вонр. проф. д-р Искра Тасевска Хаџи-Бошкова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ Скопје

Филолошки факултет „Блаже Конески“

[iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk](mailto:iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk)

**ДИЈАЛОШКАТА ПРИРОДА НА ДРУГОЈАЗИЧНИОТ ГОВОРЕН И КУЛТУРЕН МОДЕЛ ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАРКО ЦЕПЕНКОВ**

**Апстракт**: Текстот се занимава со следење на темелните својства на раскажувачкото творештво на Цепенков, кој имал потреба „во прикажувањето да создава“. Наспроти воздржаноста на книжевната критика во промислувањето на уметничката развиеност на Цепенковата поезија, постојано се истакнува неговата вештина во стилизирањето на прозниот израз (раскажувањето), која е најимпресивно засведочена во фолклорниот материјал кој го собрал. Приказните собрани од Цепенков упатуваат на начинот како се случувал преминот од усниот кон писмениот израз, како и нивното специфично преплетување (видливо низ специфичната улога на повторувањата, семантички полните имиња, амплифицираните изрази кои го условуваат поврзаниот контекст, редунданцијата и сл.). Истовремено, приказната во која Цепенков го актуализира ликот на Арапот сведочи за неговата специфична техника на преобликување на туѓите културни елементи во дијалошкиот контакт, за што е потврда и преземањето на амбивалентниот спектар на дејствувањето на Арапот како лик. Тоа е особено видливо во хумористичните приказни, каде како соодветник на Арапот се појавува Еѓуптинот (Габер-гаго/Манго/Каргаман). Преку внесување на контекстуални елементи, односно феномени од искуствената стварност во ткивото на сказната, Цепенков ја стилизира и подновува. За јазикот на Цепенков се карактеристични синтагмите кои го одразуваат дијалошкиот контакт на различните јазични идиоми (македонскиот, турскиот, грчкиот и др.), актуелни во времето на 19 век. Творештвото на Марко Цепенков, независно дали се работи за неговите индивидуални (авторски) дела или за собирачката дејност, претставува фасцинантно сведоштво за културните процеси во Македонија во 19 век. Интеркултурноста која се забележува во овој период, импрегнирана и во различните текстовни релации, само ја потврдува импресивноста на творечките пројави од тоа време.

**Клучни зборови**: Марко Цепенков, дијалогизам, стилизација, Црна Арапина, културолошки паралели, фразеолошки изрази.

Iskra Tasevska Hadji Boshkova, associate professor

Ss. Cyril and Methodius University Skopje

Blaze Koneski Faculty of Philology

[iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk](mailto:iskra.tasevska@flf.ukim.edu.mk)

**The Dialogic Nature of the Foreign Verbal and Cultural Model in Marko Cepenkov’s Works**

**Summary:** This paper aims to present and investigate the fundamental aspects of the narrative works of Macedonian author Marko Cepenkov, whose profound motivation was “to create through the artistic representation”. Despite the fact that Macedonian literary criticism is generally reserved when it comes to the valuation of the artistic elements of Cepenkov’s poetry, critics are more than united in their statements regarding his unique narrative ability, which can be seen through the stylization of prose enunciation. This phenomenon can be clearly noted in the folk narratives collected by Cepenkov. These narratives envision the way enunciation was transformed from orality to literacy, and their specific interconnection (which can be seen in the light of various repetitions, names that carry a profound meaning, amplification as a means of textual cohesion, redundancy, etc.). In Cepenkov’s story about the Black Arab, we can discern his unusual technic by which he transforms the foreign cultural elements, in midst of their dialogical contact, and the way the ambivalent traits of the Arab as a character are being taken over and assimilated. This process can be demonstrated by his humoristic stories as well, since the Arab’s counterpart here is the Egyptian (Gaber-gago/Mango/Kargaman). Through the importation of contextual elements from his living experience in fairy tales and stories, and by the dynamic correlation of the Macedonian and the Turkish idioms, Cepenkov stylizes and renews the narrative construction. Marko Cepenkov’s works are a fascinating affirmation of the cultural process and its dimensions in Macedonia in the 19th century. Multiculturalism in this period is actually an impressive example of a truly and dynamically understood interculturalism that can be noted in most of the works, originating from this cultural milieu and from this specific historical period.

**Keywords:** Marko Cepenkov, dialogism, Black Arab, cultural parallels, phraseological expressions.

Промислувањето на творештвото на Марко Цепенков претставувало и претставува една од главните преокупации на македонската наука воопшто. Неговиот начин на творење, кој подразбира во голема мера „изневерување“ (според терминологијата на Конески), пред сѐ, на вообичаените постапки и стилски својства, во суштина претставува иновативен пристап кон фолклорната граѓа. Отсликувањето на Цепенков како „раскажувач по душа“, кој имал потреба „во прикажувањето да создава“ (Конески, 1967, с. 83), особено во прозните записи, претставува факт за кој може да се најдат мноштво аргументи во неговото творештво. За тоа сведочат и одредени прикази во неговата *Автобиографија*, во која низ развиени слики ја следиме неговата фасцинација од слушањето приказни, кои подоцна ги актуализира во пишана форма: „Јас се нарекоф помеѓу народот како некој антикаџиа, тиќи секој кој ќе ми кажеше нешто, мислејќи како да сака да ми поможи со тоа што ќе ми кажи да да ме добие со некое имание, да ме обогати“ (Цепенков, 1974, с. 56). Во таа смисла, неговото дело ни го пренесува впечатокот за начинот како еден човек со скромно образование бил фасциниран од убавината на фолклорното наследство и создал или пресоздал творечки модели, низ кои блика невообичаениот и „импозантен квантум од непристорена народна реч“ (Тодоровски, 2007, с. 281). И покрај тоа што критиката е воздржана и изразува одредени забелешки во поглед на уметничката развиеност на Цепенковата поезија, таа недвосмислено ја потврдува неговата вештина во стилизирањето на прозниот израз (раскажувањето), која на највидлив начин се засведочува во собраниот фолклорен материјал.

