

Наслеђе

11

Наслеђе 11

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Art and Culture

ГОДИНА V / БРОЈ / 11 / 2008
Year V / Volume / 11 / 2008

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

НАУЧНИ РАДОВИ	8
Владислава Гордић Петковић КЊИЖЕВНИ ЈУНАК КАО ИНТЕРЕС ТЕКСТА	9
Андрија Матић ПОЕТИКА Т. С. ЕЛИОТА У XXI ВЕКУ	17
Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem <i>ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ D'AHMADOU KOUROUMA OU L'ENFANCE EN DÉTRESSE</i>	27
Aleksandar Jagrović MR STEVENS, THE PRODUCT AND PRODUCER OF HISTORY: HISTORICAL CIRCUMSTANCES IN KAZUO ISHIGURO'S <i>THE REMAINS OF THE DAY</i> (1989)	37
Јелена Рајић ПРЕВОЂЕЊЕ У СВЕТЛУ ПРАГМАЛИНГВИСТИЧКИХ ПРОУЧАВАЊА: КОМУНИКАТИВНА ФУНКЦИЈА ПРЕВОЂЕЊА	47
Lilianna Miodońska SERBIA I JEZYK SERBSKI W LATACH 1941–1944	55
Јелена Јовановић ЈЕЗИЧКА И СТИЛСКА СТРУКТУРА ПРИПОВЕТКЕ „НЕПОСТОЈЕЋА БАКИЦА“ ИЗ ЗБИРКЕ <i>БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ</i> БРАНКА ЋОПИЋА – ОПШТА ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА И МЕТОДОЛОШКА УПУТСТВА ЗА АНАЛИЗУ	73
Биљана Радић-Бојанић ОСОБИНЕ КОМУНИКАЦИОНИХ СИТУАЦИЈА НА ИНТЕРНЕТУ	105
Jelena Grubor, Nataša Vjelogrić, Darko Hinić BRITISH OR AMERICAN ENGLISH IN SERBIA, OR BOTH?	123
Зоран Божанић О МУЗИЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ ТАЊЕЈЕВА И ЊЕГОВОМ ИСТРАЖИВАЊУ КОНТРАПУНКТА	133
ОГЛЕДИ	148
Часлав Николић УМЕТНОСТ СУСРЕТАЊА АЛЕ ТАТАРЕНКО	149
КРИТИКЕ	160
Миланка Бабић ПОВОДОМ <i>СРБИСТИЧКИХ ТЕМА</i> МИЛОША КОВАЧЕВИЋА	161

Софија Милорадовић КАЛЕНДАРСКИ ПРАЗНИЦИ И ОБИЧАЈИ У ПОДАВАЛСКИМ СЕЛИМА	167
Александар Б. Недељковић ТРЕТМАН ЖАНРОВА ФАНТАСТИКЕ У <i>РЕЧНИКУ</i> <i>КЊИЖЕВНИХ ТЕРМИНА</i> ТАЊЕ ПОПОВИЋ	169
АУТОРИ НАСЛЕЂА	174



Воковизуелни омаж Далију, 1993-1994,
акрилик, четкица, ербраш, 34,7 x 24,7

НАУЧНИ РАДОВИ

Владислава Гордић Петковић
 Филозофски факултет, Нови Сад

КЊИЖЕВНИ ЈУНАК КАО ИНТЕРЕС ТЕКСТА

Рад ће се на примеру три романа из савремене англофоне и српске књижевне продукције позабавити питањем утицаја које књижевно дело остварује на ствараоца и читаоца. У фокусу интересовања биће роман настао у поступку реинтерпретације књижевног класика („Широко Саргашко море“ Џин Рис, писан по предлошку „Џејн Ејр“ Шарлоте Бронте), роман који фикционализује живот књижевног ствараоца („Господар“ Колма Тојбина, романсирана биографија Хенрија Џејмса) и роман који сам ритуал читања претвара у алтернативни свет и извор моћи („Ситничарница ‘Код срећне руке’“ Горана Петровића). У сва три случаја цитат, алузија и пародија функционишу као покретачки механизми књижевног поступка, а уметнички домет зависи само од успеха да се испуни контроверзни задатак постављен књижевном јунаку – задатак да, иако позајмљен из живота или књижевности, функционише као оригиналан и самосвојан.

Кључне речи: књижевни јунак, роман, карактеризација.

Као аргументација тезе да је тематска разноликост романа уистину бескрајна може послужити једна имагинарна биографија америчког романсијера Хенрија Џејмса, фикционална форма тенденциозно конструисана на основу фактографских података. Кључна тема *Господара* Колма Тојбина није живот, већ одустајање од живота – одустајање од промене, ризика и изазова, и, уместо тога, препуштање конвенционалним оквирима егзистенције у грађанском друштву, као да су они једина могућност која се човеку нуди. Дистанцирајући се од свих изазова и сваке непредвидљивости, Тојбинов Хенри Џејмс је крут и опрезан човек, напет и несигуран, у грчу и на опрезу, у вечитом страху да би његов мукотрпно стечен спокој могло да угрози нешто непредвиђено, нешто попут налета страха, тескобе, смрти ближњег, санкционисане хомосексуалне емоције. Хомофобија се у Тојбиновом роману проширује од уских оквира безличног стереотипа до граница личне трауме, до границе непризнатог, недозвољеног и непријатељског. Друштвено санкционисање хомосексуалности представљено је кроз судски скандал везан за

Оскара Вајлда. Вајлд је симболичко отеловљење свега оног од чега Џејмс зазире: комерцијалног позоришта, уметничке ексцентричности, проблематичне репутације, маргиналног сексуалног идентитета. Вајлд је, исто тако, оличење свега што Џејмс потајно прижељкује. Два писца претворени су у књижевне јунаке који јасно симболизују антиподе: непристајање и одустајање.

Роман Горана Петровића *Сићничарница 'Код срећне руке'* дели са Тојбиновим *Господаром* интерес за протагонисту који одустаје од живота и повлачи се у самоизабрани свет књига и, штавише, у грађење паралелне егзистенције која је у случају Петровићевог Анастаса Бранице чак и дословна *градња* куће. Испрва, та је кућа скровиште за уживање у љубавном блаженству; кад љубави нестане, она постаје место утехе и спокоја. Оба романа шаљу поруку – у исти мах ироничну и елегичну – о интимној и социјалној репресији жеље: немогуће је укинути непредвидљивост и пројектовати будућност. И Тојбинов и Петровићев јунак живе у виртуелном свету потпуног читања, у свету потпуне уметности и духовности који треба да укине онај емпиријски и егзистенцијални. Читање предодређује њихов не само интелектуални профил, већ и еротски идентитет. У читању налазе љубав и замену за њу.

Животни избор прозног јунака Хенрија Џејмса редукован је на настојање да се сфера интимног (а тиме превасходно еротског) потисне и укине, а сфера интелектуалног привилегује. Интерес јунака да сузбије емоције и нагоне који га застрашују и чине несигурним претвара се у интерес књижевног текста да покаже и поткаже трагично претварање хомосексуалног у асексуално, непознато, опасног и флуидног идентитета у конвенционалну гротеску, да предочи систематско гушење емоција које резултира у обестрашћености и безосећајности. Тојбин врло сугестивно слика „премештање“, трансфер Џејмсових интереса са једне маргине на другу – са освешћивања хомосексуалне жеље на стварање уметности која неће подилазити масовном укусу. Уметничком делу биће додељена дужност да предочи разлику каква није остварена на плану идентитета. Џејмова заокупљеност формалним обележјима прозног текста иронично пресликава његов интимни напор да обузда и победи неприличне сексуалне и емотивне пориве – као што се протејска форма романа не може опколоти ни савладати егзактним правилима, као што свест приповедача нужно бива омеђена и одређена његовим видокругом, тако се ни људски живот не може божанском интервенцијом учинити спокојним и предвидљивим. Своје најближе пријатеље и рођаке Џејмс преводи у књижевне јунаке, баш као

да тиме жели да победи непредвидљивост живота и оствари своју фикс идеју о потпуној контроли.

Одлагање и избегавање емотивних ризика показује се у снази нескривене ироније, јер Џејмса ће све одлагане животне неминовности тешко кажњавати: његов самонаметнути мир драматично ће бити пољуљан непризнатом емоцијом према лепом и прорачунатом вајару Хендрику Андерсену, а трагично обележен самоубиством блиске пријатељице Констанс Фенимор Вулсон. Жељени љубавни контакт иронијски се своди на додир гробљанске мачке која се у пролазу мазно и нехајно очеше о Џејмсову ногавицу; то се дешава баш у тренутку пропуштене физичке блискости са лепим младићем. За одбијање приснијег односа са Констанс Џејмс ће бити кажњен тако што ће морати да се суочи са њеном физичком егзистенцијом на посредан и крајње непријатан начин – биће принуђен да се након њеног самоубиства побрине за њену гардеробу. Хаљине које за живота власнице види само као конвенционалну грађанску љуштuru, а никад као еротску поруку о женској жељи, Хенри мора да пребира и прегледа онда кад је од њихове власнице остао само нејасан мирис парфема – онда кад је нестало тело које одећа открива и наговештава. Пародијска снага изневерене блискости је брижљиво градирана, јер Џејмс не може никуда побећи од сексуалности и тела: Констансину одећу немогуће је поклонити, бацити и спалити јер носи жиг анатеме која прати самоубице, жиг коби и зле среће. Једино решење биће да њене хаљине и рубље побаца у море; слика Хенрија Џејмса који посматра како клобук кринолине тоне у воду горак је и ироничан приказ немогућности да се присуство тела игнорише.

Један од јунака романа *Ситничарница 'Код срећне руке'* Анастас Браница проглашен је „малчице суманутим“ и „чудаком“, „јер се у књигама наводно сусреће са неком Енглескињом (...) што хиљадама миља одавде чита исти наслов (...) не би ли се „виђала“ са својим љубавником“ (Петровић 2000: 149); као његове књишке љубави помињу се и „нека Рускиња“ којој је од свег богатства остала „умољчана породична библиотека“, а чак и „тинглтангл певачица“ (Петровић 2000: 150). Младића који по повратку са студија у Француској живи изолован у свом београдском дому околина са подсмехом карактерише као „фантасту од детињства“, „паризлију“ и „особењака“, чак и као „беспризорника“, мада се помиње и да је „у доба рата за рачун француског генералштаба „читао“ секције где су се имале водити одсудне битке“, јер је могао да види „сваку чуку, јаругу или козју стазицу“, и знао распоред сваког дрвета које би

могло послужити као заклон митраљеском гнезду. Кад се почне говоркати о „још мање вероватним маштаријама“ као што су покретне слике, пренос говора и музике кроз ваздух и прелетање океана, суграђани ће изгубити интерес за Браницу, за ког се чак каже да је био кадар да на карти открије тачан положај спрудова, гребена, плутајућих бомби, крстарица и торпиљерки.

Анастас Браница ће у књизи о хеленистичкој архитектури, коју чита зато што није популарна па се у кретању кроз њу не судара са пуно читалаца, срести своју највећу љубав, Натали Увил. Љубав ће га и мотивисати да напише роман само за њих двоје. Јунак Горана Петровића Анастас Браница бира да пише књигу која ће постојати у само једном примерку: иако књига неће спречити патњу и бол због Наталине удаје, она је простор контроле и предмет ауторских интервенција. Свака књига без разлике, била она роман, речник или уџбеник, представља свет паралелан реалном, свет у коме се срећу сви они који исту књигу читају у истом тренутку, било да су љубавници или непријатељи. Ипак, паралелни свет не може укинути разлике које су успостављене у реалном: Анастас и Натали састају се у роману који Анастас пише, као павићевска алегорија Балкана и Европе који се могу заволети иако им интереси никад неће бити сродни. Натали ће се вратити у домовину Француску, удати се за дугогодишњег вереника, свог љубавника Анастаса никад неће упознати у физичком свету. Петровићев роман отуд представља горку илустрацију тезе о несавршености имагинарних светова. Интерес јунака да живи потпун живот у некомплетном свету претаче се у интерес текста да осветли прометејски напор таквог протагонисте да постигне немогуће – или да обичне, људске тежње оствари на крајње необичан, алтернативан начин, на рубу идентитета, у тренутку претварања личности у читалачки субјект. На потпуно различите начине, Тојбин и Петровић указују да књиге не могу заменити живот, да артифицијелна димензија потпуног читања и потпуног спокоја није могућа – или, барем, није идеална: али док Тојбин конструише биографију реалног писца и његов замишљени идентитет, Горан Петровић пројектује имагинарну биографију имагинарног јунака тако што га смешта на границу реалистичког и фантастичног, романа и бајке. Кроз књижевни лик тако се преламају различити интереси аутора и текста – амбиција текста да реализује идеалну димензију бивствовања и амбиција аутора да критички преиспита недостижну утопију.

Док романи Колма Тојбина и Горана Петровића штедро користе постмодернистичку концепцију протагонисте изолованог од

реалног света и уроњеног у свет текста, роман *Широко Саргашко море* ауторке Џин Рис искористиће могућности позајмљеног заплета и позајмљених јунака. Овај роман, написан пре четири деценије, „паразитира“ на сужејној матрици *Џејн Ејр*, уводећи „егзотичне“ теме и гласове у англофону књижевност. Рисова модификује заплет викторијанског класика како би његови маргинализовани протагонисти добили „свој“ текст који ће рефлектовати другачије виђење историје, литературе, поднебља, идентитета појединца. Жељу да се *преиспита* велике нарације западне књижевности рађа потреба да се истражи тишина која као вид „културне контроле“ обавија маргиналне ликове класичног романа: сиромашне, умно поремећене, злочинце и „невидљиве“.

Док је у виђењу Шарлоте Бронте „лудакиња с тавана“ Берта Рочестер извор страха, насиља и страдања – метафора исте оне особине живота да буде непредвидљив која опседа Хенрија Џејмса – у роману *Широко Саргашко море* умно поремећена заточеница добија и биографију и одбрану, и легитимитет и мисију. Главна јунакиња Антоанета Козвеј, тај алтернативни глас који се у роману Шарлоте Бронте никада није чуо, и у роману Рисове осујећена је на више начина. Мешовито порекло и породична историја менталних поремећаја аутоматски је маргинализују: као бела Креолка, Антоанета не припада ниједној социјалној и културној матрици, њен је интегритет толико рањив да га неповратно може уништити оно злобно, мада у бити нешкодљиво говоркање околине које Анастасу Браници није ни на који начин могло наудити.

Главни мушки лик из романа *Џејн Ејр*, Рочестер, у верзији Џин Рис нема име: поступком уопштавања и обезличења каквим су у дугом току књижевне историје обично портретисане жене, он је сведен на нејасну представу викторијанског мушкарца и патријархалне моћи, али и на изричиту претњу Антоанетином крхком спокоју, никад формулисаном идентитету, никад изабраном начину живота. Уместо брачне и породичне идиле којом викторијански романијер награђује протагонисте у финалу романа, Антоанети је брак извор немира и несреће, породични живот узрок страдања и патње, а темељ супружничког односа страсна мржња. Као неговаатељица инвалида и сурогат-мајка, Џејн Ејр ће постати прихватљива верзија викторијанског „кућног анђела“, супруга удовца сурово кажњеног осветом „лудакиње са тавана“; сама „лудакиња“ Берта страдаће у пожару као демон самоуништења. Антоанета губи чак и проблематични идентитет расног мешанца и аутсајдера, заменивши га за потпуну невидљивост болеснице, лудакиње, алкохоличарке и

заточенице. Крај *Широког Саргашког мора* недоречен је као крај *Сийничарнице*, јер остаје недоумица о томе куда су протагонисти нестали: у покушају да искупи ућуткану и демонизовану јунакињу Шарлоте Бронте, Рисова крај свог романа оставља отворен, те читалац не може са сигурношћу рећи да ли је Антоанета подметнула пожар и извршила самоубиство или се њена потиснута побуна освешћује и остварује у сну и халуцинацији. Иако је *Широко Саргашко море* тмуран и песимистичан роман у коме су улоге тлачитеља и страдалника унапред подељене, завршница оставља бар нејасну и тешко оствариву могућност побуне и бекства. Бронтеова је, барем несвесно, своју прокажену, маргинализовану и невидљиву јунакињу оснажила деструкцијом, претворивши је у разарачку снагу, у алегорични импулс Ероса који се претворио у Танатос, убијајући и љубав и предмет љубави.

Широко Саргашко море настаје реинтерпретацијом књижевног класика и освешћивањем и оснаживањем оних аспеката књижевног текста којих стваралац није био сасвим свестан, за разлику од *Господара* Колма Тојбина у ком се реални живот књижевног ствараоца претвара у фикцију и приказују процеси гушења, ескапизма и репресије; *Сийничарница 'Код срећне руке'* Горана Петровића ритуал читања претвара у алтернативни свет и варљиви извор љубавне жудње. У сва три случаја уметнички учинак зависи од парадоксалног ефекта који треба да оствари књижевни јунак: да, иако позајмљен из живота или књижевности, функционише као оригиналан и самосвојан и да послужи као катализатор ванлитерарних, филозофских и идеолошких ставова својих аутора.

Литература

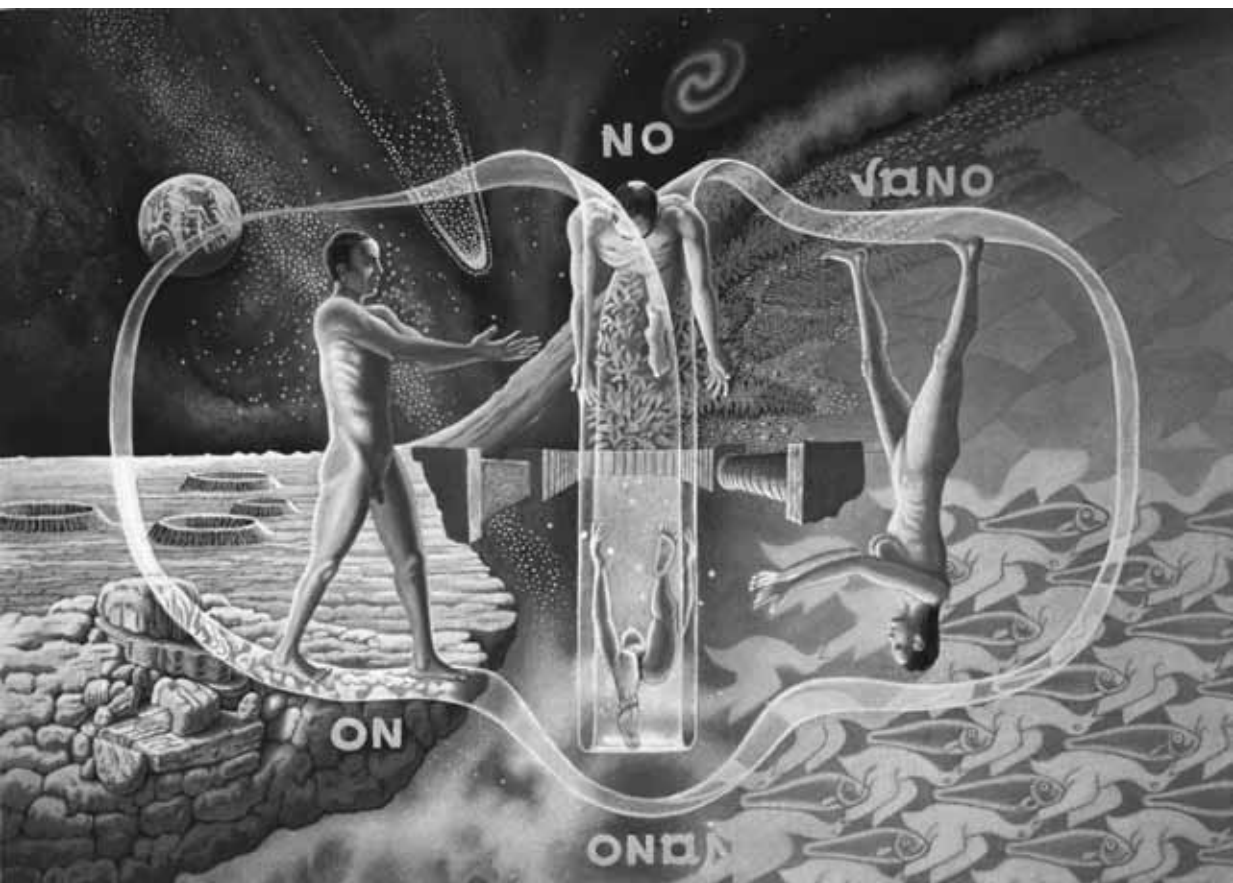
- Бити, Владимир, *Појмовник сувремене књижевне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 1997.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.
- Margolin, Uri, „Characterization in Narrative“, *Neophilologus* vol. 67, no 2, 1983.
- Mendelsohn, Daniel, *The Passion of Henry James*, *The New York Times*, 20. VI 2004.
- Mudrick, Marvin, „Character and Event in Fiction“, *Yale Review*, 1961, 50, 202–218.
- Петровић, Горан, *Ситничарница 'Код срећне руке'*, Народна књига, Београд, 2000.
- Toibin, Colm, *Love in a Dark Time*, Picador, London, 2002.
- Toibin, Colm, *The Master*, Picador, London, 2004.

Vladislava Gordić Petković

LITERARY CHARACTER AS THE PRIMARY CONCERN OF THE NARRATIVE

Summary

The paper deals with various functions literary characters perform within the narrative. It focuses upon three novels, which differ in form and substance to a great extent. While *Wide Sargasso Sea* by Jean Rhys rewrites a literary classic, *The Master* by Colm Toibin turns the major facts of a literary biography into fiction. *The Curiosity Shop* by Goran Petrović empowers the process of reading by turning the narrative text into a parallel dimension of existence. Those three novels share the paradoxical effect their protagonists are bound to achieve: although knowingly borrowed from either life or a preexistent literary text, the characters have to function as independent and unique.



Воковизуелни омаж Ешеру, 1998,
акрилик, четкица, ербраш, 34,7 x 24,7

Андрија Матић
Београд

ПОЕТИКА Т. С. ЕЛИОТА У ХХИ ВЕКУ

Циљ овог рада јесте тумачење песама и есеја Т. С. Елиота у односу на нека значајна питања савремене цивилизације. Тиме се показује да је он био не само велики песник и теоретичар модерничке књижевности, већ и да је у својим делима наслутио неке уметничке и културолошке тенденције које ће се јавити, или достићи кулминацију, тек након његове смрти. Први део рада бави се анализом прве две Елиотове збирке песама, затим „Пусте земље“, његовог најпознатијег поетског остварења, као и неких песама из позне фазе његовог стваралаштва, попут „Шупљих људи“ или *Четири квартејта*. Други део рада посвећен је Елиотовим есејима, из свих фаза његове теоријске мисли – од прве збирке есеја под називом *Светла шума*, преко „контроверзних“ предавања сабраних у књизи *Штојама чудних богова*, до текстова о различитим аспектима културе које је песник објавио пред крај живота.

Кључне речи: култура, поезика, модернизам, савремено друштво, интернет, медији, информације, отуђеност, традиција.

Савременост поезике Т. С. Елиота несумњиво спада у ред тема којима данашњи критичари не поклањају довољну пажњу. То се, делимично, може објаснити чињеницом да се готово сваке године појави неки важан документ који баца другачије светло на околности у којима је Елиот стварао, што многе проучаваоце његовог дела приморава да непрестано „тестирају“ властите поставке у контексту тих нових сазнања.¹ Наравно, без таквог приступа није могуће озбиљно проучавати било који предмет, па ни књижевност Т. С. Елиота, али остати само на томе значи не спознати веома битан аспект Елиотове уметности, који јој омогућава да траје и у времену са којим, непосредно, није имала никакве везе. Разуме се, један број Елиотових принципа данас је превазиђен, неке је и он сам ока-

1 Од многобројних савремених студија које доносе другачије читање Елиотових текстова на основу нових истраживања о његовом животу и раду, треба издвојити књиге Роналда Шухарда (Ronald Schuchard, *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*, 1999), Дејвида Чиница (David E. Chinitz, *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, 2003), као и зборник есеја под називом *Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot* (2005), коју су приредиле Ненси Гиш (Nancy K. Gish) и Касандра Лејти (Cassandra Laity).

рактерисао као „незреле“², али се у његовој поезији и есејима могу пронаћи елементи који су до данашњег дана сачували актуелност.

* * *

Када је реч о Елиотовим песмама, неке од њих доносе прилично актуелне теме. У првој збирци, под називом *Пруфрок и друга зајажанја* (*Prufrock and Other Observations*, 1917) налази се песма „Бостон Ивнинг Транскрипт“ („The Boston Evening Transcript“), која говори о штетном утицају штампаних медија. У њој су читаоци поменутог листа приказани како се „повијају на ветру као поље зрелог жита“, што указује на њихову склоност ка некритичком прихватању „новинске“ верзије стварности.³ Ако овај опис применимо на данашње конзументе информација, схватићемо да се мало тога променило. Понуда информација јесте повећана, механизми пласирања су развијенији, али је рецепција конзументата на истом нивоу. У оквиру ове збирке срећемо и песму „Рођака Ненси“ („Cousin Nancy“), у којој је насловна јунакиња представљена као жртва погрешног схватања појма „модерно“. Она се труди да буде модерна тако што примењује или оне принципе модерности које је усвојило њено конзервативно окружење, или празне новотарије без икакве културне и духовне вредности. Тиме је њена модерност апсурдна. Ово примитивно схватање модерног данас се може пронаћи у готово савршеном облику. Довољно је позвати у свест, рецимо, вокабулар савремених српских модних креатора, па да буде отклоњена свака сумња у актуелност Елиотове песме.

Друга збирка, под називом *Песме 1920* (*Poems 1920*), такође доноси теме које се могу тумачити у контексту данашњег света. У песми „Барбенк са бедекером: Блајштајн са цигаром“ („Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar“), Елиот говори о урушавању европског културног богатства услед промене у схватању живота која од људи захтева да занемаре традицију, уметност и културу, те да се окрену задовољавању само основних нагона у садашњости. Другим речима, песник се бави тежњом ка поједностављивању живота, ка одбацивању његових естетски вредних елемената из прошлости и садашњости, који, по правилу, захтевају дубље размишљање, што је појава која је тада била у зачетку, а данас доживљава врхунац. Такође, као што се може закључити из наслова песме, али и из, често анализиране, цитатне везе са збирком есеја Хенрија Џејмса (Henry

2 Видети T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1933, 9.

3 Сви Елиотови стихови и цитати из есеја наведени су у мом преводу.

James) под насловом *Часови проведени у Италији* (*Italian Hours*, 1909), у којој Џејмс, између осталог, говори о лепоти Венеције коју скрнавe туристи са бедекерима, песма намеће једну од битних тема у Елиотовој поезици – однос информација-знање. Јер бедекер представља оваплоћење заблуде да се неки предмет – естетски, културни, духовни, филозофски, социолошки или политички може схватити, па чак и доживети, на основу неколико кључних информација о њему. Бројна неразумевања савременог света потичу управо од ове заблуде. Тако данас многи верују да је, на пример, довољно на сајту *Википедије* прочитати чланак о некој земљи, или о њој, путем електронских медија, примити одговарајућу дозу „објективних“ информација, да би се схватило како та земља функционише, какво је њено становништво или како изгледају њене знаменитости. Штавише, на основу таквих података људи неретко доносе коначан суд о некој земљи, који потом укрштају са исто тако первертираним ставовима о другим земљама, што се на крају претвара у општи став о функционисању света. Овим проблемом Елиот се бавио и у својим теоријским текстовима, о чему ће више речи бити касније.

Друга збирка садржи и неколико песама које описују деградацију љубави. Такве су „Усправљени Свини“ („Sweeney Erect“) и „Свини међу славујима“ („Sweeney Among the Nightingales“). Свака од ових песама, на свој начин, дочарава искривљено поимање љубави, које подразумева пуку жељу за задовољењем животињских нагона, без икакве тежње ка емоционалном испуњењу. Данас је ова тема посебно актуелна, много више него у Елиотовом времену, које, са ове дистанце, изгледа као какво доба невиности. Отупљујућа брзина која се данас намеће као животни став ствара погрешно убеђење да љубав више није могућа; да за њу нема времена, јер постоје важније ствари, какве су каријера или јурњава за профитом; те да је брзи секс, без емоција, једини идеал којем треба тежити. У том смислу, наведене песме могу помоћи да се дочара комплетна слика овог феномена, која ће тако обухватити његове почетке, његов „унапређени“ облик у савременом друштву, као и наговештаје његовог даљег развоја.

„Пуста земља“ („The Waste Land“, 1922), свакако најзначајније остварење у Елиотовом песничком опусу, обухвата све поменуте теме, али доноси и нешто ново. Наиме, ретко које модернистичко дело пружа тако убедљиву слику отуђености људских бића. А отуђеност се, више него иједна друга појава, може сматрати репрезентативном одликом савремене цивилизације. Међутим, између Елиотовог (модернистичког) и садашњег поимања отуђености

постоји битна разлика, на основу које се може схватити карактер овог феномена у садашњости. Наиме, док је Елиотова генерација најчешће доживљавала отуђеност као последицу Првог светског рата – који је, опет, био виђен као кулминација сложеног процеса деградације људских вредности започетог доста раније – садашња отуђеност се, у већини случајева, може сматрати као плод једног наметнутог модела понашања, који нема много везе са прошлошћу и који није последица дубљих социјално-психолошких узрока. (Који је, заправо, врло често резултат маркетиншке стратегије мултинационалних компанија.) Такође, Елиот у „Пустој земљи“ приказује жртве отуђености као људе који су најчешће свесни да је њихово стање мучно, али који то стање ипак прихватају, јер не виде друго решење. Данашње жртве отуђености не само да не виде своје стање као мучно, већ врло често у њему истински уживају.

Песма под називом „Шупљи људи“ („The Hollow Men“, 1925) доноси, поред отуђености, многобројне описе духовне празнине. Људи су овде приказани као отупела, бесмислена бића, која живе попут ликова из Дантеовог *Пакла* и умиру не оставивши никакав траг. Ова песимистичка слика људске пустоши доста је утицала на модернистичке писце, те је, рецимо, Виндам Луис (Wyndham Lewis) изјавио да је ова песма Елиотов „најуспешнији покушај да парализу и пропадање учини конкретним за своје савременике“.⁴ Међутим, „Шупљи људи“ садрже и једну тему која у Елиотово време можда није била толико заступљена, али је зато данас у првом плану. Њу ћемо уочити у следећим стиховима:

Those who have crossed
 With direct eyes, to death's other Kingdom
 Remember us – if at all – not as lost
 Violent souls, but only
 As the hollow men
 The stuffed men.⁵

(Они који су прешли / Директног погледа / У друго Краљевство смрти / Памте нас – ако уопште памте – не као изгубљене / Жестоке душе, већ само / Као шупље људе / Пуњене људе.)

У овим стиховима Елиот алудира на људску просечност, која управо у данашње време израста у доминантно обележје живота. Она од људи прави подобне конзументе, спремне да прихвате сва-

4 Hugh Kenner (ed.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1962, 33.

5 Стихови су наведени према књизи Т. S. Eliot, *Collected Poems of T. S. Eliot, 1909-1962*, Faber and Faber, London, 1963.

ку сервирану информацију, или сваки понуђени производ, али и да се отворено супротставе свакој оригиналности. Када једном тај импулс просечности завлада неким човеком, онда он више није ни добар ни лош, ни паметан ни глуп, ни напредан ни назадан, већ само празан, шупаљ, и као такав погодан за све врсте манипулација. Зато је просечност данас најпожељнији облик егзистенције. И зато се тако брижљиво форсира.

И *Четири квартета* (*Four Quartets*) садрже доста елемената који нам могу послужити у сагледавању савременог света. Тако у првом квартету, под називом „Бернт Нортон“ („Burnt Norton“, 1936), Елиот употребљава израз „уздржавање од кретања“. То је, по њему, неопходан предуслов да би се доспело „ван времена“, у стање „вечне самоће“ или „унутрашње таме“, како би се перцепција ослободила свих лажних слојева и омогућила човеку да спозна властити живот. Ако Елиотов појам „кретања“ посматрамо са аспекта савремене цивилизације, видећемо да се он, једним делом, поклапа са појмом „животне брзине“, то јест, са оним диктираним темпом живота који људима не допушта да се зауставе и размисле о његовом карактеру. И схватићемо да је „уздржавање од кретања“ и данас једино решење. Јер само супротстављањем тој брзини, или развијањем механизма који ће је ставити под контролу, може се пронаћи простор у којем ће неке архетипске вредности поново задобити значај. То, међутим, не значи да се треба вратити у прошлост и тамо евентуално изабрати „стазу којом се није кренуло“. Напротив, то значи да је у сваком времену, па и данас, ма колико то невероватно изгледало, могуће пронаћи духовно уточиште, мада на нешто другачији начин.

* * *

Актуелност Елиотових мисли можда се боље може сагледати на основу његових есеја. Пре свега, зато што су у њима те мисли експлицитније изражене.

У својој првој есејистичкој књизи, под називом *Света шума* (*The Sacred Wood*, 1920), Елиот вешто уочава неке тадашње друштвене трендове. Видећемо, из следећег цитата, да се ти трендови могу применити и на савремени свет:

Велике акумулације знања – или барем информација – које је оставио деветнаести век одговорне су за исто тако велико незнање. Када има толико тога да се сазна, када има толико много области знања у којима се исте речи користе у различитим значењима, када

свако зна помало о великом броју ствари, постаје све теже за свакога да зна да ли зна о чему говори или не.⁶

Појам „акумулације“ знања и информација сасвим одговара данашњем информационом хаосу. Обиље података које свакодневно примамо путем медија или Интернета не производи ништа друго до конфузију, у којој је тешко разабрати шта је заиста корисно и вредно, а шта пролазно и безвредно. А неретко се дешава да потпуно бескорисне информације бивају доживљене као суштински битне, што може имати погубан утицај на разумевање било ког предмета.

И у неким каснијим есејима Елиот се бавио односом информација-знање, иако у нешто другачијем облику. Тако есеј под називом „Шта је класик?“ („What is a Classic?“, 1944) садржи део у којем песник користи поменути однос да дефинише још једну занимљиву друштвену појаву:

У наше време, када су људи изгледа више него икад склони да мешају мудрост са знањем, а знање са информацијом, и када покушавају да животне проблеме реше помоћу машина, настаје једна нова врста провинцијализма која можда заслужује ново име. То је провинцијализам, не просторни, већ временски; онај за који је историја само хроника људских изума који су одслужили своје па су одбачени, онај за који је свет власништво једино живих, власништво у којем мртви немају удела.⁷

Поред маштовитог термина „временски провинцијализам“, треба обратити пажњу и на то да је Елиот употребио глагол „настајати“. Дакле, тада су тек почели да се јављају обриси појаве која је у савременом друштву готово постала начин живота. Она се данас може уочити у апсолутно свакој области: од веома важних, као што је, нажалост, политика, до сасвим споредних, каква је, рецимо, књижевна критика. Тако се велики број данашњих политичара – на домаћем, али и на глобалном нивоу – понаша као да пре њих нико није постојао, што им обезбеђује већу „слободу“ да чине шта год пожелеле, не водећи, при том, рачуна о вредностима које су се искристалисале и потврдиле у прошлости. Слично се може уочити у области књижевне критике. Многи критичари заборављају на целокупно књижевно наслеђе, већ процењују дела искључиво према непотврђеним мерилима савременог света, која ће се можда већ сутра сматрати превазиђеним. Такав приступ је, у основи, погрешан, јер он занемарује чињеницу да у књижевности, ипак, постоје

6 Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood*, Methuen and Co., London, 1967, 9-10.

7 Thomas Stearns Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1957, 69.

неке трајне вредности, те да је у сваком времену постојало нешто што је изгледало модерно, а показало се као празно и безвредно. Другим речима, таквим критичарима недостаје свест о томе шта је пролазно у књижевности, а шта трајно – свест која се може стећи једино проучавањем књижевне историје.

Али, као и код неких ранијих Елиотових ставова, погрешно је мислити да борба против временског провинцијализма значи повратак у прошлост. Она, ако говоримо о уметности, подразумева свест о *ајсолуџном времену*, у којем се спајају уметничке вредности из прошлости, уметнички вредна обележја савременог света (која подразумевају беспопштено преиспитивање старих вредности и уочавање сасвим нових елемената), као и пројекције могућих уметничких токова у будућности. Уосталом, сам Елиот потрошио је доста времена објашњавајући овај комплексан став, а за потребе овог рада треба навести најпре цитат из његових „озлоглашених“ предавања објављених под називом *Странни богови* (*After Strange Gods*, 1934), а затим и цитат из књиге *Ка дефиницији Културе* (*Notes towards the Definition of Culture*, 1962), који ће на најбољи начин објаснити песников однос према традицији:

Увек смо у опасности, када се држимо неке од старих традиција, или када покушавамо да поново успоставимо неку од њих, да помешамо битно са небитним, стварно са сентименталним. Друга опасност је да традицију повежемо са нечим непроменљивим; да о њој мислимо као о нечему што је противно свакој промени; да тежимо повратку ка неком претходном стању за које мислимо да је могло да се сачува у вечности, уместо да тежимо ка подстицању живота који је произвео такво стање у свом времену. [...] Не може нам користити ако гајимо сентименталан став према прошлости. На првом месту, због тога што чак и у најбољој традицији увек постоји мешавина доброг и лошег, и много тога што заслужује да буде критиковано.⁸

Данас знамо да су највећа достигнућа прошлости, у уметности, у мудрости, у светости, била само „развојне фазе“ и наше младе треба учити како да их побољшају. Не смемо од њих тражити само да приме културу прошлости, јер би то значило да културу прошлости сматрамо коначном.⁹

8 T. S. Eliot, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1934, 20.

9 T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, Faber and Faber Limited, London, 1962, 108.

Поред тема везаних за информације, знање или традицију, Елиот се доста бавио и питањем културе. У неким есејима дао је прецизан пресек културних стремљења прве половине двадесетог века, док је у другим текстовима показао несвакидашњи визионарски дар. То се најбоље може видети на основу следећег цитата:

Можемо тврдити са извесном поузданошћу да наш период представља период пропадања; да су стандарди културе нижи него што су били пре педесет година; и да се докази овог пропадања могу видети у свакој области људске активности. Не видим разлог зашто се пропадање културе не би и даље наставило, и зашто не бисмо могли чак и да предвидимо период, који ће трајати извесно време, за који се може рећи да неће имати културу.¹⁰

Наравно, ово не треба тумачити као предвиђање да култура неће постојати у неком будућем тренутку, већ пре да ће доћи време у којем неће бити могуће разликовати културно од некултурног или уметничко од неуметничког. Анализирањем савремене књижевне, музичке или филмске продукције, схватићемо да Елиотово предвиђање није нимало наивно. На пример, данас нико са сигурношћу не може оценити да ли „Да Винчијев код“ представља уметничко дело или не. То јест, нико не може гарантовати да за десет или двадесет година неко неће узети поменуто творевину и анализирати је као уметничко остварење са „ироничним отклоном“. Исто се може рећи и за планетарни феномен под називом „Секс и град“.

* * *

На основу свих наведених текстова, може се закључити да Елиотова мисао ни у савременом друштву није изгубила значај. За то постоји неколико разлога. Прво, Елиот је, очигледно, имао способност да направи разлику између пролазних тема, карактеристичних за одређени историјски период, и вечних тема, које су људе заокупљале од њиховог постанка и које ће, без сумње, бити присутне у будућности. У томе му је свакако помогло његово „историјско чуло“, које је објаснио у есеју „Традиција и индивидуални таленат“ („Tradition and the Individual Talent“).¹¹ Затим, Елиот је умео да у садашњем тренутку препозна тенденције, или наговештаје тенденција, које ће свој пуни облик добити тек у будућем времену. Најзад, Елиотова књижевност, пре свега његова поезија, поседовала је уметничку отвореност, својствену свим великим делима из про-

¹⁰ Наведено према David E. Chinitz, *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 157.

¹¹ Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood*, 49.

шлости, која јој је омогућила да и у каснијем времену сачува виталност. Данас се често заборавља на ову особину књижевности, па се дела тумаче искључиво у контексту тренутно доминантног вредносног система. При том се не схвата да живот неког уметничког дела не престаје самим тренутком настајања, већ се нека његова битна значења јављају тек много касније.

Литература

- Chinitz, David E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Eliot, Thomas Stearns, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1934.
- Eliot, Thomas Stearns, *Collected Poems of T. S. Eliot, 1909-1962*, Faber and Faber, London, 1963.
- Eliot, Thomas Stearns, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London, 1957.
- Eliot, Thomas Stearns, *The Sacred Wood*, Methuen and Co., London, 1967.
- Eliot, Thomas Stearns, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1933.
- Kenner, Hugh (ed.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J, 1962.

Andrija Matić

THE POETICS OF T. S. ELIOT IN THE XXI CENTURY

Summary

The main goal of this paper is to interpret the poems and essays of T. S. Eliot in relation to key issues of the contemporary world. Eliot is, thus, portrayed not only as a major poet and critic of Modernist literary epoch, but also as a profound thinker who had anticipated some artistic and cultural tendencies which appeared, or reached their culmination, only after his death. The first part of the paper analyses Eliot's poetry, including some poems from his early books (*Prufrock and Other Observations* and *Poems 1920*), *The Waste Land*, his best-known poetic work, as well as his later poems such as "The Hollow Men" or *Four Quartets*. The second part of the paper deals with Eliot's essays. Some of them were published in the *The Sacred Wood*, others were first presented as lectures at the University of Virginia and later incorporated in *After Strange Gods*, while some of the texts, particularly those ones describing various aspects of culture, appeared during the poet's last creative years.



Воковизуелни омаж Рошуљу, 1994,
акрилик, четкица, ербраш, 34,7 x 24,7

Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem
Université de Dschang, Cameroun

ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ D'AHMADOU KOUROUMA OU L'ENFANCE EN DÉTRESSE

La guerre occupe une place de choix dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Elle rend compte à sa manière, des déboires qui acculent les enfants à la détresse. Le problème soulevé ici dans toute son ampleur est celui de la violence des enfants qui rend chimérique toute aspiration profonde à la liberté. Cet article montre ainsi que ce roman de l'écrivain ivoirien nous livre un récit drolatique et terrifiant sur une époque de massacre dont les enfants sont les tristes héros. Nous pourrions dire que dans cet univers Kafkaïen, les enfants tâtonnent dans les ténèbres et se heurtent rudement à chaque pas. Il apparaîtra au final que ce passage de l'espoir à la détresse et de la sagesse désespérée à l'aveuglement pousse les enfants à porter un regard négateur sur leur condition existentielle.

Mots-clés: Désespoir – Détresse – Enfance – Enfants-soldats – Guerre.

