изјавиле дека воопшто не гледаат турски серии. Ова откритие укажува дека турските серии можеби немаат широко распространет дофат, ниту привлечност, бидејќи значителен дел од учесниците во истражувањето покажале недостаток на интерес за овој жанр, или слаба изложеност на оваа телевизиска понуда. Како заклучок, резултатите од прашањето покажуваат дека турските серии имаат различни нивоа на гледаност меѓу испитаниците. Иако има забележлив дел од страсните гледачи кои редовно гледаат турски серии, има и поединци кои им се посветуваат повремено или ретко.

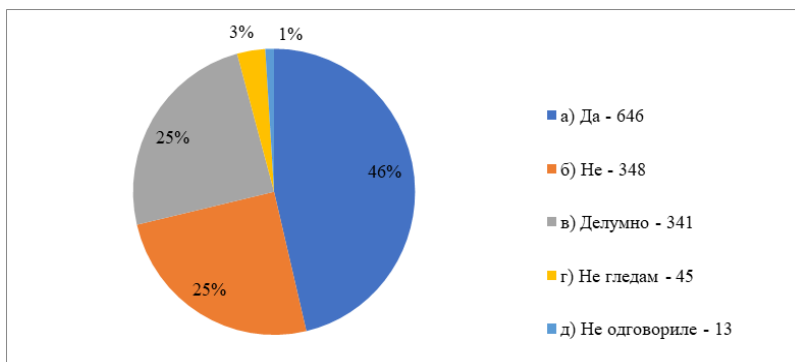


Графикон 5.

На учесниците во анкетата им беше поставено прашањето „Дали мислите дека турските серии ви помогнаа да ја запознаете турската култура и турскиот народ? На кој начин?“ (Графикон 5). Од вкупниот број испитаници, мнозинството од 798 анкетирани одговориле потврдно, наведувајќи дека турските серии им помогнале да ги запознаат турската култура и народот. Овој значаен одговор покажува дека турските серии навистина одиграле улога во ширењето на интеркултурниот дијалог. Поточно, гледачите биле изложени на различни аспекти на турската култура, вклучувајќи обичаи, традиции и социјална динамика. Преку прикажување на јазикот, кујната, облеката и архитектурата, овие серии понудиле сеопфатно претставување на турското општество, поттикнувајќи поголема љубопитност кај публиката. Од друга страна, вкупно 405 учесници одговориле негативно, сугерирајќи дека не веруваат дека турските серии помагаат за подобро разбирање на турската култура или на нејзиниот народ. Иако причините за ваквото согледување не беа експлицитно споменати, тоа може да се припише на индивидуалните преференции, ограничената изложеност на турски серии, или на можноста одредени културни нијанси да не се соодветно пренесени. Понатаму, 132 испитаници навеле дека сериите овозможуваат делумно разбирање на турската култура. Ова сугерира дека, иако турските серии даваат одреден увид во турската култура, постоеле ограничувања во поглед на можноста целосно да се разбират особеностите на турската култура и на нејзините луѓе. Ваквото делумно разбирање може да се должи на селективната природа на содржината на серијата, или на ограничената изложеност на учесниците на поширок опсег на турски културни елементи. Мала подгрупа од 50 испитаници одговориле дека не забележале никакво директно или индиректно влијание на турските серии врз нивното културно разбирање. Причините за ваквото гледиште може да варираат, вклучувајќи лични преференции, различни очекувања од телевизиските серии, или недостаток на интерес за истражување на странски култури. И на крајот, мал број од 8 испитаници не дале одговор на прашањето. Нејасно е зошто избрале да не одговорат, но тоа може да биде поради незаинтересираност, или поради временски ограничувања.

Дел од одговорите на учениците:

- Да, *турските серии всушност ме зближува со јазикот како дел од културата.*
- Се зајознав со верувањата, обичаите и вредностите на турскиот народ и *што предизвика да ја засакам Турција како држава посаквајќи еден ден да добијам можност да ја посетам.*
- Да, научив како се прави турски чај и многу турски зборови.
- Да, со оглед на *што што гледам турски серии скоро секој ден, научив многу работи за Турција, за луѓето, културата, традиционалната храна и што ми побуди желба за посетата на *таа држава и шокму поради што ќе го посетам Истанбул за зимски расписи.**
- Да, бидејќи ни ги покажуваат обичаите преку забавни програми и ги учиме на многу забавен начин.
- Да, многу сакам кога ќе најолнам осумнаесет години да ги посетам сите места што ги гледам во сериите.
- Научив доста турски специјалитети!
- Нема потреба од турски серии за *таа цел. Бидејќи живееме во повеќенационална држава така што можам директно да се запознаам со повеќе култури меѓу кои и турската, преку моите сонародници од турската националност.*
- Не, бидејќи се синхронизирани.
- Не, *што сметам дека не ја покажуваат културата туку незанимливи карактеристики истакнајќи кај ликовите и со што може да се добие погрешна и нереална слика за турскиот народ.*
- Не, единствената цел на турските серии е маркетингот.
- Не гледам, но баба ми може да го одговори ова прашање бидејќи секој ден ја гледа. Може да се каже.