1. **Дијалогизмот како спознание за другоста**

Современото инсистирање на интерсубјективноста како феномен во човековата култура, во суштина, претставува резултат од промислувањата кои потекнуваат од почетоците на 20 век, како спротивставување на формалистичкото иманентно проучување на културните појави. Така, теориската парадигма на Михаил М. Бахтин, чија дејност го отсликува аспектирањето на дијалогизмот како феномен, се гледа како резултат на заедничките стремежи на културните дејци кои биле дел од т.н. Бахтинов кружок (Матвеј Исаевич Каган, Валентин Волошинов, Павел Медведев, Лев Пумпијански и др.). Во своите размислувања од 20-тите години на 20 век, Бахтин прави суштинска разлика меѓу поимањето на дијалогот како одлика на јазикот и неговата специфична поставеност во вербалната уметност. Таа претпоставка се развива како антитеза на поимањето на доминантноста на дијалогот во одредени дела (пр. во драмата), па Бахтин заклучува дека „големиот дијалог на романот во неговата интегралност не се случува во минатото, туку се случува сега, т.е. во сегашноста на создавачкиот процес“ (Bahtin, 2000, s. 62). Тој став сведочи за потребата од правилно сфаќање на непрестајната размена на идеолошки и културолошки кодови, која се одвива постојано во ткивото на текстот, независно од неговата формална втемеленост во одреден тип на израз. Оттука произлегува и ставот на Јулија Кристева дека дијалогот не е само говор преземен од субјектот, туку и писмо во кое се чита Другиот (Кристева, 2003, с. 11).

Правилното разбирање на природата на дијалогизмот е неможно без согледувањето на природата на процесите во сферата на севкупното човечко дејствување. За научниците од рангот на Бахтин, теоретската и апстрактна можност за постоење на индивидуална свест и индивидуалност е сведена на минимум, бидејќи тие, во духот на постулатите на марксистичката теорија, ја отфрлаат претпоставката за изолираноста на човекот од општествената сфера, дури и во ситуациите кога тој сѐ уште не е интегриран во нејзината структура преку јазикот. Човекот е дел од идеолошкото, бидејќи општествената сфера е потцртана и единствено може да се промисли преку постоењето на „идеолошките низи“, сфатени како културолошки феномени (книжевност, јазик, наука, право, религија, политика итн.), како и преку „идеолошката средина“, која е составена од зборови, симболи, верувања и научни концепти, во која живее и се развива човековата свест (Medvedev, 1976, ss. 5 – 12). Во таа смисла, природата на говорот е потцртана со функционирањето на идеолошките низи, бидејќи не може да се замисли ситуација во која тоа влијание не би се чувствувало. Токму затоа, во своите анализи на говорните жанрови, Бахтин се осврнува кон исказот како темелна единица, која, спротивно на природата на реченицата, упатува и на Третиот (најчесто замолчен) во дискурсот, кој може да се разбере и како контекст на искажувањето (Бахтин, 1986, сс. 445 – 449). Изречениот збор оддава и ентимем, т.е. неизречена претпоставка, која е дeл од вредносните судови, кои се важни општествени чинови, а таа претпоставка открива дека во комуникацијата (па и во уметничкото дело) е неминовно присутен персонифицираниот примач (слушател или читател), кој е оставен настрана, но не и отсутен. Суштински, интонациската форма е прозопопеја – еднакво упатена кон слушателот и кон општиот Трет во комуникацијата како неименуван ентитет, мало божество. „Во вербалниот дискурс, ’здравите општествени вредносни судови‘ главно се претставени како го криумчарат ’животот‘ во мртвиот и туѓ свет на јазикот, а ’смртта‘ во присутноста на животот на зборовите“ (Flower MacCannell, 1992, s. 56).