L'Afrique a connu plusieurs vicissitudes qui l'ont plongée dans un instable et piteux état. L'ombre des dictatures et des guerres tribalo-civiles plane sur cette dernière à telle enseigne que la violence est désormais le seul moyen de régler certains comptes entre oppresseurs et opprimés. Ainsi l'écriture s'impose-t-elle aux écrivains africains comme un impératif catégorique qui procède de l'urgence de se défendre davantage contre la littérature gratuite, l'art pour l'art. Dès lors, la création littéraire se double de réflexion sur le jeu et les enjeux de l'écriture en Afrique. Elle est pour ainsi dire un jeu qui dévoile un enjeu majeur. Le contexte de production est marqué par l'hostilité de divers pouvoirs. La dictature, la guerre et les monstrueux processus de démocratisation ont servi de levain aux romanciers. Au nombre de ceux-ci, figure en bonne place Ahmadou Kourouma dont les récits reflètent une vie, une société voire un continent. Dans cet univers Kafkaïen et sans lumière, l'„angoisse a poussé [Kourouma] à se lancer dans la littérature pour tenter de se libérer d'un destin tragique.“ (Thumerel, 1998: 142). Trente-quatre ans après une entrée fracassante et remarquée dans la République mondiale des Lettres avec *Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma

publie son quatrième roman, *Allah n'est pas obligé* (2002) qui raconte l'aventure tragi-comique d'un enfant-soldat nommé Birahima. Satire des dictatures africaines, *Allah n'est pas obligé* „nous livre un récit picaresque et drolatique – et d'autant plus terrifiant – sur une époque de massacre dont les enfants sont les tristes héros“. Quand on observe ce roman de près, on pourrait parler avec l'auteur des *Soleils des indépendances* des „enfants de la post colonie“ pour reprendre cette expression d'Abdourahma Waberi. On trouve dans Kourouma un univers de guerre dans lequel l'intelligence des enfants tâtonne et en fin de compte ne peut conduire qu'au désespoir. Si Kourouma, dans sa quête ardente, reste comme son héros Birahima au seuil de la réponse, c'est que, „ignorant la révélation“, il ne peut décrire que la détresse de l'enfant sans la possibilité de la grâce. Nous nous proposons de montrer que *Allah n'est pas obligé* est la représentation la plus fidèle d'un enfant en danger car choisir la voix d'un innocent, d'un enfant naïf, révolté, critique et désemparé pour raconter les scènes de violence, de massacre et d'horreurs, demeure l'une des plus grandes originalités de Kourouma. La présente étude analysera tour à tour le langage d'un enfant abusé, les violences corporelles des enfants et le désespoir de ces derniers conduisant à une fatalité.

1. Du langage étriqué comme expression d'un enfant abusé

Dans le contexte de guerre en Afrique, la réalité traduisait à Kourouma „un ensemble de forces conflictuelles dont-il [avait choisi de] faire la synthèse dans une œuvre en les coordonnant au nom et à l'aide d'un principe idéologique fondamental.“ (Zeraffa, 1971: 59). Ainsi *Allah n'est pas obligé* dévoile-t-il le mécanisme infernal de l'instabilité sociale qui entraîne une altération langagière et une déstabilisation des enfants. Il est donc important de ramener ce roman à son contexte de production. La contextualisation est l'opération qui consiste à inscrire un texte dans une situation d'énonciation (celle de sa production et celle de sa réception). L'analyse textuelle d'une œuvre romanesque est inséparable de la perspective contextuelle, autant que l'éclairage socio-historique qui la sous-tend. Le monde romanesque de *Allah n'est pas obligé* est calqué sur le modèle de la guerre et ressemble à un „espace sans repères spatiaux ni temporels, un non-leu habité par la nuit, l'ignorance et l'absence totale de perspective“ (Paravy, 1994: 26). Kourouma aura cependant eu le mérite, en instituant un monde de l'œuvre, de montrer le réel à travers la matière même de son énonciation romanesque. Et comme le dit par ailleurs Maingueneau (1990: 166), son „œuvre donne à voir un monde à travers la matière de son énonciation et c'est par sa manière de dire qu'elle présuppose pragmatiquement un univers, celui-là même qu'il fait

surgir à travers son énonciation“. „Cosmos clos“, *Allah n'est pas obligé* rayonne d'une lumière conquise sur le réel socio-historique et traduit pour ainsi dire „une vision du monde transcendant la platitude quotidienne“ (Mongo Beti, 2003: 279).

On le voit, le roman d'Ahmadou Kourouma donne en effet la possibilité d'observer aisément le vrai visage d'une langue et en l'occurrence le français tel qu'il est parlé par la majorité des individus humains en danger. C'est dire que le langage est souvent lié à l'état et au statut de la personne qui en fait usage. Ainsi traduit-il dans sa démesure la violence qui déstructure et déconstruit les individus et la société. Dans *Allah n'est pas obligé*, la langue utilisée par Birahima est le reflet du contexte car „la création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect.“ (Zeraffa, op.cit.: 32) Le narrateur de notre roman est un enfant qui se trouve dans un univers chaotique mis en place par la guerre. Il est donc important de signaler que Birahima qui a curieusement dix ou douze ans est encore innocent, naïf et le mur qui existe entre son moi et son milieu social se désagrège progressivement. Il développe la jalousie qui est une „sorte de sympathie souffrante et passive“ (Maisonneuve, 1950: 20).

On l'aura compris, notre narrateur qui sort à peine de son ignorance, de sa naïveté et de son insouciance se trouve pris dans le piège de la guerre civile. Ainsi, la compétence stylistico-langagière de celui-ci est altérée et son style ne jouit pas d'une rythmique étudiée jouant sur le binaire et le ternaire, les phrases amples construites avec le plus souvent un respect des règles grammaticales, un lexique étendu sur un registre châtié.

On constate que dans cette situation de trouble, Birahima n'a pas pu aller à l'école et ne peut donc pas s'exprimer correctement: „Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux“ (*Allah n'est pas obligé*, 2002: 9). Il a appris le français dans la rue, faute de pouvoir aller à l'école. C'est ainsi que pour écrire son propre récit, cet enfant qui n'a pas eu le privilège de s'abreuver à la source vive des „connaissances livresques“ utilise quatre dictionnaires: „pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires“ (*Allah n'est pas obligé*, op.cit.: 11). On remarque ainsi que „le style [de notre] narrateur reflète son hybridité montreuse et pathétique“ (*Ibid.*). Cet inconfort langagier et/ou linguistique amène Birahima à préférer des insanités et inanités. Et Ranaivoson affirme que dans un contexte de trouble, „la violence s'exerce alors vis-à-vis de cet art du discours maîtrisé, de la parole ciselée, qui est le signe de la sociabilité, de la

domination de la culture sur les instincts désordonnés. Les codes éclatent dans cette littérature de l'extrême". (Ranaivoson, 2002: 28).

Toutes les expressions employées par Birahima sont liées aux atrocités de la guerre. Il chosifie et animalise les ténors de cette crise par l'utilisation du terme omnibus „ça": „*ça s'était partagé tout*", „*ça grouille autour des gbakas en partance pour le Libéria*", „*ça hurlait les noms de tous les mânes*", „*ça faisait un boucan de tonnerre*". L'emploi de ce morphème vide de sens, permet de distinguer le dicible de l'indicible, le décent de l'indécent et de nommer l'innommable. Toutes les scènes d'horreurs vécues par notre narrateur le poussent à tenir un langage étriqué et à faire „tout exercice de la parole [qui], pour autant qu'il est de l'écriture est un langage de peur [...] un langage du manque tel quel, ce manque qui met en place le signe, le sujet et l'objet" (Kristeva, 1980: 49). La violence verbale permet ainsi à Birahima de soulever de violentes protestations contre certaines normes sociales. Il s'insurge contre les tortures qui lui sont infligées en proférant des injures, des insultes et autres jurons. Son vocabulaire est riche en propos vitupérateurs tels que *Faforo* (sexe de mon papa), *gnamokodé* (bâtard ou bâtardise). On est donc en situation „d'agonie du langage" pour reprendre ces célèbres mots de couloubaly. Il apparaît dès lors que pour Birahima „*l'insulte et l'injure sont une manière de manifester son animosité contre autrui en même temps qu'elles visent à le blesser, à le provoquer ou à le faire agir*" (Musanzi, 2002: 77). Cet enfant abusé et violenté utilise alors un style affublé de flamboyance, de pétulance, de truculence et de pugnacité pour dire son être au monde. Dans un contexte de violence, „le langage [devient] un système signifiant pour ainsi dire secondaire, appuyé sur la langue et en rapport évident avec ses catégories, mais lui superposant une organisation propre, une logique spécifique" (Kristeva, 1981: 266). On constate dès lors qu'en situation de trouble et d'abus, „la langue transgressive est le témoignage ultime de l'aliénation" (Domenach cité par Adama Couloubaly, 2003: [www.Refer.sn/éthiopique/article.php3?id article=67-35k-](http://www.Refer.sn/éthiopique/article.php3?id%20article=67-35k-)).

Au total, *Allah n'est pas obligé* est un univers de violence créé par l'instabilité sociale qui entraîne une dégradation langagière. La langue utilisée par Birahima est symptomatique d'une société où règne l'horreur, l'effroi et surtout le cynisme. Tout ceci rend compte des violences corporelles des enfants- soldats et verbalise la détresse et le traumatisme de ces derniers.

2. *Sérvices et abus des enfants*

Allah n'est pas obligé, rappelons-le, est un texte qui porte sur la guerre. Ce roman de Kourouma se réfère donc à un contexte de violence qui

utilise les enfants et les transforme en bourreaux. Ces guerres cruelles et sanglantes déciment de nombreux parents qui abandonnent les enfants sans aucune direction morale et/ou matérielle:

Sarah avait cinq ans lorsque sa mère fut fauchée et tuée par un automobiliste soûl. Son père, ne sachant que faire d'une fille, la confia à une cousine du village qui la plaça chez madame Kokui. Madame Kokui était commerçante et mère de cinq enfants. Elle fit de Sarah une bonne et une vendeuse de bananes. Chaque matin, après la vaisselle et la lessive, elle allait vendre des bananes dans les rues de Monrovia et rentrait à six heures pile pour mettre la marmite au feu et laver le bébé. Madame Kokui était sévère et très pointilleuse sur les comptes et strictes sur l'heure de retour (Allah n'est pas obligé, 94).

On le voit bien, cette enfant est triste et déplorable. Elle est contrainte de se battre au quotidien pour gagner sa vie. Sarah est donc misérable, malheureuse et passe le plus clair de son temps à mendier. Tout porte donc à croire que „la misère semble s'être donnée un mal fou pour achever la mère, laissant l'enfant seul devant son sort“ (Ousman Barry Alpha, 2004: 55). Cet état de mendicité et de paupérisation extrême l'exposera aux conséquences fâcheuses et invivables. Elle est victime de sévices sexuels et tortures corporelles qui sont devenus des héros que tout le monde voudrait absolument imiter. Le viol de cette dernière est le corollaire de ses souffrances:

Même à avoir un lieu où faire sa toilette, un autre pour cacher ses économies, le lieu pour dormir restant la véranda de la boutique de Farah au milieu des ballots de bagages. Ce lieu avait été remarqué par un monsieur qui vint un jour la trouver là. Il se présenta, gentil et compatissant (compatissant, c'est-à-dire faisant semblant de prendre part aux maux de Sarah). Il offrit des bonbons et d'autres friandises à Sarah. Sarah le suivit de bonne foi vers les halles, loin de toute habitation. Là, il déclara à Sarah qu'il allait lui faire l'amour en douceur sans lui faire du mal. Sarah eut peur et se mit à courir et à crier. Le monsieur plus rapide et plus fort attrapa Sarah, la renversa, la maîtrisa au sol et la viola. Il alla si fort que Sarah fut laissée comme morte. (Allah n'est pas obligé, 95-96).

Le viol et l'assassinat des enfants sont alors l'expression d'une violence endémique dans un espace incontournable. Ces derniers subissent les méfaits de la guerre qui fabrique des monstres froids et marque l'animosité. Dans le même ordre d'idées, certains enfants n'ont pas d'abri et leurs vies ne tiennent debout que par le soutien de certaines âmes de bonne volonté:

Il y avait une pension de filles que le colonel papa le bon dans sa grande bonté avait fait construire. C'était pour les filles qui avaient perdu leurs parents pendant la guerre. Des filles de moins de sept ans. Des jeunes filles

qui avaient pas (sic) à manger et qui avaient pas assez de seins pour prendre un mari ou pour être soldats-enfants. C'était une œuvre de grande charité pour des filles de moins de sept ans. La pension était tenue par des religieuses qui enseignaient l'écriture, la lecture et la religion aux pensionnaires. (Ibid.: 83-84).

Nous l'avons déjà signalé et il ne sera pas superfétatoire de le rappeler, la violence conduit au meurtre résultant de multiples viols: „[...] un mal, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel papa le bon en a pleuré à chaudes larmes“ (*Ibid.*: 84). Les enfants sont donc traités comme des animaux et vivent dans l'angoisse et la détresse. L'existence de ces enfants est tragique puisqu'ils vivent dans un monde de larme et de sang. Leur vécu quotidien représente des efforts vagues pour faire quelque chose que l'on devine dans le noir.

On l'aura compris, l'enfant est aux prises avec la violence et subit jusqu'au fond de lui-même l'angoisse, parce qu'une réalité essentielle a disparu de sa vie. Il lutte sans le savoir la plupart du temps, pour retrouver quelque chose qui rendrait à sa vie son sens, à son cœur la paix, à son esprit l'équilibre. Mais il tâtonne dans les ténèbres et se heurte rudement à chaque pas. On abuse et tire le maximum de profit des enfants:

Dans toutes les guerres tribales et au Libéria, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Libéria les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder. Les enfants-soldats et les soldats, pour se nourrir et satisfaire leurs besoins naturels vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé (Allah n'est obligé, 53-54).

On vit dans une société où „les bandits de grand chemin se sont partagés le pays [...] tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes. Et ce n'est pas l'énergie du désespoir son gain, en même temps, chacun veut agrandir son domaine“ (*Ibid.*: 53). Ainsi l'œuvre d'Ahmadou Kourouma nous apparaît-elle comme exprimant une théologie de l'absence pour les enfants. C'est ce sentiment d'absence – de veuvage comme eût dit Rimbaud – qui donne à l'œuvre de Kourouma sa véritable signification. Cette chose qui manque n'est pas nommée. Mais il suffit de constater les effets de son absence pour savoir que c'est la paix et la liberté des enfants. L'angoisse de ceux-ci est donc celle d'un monde qui a perdu son âme, qui ne sait plus ce que signifie son existence, qui ressent la paix comme un manque essentiel dans le système de sa pensée, la guerre comme une ombre démesurée et redoutable à la fois, partout présente.

On l'aura deviné, l'enfant que peint Kourouma est un être irrémédiablement ployé, ou blessé, ou fossilisé, ou mécanisé, pour tout dire un enfant déshumanisé. Les enfants que Kourouma évoque sont les négations d'homme. Tout se passe comme si l'absence fondamentale de la paix qui est en eux traduisait la substance même qui les faisait homme. On voit pourquoi Kourouma a choisi une voie „naïve, révoltée, critique et désespérée“ (Naumman, 2001: 116) pour dire l'horreur et le traumatisme de la guerre

En somme, dans *Allah n'est pas obligé*, l'enfant est immergé dans le non-humain, réifié, intégré aux engrenages d'un système où tout est massacre. L'enfant dépouillé de sa particularité, devient une chose, une pauvre chose impersonnelle et fantastique. Il lutte contre l'aliénation à l'intérieur de l'aliénation. Condamné aux souffrances sans fin, ce dernier se résigne et observe passivement les événements car il ne cesse de dire „Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses“ (*Allah n'est pas obligé*, 9). Dans le roman de notre écrivain, nous pouvons caractériser le profil des enfants comme suit: c'est des enfants certes, mais ils sont orphelins, vivant en suspens, devant inventer avec les moyens du bord une identité visible, valorisée, c'est-à-dire qui les distingue positivement. Ce n'est pas toujours le cas car les moyens sont de l'ordre de la dérive délinquante, ou de la violence désespérée, aveugle, sans but précis, sans sens, où l'on dépense le corps dans le risque, le danger, la drogue, la prostitution. C'est rarement qu'ils s'ouvrent sur une volonté de faire, d'agir, de créer quelque chose pour transformer des données de misère. On assiste ainsi à un désespoir qui fait naître finalement la fatalité.

3. *Entre désespoir et fatalité: la (dé)négation de soi*

Allah n'est pas obligé de Kourouma est, dans les écritures de la guerre, parmi les récits les plus noirs, les plus rivos à un désastre absolu. Et c'est aussi celui qui torture le plus tragiquement l'espoir. Ainsi le roman de notre écrivain est-il le fruit d'une subjectivité qui a perdu le contact avec la paix, et qui ressent tragiquement cette perte, sa solitude et le poids de la fatalité. Le chagrin vif du héros Birahima repose justement sur une scission dans l'être même de cet enfant partagé entre deux tendances: l'appel du vouloir-vivre et la tendance à l'ascétisme, à la fuite devant la vie.

C'est donc après la mort de la mère de Birahima qu'il ressent avec amertume le tort qu'il a commis à cette dernière: „A partir de ce jour, j'ai su que j'avais fait du mal à ma mère, beaucoup de mal. Du mal à une handicapée. Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec la mauvaise conscience dans le cœur. J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferai

rien de bon sur terre“ (*Allah n'est pas obligé*, 29). Tout se passe comme si Birahima pense que sa vie est une particularité douloureuse à lui infligée arbitrairement par sa mère. C'est un enfant, dira-t-on, qui bout dans la marmite du désespoir. Il y mijote minutieusement dans le bouillon ténébreux de l'angoisse et de la fatalité.

Comble du malheur, l'absence de son père hypertrophie sa souffrance et le maintient dans une insoutenable précarité: „je ne vous ai rien dit encore de mon père. Il s'appelait Mory. Je n'aime pas parler de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche de vieillard sage.“ (*Allah n'est pas obligé*, 29). Ecrasé par la mort de son père, Birahima manque de confiance en soi. Il ressent un grand vide qui frise une déshumanisation et une auto-dénigration. Cet enfant pousse alors un cri de désespoir qui l'induit à se révolter contre sa propre personne.

Mais on le sait, Birahima est partagé entre le combat visible pour l'affirmation de soi et pour l'existence qui cache en fait un combat invisible, celui-là entre le vouloir-vivre et le vouloir-mourir. Cette velléité de survie pousse notre héros à devenir un courageux enfant terrible. Confronté à un „scandale permanent, [cet] enfant terrible étonne par son amoralité radicale au point qu'il force la réflexion à aller au delà des topiques“ (*Ibid.*: 33). Dans cet univers de violence, les enfants se révoltent. C'est ainsi qu'un d'eux „s'est saisi de l'arme et, comme il est digne, le petit-là a tiré sur le colonel papa le bon couché à même le sol. Il a vidé tout le chargeur de l'arme.“ (*Ibid.*: 90). Cet univers de guerre transforme les enfants en fauves ou en animaux féroces. On l'aura constaté, l'itinéraire de notre héros correspond à la géographie de la guerre. Birahima se résout „à ne rien comprendre à ce foutu univers. A ne rien piger à ce bordel de monde. Rien saisi à cette saloperie de société humaine“ (*Allah n'est pas obligé*, 82). Il finit par adopter „une attitude spirituelle de croyance et de confiance en l'existence d'un être suprême“ (Mouralis, 2002: 15). Notre héros-narrateur se résigne et s'abandonne aux actions puisqu'il a compris au final que „Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses“. A la fin de l'œuvre, ce pauvre enfant se laisse entraîner par la dérive et opte pour la tendance à suivre le train de son destin. Le fatalisme auquel adhère Birahima remet en question et actualise la vieille thèse de l'existentialisme athée qui voudrait que l'homme soit architecte de sa vie et libre de choisir sa destinée. Toutes les avanies qu'essuie notre narrateur montre que la vie est un „éternel recommencement malgré l'acharnement de la destruction“ (Obiong, 2002: 34).

On l'aura compris, Birahima procède à une (dé)négation de soi pour espérer vivre une vie plus humaine. A partir du moment où il accepte

de considérer la litanie de ses souffrances comme une espèce de langage dans lequel tout le reste est sauvé, il peut désormais donner à sa vie le maximum de chance dans le maximum de possibilité.

Pour conclure

Nous avons, tout au long de cet article montré que *Allah n'est pas obligé* est une véritable écriture de la violence qui met l'enfant en détresse. Aussi avons-nous montré que dans cet univers de violence, le langage de la peur, le langage du manque bref le langage désarticulé traduit la situation d'un enfant à la fois abusé et pathétique. Les violences corporelles qu'il subit créent en lui un langage instable et le conduisent au désespoir et/ou à la fatalité. L'histoire de ce roman suscite automatiquement la pitié du lecteur qui perçoit le triste sort des enfants-soldats comme un fait culturellement inacceptable. Ce roman nous plonge dans une ambiance eschatologique des enfants et critique violemment tous ceux qui donnent les enfants aux canons et les canons aux enfants. La thèse de Kourouma est claire et son dernier roman intitulé *Quand on refuse on dit non* (2004) et publié à titre posthume l'illustre à suffisance.

References bibliographiques

- Blachère, J. C. (1999), „Les maux du langage dans l'œuvre de Kourouma“ in Christiane Albert (éd.), *Francophonie et identité culturelle*, Paris, Karthala, 137-146.
- Bonnet, V. (2002), „Villes Africaines et écriture de la violence.“ in *Notre librairie* n°148, Juillet-septembre, 20-25.
- Chanda, T. (2000), „Note de lecture sur *Allah n'est pas obligé*.“ in *Notre Librairie* n°148, Octobre-décembre, 125.
- Ethiopique*, n°71, (2000), „Ecriture du grotesque et du tragique.“ in www.Refer.sn/ethiopique/article.php3?id_article=67-35k-
- Gbanou, K. (2002), „L'incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.“ in *Présence Francophone*, n°59, 52-68.
- Kourouma, A. (2002), *Allah n'est pas obligé* Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (1980), *Pouvoir de l'horreur. Essais sur l'abject*, Paris, Seuil.
- (1981), *Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil.
- Maingueneau, D., (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- Maisonnette (2001), *La Psychologie Sociale*, Paris, PUF, collection, „Quadrige“.
- Mongo Beti (2003), „Comment être écrivain en Afrique“ in *Remember Mongo Beti*, Bayreuth african studies, n°67, Bayreuth university.

- Mongo-Mboussa, B. (2002), *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, collection continents noirs.
- Mouralis, B. (2002), „Les disparus et les survivants“ in *Notre Librairie* n°148, Juillet-septembre, 12-18.
- Musanji, N. M. (2002), „Langage et violence dans la littérature écrite en français“ ; in *Notre Librairie*, n°148, Juillet-septembre, 72-79.
- Naumman, M. (2001), *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération, (une littérature „voyoue“)*, Paris, L'Harmattan.
- (2003), „Les littératures de l'Est face à la guerre“ in *Notre Librairie*, n°152, octobre-décembre, 54-59.
- Mots Pluriels, volume 1, n°4 (1997), „Guerre-Violence“ in [www.Clinique-transculturelle.org/ALEP base_bio_bibliographie_mrrn.html-151k-](http://www.Clinique-transculturelle.org/ALEP_base_bio_bibliographie_mrrn.html-151k-)
- Obiang, L. E. (2002), „Sans père mais non sans espoir: figure de l'orphelin dans les écritures de guerre“, in *Notre Librairie* n°148, Juillet-Septembre, 31-34.
- Ousman, B. A. (2004), „Les configurations discursives dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma“, *L'intertextualité*, actes du 24^e colloque d'Albi: *Langue et Signification* CALS/CPST, 51-58.
- Paravy, F. (1994), „La prison dans le roman africain“ in *SEPIA*, n°14, 24-27.
- Ranaivoson, D. (2002), „Violence inattendue dans la littérature malgache contemporaine“, in *Notre librairie*, n°148, Juillet-Septembre, 28-31.
- Thumerel, F. (1998), *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Zeraffa, M. (1971), *Roman et société*, Paris, PUF.

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM

ALLAH IS NOT OBLIGED BY AHMADOU KOUROUMA OR A DISTRESSED CHILDHOOD

Summary

War occupies an important place in Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé*. It explains in its way, the setbacks that force children to distress. The problem raised here in all its fullness is that of children's violence which makes utopian all aspiration for freedom. Therefore, this paper shows that the Ivorian writer's novel gives us a strange and terrifying story about an era of massacre where children are sad heroes. We could say that in this absurd universe, children feel their way in the dark and rudely bump at each step. It will finally appear that this switch from hope to distress and from desperate wisdom to blindness urges children to cast a nihilistic look at their existential condition.

Aleksandar Jagrović
Poljoprivredni fakultet, Novi Sad

MR STEVENS, THE PRODUCT AND PRODUCER OF HISTORY: HISTORICAL CIRCUMSTANCES IN KAZUO ISHIGURO'S *THE REMAINS OF THE DAY* (1989)

Magically clad in a beguiling wrapping, Kazuo Ishiguro's *magnum opus* is a profound and heart-rending evocation of the Britain's greatness gone with the days of yore. The fifteen-hundred-year-old map of His Majesty's dominions, on which the sun used to never set, was abruptly cut to shreds in the first fifty years of the twentieth century. The British Empire, and everything it stood for, was brought to its knees by the pandemonium of the First World War, and it was eventually and forever finished off by the Second. The country became a cold, ugly, divided, tired, clapped-out, post-imperial, post-industrial slag-heap. Moreover, empire-intoxicated Victorians and their children just could not come to terms with a bloodbath of reality and, out of the blue, the great nation became the lost generation of the Modern Age "wastelanders." They lost everything – lives, dreams and hopes – in the service of hollow ideas and ideals of the world predominance, ignoring the curse of misery and ruin thrust upon all who dared to attempt the same.

Key words: Kazuo Ishiguro, British Empire, First and Second World War, lost generation

The Remains of the Day is everything but a straightforward historical novel. One should undergo a gruelling effort in order to seek and pinpoint a single direct fact of wider historical scale in the book. Due to Ishiguro's narrative mastery, the past which reverberates through centuries and peoples is not given from the viewpoint of winners, or those who actively participate in the spinning of the course of events. He focuses on rather limited and insignificant individuals who regularly fall victim to grand schemes of internal and foreign affairs. Ishiguro inhabits the minds and hearts of anti-heroes in quest for their personal interpretation of the national and global history. As suspected and expected, memories and flashbacks of such kind provide unreliable, biased and twisted portrayal of the past days. Moreover, all the characters have stumbled to a halt at which they need to look back in search for the reasons and causes of their own misspent lives. The scanning of personal failures and losses

takes place within a wider social, national, and political context, which itself is being delineated by this intimate and subjective process.

The common thread between those who are, loosely or firmly, labelled as postmodernists – from the end of the nineteenth century to the end of the twentieth, from Nietzsche to Derrida, from arts and science to communication and technology, from Jean-Francois Lyotard and Jean Baudrillard to Michael Foucault and Nancy Scheper-Hughes – is a radical “anti-essentialism and anti-foundationalism”.⁽¹⁾¹ They have unanimously proclaimed the death of all theoretical universals by denying their prerogative to hold general truths. From a postmodernist perspective, there are no so-called Grand, Trans, Supra, or even Meta concepts which transcend particular events and immediate participants. We cannot talk about the theory of any social and cultural phenomena (such as history, science, etc.) because they cannot stand for themselves and by themselves. These generalised interpretations (often referred to as “Grand Narratives”) become hollow words if we shove aside the fact that they were ultimately made by individuals. Since an individual is perceived in postmodernism as the epitome of the otherness, the uniqueness, and the singularity, any written or spoken account coming from such a source must be highly subjective and unreliable. Consequently, we could say that there is no truth in postmodernism but as many interpretations of the concept as there are people in the world—billions and billions. This nihilistic agnosticism has eventually corroded all value orientations of the modern man. Contemporary legions of alienated and overloaded ignoramuses are left with little reason to believe that meaning of any kind is attainable. Even worse, whoever lives in the futile pursuit of the revelatory meaning dies for the meaning without having lived at all. Ishiguro’s novel displays so vividly what mortal coil can befall the one who bows unconditionally to the master plan of the global history. *The Remains of the Day* is sooner a “Mini Narrative” than a “Grand” one because it focuses on a small life of a small man who got voluntarily liquidised in a blender of great affairs. Even though the story of Mr Stevens is mainly situational and provisional claiming nothing of the universal, the postmodernist wisdom hidden behind the backdrop of the foregrounded text comprises the gist of the character himself and just maybe the Holy Grail of defining postmodernism – “The world is meaningless as a whole, but my world, and your world, and everybody’s world in its unique particular mean the whole world.”

1 www.history.ac.uk/ihr/Focus/Whatishistory/index.html; 5.10.2007

“It was the best of times, it was the worst of times”²

At many levels this novel is an account of the historical precariousness and its ruinous aftereffect on the lives of ordinary people. The presence and absence of global and individual course of events rely upon each other in moulding the story and characters involved. Every aspect of personal life is defined in terms of general society, but matters of global importance are reflected through the eyes of an individual. Therefore, Mr Stevens is entirely the product of the Victorian times in which he was born and bred. The unveiling of his background is comprehensively helpful and crucial in the attempt to understand the character himself.

Alexandrina Victoria (1819-1901) was the Queen of the United Kingdom (1837-1901) and the Empress of India (1876-1901) throughout the eventful period of 63 years. Her reign was the longest of any monarch in the British history and it came to be widely known as the Victorian era. Queen Victoria was the official head of the state not only of the UK but also of the growing worldwide empire, which included Canada, Australia, India, New Zealand, and large parts of Africa. The British Colossus was so far-flung that it overshadowed almost a quarter of the Earth inhabited with a quarter of the entire 19th century world's population. Those truly were the days when “the Great Mother Empire stood splendidly isolated in Europe and the rest of the world.”³(3)

As the personal avatar of her kingdom, Victoria was zealously eager to ensure that her country was held in high esteem throughout the world as an economically and military powerful state. Scientific and technological breakthroughs had transformed.

Britain into a highly industrialised trading centre.

The underlying belief of the Victorian society was in progress and the nationwide stance that things were better than ever before and could be made better still. It was the age of railroads, cameras, steam-powered ships, childbirth anesthetics, and compulsory elementary education. On the other hand, it was also the age of pauperism, child labour, intolerable working conditions, poor public health, and jerry-built slums. The belligerent foreign policy and self-complacent arrogance incurred the anti-British atmosphere among the native peoples of the colonies.

The economic relationship between the colonies and the mother country turned gradually into political relationship known as imperialism. The empire involved an effort to rule native peoples by importing British institutions and values. White man had to endure “sacrifice” in

2 Angela Partington, *The Concise Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford University Press, Oxford New York, 1993, no. 7, 144.

3 Ibid, no. 18, 318.

order to bestow Christianity and higher culture to those who had been worshipping the wrong gods and living according to the wrong ways. Devoted family life, public and private respectability, rigid moral puritanism, business earnestness, and obedience to the laws of the state and commandments of the church were the desirable ideals.

As Queen Victoria took great pride in her role as formal head of the world's largest multiracial and multireligious empire, she did all in her power to be an exemplar of honesty, patriotism, and morality. The popularity of the British Monarchy underwent both ups and downs, but it ultimately increased because of Victoria's personal identification with the empire. However, such imperial chauvinism was endemically contagious and it maimed for life everybody who had even the slightest taste of it, let alone those who suckled its poisonous milk in the childhood like Mr Stevens.

He was in title the under-butler of Darlington Hall, one of the Grand Houses of England, for decades. In the July of 1956 he witnessed changes which had taken this house out of the hands of the Darlington family after two centuries. The new landlord was Mr Farraday, a gentleman from the United States. Though a genuine gentleman in every meaning of the word, he was, to emphasise, predominantly an American. Mr Stevens, fighting against his inborn reserve, scepticism and xenophobia, tried to start this new business partnership on the right foot. However, when Mr Stevens asked Mr Farraday if a certain gentleman expected at the house was likely to be accompanied by his wife, Mr Farraday suggested that, in case he was, Mr Stevens should "take her to the back stables and keep her entertained for as long as possible".⁴

Comments like these were regarded completely out of place and out of manners by Mr Stevens. A harmless banter was one thing, but a public display of racy, salacious and downright lascivious innuendoes was something that he just could not abide with equanimity. The Victorian "art of handling" implied private and especially public respectability. The sexual taboo was the most exacting of the many, and, when ever broached in public even in a jocular manner, it provoked a besetting despise. Moreover, Queen Victoria herself did not quite believe in laughter because she allegedly gave a "We are not amused"⁵ comment on a joke uttered in her presence. Therefore, Victorians strongly believed that people must not do things for fun because there was no reference to fun in any Act of Parliament.

4 Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, Faber and Faber Limited, London, 1989, 15.

5 Partington, op.cit, no. 12, 206.

Like the entire Victorian society, Mr Stevens believed in perpetual progress which could be achieved through individual and collective betterment. One had to strive after perfection in every aspect of the personal life, especially in the field of professional duty. However, the duty was the one to consume Mr Stevens' whole life. He had a role to serve and he was willing to do the job no matter how inferior or unimportant it might seem. By doing so, he felt as if he was contributing to the greatness of Darlington Hall and the British Empire as a whole. His life was willingly devoted to serving Lord Darlington because he believed that it was his obligation to let people of higher rank make decisions for him and the nation. Mr Stevens voluntarily accepted such restricted role of not having any public or political responsibility because he trusted Lord Darlington to be a gentleman of impeccable judgement. The vicarious life through the words and deeds of such a gentleman would have been a true honour. Therefore, even when some newspapers, after The World War II, made claims that his employer was a Nazi sympathiser and a traitor to England, Mr Stevens had stood by Lord Darlington until the very end of his lord's sanity.

When new landlord, Mr Farraday, bought the Manor House, Mr Stevens noticed that his daily duties suffered some unintentional setbacks and minor errors. The new employer paid no attention to few trays which were untimely delivered, and silverware which was not polished as often as it used to be. However, errors, no matter how small, in the field of untainted perfection marked the beginning of a struggle against futility. Mr Stevens was forced to open his eyes and realise that he was so consumed with incessant professionalism that he did not even notice when he became a species on the verge of extinction. Polishing silver, a symbol of his profession, was becoming obsolete and it was placed very low on most people's list of priorities because the days of manor house galas were over. Those moments of being "unprofessional" urged Mr Stevens to admit that his only concrete contribution to the course of history would be polished silver. The rude-awakening recognition inspired him to accept the offered holiday which he had never had or wanted prior to Mr Farraday's proposal. He agreed to take a motoring trip through the countryside under the pretext of reemployment of a former worker, Miss Kenton. An old master of deception managed to trick himself once more for believing that the reunion with the only woman he ever loved would be a professional meeting. Although she was married for twenty years and even a mother to a daughter, she was still Miss Kenton, instead of Miss Benn, in Mr Stevens' memories and flashbacks. He held onto an unexplicable glimmer of hope in the ageing heart which sprung the idea that there was still a chance for the two of them.

As he left Darlington Hall behind, Mr Stevens was immediately awestruck by the views of the English countryside. He identified himself with the greatness of the landscape which lacked any drama and which was beautiful in its sense of restraint. Though very beautiful and only a few minutes' drive from Darlington Hall, the scenery he was so amazed by appeared to be completely unfamiliar. His world was so confined at the Manor House that he knew nothing of the world outside the estate gates. The discovery of nature pitched him forward into the introspective analysis which brought the rediscovery of the true nature of his relationship with Miss Kenton. Stripping all the layers of self-deception off, he could clearly see that she was the right one for him always and forever. However, he was the one to reject and send her away years ago because she posed an obstacle in the way of his professional duty.

The relationship between Mr Stevens and Miss Kenton, upon her marriage Mrs Benn, portrays microscopically the Victorian emotional and sexual obscurity. Throughout his entire life Mr Stevens fought against true love and instinctive sexual desire as if they were the emanation of evil and impurity. The wants of the feeble flesh had to be uprooted or at least deeply suppressed in order to preserve the harmony of his employer's household. He was a crafty pretender who chose not to see Miss Kenton's love. He convinced himself that feelings were mere sensuous deceptions not to be trusted. During all those years which they had spent working together, the thought of marriage never crossed his mind because he held marriage to be a business agreement in which two parties were obliged to create posterity. He loved Miss Kenton too dearly to marry her, and he was convinced that such risky enterprise would be destroyed by the power of their emotions. Moreover, he was already married to his job.

Miss Kenton's growing frustration was crowned by the acceptance of the marriage proposal made by her acquaintance, Mr Benn. All she ever wanted was a husband and a family, and she was tired of waiting for Mr Stevens to figure that out. When she informed him about the decision she had made, Mr Stevens offered his brief congratulations accompanied by vacuous countenance and the air of indifference. He did not even blink when she ran off into an unhappy marriage which would later on turn into an unhappy life.

"Waste of blood, and waste of tears, waste of youth's most precious years, waste of ways the saints have trod, waste of glory, waste of god, war!"⁶

6 Ibid. no. 1, 312.

The beginning of the 20th century seemed to release a bottled spirit of change which had been blurring the panorama of the conservative Victorian era. When Victoria died in 1901, her son Edward ascended the throne. The Edwardian period (1901-1910) was the final age of aristocratic excess. The nobility's lavish spending, carefree lifestyle and amoral debauchery only accentuated the problems of the working classes and the poor, which made nearly one-third of the population. While dealing with a potential civil war in Ireland and ever-widening gaps between social strata, Britain was completely unaware of the balancing on the precipice of its greatest catastrophe, the First World War.

The Great War (1914-1918) had changed the British society like no event since the Industrial Revolution. It lasted longer than anyone had predicted and it was more dreadful than anyone could have dared to dream of. More than six million British men joined the service for the king and the country. This consequently led to the final toll of roughly 3 million casualties, and large number of veterans with disabilities who returned to live in every corner of the British Isles. Although triumphant, the country became an indebted, financially exhausted, and industrially collapsed waste land. The United States, whose active participation in the war began in 1917– i.e. the penultimate year of the war, came out of it with economy stronger than ever, and far stronger than Britain's. A former ally and a friend wanted to collect the war debts, made by Britain in a form of loans, through the overtake of high political positions in the world and commercial supremacy in overseas market. Unfortunately, Britain had no will or strength to fight again. Colonies which no longer wished to be ruled by British monarchs caused a ripple effect of dismemberment. By 1939, Canada, Australia, New Zealand, South Africa, and Egypt became independent countries. The strongly-centralised empire transformed into the British Commonwealth, a loose confederation of nations and political entities with historic ties to Britain.

In the wake of the First World War, the blatant military buildup by Germany, under the Nazi Party, was met in Britain with public disinterest and government evasion. When Germany invaded Poland in September 1939, the country was forced to enter the Second World War (1939-1945). Led by Winston Churchill, in the finest hour of the national history, the peoples of Great Britain fought back, helped again by American "generous" financial aid. American loans allowed the country to import much-needed food and war material. Nevertheless, they were so unfavourable that the victorious Britain was sapped of its financial and industrial reserves in a futile attempt to settle the scores in the following years. It was estimated that the war wiped out more than a quarter of the

wealth of the entire nation, and yet another quarter was needed to pay the Americans back. For the first time since the 18th century, the country became a debtor state. Abundant colonial resources were irreversibly lost since Sir Winston Churchill, with his back against the wall, was forced (buy his allies Americans) to sign the Atlantic Charter in 1941, which recognised the right of self-determination to British colonies after the war. One by one, the colonies proclaimed independence and, in a flash, the British Empire was no more.

The subtle American neocolonisation of Britain came through the Marshall Plan which officially was a four-year economic recovery program. All of a sudden, American moneyed investors appeared as saviors buying everything worth buying. Although some truly came with a business plan, the others made their purchases on an extravagant whim without even knowing, or caring to know, a thing about the long and proud history of bought houses and estates. When Mr Farraday acquired Darlington Hall, he was totally ignorant of the mansion's past importance. For him, it was a show-off prize of a good bargain which carried no value at all unless friends from the States visited and admired it. For Mr Stevens, it was everything; it was his life. The lost grandure of the place would be forever remembered because the images would never cease to haunt him, not until the very end.

Darlington Hall was the mute witness of the abrupt imperial decay. This Grand House of England was a venue of several international conferences, and many more other events of equal gravity, concerning the future of Europe and the rest of the world. To Mr Stevens, then, the world was "a wheel, revolving with these great houses at the hub, their mighty decisions emanating out to all else, rich and poor, who revolved around them."⁷ The conference of March 1923 was the first of them, and it was aimed at rectifying the pitiful position of the post-war Germany. Though Lord Darlington was not initially preoccupied with the peace treaty designating the end of the Great War, his interest was increased by the friendship with Herr Karl-Heinz Bremann, a German diplomat and former ambassador to England. After returning from the first trip to Berlin, he was shocked by the appalling state of the country and people. Lord Darlington was convinced that no defeated enemy had ever deserved such abysmal treatment, not even as retribution, and that the improvement of the matter was an issue of winner countries' honour.

Lord Darlington was a true Victorian gentleman and his desire to see an end to injustice and suffering was deeply ingrained in his nature. He wanted to give his contribution to resolving the horrid crisis in Ger-

⁷ Ishiguro, op.cit, 126.

many where people were virtually driven back to savagery by starvation. Diplomats, political persons of high rank, clergymen, and military officials became regular visitors to the house because their voice would be heard and they were in the position to make a much needed change. Mr Stevens had a role to welcome and serve each and every of them. This gave him a unique opportunity to listen and observe, from a distance of a passive onlooker, all the trickery and dishonesty in agreements reached and breached both aboveboard and under-the-table. Lord Darlington, due to his manners and good-heartedness, stood no chance against such Machiavellian con-artists of international political class.

Unfortunately, it took years and the hindsight of World War II to comprehend which kind of disaster was closing in on Europe. In 1956, when Darlington Hall stood empty for the first time since the day it was built, everyone knew that his lordship's friend and business associate Herr Ribbentrop was a trickster with a sole mission to deceive England for as long as possible concerning Hitler's true intentions. However, Americans, who were thoroughly informed about the secret German preparations for the New World War, did not care to share the secret with their European partners. All they needed was "another all-out war in Europe to nourish the rich Old Lady on her deathbed."⁸ Nevertheless, Lord Darlington lived and died believing that Herr Ribbentrop was an honourable German gentleman; the same as millions of others believed that Americans helped Britain fight Hitler off for free.

Seize the Remains of the Day

The final chapter of the novel was symbolically set in the afterglow of the descending sun. The author wanted to make a parallel between the end of the best part of the day and the fading life of an ageing butler which required a closure. Far away from Darlington Hall, Mr Stevens was at last ready to admit to himself that he had given his very best to Lord Darlington, instead of Miss Kenton who will remain lawfully married to the wrong man, Mr Benn. He had trusted his whole life in his lordship's wisdom without trying to make the one of his own with the only woman he has ever loved. Without family, friends or anything else to look back and forward to, he was lost just like his entire generation, living in a land of wasted dreams, hopes, and geniuses. When the title 'Mr' was finally discarded and when he stopped pretending to be somebody else, Stevens realised that the "human warmth" was the secret ingredient of bantering. Strangely, but something he fought against all that time appeared

⁸ Partington, op.cit. 76.

to be the only reason which made life worth living for and the ultimate power of humanity as a whole.