Графикон 6

На прашањето „Дали турските серии помагаат да се зближат двете култури? Наведете примери.“ (Графикон 6), значителен број од 646 испитаници одговориле дека турските серии навистина придонесуваат за приближување на македонската и турската култура. Овие лица веројатно ги ценат културните елементи прикажани во турските серии, како што се јазикот, традици-

ите и вредностите. Од друга страна, 348 испитаници се изјасниле дека не се согласуваат, тврдејќи дека честопати се прикажуваат идеализирани или стереотипни портрети кои не ги рефлектираат точно реалните културни интеракции. Тие, исто така, искажуваат загриженост за потенцијалното засенување на македонската култура од доминантното влијание на турските телевизиски серии. 341 испитаник се изјасниле дека влијанието е делумно, со тоа што наведуваат дека турските телевизиски серии не се единствениот катализатор за таква културна размена. Според нив, историските врски, политичките односи, образовните иницијативи и меѓучовечките интеракции, исто така се клучни за реализација на културната размена. Мал дел од 45 испитаници тврдат дека не гледаат забележително влијание во зближувањето на двете култури. Нивниот одговор сугерира потреба од зголемена свест и ангажман со цел подобро да се оцени и да се разбере потенцијалното влијание на турските серии врз културната конвергенција. Мала група од 13 испитаници немаат одговорено на прашањето и тоа може да укаже на незаинтересираност за темата, или за самиот анкетен прашалник.

– *Според мене да, сега и малце повеќе преку серијата “Balkan Ninnisi” што се снима во Скопје. Лично сум била и јас на неколку снимања и сèкнав многу пријателства со луѓето од Турција.*

– *Мислам дека да, зашто кога сме изложени на други култури ние се повеќе ги нормализираме, што е убаво нешто бидејќи ја намалува дискриминацијата против другата нација и народ.*

– *Да, бидејќи забавата е добар начин да се научи туѓа култура.*

– *Да, ми помогна да ги научам турцизмиите во македонскиот јазик.*

– *Дефинитивно. Со оглед на тоа што има сличности во културата на Македонија во минатото и во културата на Турција во минатото.*

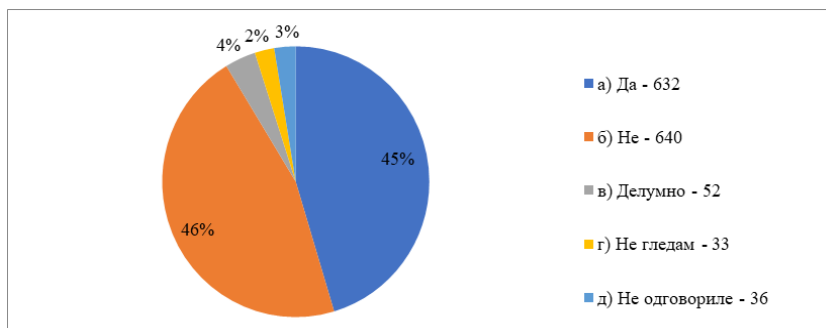
– *Да, се снима турска серија во Македонија за дечко Турчин и девојка Македонка каде на забавен начин ги гледаме сличностите и разликите на двете култури.*

– *Мислам дека не, можеби ние се запознаваме со турската култура, но не и тие со нашата.*

– *Културите може да се зближат, но не преку турските серии.*

– *Според мене, нема влијание врз блискоста на двете култури бидејќи воопшто не зависат една од друга.*