Преплетноста на различните општествени акценти во едно раскажувачко дело од Цепенков може да се забележи во неговата сказна *Силјан Штркот*, како што покажавме во претходното истражување на оваа тема (Тасевска Хаџи-Бошкова, 2015, сс. 100 – 123). Во оваа авторска сказна се видливи напластувањата од современието на Цепенков врз структурата на волшебната приказна, со што се збогатува и преобликува нејзината структура. Така, разбирањето на преплетноста на повеќето раскажувачи во структурата на текстот е посредувано дури на крајот, кога Цепенков нѐ информира за генерацискиот трансфер на знаења и искуства при пренесувањето на приказната :„ – Ете вака, синко Марко, се сторило со Силјана од Мало Коњари! Знам оти тебе ти е како лага, арно ама мене ми е навистина, оти од татка ми е прикажана оваа приказна – вака ми рече татко коа ми’а прикажа сопрво“ (Цепенков, 2004, с. 41). Овој сегмент ја потврдува тезата за специфичноста на оваа приказна, која ги носи акцентите на раскажувачите од минатите времиња (народната традиција), но тука се забележува и суптилното разликување на творечките и мисловни акценти (во рамките на самиот текст) меѓу дедото, таткото и синот (како посредници/раскажувачи). На таков начин може да се промисли и статусот на оној кој Бахтин го нарекува Трет во дискурсот, а кој се однесува примарно на мноштвото невербализирани значења (пренесени на фактички присутните слушатели), кои се земаат предвид како дел од контекстот на приказната. Важноста на перформативниот елемент во структурата на народната приказна, насочен кон присутните слушатели, кој пак се затемнува при нејзиното едноставно читање, може да се илустрира преку постоењето на т.н. медахии во турската културна традиција, како „професионалци раскажувачи на приказни, наменети за семејствата на ефендиите и султанскиот двор“ (Пиличкова, 2001, с. 21). Перформативниот чин, кој е суштински елемент на раскажувањето на приказните (Bauman, 1974), го потцртува значењето на раскажувањето како дејство и настан, односно како специфична комуникација која се одвива и трансисториски, низ различните епохи и времиња. Чинот на раскажувањето сведочи за поимањето на раскажувачката позиција и нејзините функции, сферата каде се изведува тој чин и улогата на слушателите, чии реакции никогаш не можат целосно да се предвидат. Поради тоа, суштински елемент на перформативноста на приказните претставува флексибилноста и снаодливоста на раскажувачот, кој се приспособува кон непрестајното менување на условите.

1. **Народните приказни на Цепенков како непресушен извор за поимање на Другоста**

Специфичниот стил на Цепенков сведочи за неговата исклучителна дарба за обликување на народните приказни. Томе Саздов забележува дека тој „поседувал силна наративна меморија; самиот вели дека она што ќе го чуел го запечатувал ’во умот како со инка турено‘“ (Саздов, 1997, с. 302). Неговиот стил на иманентен начин ја изразува адаптацијата на усното раскажување кон принципите на пишаниот израз, што се објаснува со минливоста на звукот, како негов суштествен аспект, односно со изговорениот збор како случување (Ong, 2002, s. 32). Тоа може да се промисли и во врска со специфичната улога на повторувањата, семантички полните имиња, амплифицираните изрази кои го условуваат поврзаниот контекст, редунданцијата и сл., како елементи кои го потврдуваат влијанието на усниот израз врз писмениот. Од друга страна, стабилизацијата на усниот израз во писмена форма треба нужно да се разгледа и во врска со начините како митолошката содржина се трансформирала во народната приказна, особено во сказната. Како што укажува Елеазар Мелетински (Мелетински, 2002, сс. 319 – 327), митот се трансформирал во сказна преку деритуализација и губењето на сакралните елементи, снижувањето на митолошкиот херој кон сферата на обичните луѓе, развојот на настаните кон природата на веројатноста на раскажувањето и клучниот исчекор од митолошкото време кон специфичното време на сказната. Сето тоа може да се согледа и во врска со проникнувањето на индивидуалната и општествената проблематика во структурата на приказната воопшто. Во таа смисла, наш потесен предмет на интерес ќе бидат илустративните примери од сказните и народните приказни на Цепенков.

Во сказните собрани од Цепенков, сказната „Силниот Арап и царскиот син“ (односно „Царицата што била тешка и видела сон: ако изеи една земена слива, ќе роди: и царо што најде слива во градината од еден силен Арап и му го такса син му на Арапо од петнаесет години да си го земи“) го актуализира ликот на Арапот, кој во науката се промислува од различни аспекти. Како што забележува Пенушлиски (1986, с. 36), во циклусот за Болен Дојчин најчесто недостига или ретко се појавува физичкиот опис на Арапот, а за сметка на тоа се манифестира негативната симболика – ненаситноста, насилството, угнетувањето на народот. Тоа е причината зошто Чајкановиќ го споредува триглавиот Арап со старото словенско божество Триглав, како божество на подземниот свет (Чајкановић, 1973, с. 585). Од друга страна, Раде Божовиќ го поврзува значенското поле во кое се движат манифестациите на овој лик (од митолошкиот змеј, па сѐ до Турците од актуелната стварност) и со византиско-арапскиот конфликт, кој создава можност да се прошират древните словенски претстави за Црнобог врз Арапот (Stojanovic-Lafazanovska, 2009, s. 200). На општествено-историски план, тој процес е поврзан и со стабилизирањето на христијанството кај Словените, во периодот од 7 до 10 век. Ханде Биркалан-Гедик го промислиува овој феномен и во врска со сликата на Арапот во турската култура, со оглед на териториите со кои располагала Османлиската Империја и неговата репрезентација во театарот на сенки во 17 век. Во тие сценски дела била присутна и фигурата на белиот Арап (Arap/Akarap), која веројатно упатувала на Ромите, првенствено поради нивната посветла кожа. Во тој контекст, Биркалан-Гедик заклучува дека ликот на Црниот Арап се трасформирал во зависност од публиката и контекстот на раскажувањето (Birkalan-Gedik, 2009, s. 242). Присуството на женските пандани на Арапот, односно Арапката како помошник и противник на јунакот, може да се забележи во повеќе културни контексти. Едно можно, првенствено психолошко објаснување на амбивалентноста на овие ликови е фактот дека ликот на Арапот го симболизира конфликтот кој се случува во ликот на иницијантот при неговиот премин од момчештво кон зрелост (Љубица Јанешлиева, apud Пирузе-Тасевска, 2004, с. 101).