Bibliography

Angela Partington, *The Concise Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford University Press, Oxford New York, 1993.

Bradbury, Malcom. *The Modern British Novel*, Secker & Warburg, London, 1994.

Childs, Peter. *Contemporary Novelists*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Goleman, Daniel. *Emotional Intelligence*, Bantam Books, 1995.

Ishiguro, Kazuo. *The remains of the Day*, Faber and Faber Limited, London, 1989.

Tripković Milan, *Sociologija*, Futura publikacije, Novi Sad, 1998.

www.contemporarywriters.com/authors?p=auth52&state.html

www.wikipedia.com/wiki/The_Renmains_of_the_Day.html

www.history.ac.uk/ihr/Focus/Whatishistory/index.html

www.postmoderntherapy.com/histpom.html

Александар Јагровић

ГОСПОДИН СТИВЕНС, ТВОРАЦ И ПРОИЗВОД ИСТОРИЈЕ: ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У КАЗУО ИШИГУРИНОМ РОМАНУ ОСТАЦИ ДАНА

Резиме

Овај рад је настао са намером да се објасни, ако не одбрани, наизглед катаклизмична и дефетистичка визија света и Велике Британије у роману *Остаци дана* Казуо Ишигуро, из перспективе постмодернистичког сазнајног ништавила и радикалног превредновања свих вредности, констатује „сумрак идола” општељудске мисли и, на сва звона, објављује смрт историје. Узвишени теоријски судови, тзв. појмови над појмовима (научни, историјски, филозофски, религиозни, итд.), који су вековима били догматизовани аксиоми, нестају са устоличењем појединца као мерила свега што постоји и свега што се икада десило. Стога, Господин Стивенс, кроз сузне очи залудно протраћеног живота, портретише историјске догађаје који су довели до коначног краја Британске империје. Овај трагични мали човек је живео по илузорним мерилима друштвене прихватљивости и политичке коректности служећи тобожњим поправљачима човечанства до крајњег и неповратног губитка себе.

Јелена Рајић
Филолошки факултет, Београд

ПРЕВОЂЕЊЕ У СВЕТЛУ ПРАГМАЛИНГВИСТИЧКИХ ПРОУЧАВАЊА: КОМУНИКАТИВНА ФУНКЦИЈА ПРЕВОЂЕЊА

У раду настојимо сагледати превођење из перспективе прагматике и анализе дискурса, полазећи од претпоставке да се поменути активност може посматрати као аутентични комуникативни чин. Превођење, делатност стара колико и људски род, не може се свести на пуко преношење поруке са једног језика на други. Оно обухвата неколико сложених корака који од преводиоца захтевају, пре свега, разумевање одређеног језичког израза (граматика и лексика), анализу културног, друштвеног и искуственог садржаја (контекст и намера), који се налазе у основи говорног чина и, најзад, као највећи изазов, одговарајућу транспозицију свих поменутих чинилаца у један другачији језички систем, културу и идеологију.

Превод може бити веран оригиналу у погледу денотативног значења, али неће бити уверљив уколико му недостаје прагматичка еквиваленција.

Кључне речи: традуктологија, превођење, прагматика, говорни чинови, илокуциона снага исказа.

Превођење је делатност стара колико и људски род.¹ Међутим, упркос дугој историји и значају за развој цивилизације, научно интересовање за овај посебан вид стваралаштва почиње да се развија знатно касније, него бисмо могли очекивати. Заправо, прва размисљања о превођењу датирају још од антике, али први систематични и научно заснован приступ јавља се тек у другој половини XX века, са развојем традуктологије. До тог времена рефлексije и коментари иду у правцу расправе, да ли преводилац треба да остане веран оригиналу, тј. да ли да преводи дословно (*verbum pro verbo*), или да следи смисао дела. У првој фази свог развоја наука о превођењу представља део примењене и контрастивне лингвисти-

¹ Антрополози и етнологи подсећају на чињеницу да је свако племе имало једног члана, који је познавао језик суседног племена и тако обављао посао „преводиоца“. Са настанком писма јавља се писмено превођење, а први текстови преведени са сумерског на акадски потичу из XVIII века пре Христа (Хуртадо Албир, 99).

ке, која у средиште истраживања ставља разлике између језика, док превод користи у функцији наставе, као средство поређења различитих језичких система.

Међутим, насупрот почетној зависности од лингвистике, традиктологија се, у другој половини XX века, развија у самосталну дисциплину, која полази од претпоставке да је превођење аутентичан комуникативни чин, и као такав, мора се проучити у светлу свих оних чинилаца, који карактеришу језичку активност у целини. То су пошиљалац и прималац поруке, њихова комуникативна и когнитивна компетенција, циљ који се говорним чином жели реализовати и, коначно, различите димензије контекста (језички, ситуациони, друштвено-институционални и културно-историјски).

Укључивањем превођења у општи оквир комуникације, традиктологија неминовно постаје мултидисциплинарна област, која у свој приступ уграђује теоријске претпоставке свих оних грана које тежиште истраживања стављају на комуникативну функцију језика.

Те дисциплине се могу класификовати у три основна блока: на првом месту налазе се аналитичка филозофија и прагматика, које разматрају језичку активност као део укупне људске делатности; на другом, јављају се анализа дискурса, текстуална лингвистика и социолингвистика, које проучавају однос језика и контекста, као и институционални и интерактивни аспект комуникације (однос између говорника у оквиру конкретног комуникативног чина и однос између говорника и друштвено-културне заједнице којој припада); коначно, на трећем, срећемо се са когнитивном лингвистиком и психологијом које се баве менталним процесима који, леже у основи стицања језичке способности, емитовања и интерпретирања исказа.

Иако је свака од поменутих дисциплина дефинисала сопствени теоријски оквир и развила своје методе истраживања, заједничко им је свима схватање да је комуникација динамичан процес, деловање, којим говорник жели да утиче на стварност у складу са својим намерама и околностима. Сходно томе предмет анализе није језик као апстрактан систем знакова, независан од воље говорника, већ језик у функцији контекста, који, са своје стране укључује низ чињеница које се могу организовати у три нивоа: ситуациони (непосредно окружење), когнитивни (индивидуално искуство и знање) и друштвени (традиција и културни амбијент).

Идеја о језику као једном од видова друштвеног деловања, није нова и сеже далеко у прошлост. Почев од античких реторичара, па преко средњовековних настављача њихове традиције, до различи-

тих школа и учења у XX веку присутно је уверење да је ефектно обликован дискурс веома ефикасно средство за постизање различитих циљева. И мада је кроз векове бивала редефинисана и модификована у зависности од актуелног лингвистичког интересовања, суштина идеје и до данас је остала непромењена, што најбоље показује њена савремена артикулација у оквиру критичке анализе дискурса.

За проучавање комуникативне функције језика везују се имена многих лингвиста и филозофа, али се, сасвим извесно, о тој теми не може говорити а да се не помене Л. Витгенштајн. Идеја да се језик организује у складу са употребом, а значење конституише у процесу исказивања дала је значајан импулс будућим теоријама која проучавање језика усмеравају ка његовој комуникативној функцији.

Деценију касније, на Витгенштајново учење надовезује се Џ. Л. Остин теоријом о говорним чиновима. Познати окфордски професор полази од претпоставке да се језиком не служимо само зато да бисмо саопштавали чињенице, већ и да бисмо њиме деловали и утицали на свет око себе. Проучавајући тзв. перформативне глаголе (*Обећавам да ћу ти помоћи, Заклињем се на верности*, итд.) чије изговарање, у првом лицу једнине, служи извођењу радње, Остин запажа да сви искази, осим што имају значење, имају одређену комуникативну снагу, динамичку функцију, која комуникацију вуче напред. У том смислу најзначајније место у његовом разматрању заузима тзв. илокуциона снага исказа, будући да један исти говорни чин може, у зависности од контекста, имати различиту илокуциону снагу и интерпретирати се на различите начине; тако, на пример, постављањем питања говорник може тражити информацију, издати наредбу, упутити молбу, док се императив може разумети као савет, препорука, сугестија, др. Интерпретација, заправо, подразумева препознавање те илокуционе снаге исказа, која се разликује од буквалног значења, при чему значајну улогу имају пресупозиције, које реферирају на одређено стање ствари, са којим морају бити упознати говорник и саговорник.

Следећи основну линију Остинове теорије говорних чинова, Џ. Серл указује да се граматичка и референцијална структура исказа не подудара обавезно са комуникативним циљем који се жели њиме постићи, па тако, искази *Овде је као у њаклу* или *Хоћеш ли у биоској*, у одређеним околностима, имају значење наредбе, у првом случају, или позива, понуде и сл., у другом.

За разлику од Остина и Серла који граде своју теорију значења полазећи од намера говорника, П. Грице настоји да дефинише принципе који омогућавају ефикасну и прихватљиву конверзацију.

То ће га навести да формулише принцип кооперативности, који би се могао парафразирати на следећи начин: твој допринос нека буде такав каквог захтева прихваћена сврха или смер конверзације у коју си укључен. Овоме треба додати и четири максиме:

- квалитета: нека твој допринос буде информативан колико је потребно
- квалитета: не говори оно што сматраш нетачним
- релевантност: нека твој допринос буде релевантан и
- начина: буди јасан, избегавај двосмисленост, буди концизан.

Грице примећује да, иако су максиме једна врста неписаних правила, која регулишу конверзацију, од њих се често одступа, услед чега настају импликатуре. Тако, као што Остин и Серл у теорији говорних чинова разликују дословно значење исказа и његову илокуциону снагу, Грице у оквиру принципа кооперативности успоставља разлику између „онога што се саопштава” и „онога што се имплицира”, што би се могло илустровати примером:

А: Хајдемо у биоскоп?

Б: Имам посла.

Саговорник не прихвата позив, али то не каже отворено, не експлицира, већ имплицира, при чему, у потпуности мења референцијалну структуру исказа. Импликатура је значење, које говорник кодира самим чином исказивања.

За разлику од Остиновог схватања језика као средства друштвене делатности и Серловог запажања да се пропозиционална структура и илокуциона снага исказа не морају обавезно подударати, теорија релеванције (D. Sperber i D. Wilson), делом настала на Грицеовом теоријском моделу, покушава да сагледа когнитивни аспект комуникације. Према ауторима ове теорије, прагматика треба да објасни механизам који управља комуникативним чином, па у том смислу повлачи разлику између концептуалног значења (значења својственог именицама, придевима, глаголима и неким прилозима), које омогућава стварање менталних слика и прецедуралног значења (карактеристичног за предлоге, везнике, глаголске наставке), које детерминара начин на који људски ум процесуира информације добијене посредством одређене језичке јединице.

Дакле, ако је Грице конципирао појам импликатуре и инференције, Спербер и Вилсон су, надовезујући се на његово учење отишли даље, настојећи да објасне комуникацију помоћу принципа релеванције, који, с обзиром на своју когнитивну природу, представља универзални принцип.

Теоријски и методолошки резултати, до којих се дошло проучавањем комуникативне функције језика у оквиру прагматике, значајно су допринели развоју лингвистичких дисциплина, које су тежиште језичке анализе помериле са реченице на тзв. надреченичне јединице. Текстуална лингвистика, анализа дискурса и део социолингвистике, мада свака из сопствене перспективе и у складу са својим методолошким и аналитичким поступком, полазе од заједничког начела да се језик реализује у контексту, да је део контекста и да сам ствара контекст.²

Не желећи дубље да улазимо у теоријске претпоставке прагматике и њој сродних дисциплина, покушаћемо, у наставку, да откријемо какве су консеквенце имала истраживања на том подручју, за развој традуктологије.

Ако пођемо од чињенице да је превођење комуникативни чин, онда оно укључује неколико интерпретативних задатака: прво, разумевање језичке структуре (граматике и лексике); друго, разумевање културног и искуственог света који се говорним чином или чином писменог превођења актуализује; и треће, разумевање социјално-психолошке намере пошиљаоца поруке као и препознавање семиотичке димензије текста. Најзад, свему овоме треба додати и покушај да се сви ти елементи изразе на другом језику и на одговарајући начин транспонују у други семиотички систем и културу, што, несумњиво, представља највећи изазов за преводиоца. У том смислу он мора увек имати на уму да ниједан језички израз не може бити тачна репродукција израза који се налази ван система његовог матерњег језика.

Дакле, без обзира да ли преводи књижевност, право, економију, рекламе или титлује филмове, преводилац се суочава са три димензије текста: са граматиком, језичком употребом (контекст и намера) и културом.

У првом случају мора водити рачуна да сваки језик има своја правила успостављања односа у оквиру реченице, која омогућавају говорницима да препознају одређени израз као граматичну и смиону целину. Осим тога, лексичке јединице немају увек еквива-

2 Текстуална лингвистика почиње да се развија од тренутка, када граматика и лингвистика, која се бави реченицом као основном јединицом језичке анализе, не могу да дају одговарајућа објашњења неких језичких феномена: деиксе, реда речи, елипсе и других механизма текстуалне кохезије и кохеренције.

Анализа дискурса се разликује од претходног приступа по лингвистичкој школи из које је потекла. Заправо, текстуална лингвистика се заснива из немачкој лингвистичкој традицији, док се анализа дискурса развила из Халидејеве системско-функционалне лингвистике.

Конечно, социолингвистика разматра различите аспекте односа језика и друштва.

лент нити могу да конотирају иста значења у два различита језика. Као пример може нам послужити у српском реч „антихрист“ у реченици *Ово дете је прави антихрист*. Фигуративно значење која се добија употребом поменуте именице у српском, на шпански се може превести само придевом *travieso* (‘немиран’): *Este niño es muy travieso*, при чему се губи афективна димензија речи.

У другом случају, значење језичког израза може се заснивати, независно од правила конституисања, на контексту и комуникативној намери говорника. Другим речима, граматички обрасци који у смислу денотативног значења могу бити еквиваленти, у неком другачијем контексту испољавају сасвим други смисао. Отуда преводилац анализом мора обухватити, поред граматичких категорија, и глобалну структуру исказа.

Као пример послужиће нам слободан индиректни говор, синтаксички модел који функционише само у равни дискурса:

(10) “¡Ismael y Mister Smith juntos!”, dijimos mi amigo y yo asombrados. “¡Samuel!”, exclamó mi tío aún más asombrado. Y, levantándose de la mesa, fue a abrazar a su viejo amigo. **¿Qué quería hacer en primer lugar? ¿Quería ver la casa? ¿No traía maleta? ¿Se acordaba de Obaba después de tantos años? Entonces, ¿qué? ¿Verían la casa por dentro o beberían antes un poco de vino blanco? ¿Qué había sucedido para que viniera en el coche de aquel joven...?** A mi tío se le amontonaban las preguntas, se atascaba. (Bernardo Atxaga: OBABA KOAK. Ediciones B, S. A., 1997, Barcelona, 334-335)

„Исмаел и Мистер Смит заједно!“, рекосмо мој пријатељ и ја изненађени. „Самуел“, узвикну мој ујак још зачуђенији. И, уставши од стола, оде да загрли старог пријатеља. **Шта жели прво? Да ли хоће да види кућу? Зар нема пртљаг? Сећа ли се Обабе после толико година. Онда, шта? Погледаће прво кућу или ће попити нешто? Шта се то догодило да он дође колима оног младића...?** Мој ујак је поста-вљао питање за питањем, гушио се.

Конечно, као што је показала теорија говорних чинова, језик се укључује у шири оквир друштвеног деловања и детерминисан је увек обрасцима колективног понашања, без обзира да ли су ти обрасци део стварног или симболички конституисаног света.

Литература

Carbonelli Cortés Ovidi (1999): *Traducción y Cultura*, Salamanca, Colegio de España.

- Horn, Luarence R. y Gregory Ward, eds. (2004): *The Handbook of Pragmatics*. Oxford, Blackwell.
- Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra.
- Levinson, Stephen C. (1979): *Pragmática*, Teide, Barcelona.
- López Guix, Juan Gabriel y Minett Wilkinson, J. (2006): *Manual de traducción*, Gedisa, Barcelona.
- Portolés, José (2004): *Pragmática para hispanistas*, Madrid, Síntesis.
- Reyes Graciela (1984): *La polifonía textual*, Madrid, Gredos.
- Reyes Graciela (1993): *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco/Libros.

Цитирано дело

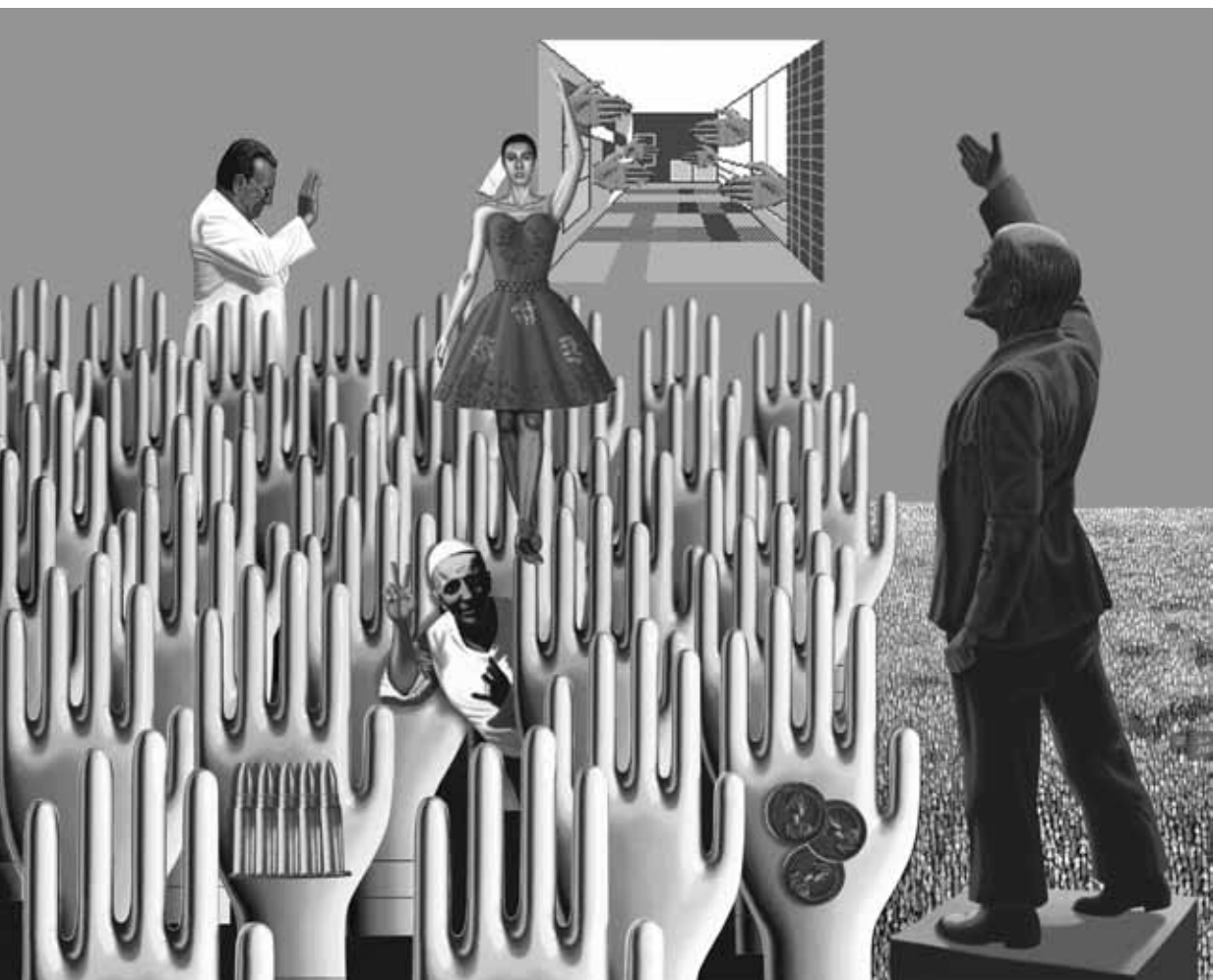
Bernardo Atxaga: OBABAKOAK. Ediciones B, S. A., 1997, Barcelona.

Jelena Rajić

LA TRADUCCIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LA PRAGMÁTICA Y DEL ÁNÁLISIS DEL DISCURSO: LA FUNCIÓN COMUNICATIVA DE LA TRADUCCIÓN

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar las nociones básicas que explican la traducción y ofrecer una somera reseña de las disciplinas que han influido en el desarrollo de la traductología. La traducción se explica como una actividad muy compleja, que se inscribe en el marco general de la comunicación. En consecuencia, su estudio toma en consideración la dimensión lingüística (léxico y gramática), la dimensión pragmática (uso e intención del emisor) y la dimensión semiótica (el aspecto socio-cultural). Asimismo, a la hora de traducir, el traductor debe tener presente la idea de que ninguna expresión lingüística puede ser una reproducción precisa de algo que está fuera del sistema de su lengua materna.



Руке, 1992, компјутерска графика рађена на Амиги,
па прерађена на РС-у, Photoshop, миш

Lilianna Miodońska

Akademia Techniczno-Humanistyczna Bielsko-Biała, Polska

SERBIA I JĘZYK SERBSKI W LATACH 1941–1944

Mimo trudnej rzeczywistości okupacyjnej na ziemiach serbskich, w państwie rządonym przez gen. M. Nedića toczyło się normalne życie. Prowadzone przez językoznawców prace zaowocowały wydaniem w 1942 r. *Novog pravopisnog uputstva*, które regulowało dotychczas obowiązujące normy ortografii serbskiej i stanowiło kolejny ważny etap w procesie jej kodyfikacji.

Kluczowe słowa: język, reforma, ortografia, wojna, M. Nedić, Rząd Ocalenia Narodowego

6 kwietnia 1941 r. Niemcy hitlerowskie bez uprzedniego wypowiedzenia wojny zaatakowały Jugosławię. Rozpoczęły się zmasowane naloty na Belgrad, inne ośrodki miejskie oraz strategiczne obiekty państwa. Straty w samej stolicy, według *Dziennika Goebbelsa*¹ były znacznie cięższe od tych, które poniosła Warszawa we wrześniu 1939 r.

Kraj okazał się całkowicie nieprzygotowanym do działań wojennych, niezdolnym do stawienia skutecznego oporu napierającym siłom wroga. Konsekwencją zaistniałej sytuacji była podjęta 14 kwietnia decyzja o kapitulacji, podpisanej jako *Postanowienie o zawarciu rozejmu* 17 kwietnia 1941 r. przez pełnomocników rządu gen. Simovicia, który wraz z królem opuścił kraj, udając się poprzez Grecję do angielskiej Palestyny.² Kraj stał się okupowanym terytorium i jako takie zostało podzielone na sześć stref okupacyjnych.

Jednym z najważniejszych dla Serbów posunięć politycznych Niemców była zgoda na utworzenie w 1941 r. z terytorium Banowiny Chorwackiej, pozostającego oficjalnie pod protektoratem niemieckim i włoskim, Niezależnego Państwa Chorwackiego /NDH/, na którego czele stanął długoletni przywódca irredenty chorwackiej – Ante Pavelić. W jego obrębie zamieszkiwało około 1,9 mln Serbów³, którzy dzięki zapoczątkowanej przez faszystowski rząd polityce eksterminacji, zostali poddani

1 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, tłum. R. Smiljanić, *Komentarz tłumacza*, Wyd. Magnet, Beograd 2004.

2 T. Wasilewski, W. Felczak, *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985, 482.

3 Zob. Ljubograd Dimić, *Srbi i Jugoslavija*, Beograd 1998, 155.

bezprzykładnemu terrorowi, mającemu na celu ostateczne rozwiązanie serbskiego problemu. Realizacja przyjętej polityki sprowadzała się przede wszystkim do biologicznego wyniszczenia narodu serbskiego. Ocenia się, iż w założonych obozach koncentracyjnych oraz innych miejscach kaźni zginęło do 1944 r. około 700 tys. Serbów.⁴ Podjęto również masowe akcje deportacyjne, do których przyłączyły się także władze włoskiej i węgierskiej strefy okupacyjnej. Z samego terytorium NDH zostało zmuszonych do ucieczki około 200 tys. Serbów.⁵

Chorwackie władze bezwzględnie walczyły z nimi także na polu konfesji oraz języka. Terror zapanował na całym okupowanym terytorium byłego Królestwa Jugosławii, a pacyfikacje ludności serbskiej dawały tragiczne żniwo. Tym samym realizowały się plany Hitlera, przewidujące dla narodu serbskiego los podobny Żydom, Cyganom i innym narodowościom, które – jego zdaniem – nie miały prawa istnienia. Już wcześniej na obszarze niemiecko-austrowęgierskim był powszechnie śpiewany marsz *Serbien muss sterbien* (*Serbia musi umrzeć*), zaś w swoim *Mein Kampf* Wódz III Rzeszy nie wspomina (co może świadczyć o jego niewiedzy) o habsburskiej instytucji państwowej⁶, której celem była systematyczna deserbizacja Bałkanów. Tak więc zgodnie z założonym sobie celem, Niemcy wzmogli rabunkową gospodarkę na ziemiach serbskich, a w zamierzeniach Hitlera było utworzenia nad Dunajem nowego państwa niemieckiego, tzw. Eugenii, którego głównym ośrodkiem miała być Festug Belgrad.

1. *Utworzenie zarządu komisarycznego*

Ziemie serbskie objęte niemiecką strefą okupacyjną zajmowały obszar mniejszy, aniżeli sprzed 1912 r., tzn. przed wojnami bałkańskimi. Ponadto na tym właśnie terytorium nastąpiło znaczne zagęszczenie ludności, która zagrożona genocydem, uciekała z innych terenów.

Okupant, bazując na istniejącym zapleczu administracyjnym, ustanowił w kraju niemiecki zarząd wojskowy, na którego czele stanął 22 kwietnia 1941 r. gen. lotnictwa Helmut Förster, mianowany w Belgradzie pierwszym komendantem, który wkrótce rozpoczął nawiązywanie kontaktów z byłymi politykami jugosłowiańskimi. Toczące się obustronne rozmowy doprowadziły do powołania 30 kwietnia pierwszego rządu komisarycznego Milana Aćimovicia.

4 Ibidem, 155.

5 Zob. T. Wasilewski, W. Felczak, *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985, 483.

6 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Tłum. R. Smiljanić, *Komentarz tłumacza*, Wyd. Magnet, Beograd 2004.

Jednakże obok próby normalizacji życia, w okupowanym kraju rozpoczęło się tworzenie oddziałów zbrojnych, mających na celu walkę z nieprzyjacielem. Najbardziej znaczącą rolę w tej fazie organizacji odegrał płk Dragoljub (Draža) Mihajlović – do wybuchu wojny sekretarz generalny nacjonalistycznego *Serbskiego Klubu Kulturalnego*, później zaś pełniący funkcję zastępcy dowódcy 2. armii, któremu udało się uniknąć niewoli podczas kwietniowej kapitulacji.

Zwrot w sytuacji wewnętrznej okupowanego państwa nastąpił z chwilą napaści Niemiec na Związek Radziecki – 22 czerwca 1941 r. Już wcześniej, bo w wydanym 15 kwietnia w Zagrzebiu manifestie, Komunistyczna Partia Jugosławii i wyłoniona przez nią Komisja Wojskowa ze stojącym na jej czele Josipem Broz Tito, obok potępienia reżimu Pavelicia, wezwała ludność do walki narodowo-wyzwoleńczej. W dniu 4 lipca w całej okupowanej Jugosławii wybuchło powstanie, którego inicjatorem w Belgradzie była młodzieżowa komunistyczna organizacja (*SKOJ*). Sukcesywnie ogarnęło ono całe terytorium kraju.

Akcje oddziałów partyzanckich sparaliżowały pracę Rządu Komisarycznego, który upadł w połowie sierpnia 1941 r. Równocześnie okupant wprowadził w życie zarządzenie dotyczące odwetu władz za działalność antyniemiecką, ustalając proporcję 1 : 100 za rannego i 1 : 150 za każdego zabitego Niemca.⁷ W tej sytuacji naród znalazł się na granicy biologicznego wyniszczenia.

2. *Utworzenie Rządu Ocalenia Narodowego gen. Milana Nedicia*

Po dymisji komisarycznego gabinetu władze niemieckie wraz z politykami serbskimi przystąpiły do formowania nowego rządu. Funkcję tę chciano najpierw powierzyć D. Ljoticiowi, który odmówił, rekomendując równocześnie na to stanowisko osobę Milana Nedicia – generała, szefa sztabu i ministra wojny w rządzie Królestwa Jugosławii, argumentując swą propozycję popularnością i zaufaniem, jakimi cieszył się generał w społeczeństwie serbskim.

Milan Nedić, absolwent Wyższej Szkoły Akademii Wojskowej, a następnie szkoły przygotowującej do pracy w sztabie generalnym, już w 1930 r. znajdował się w stopniu generała armii. Jako odznaczający się w służbie, został w wieku zaledwie 38 lat oficerem-ordynansem króla Piotra I. W trakcie wojen bałkańskich otrzymał szereg odznaczeń za bohaterstwo w walce. Po zakończeniu działań wojennych pełnił w 1918 r.

⁷ Lj. Dimić, *Srbi i Jugoslavija*, Beograd 1998, 152.; W tym miejscu inne źródło podaje odmienną proporcję – 1 : 50 i 1 : 100: *Djeneral Milan Nedić*, (2006-01-11), <http://www.stormfront.org/forum/showthread.php?t>.

funkcję dowódcy brygady piechoty Dywizji Timockiej, naczelnika Sztabu Czwartego i Trzeciego Rejonu Wojskowego i dowódcy Dywizyjnego Okręgu Drawskiego. Był komendantem Głównego Sztabu Generalnego w latach 1934 – 1935 oraz ministrem wojny od 1939 do 1940, kiedy podał się do dymisji. W trakcie wojny kwietniowej dowodził oddziałami Trzeciej armii w Macedonii. Jednakże front na tym odcinku został szybko przełamany, co zmusiło generała do wycofania się w głąb Serbii.

Nedić podjął się misji utworzenia nowego gabinetu, jednakże przed przystąpieniem do jego formowania przedstawił wojskowemu komendantowi gen. Heinrichowi Dancklmennowi szereg opracowanych w gronie doradców warunków wstępnych.⁸

Dotyczyły one również spraw finansowych państwa. Nedić zaproponował wymianę pieniądza, a jego drukowanie oraz bicie monet miałyby się odbywać stosownie do potrzeb narodu. Serbski rząd miałby bez przeszkód stosować dalsze opodatkowanie obywateli, ściągać opłaty skarbowe, nakładać domiary itp., drukować znaczki pocztowe i opłaty skarbowej, jak również zajmować się drukiem papierów wartościowych. Miałyby to umożliwić rządowi wywiązywanie się ze zobowiązań wobec obywateli, polegających na regularnym wypłacaniu poborów pracownikom administracji państwowej, emerytur i zapewnieniu pomocy materialnej inwalidom – wszystko to zgodnie z ustawodawstwem byłej Jugosławii. Wszelkie zaś płatości wobec okupanta miałyby być dokonywane poprzez bank narodowy. Nedić zobowiązywał się również do wypłacania Niemcom kontrybucji w związku z potrzebami wynikającymi z utrzymania ich wojsk na okupowanym terenie.

Ponadto strona serbska zaproponowała utworzenie odrębnej rady politycznej, mającej za zadanie określanie nowych kierunków politycznego rozwoju narodu serbskiego. Natomiast w ramach polityki wewnętrznej nowy rząd stawiał sobie za cel walkę przeciwko komunizmowi, zakładając pomoc sił niemieckich w sytuacji, kiedy serbskie okażą się niewystarczające.

Domagano się również, by w przypadku akcji sabotażowych skierowanych przeciwko Niemcom, represje dotknęły wyłącznie rzeczywi-

8 Obejmowały one m. in.: uzyskanie zgody na utworzenie pod nadzorem Komendanta wojskowego w Serbii rządu serbskiego, kierującego sprawami państwa i narodu; zezwolenie na powołanie przez rząd sił zbrojnych, bez których niemożliwe jest utrzymanie ładu i porządku w kraju (proponowano liczącą 10.000 żołnierzy żandarmerię oraz narodowe jednostki wspomagające, dowodzone przez Serbów, liczące do 30.000 osób, dla których uzbrojenie pochodzące z rozbrojonej armii jugosłowiańskiej przeznaczy Komendant wojskowy); zapewnienie pomocy serbskim jeńcom wojennym przebywającym w Niemczech; zaprzestanie prześladowań i mordów dokonywanych na Serbach pod rządami chorwackimi, bułgarskimi i węgierskimi.

stych sprawców, odnośnie których serbskie władze dostarczą informacji, a nie osoby niewinne.

W jednym z postawionych warunków rząd serbski domagał się również przywrócenia przez Niemców narodowych symboli.⁹

Powyższe dezyderaty zostały przez gen. Dancklmena przyjęte i 29 sierpnia 1941 r.¹⁰ powołano nowy rząd, na którego czele stanął gen. Milan Nedić. Pierwsze posiedzenie nowego gabinetu odbyło się 30 sierpnia.

W związku z nieustannie komplikującą się sytuacją wewnętrzną kraju, nowy gabinet znalazł się w bardzo niezręcznym położeniu. W tej sytuacji Niemcy przygotowywali się do likwidacji rządu, planując oddanie Serbii pod okupację bułgarską, węgierską oraz ustaszów. W bardzo dramatycznych okolicznościach M. Nedić zwołał posiedzenie gabinetu, mając na celu podanie się do dymisji.

15 września szef rządu przemówił po raz kolejny do narodu serbskiego, tytułując bardzo wymownie swe przemówienie: *Poslednja opomena srpskom narodu*. Rozpoczął je słowami:

*Danas hoću da vam kažem gorku i tešku istinu. Neka niko posle od vas ne rekne kako nije bio obavešten blagovremeno o teškoj i tragičnoj sadašnjici srpskog naroda. Srbija se, u ovom trenutku, nalazi na pragu građanskog rata. (...) Zato izjavljujemo: mi smo Vlada narodnog spasa, mi smo izvan i iznad svake političke partije i grupe, mi smo samo branioci Srpstva i srpskog plemena. (...) Anarhija mora biti uništena. Ustajte, ostavljajte sve druge poslove, organizujte se i pristupajte odredima koje šalje Vlada narodnog spasa, satriite odmetnike i razbojнике koji žele da gurnu ceo narod u konačnu propast.*¹¹

Równocześnie od samego początku istnienia nowego rządu, premier Nedić rozpoczął intensywną akcję pomocy uchodźcom szukającym schronienia na terenie ziem serbskich. Przy belgradzkiej pocztowej kasie oszczędnościowej założył fundusz, na który wpływały dobrowolnie wpłacane przez Serbów kwoty przeznaczone na pomoc uchodźcom, a zwłaszcza ich dzieciom. Wydatkowanie potrzebnych na ten cel sum nadzorował osobiście sam generał. Serbowie wykazali się wyjątkową hojnością i wkrótce fundusz dysponował kilkoma milionami dinarów, które były wydawane zgodnie z rzeczywistymi potrzebami. Niedługo przed rozwiązaniem gabinetu w 1944 r., na rachunku znajdowała się

9 P. Martinović-Bajica, *Milan Nedić*, Beograd 2003, 153-157.

10 *Vlada Nacionalnog spasa*, [online]. Wikipedia: wolna encyklopedia, data: 2006-01-19. Dostępny w Internecie: http://sr.wikipedia.org/wiki/%DO%92%DO%BB%DO%BO%DO%B4%DO%BO_%DO..

11 *Govori generala Milana Nedića predsednika Vlade narodnog spasa, Poslednja opomena srpskom narodu.*, Glas javnosti, januar 2006, 10.

kwota przekraczającą 10 mln dinarów.¹² Liczy się, iż rząd Milana Nedicia dał schronienie ponad 250 tysiącom uchodźców. Obok Serbów znalazło się około 50 tys. Słoweńców i Chorwatów, którym Serbowie również zapewnili bezpieczeństwo na czas wojny.

Mimo pozorów stabilizacji sytuacja polityczna w obrębie nowo powstałego państwa serbskiego była niezwykle skomplikowana. Już pod koniec 1941 r. wyodrębniły się wyraźnie cztery koncepcje polityczne (forsowana przez rząd M. Nedicia patriotyczna idea Wielkiej Serbii; ruch D. Ljoticia, zakładający utworzenie państwa serbskiego opartego na korporacjach zmie; czelnicy popierający monarchię oraz komuniści Tity), różniące się między sobą stosunkiem wobec okupanta, a zwłaszcza wizją przyszłego państwa po zakończeniu działań wojennych.

Zróźnicowanie ideowe reprezentowane przez poszczególne ugrupowania polityczne doprowadziło do tragicznej sytuacji wewnętrznej. Równoległe z walką narodowowyzwoleńczą rozpoczęła się krwawa wojna domowa, w której wszyscy walczyli ze wszystkimi, zaś najbliższe lata miały pokazać, iż jedynym zwycięskim ugrupowaniem zostaną komuniści i to ich wizja przyszłej Jugosławii zostanie urzeczywistniona.

3. Akty normatywne dotyczące ortografii serbskiej i chorwackiej w okresie międzywojennym

W Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców, późniejszym Królestwie Jugosławii, trwające spory wynikające ze ścierania się koncepcji centralistycznej, reprezentowanej przez króla, armię oraz serbskie partie polityczne i federalizmu proponowanego przez polityków chorwackich, rzutowały na kwestie językowe. Najwięcej problemów wynikało jednak z całkowicie nieujednocionej ortografii.

Wśród Chorwatów zagadnienia dotyczące ortografii regulował opublikowany w 1892 r. przez kontynuatora szkoły Vukowców – Ivana Broza *Hrvatski pravopis*. Rok później ukazało się jeszcze jedno wydanie zredagowane przez autora. Nowe zasady ortograficzne zostały zatwierdzone przez ministerstwo (*Odjel za bogoštovlje i nastavu*) jako obowiązujące w szkolnictwie, w podręcznikach, oficjalnej prasie itp. Pozycja ta sankcjonowała pisownię fonologiczną. Niemniej jednak od chwili wydania nowych zasad pisowni do rozpadu monarchii austro-węgierskiej w 1918 r. funkcjonowały równoległe dwie ortografie: oficjalna i częściej stosowana – fonologiczna i oparta na tradycji – nieoficjalna i zwyczajowa – morfonologiczna.¹³

¹² P. Martinović-Bajica, *Milan Nedić*, Beograd 2003, 175.

¹³ Zob. M. Samardžija, *Hrvatski jezik u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Zagreb 1993, 7.: Brozov je pravopis, naime, bio obvezatan na područjima koja su bila u nadležnosti spomenutog vladinog

Pozycja ta doczekała się jeszcze sześciu wydań, z których ostatnie zostało opublikowane w 1915 r. Po śmierci I. Broza jej publikacją od roku 1904 (rok trzeciego wydania) został Dragutin Boranić.

W Królestwie SHS obowiązywała zatem ortografia oparta o zasadę fonologiczną, której podstawy opracował I. Broz, a w okresie późniejszym zredagował ponownie D. Boranić. Nowe zasady pisowni ukazały się po raz pierwszy w r. 1921 już pod zmienionym tytułem jako *Pravopis hrvatskoga ili srpskoga jezika*. W przedmowie do pierwszego wydania niniejszej pozycji autor zapisał: *Grada ove knjige, koliko nije nova, u većini odjeljaka znatno prerađena i zgodnije porazmještena, uzeta je iz posljednjega, VI. (1915) izdanja "Hrvatskog pravopisa", koji sam izgrađivao i objelodanio u četiri maha.*¹⁴

Kolejne wydania niniejszej pozycji w jej pierwotnym kształcie ukazały się w latach: 1923, 1926, 1928. Poważne zmiany zostały zamieszczone w piątym wydaniu, opracowanym zgodnie z dyrektywami *Pravopisnog uputstva za sve osnovne, srednje i stručne škole Kraljevine S.H.S.*, wydanyymi przez Ministerstwo oświaty Królestwa SHS w r. 1929. Po dokonanych korektach, decyzją ministra oświaty publikacja ta została zatwierdzona jako pomocniczy podręcznik przewidziany dla szkół średnich.

W 1923 r. ukazał się w Serbii nowy *Pravopis srpskohrvatskog jezika* opracowany przez A. Belicia, oparty o zasadę fonologiczną, który wpłynął w myśl ujednoczenia pisowni na kolejne wydania ortografii Boranicia. Wprawdzie obaj autorzy kierowali się tą samą zasadą, jednak obie ortografie znacznie się od siebie różniły, na co wpłynęły w głównej mierze zróżnicowane tradycje środowisk socjokulturowych, w których powstały. Ponadto *Pravopis* Belicia reprezentował znacznie większy stopień fonologizacji.

Sytuacja ta trwała do 1928 r., kiedy napięcie stosunków politycznych pomiędzy narodem serbskim i chorwackim w Królestwie SHS, na skutek kryzysu parlamentarnego, osiągnęło swoje apogeum. Ministerstwo oświaty zwołało specjalistyczną komisję, mającą za zadanie opracowanie wspólnej ortografii, niwelującej istniejące dotychczas różnice pomiędzy pisownią serbską i chorwacką. W jej pracach ze strony serbskiej uczestniczyli: A. Belić i Lj. Stojanović, zaś stronę chorwacką reprezentowali: D. Boranić, T. Maretić, M. Rešetar, a później przyłączył się także Stj. Ivšić. Ponadto w jej skład weszli: Słoweniec F. Ramovš oraz Rosjanin S. M.

odjela, dakle u školstvu, udžbenicima, vladinim novinama i sl., ali se izvan tog objektivno vrlo širokog područja moglo ne samo u (privatnom) dopisivanju, nego i u tisku (u novinama, knjigama i časopisima) pisati i drugačije, dakle morfonološkim pravopisom. (...) iako taj dio povijesti hrvatskog pravopisa još nije potanje proučen, pa se ne zna točan broj morfonološkim pravopisom tiskanih knjiga, novina i časopisa (...).

14 Cyt. za: M. Samardžija, *Hrvatski jezik u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Zagreb 1993, 8.

Kuljbakin. Owocem jej prac bylo opublikovane 15 czerwca 1929 r. *Pravopisno uputstvo za sve osnovne, srednje i stručne škole*, którym ostatecznie została wprowadzona ortografia Belicia.

We wstępie Minister oświaty Bož. Ž. Maksimović zaznaczył, że szkolnictwo opiera się wyłącznie na jednej ortografii, realizującej zasady reformy Vuka Karadžicia. Mimo to nie udało się uniknąć pewnych nieprawidłowości, pojawiających się w poszczególnych regionach kraju. Celem opracowanego *Uputstva* było wyeliminowanie zaistniałych rozbieżności ortograficznych i doprowadzenie do całkowitego ujednoczenia pisowni, a tym samym i systemu oceniania uczniów.¹⁵ Objęło ono wyłącznie te elementy zasad pisowni, które budziły wątpliwości, zaś szereg innych zagadnień ortograficznych nie zostało w nich ujętych, co oznaczało, że już wcześniej zostały powszechnie przyjęte przez wszystkich piszących lub też nie mogły wejść w zakres publikacji tego rodzaju.¹⁶

Zgodnie z ministerialnym zaleceniem dotyczącym wprowadzenia w życie ustaleń *Uputstva* na wszystkich szczeblach edukacji od nowego roku szkolnego 1929/30, prof. A. Belić przystąpił do opracowania drugiego wydania swego *Pravopisa*, uwzględniając wprowadzone zmiany.¹⁷

Zgodnie z ujednoczonymi zasadami pisowni w 1930 r. ukazało się kolejne wydanie *Pravopisa hrvatskosrpskoga jezika* D. Boranicia oraz powstała specjalna komisja, mająca za zadanie ujednoczenie terminologii obowiązującej w szkolnictwie średnim.