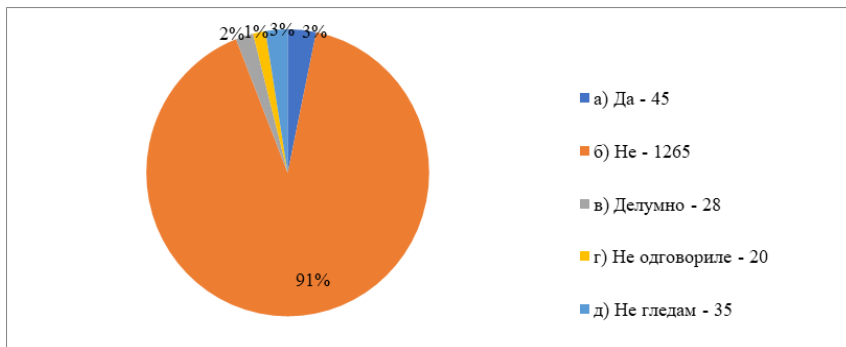
Следниот графикон 7 ги отсликува одговорите на прашањето „Дали турските серии го поттикнаа интересот да го научите турскиот јазик?“



Графикон 7.

Имено, желбата да се научи нов јазик е директно поврзана со емоционалната страна на една личност. Како што вели и Џејмс Расел, „Емоциите ги определуваат приоритетите во активноста на човекот“ (Russell 1991: 426–450). Во контекст на општото влијание на сериите врз емоциите, целта на петтото прашање беше да се утврди дали турските серији играат одлучувачка улога во поттикнување на интересот кај младите да го научат турскиот јазик. Следува дел од одговорите на учениците кои сметаат дека турските серији им го поттикнале интересот да го научат турскиот јазик:

- *Иако ѓи гледам со македонска синхронизација, ме поинтересува да поочнам да ѓи разбираам и на турски.*
- *Да, ише се една од причинише за желбата да го учам турскиот јазик.*
- *Да. Од турскише серији научив некои фрази и зборови и можам да разберам некои делови, а наситрана од шоа сеситра ми ме поднаучи за драматикаша во турскиот јазик.*
- *Да, турскиот јазик е многу убав и радиофоничен и мислам дека вреди да се проба да се научи јазикот.*
- *Да, гледајќи ѓи сериши на турски јазик со македонски превод можеби и подобро влијае на самата личност и расше разбирањето и интересот за учење и знаење на турскиот јазик, исторемено е убаво и достајно да се знаат повеќе јазици.*
- *Се ушше го немам научено, но би сакал да го научам.*
- *Не баш. Оши сериши се синхронизирани на македонски.*
- *Турскиот јазик не е присутен во приносите во Македонија. Сторед шоа, одговорот е не.*



Графикон 8.

На прашањето „ Дали турските серии влијаат негативно на македонската култура? Наведи примери.“ (Графикон 8), 45 од испитаниците изразиле став дека турските серии имаат негативно влијание врз македонската култура. Наспроти ова, огромно мнозинство од 1265 испитаници одговориле негативно. Овој резултат сугерира дека мнозинството од испитаниците не ги доживуваат турските серии како штетно влијание врз македонските културни вредности, традиции или идентитет. Причините за ова гледиште може да варираат и може да бидат под влијание на фактори како што се популарноста на турските серии во Република Северна Македонија, културните сличности меѓу двете држави и способноста на гледачите да прават разлика меѓу измислените наративи и нивните сопствени културни практики. Мал процент од 28 испитаници делумно се согласиле со тоа дека има потенцијално негативно влијание на турските серии врз македонската култура. 20 испитаници одлучиле да не одговорат на прашањето, а 35 испитаници посочиле дека не забележуваат никакво влијание.

Дел од одговорите на учениците:

- Не, мислам дека нема ништо лошо во тоа да се сознаеме со другите култури.
- Не, турските серии можат да бидат научни досети работи кои ќе помогнат во секојдневието.
- Мое мислење е дека не влијаат негативно; напротив, учиме нови работи за нивната култура, учиме нови вредности ирешоа соодолувајќи и нешто од нашата култура.
- Не влијаат негативно, но не треба да имаат важна улога во македонската култура.
- Не влијаат бидејќи има многу сличности помеѓу македонската и турската култура.
- Мислам дека не, но кога се работи за османлиската империја е тоа веќе е болна тема за македонскиот народ.
- Не влијаат негативно. Сериија како серија. Ако е за тоа, тогаш секоја серија може да влијае негативно.
- Не влијаат негативно, но разни се.