Креативноста на македонските собирачи на народни умотворби се забележува особено во начинот како тие ги преобразувале елементите од различните турски народни приказни со кои доаѓале во допир, создавајќи независни единства (Кирил Пенушлиски, apud Stojanovic-Lafazanovska, 2009, s. 209). Вештината на Цепенковата обработка на туѓите културни елементи се доведува во врска со неговото солидно познавање на турскиот јазик, како и контактите кои ги остварувал (Аго, 2006, с. 26). Во посочената сказна на Цепенков, која го засведочува мотивот за чудесното раѓање, дуалноста изразена низ ликот на Арапот се согледува во контекст на неговите функции како противник на царскиот син, но и дарувач на добра (иако тоа е повеќе несвесно, односно според начинот како се развива дејството и искушенијата кои ги поминува младото момче, кое има 15 години). Културолошкото преобликување на овој лик се доведува во врска со интервенцијата која ја внесува раскажувачот, посочувајќи дека потрагата на царот по сливата го води дури „до Анадол“, каде се наоѓа живеалиштето на Арапот. Оваа замена, односно внатрешно мотивирана асимилација, како што ја нарекува Проп (Propp, 2000, ss. 64 – 65), во суштина упатува на стилизацијата која ја прави Цепенков, видлива особено во неговата приказна *Силјан Штркот*. Од друга страна, таа појава на контекстуални елементи, односно феномени од искуствената стварност во ткивото на сказната, сведочи за нејзиното недвосмислено подновување, кое е најчесто резултат на променетите околности во кои таа се нашла и/или потеклото на пренесувачите/раскажувачите на приказната. Раскажувачката вештина на Цепенков, во овој контекст, може да се согледа и во врска со фактот дека замената овде не е целосна, односно претставата за далечното место во Анадолија е сказнолико преработена преку фактот дека живеалиштето на Арапот се наоѓа на „една убаа планина“.

Цепенков детално го прикажува ликот на Арапот и добрата со кои тој го снабдува царското момче. Таквата амплификација, како реалистична трансформација која го заменува формулизираното синтетизирање на својствата на ликот, придонесува за интензивирање на конфликтот, но и на сферата каде дејствува ликот. Така, во почетниот контекст, каде во фокусот е потрагата по сливата, страшната појава на Арапот е потенцирана преку неговите огромни заби, а таа слика е подоцнежно дополнета со својствата кои го поврзуваат Арапот со ламјата и змејот: „(...) со една уста колку една ламја, со едни заби како од најголема дива свиња, едни очи како од некоје биолиште; огон и пламен му излегуваше од забите и од очите“ (Цепенков, 2009, с. 135). Змејот и неговите трансформации (видливи и во приказната „Дуња Ѓузели и царскиот син“) претставувале предмет на интерес на фолклористичките истражувања (Стамески, 2012, с. 43). Појавата на Арапот во оваа сказна, од една страна, овозможува да се појават помошниците на момчето во текот на неговата иницијација (како коњушар на Арапот), обезбедувајќи го неговото сигурно збогатување при отворањето на тајната одаја. Од друга страна, Арапот се промислува и како негов директен противник. Овие својства сведочат за древната амбивалентна претстава на Арапот, која е видлива и преку својствата на тројцата затворени јунаци, претворени во коњи. Спротивно на очекувањата, црвениот и небесниот (ѓок) коњ не се пројавуваат како помошници на момчето, туку токму црниот коњ, кој е казнет од Арапот и кон кого е насочено несебичното добро дело на момчето.