4. Pravopis 1943 r.

Wybuch II wojny światowej, a w jej konsekwencji rozpad Królestwa Jugosławii, na pewien okres czasu zepchnął kwestie nauki i kultury na

15 *Pravopisno uputstvo za sve osnovne, srednje i stručne škole*, Beograd, Državna štamparija Kraljevine Jugoslavije, 1929, 3.: *U interesu ujednačenja nastave, što pravilnijeg ocenjivanja učenika i što bolje pismenosti u našoj školi, ovde su pobrojana kolebanja dosadašnjeg pravopisa i pokazano je: čega se valja ubuduće pridržavati u tim slučajevima. U retkim slučajevima dopuštena su dva načina. Nastavnici će nastojati da se u tim slučajevima u jednoj školi ili kod istih učenika upotrebljava samo jedan od dopuštenih načina. (...) Način pisanja iznesen u ovom pravilniku mora se primeniti i u svima novim izdanjima školskih knjiga.*

16 Zob. Ibidem, 4.

17 A. Belić, *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika prema propisima Ministarstva prosvete*, Beograd 1930, 3.; Autor poprzędził wydanie wstępem, w którym zaznaczył, iż: *Razlika među prvim i drugim izdanjem ovog Pravopisa u tome je što je prvo bilo lično moje delo, a ovo drugo – osnovano je na pravopisnom Uputstvu Ministarstva prosvete, koje je u njemu razvijeno i primenjeno na celokupnom rečničkom materijalu našeg književnog jezika. Ali sem te razlike ima među njima i razlike u rasporedu i količini građe. (...) I u ovom izdanju kao i u prvom starao sam se da olakšam primenu našeg pravopisa time što sam dao i tumačenje njegovih osobina gde je to bilo potrebno. Na taj način, njegovo savlađivanje neće morati biti ograničeno na mehaničko pamćenje pravila. Kada se njegova osnovna načela savladaju i kada se bude znalo na čemu su zasnovana, tada će se moći savladati lako teškoće koje i naš pravopis, pored svih svojih dobrih strana, svakako ima.*

dalszy plan. Jednakże utworzenie rządu Ocalenia Narodowego kierowanego przez gen. Milana Nedicia, stworzyło narodowi serbskiemu możliwości w miarę normalnego funkcjonowania w ekstremalnych warunkach okupacyjnych.

Jednym z dowodów normalizacji życia był powrót do spraw językowych, a przede wszystkim do problemów związanych z pisownią. 23 listopada 1942 r. zostało przez Ministerstwo oświaty i jego *Glavni prosvetni savet* opublikowane *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, które - podobnie jak poprzednie z 1929 r. - zostało przeznaczone dla wszystkich typów szkół z dniem 1 stycznia 1943 r. Ówczesny minister oświaty Velibor Jonić, w wydrukowanym zarządzeniu poprzedzającym tekst *Uputstva* napisał, iż zostało ono opracowane *pristupačno, lako shvatljivo i praktično (...)* u duhu srpskoga jezika i da se izbegnu kolebljivosti i nedoslednosti dosadašnjeg pravopisa (...). *Ovim prestaje važiti dosadašnje Pravopisno uputstvo P. br. 15142 od 15 juna 1929 g.*¹⁸

Doniesienia o mających się niebawem ukazać nowych zasadach pisowni serbskiej pojawiły się najpierw na łamach prasy. Dziennik *Obnova* z dnia 23 grudnia 1942 r. donosił o ukończeniu prac nad tą jakże potrzebną Serbom reformą, nad którą od niemal roku pracowała powołana z inicjatywy Ministra oświaty specjalistyczna komisja, złożona z grona najbardziej uznanych filologów oraz leksykografów. Autor artykułu informował o rozpoczęciu druku oczekiwanej publikacji.¹⁹

Trzy dni później tenże dziennik wydrukował informację o opublikowaniu w ostatnim numerze *Službenih novina* nowych zasad pisowni wprowadzonych przez Ministerstwo oświaty wraz z dosyć pobieżną rezensją dokonanej reformy pisowni serbskiej. Stwierdzono, iż zmiany oraz wprowadzone poprawki dotyczą niemal wszystkich rozdziałów dotychczasowych zasad, jednakże najwięcej – zdaniem autora artykułu – nastąpiło w zakresie pisowni poszczególnych spółgłosek, zwłaszcza *h*. Kolejnym rozdziałem zasługującym na uwagę został przez niego uznany *passus* dotyczący pisowni wyrażen przysłówkowych.²⁰ Następne zaś nu-

18 *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, Beograd 1943, 9.

19 *Novi srpski pravopis, Jedna preko potrebna reforma*, [w:] *Obnova*, 23 decembar 1942, 5.; Oto komentarz nieznanego autora zamieszczonego artykułu, dotyczący wprowadzonej reformy pisowni serbskiej: *Ova reforma srpskog pravopisa ni u kom slučaju ne nosi neki senzacionalan karakter. Koliko smo obavešteni, ona se svodi uglavnom na izvesne dopune i uprošćavanja, i što je najvažnije, na potpuno i definitivno izbacivanje hrvatizama iz pravopisa. Kao što je poznato, srpski pravopis bio je prepun hrvatizama koji su prodrli blagodareći jednoj ranijoj komisiji, u kojoj su, od četvorice, dvojica bili Hrvati, a jedan Rus. Sem toga, samo je jedan član te bivše komisije bio stručnjak za srpski pravopis, dok su ostali bili isključivo stručnjaci za uporednu gramatiku slovenskih jezika. Najzad, ovom prepravkom srpskog pravopisa izvršena je modernizacija koju je nalagala sama njegova struktura, kao i kulturne potrebe prosečnog građanina koji je primoran da se i u najobičnijoj korespondenciji strogo pridržava pravopisnih znakova.*

20 *Reforma našeg jezika, Novo pravopisno uputstvo*, [w:] *Obnova*, 26 decembra 1942 god., 5.

mery *Obnovy* od 28 grudnia 1942 r. do 2 stycznia 1943 r. opublikowały całość zreformowanych zasad pisowni, wykorzystując swe łamy do rozpowszechnienia nowego *Pravopisa* wśród serbskiego społeczeństwa.

W przedmowie do *Novog pravopisnog uputstva* wiceminister oświaty Vl. Velmar-Janković podkreślił istniejącą już od dawna potrzebę definitywnego zreformowania pisowni serbskiej, czego - wbrew oczekiwaniom - nie dokonało *Pravopisno uputstvo* z roku 1929, a wprowadzone nim zmiany, mimo trzynastoletniej praktyki, nie zdołały się ugruntować w serbskiej ortografii. Stąd decyzja Ministerstwa Oświaty o powołaniu komisji, której celem było przejrzenie dotychczasowych zasad i określenie takich, które by stanowiły podstawę dla pisowni serbskiej, (...) *da dosadašnje propise pravopisa što potpunije i što doslednije prilagodi pravopisnim navikama dobrih savremenih srpskih pisaca i obrazovanih ljudi uopšte, da ih ujednači i da ih gde god je mogućno uprosti. Stoga je ona i izostavila sve propise koji se stvarno ne tiču pravopisa nego spadaju u gramatička ili u druga jezika pitanja. Od dva ili tri dotle dopuštena načina pisanja usvojila u svim slučajevima samo jedan, i to mahom obiçniji. Sem toga je uprostila neke vrlo važne propise da bi ih učinila pristupaćnijim i lakšim, ili na taj način što ih je postavila na na drugi osnov (deljenje reči na slogove, interpunkcija), ili što je preradila njihovu dosadašnju formuluaciju. I dosadašnji je pravopis, na primer, priznavao logičku interpunkciju, ali je stvarno i ta logička interpunkcija bila i ostala u mnogim pojednostima gramatička. Svojom sadašnjom uprošćenošću ona postaje logičkom. Pri rešavanju složenog pisanja velikog slova novi pravopis se oslanja na praktičnost i na neka Vukova načela koja su bila napuštena. Istorizam je uziman u obzir samo kad nije sputavao praktičnost i uprošćavanje. (...) Rađen ovako ovaj posao pretstavlja preglednu kodifikaciju osnovnih pravopisnih navika u savremenom književnom jeziku srpskom. Pravopisu je dodan stvarni registar svih navedenih pravopisnih primera te će ova priručna knjižica mnogo doprineti da se srpske pravopisne navike potpunije prečiste i usavrše, da se bolje ujednače i učvrste.*²¹

Velmar-Janković podkreślił również fakt, iż propozycje zmian zostały skonsultowane z serbskimi pisarzami, jak również z przedstawicielami Oddziału Leksykograficznego Królewskiej Serbskiej Akademii, co zapewniło przygotowanemu opracowaniu połączenie poglądów fachowców-teoretyków z faktyczną sytuacją języka używanego przez literatów.

21 *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, Beograd 1943, 4-5.

4.1. Alfabet

W przeciwieństwie do *Pravopisnog uputstva* z 1929 r. oraz opracowanego zgodnie z jego wytycznymi *Pravopisa srpskohrvatskog književnog jezika* A. Belicia z 1930 r., rozpoczynającymi się rozdziałami poświęconymi alfabetom, którymi posługiwali się użytkownicy języka serbsko-chorwackiego, tzn. cyrylicy i alfabetowi łacińskiemu oraz konstatacji, iż oba są wykorzystywane i traktowane równoprawnie, *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika* całkowicie pominęło kwestię używanego przez Serbów alfabetu, uznając ją za rzecz oczywistą i niewymagającą komentarza w nowej sytuacji językowej.

Ponadto oba wspomniane *Pravopisy* omawiały kwestię prawidłowości wymowy, podkreślając, iż w języku literackim istnieją dwa jej typy: wschodni, w którym prasłowiańskie *ě zostało zamienione głoską *e* oraz południowy, w której *ě w długich sylabach zamienia się grupą *ije*, zaś w krótkich grupą *je*. W związku z tym, iż sytuacja polityczna w naturalny sposób zdecydowała o rozdziale serbsko-chorwackiej wspólnoty językowej, *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika* dotyczyło wyłącznie ekawskiej odmiany języka, typowej dla języka serbskiego.

4.2. Zapis pojedynczych spółgłosek

Spośród pojedynczych spółgłosek najwięcej uwagi *Novo pravopisno uputstvo* poświęciło wymowie głoski *h*. Omówienie jej występowania zostało poprzedzone stwierdzeniem, iż nie pojawia się ona w większości dialektów serbskich, niemniej znajduje się w serbskim systemie fonetycznym i jest używana w określonych rdzeniach oraz utworzonych od nich wyrazach pokrewnych, zaś *O tome kad suglasnik „h“ treba pisati a kad ne treba odlučuje samo opšte primljena navika srpskih pisaca i obrazovanih ljudi. Zato se za pisanje suglasnika „h“ može postaviti ovo pravilo: Suglasnik „h“ piše se u ovim oblicima i rečima u kojima je uopšten u pravilnom i dobrom srpskom književnom jeziku.*²² W ich zakres zostały włączone formy gen. pl. przymiotników, zaimków oraz liczebników, np.: *dobrih, zelenih; njih, mojih; jednih, prvih* itp. Ponadto forma 1. os. sg. aorystu, np.: *bih, popih, digoh, upitah* itp. oraz formy 1. os. sg. i 3. os. pl. imperfectum, np.: *bejah, čitah, kupovah; čujahu, uzimahu, ispitivahu* itp.

Autorzy *Novog pravopisnog uputstva* zamieścili 108 leksemów będących różnymi częściami mowy, głównie zaś rzeczownikami, czasownikami, przymiotnikami, przysłówkami, wykrzyknikami, w których pojawiła się litera *h*.

²² *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, Beograd 1943, 19.

Ponadto dołączyli wykaz słów, w których niektórzy językoznawcy zalecali pisanie spółgłoski *h*, ale literacki język serbski jej nie przyswoił. Zostały do nich zaliczone m. in.:

bat (nie *bahat*); *bauljati*, *pobauljke*, *pobaučke* itd. (nie *bahuljati*) itd.; *buav*, *buavan*, *buavac*, *nabunuti*, *nabuo*, *nabula*, *podbunuti*, *podbuo*, *podbula* itd. (nie *buhav*, itd.; *nabuhnuti*, *nabuhao*, *nabuhla* itd.); *buva*, *buvara*, *buvlji* itd. (nie *buha* itd.); *gluv*, *gluvak*, *gluvara*, *gluvać*, *gluvonem*, *gluvoća*, *gluвети*, *ogluвети*, *nagluv*, *glunuti*, *zaglunuti*, *oglunduti* itd. (nie *gluh*, *gluhak* itd.; *gluhnuti* itd.); *gronuti* (nie *grohnuti*) itd.

Ponadto nie należy również pisać *h* w wyrazach: *rđa*, *rđati*, *zardati*, *rđav*, *porđati*, *rvati*, *rvati se*, *porvati se*, *rvać*, *nauditi*, *zleudo* itd.²³

W stosunku do *Pravopisu* A. Belicia, nastąpiły tu znaczne zmiany. Poprzednia ortografia, zwracając uwagę na poważne niekonsekwencje w użyciu spółgłoski *h*²⁴ zaznacza, iż jej występowanie może być ograniczone jedynie w tych wypadkach, gdy w wymowie w miejsce *h* pojawiło się *v* lub *j*, jak również tam, gdzie nastąpiło ściągnięcie dwóch samogłosek w jedną. W tych sytuacjach zostały dopuszczone formy dubletywne. Dotyczy to wyrazów, w których po wypadnięciu *h* w większości dialektów serbskich rozwinęła się spółgłoska *v*, a wyrazy z prawidłową pisownią *h* nie zadomowiły się jeszcze całkowicie w języku literackim, np.: *buzdovan* zam. *buzdohan*, *duvati* zam. *duhati* (poprawnie: *zaduvati se*, *oduvati* itp.), *pastuv* zam. *pastuh* itd. Równocześnie zauważa, iż w części wyrazów *h* przeniknęło do języka literackiego całkowicie lub tylko częściowo. Przykładem następujące słownictwo: *kruh* (*kruv*), *muha* (*muva*), *ruho* (*ruvo*), *uho* (*uvo*) i inne. Autor zaznacza również, że do wymienionych nie należy zaliczać tych wyrazów, w których występowanie zarówno *h* jak i *v* jest na równi uzasadnione. Zalicza do nich np.: *zehati* i *zevati* (*zev*, *zevalica*, *zevnuti* itd.), *smeh*, *osmevati*, *ismevati* itd.

Podobna sytuacja dotyczy spółgłoski *j*, która zamieniła *h*. I tu pojawiają się liczne dublety, a oto niektóre z nich: *aždaja* obok *aždaha*, *kijati* obok *kihati* (popr. *kijavica*, *iskijati*), *leja* obok *leha*, *sajdžija* obok *sahadžija*, *proja* obok *proha*, *jendek* obok *hendek*. W innych wypadkach, gdy w języku literackim *h* wyparło *j*, należy używać tylko formę z *h*, np.: *Mihailo*, *zadah*, *osmeh*, *snaha* itd.

23 *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, Beograd 1943, 26-29.

24 *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika*, Beograd 1930, 45.; A. Belić wyjaśnia przyczyny rozbieżności w użyciu spółgłoski *h*: (...) *iako se zvuk „h“ piše već gotovo sto godina, ne može se reći da se danas svugde u našem narodu, naravno u književnom jeziku, pravilno upotrebljava. Kod jednih sugrađana naših, po zapadnijim krajevima, utvrdila se pravilnija upotreba toga zvuka negoli po istočnijim. Zato se pri utvrđivanju opštih pravila moralo voditi računa o celokupnoj upotrebi njegovoj. Ali da ne bi bilo u tome proizvoljnosti, utvrđena su mogućna ograničenja njegove upotrebe.*

Formy podwójne są również możliwe w tych wypadkach, gdy nastąpiło ściągnięcie dwóch samogłosek, w konsekwencji czego w miejsce dwóch zgłosek z *h* mamy jedną pozbawioną tej spółgłoski, np.: *ar* – *ahar* (popr. *i jar* „štala“), *Zarija* – *Zaharija*, *sat* – *sahat*, *san* – *sahan* itp.²⁵

Belić w swym *Pravopisie* dodatkowo zwraca uwagę na kwestię fonetyki w tych szczególnych sytuacjach, kiedy spółgłoska *k* przechodzi w *h*, z których obie są paralelnie używane w języku literackim. I tak dla poparcia swego twierdzenia wymienia następujące przykłady: w *drhtati* (*dršćem* i *drhtim*), *drhat*, *drhta* należy pisać *h*, zaś w pozostałych wyrazach *k*: *sjaktiti se*, *ćaknut* (i *ćanut*), *tuknuti* itp. Równocześnie zaznacza, iż nie należy powyższego zagadnienia mieszać z wyrazami typu: *mehki*, *lahki*, będącymi formami dialektalnymi i jako takie niespotykanymi w języku literackim.

Można przypuszczać, iż wymowa tego typu wyrazów nastąpiła pod wpływem turcyzmów²⁶. *Novo pravopisno uputstvo* wymienia jako przykłady: *Alah*, *dahija*, *kabadahija*, *mehana*, *nahija*, *harambaša* itd. Równocześnie zaznacza, iż w pozostałych zapożyczeniach, jeśli zawierają one spółgłoskę *h*, to należy je zapisywać zgodnie z przyjętą przez większość wymową, np.: *am*, *amovi*, *alva*, *aramija*, *alka*, *amam*, *jendek*, *mala*, *mursat* itd.

W *Novom uputstvu* pojawiła się również rozbieżność dotycząca pisowni imion własnych oraz nazw geograficznych. Pisane są one zawsze z literą *h*, jeśli znajduje się ona w słowie oryginalnym, np.: *Herman*, *Hofman*, *Hegel*, *Habzburg*, *Hugo* (ale *Viktor Igo*), *Hipolit* (ale *Ipolit Ten*), *Mehmed* itd. Belić natomiast dopuszczał dublety z pisownią *h* oraz bez tej litery, jeśli obie wersje zdomowały się w języku rodzimym. Mogą one funkcjonować równolegle, dopóki pisownia nie zostanie ujednoczona, np.: *historija* = *istorija*; *Homer* = *Omir*.

Novo pravopisno uputstvo opowiadało się za pisownią litery *h* we wszystkich wyrazach pochodzenia greckiego związanych z wiarą oraz licznych zapożyczeniach dotyczących sfery kultury i nauki, np.: *Hristos*, *Pasha*, *arhijerej*, *katiheta*, *haos*, *himera*, *arhiv*, *tehnika*, *histologija* itp. W przypadku zaś *istoriji* stwierdzono, iż wersja pozbawiona *h* jest tą właściwą z uwagi na jej szerokie rozpowszechnienie.

²⁵ Ibidem, 46-47.

²⁶ *Novo pravopisno uputstvo...*, 30.; *Pod uticajem nekih gramatičara i pisaca koji su smatrali da u svima takvim turskim rečima suglasnik „h“ treba pisati ustalilo se u nekim primerima pisanje sa „h“.*

4.3. *Љączна lub rozdzielna pisownia wyrazów złożonych*

Novo pravopisno uputstvo niemal w całości utrzymało dotychczasowe zasady ortograficzne dotyczące pisowni łącznej lub rozdzielnej. Obowiązującą pozostała nadal reguła, zgodnie z którą wyraz złożony powstały z połączenia dwóch członów piszemy łącznie tylko w tym przypadku, gdy uzyskuje on całkowicie nowe znaczenie, odmienne od znaczenia tworzących go pojedynczych wyrazów. Jednakże autorzy *Uputstva* podkreślają trudności w interpretacji powyższej zasady, wynikające z braku pewności pozwalającej traktować wyraz złożony jako typowe złożenie, czy też jako zrost.²⁷ Stąd też podają cały szereg najczęściej spotykanych wyrazów złożonych, dokonując ich podziału według poszczególnych części mowy.

Najwięcej uwagi poświęcono przysłówkom i wyrażeniom przysłówkowym. W grupie tej zostało przytoczonych w porządku alfabetycznym najwięcej przykładów: *bezmalo, bestraga, bogzna, bržeboļje, budiboksnama, valjada, valjda, gdegde, gdegod* itd.²⁸

4.4. *Podział wyrazów na sylaby*

Novo pravopisno uputstvo zdecydowanie uprościło obowiązujące dotąd w pisowni serbskiej zasady podziału wyrazów na sylaby. Została utrzymana, aczkolwiek sformułowana w znacznie uproszczonej formie, reguła, iż warunkiem podziału jest występowanie w każdej sylabie jednej samogłoski, zaś spółgłoska wewnątrz wyrazu jest dołączana do kolejnej samogłoski, np.: *i-o-le, o-si-on, r-đa-ti, pi-sa-o, mo-ti-ka, ku-ka-vi-ca*.

Powtórzono również zasadę dotyczącą występowania grupy spółgłoskowej występującej wewnątrz wyrazu, tworzącej odrębną sylabę. Sąsiadujące ze sobą spółgłoski nie ulegają rozdzieleniu, jeśli pierwszą z nich jest *s, š, z* lub *ž*, zaś drugą – obojętnie która ze spółgłosek serbskich, np.: *la-sta, tr-ska, zve-zda, dru-štvo, go-lu-ždrav* itp. Jeśli zaś w wewnątrzwyrazowej grupie spółgłoskowej pierwsza ze spółgłosek nie należy do grupy powyżej wymienionych, wówczas rozdziela się je w ten sposób, iż pierwszą z nich dołącza się do poprzedzającej samogłoski, zaś drugą spółgłoskę dodaje się do następnej samogłoski, np.: *mot-ka, tak-mac, tam-na, bor-je, prav-da, zem-lja* itd.²⁹

Wyliminowano w ten sposób pewną niekonsekwencję *Pravopisu* A. Belicia dotyczącą tego zagadnienia. Dopuszczał on występowanie

²⁷ *Novo pravopisno uputstvo...*, 35.; *U takvim slučajevima samo ustaljena navika pisaca i obrazovanih ljudi odlučuje da li se delovi spojenice pišu odvojeno ili ujedno.*

²⁸ *Novo pravopisno uputstvo...*, 35.

²⁹ *Ibidem*, 43.

niepodzielnej grupy spółgłoskowej wewnątrz wyrazu, tworzącej sylabę również w tym przypadku, gdy pierwszą spółgłoską była dowolna spółgłoska serbska z wyjątkiem wspomnianych *s, š, z, ž*, zaś drugą *l, lj, r, v* lub *j*, np.: *sve-tlost, pa-žljiv, sma-tra-ti, mi-šji*, ale: *hal-va, mar-va, bor-je, or-la, slav-lje, haj-var*.

Novo pravopisno uputstvo podaje również sposób podziału wyrazów złożonych oraz tych wyrazów pochodnych, których podstawy słowotwórcze kończą dwie spółgłoski, np.: *po-kva-ren, u-mre-ti, za-klet-va, ne-prav-da, naj-o-prav-da-nji, re-gent-stvo, in-*

Zaleca także podział wyrazów złożonych oraz tych wyrazów pochodnych, których podstawy słowotwórcze kończą dwie spółgłoski, np.: *po-kva-ren, u-mre-ti, za-klet-va, ne-prav-da, naj-o-prav-da-nji, re-gent-stvo, in-tri-gant-ski* itp. Upraszcza w ten sposób dotychczasowe stwierdzenia *Pravopisu* dotyczące podziału wyrazów złożonych z kilku członów, z których człony początkowe oraz te o odrębnym znaczeniu były rozdzielane bez względu na wymienione wyżej zasady, np.: *naj-o-da-ni-ji, raz-o-bru-čen, o-bez-be-di-ti, nad-ži-ve-ti* itp. Jeśli jednak któraś ze spółgłosek przedrostka, zgodnie z obowiązującymi w języku zasadami fonetycznymi, uległa zanikowi przed początkową spółgłoską wyrazu, do którego był dodawany, wówczas ulegał on podziałowi na sylaby według powszechnie przyjętych reguł, np.: *i-su-ši-ti* (od *iz-sušiti*), *o-te-ra-ti* (od *od-terati*) itd.³⁰ W ten sposób przedrostek stracił swoje odrębne znaczenie i w z modyfikowanej postaci, jako element składowy wyrazu złożonego, podlegał podziałowi na sylaby według ogólnie obowiązujących zasad.

4.5. Interpunkcja

Zagadnieniu interpunkcji zarówno *Pravopisno uputstvo* z 1929 r., jak i wydany rok później przez A. Belicia *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika* poświęcają bardzo dużo uwagi. Już pierwsza z wymienionych publikacji wskazywała na konieczność dopracowania dotychczasowych zasad interpunkcyjnych i potrzebę ich konsekwentnego stosowania.³¹

³⁰ *Pravopis srpskohrvatskog književnog jezika*, Beograd 1930, 15.

³¹ *Pravopisno uputstvo*, Beograd 1929, 25-26.: *Upotreba većine znakova za interpunkciju već je utvrđena u našem književnom jeziku, tako da tu nema znatnijih razilaženja (na np. za upotrebu tačke, znaka počivke, uzvika, pitanja, navodnog znaka itd.); ali u upotrebi zapete ima znatnih neslaganja. Zato će se napomene u ovom odeljku ticati samo zapete (zarez). Kao osnova u ovom izlaganju poslužiće interpunkcija Vukova (u Novom zavetu), ukoliko je on u njoj dosledan. Tamo gde nije, propisati će se pravila u smislu onih pravila kojih se on čvrsto držao. Ali, po sebi se razume, njegova je interpunkcija poslužila ovde svojim unutrašnjim stranama: da se utvrde opšti principi koje treba dosledno primeniti u pojedinostima.*

Natomiast *Novo pravopisno uputstvo* z 1943 r. znacznie je zredukovalo, dokonujac równocześnie pewnych uproszczeń.

Podstawą przyjętych w języku serbskim zasad stała się swobodna interpunkcja oparta na wzorcu francuskim, która w przeciwieństwie do modelu gramatycznego (niemieckiego) pozostawia dużą swobodę piszącemu, który sam decyduje o możliwie najbardziej przjrystym i komunikatywnym sposobie przedstawiania swych myśli.

4.6. Uwagi końcowe

Analiza tekstu *Novog pravopisnog uputstva* oraz zamieszczonego jako jego dodatek materiału słownikowego, w konfrontacji z zasadami ortograficznymi opracowanymi wcześniej przez A. Belicia i obowiązującymi do momentu wydania powyższej publikacji, pozwala na sformułowanie wniosku, iż cel autorów nowej ortografii serbskiej został osiągnięty. W konsekwentnie przeprowadzonym procesie upraszczania dotychczasowych zasad pisowni wyeliminowane zostały wszelkie formy dubletywne, jak i wszystkie zapisy, które umożliwiały funkcjonowanie form zamiennych, co dotyczy zwłaszcza interpunkcji oraz wyrazów zawierających spółgłoskę *h*, której stosowanie okazało się jednym z podstawowych problemów pisowni serbskiej.

Sposób opracowania poszczególnych zagadnień ortografii i interpunkcji pozostawia w wielu wypadkach niedomówienia, np. w kwestii upodobnień czy uproszczeń grup spółgłoskowych, pisownia spółgłoski *j* w grupie *ij* przed samogłoską *i* itp.

Wprawdzie w przedmowie do *Novog pravopisnog uputstva* czytamy, iż skoncentrowało się ono wyłącznie na kwestiach ortograficznych, natomiast wszystkie inne zagadnienia, zwłaszcza natury gramatycznej, zostały w nim pominięte, co może tłumaczyć sposób podejścia do wielu problemów, niemniej jednak sprawia on wrażenie bardzo powierzchownego.

Problemy może również stwarzać nowa formułacja części dotychczas funkcjonujących zasad, które w całości zostały utrzymane, niemniej jednak sposób zaprezentowania zagadnienia znacznie odbiega od jasnych sformułowań *Pravopisu* A. Belicia. Właśnie ich ujęcie wydaje się być najbardziej istotnym mankamentem nowej ortografii.

Równocześnie należy podkreślić, iż mimo widocznych wysiłków twórców nowego *Pravopisu* nie udało im się całkowicie wyeliminować pewnych możliwości, z których piszący może skorzystać lub je pominąć, z czym mamy do czynienia przede wszystkim w zakresie interpunkcji wypowiedzeń wielokrotnie złożonych.

Biorąc powyższe pod uwagę, *Novo pravopisno uputstvo* było bardzo ambitnym, aczkolwiek sprawiającym często wrażenie niedopracowanego do końca przedsięwzięcia próby skodyfikowania pisowni serbskiej i doprowadzenia jej do takiego stanu, którego osiągnięcie zakładał sam Vuk Karadžić: *Piši kao što govoriš*.

Podsumowując, samo zajęcie się w bardzo trudnym okresie wojennym tak odległymi sprawami, jakimi była pisownia serbska, było niezwykle ambitnym przedsięwzięciem, świadczącym o stabilizacji sytuacji wewnętrznej, zwłaszcza politycznej, w państwie rządzonej przez premiera gen. M. Nedicia.

Streszczenie

Rząd Ocalenia Narodowego, na którego czele stanął gen. M. Nedić, wszelkimi siłami dążył do osiągnięcia stabilizacji w okupowanym kraju. Dowodem tego była m. in. praca nad odległym od nękających ówczesne społeczeństwo serbskie problemem, jakim był język i jego ortografia. Owoc wysiłków językoznawców stanowiło opublikowane w 1942 r. *Novo pravopisno uputstvo*.

Konsekwentnie upraszczało ono dotychczasowe zasady pisowni, eliminując zwłaszcza formy dubletywne, jak i inne zapisy umożliwiające funkcjonowanie form zamiennych. Nowa ortografia zajęła się głównie zagadnieniem użycia litery *h*, opartym na nowych zasadach podziałem wyrazu na sylaby oraz interpunkcją, czyniąc ją dzięki wprowadzonym zmianom rzeczywiście logiczną.

Novo pravopisno uputstvo stanowiło kolejną ważną próbę skodyfikowania serbskiej pisowni i doprowadzenia jej do propagowanego przez V. Karadžicia ideału: *Piši kao što govoriš*.

Lilianna Miodońska

СРБИЈА И СРПСКИ ЈЕЗИК У ГОДИНАМА 1941–1944

Резиме

Влада Националног /Народног/ спаса на челу са генералом Миланом Недићем тежила је свим снагама да постигне стабилизацију у окупираној земљи. Један од доказа је и бављење проблемима који су мучили српско друштво, а који су било прилично удаљени од њених тадашњих преокупација. Радило се о питању које се тичало језика и његовог правописа. Плод настојања језикословца – *Ново правописно упућство* – било је објављено 1942. године.

Веома доследно поједностављивало је дотадашњи правопис, елиминишући пре свега дублетне форме као и друге формулације које су то омугућавале. Нови правопис је, пре свега, узео у обзир проблем употребе слова *х*, нова правила поделе речи на слоге која су се ослањала на сасвим новим принципима и интерпункцију, која је захваљујући уведеним променама постала логичка.

Ново правописно уједињство било је следећи важан покушај кодификације српског правописа на путу ка постизању идеала за који се залагао Вук Стефановић Караџић – *Пиши као што говориш*.

Јелена Јовановић
Филолошки факултет, Београд

ЈЕЗИЧКА И СТИЛСКА СТРУКТУРА ПРИПОВЕТКЕ „НЕПОСТОЈЕЋА БАКИЦА“ ИЗ ЗБИРКЕ БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ БРАНКА ЂОПИЋА – ОПШТА ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА И МЕТОДОЛОШКА УПУТСТВА ЗА АНАЛИЗУ

У раду¹ се анализира структура приповетке *Непостојећа бакица* Б. Ђопића: тематска, нарацијска и стилска.

1) На тематском и нарацијском плану посматрамо збир реалија од којих је саткан догађајни сплет у причи, и међуодноси тих реалија. Уочавамо да она има један претприповедни део, нешто као експозицију, где се на изврстан начин идентификује тема; има средишњи део, у којем се у виду дијалога излажу 'догађаји', и завршни део, у дијалогском склопу, са извесном оценом. Сваки од тих делова разгранана се у читаву лезу вешто компонованих факата и разговора о њима, те прича одише једрином изворног приповедања и одсјајима, изнутра набујалог а споља пригушваног хумора који читаоца не нагони на смех него пре на размишљање о свету и времену, о вредносним скалама људског веровања. Посебна врста сликовитости приповедања остварује се пародијско-алегоријским и контрастним поступком – иронијом и хумором. Оне се као естетски однос налазе у основи глобалних дијалогско-наративних поступака у приповеци; али и у основи ужих, исказних, поступака у репликама.

2) На плану 'стилистика грађе', одн. 'унутрашњег стила' или стила мотивских структура, Ђопић показује јаку склоност ка објективном, реалистичком мишљењу и реалистичком обликовању тематског материјала. У сфери обликовања приповедног света, он се ослања на дијалог, те се личности овде јављају као сведоци и очевици догађаја о којима приповеда. Полазећи од тога да у сваком књижевном тексту треба пазити пре свега на смисано језгро, то јест, оно што је битно тежиште исказивања, унутрашњег изражавања и комуникације – полазном дистинкцијом сматрамо ону између исказа и текста, и дефинишимо је као однос структуре према текстури. Узимамо да је тема основна јединица лингвистичког садржаја, која у неком смислу одговара исказу – и утврђујемо да се Ђопић у организацији исказа води моделом говорног језика са тежњом да у писани текст верно пренесе пре свега говорну интонацију.

1 Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 148024Д Српски језик и друштвена кретања, који финансира Министарство за науку, технологију и развој Републике Србије.

Кључне речи: обликовање приповедног света – дијалог; организација исказа – говорна интонација, говорни језик; сликовитост – гротеска, хумор; структура приповетке – тематска, нарацијска, стилска.

1. Уводне напомене

Рад смо замислили као теоријску расправу о стилској структури и методолошким поступцима у анализи. Приповетка *Нејоспојећа бакица* са својим јасно оцртаним и добро изведеним уметничким формама послужила нам је као добар повод за размишљања о стилу и стилистици уопште, те о примени њених методолошких инструкција у анализи текста. Изложићемо своја схватања у низу поглавља која следе и чији наслови најављују тематске целине на које се могу разложити.

1.1. Моштивска и нарацијска структура

1. Приповетку *'Нејоспојећа бакица'* Ђопић је објавио у збирци *'Башта сљезове боје'*. Ова Ђопићева збирка замишљена је као сет прича за децу, али су у њима садржане многе поруке намењене одраслима, јер имају дубок опште људски, а и политички смисао². Познато је да је та збирка означила прелом у Ђопићевом животу и књижевном раду. Већ раније изражене сумње у исправност и животну снагу социјалистичке идеологије овде су дошле до свог врхунца.

2. Међу причама у *'Башти'* има изванредних које су не само препоручљиве младима, и пре свега младима за читање, него и привлачне за анализу. Таква је и приповетка коју смо овом приликом изабрали за стилску анализу: *'Нејоспојећа бакица'*. Упркос натруњености вањским асоцијацијама, ова Ђопићева прича одише једрином изворног приповедања и одсјајима, изнутра набујалог а споља пригушиваног хумора који читаоца не нагони на смех него пре на размишљање о свету и времену, о вредносним скалама људског веровања, о узрочно-последичним преливањима међу животним чињеницама у колоплету онога што се олако назива истином о свету и људима.

3. Узећемо да збир реалија од којих је саткан догађајни сплет у причи, и међуодноси тих реалија – заправо представљају њену

2 Исп. Јовановић 2007а. У штампи.

мотивску структуру³. Лако је уочити да она има један претприповедни део, нешто као експозицију, где се на изванредан начин идентификује тема; има средишњи део, у којем се у виду дијалога излажу 'догађаји', и завршни део, у дијалошком склопу, са извесном оценом, експлицитном бакином, и имплицитном, скривеном у бакиној реплици и резонувању, пишчевом. Али сваки од тих делова разгранана се у читаву лепезу вешто компонованих факата и разговора о њима.

3.1. Експозиција је вешто и истанчано компонована као сцена на којој се идентификују актери и сугерише мотивски оквир приче:

Чиновница оштинине ниши чу ниши видје кад су се ошворила вратиа (а канда није дријемала!). Сџази само како се у њезину канцеларију нечујно увуља црна бакица у новим жуштим оџанцима и већ истџоџ шрџена јџу у ушима зајубори добросџив мекан џлас и знане ријечи, незаборавна џрашња њезиноџ рођеноџ дјџџињсџива. Када је изражавање које се казује на другом нивоу нечујно, реч је о фиктивној индикацији, о показатељу да је испричана прича измишљена. Уколико приповедач⁴ инсистира на томе да казује ствари које су се заиста догодиле – какву улогу има експозиција приче, онда никада не може приказати мисли било ког актера осим сопствених. „Постоје две различите језичке ситуације – упозорава Бал (2000: 33): – језик о контакту између говорника и слушаоца – персонална језичка ситуација; и језик о трећем – имперсонална језичка ситуација када се оне преплићу, и када настаје текстуална интерференција“.

3.2. Средишњи део приче конципиран је као бакин покушај да слику света – угроженог социјалним незнањем и туђином урбане цивилизације у коју га је довео револуционарни преврат, – изгради освајањем духовних простора изван и изнад сурове стварности. Тај поступак – као бакино опредељење за алтернативну стварност – замишљен је и изведен у више приповедних дијалошких фаза, одра-

3 Према овој стоји, према данашњој терминологији, тзв. нарацијска структура (в. даље). Дихотомија потиче заправо од руског проучаваоца поетског текста Ејхенбаума (1969: 249). По њему су се у развоју руске романескне прозе појавила „два најтежа текућа проблема: проблем сижејне организације и проблем приповедања“. – В. и: Одинцов (1980: 208).

4 „У сваком тексту, дакле и у драмском тексту, поетском тексту, есеју итд., требало би претпоставити импликованог аутора. Тај појам припада теорији књижевности, најчешће теорији текста. Наратологија почиње тамо где почиње резултативни активности импликованог аутора: импликовани аутор поставља *наративни текст* испред нас. Међутим, под приповедном инстанцом се не подразумева ни приповедач, видљиво, фиктивно 'ја' које се по сопственом нахођењу намеће у причи или као актер узима удела у радњи. Такав 'видљиви' приповедач је специфична *форма* коју приповедна инстанца, поред осталих могућих форми, може прихватити“ (Бал 2000: 19-20).

жавајући дихотомну структуру приче. Бакин свет и свет реалности нису коегзистентни. Вратити се у завичај, и још бити жив! – постаје грех и издаја. Насупрот таквом социјалном апсурду, баба Тривуна остаје одана завичају и крајишком човеку, заузимајући широкогрудни и снажно хуманистички став, као једини вид егзистенцијалног људског измирења. Бакине речи – *Што да смећам људима кад ме већ у књигама нема* – епилог су ове анегдотски исприповедане приче, и глас о томе да Ђопићева сатира није беспошtedна и радикална: у њој још увек опстајава нада да се свет може поправити и да се људи могу променити. Као одјек садржаја приче, тј. унутрашњег плана приповедања – поента представља својеврсни приповедачки извештај. Као поука у свом основном значењу – изражена је стилским антиципираним исказима, тј. стилским апликатима (Симић 2001: 205).

3.3. И док је поента мотивисана приповедачким разлозима, улога дијаложке приче јесте да допуни појам, да поткрепи и илуструје мисао и идеју поенте. Прича је само на први поглед слика ситуације, а у суштини је слика људског карактера који репрезентује бака својим понашањем. Тако бака постаје 'делатно лице', о чијим се поступцима и радњама приповеда, чије се речи непосредно наводе и то чак на начин који је карактеристичан за драмске форме – са битном разликом што се психолошке околности замењују животним у којима се одређена особина испољава (у односу на ту ситуацију).

3.4. Ако је прецизније дефинишемо после њеног расклапања и поновног склапања, мотивска структура ове приче саткана је од симптома бакиног отпора према бирократији, у ствари од њене митске биографије на прилазима бирократској ери. Дијалог – у који бака верује као у какав магијски чин – начин је обликовања гротескне приче, односно њене конфликтне ситуације која почива на изврнутој сижејној матрици. Унутар те ситуације остварује се пародијска негација бакиног права на пензију као права на постојање. Али овде се изокреће и цела социјално-морална стратификација, па се она може посматрати у ширем контексту смеховне народне културе: у којој се страшно преокреће у смешно. Основа ове стилске инверзије налази се у обредно-митском начину мишљења и понашања. Управо се хумором – етно-психолошком одредницом менталитета људи крајишког поднебља – баба Тривуна, тврдоглави народни митоман, супротставља послератној социјалној и бирократској јавности.

4. Расправа о језичком ткиву текста спада заправо у област нартологије, те ћемо се ми овде нашом причом бавити посматрајући

је са тога гледишта. Излагање грађе тече у два канала. Једно је ауторова нарација, и она заузима врло мали део наративног материјала: експозитивни део приче. Друго је реч његових јунака, што чини главнину приче. Обично се каже да је ауторски део текста монолог, а да је укрштен говор ликова – дијалог. Но нама се чини да ствари стоје мало друкчије.

4.1. Прави дијалог чини формални оквир приповетке – и главно је обележје реплика чиновнице, а говор човеков којим он 'гласно мисли' није заправо дијалог, већ монолог – и представља обгрљени садржај бакиних реплика. Добро би било ауторску реч назвати приповедањем, а реч јунака разговором, кад би се ова сводила на дијалог, и увек на размену реплика. Али видесмо да се, сем у дијалогу, реч јунака реализује и у облику монолога. Знамо да се јунак може умешати и у само приповедање, па је јасно да овим путем не можемо доћи до неке јасне сегментације текста. Зато нам ваља признати да и аутор и ликови могу водити говорну реч, могу приповедати, могу нешто објашњавати, тумачити, жалити се, претити итд. Текст је саткан од мноштва различитих појавних форми које наратологија тек треба да истражи⁵. Говорићемо о ауторској речи и говору ликова.