- Не, не мора да значи ако гледаме серии од други култури дека тоа ќе ни наштети на нашата.
- Има некои примери како на пример новата серија што се снима во Скопје и покажува дека ако се вљубат Турчин и Македонка, тогаш ќе мора таа да ја смени верата за неа.
- Зависи од содржината на серијата. Но генерално сметам дека не влијаат лошо.
- Мислам дека тоа повеќе има врска со македонските миналители.
- Може да делуваат како провајдери, но тоа зависи од возрастта, перцепцијата.
- Сепак во Македонија сериите се синхронизирани, така што влијанието е доста помалку.
- Делумно, затоа што младите генерации кои гледаат турски серии, имаат повеќе познавање за турската култура и нивните обичаи, отколку за својата, па со тоа туѓата култура доаѓа во преден план.
- Да, бидејќи јас го доживувам тоа како крајно понижувачко тоа што сме биле толку години под нивна власт.
- Да, ја забораваме нашата од што ја гледаме туѓата.
- Да, поради тоа што во повеќето сери е покажано нивно владеење исто како во минатото што Македонија преживеела некол во тој период.
- Да, влијаат. Мојата мајка дома си мисли дека живее во турска серија и кога ќе се скараме ми се обраќа како Али Риза од серијата „Кога лисјата паѓаат“.
- Мислам дека влијаат лошо на луѓе што сакаат да го сфатат на лош начин. На пример, некој патриот што го знае минатото и се држи стиркото на тоа можеби би му сметало тоа зближување и прифаќање на други култури.
- Да, применуваме нивни обичаи, користиме турцизми и ја забораваме нашата.
- Да, создаваат меѓуетничка тензија.
- Да, немаме доволно наши сери и индустријата за македонските медиуми проваѓа поради мнозинството на турските сери.
- Да, со тоа што се величи турската култура додека македонската се потиснува.
- Да, влијаат, со тоа што промовираат застарени вредности. На пример, субината на ќерката е во рацете на мажките личности во семејството.
- Да, многу се драматични и се како fastfood.
- Да, насилството е многу застапено додека модерното општество е во сенка.

4 Заклучок

Врз основа на спроведеното истражување, можеме да заклучиме дека турските телевизиски серии играат активна улога во поттикнувањето на интересот кај младите луѓе за запознавање на турската култура и за изучување

на турскиот јазик. Со други зборови, голем дел од испитаниците, кои имаат различно етничко потекло и се со различни религиозни верувања, покажаа интерес кој може да се интерпретира како обединувачки елемент во однос на телевизиските серии. Актерите, музиката, местата каде што се снимаат турските телевизиски серии успеаја да спојат луѓе со различни размислувања и да го зголемат нивото на социјализација на поединците. Очигледно, современата култура и телевизијата се во меѓусебна комуникација, поточно, се хранат со заеднички концепти. Во перспектива на медиумската култура, во трудот се прикажани резултатите од одговорите на испитаници средношколци; тие укажуваат на начинот на којшто младите ги доживуваат турските телевизиски серии, на тоа какви се перцепциите што ги формираат или ги менуваат врз индивидуална и социјална основа, и какво е влијанието на масовните медиуми врз јавната агенда на младите.

Библиографија

- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, Sayı 57, 7–19.
- Karlıdağ, S. ve S. Bulut (2014). The Transitional Spread of Turkish Television Soap Operas. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı, 47 (2), 75–96.
- Diken B, Lausten C.B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji* (Tercüme: Sona Ertekin). İstanbul: Metis.
- Güllüoğlu Işık, Ö. (2012). Biz Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme. *Global Media Journal*, 64-86.
- Hall, S. (1994). *Culture, The Media and the “Ideological Effect”* (Tercüme: Mehmet Küçük). Ankara: Ark.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler Psikolojisi*. İstanbul: Hayat.
- Postman, N. (2004). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in The Age of Show Business* (Tercüme: Osman Akınhav). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Raymond, W. (2011). *Cultura e sociedade*. Petrópolis: Vozes.
- Russell, J. A. (1991). Culture and the Categorization of Emotions. *Psychological Bulletin*, 110(3): 426-450.

[Колку и какви серии гледаат младите струмичани?](https://strumicadenes.mk/kultura/kolku-i-kakvi-serii-gledaat-mladite-strumichani/) - Достапно на: <https://strumicadenes.mk/kultura/kolku-i-kakvi-serii-gledaat-mladite-strumichani/> (Пристапено на: 21.10.2022)

Gerbner G. (2011). *Reclaiming Our Cultural Mythology*. Достапно на: <http://www.context.org/iclib/ic38/gerbner/> (Пристапено на: 18.11.2022)