Дијалогичната природа на Цепенковите приказни може да се забележи и на ниво на изразот, каде се преплетуваат многубројните заемки од турскиот јазик со синтаксичките, лексичките и граматичките облици од македонскиот јазик. Како што забележува Актан Аго, зборовите од турско потекло, но и оние од арапско и персиско, кои навлегле во јазикот на Цепенков, се стабилизирале преку добивање на „граматички обележја за род, број, определеност, време, лице, начин, свршеност, степенување“ (Аго, 2006, с. 347). Во оваа сказна е несомнено и видливо лексичкото изобилство од зборови и поими кои се примени преку турскиот јазик (*аир/hayır* ‘добро дело’, *бојдаш/boydaş* ‘врсник’, *џефа/cefa* ‘мака, мачење’, *кувет/kuvvet* ‘сила, моќ’, *ѓебре/gebre* ‘четка за тимарење од козји влакна’, *баеѓи/bayağı* ‘доста, прилично’, *риџали/rical* ‘великодостојник’ и сл.). Сепак, она што посебно го обележува стилот на Цепенков во однос на туѓојазичните елементи се местата каде двата јазика влегуваат во отворен дијалошки контакт. Тоа може да се забележи во одредени развиени синтагми и контексти, кои се обликувани според природата на турскиот јазичен израз. Така, во сегментот кој зборува за враќањето на силата на црниот коњ се употребува синтагмата *да земам кувет*, по аналогија со начинот на зборообразувањето во турскиот јазик – *kuvvet аlmak* (Đinđić, Teodosijević i Tanasković, 1997), што подоцна се изразува преку преобликувањето на турската глаголска форма со аористната наставка од грчкиот јазик –са: *се куветлеиса коњо*. Следењето на значенскиот опсег на турските изворни зборови може да се забележи во глаголите од типот *се куртулиса*, *се кунуштисале* (согласно со нивното повратно значење), во двојазичниот прилог за место *ер кај да е* и во изведенката *се пазарило* (согласно со турската форма: *pazar yapmak*), *прати абер* (haber göndermek), како и во синтагмата *да се стави*, соодветно на сферата на значењето на турската форма (*bir araya gelmek*). Во одредени синтагми, Цепенков ја преобликува преземената форма во функција на нејзино поедноставување, согласно со вообичаеноста на употребата на одредени зборови. Така, во изразот *курдисале свадба*, тој го усложнува глаголот кој е дел од фразеолошкиот израз, наспроти турскиот израз (*düğün yapmak*), а можна причина за тоа е немањето соодветна лексема која би го покрила значењето на контекстот. Проширувањето на нијансите на значењето може да се забележи во синтагмите од типот *голема севда фрли на него* или *даде плеќи царо со војската*. Во првиот случај, употребата на именката се врзува со поинаков тип дејство (за разлика од турските изрази *sevda çekmek* или *sevdasına düşmek*), додека во вториот се работи за поинакво поместување на значењето (од ‘се потпира на некого’, тур. *sırtını vermek*, кон ‘потклекне’).

Аспектирањето на амбивалентниот лик на Арапот во приказните на Цепенков подразбира и разгледување на неговите хумористични корелати, кои се појавуваат во одредени приказни. Тоа се однесува на претставата за белиот Арап, како соодветник (хумористичен пандан) на Црна Арапина. Во врска со волшебните приказни, Пиличкова ја зебележува специфичната поставеност на приказните кои се појавуваат како одредена пародија на жанрот, во која е централен преобликуваниот јунак кој само навидум се претставува како храбар воин (Пиличкова, 2000, сс. 13 – 58). Хумористичните приказни од овој вид (кои се класифицирани во типот АТ 1640) редовно го содржат елементот на втемелувањето на различните авантури на ликот во смисла на нивно „одбегнување“. Тоа значи дека тие се реализираат или како среќна случајност, или претставуваат измама на сетилата, преку која т.н. херој успева да ги убеди останатите ликови во наводната веродостојност на настанот. Пиличкова ја истакнува посебната улога на измамата во овие наративи, која може да биде свесна, односно несвесна, т.е. мотивирана од случајноста или од погрешното интерпретирање на односните ситуации. Со оглед на фактот дека предмет на уметничко преобликување во овој случај претставува манифестирањето на содржината во рамките на соодветниот жанр, несомнена е појавата на специфичната хипербола која Пиличкова ја нарекува „реалистична гротеска“. Амбивалентноста која ја подразбира гротеската, а која ја потенцира и двојната перспектива (првенствено преку спојот на диспаратни елементи), во суштина ја преобликува мисловната насоченост на приказната преку истакнувањето на реалистичните елементи во неа.

Во редицата приказни посветени на Еѓуптинот, чие име се појавува најчесто во препознатливата форма „Габер-гаго“ или „Манго“, во фокусот се поставени неговите својства, кои во почетниот сегмент се истакнати како јуначки атрибути, а подоцна се преобликуваат низ форматот на активната двогласност на пародиската стилизација. Во приказната бр. 449 (според изданието на Цепенковите приказни од 1972 година) читаме: „Кога си бил спаија Габер-гаго на три села тимарлии: двете пусти, едното без луѓе, собрал тристамина Габер-гаговци јунаци, сите облечени во бели в’стани како некои капидани, ама в’станите беше му останале саде рабоите; платната беа му се искинале, тики ќе клекнеа наземи, по еден кутел пепел креваа со в’станите“ (Цепенков, 1972, с. 104). Таквата слика е потцртана и преку активната иронија во изразот, која особено може да се следи во сегментите кои се однесуваат на настаните кои всушност не се случуваат. Во овој контекст е мошне важен начинот како исказите на „јунакот“ ја поткрепуваат лагата која се пласира како вистина, бидејќи природата на настанот се негира, односно се поткопува неговата важност како феномен во структурата на приказната. Димензиите на оваа појава особено можат да се следат во приказната „Еѓуптино што му се валеше на невестата“, каде измамата е насочена кон пародизираниот јунак, чии лаги се демистифицираат преку храброста на жената, која наводно го спасува сопругот од одмаздата на волците. Низ поговорките од типот *кој се валит не палит* или *еѓупска сила трње вршила*, Цепенков ја потенцира звучноста и еуфонијата на ваквите изрази со цел да се потцрта подлабоката поента која ја носи исказот (вклучувајќи ја тука и хумористичноста на контекстот). Настанот како феномен во структурата на приказната, кој е тесно сврзан со пародизираниот јунак, може да се забележи во приказната „Тристамина џагрмани (Еѓупци, Цигани)“. Еѓуптинот Каргаман, чие име значенски се доведува во врска со црната боја (тур. *karga*, со значење ‘гавран, чавка’), претставува пародичен еквивалент на Црна Арапина, што е видливо и преку неговите первертирани атрибути, обликувани во духот на турскиот јазик („опни пртеница, ѕиври крастаица, решетар ааси, копривар чауши“). Ваквата негова природа е дополнително потенцирана преку неговиот симулиран конфликт со Арапот на патот, кој всушност не е ништо друго, туку обичен биволски измет. Овие пародизирани настани, кои ги варираат вредностите во смисла на потенцирање на противречностите – долу-горе, обично-исклучително, кулминираат преку простувањето на арачот од страна на царот, благодарение на „херојството“ на Каргаман.