4.2. Као по правилу у сваком књижевном тексту, на почетку, у експозицији приче, аутор даје опис амбијента, ликова и сл., као и актера своје приповести. Овај део текста отпочиње нечим што би се могло назвати експликацијом, или наговештајем тумачења карактера бакиног. Следи затим дијалог којим аутор поткрепљује своју карактерологију. Рекли бисмо да је то приповедни пасаж, али ипак није прави, јер се конкретни догађаји сликају у импулсу бакиних покушаја да убеди и одобровољи чиновницу. То је уједно и главни део приче саткан од разговора бакиног са 'чиновницом општине', и од доказивања, са бакине стране, да је жива, и побијања те идеје, са стране чиновнице. Нема ауторових инсерта, нити упадица уз реплике. Сегмент је сав попуњен бакиним излагањем, и то излагање и у себи има изванредно добро уређену композицију: прво долази приступни исказ као обраћајна форма (*йиле бакино, душо, ћери, јагодо моја...*), следи бакина интимна и социјална историја иницирана интерогативним репликативним импулсима чиновнице, те у

5 Могу се овде поменути извесна истраживања извршена под другим дисциплинарним кишобранима, као нпр. Виноградовљево (1971) 'општење', 'саопштавање' и 'деловање', или Остин (1994)-Серлове (1991) перформативне функције: 'извештавање', 'наговарање', 'убеђивање' итд. У овом низу на памет нам падају још 'удварање', 'улизивање', па 'исмевање', 'изругивање', 'псовање', 'претња', онда 'молба', 'похвала', 'покуда', 'оговарање', 'дифамирање', 'шिकанирање' и др.

последњем исечку дијалога прича, како рекосмо, кулминира и доживљава расплет.

4.3. Постављањем дијалога у центар излагања – Ђопић је осетио потребу да га некако обликује, развије и раздели у неке самерљиве ритамске јединице. Но рекосмо да те јединице нису истородне ни истозначне, већ својом сталном варијацијом разбијају једноличност причања, чине га разноликим и тиме живљим. Али варијација се не тиче само дужине реплика, већ и линије ословљавања. Разговори јунака смењују се у извесном ритмичном следу, како протиче време о којем се приповеда. Одресци и пододресци времена обележени су временском полифонијом, где изразито место заузима перфекат, те приповедачки презент, футур и императив, као и аорист. У временском оквиру приче – који приказује општу слику догађања – поновљени догађаји варирају, образујући ту општу слику атмосфере. Догађаји из области општих манифестација прелазе у област конкретног догађања, драматичног и гротескног збивања. Сегментација не само да није праволинијска, већ се радијално разводи на дуже и краће временске размаке, испуњене важнијим и мање важним догађајима, тако да је ритам приповедања тиме веома оживљен. Епилог се уклапа у временски низ успостављен у главном делу приче, па би се по томе могао и укључити у њу. Но на тај начин само је ублажен прелаз, а није умањен значај завршног дела приче као највише смисаоне амплитуде нарације.

5. Материјал који сачињава фабулу приповетке може се поделити на фиксне и променљиве елементе или на објекте и процесе.

5.1. Под објектима овде мислимо не само на актере који су стабилни, већ и на место где се радња одвија. Процеси су промене које се дешавају у вези са објектима – тј. овде у вези са баком, чиме се наглашава идеја развоја, сукцесије, промене и међусобне повезаности појединачних догађаја. „Обе врсте елемената – објекти и процеси – неопходне су за формирање фабуле, и не могу постојати један без другог“ (Бал 2000: 142).

5.2. С друге стране, хронолошки је редослед теоријска реконструкција коју можемо направити на основу логичких закључака из стварности. Распоред у фабули мора се извести из експлицитних података или из индиректних наговаштаја⁶.

5.3. Простор у причи *Нейосџојећа бакица* није тематизован, он представља само оквир, место дешавања – *канцеларија ојшџине, Далмација, пред кућом, шамо-амо око Уне*, и због тога у потпуности

6 У приповедном тексту Бал (2000: 62-63) разликује двоструку линеарност: текстуалну, као низ реченица, и линеарност фабуле, као низ догађаја.

остаје непримећен. Изостављањем детаљне презентације, изостала је и његова конкретна слика: он није место које делује на радњу, не утиче на фабулу и не подређује је својој презентацији. *Канцеларија ојштинне* функционише као фиксирани оквир у којем се сукцесивно развија радња, тј. као стабилни и глобални простор⁷.

5.4. Количина времена фабуле могла би се упоредити са количином простора који сваки догађај заузима у тексту: количина реплика, исказа или речи. Брзина којом се различити догађаји презентују, тј. време приповедања, није међутим увек релевантно за интерпретацију текста. Количина текста која се утроши на догађај даје само увид у распоређивање пажње, што се пројектује на слику виђења фабуле. Пажња која се посвећује сваком елементу у причи може се анализирати (не као збрајање исказа, већ) једино у односу на пажњу која се посвећује осталим елементима, дакле успостављањем технике упоређивања (где је статистика само помоћно средство). „Дијалог и у принципу свака сцена, свака детаљна презентација догађаја која тежи исохронији – по речима Бала (2000: 83), функционише као тачка упоређивања“. Да би се дошло до анализе ритма приче – требало би, између осталог, направити глобални преглед протока⁸ времена фабуле. „Било да је пажња глобално подељена правилно или не, – запажа Бал (2000: 85) – увек ће постојати једна или друга форма смењивања између проширене и сажете презентације“.

6. Интегрална нарација, те и степенаста композиција, засенчена је сликом у којој се издваја она појединост која највише утиче на њену изградњу. Догађај се развија у неколико епизода да би се смисаоно нагласио завршетак, који добија карактер поенте. Морални тон поенте, даље, прикривен је хумористичким – па приповетка почиње личити на шаљиву причу у којој постепено градуирање радње уступа место редукцији.

7 „У оба случаја, и код оквирног и код тематизованог простора, простор може функционисати *стабилно* или *динамично*. Стабилни простор је фиксирани оквир, тематизован или не, у којем се догађаји одигравају. Простор који функционише динамично јесте фактор који омогућава кретање ликова. Уколико се простор презентује са даљине, обично се добија глобални преглед, без детаља. Обрнуто, простор који се презентује изблиза биће детаљније дат, али ће недостајати прегледност“ (Бал 2000: 113-118).

8 Ово смењивање Бал (2000: 91) сматра најбитнијим обележјем наративног жанра. У том смислу Женет (Genette 1980: 71) прави разлику између две форме – *сцене* и *резимеа* – и примећује да се ове релативне супротности могу довести до крајности. „С једне стране може се разликовати елипса, изостављањем једног дела фабуле у причи, с друге стране, можемо разликовати паузу – када се неки елемент који не заузима време фабуле детаљно презентује. Како сажимање тако и успоравање мора бити виђено као релативно, у њиховом међусобном односу“.

6.1. Експозицију, дијалошку причу и поенту Ђопић смешта у исту композициону раван. Због тога ублажава ону оштру граничну црту која одваја причу од оног што јој претходи или следи. С друге стране, неутралише границу између стварности која је у причи од стварности из које је прича произишла и (ли) којој прича припада. Ово постаје формула унутарњег средишта текста са којим су повезани сви појединачни искази, и из којег извиру све мисаоне, обликотворне и изражајне компоненте. Она нам открива унутрашње димензије приповетке. Тешко је разабрати који су елементи узети из једног а који из другог подручја, где престаје каузална вредност једних а почиње морална вредност других чињеница. Без обзира на композициону дискрецију, поменуте текстовне целине чине ономотолошко јединство, које се огледа у предметном идентитету денотата. Није то јест неоправдано сматрати их контекстуалним синонимима (Еко 1973: 62-63), и узајамно пројектујућим конотативима (Улман 1964: 101).

6.2. Својим правилним устројством – приповетка открива како су симетрија и хармонија у целини испољавања једног закона, да су етика и естетика укључене у општи детерминизам природе. За приповетку симетријска целина није само прост однос напореда постављених целина, при чему оне не би биле идентичне количином и каквоћом. Дескрипција је последица симетрије која се овде остварује као релација две различите, управо сасвим супротне композиције које, баш зато што су супротне, и не могу напореда постојати на неки равнодушан, само спољашњи начин. Хармонија је склопљена симетрија, и обрнуто: симетрија је изврнута, или, боље, расклопљена хармонија. Између њих је однос укрштања, што значи: и идентичност и разлика, и јединство и двојство. Својом суштином – ово је релационализам: основни скелет или најпростија архитектоника, калуп према којем се склапа и расклапа целина текста. „Без обзира на узајамно укрштање и прожимање, морамо претпоставити да сваки од слојева знаковне структуре допушта бар релативно, бар у извесној мери посебну обраду, тачније: парцијалну и у себи заобљену стилизацију“ (Симић 2000: 32).

1.2. *Стилска и прагматичка структура*

1. Полазимо⁹ од тога да у сваком књижевном тексту треба пазити пре свега на смисаоно језгро, то јест, оно што је битно тежиште исказивања, унутрашњег изражавања и комуникације; а према тој

9 Исп. Јовановић 2000, 2005 и 20076.

целини треба даље пратити однос делова којима се постиже уобличавање, као и значај средстава изражавања језика и његових вредности, којима се постиже реализација.

1.1. Полазну дистинкцију између исказа и текста дефинисаћемо као однос структуре према текстури. За све појаве из семантичког домена употребићемо једноставно термин тематика. И узећемо да је тема основна јединица лингвистичког садржаја – која у неком смислу одговара исказу.

1.2. Исказ је могуће дефинисати са два гледишта. Са гледишта испитивања његове индивидуалне природе – то је лингвистичка форма која је носилац минималног тематског садржаја: теме, сигнификата, денотата или сл. Са гледишта улоге његове у изградњи текстуре – исказ је могуће објаснити као минималну форму, као просту синтаксичку јединицу од које се састоје виши конструктивни облици.

1.3. Теорија уметничке речи, уместо тематским јединицама као елементима садржаја – оперише мотивима. Сматрајући мотив минималном јединицом овога реда, могли бисмо рећи да је тема сирова грађа, а да је мотивски слој уметничког текста или дискурса настао прерадом тематске грађе.

1.4. Према току мишљења, који је у директној зависности од постављене теме текста, – аутор прилагођава даље средства према материјалу и циљу комуникације. И уопште, изградња текста може бити условљена симултано или сукцесивно датим елементима запажања или утисака.

2. Несумњива је органска повезаност општејезичких законитости и специфичне уметничко-језичке проблематике. На овај се начин истиче јединство свих језичких манифестација.

2.1. Емоционалност, односно афективност није једина дефинитивна ознака песничког језика, али је песнички језик на основи емоционално-афективног говорног реализовања вишег изражавања усмерен многоструким психичким појавама, а условљен је језичким средствима.

2.2. Емотивна (експресивна, експонативна) функција језика у Ђопићевом тексту јасно указује да је усредсређење на пошиљаоца, тј. има за сврху директно изражавање говорниковог става према ономе о чему говори; поред, разуме се, примарног усмерења на 'поруку'. Она показује тенденцију произвођења утиска о извесној емоцији, била она истинска или симулирана. То су, другим речима, ауторове мисли и ставови, и њима условљени искази.

3. Као год у говору, тако и у писању, у књижевном језику уопште, нема једнакости у смислу униформисања израза, – све је индивидуално и у исто време изазвано или усмерено спољашњим условима, ситуацијама; све је у зависности од могућности и форме и изражаја, од језичких средстава.

3.1. Наглашавањем реалитета и реалистичког значаја психичких доживљаја и процеса свести и подсвести актера у прозном тексту – писац открива и своје тајне, скривене, неречене особине, као и своје стваралачке путеве, али и средину и све услове који стимулирају интуицију и диригују стварањем.

3.2. Најзад, ситуација пишевог доживљавања у ствари уноси диференцијацију у ритмичко и језичко реализовање. Она као 'усмеравање' даје дефинитивни импулс прагматичком и стилистичком изражају, не запостављајући значај језичких средстава чији је задатак да га конкретизују. Очигледно је да обликујућа сила текста произлази из сложених компоненти субјекта који врши избор језичких средстава и њихову организацију у исказе, тј. у текстовну целину.

4. Рекли смо да је прича изграђена у облику контраста¹⁰ између бирократских навика новог доба и њиховог схватања од бакине стране. Очекивали бисмо да се контраст заострава према кулминационој тачки, но међутим као да се дешава сасвим супротно: бака одустаје од потраге за потврдом, понаша се као да је поражена у својим погледима. И то је на први поглед стварно разрешење заплета у причи. Ипак, аутор води читаоца у заблуду, а онда на самом крају открива бакине праве намере, и врло ефектним обртом доводи причу до неочекиваног завршетка. Ово је у складу са једним од темељних естетских начела приповетке 'Нейосіюјећа бакица': откривање и намерно истицање дисхармоније унутар једне ситуације. Ђопићев критички дух намерно користи гротеску и пародију да би с једне стране показао ту дисхармонију, и, с друге, да би наговестио да национална свест у време бирократизације друштва, као његове модернизације, треба да тражи другу грађу свог идентитета.

5. Друго на што ваља указати, јесте Ђопићева склоност ка 'понародњавању' текста, што нама каткад личи на вулгаризацију. Вулгаризација је често схваћена као средство да се разбије дојам сладуњавости, управо у лирским пасажима. Али каткада она није ни потребна ни на месту. Хоћемо рећи да вулгаризација у ауторовој

¹⁰ Виготски (Выготский 1968: 208) пише да је „у уметничком делу увек импостирано некакво противуречје... аутор као да сабира посебно тешку, међусобно супротстављену грађу, такву која својим особинама упућује на контраст...“.

речи није увек добродошла. Нешто друкчије ствар стоји у разговору, где начин говора може имати улогу карактерисања ликова. Посебно је упечатљив бакин начин изражавања. Псевдовулгаризми у ословљавању 'лопов' и 'овчица' одјек су заштитне функције таквих речи, које су у прошлости чешће биле у употреби, нпр. кад је неко говорио о деци, морао је у опису употребљавати ружне и покудне речи 'да не чује зло', о болесноме и невољноме само призивајући Бога и добру срећу итд.

6. И као што материја архитектуре, сликарства, музике, тако и материја песничког језика и уопште естетика језика мора бити одређена, прецизна, без грешака, – осим ако се 'грешкама' приказује извештан реалитет или извесно специфично стање. У стилистици текста (Одинцов 1980: 202) говори се каткад о 'природним' и 'уметним', дакле вештачким елементима. Ови други као да 'драматизују' и 'понародњавају' причу. Мислимо да су они допуштени само онда када је вештина излагања таква да чува текст да не пређе у праву извештаченост. Иначе се мора сматрати слабошћу.

2. *Стилска анализа приповећке* *'Неиспојећа бакица' Б. Ђојића*

2.1. *Темајска и композициона слика приповећке*

1. На плану 'стилисткие грађе', одн. 'унутрашњег стила' или стила мотивских структура, Ђојић показује јаку склоност ка објективном, реалистичком мишљењу и реалистичком обликовању тематског материјала. У сфери обликовања приповедног света, Ђојић се често ослања на дијалог, те се личности овде јављају као сведоци и очевици догађаја о којима приповеда. Привидно, функција пишчева састоји се само у томе да запише шта му је тај 'сведок' тај 'очевидац' испричао; писац је само његово 'перо', његов 'писар'.

1.1. Пред нама је један дијалог – духовит и са уздржаном иронијом. Испричан с великом озбиљношћу, као да је од судбинске важности и по људе који га воде и по читаоце који га прате, – овај нам се разговор може учинити дугим а реплике механичким и конвенционалним, а у ствари долазимо до друкчијег закључка: – речити људи у својој говорљивости постају истовремено и сиромашни и симпатични, те и њихове реплике нису никад досадне.

1.2. Дијалогска тенденција јавља се у видљивом облику, тј. као граматичка категорија управног говора. Успостављена комуникативном аналогијом, веза између реплика чисто је функционална. Ова правилност не ништи слободу обликовања исказних форми,

напротив: њоме се постиже већи склад међу њима и већи степен ефицијентности израза уопште. Дијалогизација мисли као поступак у излагању идеја постаје пресудни чинилац на плану практичног мишљења и филозофске критике стварности. Управни је говор с друге стране објекат језичког чина, и због тога представља догађај сам по себи. „Иако је емоција која се саопштава део фабуле – запажа Бал (2000: 31), изражавање те емоције није, па и догађај није само језички чин којим се љутња изражава, већ и сама љутња представља догађај“. Пољски филозоф Ајдукјевич (1974: 13) тврди да је једна од темељних функција¹¹ језика у томе што „он служи за транспорт, тј. за комуникацију мисли говорника онима који га слушају“.

1.3. Ослањајући се на дијалог, Ћопић у ствари ствара илузију да се плаши ауторске одговорности, да не воли 'измишљене приче' и да се клони стваралачке субјективности, па на тај начин својој прози појачава драж животне непосредности и аутентичности. Аутор на сцену изводи – и у дијалог уводи – лица која сама запажају и описују; те повлачећи се пред њима – своју стваралачку улогу претвара у записивачку. На ово се, међутим, не може гледати само формално, нити се пак може верификовати ванестетским чињеницама. Реч је о томе да Ћопић овим поступком појачава сугестију о изворности, конкретности и емпиријској мотивисаности свог текста.

1.4. Управо ово 'сценско представљање' у Ћопића поприма особине композиционог закона, у виду следећих особина. Прва од њих је адекватност, хоћемо рећи да сазнајна и описна структура одговарају реалним чињеницама, и да се налазе у односу међусобног 'одражавања'. Налазећи се свака у свом положају, свака у мрежи сопствених дистинкција, две појаве – ознака и означени садржај – сусрећу се у свести човека тако да једна на другу упућују сличношћу 'позиција', или правилима за активирање својих дистинкција. Друге две су конзистентност, тј. усклађивање описа са сазнајном структуром, и економичност, тј. остваривање описа као једноставног и јасног.

2. Онда нам постаје јасно како поменуте особине Ћопићевог 'сценског представљања' свој природни и обједињујући амбијент најлакше налазе у дијалогској форми. Реплике бабе Тривуне и младе чиновнице обједињене су јединственим тематским садржајем: пародијском негацијом бакиног постојања. Искази у дијалогу имају, сваки појединачно, статус сцене – да би се на крају разумевање све-

¹¹ „У ствари, када извесна особа А обликује исказ који чује особа В, А обично снабдева В извесним чињеницама да претпостави шта А у томе тренутку мисли“ (Ајдукјевич 1974: 14).

ло на наслућивање архетипа 'сцене'. Тако се комбинује исказано са неисказаним и алузивним, синтетички се изручују језичке, мисаоне, психолошке и реалне димензије исказа.

2.1. Како језгро дијалога расте из гротескне концепције приче, дакле – пародијским осветљењем атмосфере и ликова, не поставља се питање ко је главни јунак, него какве ефекте апсурда омогућава тај лик писцу.

2.2. Ђопићева психологија ликова је поетична, али није 'лажљива'; логика његових ликова, као и њихов говор, поступци и покрети, – све је до краја убедљиво. Ни у њиховим мислима ни у репликама нема туђег звука.

2.3. Наравно, ми 'туђим' не сматрамо преношење дијалога као излагање догађаја, јер писац је свему томе давао боју свога причања, појачавао интензитет догађаја, преливао причање својим емоционалним тоновима. Однос између грађе коју је пружао живот (или његова слика примитивно већ обрађена у усменој нарацији) и пищевог стваралачког удела у дијалогу – у ствари је питање особеног стилског поступка.

2.4. Дубина пищеве меморије, креативност инвенције и живописност дијалога зачињени су лакоћом изражавања. Иако многобројне, реплике нису комерцијализоване; иако богате детаљима, нису преоптерећене њима: – оне су просто пропорционално уравнотежене. Изузетна моћ запажања људских духовних особина претвара свакидање слике у визије, виђене ствари у невиђене, непознате људе у познате. Дијалог је тако жив да и не очекујемо догађаје, па нам се чини да догађаји нису ни потребни, да је доста само гледати и слушати људе које је писац извео пред нас.

3. Иако нема догађаја, с правом се може рећи, а то је већ и напоменуто, да овај дијалог има радњу – драмски градуирану, чврсто и пропорционално повезану.

3.1. Чиновница је иницијатор дијалога и његова динамичка полуга: она енергично поставља акценат на драмске моменте, те њени искази имају наративно покретачки карактер. Баба Тривуна својим репликама подржава ове моменте, и интензивне силе језичког материјала претвара у екстензивне: она прича и развија радњу, заплиће њезин ток и психологизира. Свака реплика иницира ново питање чиновнице. Баба Тривуна не прича, него реферише, и не слика живот, већ га објашњава. Исти је однос читљив и у обрнутом смеру, ретроактивно. На тај начин открива нам се Ђопићева нарација као линеарно-повратна стратегија. И поред тога, дијалог има успорен пулс причања и одмерен ток догађаја.

3.2. Као што је у свакодневном језику, тј. у референцијалној функцији, начелом еквиваленције регулисана селекција на плану парадигматских резерви, а синтагматски распоред зависи од контингитета приказаних тематских целина, – тако је у поетском језику закон сличности наметнут секвенци на синтагматском нивоу. Фузија ових двају начела врло је значајна по последицима које изазива у знаковној структури овог дијалога, јер за собом повлачи још једну конфигуративну осу: ону која спаја формалну страну реплике као ознаку са њеним садржајем као означеном структуром.

3.3. Основни облик у којем се дијалогска форма остварује у овој тексту јесте тзв. некоментарисани облик. Реплике чиновнице и бабе Тривуне углавном нису праћене објашњењима аутора; упадљив је, међутим, уводни монолошки израз на почетку дијалога

– Чиновница оишиине ниши чу ниши видје кад су се отворила враиша (а канда није дријемала!). Сјази само како се у њезину канцеларију нечујно увуља црна бакица у новим жутиим ојаницима и већ истиоџ ширена јој у ушима зајубори добросиив мекан глас и знане ријечи, незаборавна праиша њезиноџ рођеноџ дјетињства.

Преостали део текста изграђен је од реплика које активно утичу на карактер приповетке као целине.

3.4. Синтаксички посматрано – директни говор је исказ, или скуп исказа, којим говорник или писац преноси нечије речи у облику у којем су изговорене или написане. У овој тексту директни говор има још једно обележје: он нема класичну форму – уводницу и допуну. У главнини приповетке изостаје уводница – реченица којом се најављују туђе речи, и цео дијалог базиран је на допунама. У свим случајевима допуне имају различите облике синтаксичке организације: то су предикативни и полипредикативни искази, или конструкције од већег броја засебних исказа.

4. Ако на композиционом нивоу на пример утврдимо да постоји полазна микроструктура, тј. горе установљена тема: *аисурдни покушај бабе Тривуне да докаже своје постојање*, – онда је њена дијалогска реализација уједно и њено варирање и амплификација, по свој прилици и ради повишења ефицијентности.

4.1. Импостацијом додатних реплика композициони оквир не само да бива проширен, већ и реорганизован, јер се врши нова прерасподела комуникативних и стилских функција. Одложен расплет, тј. развијање постпоља, ствара наравно сасвим нову атмосферу у композицији текста. То само наизглед ствара извесну структурну неравнотежу, а у ствари: измештање комуникативног тежишта из

првобитног положаја према крају композиције овде није питање структурне (не)равнотеже, већ линеарне прогресије и екстензије.

4.2. Репликативне форме стварају утисак репетиције, али тематски оквир текста растерећује такву тенденцију дијалога: хоћемо рећи да репетиција под тематским притиском уступа место супституцији. И овде се срећемо са појмом оптималности израза, који несумњиво спада у домен вредносних категорија, дакле (стилско-) прагматичких. Даље, ту је појам количине употребљеног језичког материјала – дакле у овом случају његове уштеде. Језичка економија, и поред тога што долази у ред познатих лингвистичких открића – има такође и своју вредносну страну, којом такође сеже у домен стилистике и прагматике. Затим смо суочени са проблемом узрока инсуфицијенције: да ли се то чини принудно, да ли игром случаја, да ли је део говорне стратегије усмерене на комуникативни учинак, или су пак мотиви естетске или стилистичке природе.

4.3. Сви примери реплика чиновнице у овоме тексту недвосмислено упућују на контекст као главни извор притиска на форму, и сужавања експликацијских могућности грађе потребне за њено оптимално уобличење. Ако на ову појаву гледамо из другог правца, из правца уобличења текста или дискурса као целине – онда усклађивање форми, односно узајамно прилагођавање, отвара поље за флексибилно и врло разноврсно оформљење говора, између осталог и у циљу повишења његове ефицијенције, тј. и актуализације.

4.4. Ово је скопчано са још двема појавама у језику: са аутоматизацијом и говорним актом. Што се тиче првога, реч је о нарочитој употреби језичких јединица и њиховом прилагођавању конвенционалном општењу у разним доменима живота. Када је реч о говорном акту (чину) – ослањамо се на три врсте критеријума: комуникацијски, интеракцијски и језички – тј. асертиве, директиве и интерогативе (што не иде даље од традиционалне поделе реченица по 'садржају' или 'смислу', која такође има функционални карактер).

5. Још једну значајну појаву поменућемо која је у вези са дијалогским склопом текстовне структуре. Ради се о економичности.

5.1. Економичност се по правилу не тиче целокупности приповедног процеса, већ практично само израза – дискурса и текста. Ово се начело формулише као потреба за јасношћу. На реплике у овоме тексту може се гледати као на 'ехо' према 'инспирацији' који заједно улазе у процес 'комплетизације'. На тај начин се јасно открива правац инкорпорирања колоквијалног стила у поетски. Нарочито ако се узме у обзир да су многи искази у овоме тексту

демонстративног карактера: и са становишта свога квантитета (елиптичност) и са становишта квалитета (ономатопеичност). То је најједноставнији принцип сликања у говору и песничком језику – принцип подражавања, тј. имитовања, односно изоморфизма.

5.2. У том смислу речено, у поетском стилу – ономатопеје, засноване на подржавању природних звукова, несумњиво имају велики значај. И не само оне, већ многи од фигуративних начина казивања очигледно су типа сликовитога изражавања.

5.2.1. Као што видимо, у овоме тексту неке речце, нарочито демонстративне, и узвици, пре свега, преузимају улогу гестовног говора; исп.: *Е-е, Е, Ајме, Ајме мени, Куку мени, О, А, Зар шако, Ево*. Сматра се да гестовни говор има статус споредног, пратећег елемента, и да углавном није ангажован у споразумевању. У афекту, међутим, гестовни материјал преузима функцију фонијске еманације, супституишући је, и постаје самостална јединица или структура у комуникацијском акту. Ови су психо-емотивни одрази утолико адекватнији, уколико је сазнање верније; они су у својим структурама и хијерархични – неки су битнији, други мање битни. Хијерархија одраза по правилу је еквивалентна хијерархији одражених својстава.

5.2.2. Узвици и речце постају носиоци сопствене аутономне идеје, битне за исход комуникације, и аутор сматра да свака од ових речи заслужује да буде посебно истакнута, тј. засебно изговорена (записана) и одељена од других.

5.3. Гест је на неки начин говор у ситним целинама, лако појмљивим и растресито укомпонованим у глобални текст, његов садржај не поставља веће концептуалне захтеве, већ одсликава емоције и опште ставове адресата. Према томе, гест је легитимни пратилац усменог говора у свим приликама, кад слабије, а када јаче заступљен, али каткада и замењујући његове елементе. Његова је улога у овоме тексту, међутим, додатно мотивисана – поетски. Њопић га употребљава као непосредни утисак, као животно аутентични податак 'са лица места'.

6. Изражену естетску функцију и функцију деловања имају и ономатопејским и метафоричким процесом захваћени глаголи, те и путем њих и читави искази: 'увуљати се' – *увуља се црна бакица*; 'зажуборити' – *и већ исџоџ џирена јој у ушима зажубори добросџив мекан џлас и знане ријечи*; 'исконтати' – *лакше ћу јој исконџиџи своју муку*; 'ударити' – *на иџиџа сам ударила џод сџаре дане*; 'згодити' – *џа ћу џиџи, онако с ноге на ногу, зџодиџи некуд чак у Далмацију*; 'спапоњати' – *џа џиџи џу, крај мора, моју кукавну бакицу сџаџоњају*

другови; 'сјавити' – превезу преко воде и сјаве у један шор у некаквој фабрици; 'збенавити' – сасвим сам се збенавила; 'шмрћнути' – да шмрћнем у најдубљи вир; 'подмазати' – носила сам и кокицу да кога пошћилашим и подмажем; 'пљуснути' – пљуснух ја рукама; 'запнем' – онда је најбоље да зајнем одавле па право на Уну.

6.1. Ђопић је на овај начин тежиште стављао на упечатљивом представљању онога што се описује. Употребом глагола у пренесеном значењу – тј. активирањем односа у наговештају, асоцијацији – остваривао је сликовитост казивања. Једна од израженијих лексичких група подвргнутих метафоризацији у приповеци јесу глаголи који означавају кретање, динамизирану статистику (метафоре базиране на аудитивним асоцијацијама из природе и синестезији), бакино психо-физичко стање (изражено различитим семантичким трансформацијама), као и понашање бакино и њене поступке.

6.2. У Ђопића је глагол основни исказни чин остваривања естетског искуства, тачка узајамног преплитања различитих односа и активности у спознајном и трансформационом процесу 'баба Тривуна – природа' и у друштвено-психолошком систему 'баба Тривуна – друштво'.

а) Глаголи у приповеци показују и исконску тежњу за поређењем човека са природом. Као и у бројних народних поређења, и овде налазимо хиперболом актуализовано поређење: - *Долазим ја из бјезаније... кад пред мојом кућом сшоји золема баба, колник иласи*. Објекат естетског односа овде чине природна својства и својства стварности, а суштина односа схвата се као духовна веза између субјекта и објекта – у којој човек разоткрива и налази меру целовитости ситуација објективног света, очовеченог света.

б) Дезаутоматизација израза на линији 'дословно – пренесено' заснована је на зеугмичним ефектима глагола у изградњи симултане иреверзибилне стилске перцепције: - *Шта је, бако, каква је шебе невоља доћерала? - Ђерам ја, душо, њу, иензију, невољу золему; - А ја остиго илачући и за њом и за собом; - Давно је Аустрија оишишла... - Па куд је оишишла, боџ је видио; - Носила сам и кокицу да кога пошћилашим и подмажем*. У основи овакве стилизације исказа присутна је бакина тежња за хуманизовањем света, односно за стварањем једне нове реалности, којом она осмишљава и себе и амбијент у којем живи, односно: потврђује своје живљење. Из уметничког преламања стварности проистиче дисперзија многобројних схватања, стварају се различити односи између две основне компоненте естетске реалности: објективне стварности и бакиног сензибилитета.

7. У начину на који нам писац саопштава те објективне и психолошке чињенице осећа се оријентација на усмени израз. Топић се у организацији исказа води моделом говорног језика са тежњом да у писани текст верно пренесе пре свега говорну интонацију. Снага ових исказа несумњиво потиче из једноставности и чврсте повезаности са искуством људи са села.

7.1. Упечатљива је употреба другог лица императива – *причај, не буди лијен, немој се шалићи, немој бити досадна, не шали се, хајде, сеси́ро, хајде, болан, ма, чекај*, – колоквијалних обрта и сермоницијских исказа – *Куку мени! Нужда наћерала! Бољ ће иићи ко си ти! Бољ је видио! Цабе ти је! Исиаметише ме!* и сл. – као и општи приповодачки тон наведених примера. Овим средствима аутор успоставља комуникацију са широком публиком.

7.2. Посебно место у приповедном ткиву заузимају различите форме обраћања. Оне се могу пратити на седам персоналних релација, и на синонимској линији варијације изрза.

(а) Релација 'бака – чиновница': *и́иле бакино, душо, ћери, јагодо моја, овчице, сунаице моје оґријано, кокице моја ћубаси́а, кућо моја рођена, оченашу мој, кућо бакина, сеси́ро, мјесече мој, душо, кућо моја, разговоре мој, око бакино, облаче бакин.* Према сфери употребе дате лексеме разврставају се на психолошку, материјалну, биолошку, космичку и религијску сферу. На семантичком плану ваља запазити учесталу употребу деминутива и хипокористика¹².

(б) Релација 'бака – друга бака': - *Одакле теби, велим женска главо, шај каиуи?* - *Од мољ покојнољ Дане, каже она.* - *Куку мени јадној, зар мој Дане умро, иљуснух ја рукама.* - *Умро, сеси́ро, оилакала сам га и сахранила, како сам најљеише знала и умјела.*

(в) Релација 'бака – Дане': *чемерни Дане, кукавац, мој Дане, наши Дане.*

(г) Релација 'бака – чиновник': - *Па видиш ли, синко, да сам жива?*

(д) Релација 'бака – обезличени чиновник': - *Немој, вели, баба бити досадна.* - *Ево књиђе, веле они.*

12 Сви забележени хипокористички – изузев *бакица* и *цурица* – смештени су управо у баба Тривуниним обраћајним формама: *и́иле, овчица, сунаице* и *кокица*. Лексема *бака* једини је вокатив у обраћајним формама чиновнице: - *Ши́а је, бако, каква је тебе невоља доћерала?* - *А око чега је зайело, бако?* - *Причај, бако, причај.* - *Па шо ће бити код мајичара, бако.* - *Како сад шо, бако?* - *До мора, бако?* - *Да шо неће бити у Африци, бако, у Ел Шају?* - *Па како се с њом дружом расправу, бако?* - *О, бако, бако.* - *Па шита си урадила, бако?* - *Ма зар шако, бако?* - *Хајде, болан, бако, не шали се.* - *Ма чекај, бако, да нешто смислимо?* Насупрот њима, налазимо два аугментатива: *бабешина* и *мушкаћина*, оба са пејоративним призвуком.

(ђ) Релација 'бака – бака', самообраћање и приповедање о себи као о трећем лицу: - *Е, Тривуна, Тривуна, можда си ти заиста и погинула, а ово се некаква друга баба приповраћила из те проклетне Аџабрике, па сад с тобом мртвом сирдњу ћера и хоће да се дочепа Данине пензије. - Па ти шу, крај мора, моју кукавну бакицу сапоњају другови..., превезу преко воде и сјаве у један шор у некаквој фабрици. - Онда ће бака полагацко низ Уну. - Хајде, сестиро, низ Уну, доспа си ти намучила ситару Тривуну и дала је на комедију да јој се руђа и кус и рејаш.*

(е) Релација 'бака – чиновница', форме етичког датива: *јадна ти сам; па ћу ти, онако с ноге на ногу, згоди ти некуд чак у Далмацију; шу ти се онда нас двије зазрлимо.* Настојећи да прича језиком свога времена и свога краја – Ђопић гради исказе који претендују да постану сведочанство навика, понашања и схватања.

7.3. Честим преплитањем личних релација Ђопић у врло кратким приповедним захватима води радњу преко више субјективних, објективних и психолошких ослонаца. Друго лице користи као доминантну персоналну позицију помоћу које се лако активира треће лице и успоставља се природна веза са првим. Дијалогско-монолошке сплетове Ђопић уме врло успешно саткати: ова форма омогућава нагла претакања различитих облика изражавања – говорење лица нагло прераста у унутрашњи монолог, док унутрашњи монолог прераста у самоговор или пак гласно обраћање неком. И монолог се, дакле, јавља као врста дијалога – са идентификованим или неидентификованим сабеседником, или као интровертни говор.

8. Због бинарне структуре приповетке, тј. монолошког и дијалогског говора – укрштају се и временски планови. Временска полифонија у исказима чини да је временски однос према приказиваним ликовима и догађајима близак и непосредан. Уопште узев – Ђопићевом стваралачком темпераменту највише одговара глагол као доминантна реч, која открива своје изражајне могућности у исказу. У наративном ходу реплика, те у описивању прошлих радњи – посебно је дошла до изражаја транспозитивност глаголских облика. Ђопић је отворио стилистички простор да се једно време појављује у значењу другог. На тај начин је увећао валенцу временских планова: у стилистички оскудном морфолошком потенцијалу глаголски облици се овде почињу узајамно испомагати.

а) Најзначајније место међу претериталним облицима заузима перфекат: *погодила сам, доћерала је, нијесам се макла, ишла сам,*

*ударила сам, умрла си, пријавио је, бјежала сам и сл*¹³. Разлог за доминацију прошлог времена лежи у природи самог приповедног кода: баба Тривуна, то јест, казује о нечему што се десило. Превладавање прошлог времена у приповедној прози као конкретнијег Кожина објашњава (1972: 157) „тежњом ка максималној конкретности онога што се слика (пошто се овде и уопштавање даје у сликовитој форми) и условљено је специфичношћу поетског мишљења“.

б) Са готово једнаком учесталашћу заступљен је и приповедачки презент: *ћерам, дерем, ифраже, не помаже, изгубим се, јадна сам, сјапоњају, превезу, сјаве, доведе, долазим, сјаоји, велим* итд¹⁴. Ово је објашњиво тиме што у већем делу приповедања баба Тривуна описује свој живот: ради се о монологу једног човека из народа, монологу датом у форми сказа. Тако приповедачки презент у приповеци остварује значење прошле уобичајене радње, значење радње која се понављала и смењивала, затим значење тзв. сценског перфективног презента, као и презента са аорисним значењем.

в) Аористом употребљеним у значењу перфекта Ђопић остварује изразиту живост у приповедању: *чу, видје, увуља се, зајубори, оде, пријави, пресекох се, иљуснух, расирави, осјаде, дочекаше, извади, исјаменташе*. Као граматичка категорија стилски релевантна у српском језику, аорист у Ђопићеву језику добија и додатну контекстуалну вредност. Тако се приповедач њиме служи у описима динамичких радњи и уопште у приповедању оних догађаја чија је жива динамика још за говорника непосредно присутна.

г) У приповеци налазимо и приповедачки футур: *ћу исконшаиши, помислићеш, нећеш вјеровати, ћу згодити, хоће довести, ћеш чути, ћеш итражити, ћу судити, неће поиврдити, ће зајмуриши, иричекаћу*.

д) На транспозитивном плану заповедни начин улази у сферу претериталности и служи за изражавање радње која је трајала у прошлости, која се по навици вршила или која је имала уобичајено трајање: *иричај; не буди лијен; немој се шалиши; немој биши досадна, не шали се; хајде, сестиро; хајде, болан; ма, чекај*. Трајање радње Ђопић често потенцира употребом више императивних облика.

13 Исп. још: *није дочекала, погинула сам, наумио је, довео је, разболио се, сахранила сам, знала сам, пријовиједале смо, илакале смо, прогласили су, збенавила сам се, родила си се, оишишла је, изгубљене су, видео је, говорила сам, осјавио ме је, преварио ме је, носила сам, родила се, приповрашила се, дала је, намучила се*.

14 Исп. још: *велим, каже, зајрлимо се, пољубимо се, зајлачемо, одемо, најлачемо се, подијелимо, поклоним, пођем, видиш, жива сам, пише, сјаоји, јадна сам, зајнем, шмрћнем, ходам, не знам, осјаваши ме, поишлайим, подмажем, вичем, вјерује, немаш, мислим, ћера, хоће, не шалим се, чини ми се, руѓа се, смислимо, ођрадим, сметам*.

Приповедачким императивом остварена је живост казивања и сликовитост у описивању догађаја.

9. Посебна врста сликовитости описа остварује се пародијско-алегоријским и контрастним поступком – иронијом и хумором. Оне се као естетски однос налазе у основи глобалних дијалошко-наративних поступака у приповеци – као ситуативни хумор, на тематском плану посматран; али и у основи ужих, исказних, поступака у репликама – као вербални хумор, на мотивском плану посматран.

а) Пародијско-алегоријски индуковани хумор реализује се на нивоу дијалошке композиције текста као глобална стилска операција, тј. као дезаутоматизација актуелног и потенцираног значења или као актуализација, деформација, деградација, искривљавање и нарушавање смисла. Поступци гротескног, који вешто спајају трагичне и комичне елементе као алогичне, формирају семантички слој приповетке који садржи карикатуралну слику стварног света. Када се овоме дода традиција смеха, богата и национално специфична, постаје јасно да је ова Ђопићева приповетка нека врста провере 'читалачке наивности'. Уосталом, естетски феномен комичног и афективног претпоставља емпатичку функцију смеха у његовом доживљавању и вредновању.

б) Контрастом индуковани хумор реализује се као супстанцијални поступак на нивоу исказних целина, а у оквиру одређених реплика. У те сврхе упослени су или одређени смисаоно редундантни исказни елементи, или економични, или, пак, пермутационо-супстантивни: којима се смислу нити шта додаје нити одузима, већ се врши премештање, замена елемената глобалног смисла исказа: - Умро? Баш умро, намршво, кућо бакина; - Па видиш ли, синко, да сам жива? - А видиш ли ти, баба, штиа у књиџама тише? - Одем да видим кришћеницу, а они штамо одмахнуше руком: баба, нема од шога ништиа, ти си се родила још под Аустријом, а давно је Аустрија отишла... - Па куд је отишла, боџ је видио, штиа ћу сад? - Да је шражим, а? - Цабе ти је, вели, шражити, нема је више. - Нема, каже ти? - Онда је најбоље да зайнем одавле ја право на Уну, да шмрћнем у најдубљи вир; - Немој, вели, баба, бити досадна, тебе нема штер нема: камо ти најисмено кад си се родила, гдје си се родила? Ево књиџе, веле они. Ево и мене, вичем ја; - Е, Тривуна, Тривуна, можда си ти заиста и погинула, а ово се некаква друџа баба шришврашила из те проклете Афабрике, ја сад с шобом мршвом шрдњу ћера и хоће да се дочета Данине пензије... Све ми се чини да је ово у мојим ојанцима некаква друџа бабетина, ја ћу ја једног јушра

лијепо зажмириши и ѓурнуши је у најдубљи вир: хајде, сестро, низ Уну, достиа си намучила сшау Тривуну и дала је на комедију да јој се руѓа и кус и реиати... Шио да сметшам људима кад ме већ нема у књиѓама.

Разматрање дистрибуције хумористичких сегмената у оквиру дијалогског наратива посебно је важно питање и за стилистику и за проучавање технике приповедања, пошто неке теорије хумора узимају контраст два сценарија (ликова, окружења, активности, предмета итд.) као најважнију когнитивну компоненту у стварању хумора уопште. Важно је и с тог разлога што се тек на микроплану композиције хумористичка грађа разоткрива као специфична загонетка комике у језику.

10. Ђопић је, да закључимо, у овоме дијалогу постигао баланс између целине и делова, успоставио је важне трансверзале којима се крећу мисли јунака, то јест рашчланио је текст, раслојио га је по мерилима уметности речи и успоставио хијерархију међу елементима. Све је то онда писац разместио у простору тако да дијалогски ток буде примерен интенцији његових јунака, а разуме се, у суштини – сопственој интенцији.

2.2. Језичка и сшилска слика приповејке

2.2.1. Питање језичке нормативности приповетке

1. Зависност од система (кода, канона) омета стилску промоцију предметне и/или знаковне структуре. Свакако и језичке у том контексту. Најважнија и најтемељнија разлика језичког система и математичког кода јесте у томе што језички систем није хомоген.

1.1. Хомогеност подразумева уједначеност језичког система по саставу, тј. да је састављен од истородних јединица. Хетерогеност не потиче само од вањских утицаја, што је у језику уобичајен случај, већ и од неусаглашених унутрашњих односа. Фонолошки, морфолошки и други подсистеми језика развијају се углавном сваки по својој логици, те распарчавају језик на секторе. Језички систем је – може се устврдити – сувише порозан да би могао владати изразом.

1.2. Уз то – цео систем језика почива на нерационалном начелу произвољности знака, начелу које би, када би било примењено без ограничења, довело до крајње замршености. Међутим, како дух успева да унесе у извесне делове масе знакова извесно начело реда и правилности, значајну улогу у животу језика има и тзв. 'релативна мотивисаност'.