Јазичните форми, присутни во приказните посветени на Еѓуптинот, го потврдуваат изразното богатство на јазикот на Цепенков, иако тие се поскромни во поглед на нивната развиеност и сложеност. Во една од нив, преку изразот *никако есапо не ѝ го ваќала да го јади* се изразува неодлучноста на мечката и нејзиното двоумење како да го дофати Еѓуптинот. Изразот се доведува во врска со турскиот израз *hesaba almak* (со значење ‘зема предвид’), што покажува дека Цепенков, преку удвојувањето на објектот, го развива значенското подрачје во контекст на изразите од типот *место не го фаќа (не го држи)*. Развиеноста и преобликувањето на фраземите, карактеристично за стилот на Цепенков, се забележува и во контекстите од типот *таксират сега еднашка што ме фати мене*; *ами сега што ал се чинит* (Цепенков, 1972, с. 107). Во првиот случај, употребата на зборот *таксират*, кој е по потекло од арапскиот јазик, скоро редовно се забележува во изразите на Цепенков низ конструкциите кои ги содржат глаголите од типот *фати* или *најде*, соодветно на влијанието од турскиот јазик. Вториот пример е од поинаков вид и сведочи за еден необичен феномен во кој значенските преобликувања се поливалентни. Актан Аго зборот *ал* кај Цепенков го доведува во врска со турскиот збор од арапско потекло *hal*, со значење ‘состојба, неволја’ (Аго, 2006, с. 227). Сепак, потребата од преосмислување на овој контекст се наложува како резултат на специфичното значење кое се промовира во овој случај, низ спојот на можната именка со инфинитивот кој следи. Од тие причини, сметаме дека е можно влијанието на турската суфиксна форма *-malı/-meli* (со која се изразува значењето на модалниот глагол ‘треба’), со оглед на аналитичката природа на македонскиот јазик и начинот на кој се градат конструкциите од типот *треба да (се прави и/или чини)*. Ваков тип проникнување на двата јазични системи може да се забележи и во приспособувањето на формата од турскиот јазик *kurtulmak* во формите од типот *ме (се) куртулиса*, која се употребува кај Цепенков независно од преодноста на соодветниот глагол, што сведочи за недоследното одразување на оваа глаголска категорија во согласност со својствата на турскиот јазик (каде тој елемент има доминантно значење). Делумно, тој процес може да се објасни и со степенот до кој Цепенков ја познавал граматичката структура на турскиот јазик.

Природата на фраземите во јазикот на Цепенков може да се истражува и од аспект на фонетската блискост на одредени зборови, кои се употребуваат за да ги потсилат соодветните контексти. Така, во приказната „Габер-гаго јунакот со тристамина без троица“, која ја потенцира лажната сила на Габер-гаго и неговите јунаци, тој го употребува изразот *илје и милје*, со цел да ја истакне бројноста на луѓето кои го следеле настанот, што соодветствува и на употребата на фраземот од словенско потекло *прсиплева* (Велковска, 2018, с. 41). Аго го доведува во врска зборот *илје* кај Цепенков со арапското *hile* и *hilla* (2006, с. 254), со значење на ‘лага, измама’, односно како модален збор (‘само, бездруго’). Оттука, може да заклучиме дека овој израз не би можел директно да се преведе и неговото квантитативно значење произлегува од индиректното промислување на значењето на сегментите (во смисла на поврзаноста на зборот *милје* со арапското *milliyet*, ‘народ, националност’). Од друга страна, изразот *тек-чифт* Велковска го доведува во врска со играта пар-непар (2018, с. 48). Ако го земеме предвид тој израз кај Цепенков во сегментот од типот „Тек, чифт, се погодиле и му го теслимил Еѓуптинот откоа му ги зел парите“ (Цепенков, 1972, с. 113), можеме да заклучиме дека неговото значење се шири кон подрачјето на ‘нагодувањето’, односно ‘пазарењето’ при купување на одредени добра. Тука се забележува и необичната форма на глаголот – *теслимил* (од арапската именка *teslim*, ‘предавање, врачување, испорака’), кој најчесто кај Цепенков се среќава во формата „стори/чини теслим“. Интересно е да се забележи и формата *бош лаф и вет’р* (Цепенков, 1972, с. 105), која соодветствува на изразот *ветер и магла*.

Дијалошката проникнатост на културите може да се согледа особено низ примерите каде се сопоставуваат цели сегменти на турски јазик со соодветно преведените македонски корелати. Во тој процес може да се согледа степенот на интереференцијата на двата јазични кодови, што истовремено зборува и за начинот како македонскиот јазик влијаел врз одредени форми и облици од турскиот јазик. Така, во приказната „Дервишо и Бугарино“, низ исказите на дервишот се гледа проникнувањето на народниот јазичен израз до тој степен, што тоа влијае и на синтаксичката конструкција на турскиот јазик, која е збогатена со аналитизмот на македонскиот јазик. „Ојле сојле сана е кадар, чорбаџи, кианлаим, не сојлеорсун, сен шинде е кадар, не сојлејурдун, ону ки анламазд’н. Ојле сојле сана, ќи шалварлар, му јанајур, да сундјурејим“ (Цепенков, 1972, с. 127). Овој процес на специфично билингвално пренесување на приказните и наративите (Пиличкова, 2003; Стојановиќ Лафазановска, 2006) претставува феномен кој треба посебно да се истражува, особено ако ги имаме предвид импликациите кои тој ги подразбира (првенствено со оглед на интензивирањето на културниот контакт меѓу различните традиции). Тој проблем се аспектира и од гледна точка на начинот како се трансформира културниот код во свеста на слушателот, кој го носи потенцијалот да се пројави како иден раскажувач. Во тој поглед, суштински е важно да се промисли процесот на разбирање на приказната, кој не значи само сведување на содржината на низа елементи кои лесно се паметат, туку првенствено актуализација на познатите наративни шаблони од домашната културно-јазична средина и систематизирање на слушнатиот наратив во тој контекст, што влијае на натамошната репродукција на раскажувањето (Пиличкова, 2003, с. 210). Овој специфичен психолошки процес, кој се случува во свеста на билингвалните раскажувачи, е причината зошто посебно се истражуваат елементите кои го пренасочуваат вниманието на слушателот од содржината на текстот кон кодот, како што се различните повторувања, паралелизми, користењето на елементи од друг јазик и сл.

Во приказната на Цепенков „Оџата што не знаел да пеи книга“, потенцираната двојазичност ја потсилува хумористичноста на контекстот како очекуван резултат, со што ефектот на приказната се засилува. Дополнително, може да се претпостави колку таквото импрегнирање на двата кода влијаело врз изведувањето на приказната, како феномен во кој се активираат средствата на невербалната комуникација (гестовите, мимиките, положбата на телото или поставеноста во просторот при дадени ситуации и сл.). Во почетокот на приказната, акцентот е ставен врз изгледот на оџата (кој е наречен така само во насловот), што од друга страна не ја потврдува неговата исклучителност (односно таа е само номинално означена). Понатаму, во средишниот дел, каде учениот Турчин (оџата) треба да одговори на молбата од неучениот сонародник, Цепенков внесува неколку реченици кои го носат комичниот ефект, но не се преведени во истиот контекст, првенствено со цел да се засили хумористичноста која се појавува како резултат од недоразбирањето. Центарот на комичното преобликување е фактот дека оџата го чита напишаното низ елементите на жанрот писмо, бидејќи и самиот не знае да чита, а хартијата е всушност документ кој не подразбира стилеми својствени за преписката меѓу блиски луѓе (како што оџата сака да го преведе напишаното). Зборот *сенет* Цепенков го објаснува со *запис*, што истовремено зборува за поимањето на имотноправните односи од тоа време. Комичноста на оваа ситуација е потцртана преку интензивната дијалогичност на двата јазични кодови на крајот од приказната, кои на различен начин го пренесуваат впечатокот од кулминирањето на играта со зборови. Турскиот корелат го пренесува впечатокот за резигнацијата на измамениот човек, кој е разочаран од лагата на учениот, додека македонскиот превод ја нијансира блискоста меѓу сонародниците и нивната тесна поврзаност, што дополнително ја потенцира измамата како тешка и сурова. „ – Ојси дивер сана, ќи, сенет имиш, бен чунки сенет октјамам, ај да ќит. (Така кажи ми оти сенет јет, јас сенет па не го пеам, земи си го и ој си). – Јазак, сакал’на, ничин јалан сојлерс’н! (Страм ти на брата оти лажиш!) – му рекол простио и го поплукал, та си отишол“ (Цепенков, 1972, с. 232).