2. Ако идући за Вуком кажемо да је 'чистота' језика највиши идеал, као и услов и први критеријум за оцену вредности не само језика свакодневице, науке итд., већ и поетског језика, па и поетске речи у целини – на дијалекат се са овога становишта мора гледати као на један комплексни феномен. А то је у суштини питање његове ефицијентности (које ћемо аналитички даље разлагати у следећим тачкама нашег рада). Језичка 'правилност' је следеће важно питање скопчано са језичком 'чистотом'. Идући опет за Вуком, рећи ћемо да је овде реч о проблему језичког 'савршенства'; а језичко 'савршенство' се постиже зналачком употребом језичких ресурса, и свакако укусом. Језичка правилност јесте усклађеност израза са захтевима језичког система: у морфологији и синтакси пре свега.

3. Није тешко приметити да је Ђопић имао дара не само да се уживи у амбијент у коме живи старовремски свет, него и у провинцијски, специфични говор тог света. Баба Тривуна говори језиком свога подгрмечког завичаја, који њеним речима даје бујност колорита и који, наравно, доприноси оригиналности, живописности и типском рељефу. Па и хумор који извире из реплика има своју посебну чар и у сочности, боји, изворно архаичној пластичности бакиних речи, у њиховој примитивној, старинско оријенталној мелодији, у речи – која је и у свом колориту непосредан израз распричаног крајишког темперамента.

4. Ђопић је разголићавао језик. Он се као писац најчешће изражава преко конкретне слике неког предмета, ситуације и личности. Имао је необично изоштрен посматрачки дар: његово проницљиво око запажало је у маси животних појединости, појава и људи оно што је типично, што одређује једну средину, моменат или менталитет.

4.1. Из тежње да што реалније дочара амбијент, Ђопић је у свој дијалог уносио дијалектизме и архаизме, али није отишао у сувишно удаљавање од књижевног језика. Ни дијалекат ни хумор нису обично регистровање виђеног или једноставно пресликавање чињеничког стања, већ су комбиновање, потенцирање и специфично уобличавање животне стварности. Кад је живот посматрао из средине својих ликова, с те исте животне хоризонтале, на истој изохипси, а не с неке више коте, – Ђопић је хумору придавао релативно кратак интензитет.

4.2. Са тога становишта, а и са осталих језичко-стилских становишта – треба скренути пажњу на важне правце и принципе парцелације овога текста. Текст је наиме испарцелисан трима језичко-стилским трансверзалама: дијахронијском, дијатопијском и

дијастратском. На половима прве разликујемо неологизме и архаизме, на половима друге – стандардне облике и дијалекатске, домаће речи и туђице, а на половима треће – различито социјално маркиране форме, од којих су најизраженији колоквијализми.

4.3. Специфичност ових колоквијализама јесте да носе обележје подрмечког говора, да су дијалекатски тактирани, те и да већина њих својом формом у целини или неким својим деловима представљају и примере народне фразеологије:

- Каква је шебе невоља доћерала? - Ево већ друже ојанке дерем; - ојей се нијесам с мјестиа макла; - помислићеш да је бака сишла с паметии; - Око чега је зайело? - Куку мени, на шиа сам ударила под сшаре дане; - ња ћу ши, онако с ноге на ногу; - ња љуљ-шамо, љуљ-вамо; - А мој чемерни Дане, не буди лијен; - нема га ко шријебиши, шрекрийши, нужда наћерала; - Одакле шеби, велим женска главо, шај каиуши? - ња се и ши, код нашег Дане, сише најлачемо; - они ме дочекаше ко на сабљу; - Бош те пиши ко си ши; - Овдје сшоји црно на бијело; - А они шамо одмахнуше руком; - Баба, нема од шого нишиа; - Па куд је ошшла, бош је видио? - Цабе ши је, вели, шражиши; - Да зайнем одавле ња шраво на Уну; - Немој се шалиши главом да ме саму ошављаиш; - Носила сам и кокицу да гога шшшлшим и шодмажем; - Исшамешшише ме начисшио; - ња сад с шобом мршвом шрдњу ћера; - дала је на комедију да јој се руга и кус и реиши; - ходам шамо-амо.

У неколико наведених примера налазимо метаплазматично померање форме оличено у необичавању реда речи, у другима – искази се стилски маркирају архаизацијом, а највише њих пажњу привлаче као аутоматизоване говорне форме, архаичне са становишта савременог књижевног језика, али врло живе у дијалекту.

5. У пресеку језичке грађе последња поменута трансверзала излази као споредна, али управо она оцртава орбите језика као говорног, са доминацијом индигених речи у односу на архаизме и туђице: *канда није дријемала, исконшашши, доћерала, сшашоњају, наћерала, ћерам, збенавила, одавле, корим, камо ши, мушкаћина*. Постаје јасније какво је дијалекатско сондирање и секундарно ознаковљење језичког материјала Ћопић спровео. Овоме се придружују и честе паузе, које зависе од смисла исказа, и на њега утичу, – али оне нису нити дијалекатски нити стилски релевантан факат. Паузама, међутим, Ћопић обележава додатне моменте у дијалогу: емоционално-естетске – варирање ритма и темпа. Аутор им, дакле, придаје стилски карактер.

6. Јасно је онда како у Ћопићевом језику има свежине какве нема и не може бити у бираном речнику: ни новинарски конвенционалан, ни малограђански баналан, тај језик је изузетно лак и жи-

вописан. Пишући о 'обичном' свету и служећи се, природно, 'обичним' речником – аутор није дозвољавао да 'језичка профаност' пређе на мисли и осећања јунака у приповеци, а још мање на њега самог.

7. Закључујемо да је језички систем, тј., да је језичка регулатива – основица 'правилне' употребе речи и уопште изградње језичких структура, а да је за испуњење виших захтева потребно имати додатне критерије. Ти додатни критерији чине језичку норму.

2.2.2. Питање стилске нормативности текста

1. Језичко 'савршенство' како га Вук дефинише ипак далеко превазилази граматичку правилност. Оно укључује „и све танкости језика, граматике и штила“.

1.1. Сада је то заправо 'стилска' норма, која у себи на неки начин обухвата и језичку. Језичка норма у ствари чини основицу стилске норме, јер је језичка правилност нулти степен стилистичности језика. Стилска норма усмерена је на најтананије корелације семантичког и експресивно-стилистичког карактера, које постоје између разних друштвено-условљених видова говорног и писаног језика.

1.2. Другим речима – она истражује вредносна обележја језичких јединица у систему и језичког система као целине. Имали смо прилике да посматрамо језичку грађу и да јој придодасмо вредносне квалификације: па смо неким јединицама придружили статус 'књижевно', а другим 'дијалекатско', 'провинцијско' или 'варваризам', ако долазе са стране; или у најбољу руку 'фолклорно', уколико су 'народске', 'разговорне' и сл. по пореклу.

2. 'Правилност' је у језику граматичка, а 'исправност' нормативна категорија. Последња се тиче оних вредности јединица које су израз хијерархијских односа у нехомогеном систему.

2.1. У језику је 'савршенство' највиши ступањ нормативно-стилске вредности. Савршенство језика крије се у еластичитету његове грађе, снази инспирације и вештини обраде. Еластичитет је супротан 'стабилности' система са његовим утврђеним правилима. Према томе, стилистичке вредности језика нису практична негација лингвистичких, већ су им супротстављене у оквирима које поставља систем.

2.2. Уосталом, квалитет свакога људског дела – било да је реч о материјалном или духовном – нема сумње да је резултат двају темељних фактора: квалитета 'материјала' и квалитета 'рада'. У томе се од осталих облика не разликују ни 'производи језичке делатности'. Јасно је да су својеврсној контроли подвргнути производња 'сми-

слова, као и квалитет исказних форми посматраних са различитих гледишта, а са 'ефицијенцијског', тј. стилистичког – пре свега.

3. Управо са тога гледишта можемо устврдити да је Ћопић свој речник бирао, и свој стил тражио.

3.1. Стил код њега изгледа као језички облик везан искључиво за описане личности, при чему лингвистички аспект скоро потпуно ишчезава, тако као да се стил тиче друштвеног статуса и психолошког стања говорника – који онда одређују врсту језичке материје што је у говору употребљена.

3.2. Исправније би можда било говорити о говорној прагматици до које је Ћопићу било стало. Аутор заиста – на духовном плану – полази од језичке моћи и с њом повезује снагу мисли, а онда – на практичном плану – усклађује обим, разноврсност и квалитет ангажованих језичких структура са мисаоним структурама; и коначно – води рачуна колико су сви ти фактори прилагођени приликама и друштвеном контексту у које 'ставља' свој дијалог.

4. Казујући га из уста својих јунака, и то са лакоћом и живошћу какву може имати само инвентивни разговорни облик комуникације, – Ћопић је свој дијалог опремио додатним 'стилским реквизицима'.

4.1. То како чиновница и баба Тривуна причају више је усмено казивање него књижевни запис, те је њихов дијалог више духовита анегдота него уметничка проза. И отуда, али и из фолклорног врела као позадине, потичу поређења и узречице које као муње осветљавају сцену и запаљују реплике. Народски, жустар ток реченица и сликовит израз, а не радња, дају ритам овој приповеци.

4.2. Ћопићев 'метод рада', како излази, заснован је на транспоновану туђег казивања – са акцентом на директном запажању, личном осећању и креацији сопствене маште. 'Туђи' елементи у његову приповедном миљеу нису међусобно повезане појединости, разбацани каменчићи иза којих није могуће назрети будући мозаик, него су више или мање заокружене целине са јасним стилским идентитетом. Поетски инкорпорирани у дијалогско ткиво дијалога – ти се елементи мобилишу са јасно израженом ефицијенцијском вредношћу – стилизација поруке.

5. Ефективност структуре Ћопићевог саопштења није заснована у првом реду на усклађености говорне речи са језичком регулативом – већ на начину артикулисања, тј. рашчлањавања ауторове идеје и на уобличењу семантичких склопова. Једном речи – ефективност овог дијалога заснива се на довођењу форме и садржаја у међусобни склад. Аутор је то остварио следећим поступком – до-

бро одабране идеје за свој дијалог сврсисходно је распоредио, а потом их је 'обукао' у добро усклађену језичку грађу. Као резултат тога стилистичког поступка налазимо пропорционално димензиониране и у равнотежени међуоднос постављене исказне целине.

6. Подвргнувши укупност догађаја редукцији, Ђопићу као сводљива величина преостаје материјални свет и духовни принцип. Одлучује се за једначење стварности и поетске слике, располажући аргументима којима се прича разоткрива као пуноважна истина. Овде се може препознати одјек филозофије језика Вилхелма фон Хумболта (1998: 74), за кога је језик спољашњи израз 'унутрашње форме', при чему се под формом мисли на менталну структуру припадника неке одређене језичке заједнице. А то значи да у језику, поред ствари долази до израза и поглед који се о њој има, и да једна реч, на тај начин, двоструко досеже: с једне стране повезана је с предметним светом, али је, с друге, утемељена и у одређеном погледу на свет. Једна симетријска и хармонијски строго саздана структура, дакле као нешто што је у целини правилно и законито обликовано.

3. Закључак

Тема приповетке 'Непостојећа бакица' – у првој инстанци посматрана – јесте бакина историја са 'уверењем' да није жива, те уверавањем да јесте. У другој пак инстанци – прича има много дубљи смисао: њена мотивација долази од бакиног карактера, боље од њених схватања о животу и свету. У та се морална и здраворазумска схватања не уклапају бирократски постулати новог доба.

Бака – иако је њен неспоразум са савременим светом велик и снажан – није приказана као смешна фигура. Смешном је приказана ситуација у којој се нашла. И апсурдном. Чисте душе и бистре памети – баба Тривуна, с мирноћом мудраца и скромношћу крајишког сељака, оставља време с којим је у неспоразуму, и одлази у свој митски свет.

3.1. О мошћивској и нарацијској структури

1. У приповеци *Непостојећа бакица* радња је приказана у процесу свог збивања; она је драматизована и дијалогизована. Сваки моменат радње рефлектује се у дијалогу, тако да је дијалог главно средство развијања радње и уједно онај структурни елемент који је највише допринео да се проширује обим приче. Утицао је такође на конкретизацију радње. Тај моменат допуњен је једном поједино-

шћу која расплет приче помера из сфере конкретног, могло би се рећи натуралистичког – у сферу алегоријског.

2. Са неколико сликовитих појединости Ђопић у приповеци *Нејосџојећа бакица* описује ситуацију егзистенцијалне угрожености бакине у морално стешњеном свету, а затим у епилогу приче – износи моралну опомену или епимитију.

2.1. Тако нам се структурална дихотомија приповетке предочава као прича–поука, те се могу истраживати димензије и облици који је карактеришу. Она се може посматрати и као резултат одређене, специфичне комбинације информације. Прича и поента – посебно гледано – саставни су део веће интегралне целине. Са становишта текстуалне димензије (исп.: Грема 1966; Гробет 2001; Далгрен 2005; Долежел 1973; Нол 1975) – прича представља врло сложену текстуалну интервенцију, састављену од неколико интервенција нижег ранга, различите како по месту и функцији унутар текстуалне интервенције чији су саставни део, тако и по комбинацијама информација које их карактеришу.

2.2. Са становишта фабуне о причи се може говорити као о наративном циклусу по којем се групишу низови догађаја. Фабула као целина формира процес, а сваки догађај по себи може исто тако бити процес или бар део тога. „У сваком процесу се могу разликовати три фазе – запажа Бал (2000: 151): могућност (стварност), сам догађај (реализација) и резултат (закључак) процеса. Али ниједна од ових фаза није неопходна“. Процеси се могу појављивати један за другим, и у том случају је резултат првог процеса стално отварање новог. Процеси исто тако могу бити уклопљени у неке друге процесе, на пример: када једна могућност отвара другу, или када једна реализација отвара другу могућност¹⁵. „Различити процеси побољшања или погоршања, груписани у одређеним комбинацијама, заједно формирају – закључује Бал (2000: 152) – један наративни циклус“.

2.3. Са становишта хијерархијске текстуалне структуре, можемо говорити о конституентима приче на различитим ралинама, тј. о размени, текстуалној интервенцији и текстуалном акту или чину. Овај аспект организације текста – заједно са синтаксичким и рефе-

15 Исход фабуне тада показује процес промене по одређеном обрасцу, води до крајњег резултата, побољшања или погоршања у односу на почетну ситуацију. „Селектовани догађаји могу бити доведени у међусобну везу на разне начине. Тада не би требало говорити о структури фабуне, већ о некој новој структури, која може бити конструисана на основу података, а односи између података и онога што тиме чинимо морају бити експлицитно приказани и морају поседовати релевантност“ (Бал 2000: 154-155).

ренцијалним (контекстуалним) – заузима значајно место у његовој анализи.

2.4. С друге стране, приповетку – као актовку, тј. драму једночинку – можемо поделити на четири целине. Прва три дела припадају причи (разговор са чиновником, разговор са матичарем, разговор са 'големом бабом'), а четврти – поенти. Иако се у првом делу приче одвија главнина радње, можемо рећи да у односу на целину приповетке представља баритонирани део. Други и трећи део приче – само у односу на њену целину – представља окситонирани део. У односу на прва три, четврти део – као прагматичко уопштавање – представља адхортативни део приповетке. Ствар је логичке операције да се између већ оцртаних крајности спретно повуче један објективан, коначно важећи суд.

3. Рашчлањени текст приче на минималне текстуалне јединице или текстуалне акте, омогућава да се прати начин њихова повезивања у веће целине, прелазне текстуалне јединице или интервенције, те њихово место у оквиру највеће текстуалне јединице, размене. Комбиновањем информација везаних за ове конституенте текстуалне структуре са информацијама лексичке, синтаксичке, референцијалне и интеракцијске природе стиче се увид у релацијску, енонцијативну (полифонијску) и информацијску (топикалну) организацију приче. „Успостављање склада између појединих слојева књижевног дела – запажа Симић (2000: 32) – посао је врло сложен и тежак, и то управо јесте централни план његове структуре, у којем се сучичу стилизацијски поступци. И из њега извире смисао дела. Значење употребљене структуре зависи од начина на који је она изграђена, на који је – можемо рећи – структурирана“.

3.2. *О стилској и композиционој структури*

1. Стваралачки процес Б. Ђопића полази од стварног доживљаја и аутентичних података, што резултира панорамски сагледаваном стварношћу – али без дигресија, медитирања и моралисања. У његовој приповеци све настаје из народне приповедачке традиције и епског романијерског искуства: хумор је близак хумору усменог народног приповедања, а јунаци у приповеци, као и сам писац, имају наслеђено осећање ведрине.

2. У процесу стилизације језичке грађе као целовитог комплекса, Ђопић се није безусловно покораво системским и нормативним механизмима. Стилизацију је усмеравао у другим правцима: у правцу мисаоне и говорне активности 'произвођача' исказа; у правцу активирања, перспективирања и обраде дијалекатске и

фолклорне језичке грађе, те и у њиховом сређивању у конзистентну дијалогску структуру. На тај начин је Ђопић усложњавао своју грађу и умножавао механизме њене артикулације. Колико је год то отежавало усклађивање – исто толико је отварало аутору различите могућности за стилску презентацију садржаја и форме.

2.1. Вештом употребом народних језичких ресурса, Ђопић је постигао склад међу различитим језичким елементима и висок степен ефицијентности израза. Хоћемо рећи да је Ђопић спровео секундарно ознаковљење језичке грађе – тј. стилизацију. Језичке и културолошке обрасце аутор је довео у координирано садејство да би показао како су с подједнаком снагом прожели духовни живот бабе Тривуне.

2.2. Тек признајући слободу људској јединки да се колективним искуством служи у мери у којој то захтева пракса и прихвата разум (и свакако 'укус'), стичемо јаснију представу о односу између колективног и индивидуалног момента у самој норми. Зато када говоримо о нормативности естетских и стилских вредности, не смемо сметнути с ума да она није једини фактор који те вредности конституише, већ један од више конститутивних чинилаца.

3. Стил, како се може закључити, није само креативни модалитет производног процеса, већ и она идеја која тим процесом руководи, која се у њега уграђује, која га каналише и доводи до испуњења у креираној хармонији.

Литература

Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, Београд: Народна knjiga.

Барт 1977: R. Barthes, *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, Image-Music-Text, London: Fontana.

Бахтин 1980: М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Нолит.

Бремон 1978: С. Bremond, *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

Виготски 1968: Л. С. Выготский, *Психологија искуства*, Москва.

Виноградов 1971: В. Виноградов, *Стилистика и поетика*, Сарајево.

Долежел 1973: L. Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto: University of Toronto Press.

Дикро и др. 1980: O. Ducrot, et al., *Les mots du discours*, Paris: Les Editions de Minuit.

Дикро 1984: O. Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in: *Le Dire et le Dit*, Paris: Les Editions de Minuit, 171-233.

Женет 1980: G. Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

- Ејхенбаум 1969: Б. М. Ејхенбаум, *О прозе*, Ленинград.
- Еко 1973: У. Еко, *Култура, информација, комуникација*, Београд: Нолит.
- Јакобсон 1966: Р. Јакобсон, *Лингвистика и поезика*, Београд.
- Јовановић 2000: Ј. Јовановић, *Три аспекта анализе исказа (Исказне форме у роману 'Корени' Добрице Ђосића)*, Београд: Српски језик V/1-2, 641-677.
- Јовановић 2003: Ј. Јовановић, *О природи исказних форми као језичких јединица*, Београд: Српски језик VIII/1-2, 513-531.
- Јовановић 2005: Ј. Јовановић, *Грамађичка и стилска норма (На примеру одломка из 'Зоне Замфирове' С. Сремца)*, Београд: Књижевност и језик LII, 1-2, 143-156.
- Јовановић 2007а: Ј. Јовановић, *Приповећка Чудесна справа Б. Ђосића – стилска анализа*, Узданица – часопис за језик, књижевност, уметност и педогошке науке, Нова серија, 2007; год 4, бр.1-2, Педагошки факултет у Јагодина, 1-14. – У штампи.
- Јовановић 2007б: Ј. Јовановић, *Стилска структура басне (Д. Обрадовић, 'Жаба и јунац')*, Међуинституционални научни скуп – Савремене тенденције у настави језика и књижевности, Филолошки факултет Универзитета у Београду и Амерички савет за међународно образовање, 7-8. априла, Београд 2006, Зборник радова Филолошког факултета, 353-361.
- Кожина 1972: М. Н. Кожина, *До основ функционалне стилистики*, 'Теоретичке проблеме лингвистичке стилистики', Киев: Наукова думка.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд: 'Књижевност и цивилизација'.
- Лотман 1999: Ј. Лотман: *Култура и експлозија*, Варшава: Жилко.
- Нол 1975: Th. Noel, *Theories of the Fable in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Одинцов 1980: В. В. Одинцов, *Стилистика текста*, Москва: Наука.
- Остин 1994: Џ. Остин, *Како деловати речима*, Нови Сад: МС.
- Рулет 1999: E. Roulet, *La description de l'organisation du discours: du dialogue au texte*, Paris: Didier.
- Рулет 2001: E. Roulet, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours, La dimension hiérarchique*, in: Roulet, Eddy, Filliettaz, Laurent, Grobet, Anne, Berne: Lang.
- Рулет 2002: E. Roulet, *De la nécessité de distinguer des relations de discours sémantiques, textuelles et praxéologiques*, in: Andersen, Hanne Leth; Nîlke, Henning (éds), *Macro-syntaxe et macro-sémantique: actes du colloque international d'Arhus, 17-19 mai 2001*, Berne: Lang.
- Рулет 2004: E. Roulet, *The description of text relation markers in the Geneva model of discourse analysis*, in: Fischer, Kerstin (ed.), *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam: Elsevier.
- Серл 1991: Џ. Серл, *Говорни чиновни*, Београд: Нолит.

- Симић 1997: Р. Симић, *Увод у филозофију сти́ла*, Београд: Универзитет у Београду.
- Симић 2000: Р. Симић, *Сти́листика српског језика I*, Београд: НДСЈ.
- Симић 2001: Р. Симић, *Опши́та сти́листика*, Београд: НДСЈ и Јасен Нишкић.
- Симић–Јовановић 2002а: Р. Симић и Ј. Јовановић, *Основи теорије функционалних сти́лова*, Београд: НДСЈ – Јасен.
- Симић–Јовановић 2002б: Р. Симић и Ј. Јовановић, *Српска синта́кса II*, Београд: НДСЈ – Јасен.
- Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд: СКЗ, Књижевна мисао.
- Улман 1964: St. Ullman, *Language and Style*, Oxford: Basil Blackwell and Matl Ltd.
- Флудерник 1995: M. Fludernik, *Linguistics and Literature: prospects and horizons in the study of prose*. *Journal of Pragmatics* 26, 583-611.
- Хегел 1975: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика II*, Београд: БИГЗ, Филозофска библиотека.
- Хумболт 1988: В. фон Хумболт, *Увод у дело о кави језику и дру́ги о́гледи*, Нови Сад: Дневник, Књижевна заједница Новог Сада, Theoria.
- Чејф 1994: W. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, Chicago: Chicago University Press.
- Шимунић 2005: Zr. Šimunić, *Modularni pristup kompleksnosti organizacije diskursa*, Zagreb: Rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, knj. 31, 277-328.
- Штанцл 1971: Fr. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington: Indiana University Press.

Jelena Jovanović

**SEMANTIC AND STYLISTIC ANALYSIS OF THE STORY
„NON-EXISTING GRANDMA“ FROM THE „MALLOW-
COLOURED GARDEN“ BY BRANKO COPIC**

Summary

In the work the thematic and narrative structure is analyzed and the stylistic characteristics of the story „Non-existing grandma“ from the „Mallow-coloured Garden“ by Branko Copic are defined.

Биљана Радић-Бојанић
Филозофски факултет, Нови Сад

ОСОБИНЕ КОМУНИКАЦИОНИХ СИТУАЦИЈА НА ИНТЕРНЕТУ¹

У раду се истражују нове језичке ситуације које су настале на интернету, узимајући у обзир да њихове карактеристике нису строго раздвојене, него су комбиноване у мањој или већој мери. Полазна тачка у истраживању јесте питање у ком су односу говорени и писани језик, али се разматрају и услови у којима језик настаје и у којима се одвија комуникација, а који су релевантни само за електронску комуникацију.

Кључне речи: електронске ћаскаонице, електронска пошта, дискусционе групе, виртуелне играонице, веб-странице.

Увод

С обзиром на то да се почетком деведесетих година двадесетог века тежиште почело померати са техничког на друштвени аспект интернета (Berners-Lee 2000: 133), интересантно је посматрати шта је постигнуто у међуљудској комуникацији у друштвеном, а не само у техничком смислу. Битно је истражити, анализирати и представити не само нове програме и машине које поспешују међуљудску комуникацију, него и саму комуникацију, нове језичке ситуације које се неминовно стварају кроз нови медиј и нове језичке варијетете који настају у тим новим језичким ситуацијама, јер језик интернета засигурно није кохерентна језичка појава. Елементи различитих варијетета и њихове карактеристике нису строго раздвојени, него су комбиновани у мањој или већој мери. Полазна тачка у истраживању електронског дискурса који настаје комбинацијом елемената различитих варијетета јесте питање – у ком су односу говорени и писани језик, али су исто толико битни услови у којима језик

¹ Рад је заснован на другом поглављу ауторкине магистарске тезе под насловом „Дискурс комуникације на интернету на енглеском и српском језику (с тежиштем на електронском ћаскању)“ одбрањеној 14. 12. 2005. у Новом Саду пред комисијом проф. др Твртко Прћић (ментор), проф. др Ранко Бугарски и проф. др Свенка Савић.

настаје и у којима се одвија комуникација, а који су релевантни само за електронску комуникацију.

С изузетком малог дела корисника интернета који своју интерактивност заснивају на коришћењу микрофона и веб-камера уз веома брз проток информација, већина учесника за комуникацију користи тастатуру, на којој пише поруке, и монитор, на коме чита поруке добијене од других корисника. Иако се оваква опрема не користи у комуникационим ситуацијама у ванелектронском свету, нити постоје предности које су везане за употребу рачунара (могућност бележења и похрањивања свих размена, без обзира на језичку ситуацију), постоје извесна ограничења која таква опрема намеће. У електронској комуникацији постоје две силе: с једне стране стоје природа и могућности медија који је ограничен опремом, док су с друге стране циљеви и очекивања корисника који свим силама настоје да превазиђу ограничења која им намеће опрема (Crystal 2001: 24). Ради бољег разумевања деловања ових двеју сила, у наредним одељцима биће описано управо то: шта учесници могу, а шта желе да ураде.

Електронске ћаскаонице

Иако постоји много различитих програма помоћу којих може да се обавља синхрона комуникација на интернету, сви они имају неколико заједничких карактеристика. Прва је да учесник, пре него што може да започне синхрону комуникацију, мора да упише у поље **име** (енг. nick) које ће остали учесници видети током комуникације. Друга карактеристика је да ти програми омогућују и приватну и јавну комуникацију, тј. у разговору могу да учествују две особе (приватна) или више од две (јавна), где програми углавном не ограничавају број учесника.

Ако је у питању јавна комуникација, изглед програмâ је увек сличан. Постоје три главна поља која су битна за одвијање комуникације. У већем пољу види се разговор који је у току, виде се поруке које пристижу једна за другом и види се који учесници долазе и одлазе. Мање поље је списак имена свих учесника који су у датом тренутку присутни у **ћаскаоници** (енг. chatroom), виртуелном простору у коме се окупљају учесници да би ћаскали о одређеној теми, ако је она задата, или о било којој тренутно заступљеној теми (Ince 2001: 51). У најмање поље сваки учесник укуцава поруку коју жели да пошаље осталим учесницима. Међутим, ако је у питању приватна комуникација, постоје само два поља. У главном пољу виде се искази које двоје учесника упућује једно другом, а мање поље

служи за укуцавање исказа. Сваки учесник може да позове сваког другог учесника из главне ћаскаонице на приватно ћаскање, које не види нико други осим то двоје.

У главном пољу програма могу да се виде три врсте порука, обично обележених различитим бојама да би се разлика међу њима лакше приметила. Прва врста порука су системске поруке. Најчешће су обележене једном звездицом, *, и оне нису битне за лингвистичку анализу, јер их генерише програм за ћаскање, најављујући ко се од учесника управо придружио осталима (поруке су тамо написане зеленом бојом), а ко је отишао (поруке су тамо написане плавом бојом). Те поруке су увек на енглеском, без обзира на ком се језику ћаска, јер је сам програм за електронско ћаскање написан на енглеском. Друга врста порука су искази учесника. Оне увек почињу именом учесника унутар угластих заграда, < > (сваки програм аутоматски убацује тај део), иза кога долази сам исказ. Трећа врста порука су коментари и виртуелне радње учесника: испред тих порука се такође налази једна звездица, а написане су смеђом или љубичастом бојом. Оне служе да би учесници дали коментар на нешто или да би описали своје виртуелно понашање, оба у трећем лицу јединине.

Осим саме комуникације на интернету, веома је битан и начин на који учесници себе представљају. Као што је већ речено, пре него што уопште почну да ћаскају са осталима, они морају да упишу име које ће их представљати и којим ће их остали учесници ословљавати. Ретко кад се дешава да учесници користе своја права имена, него углавном смишљају име које за њих саме има неко значење, а осталима може, али и не мора, да буде схватљиво. У сваком случају, од учесника се очекује да за себе смисли занимљиво, необично, упечатљиво и јединствено име. Вреди истаћи да, за разлику од ритуала давања имена и надимака у стварном свету, где име бирају други људи, на интернету сваки учесник бира име за себе (Crystal 2001: 159). Иако постоји могућност да учесник одабере другачије име сваки пут кад уђе у неку ћаскаоницу, или чак да мења име у току разговора у ћаскаоници, неретко се дешава да учесници користе исто име сваки пут кад се укључе у разговор и тако постају препознатљиви осталим учесницима ако су раније комуницирали у тој ћаскаоници. На тај начин, ствара се осећај виртуелне заједнице, о чему ће речи бити касније. У случају да учесник не одабере име приликом укључивања у разговор, што се јавља код почетника, програм му сам додељује име које увек гласи GUESTброј (нпр.

GUEST1234). Поред тога, није дозвољено, а ни практично изводљиво, да у истој ћаскаоници истовремено постоје два иста имена.

Следећи корак анализе јесте посматрање целине разговора у ћаскаоницама, уместо анализирања сваког реда понаособ. Данет (Danet 2001: 100-101) уочава сличност разговора у ћаскаоницама са текстом драме. Улоге су подељене и исказу сваког учесника претходно његово име, а између исказа се провлаче виртуелне дидаскалије које дају информације о томе ко долази, ко одлази, ко шта ради и како се ко осећа. Учесници су представљени именима која су сами за себе одабрали, а свој идентитет исказују једино кроз своје речи. Стога су оно шта кажу и начин на који то кажу веома важни за представљање њихове виртуелне личности и отуда учесници, упркос брзини комуникације, морају пажљиво одмерити своје речи. С друге стране, баш зато што су речи једини начин исказивања идентитета, одговорност за речи и поступке је смањена, па неки учесници за себе бирају идентитете који нимало не одговарају њиховој стварној личности.

Електронска пошта

Корисници електронске поште могу комуницирати служећи се програмима различитих компанија, али оно што је свима заједничко јесте изглед поруке. Током седамдесетих година двадесетог века, када је електронска пошта тек стицала популарност, програмери су, након дугих и жучних преговора, утврдили низ података који су морали да буду саставни део заглавља сваке поруке. То су: прималац (чију адресу и/или име укуцава писац поруке), пошиљалац (чије име програм уноси аутоматски), тема поруке (коју укуцава писац), те време и датум слања поруке (које програм уноси аутоматски).

На месту предвиђеном за примаоца и пошиљача поруке може да стоји пуно име и презиме особе, само име, или само презиме, или само електронска адреса, у зависности од тога да ли су ти подаци унесени у адресар корисника датог рачунара. Да би се избегле забуне око тога шта је име, а шта адреса, конвенцијом је утврђено да се све електронске адресе обележавају унутар угластих заграда (нпр. <johnsmith@mail.com>). Прво што упада у очи код овог начина комуникације јесте само име и/или презиме особа које користе електронску пошту. Људи на неколико начина уписују своја имена приликом инсталације програма и самим тим стварају представу о себи у свету електронске комуникације:

- пуно име и презиме, написано великим почетним словима (нпр. *John Smith*),
- пуно име и презиме, написано малим словима (нпр. *john smith*),
- само име, написано великим почетним словом (нпр. *John*),
- само име, написано малим словима (нпр. *john*),
- име и/или презиме, написано великим словима (нпр. *JOHN SMITH*).

Корисници који одступају од правила правописа и не користе велика почетна слова или не упишу своје презиме – или нису обучени у коришћењу датог програма или наговештавају да је за њих електронска комуникација нешто што схватају као неформално окружење у коме комуницирају са пријатељима и познаницима којима нема потребе да се представљају пуним именом и презименом. Самим тим, може се очекивати да и садржај њихових електронских писама буде у истом духу.

Тема поруке је веома битан део, о чему говори чињеница да многи програми аутоматски корисника опомињу ако ништа није уписао у предвиђеном пољу. Тема, следећи максиме кооперативности Пола Грајса (Paul Grice – информативност, истинитост, релевантност, јасност; у: Савић 1993: 79-80, и Прћић 1997: 88), најављује о чему је писмо и, осим тога, може примаоцу да наговести да ли је писмо личне природе (нпр. *једно пишање*) или је у питању рекламни материјал (нпр. *Harry Potter Publication Date*). У пољу намењеном за тему поруке могу се наћи и два додатна обележја која убацује сам програм. Једно је *Re:* (скраћено од енг. Reply), што значи да је порука само одговор на раније послату поруку, а друго је *Fwd:* (скраћено од енг. Forward), што значи да је примаоцу прослеђена порука коју је пошљалац добио од неког другог.

Полазећи од тога ко је прималац писма, електронска пошта може да се класификује као јавна и као приватна комуникација. У случају да се ради о размени писама између две особе, у питању је **приватна комуникација**. Када се писмо шаље на две или више адреса, без обзира на то да ли је рекламни материјал или циркуларна порука, посреди је **јавна комуникација**. Ова разлика је веома битна, јер се језик којим се пишу ове две врсте писама, идеално, разликује у већој или мањој мери. Електронска писма у јавној комуникацији биће писана формалнијим стилем и више ће следити традиционални начин писања писама, док ће електронска писма у приватној бити много неформалнија, са елементима говореног језика.

Порука може да почне поздравом, мада то није неопходно у овој врсти електронске комуникације. Исто тако није уобичајено да се у обраћању користе имена, пошто се неколико редова више налазе подаци о томе ко су учесници у овој комуникацији. Одговори на електронска писма могу се писати одмах, док је корисник на вези, или неко време по примању поруке, што утиче на сам њен текст. Ако се одговара одмах, корисници ће избегавати поздраве и остале конвенције, а поруке ће понекад имати више грешака. С друге стране, ако постоји временски размак између примања поруке и писања одговора, ти ће одговори бити дужи и пажљивије написани, често са поздравом на почетку и крају писма, грешке ће бити исправљене и све ће више личити на конвенционално писмо.

Битно је, при томе, да сам изглед текста поруке следи одређена правила. Најважнији део поруке ће увек бити горњи део зато што се он први види кад се порука отвори. Осим тога, непрекинути текст који је тешко пратити на екрану требало би да се избегава, а уместо тога да се користе параграфи са проредима ради боље прегледности, те краће и једноставније реченице ради лакшег читања.

У зависности од писца поруке, она може бити написана по правописним правилима или се та правила могу само делимично примењивати. У неформалним комуникационим ситуацијама честа су кршења правописних правила (цео текст или његов део пише се малим словима, интерпункција се ретко користи), а стварају се и неке нове конвенције. Прва је употреба **емотограма** (енг. emoticon), што су симболи сачињени од знакова интерпункције, слова и бројки, којима пошиљалац поруке жели да изрази своје емоције и став према примаоцу поруке, према теми или према самом себи (Радић 2000: 106), док је друга конвенција понављање слова и знакова интерпункције у сврху наглашавања речи или делова исказа.

Дискусионе групе

На први поглед, постоји доста сличности између ћаскаоница и дискусионих група: оба ова вида електронске комуникације имају велик број учесника, теме о којима се говори су разноврсне, идентитет учесника је углавном непознат, они могу да буду активни и да својим исказима доприносе комуникацији, али могу да буду и **неми посматрачи** (енг. lurker), који само прате дешавања, читају исказе осталих, али се не укључују у разговор. Ако се ова два вида електронске комуникације пажљивије сагледају, уочавају се карактеристике које их доиста чине веома различитим. Комуникација у ћаскаоницама је синхрона, док дискусионе групе представљају

низ порука које учесници могу да пишу са паузом од једног минута, па све до неколико месеци и више. Дискусионе групе обично имају знатно већи број учесника од ћаскаоница управо због свог асинхроног карактера: много људи може се укључити у дискусију од тренутка када је постављена нека тема, па до тренутка када се дискусионна група укида (што се ређе дешава).

Теме о којима је реч у дискусионим групама увек су класификоване у веће групе, да би људи различитих интересовања лакше нашли оно што их занима. Ако некога, на пример, занимају кућни љубимци, он ће потражити општију групу тема *Живоотиње*, затим ће од бројних понуђених подтема одабрати *Кућни љубимци*, а онда вероватно врсту кућног љубимца која њега занима, *Мачке*. Оваква врста строге класификације се не може наћи у ћаскаоницама, без обзира на то што постоје и оне тематски одређене. Дијалог у њима увек може да одлута у непредвиђеном правцу и да се више не врати на почетну тему. С друге стране, у дискусионим групама, ако искази учесника почну да скрећу с теме, учесници углавном опомињу писца и дискусија се враћа на тему.

Питање идентитета учесника у ћаскаоницама се, у суштини, веома разликује од питања идентитета учесника у дискусионим групама. Идентитет у дискусионим групама много је стабилнији, јер учесници углавном користе једна те иста имена у комуникацији и својим учешћем су много посвећенији групи него учесници у ћаскаоницама, пошто се осећају делом заједнице. Што се самог процеса комуникације тиче, већ је речено да у дискусионим групама може да учествује велик број људи. Њихове поруке су дате хронолошким редоследом, почевши од најраније до последње послате поруке. Дискусиона група обично почиње да постоји тако што једна особа, у оквиру општије теме, да наслов дискусионој групи, а испод наслова напише текст којим објашњава зашто тему покреће и у коме позива остале кориснике да својим исказима допринесу дискусији на задату тему. Сам наслов теме мора да буде кратак, провокативан и инспиративан, мора да привуче пажњу осталих учесника да би та дискусионна група уопште започела свој живот. Ако је наслов теме сувише дугачак, ако тема није занимљива или не привлачи пажњу других, неће бити реакција на прву поруку и дискусионна група неће ни бити покренута. С друге стране, ако је тема занимљива и довољно инспиративна, учесници ће имати шта да кажу и моћи ће да се надовезују или на почетну поруку или на касније написане поруке. Овде је важно напоменути да је тема дискусионе групе једини текст који се види на веб-страни са општијом темом и да учесници тек

кад одаберу тему која им се учини занимљивом одлазе на веб-страницу на којој се, осим теме, види и текст порука које су написане као реакције на тему.

Текстови су дати хронолошки, један за другим. Сваки нов допринос дискусионој групи почиње именом учесника који је написао поруку, датумом и временом писања, иза чега следи сам текст. Након што прочита све поруке, учесник може да одлучи да и сам нешто каже. Тада одлази на поље *Коментар* и тамо укуцава своје име и текст своје поруке. Ово је кључни елемент у анализи комуникације у дискусионим групама. Као што је већ речено, сама комуникација је асинхрона, јер временски размак између порука може да буде и неколико месеци, те учесници често нису истовремено присутни у истој дискусионој групи. Па ипак, само писање нове поруке се најчешће дешава док је корисник на вези. Ово утиче на начин на који су поруке написане, на брзину писања, на број грешака и исправљање тих грешака, на поштовање правописних и граматичких правила. По овим карактеристикама, комуникација у дискусионим групама слична је комуникацији у ћаскаоницама, иако су искази много дужи – учесници имају много више времена да сроче исказе пошто време размене и брзина комуникације нису одлучујући фактори, као што је то случај с комуникацијом у ћаскаоницама. Након што учесник откуца текст своје поруке, шаље је у дискусиону групу и она постаје последњи допринос у том низу порука.

Осим учесника који својим порукама доприносе развоју дискусионе групе, постоји и изванредан број учесника који само читају поруке. Број тих учесника не може да се утврди, али се сматра да су и они део виртуелне заједнице која се гради на основу порука у дискусионим групама. Неко од тих посматрача може након одређеног времена да се одважи и укључи у дискусију, док други могу и даље да остану неприметни.

На основу понуђеног описа дискусионих група може се закључити да је комуникација која се одвија на овај начин комбинација масовне и интерперсоналне комуникације. С једне стране, појединац пише поруку коју чита много људи, што је пример масовне комуникације. С друге стране, поруке које се пишу увек су реакција на нечију конкретну поруку, што је пример интерперсоналне комуникације.

Виртуелне игратице

Иако име овог вида комуникације на интернету на енглеском језику гласи MUDs (multi-user dungeons или multi-user domains),

а тај акроним у енглеском почиње да се користи као генерички назив писан малим словима, понуђени превод на српски језик је **виртуелне играонице**. Овај вид комуникације на интернету више није посвећен искључиво игрању игрица заснованих на тексту, него се на овај начин могу симулирати и ситуације које немају везе са играњем, укључујући разне друштвене (забава, породична окупљања), образовне (учионица, настава, истраживање) и комерцијалне ситуације. Оно што им је заједничко јесте то да учесници сваки пут бирају **лик** (енг. character) с којим учествују у комуникацији, одлазе на место које се већ налази у бази података и које већ има свој унапред смишљен и описан изглед, и започињу комуникацију са другим ликовима. Свако то место је свет за себе, свет који су смислили и направили програмери, заљубљеници у такву врсту комуникације или само вешти лаици којима је то хоби. То је, дакле, виртуелна играоница која постоји само у базама података и може, али не мора, да личи на било шта у стварном свету. Како каже Кристал (Crystal 2001: 190-191), докле год се виртуелни светови заснивају само на тексту, у њему ће бити могуће све, чак и да безбојне зелене идеје бесно спавају, а оног тренутка кад почне да се укључује и графички елемент, виртуелне играонице ће морати да се повинују ограничењима физичког света.

На почетној страни сваке виртуелне играонице корисници могу да нађу кратак општи опис и основне податке о њој, као и линкове ка детаљнијим информацијама везаним за игру. Сваки нови учесник треба да одабере име за свој лик, прочита кратка упутства за коришћење програма и тада комуникација може да почне. При уласку у виртуелну играоницу, учесник обично среће ликове који су ту присутни веома дуго и имају улогу домаћина који **новајлију** (енг. newbie) поздрављају и воде кроз причу. Важно је напоменути да је у виртуелним играоницама веома битна разлика између корисника и лика. Корисником се обично сматра особа која седи пред рачунаром, а лик је онај ко учествује у комуникацији у виртуелним играоницама. Новајлије често греше и заборављају на ову разлику, па их старији и искуснији ликови опомињу да се понашају као корисници (енг. out-of-character), уместо да се понашају као ликови (енг. in-character). Сваки нови корисник бира име за свој лик, али обично на самом почетку лик нема физички и карактерни опис, него га временом изграђује. Такође, старији и искуснији учесници постепено прихватају нови лик и његово место у причи која се често већ дуго одвија. Сваки нови корисник/лик може да рачуна на помоћ у коришћењу програма, у врстама команди које се користе

у програму и упутствима за кретање и комуникацију. Команде су најчешће веома кратке и састоје се од једног или два слова, што је део економичности изражавања на интернету. Сам изглед комуникације донекле је сличан изгледу ћаскаоница, али има много више информација.

У великом пољу, поред исказа ликова, у току комуникације могу да се виде и описи места на којима се комуникација одвија, дају се подаци о томе који су ликови присутни на том месту, шта они раде и у ком се правцу крећу. Ради лакшег сналажења, различите врсте информација написане су друкчијим бојама, као и у ћаскаоницама. Уз велико поље постоји и мало, где учесници пишу команде које њихове ликове одводе на различита места у тој виртуелној играоници, исказе које могу да прочитају остали корисници/ликови или опис радњи које они замишљају да њихови ликови раде у том тренутку.

Иако и виртуелне играонице у основи служе као простор за ћаскање, тај дијалог се одвија у замишљеном свету, а учесници проговарају кроз измишљене ликове. Отуда, језик комуникације мора да буде у складу са тематским одређењем играонице (архаичан, стручан, неформалан и сл.), а учесници морају да буду веома пажљиви у одабиру речи за своје ликове. У виртуелним играоницама постоје два главна начина комуницирања – **говорење** (енг. *saying*) и **показивање** (енг. *emoting*). Говорење је директно обраћање осталим ликовима, док је показивање начин да корисник опише радње, осећања, реакције, покрете и изразе лица свог лика (Crystal 2001: 180-181). Сходно томе, ако корисник жели да се на екрану види шта је његов лик рекао, користиће команду *say* (говори) и иза тога ће написати речи које његов лик треба да изговори (нпр. *say hello*). На екранима осталих корисника појавиће се исказ *Amana says 'hello'*. У случају да корисник кроз свој лик жели да се обрати другом лику, он користи команду *say X hello*, што се на екранима других корисника види као *Amana [to X] 'hello'*. Ова врста команде има функцију замењивања визуелног контакта којим се у стварном животу дефинише особа којој се неко обраћа. Команда *emote* (показује) користи се на сличан начин, али оно што се види на екранима корисника је друкчије. Ако корисник напише *emote wink*, он сам ће на свом екрану видети текст *You wink*, док ће остали корисници на својим екранима видети текст *Amana winks*. Овим долази до сталне промене личних облика: првобитни исказ се пише у комбинацији првог лица једнине и императива, резултат се кориснику, који је и писац, даје у другом лицу једнине, а остали корисници га

виде у трећем лицу јединине. Иако ово делује компликовано, то је једини начин да се избегну неспоразуми око тога ко је шта коме рекао. Кристал (Crystal 2001: 183) каже да је показивање начин да се створи ванјезички контекст за директне исказе корисника. С друге стране, и тај ванјезички контекст је у основи језички, јер су то речи учесника који својим ликовима стварају ванјезички контекст у коме ће изрећи своје исказе.

Пошто су ћаскаонице и играонице два вида синхроне јавне комуникације на интернету, занимљиво би било да се види у чему су сличне, а у чему различите. Оба вида комуникације имају релативно велик број учесника, чији се искази на екрану приказују искључиво хронолошким редоследом. Језик којим се служе најчешће је неформалан, иако у одређеним виртуелним играоницама један од предуслова за учешће јесте коришћење архаичног језика у складу са темом те играонице. Главни начин комуникације је ћаскање, неформалан разговор на тему која је у том тренутку актуелна, али у виртуелним играоницама то је само један од неколико могућих начина комуницирања. Тамо велику улогу играју описи ликова и места, као и показивање, које је нека врста ванјезичког контекста за ликове и њихову међусобну комуникацију (Cherny 1999: 155). У ћаскаоницама такође постоји, иако у много мањој мери, нешто што личи на показивање. Ради се о исказу у трећем лицу јединине којим учесник извештава о својим виртуелним радњама у току ћаскања. У ћаскаоницама оваква врста исказа није аутоматизована командама као што је у играоницама, него учесник мора да укуцава цео исказ. Идентитет, једна од главних тема у већини расправа о интернету и његовим корисницима, битна је ставка и у ћаскаоницама и у играоницама. Док се за кориснике виртуелних играоница може рећи да су њихови идентитети релативно стабилни и стални, нарочито због тога што они приликом укључивања у комуникацију стварају своје ликове, са именима, физичким описом и карактеристикама личности, и сваки наредни пут кад се укључе користе исти тај лик, за учеснике у ћаскаоницама идентитет је један од многих аспеката комуникације којима се они поигравају, те мењају име приликом уласка у ћаскаонице, а могу да дају и лажне податке о себи.

Истине ради, велик број учесника у ћаскаоницама ипак користи стална имена. То је један од начина да их остали учесници препознају, чиме се и у неким ћаскаоницама полако гради виртуелна заједница. Ово је могуће само у ћаскаоницама са мањим и релативно сталним бројем учесника. С друге стране, због сталности и стабилности идентитета у виртуелним играоницама, тамо

се лако ствара осећај виртуелне заједнице која опстаје углавном захваљујући корисницима који тамо проводе много времена. Разлози због којих учесници уопште проводе време у ћаскаоницама и играоницама у основи су веома слични: они се друже, упознају нове људе, комуницирају са неким кога иначе можда никад не би упознали у стварном животу, а свака врста комуникације је облик разбигриге. Поред тога, многи људи користе ћаскаонице као начин да одржавају контакт са себи блиским људима који живе далеко и са којима је сваки други начин комуникације, најчешће телефон, веома скуп. Последње у чему се разликују ћаскаонице и играонице јесте окружење, контекст комуникације. Ситуација у играоницама сложенија је баш због разлике између корисника и лика. Овде се закључује да у играоницама показивање представља стварање ванјезичког контекста за ликове, али је оно истовремено и језички контекст корисника, који имају и свој ванјезички контекст (соба, компјутер, монитор, тастатура) (в. Сliku 1).



Слика 1. Језички и ванјезички контексти у виртуелним играоницама

С друге стране, у ћаскаоницама ситуација је једноставнија, јер постоји само језички контекст (искази корисника у ћаскаоници) и ванјезички контекст (соба, компјутер, монитор, тастатура) (в. Сliku 2).



Слика 2. Језички и ванјезички контексти у ћаскаоницама

Виртуелне играонице су спој неколико видова комуникације на интернету. Осим самих играоница, где се одвија главни део комуникације, постоје и дискусионе групе, где исти учесници могу, и онда кад не учествују у комуникацији у играоници, да расправљају о томе на који се начин развија прича и живот у играоници, како да се санкционише понашање неких учесника које угрожава остале учеснике, итд. Поред дискусионих група, постоје и веб-странице везане за играонице, на којима се могу наћи додатне информације о ликовима, причама, заплетима, као и одговори на често постављана питања о самим играоницама. О самим веб-страницама биће више речи у наредном одељку.

Веб-странице

Светска мрежа или **веб** (енг. World Wide Web или Web) је „ограник интернета који омогућава лако претраживање, приступање и преузимање података и фајлова са свих међусобно умрежених компјутера“ (Васић и др. 2001: 268).² Ово име је одабрано тако да по значењу личи на реч „интернет“ (*net* и *web* значе ‘мрежа’ у енглеском језику): обе су мреже компјутера, података и корисника, а светска мрежа је саставни део интернета и његов највећи део. Светска мрежа је организована тако да се састоји од **вебсајтова** (енг. web site), који су „скупови повезаних страна на интернету посвећени једној теми или области“. Сваки вебсајт има низ **веб-страница** (енг. web page), тј. комбинација текста, слика, звукова и кратких филмова које одговарају материјалу у једном прозору неког претраживачког програма (Ince 2001: 321). Вебсајтови су најчешће организовани тако да имају своју **почетну страну** (енг. home page), „прву страну која обично нуди преглед садржаја“, од које **линкови** (енг. link), „везе или линије преко којих се преносе подаци“, воде ка другим веб-страницама. Како каже Бернерс-Ли (Berners-Lee 1999: 134), светска мрежа је убрзо након свог настанка постала и друштвена тековина, не само техничка, па се стога данас јављају многи проблеми везани за њу и њен изузетно брз развој: квалитет и поузданост информација, пристрасност у информисању, питање приватности информација, поверење, правна заштита и закони који се примењују на светској мрежи и на интернету уопште.

Од настанка људског рода до данас никад није постојала оваква јединствена глобална, првенствено текстуална средина, место на

² Осим ако није другачије назначено, дефиниције термина у овом Одељку узете су из Васић и др. (2001).

коме би се, бар у теорији, могло наћи скоро све што је икад написано и похрањено, целокупно људско знање и све што је везано за живот људи – информације о временским приликама у различитим деловима света, каталози библиотека, огласи за продају најразличитијих артикала, програми телевизијских станица, вебсајтови музеја и галерија, спортске информације, виртуелне књижаре са подацима о књигама, академске информације о универзитетима и школама, финансијски извештаји, туристичке информације о хотелима и авионским летовима, итд. Нотон (Naughton 1999: 223) мрежу назива 'docuverse' (од енг. 'docu(ment uni)verse'), универзум докумената, и тим називом покушава да дочара њено богатство, разноликост и распрострањеност. Идеална ситуација на светској мрежи била би кад би све било доступно свима и кад би свако могао да нађе оно што му треба, али то није увек случај. Иако постоји обиље материјала и информација чије је коришћење бесплатно и које се лако могу наћи, постоје материјали и информације чије се коришћење плаћа, као и материјали који су доступни само члановима одговарајућих друштава или организација. Најлакши начин за долажење до потребних информација је путем **претраживачких програма**³ (енг. browser), „компјутерских програма који омогућавају претраживање интернета“.

Што се језичке ситуације на светској мрежи тиче, уочљиво је да се она од свих језичких ситуација на интернету најмање разликује од ванелектронског света. Наиме, разлике између језика на светској мрежи и језика новина, књига, чланака, огласа, каталога, брошура и сл. нису толико у садржају, колико у начину на који је он визуелно представљен. Насупрот неелектронском тексту, штампаном на папиру, на веб-страницама нема ограничења која намеће папир (линеарно слагање текста, бројеви страна, немогућност спајања текста и звука...). Електронски текст има два аспекта: информације и начин на који су оне представљене. Приликом пребацивања неелектронског текста у електронски, постоји неколико фактора који су веома битни и који могу да буду пресудни у пријемчивости, посећености и степену коришћености веб-страница, а понекад и у заради коју неке веб-странице могу да донесу. Кристал (Crystal 2001: 199) напомиње да психолингвистичка способност људи није иста кад је у питању читање текста на папиру и читање текста са екрана, што би требало да утиче на изглед текста. Иако та област тек треба да буде истражена, засад се зна да су дуги и непрекинути текстови веома

3 О детаљима везаним за претраживање, језичке и ванјезичке проблеме расправља Crystal (2001: 208-216).

тешки за праћење на екрану, да су текстови који излазе из оквира једног прозора, поготово са леве и десне стране, много тежи за читање пошто захтевају више труда и покрета мишем, да текстови са превише слика, звукова и огласа не наилазе на добар пријем код корисника због нападности, превелике количине информација и предугог читавања. Из тих разлога дизајн вебсајтова и веб-страница схвата се веома озбиљно, јер може да утиче чак и на то да ли ће неки вебсајт уопште заживети или не.


Електронски текст на веб-страницама нуди иновације и могућности којих досад није било због ограничења која намеће лист папира. У питању су комбинације писаних речи са сликама и филмовима, интерактивни огласи, повезивање са другим документима, копирање делова текста без мењања оригинала и каснија обрада у неким другим програмима, те интерактивност самог документа. Та очигледна динамична графика, толико друкчија у односу на штампане изворе, ипак је тек у зачетку и многе њене могућности и досега још су неистражени и неискоришћени.

Једна од најочљивијих карактеристика веб-страница јесте богатство боја. За разлику од штампаног текста, који се најчешће састоји од црних слова на белој позадини, првенствено због трошкова штампања који се повећавају употребом боја, изглед електронског текста на веб-страницама може да буде веома различит. За позадину и за слова могу да се одаберу најразличитије комбинације боја, иако се води рачуна о томе да се као резултат добије текст који може лако да се чита и чији изглед не умара очи корисника. Унутар самог текста могу да се мењају боје слова ради истицања неких информација, али може да се мења и боја позадине ради истицања различитих целина. Данет (Danet 2001: 241) каже да је шароликост веб-страница још један аспект разиграности интернета као медија.

Кристал (Crystal 2001: 203-204) истиче још једну карактеристику веб-страница која се не може пронаћи у штампаном тексту. Ради се о интерактивност заступљеној на неким веб-страницама. Светска мрежа више није медиј који само нуди информације, него пружа и могућност читаоцима да својим коментарима утичу на садржај који се појављује на веб-страницама, или да својим текстовима мењају изглед веб-странице, те тиме и сами постају аутори. Овако мрежа постаје двосмеран медиј, јер корисник који је једног тренутка читалац, другог тренутка може да постане и писац, а мрежа престаје да буде само средство за информисање и постаје средство за двосмерну комуникацију. Овде је важно напоменути да ово није честа појава, и да су интерактивне веб-странице које нуде ову могућност тек у

зачетку, али на овај начин се стиче увид у то како ће мрежа вероватно изгледати у будућности.

Овим се стиже до још једног питања које се неминовно мора поставити у вези са веб-страницама – ко су аутори текстова који се тамо појављују. У свету писане и штампане речи ауторство се најчешће лако установи, осим ако нису посредни писамца без потписа или текстови који су до те мере оштећени да се не може установити њихов аутор. С друге стране, навођење имена аутора на веб-страницама може, али не мора, да буде пракса. Из овог проблема произлази још један – колико су поуздани подаци који се могу наћи на веб-страницама. Ако се аутор није потписао уз текст који је написао и поставио на веб-страницу, у којој мери корисник може да буде сигуран да текст садржи ваљане информације и да је аутор заиста стручњак у том пољу? Осим тога, ко су ауторитети који се старају о стандардима изражавања, језичким нормама, правопису? Ако су у питању реномирани сајтови, најчешће новине или часописи, веб-сајтови универзитета или великих компанија, очекује се да ће међу људима који их праве бити и језички стручњаци, као што у редакцијама новина или часописа раде лектори и коректори.

Једна од најупечатљивијих особина веб-страница је **хипертекст** (енг. hypertext), „систем текстуалних, графичких и сл. података, нарочито на интернету, настао директним и унакрсним повезивањем сродних текстуалних, графичких и сл. података“. Како каже Нотон (Naughton 1999: 239), хипертекст је реализација идеје да текстови у основи нису линеарни, као што ни сама људска мисао није линеарна. Асоцијације и везе међу документима требало би да функционишу као асоцијације и везе међу људским мислима. Линкови, који су најчешће једна или више подвучених речи обележених неком бојом, служе као основа за функционисање хипертекста. Кад корисник мишем дође до линка, курсор добија облик мале шаке (), а ако корисник мишем кликне на линк, отвара се нова веб-страница која је на неки начин повезана са претходном. Корисник, наравно, има могућност да се врати на веб-страницу од које је почео читање текста или да настави да прати линкове до нових информација на новим веб-страницама.

С обзиром на карактеристике хипертекста, постављају се два питања – како се мења поимање текста настанком хипертекста и које захтеве треба да испуни систем који функционише на принципу хипертекста. У односу на штампани текст, хипертекст кориснику нуди много активнију улогу у читању, јер он може до извесне мере да бира редослед читања делова текста, може да се креће од

једне веб-странице до друге, да се враћа на почетак, да истражује, а све то значи да редослед информација наметнут штампаним текстом губи на важности. Да би то кретање од једног документа до другог било сувисло и смислено, линкови треба да буду засновани на кључним и препознатљивим речима, а систем хипертекста треба да испуњава неколико захтева (Naughton 1999: 235): (1) треба да повезује документе из различитих мрежа; (2) треба да буде хетероген и да омогућава приступ истој информацији са различитих система; (3) не треба да буде централизован, као што није ни сам интернет; (4) треба да омогући приступ свим постојећим подацима; (5) треба да омогући корисницима да сами додају своје линкове како до информација тако и од њих. То повезивање вебсајтова не мора да буде узајамно, тј. линк од једног вебсајта до другог не значи да и тај други вебсајт има линк ка првом, иако би реципрочност била идеално стање, пошто би се на тај начин много лакше долазило до жељених информација. Осим тога, не мора сваки линк да буде успешан и да води некуда, пошто се вебсајтови мењају, нестају и настају, а мењају им се локације на серверима и адресе.

Закључак

У раду се даје исцрпан приказ особина комуникационих ситуација на интернету, детаљно се описују околности под којима се комуникација одвија и објашњава се на који начин околности делују на процес комуникације и учеснике, као и на сам резултат, тј. језик. Понаособ се говори о свакој од језичких ситуација: електронским ћаскаоницама, електронској пошти, виртуелним играоницама, дискусионим групама и веб-страницама, те се у опису њихових особина указује на међусобне сличности, али и разлике. Истиче се значај друштвених, али и техничких фактора у обликовању процеса комуникације, те се и описује на који начин учесници у процесу комуникације доприносе језику и у којој га мери мењају. Напослетку, значај рада лежи и у понуђеним преводима терминологије електронске комуникације, која се досад користила насумично и у више различитих облика.

Литература

- Berners-Lee, T. (2000). *Weaving the Web*. Texere. London, New York.
- Cherny, L. (1999). *Conversation and Community. Chat in a Virtual World*. CSLI Publications. Stanford.
- Crystal, D. (2001). *Language and the Internet*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Danet, B. (2001). *Cyberplay*. Berg. Oxford, New York.
- Hine, C. (2000). *Virtual Ethnography*. SAGE Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Ince, D. (2001). *A Dictionary of the Internet*. Oxford University Press. Oxford.
- Naughton, J. (1999). *A Brief History of the Future. The Origins of the Internet*. Phoenix. London.
- Прћић, Т. (1997). *Семантика и прагматика речи*. Издавачка књижевна Зорана Стојановића. Сремски Карловци, Нови Сад.
- Радић, Б. (2000). „Особине дискурса на интернету на енглеском и српском језику“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду XXVIII* 99–114.
- Радовановић, М. (1986). *Социолингвистика*. Дневник, Књижевна заједница Новог Сада. Нови Сад.
- Rheingold, H. (1993). *Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. www.well.com/user/hlr/vcbook
- Савић, С. (1993). *Дискурс анализа*. Универзитет у Новом Саду. Филозофски факултет. Нови Сад.
- Васић, В, Прћић, Т. и Нејгебауер, Г. (2001). *Речник новијих англицизама: Do you speak англосрпски?*. Змај. Нови Сад.

Biljana Radić-Bojanić

FEATURES OF COMMUNICATION SITUATIONS ON THE INTERNET

Summary

The paper focuses on new linguistic situations on the Internet taking into account the fact that their features are not entirely separate and discrete, but are combined and overlapping to a lesser or greater extent. The starting point is the question of the difference between spoken and written language, but the role of the virtual environment of great significance as well.

Jelena Grubor
Nataša Bjelogrić
Darko Hinić

Supported by the British Council, Serbia

BRITISH OR AMERICAN ENGLISH IN SERBIA, OR BOTH?

It is the fact that English can well be regarded the *lingua franca* of the world that gathers linguists and other experts related to language learning and teaching to discuss the issue. Since the language, by its nature, is liable to modifications and changes due to numerous factors, there appears to be mutual interrelations and overlaps of not only different languages but also varieties within a single language.

The two most prominent varieties of English, ie American and British, influence other languages but one another as well. That is the reason why the authors of this work conducted research in Serbia to determine how these changes affect foreign learners themselves. Consequently, we obtained some inevitable results, such as the fact that the highest percentage of the examined participants 'mix' the varieties, but also some unexpected ones, such as those that there was quite a discrepancy between teachers' view on the variety they use and the actual 'outcome' in the assessment sheet. Finally, we will conclude that this occurrence seems natural if we take into account an enormous impact of the media in today's *information society*, but also draw attention to the need of being consistent in using one specific variety.

Key words: foreign language, 'mix' of varieties, British English, American English.

1. Introduction

The language, being the most influential factor in the civilised world, can either prompt or prevent communication. English, as one of most frequently used modern languages, in all its varieties and dialects, seems to enable people throughout the world to overcome the language barrier.

Moreover, there is not one sphere of life not influenced by the language. It can help us or unable us to understand each other. At the same time, the language changes, as does the society. In the mid-nineteenth century it was even foreseen that in a hundred years' time the British and Americans would not be able to understand each other. (Crystal 1987:

1 - 5) That is the reason why we conducted research in order to analyse the *preferred* variety in Serbia, not to declare one of them as superior, but to present the present state of affairs, taking into account some potential factors/reasons of such a *preference*.

Here, we will conclude which of the two most widespread and influential varieties, ie British or American, is more used in Serbia, and try to determine the underlying reasons for the occurrence. In the first part we will deal with the subjective point of view of the examinees and consequently compare them with the 'reality', with an emphasis on the situations when the examinees actually *switch* to another variety, so as to provide a better insight into the understanding of the language and mutual changes, impacts and/or overlaps of British and American.

2. *Method*

The main subject/aim(s) of the conducted research was, first of all, to determine which variety of English is more frequently used in Serbia. This task was set up to make a distinction between the genuine use of a certain variety, as well as the personal/subjective opinion on using it. In addition, we tried to establish predominant reasons why a particular variety is more used and whether the subjective opinions of the examinees actually correspond to the real occurrences identified in the research.

2.1. *Sample*

The sample consisted of the experimental and control group of 160 examinees in total.

On the one hand, the experimental group included 130 examinees from four different towns in Serbia (Belgrade, Niš, Kragujevac and Zrenjanin) and was consequently divided into three categories, namely:

a) Ts/English teachers (ie those teaching in *Grammar Schools*- 30 examinees),

b) Ss/teenagers (ie those attending a *Grammar School*, with a high level of English- 50 examinees),

c) Os/Others/adults (ie those who have not attended either *Philology Grammar School*, course: *Living Languages* or *Faculty of Philology*, Department: *English Language and Literature*, but use English in their private or professional life - 50 examinees).

The reason for this classification is the fact that groups under a) and b) can be considered representatives of 'more serious' English language 'consumers'. However, the group under c) is also important since they provide a useful balance to the previous two, in order to make an appro-

priate balance between formal and informal education in the use of the English language.

On the other hand, the control group included 30 examinees from both British and American speaking areas, with no degree in English language. The reason for this kind of sampling was to confirm the validity of the assessment sheet and of the issue of a precise distinction between the varieties, ie whether native speakers themselves on certain occasions mix BE and AE, no matter the reasons (eg loan words, assimilation, etc).

2.2. *Organisation/Plan of the Research*

The research was carried out within a month in the abovementioned towns. The experimental group was tasked with filling in the questionnaire and assessment sheet. The questionnaire included the category of the examinee, the variety to choose (BE, AM, 'Mix'), reasons for the choice, as well as the various factors which may have resulted in the variety they use (media, education, reference books, social environment). As far as the assessment sheet is concerned, it consisted of 30 questions (both open and cloze) concerning the grammar, vocabulary, pronunciation, situational language, etc. As a standard for distinguishing the two varieties, RP and GA were used as the parameters.

2.3. *Hypotheses*

We assumed that American English and 'Mix' are more frequently used in all three categories of the experimental group. Even those who would state that they use British English, would actually use the 'mixture' of the varieties. We also anticipated that the predominant factor is the issue of globalisation/the media with prevailing American contents.

3. *Results*

In analysing the gathered data, **descriptive statistics method** ('**cross-tabs**') for the questionnaire and qualitative analysis for the assessment sheet were implemented. Only the most significant data/results will be presented in the tables below.

		VARIETY		'TEST' SCORE				REASONS			
		BE		AE		Mixed		easier	like it better	people around	other reasons
English teachers	%	60,0%	26,7%	10,0%	/	30,0%	73,3%	/	46,7%	3,3%	50,0%
Grammar school students	%	12,0%	/	16,0%	4,0%	72,0%	96,0%	22,0%	34,0%	26,0%	18,4%
Others	%	20,0%	/	16,0%	4,0%	64,0%	96,0%	28,0%	18,0%	20,0%	33,3%
Total	%	26,2%	6,2%	14,6%	3,1%	59,2%	90,8%	19,2%	30,8%	18,5%	31,5%

Table 1

Almost 60% of the examinees stated that they ‘mix’ the two varieties, and the total percentage of the examinees which actually ‘mix’ them is 90,8%. However, there are certain differences among examined categories, namely 60% of Ts chose BE as the variety they would most frequently use, whereas only 26,7% use it according to the assessment sheet, in contrast to the other two categories which chose ‘Mix’ (Ss: 72%, Os: 64%), which matches to a significant extent the analysed data (Ss: 96%, Os: 96%). An interesting finding is that almost through all categories AE has the least percentage of all.

When giving reasons why they use a particular variety, most examinees stated that *they like it better* (30,8%), and *other reasons* (31,5%). Quite important was the percentage of Ss who also recognised the influence of *people around them* as a significant factor of their choice, whereas Os added that *it is easier* to use the chosen variety.

		SWITCH	
		yes	no
Teachers	%	73,3%	26,7%
Students	%	44,0%	56,0%
Others	%	52,0%	48,0%
Total	%	53,8%	46,2%

Table 2

When asked whether they sometimes ‘switch’ to another variety, different from the one they stated, notable 73,3% of Ts chose *Yes*, which correlates with the actual percentage of those who use *Mix* (in the final score). Other two categories have balanced answers, which additionally supports the assessment sheet results in these two categories. The most frequent reason for a *switch* was *the social environment* of the examinees.

		EDUCATION			MEDIA			ENVIRONMENT		
		BE	AE	both	BE	AE	both	BE	AE	both
Ts	%	40,0%	/	60,0%	10,0%	23,3%	66,7%	3,3%	40,0%	56,7%
Ss	%	66,0%	2,0%	32,0%	/	62,0%	38,0%	2,0%	52,0%	46,0%
Os	%	68,0%	2,0%	30,0%	12,0%	52,0%	36,0%	8,0%	50,0%	42,0%
Total	%	60,8%	1,5%	37,7%	6,9%	49,2%	43,8%	4,6%	48,5%	46,9%

Table 3

The gathered data showed that the greatest number of the examinees were taught in BE (60,8%), whereas the rest of them were taught in both (37,7%), and AE (surprising 1,5%). As for the reference books, probably due to the fact that they are closely linked to education, the results are similar. The greatest number of the examinees using BE ones includes Ss (74%) and Ts (53,3%), who also, together with Os, frequently use both. In contrast to education, as a probable result of general globalisation, AE was predominant when it comes to the media, namely Ss with 62% and Os with 52%, whereas Ts considered to use the media in both varieties (66,7%).

Finally, as one of the most significant factors of everyday usage of a foreign language, there is the social environment, ie people around us. Expectedly, the results show almost equal distribution between AE (48,5%) and *both* (46,9%).

The **qualitative analysis** was carried out for the assessment-sheet part, with British English as the standard. The examinees were consequently divided into the three categories, ie BE, AM and Mix, based on their final score under the following *rating scale*: from 1 to 7 'points': AM, 8 – 22: Mix and 23 – 30: BE. Further analysis was performed by analysing frequencies/counts in different language fields (spelling, situational language, vocabulary, pronunciation, grammar, etc) and it resulted in the following observations:

- 'British English group' (those belonging to BE according to the abovementioned scale) do not deviate from the *standard* at all in *spelling*, and expectedly, they deviate most in *vocabulary*, whereas *grammar* takes the second place, which can be regarded quite unusual;

- 'American group' stay within their variety most firmly when it comes to *vocabulary* and they also show a strong inclination in *grammar*, *situational language* and *pronunciation*;

- 'Mix group' also has a great tendency towards AM in *vocabulary*, and quite a strong inclination in *pronunciation* and *situational language*. On the other hand, their *spelling* rather inclines to BE.

Apart from the experimental group, the control group, ie native speakers of English, were also 'assessed' with the assessment sheet. The

results show that they all stay within their categories with slight irrelevant statistical deviations.

4. Discussion

The hypotheses of the research are to a great extent confirmed by the results. Nevertheless, apart from expected results, there were some quite intriguing findings.

First of all, if we look into the subjective view of the examinees of the used variety, on the one hand, and the actual outcome, ie their results in the assessment sheet, on the other, we can make the following observations:

- it seems, at first glance, that Ss and Os are more aware of the fact that they 'mix' the two varieties. Most probably, the reasons for such a match are due to the *central tendency fault*, ie the fact that people usually tend to choose neutral answers when set to choose between two extremes. Moreover, there is also a strong possibility that the examinees belonging to these two groups, ie students and others, cannot really make clear distinctions between the two varieties, and therefore chose 'golden mean' in order to be on the safe side;

- the results of Ts, however, are quite unexpected. It appears that none of the examined participants within this group use AM, whereas most of them 'mix'.

Secondly, if we further go into the reasons for choosing certain variety and its correlation with the external factors ('imposed' by the media/education in general/social environment) which influence the use of a foreign language, we may conclude that the personal reasons are most probably the result of these factors. Furthermore, there are two opposite tendencies among factors influencing the choice of a particular variety. On the one hand, there is formal education, and on the other, the media and social environment which, in this context, by itself is pretty much influenced by the media. According to the examinees, BE is most frequently used in formal education and reference books (or both), whereas AM, and to some extent *both*, is most frequent in the media (the Internet, music, films, etc). Additionally, the results of the qualitative analysis match the data to a great extent: the examinees deviated from the *standard* least in respect to *spelling*, whereas they deviated most in terms of *vocabulary*. Unexpectedly, *grammar* did not prove completely to incline to the *standard*, which may have resulted from the fact that Ts themselves use both varieties. Bearing in mind these opposite tendencies, it seems natural that so great a number of the examinees 'mix' the varieties.

To conclude, both varieties seem to be used in different areas of life

no matter in what form. According to Algeo 'both Americans and the British innovate in English pronunciation, vocabulary and grammar' (Algeo 1998: 182). Thus, we assume that further changes in the development of these occurrences in the English language in Serbia will heavily depend on current and future socio-political trends in our country (ie the education system and culture/media), but also on external factors, ie American and/or British mission/projects on 'language distribution', since the politics and economy greatly affect the number of people using the language of a certain country (Crystal 1987: 5), together with strategies and prominence of publishers and language/culture institutions which promote the language (Kretzschmar: 2002) .

5. Conclusion

The language is characterised by creativity and structural complexity which cannot be found in natural communication behaviour of other species. (Crystal 1987: 395). Thus, it is natural that different languages/varieties have mutual effects on one another. French, for example, greatly influenced English in the past, whereas nowadays there seems to be a growing tendency in the opposite direction. In the same way, different varieties may affect one another in various ways, due to geographical, historical, cultural and other trends. According to Algeo the colonist, on the one hand, and the English speakers in England, on the other, both were changing the language in their own, different ways (Algeo 1998: 179). Hence, it appears that those influences greatly affect learners of a foreign language as well.

Although Americans and the British do understand each other still, contrary to some past predictions, it is evident that there are essential differences between the two. In terms of a great complexity of the issue, it is quite natural that foreign language learners have difficulties in distinguishing them and 'sticking' to a particular one.

Nonetheless, we believe that those differences are quite important since, as it was already mentioned, the language can lead to some more or less serious misunderstandings. That is the reason why we believe that all foreign language learners should be tolerant to different varieties, but at the same time, try to choose a certain variety and consequently be consistent in using it.

References

- Algeo, J. 1998. America is Ruining the English Language. In *Language Myths* (B. Laurie Bauer & P. Trudgill, eds.), London: Penguin Books, 21, 176-182.
- Bartsch-Parker, E. et al. 1999. *British Phrasebook*. First Edition. Hawthorn/Oakland/ London/ Paris: Lonely Planet Publications.
- Beare, K. 2007. *Differences Between American And British English*. [Internet]. Available at <http://esl.about.com/library/weekly/aa110698.htm.doc> [26. 11. 2007].
- Collins Concise Dictionary*. 1995. Third Edition. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Daerr, T. 2007. *British vs. American English* (3). [Internet]. Available at <http://www.english-test.net/articles/7/index.html.doc> [26. 11. 2007].
- Jones, S. 2007. *Common Words in American & British English*. [Internet]. Available at <http://www2.gsu.edu/~wwwesl/egw/jones/words.htm.doc> [26. 11. 2007].
- Kretzschmar, W. A. 2002. *American English*. Microsoft Encarta Encyclopedia Deluxe 2003. CD-ROM: Microsoft Corporation.
- Kristal, D. 1987. *Kembridžka enciklopedija jezika*, translated by G. Terić et al., Beograd: Nolit.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. 2003. CD-ROM. Third Edition. Harlow / Essex: Pearson Education Limited.
- Schur, N. W. 1991. *British English A to Zed*. New York: Harper perennial.
- Sjöstedt, J. & M. Vranić. 2007. 'Marks' or 'grades'?. Malmö, Sweden: Dissertation, Malmö University.
- Wells, J. C. 1990. *Longman Pronunciation Dictionary*. First Edition. Harlow: Longman.
- Wells, J. C. 1992. *Accents of English 1. An Introduction*. Cambridge/ New York/ Victoria: Cambridge University Press.
- Wells, J. C. 1993. *Accents of English 3. Beyond the British Isles*. Cambridge/ New York/ Melbourne: Cambridge University PressB.
- Wells, J. C. 1990. *Longman Pronunciation Dictionary*. First Edition. Harlow: Longman.

Јелена Грубор
Наташа Бјелогрић
Дарко Хинић

БРИТАНСКИ ИЛИ АМЕРИЧКИ ЕНГЛЕСКИ У СРБИЈИ, ИЛИ И ЈЕДАН И ДРУГИ?

Резиме

Чињеница да се енглески може окарактерисати као *lingua franca* међународне комуникације подстиче лингвисте као и остале језичке стручњаке да се баве овом тематиком. С обзиром на то да је језик, по својој природи, подложен модификацијама и променама из различитих разлога, стиче се утисак да су међусобне интеррелације и преклапања присутна не само код различитих језика, већ и варијетета унутар једног истог језика. Два најзаступљенија варијетета енглеског језика, тј. амерички и британски, утичу не само на остале језике већ и међусобно један на други. Из тог разлога су аутори овог рада спровели истраживање у Србији како би установили како ове разлике утичу на оне који уче енглески као страни језик. Као резултат, добили смо неке очекиване податке, као што је чињеница да највећи број наших испитаника „меша“ варијетете, али и неке неочекиване, попут оних да постоји велики несклад између мишљења професора који варијетет користе и крајњег „исхода“ на тесту. Најзад, закључићемо да је ова појава природна уколико узмемо у обзир огроман утицај медија у данашњем *информационом друштву*, али и нагласити неопходност да се остане доследан при коришћењу једног одређеног варијетета.



Воковизуелни омаж Мојовићу, 1996,
акрилик, четкица, ербраш, 34,7 x 24,7

Зоран Божанић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

О МУЗИЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ ТАЊЕЈЕВА И ЊЕГОВОМ ИСТРАЖИВАЊУ КОНТРАПУНКТА

У чланку је размотрена уметничка, педагошка и научна делатност Сергеја Ивановича Тањејева. С обзиром на то да у нашој музичко-теоријској литератури ова проблематика није довољно изучена, циљ је да се сагледавањем разних аспеката Тањејевљевог рада, са посебним акцентом на научно истраживање контрапункта, истакне његова велика улога у процесу развоја руске музичке културе.

Кључне речи: Сергеј Иванович Тањејев, композиција, пијанизам, педагогија, теорија покретног контрапункта

Сергеј Иванович Тањејев (Сергей Иванович Танеев), један од најзначајнијих представника руске музике краја XIX и почетка XX века, у свом стваралаштву, на веома особен начин, објединио је делатност композитора, пијанисте, педагога, научника. Но, без обзира на овакву слојевитост његових интересовања, он је у свакој од наведених области достигао изузетне резултате, дајући велики допринос историји развоја руске музичке културе.

Ученик Петра Иљича Чајковског (Петр Иљич Чайковский), чије је стваралаштво веома поштовао и често јавно глорификовао, у сопственом уметничком раду Тањејев није био само привржен настављању традиција, већ је у руску музику уносио и веома особене, индивидуалне стваралачке приступе. У његовом богатом композиторском опусу заступљени су многи музички жанрови, својствени времену у којем је стварао. Осим тога, Тањејев је и творац специфичног типа кантате, по одређењу Лјудмиле Корабельникове (Людмила Зиновьевна Корабельникова) – лирско-филозофског карактера, која није типична за епоху музичког романтизма, и није добила утеловљење у стваралаштву руских композитора XIX века.¹

1 Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986, 46.

Музички језик Тањејева почива на широком спектру разних утицаја – од старих, ренесансних музичких образаца, па све до уметничких тенденција, манифестованих крајем XIX и почетком XX века, при чему интонације руског музичког фолклора заузимају посебно место. Прожимање таквих, често поларно супротних елемента, даје музици специфичну димензију, уникатну за уметнички контекст Тањејевљевог времена. Остваривање њиховог обједињавања, повезано са спецификом кристализације композиторског стила, Владимир Протопопов (Владимир Васильевич Протопопов) образлаже следећим речима:

„Уопштавања тако различитих музичко-стилских праваца, могуће је било достигнути само на основу коришћења и прераде тих општих момената, који постоје међу тим правацима. То је Тањејев и учинио, изградивши, на тај начин, свој целовит, заокружен музички стил.“²

Још на почетку уметничког деловања, композитор је уочио проблем националног у уметничкој музици своје земље, као и неопходност стварања руске музичке културе, особене националне композиторске школе. Зато су модалитети реализације његових уметничких замисли били подређени управо овом циљу. У том контексту, веома су интересантни композиторски ставови, записани 1879. године:

„Задатак сваког руског композитора заснива се на томе, да помогне изградњу националне музике. Историја западне музике даје нам одговор на питање, шта би поводом тога требало урадити: прикључити руској песми такав начин мишљења, који је био прикључен песми западних народа (...). Почети од елементарних контрапунктских форми, прелазити ка сложенијим, изградити форму руске фуге, и тада преостаје само један корак до сложених инструменталних форми.“³

Из ове својеврсне „уметничко-теоријске декларације“⁴, јасније се могу сагледати разлози који су имплицирали Тањејевљево велико интересовање за фолклорну мелодику и изражене интенције ка њеној уметничкој транспозицији. Укорењивање професионалног стваралаштва на националној основи,⁵ композитор је често реализовао уз помоћ полифоне технике. Управо је идеја тзв. „руске

2 Владимир Протопопов: „О тематизме и мелодике С. И. Танеева“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1940, 49.

3 Упор. Светлана Савенко: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985, 52.

4 Упор. Людмила Корабельникова: „Заметки о творчестве“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 112.

5 Упор. Галима Аминова: „Философия музыки кантат С. И. Танеева“, *Вестник Красноярского государственного университета*, № 3, Красноярск, 2005, 50.

полифоније“; актуелна још од времена Михаила Ивановича Глинке (Михаил Иванович Глинка), нашла своје отеловљење и уметничку разраду у делима Тањејева, где је постала најважније средство развоја музичког материјала и значајан фактор приликом конституисања музичке форме. То је имало за последицу асимилацију наслеђа великих композитора прошлости, откривање унутрашњих законитости у њиховим полифоним делима, својеврсну ретроспективност сопственог музичког израза. Многа музичка питања, како то правилно истиче музиколог Григориј Бернандт (Григорий Борисович Бернандт), „Тањејев је разматрао кроз ‘магичну призму’ полифонизма“⁶ и у њему налазио кључ истинске композиционе технике. Руска народна песма била је, по мишљењу Тањејева, само „сиров материјал“, који би требало развити уз помоћ општих, непроменљивих закона полифоније, који су исти за све народе.⁷

Може се основано претпоставити да се управо из ових разлога композитор одређено време интензивно бавио и израдом разних контрапунктских вежби. Од друге половине 1870. године овакви радови развијали су се у неколико праваца; они су могли бити реализовани у стилу музике ренесансне епохе (у том контексту, за основу музичке композиције, осим католичких коришћене су и православне црквене мелодије), рађени с циљем усавршавања одређене сложене контрапунктске технике, у виду полифоних обрада народних песама, вишегласних хорских композиција.⁸ У писму, упућеном Петру Иљичу Чајковском, Тањејев саопштава следеће:

„Одређено време бавио сам се писањем задатака на мелодије из црквених збирки; желео бих да током времена на ове кантус фирмусе напишем нешто прилично добро, што се може извести не као контрапунктски задатак, већ као композиција. (...) Зашто све то радим? Просто зато, јер хоћу да постанем композитор.“⁹

Тањејев је био и изврстан пијаниста. Рано постигавши зрелост у сфери извођачке уметности, још као ученик Николаја Рубинштейна (Николай Григорьевич Рубинштейн), готово читавог живота водио је концертну делатност, која се манифестовала како у Русији, тако и изван њених граница. Оваква Тањејевљева уметничка активност

6 Григорий Бернандт: „Черты личности“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977, 102.

7 Упор. Юрий Келдыш: *История русской музыки – часть шреетья*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954, 140.

8 Њихова количина била је огромна; нпр. задаци реализовани у тзв. строгом стилу обухватили су 32 фуге, око 140 вежби написано је на мелодије руских народних песама, које су имале функцију кантус фирмуса итд. Упор. Людмила Корабельникова: *Творчество С. И. Танеева*, нав. дело, 38.

9 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 56.

имала је изражене просветитељске циљеве; често су његов репертоар сачињавале композиције, ретко извођене на концертним подијумима. С друге стране, посебан акценат био је постављен на пропаганду клавирског стваралаштва руских аутора, посебно Чајковског и Аренског (Антон Степанович Аренский), чија је многа дела и премијерно извео.