1. **Повеќејазичноста како културен феномен**

Творештвото на Марко Цепенков, независно дали се работи за неговите индивидуални (авторски) дела или за собирачката дејност, претставува фасцинантно сведоштво за културните процеси во Македонија во 19 век. Интеркултурноста која е карактеристична за тој период, импрегнирана и во различните текстовни релации, само ја потврдува импресивноста на творечките пројави од тоа време. Собирачкиот потфат на Цепенков претставува несекојдневен резултат од неговото активно дејствување среде чаршијата, што потврдува дека низ пишаните дела ние сме во можност да согледаме само мал дел од тогашните појави и процеси. Преплетеноста на културните кодови се забележува интензивно на полето на дискурзивните стратегии. Така, во една приказна на Цепенков читаме како христијанинот го засведочува излегувањето на месечината во врска со рамазанскиот пост, а природата на тоа сведоштво се актуализира низ лексеми и фраземи од грчкиот, односно турскиот јазик (*мартириса*, односно *испат да стори*). Нестивнатиот дијалог во творештвото на Цепенков, кој се воспоставува меѓу различните нијанси на значењето кое го пренесуваат зборовите и зборовните конструкции од културолошки блиските јазици, потврдува дека не се ни одблиску исцрпени можностите за анализа и детално истражување на делото на овој македонски деец. Во поглед на индивидуалната надареност и умешност, која претставува еден од главните елементи во испитувањето на димензиите до кои ќе се изрази билингвалноста (односно мултилингвалноста во овој случај), Цепенков и во раскажувањето и во толкувањето на приказните ја оправдува темелната хипотеза на македонската наука дека тој е „раскажувач по душа“. Неговиот исклучителен талент го води кон маестрално обликување на приказните, чиј интензитет се примерува според потребите и очекувањата на средината, често надминувајќи ги преку виртуозната преплетеност на приказничните елементи и мотиви.

**Библиографија**

Аго, А. (2006). *Турските јазични елементи во јазикот на Марко Цепенков*. Скопје: Logos-A.

Бахтин, М. М. (1986). Проблема речевых жанров. Во: С. Г. Бочаров и В. В. Кожинов (пр.), *Литературно-критические статьи* (сс. 428 – 472). Москва: Художественная литература.

Велковска, С. (2018). Фразеологијата на Марко Цепенков. Во: *Предавања на 50. меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 17.6 – 2.7.2017 година)* (сс. 40 – 55). Скопје: УКИМ.

Конески, Б. (1967). *За македонската литература*. Скопје, Култура.

Кристева, Ј. (2003). Речта, дијалогот, романот. Во: Катица Ќулавкова (пр.), *Теорија на интертекстуалноста* (сс. 9 – 39). Скопје: Култура.

Мелетински, E. M. (2002). *Поетика на митот*. Скопје: Табернакул.

Пенушлиски, К. (1986). *Болен Дојчин*. Скопје: Македонска книга.

Пиликова, С. (2000). *Турски хумористични народни приказни во функција на пародија*. Скопје: Матица Македонска.

Пиличкова, С. (2001). *Структурата на турските волшебни приказни*. Скопје: Матица Македонска.

Пиличкова, С. (2003). Причините за билингвизмот во интерпретацијата на народните приказни. Во: *Предавања на XXXV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 5-23 август 2002 г.)* (сс. 205 – 218). Скопје: УКИМ.

Пирузе-Тасевска, В. (2004). *Мит-приказна*. Скопје: Просветно дело.

Саздов, Т. (1997). *Усна народна книжевност*. Скопје: Детска радост.

Стамески, Т. (2012). *Наратолошки аспекти на волшебните приказни кај Марко Цепенков*. Скопје: Вермилион.

Стојановиќ Лафазановска, Л. (2006). *Хоризонти на народната култура*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Тасевска Хаџи-Бошкова, И. (2015). *Бахтин и стилското разногласие во македонската литература*. Скопје: Македоника литера.

Тодоровски, Г. (2007). *Македонската литература во XIX век (2)*. Скопје: Матица.

Цепенков, М. (1972). *Народни приказни (книга шеста)*. Скопје: Македонска книга.

Цепенков, М. (1974). *Одбрани творби*. Скопје: Македонска книга.

Цепенков, М. (2004). *Силјан Штркот*. Скопје: Детска радост.

Цепенков, М. (2009). *Македонски народни приказни* *кн.прва*. Скопје: Матица.

Чајкановић, В. (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ.

Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.

Bauman, R. (1975). *Verbal Art as Performance.* <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>

Birkalan-Gedik, H. (2009). The Arab Girl is Watching from the Window: Ambiguous Images of the Black Arab in Folk Narratives and Performances in Turkey. In: Katica Kulavkova (ed.), *Interpretations* *vol. 3* (pp. 239 – 261). Skopje: MANU.

Đinđić, S., Teodosijević, M., Tanasković, D. (pr.). (1997). *Türkçe-Sırpça Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Flower MacCannell, J. (1992). Temporalnost tekstualnosti (Bahtin i Derida). U: Vladimir Biti (pr.), *Bahtin i drugi* (ss. 39 – 60). Zagreb: Naklada MD.

Medvedev, P. (1976). *Formalni metod u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit.

Ong, W. (2002). *Orality and Literacy*. London and New York: Routledge.

Propp, V. (2000). Fairy Tale Transformations. In: David Duff (ed.), *Modern Genre Theory* (pp. 50 – 67). London: Longman.

Stojanovic Lafazanovska, L. (2009). Heroes – Anti-Heroes. In: Katica Kulavkova (ed.), *Interpretations* *vol. 3* (pp. 195 – 213). Skopje: MANU.

\*Текст презентиран на Научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829-1920-2020). Скопје, МАНУ, 4 ноември 2020 година (во печат).