О карактеристикама извођачке уметности Тањејева и његовим пијанистичким способностима, најбоље сведочи део рецензије из 1875. године, коју је Чајковски написао поводом интерпретације *Концертна у де молу* Јоханеса Брамса (Johannes Brahms):

„Осим чистоће и техничке снаге, осим тонске елеганције и fine лакоће у извођењу пасажа, господин Тањејев је све изненадио зрелошћу разумевања, самосвојношћу, спокојном објективношћу приликом доношења идеје извођеног дела.“¹⁰

Дакле, поред наглашеног виртуозитета и изузетне музикалности, Тањејевљеви савременици у његовом свирању видели су и висок степен рационалности, осмишљености звучања. Управо такав приступ интерпретацији, чини се, у складу је са уметничком личношћу овог музичара, његовим интенцијама да својим интелектом продре у сваки детаљ музике којом се бавио – било да се радило о њеном стварању, теоријском истраживању или извођачком осмишљавању. У том контексту, његов савременик, музиколог Василиј Јаковљев (Василий Васильевич Яковлев) истиче следеће: „Сваки Тањејевљев наступ (...) готово да је било уметнички оформљено истраживање Моцартовог, Баховог стила. У томе је његова снага, отуда потиче стабилан успех Тањејева као пијанисте.“¹¹ Слична запажања износи и Болеслав Јаворски (Болеслав Леопольдович Яворский): „То је био убеђен активни мислилац, који је спознао сваки тренутак у процесу свог извођачког темпераментно-емоционалног мишљења.“¹²

Сергеј Иванович Тањејев има велику заслугу за формирање система високошколског музичког образовања у Русији. Рад на Московском конзерваторијуму, где је предавао композицију, клавир, готово све најважније музичко-теоријске дисциплине (контрапункт, хармонију, музичку форму, оркестрацију) – јасно одсликава ширину његовог познавања музике. Као директор ове установе

10 Упор. Татьяна Хопрова: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Ленинград, 1980, 25–26.

11 Исто, 29.

12 Болеслав Яворский: „Из воспоминаний о С. И. Танееве“, *Советская музыка*, № 3, Москва, 1948, 59.

(1885–1889), корекцијом наставних програма знатно је унапредио квалитет предавања, посебно теоријских предмета.

Тањејев је био изузетно посвећен свом педагошком раду. Тако, приређивао је приватне часове ученицима који, из одређених разлога, нису могли да буду у његовој класи. Иако им је посвећивао огромну количину времена, он никада није узимао новац за такву наставу; то је био чврсто постављен принцип, којим се руководио до краја живота. Из овога се јасније може извести етички и морални облик Тањејева-педагога, коме је учење других била веома одговорна обавеза, са високо постављеним циљевима, лишена сваких спољашњих утицаја.

Као личност изузетно великог ауторитета, Тањејев је извршио велики утицај на формирање уметничких ставова својих многобројних ученика. То се није манифестовало „у слепом опонашању стила мајстора, већ у дубоком усвајању његових стваралачких принципа.“¹³ На ову битну одлику Тањејевљевог педагошког рада указује и Борис Асафјев (Борис Владимирович Асафјев):

„Као педагог, Тањејев је умео тако плодотворно да усмерава рад својих ученика, да нико од њих није изгубио своју индивидуалност и није га површно опонашао. То се догађало, вероватно због тога, што је у основи Тањејевљевих предавања лежао рационално заснован систем, а не лични афинитети, поступци и навике; строго проверени принципи композиције, а не само из праксе добијене норме.“¹⁴

Рационална основа, својствена Тањејевљевом педагошком систему, никада није залазила у апстракцију; она је заснована на музичком стваралаштву, које је било главни покретач и стабилан ослонац свих теоријских уопштавања.

Тањејев је своја предавања организовао другачије од установљених наставних метода. Музика је сагледавана кроз призму историјског развоја, условљавајући почетно изучавање контрапункта строгог стила, затим слободног, на крају музичке форме (редоследом усклађеним са њеном еволуцијом). Овакав метод је, по речима Јулија Енгеља (Юлий Дмитриевич Энгель), „приморавао ученика да (...) преживљава целокупни историјски процес еволуције музике.“¹⁵ Ово запажање логично се надовезује на раније изложене Тањејевљеве ставове, поводом примарних задатака руских композитора; они би требало да овладају свим стадијумима развоја

13 Рейнгольд Глиэр: „Воспоминания о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1955, 41.

14 Борис Асафјев: *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979, 178.

15 Упор. Татьяна Хопрова: нав. дело, 32.

западноевропске музичке културе, како би, на таквим основама, изградили националну музику. Наравно, то није подразумевало „слепо“ опонашање искристалисаних композиционих норми и већ установљених принципа. Нове форме, по мишљењу Тањејева, могу заживети само уколико „нису пронађене насилним путем, већ су резултат непосредног унутрашњег осећаја уметника, одухотворене (...) инспирацијом.“¹⁶

Веома је значајна још једна сфера интересовања Сергеја Ивановича Тањејева – његова научна делатност. Са њом је руска теоријска музикологија стала на чврсту основу.¹⁷ Тањејев се критички односио према великом броју, често емпиријски установљених правила у музичкој теорији; он је кроз своја аналитичка истраживања тежио да открије унутрашње логичке законитости, садржане у основи разних сложених композиционих поступака.

С друге стране, за Тањејевљев аналитички ум није било важно само правилно разумевање композиционе технике у делима великих композитора прошлости, већ и сагледавање начина којима су они достизали своје велико уметничко мајсторство. Тако је, у Салцбургу 1911. године, након анализе рукописа младог Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) изложио преглед методике рада током композиторовог изучавања контрапункта, у чланку *Садржај свеске В. А. Моцарта са вежбама у стројом контрапунктском стилу, написаним под руковођењем његовог оца*.¹⁸ Овде Тањејев наступа као научник-текстолог, један од првих у Русији.

Веома су особена и Тањејевљева етномузиколошка истраживања. Путовање у оквиру научне експедиције која је боравила на Северном Кавказу, 1885. године, резултирало је објављивањем чланка *О музици горшњачких татара* – првог теоријског рада посвећеног музичком фолклору овог поднебља.¹⁹ Његова делатност у овој области, манифестовала се и у оквиру Московске музичко-етнографске комисије, чији је био активни сарадник.

Област полифоније – централна је тема Тањејевљевих научних истраживања. Он је у контрапункту строгог стила видео снажно средство развоја композиционе технике. Овим поводом

¹⁶ Юрий Келдыш: нав. дело, 137.

¹⁷ Упор. Борис Асафьев: нав. дело, 271.

¹⁸ *Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozarts eigenhändig geschriebenen Übungen mit den Unterweisungen durch seinen Vater im strengen Kontrapunkt und reinen Satz (41 Blätter Querformat gebunden)*. Verfasst vom S. I. Tanejew, Salzburg, 1914. Упор. Людмила Корабельникова: „Танеев Сергей Иванович“, в Юрий Келдыш (ред.): *Музыкальная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1981, 421.

¹⁹ „О музыки горских татар“, у чланку: Иван Ивановов и Максим Ковалевский: „У подношвы Эльбруса“, *Вестник Европы*, кн. 1, Москва, 1886. Упор. Исто, 421.

Јуриј Кељдиш (Юрий Всеволодович Келдыш) саопштава следеће: „Полифонија строгог стила представља за Тањејева основу основе композиторског мајсторства, у њој је он налазио израз (...) елементарних формула музичке логике.“²⁰ Она је за композитора била и више од саме технике, јер је, према констатацији Григорија Бернандта „у вишем и савршенијем њеном поимању способна да се претвори из техничке категорије, у категорију естетичку и етичку.“²¹ Зато је посебно интересантно узајамно прожимање стваралачке и теоријске делатности Тањејева; јер је полифоничност музичког мишљења једна од битних карактеристика његовог музичког стваралаштва; јер су знање и примена разних контрапунктских поступака, свакако резултат упорног и веома детаљног теоријског рада. Веома сложени елементи контрапунктске технике, дубоко изучени и научно постављени, не искључују „живо, слободно стваралаштво у делатности Тањејева-композитора, који у непосредном стваралачком тражењу налази, изнова и садржајно-конкретно 'открива' појаве и закономерности, које служе основом за уопштавања Тањејева-теоретичара.“²²

Специфичне црте рационалности, интелектуализма у развоју музичке мисли, које се често приписују стваралаштву Тањејева, управо су условљене композиторском честом стваралачком интерпретацијом образаца старих мајстора полифоније. Ову значајну карактеристику, Михаил Михајлов (Михаил Кесаревич Михайлов) образлаже на следећи начин:

„Полифонија је одговарала и Тањејевљевом стремљењу ка рационалном осмишљавању свог стваралачког процеса, и његовом методу посредног интелектуалног утеловљења музичког садржаја.“²³

Изузетно сложени контрапунктски поступци, која су, свакако, својеврсни резултат и научне делатности Тањејева, учачају се у многим делима овог композитора. На основу његових вокално-инструменталних композиција, сагледаћемо само неколико таквих музичких ситуација, из којих се може запазити уметничка импликација композиторовог теоријског изучавања контрапунктске технике прошлих векова. Тако, нпр. својеврсни оркестарски интерлудијум, из трећег става кантате *Јован Дамаскин*, наведен

20 Юрий Келдыш: нав. дело, 136.

21 Григорий Бернандт: нав. дело, 102.

22 Галина Савоскина: „Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева“, *Сираници исторической русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973, 85–86.

23 Михаил Михайлов: „О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века“, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990, 210.

у наредном примеру, представља четворогласни кружни канон (*canon per tonus*), иначе, изузетно ретку појаву у музичкој литератури:

Пример 1

Сергеј Тађејев: *Јован Дамаскин*



Тађејев је, имајући у виду управо ову кантату, узајамну везу између примењених контрапунктских поступака и својих теоријских истраживања навео у писму упућеном Чајковском. У њему се наглашава да „контрапунктске 'запетљаности' не сметају музици да буде привлачна за слушаоце и производи на њих јак утисак.“²⁴ Истичући важност такве технике, композитор на крају саопштава следеће: „Да се нисам после завршетка Конзерваторијума бавио контрапунктом, никада не бих могао да напишем наведену кантату.“²⁵

У кантати *Након чишћања њсалма*, коју Тамара Леваја (Тамара Николаевна Левая) карактерише као „грандиозну енциклопедију фуге“²⁶ контрапунктска техника приближава се идеалима ренесансних и барокних полифоничара. Тако, у другом ставу (трострука фуга са посебним експозицијама тема), учача се веома особен третман имитационе технике. Наиме, уз излагање теме у деоници алта, истовремено се појављује њена аугментирана варијанта у басу; потом се у оквиру вештачке имитације у сопрану, излаже само њен први део, при чему је други хоризонтално померен у десно за један

24 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 62.

25 Исто, 62.

26 Упор. Тамара Левая: *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Музыка, Москва, 1991, 91.

и по такт, што је компензовано интерполирањем овог мелодијског сегмента у деоницу тенора:

Пример 2

Сергеј Таћејев: *Након чиишања ѿсалма*

Allegro molto

Я соз-дал зем-лю соз-дал во - - -

Я соз-дал зем-лю во - - - ды, я соз-дал зем-лю

О-чер-тил ру-кой, со-здал во - - - ды, я не- бо о-чер-тил

Я соз - дал во - ди, соз-дал зем - - -

Следећи пример, из исте кантате, по мишљењу Људмиле Корабељникове, „уникатан је у светској литератури новог времена.“²⁷ По констатацији наведеног музиколога, ово је „у одређеном смислу, композиторски резултат изучавања строгог стила.“²⁸ Наиме, арија алта (пример 3а) на веома специфичан начин има свој наставак у оквиру финалне фуге; њене фразе служе као материјал за поставку четворогласне полифоне хорске фактуре (пример 3б). Другим речима, хоризонтални аспект звучних односа доживљава веома особену трансформацију – претвара се у вертикалу:

Пример 3а

Сергеј Таћејев: *Након чиишања ѿсалма*

a b 4

c d

27 Людмила Корабельникова: нав. дело, 234.

28 Исто, 234.

Пример 36

Сергеј Тањејев: *Након чишања псалма*

Adagio pietoso

С друге стране, педагошка активност битно је условљавала усмереност Тањејевљевих научних истраживања. Његов ученик, Леонид Сабанејев (Леонид Леонидович Сабанеев), саопштава следеће:

„Он је имао свој изграђен систем излагања и низ завршених истраживања из ове области, који су имали за циљ одгонетање тајни старе, необичне технике мајстора тзв. 'фланманске школе'. Ове тајне, сви ови начини израде свих могућих 'загонетних' бескрајних, инверзних и других канона – премештања и осталих испољавања музичко-звучних комбинација, дубоко су занимали логички и конструктивни ум Тањејева.“²⁹

Аналитичко истраживање музике великих полифоничара прошлих векова, откривање општих логичких законитости садржаних у основи њихових сложених контрапунктских поступака, непосредно се манифестовало у Тањејевљевом научном раду под називом *Покрејини конїтрапунктїи сїрогоџ сїиїла*. Аутор је његову израду, у једном писму из 1909. године, окарактерисао као „свој главни музички рад.“³⁰ Изучавање сложене специфике покретног контрапункта, резултирало је формирањем целовитог теоријског система, постављеног на математичким основама. Болеслав Јаворски истиче да је „то први рад који преноси музичку уметност, тј. нешто несвестно, неопипљиво за људски ум, у област науке. То је први

29 Леонид Сабанеев: *С. И. Танеев*, Таир, Париз, 1930, 129.

30 Упор. Людмила Корабельникова: „Новые материалы о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 9, Москва, 1959, 70.

теоријски рад, базиран на јасним законима, чија логичка примена и развој прави складну грађевину.³¹

Израда *Покрејиноџ конџрајункџа сџироџоџ сџила* трајала је веома дуго – читавих седамнаест година (1889–1906). Потреба пажљивог осмишљавања методологије рада, изучавање теоријских радова других аутора, анализа музичких дела ренесансних композитора, извођење релевантних закључака и правила – само су неки фактори, који су условљавали Тањејевљево дуготрајно бављење овом материјом. На то упућује и садржај писма послатог Митрофану Бељајеву (Митрофан Петрович Бељев), у којем Тањејев истиче следеће:

„Већ други месец радим над својом књигом о сложеном контрапункту. Од раног јутра до вечери удубљујем се у читање старих теоретичара, тражим одговарајуће примере, сваког дана по неколико сати посвећујем изучавању дела Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina) итд. Много година осмишљавам ову књигу, појавила ми се јака жеља да је завршим.“³²

Већ при крају свог рада, аутор у дневнику пише следеће:

„Учинило ми се, као да сам изашао на високу кулу и отуда разгледам читаво поље сложеног контрапункта, при томе видим сваку кривину, сваку стазицу, све ми је познато након мог осамнаестогодишњег или деветнаестогодишњег рада над мојом књигом. Мени се чини, да знам о контрапункту то, што други не знају, и видим то, што је од других скривено.“³³

На руском језику, *Покрејини конџрајункџи сџироџоџ сџила* је, три године након његовог завршетка, објавио Митрофан Бељајев.³⁴ Друго издање овог дела, под редакцијом и са уводним чланком Семјона Богатирјева (Семён Семенович Богатырев), појавило се након педесет година.³⁵ Још током припреме за штампу, Тањејев је желео да његов рад буде одштапан и на једном од светских језика. Међутим, превод на енглески језик остварен је тек након смрти композитора.³⁶

31 Упор. Б. Яворский – воспоминания, сказы и письма, том I, Музыка, Москва, 1964, 562.

32 Людмила Корабельникова: нав. дело, 70–71

33 Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 144.

34 Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпункт сџироџоџо писма*, М. П. Бељев, Лейпциг, 1909.

35 Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпункт сџироџоџо писма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.

36 Упор. Sergei Taneiev: *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962.

С обзиром на то да је у *Покретном контрапункту широког* *стила* размотрена искључиво специфика тзв. контрастне, слободне полифоније, својеврсни продужетак овог истраживања, али у области имитационе контрапунктске технике, манифестовао се у Тањејевљевом научном раду под називом *Учење о канону*. Аутор, руководећи се већ постављеним принципима у свом претходном делу, веома оригинално, систематично и јасно дефинише нове, веома битне појавне облике покретног контрапункта. Овај рад остао је недокончан; Виктор Бељајев (Виктор Михайлович Беляев) га је, након смрти Сергеја Ивановича Тањејева, припремио за штампу.³⁷

Тањејевљева разрада теорије покретног контрапункта све до данас није изгубила своју актуелност; тако обухватан и систематичан приступ овој проблематици, до сада није реализовано ниједан музички теоретичар. Светлана Савенко, у монографији посвећеној Тањејеву, резултат његових научних достигнућа истиче следећом констатацијом:

„Рад о контрапункту направио је прави прокрет у музичкој науци. (...) То, што је до Тањејева било скуп емпиријских правила, у *Покретном контрапункту* претворило се у складан, математички организован систем. Значај Тањејевљевог рада за музичку теорију може се упоредити са значајем периодног система елемената Мендељејева (Дмитриј Иванович Менделеев) за хемију.“³⁸

Веома сличну констатацију износи и Людмила Корабелњикова:

„Методолошке основе Тањејевљевог дела сведоче о дубокој зрелости његовог научног мишљења. Стварање књиге, која не само да систематизује и описује у композиторској пракси већ постојеће видове покретног контрапункта, већ и оне, који могу постојати и појављивати се у будућности, упоредиво је са стварањем периодног система елемената Д. И. Мендељејева.“³⁹

Тањејев је решење проблема покретног контрапункта нашао у математици; њени основни принципи, показали су се као најподесније средство достизања циља његових истраживања. Важност уплитања тако егзактне науке у сферу проблематике контрапунктске уметности, аутор истиче већ на самом почетку свог рада, наводећи цитат из *Тракийца о сликарству* Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci): „Никакво људско истраживање не може се

37 Упор. Сергей Танеев : *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929.

38 Светлана Савенко: нав. дело, 142.

39 Людмила Корабелњикова: *Творчество С. И. Танеева*, нав. дело, 246.

сматрати истинском науком, уколико није прошло кроз математичке доказе.⁴⁰ Увођење математичких симбола и елементарних аритметичких операција, резултирало је добијањем врло значајних научних резултата, са великом практичном вредношћу, битно променивши поимање веома сложених контрапунктских комбинација. То је, на одређени начин, својеврсни „алгебарски модел“⁴¹ музике строгог контрапунктског стила.

Захваљујући одабраном методу истраживања, у теорији Тањејева изведена су правила за све могуће видове вертикалних и хоризонталних премештања контрапунктских деоница, чиме су, потенцијално, отворене могућности стварања нових појавних облика покретног контрапункта, до тада нереализованих у музичкој литератури. Ову карактеристику, аутор истиче следећом констатацијом: „Приказ потпуног програма покретног контрапункта доводи до закључка, да је у музичкој литератури био искоришћен само део његових могућих форми. На тај начин, многи од наведених примера (...) први пут су остварени у музици.“⁴² Способност предвиђања, прогнозирања нових могућности, својствена је и другим аспектима овог Тањејевљевог рада. Наиме, бавећи се питањима применљивости своје теорије у условима савремене музике, Тањејев наговештава појаве, које ће уследити тек након неколико деценија, при чему истиче велику снагу полифоније, као значајног интеграционог фактора музичке форме:

„Доследно спровођење принципа, да сваки акорд може да уследи за сваким другим на хроматској основи, лишава хармонију тоналне везе, из ње искључује елементе који рашчлањују музичко дело на одсеке, групишу ситне делове у крупне и повезују све у једну органску целину. (...) За савремену музику, чија хармонија постепено губи тоналну везу, повезујућа сила контрапунктских форми требало би да буде нарочито драгоценна.“⁴³

Испоставило се да је оваква визија путева савремене музике потпуно исправна; делатност многих композитора XX века јасно потврђује ову чињеницу.

40 „Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s'essa non passa per le matematiche dimmostrazioni.“ Упор. Сергей Танеев: *Подвижной контрпунктский строгого йисъма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959, 5.

41 Упор. Федор Арзаманов: „Современая музыка и Танеев“, *Советская музыка*, № 10, Москва, 1989, 77.

42 Сергей Танеев: нав. дело, 319.

43 Сергей Танеев: нав. дело, 9–10.

Иако на почетку неадекватно прихваћена у Русији,⁴⁴ данас се у овој средини теорија Тањејева сматра фундаменталном у области покретног контрапункта, она је већ деценијама садржана у уџбеницима. Поред тога, код музиколога се уочавају тенденције надградње Тањејевљевих научних достигнућа.

Литература

- Аминова, Галима: „Философия музыки кантат С. И. Танеева“, *Вестник Красноярского государственного университета*, № 3, Красноярск, 2005.
- Арзаманов, Федор: „Современная музыка и Танеев“, *Советская музыка*, № 10, Москва, 1989.
- Асафьев, Борис: *Русская музыка – XIX и начало XX века*, Музыка, Ленинград, 1979.
- Бернандт, Григорий: „Черты личности“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977.
- Б. Яворский – воспоминания, статьи и письма, том I, Музыка, Москва, 1964.
- Глиэр, Рейнгольд: „Воспоминания о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1955.
- Яворский, Болеслав: „Из воспоминаний о С. И. Танееве“, *Советская музыка*, № 3, Москва, 1948.
- Корабельникова, Людмила: *Творчество С. И. Танеева; Историко-стилистическое исследование*, Музыка, Москва, 1986.
- Корабельникова, Людмила: „Заметки о творчестве“, *Советская музыка*, № 8, Москва, 1977.
- Корабельникова, Людмила: „Танеев Сергей Иванович“, в Юрий Келдыш (ред.): *Музыкальная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1981.
- Корабельникова, Людмила: „Новые материалы о С. Танееве“, *Советская музыка*, № 9, Москва, 1959.
- Келдыш, Юрий: *История русской музыки – часть третья*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1954.
- Левая, Тамара: *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Музыка, Москва, 1991.
- Михайлов, Михаил: „О классицистских тенденциях в музыке XIX–начала XX века“, *Этюды о стиле в музыке*, Музыка, Ленинград, 1990.
- Протопопов, Владимир: „О тематизме и мелодике С. И. Танеева“, *Советская музыка*, № 7, Москва, 1940.
- Сабанеев, Леонид: *С. И. Танеев*, Таир, Париж, 1930.

44 Овакав закључак имплицира податак, да је 1910. године продато 38 његових књига, а следеће – само 14 (почетни тираж – 2000 примерака!). Упор. Светлана Савенко: нав. дело, 139.

- Савенко, Светлана: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Москва, 1985.
- Савоскина, Галина: „Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева“, *Страницы истории русской музыки*, Музыка, Ленинград, 1973.
- Танеев, Сергей: *Подвижной контрпункт строгого письма*, М. П. Беляевъ, Лейпцигъ, 1909.
- Танеев, Сергей: *Подвижной контрпункт строгого письма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1959.
- Танеев, Сергей: *Учение о каноне*, Музсектор Госиздата, Москва, 1929.
- Taneiev, Sergei: *Convertible counterpoint in the strict style*, Humphries, Boston, 1962.
- Хопрова, Татьяна: *Сергей Иванович Танеев*, Музыка, Ленинград, 1980.

Zoran Božanić

ON TANEYEV'S MUSICAL ENGAGEMENT AND COUNTERPOINT RESEARCH

Summary

Sergei Ivanovich Taneyev's artistic and scientific engagement was to greatly influence the development of the Russian musical culture. His opus contains various genres reflecting a wide specter of influences – ranging from the Renaissance Traditions to the artistic tendencies of his time. Taneyev was a pianist as well, whose performance, besides bearing the qualities of a virtuoso and that of extreme musicality, is also to be attributed a rational component. He greatly contributed to the development of higher music education in Russia of the time. Taneyev's scientific engagement deserves special attention. His research of the Renaissance vocal polyphony yielded the following works: *Imitative Counterpoint in Strict Style* and *Sequel on Canon* where a fully developed theoretical system of imitative counterpoint was meticulously constructed.

ОГЛЕДИ

Часлав Николић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

УМЕТНОСТ СУСРЕТАЊА АЛЕ ТАТАРЕНКО

Претпоставивши на почетку своје нове књиге *Место сусретања* – у кратком тексту који се налази на позицији предговора, али предговор није, већ је реч о посвети Музи читања (на шта је ауторка читаоце упозорила и припремила интригантним насловом „Уместо предговора“) – да је дијалог „један од најбољих начина за комуникацију са делом, а и са другим читаоцима“, преводаца, слависта и професор Универзитета у Лавову Ала Татаренко предочава властите доживљаје читања и промишљања модерне, постмодерне и (пост)постмодерне српске прозе, откривајући много и о оном необичном авантуризму који себи може приуштити само онај субјект који се осмели да у литератури препозна највишу лепоту, те кроз ту лепоту успе да разоткрије или да бар наслути (јер и то је завидан успех) неке од највећих тајни живота.

Кроз атрибуирање чудесне алхемијске споне читаоца и књиге ауторка ствара Репертоар нијанси сопствених угођаја изазиваних акумулираним искуством прожимања са (пара)светом литературе. Али и још понешто: сваки читалац и књиге *Место сусретања* и литературе уопште требало би да себе препозна као најактивнијег судеоника у процесу интимистичког окупљања и сусретања у делима и пред делима уметности. Осим што позива у тај круг, Ала Татаренко несебично разоткрива и себе баш као једног од таквих читалаца, декларисаних литерарних еротомана, те са радошћу дечје фасцинације новооткривеном лепотом и новооткривеним могућностима у повлашћени простор Личног позива и савремену српску прозу, њене читаоце и све заљубљенике у књижевност: „Задовољство читања било је превелико, нисам одолела искушењу да га поделим са другима.“ (7)

Иако је већина есеја и студија у књизи *Место сусретања* настајала „скоро случајно“, у тренуцима када су се удружили „читалачка љубопитљивост и преводачка одговорност“ ауторке, те имају довољно разлога за испуњење „свог посебног живота“, ипак се не може не приметити њихова извесна повезаност, и то не искључиво једног рада у вези са оним који му претходи и оног који након њега

слиди, већ скоро сваког текста са сваким. Способност конекције једног текста са другим знатно се увећава на оном нивоу на коме су текстови већ разврстани у три поглавља, па је један рад необично лако компарирати са радом из њима заједничког ужег „скупа“. То се нарочито чини очигледним имамо ли у виду сугестију Але Татаренко да есеји из првог поглавља, насловљеног „Класици као савременици (од модерног ка постмодерног)“, представљају нови „покушај читања класичних дела из савремене перспективе“, други, „Скице за портрете књига“, сабира „ликове“ десетак „интертекстуалних дијалога“ и интратекстуалних промишљања (у распону од приповедања Бошка Петровића и Горана Петровића, преко романа-укрштених речи Милорада Павића и „причколике“ и „ремек-деличне“ прозе Саве Дамјанова, до женскомушких исповести Гордане Ђирјанић), док у трећем и последњем, „Слагање књижевних коцкица“, ауторка настоји да финализира своје разумевање одређених тенденција и феномена које је у секвенцама могла посматрати у вези са конкретним делима и ауторима, те да сумирана запажања сложи или редистрибуира у поступку синтетичке интерпретације „одређених фрагмената прозног мозаика српске књижевности“.

Покушај да се сагледа и реконструише модел најзначајнијег преображаја српске књижевности 20. века – оног који је водио од модерног ка постмодерно и обележио целу другу половину столећа – Ала Татаренко реализује успостављањем временске и поетичке трансверзале између Милоша Црњанског, Данила Киша и Владимира Тасића. Већ поднасловом првог поглавља – „Класици као савременици“ – наговештено је да је на прецизираној дијахроничкој путањи могућно релативизовати темпоралне критеријуме и тако боље сагледати контингент заједничких поетичких референци, те показати да су са говорница појединих стваралаца речи и идеје одлазиле много даље и много сигурније у будућност но што су то одређени тренутак и актуелна поетика могли да процене или наслуте, чиме су одређена дела и одређени проседеи постали савремени „психопомпоси“ што своје творце (или гласнике) придружују, преносе у средишта много каснијих уметничких превирања и напредовања.

Уверивши се у то да „права књижевност не нуди јасне одговоре на најобичнија поетичка питања“, Ала Татаренко у тексту „Милош Црњански – јунак постмодерног доба“ с правом сугерише да морамо бити изузетно опрезни када *Коменџаре уз Лирику Ишак* Милоша Црњанског дешифрујемо у кључу поверења у *Коменџаре* као у стварносно валидна сведочанства и поверења у Црњанскову

литературу из времена непосредно после Првог светског рата као у непобитне манифестације управо оне стварности која је *Коментарима* наводно посведочена, будући да се превиђањем Црњансковог поигравања са категоријом миметичког одређене песме и одређени сегменти *Дневника о Чарнојевићу* могу погрешно тумачити. На другој страни, познату и нимало наивну дилему жанровског одређења *Мансарде* Данила Киша, поднасловљене као „сатирична поема“, Татаренко разрешава у корист препознавања овог дела (како Кишове *Мансарде*, тако и оне *Мансарде* која настаје унутар оне прве) као романа. Књига *Мансарда* која у себи „порађа“ другу, приповедачеву *Мансарду*, неистоветну оквирној, жанровски је полифона, а њена разнородност, као и разнородност других Кишових дела, следи правила једноставне поетичке игре: „Његови [Кишови – Ч. Н.] романи имаће печат лирских дела, а приповетке ће носити потенцијале романа на длану.“ (49) Тајну жанра Кишовог „удвојеног дела“ Ала Татаренко је прозрела не само у оној мери у којој је требало потврдити или оспорити судове ранијих Кишових тумача (који су *Мансарду* углавном посматрали као роман о писању романа), већ је сугерисала и могућност ишчитавања овог дела као „оквира“ читаве прозне поетике Данила Киша, као и оквира посмодерне поетике и епохе у настајању. Па још ако се критичар не оглуши и о Кишов „рецепт за припрему романа“, по којем би „лонац“ био „идеална метафора романа“, онда ће увидети да је у односу на процену жанровске позиције писца посве занемарена и његова веома функционална, веома кодирана и веома егзотична „књижевно-гастрономска позиција“.

У одгонетање потпуног идентитета тајновитог Чарнојевићевог сина¹ Ала Татаренко полази смело и сигурно путем који води Кишовој *Мансарди* – својеврсном одговору на питање смисла живота које је постављено на почетку *Дневника о Чарнојевићу*. Између *Дневника о Чарнојевићу* и *Мансарде*, између оца и сина, Татаренко раскрива силне комуникационе везе и канале, каталожки нам посредујући сложен, али стабилан кодни систем остваривања „родбинске“ конекције ова два дела и ова два писца. Јер, којим год путем кренули, пронаћи ћемо по неко место где се јунаци две књиге сусрећу и где суочавање „потомка“ са „претком“ задобија, отвореније или скривеније, дијалошку природу. Ауторка ће у огледу

1 Сина, као једног од адресата свог дневника, Чарнојевић спомиње скоро сасвим узгредно: „Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном.“ (Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, БИГЗ, Београд, 1984, стр. 21; према: Ала Татаренко, наведено дело, стр. 21.)

„Између *Мансарде* и 'Суматре' (Кишов јунак у огледалу *Дневника* Милоша Црњанског)“ проказати више од десет „путева“ који од Кишовог романа воде Црњанском и обрнуто. Ако је *Мансарда*, својом лавиринтском потребом за неједносмерношћу, сталним рачвањем приповедних токова и незавршеношћу, само наизглед „роман у настајању“, а у ствари једино „роман у распадању“, онда би, прагматично ће индуковати Ала Татаренко, било сувислије говорити не о могућем заокруживању прича јунака *Мансарде* у неком њиховом засебном времену, већ о „разградњи класичног модела књижевности“, о чему дијалог „успешно настављају примаоци писма-дневника, постмодерна деца Чарнојевићева“. (44)

Иако, по сопственом признању, није прва особа која третира питање кишовског поетичког наслеђа у роману *Киша и хартија* Владимира Тасића², Ала Татаренко је текстом „Данило Киш, данас: час поетике (*Киша и хартија* Владимира Тасића)“ значајно допринела потврђивању већ уочених и откривању нових сличности и релација између Кишовог дела (и не само Кишовог) и поменутог Тасићевог најпознатијег романа. Јер, иако је и раније говорено о одређеним манифестацијама кишовске прозне стратегије у *Киши и хартији*³, „још није довољно речено о томе, како је В. Тасић искористио неке Кишове приповедне моделе, теме и идеје које су у *Киши и хартији* добиле свој логични наставак, које сегменте Кишове поетике реактуелизује тај роман“. (57) Показавши да већ сам наслов романа *Киша и хартија* проказује спој доминантних, а посве различитих елемената кишовске поетике – ироничног лиризма и документарности⁴ - Ала Татаренко утврђује да је Тасићев роман интегрисао у своје ткиво и концепцијско-композиционо-поетичка решења из *Мансарде*, *Раних јага* и *Гробнице за Бориса Давидовича*. Кишова тврдња да је „истина у књижевности“ увек „лична истина“ аутора примењена је код Тасића оформљењем лица заједничке истине у коме су садржане личне истине, односно судбине појединачних јунака. Ала Татаренко није сасвим сигурна да књига

2 О томе су, информише нас ауторка, већ писали Јован Делић, Иван Негришорац, Александар Јерков и други.

3 Ауторка је сачинила преглед из кога видимо да је Јован Делић маркирао кишовске стратегије као што су поетика сажимања, иронични лиризам, научни поступак, енциклопедијска парадигма, археолошка реконструкција, Иван Негришорац је говорио о функционализовању метафоре ђубришта у *Киши и хартији* и овај роман сврстао у „посткишовску приповедну прозу“, док је Александар Јерков разматрао функцију фигуре кестена код Киша и Тасића, а у вези са темом кривице Тасића повезао не само са Кишом већ и са Андрићем и Пекићем.

4 Мотив кише Ала Татаренко тумачи као метафору „емотивног доживљавања света“, а мотив хартије као метафору „историје, докуменат, сведочанство“.

Киша и харџија гарантује могућност ослобађања од „императива историчности“ (макар само и за извесно време) будућим српским писцима и привилегију књижевног профилисања „духа“ епохе у настајању“, али је уверена да Тасићев пример настављања Кишове приповедне традиције засигурно показује како ће *једно од* од будућих искорачења наше прозе у нелитерарну стварност епохе која се тек конституише бити (бар кад су доминанте, и приповедне и стварносне, у питању) неисторично, као и да ће такви гестови увек изнова провоцирати питање прихватања или одбацивања кишовског приповедног модела, али и, на крају, потврђивати стабилност Кишове поетике и трајну изазовност његовог дела.

Ексклузивност позиције текстова „Плод са укусом војвођанске равнице“ и „Роман укрштених судбина и традиција“, који отварају друго поглавље књиге *Месито сусреша* – „Скице за портрете писаца“ – проистиче из несумњиве егзотичности приповедног стваралаштва Бошка Петровића, писца који се у амбијенту савремене српске прозе определио за својеврсно самотњаштво, те културолошке провокативности постмодерног израза Милорада Павића. „Оправдања“ за избор теме првог рада Ала Татаренко корелира са мотивима за увођење Петровићеве приче „Плод“ у *Антологију српске приповештве (1945-1995)* Михајла Пантића и налази да недовољност присуства Бошка Петровића у многим другим, било антолозијским, било историјским, обухватањима послератног прозног стваралаштва (војвођанских) Срба произлази из негенерацијског, атемпоралног, антинаративног и, када је одабир жанрова у питању, одвећ неуобичајено полиморфног уметничког аутоексплицирања. Приповедачка позиција јунака Петровићевих прича најприближнија је позицији „наратора с краја XX века, уморног од причања истих прича“, али је баш такав, особен, поетички скоро нераспоредив, приповедачки концепт Бошка Петровића пример можда „усамљене“, али „спасоносне ватре књижевности“.

Очекиване покушаје представљања романа *Последња љубав у Цариграду* Милорада Павића „из перспективе светске постмодернистичке традиције“ и „традиције националне“ Ала Татаренко допуњује и настојањем да речени роман представи и „из перспективе пишчеве властите традиције“, смело устврдивши како је управо Милорад Павић „својим књижевним опусом и сам постао традиција“. (76) Татаренко прати укрштања ових традиција и кроз судбине јунака и њихових породица, те кроз маркирање интертекстуалних и интеркултурних веза, проничући у Павићеву вештину

постизања равнотеже националног и европског, у домену културе, као и класичног и модерног, у домену начина приповедања.

У неколико текстова поглавља „Скице за портрете књига“ Ала Татаренко разматра искуство повлашћености, у различитим аспектима његовог пројављивања: једном, у раду „Прича између четири зида“, говори се о поетици затвореног простора у приповеткама Горана Петровића, други пут, у огледу „Писање љубави на води Дунава“, о повлашћеном времену писања и промишљања литературе и, у вези са збирком прича *Ако је шио љубав* Михајла Пантића, о повлашћеној „димензији“ љубави, да би се у диптиху о „причколикој и ремекделичној прози Саве Дамјанова“ и у епистоли „Писмо једног првог лица“, намењеној аутору збирке приче *Прво лице* Миловану Марчетићу, испитала, још на почетку књиге прослављена, могућност досезања искуства читања као врхунске авантуре.

Текст „Писање љубави на води Дунава“, инспирисан књигом *Ако је шио љубав* Михајла Пантића, Ала Татаренко је посветила феномену необично лаке комуникације коју поједина дела успостављају са својим читаоцима. Да је Пантићева збирка прича *Ако је шио љубав* код ауторке одиста изазвала утисак како је испод сваке приче (код Пантића о „ликовима љубави“) „прича о писању као параеротској вези са књижевношћу“ (са више него драматичним прелазом: „Где почиње страст, ту престаје језик.“), индиректно ће посведочити и есеј „Писмо једног првог лица“, адресиран на име Милована Марчетића, писца збирке приповедака *Прво лице*. Епистоларно конципиран оглед на моменат обуставља дискурзивни авантуризам ауторке, дајући, додуше ипак само фрагментарно, простора аутобиографским ретроспективама из домена приватног читалачког искуства Але Татаренко.

Завршивши рад „Читање као авантура“ (о причколикој и ремекделичној прози Саве Дамјанова), који је тек један од примера бележења дамара читалачког узбуђеног духа, Татаренко је прозвала и читаоце властите књиге једним изазовним налогом „Будите заведени“ и већ на почетку следећег текста, есеја „Писмо једног првог лица“, анегдотски разоткрила један тренутак (или неколико тренутака?) властитог препуштања заводничким чарима књижевности. Ако се „датиуми укрштавања путева књижевног дела и читаоца“ могу ниподаштвавати са оне стране на којој егзистира књижевност уопште, за „приватну историју“ појединих дела и, нарочито њихових читалаца, датиуми речених сусрета, изричита је Ала Татаренко, итекако јесу битни. Када одређене књиге, као што је то случај са збирком *Прво лице*, бивају и подсвесно очекиване, потом упрису-

тњене „још пре формалног представљања“, препознате и коначно „ухваћене“, започиње стварање историје једног односа у коме позицију првог лица заузима, са највећом могућом радошћу, његово величанство Заведени Читалац. Татаренко је описала предисторију првог сусрета са књигом *Прво лице*, а потом исцртала занимљиву карту узбудљивих подударана прича које пише живот (случај Але Татаренко) и живота исписаног у причама (случај јунака Марчетићеве збирке).

Како у „Писму једног првог лица“ није одала све своје тајне, Ала Татаренко, предестинирани читалац, наставља своју причу о авантури читања неких других књига: *Тиџрасџије од ѿиџра* и *Мацо да л' ме волиш* Љубице Арсић, *Часова радосџи* Владана Матијевића, *Johann's 501* Мирјане Новаковић и *Пољуйца* Гордане Ђирјанић. Прича о завођењу се наставља, као и само завођење: „Мацо да л' ме волиш?“ и „Јесте ли пробали *Johann's 501*?“ Повезаност скицираних портрета чита је и у тексту „Женски одјек мушке исповести“, где ће инвалида Луку из романа *Пољубац* Гордане Ђирјанић Ала Татаренко осветлити и поређењем са непокретним протагонистом приче „Изнад пет трошних саксија“ Горана Петровића.

Оцртавши линију поетичких сродности Милоша Црњанског, Данила Киша и њихових (пост)постмодерних следбеника (попут Владимира Тасића), назначивши потом смернице портретисања десет репрезентативних узорака савремене српске прозе, Ала Татаренко је у последњем поглављу „Слагање књижевних коцкица“ у три исходна тока сумирала нека од, за савремено приповедачко искуство у Срба, најиндикативнијих (психолошки, поетички, културолошки) сазнања и документовала их другим (приповедачким) узорцима српске савремене литературе. Историјске паралеле у српском роману последње две деценије 20. века треба да илуструју „дубинске везе прошлости и будућности“, сагласно којим свако ишчитавање историје у настајању мора консултовати (не)дефинисану семантику прошлости. Залог оптичке испомоћи коју добија један писац у виду уприсутњења прошлости у стратегију разгледања садашњости више је него очит: „Виђени кроз призму прошлих времена, догађаји из садашњости добијају нову димензију.“ (143)

(Само)воља писаца, који историју, за рачун својих јунака, узимају у посед, те накнадно објективизују грађу за личну историју, нарочито до изражаја долази у широкој акцији постмодерног трансформисања прозних жанрова. Прогласивши још раније, у огледу „Читање као авантура“, причу Саве Дамјанова „Сава Пост-Дамјанов и Бог“ антологијским примером „дубинског, *постмодер-*

ноџ реализма који се не бави опонашањем стварности, већ се том стварношћу поиграва, заснивајући читаву фиктивно-фикцијску конструкцију на фактицитету“, као једно од жижних места његове списатељске стратегије завођења Ала Татаренко је означила скоро ексцесно поигравање жанровима и осветлила „операцију“ којом прича постаје причка, а ремек-дело прелези у ремек-делце, и у нешто ремек-делично. Потрага за адекватним жанром одвела је постмодерног аутора у авантуру „разградње традиционалних облика и стварања увек нових, увек посебних жанровских варијетета“. Заводнички карактер деструктивно-креационистичког експериментисања Формом, верификованог поднасловним жанровским самопредстављањем дела (као романчића, прички, фантазмагорија, сотије, епоса, сатиричне поеме, повести, лексикона, тарота, микропрозе, сом(н)ета, глосолалије итд.) требало би да поспеши потрагу тумача и читалаца за декодирајућим потенцијалом текста, чији је само један сигнал, поетички, утиснут у поднаслов, тј. у презиме текста. Принцип наративне кохеренције, протежиран доминацијом и ексклузивношћу приче, посве је превазиђен експанзијом дисперзије облика, која документује реално стање ствари: апсолутна надмоћ приповедања спрема приче и радикално преосмишљавање традиционалних концепата стварности.

Осим „реалне“ и књижевне стварности, постоји и стварност снова, уметницима одувек интригантна и заступљена у обе првонаведене емпирије. Од песништва Лазе Костића, преко антологијске песме „Можда спава“ Владислава Петковића Диса, првог Црњансковог романа *Дневник о Чарнојевићу*, Кишових и Пекићевих прича, до Павићевих и Дамјановљевих текстова – Ала Татаренко проводи читаоца кроз разновремене примере поетско-прозног изграђивања ониричког дискурса у српској књижевности. Субјект најчувенијих Дисових стихова управо је песмом у сну задобијао „срећу сву“, док постмодерни субјект кроз своја „ониричка искушења“ ослобађа своју „субјектност“ у „развлашћеном свету стварности“, као што ослобађа и тај исти свет. У савременој књижевности снови су превазишли раније капацитете своје литерарне искористивости, будући да су произвели, више и видније него раније, извесне последице и у стратегији приповедања, као што су „дисконтинуитет, вишезначност, антимииметизам“. Исход окончања сна у песми „Можда спава“ (заборав сневане песме компензује се настанком нове, „реалне“ песме) једино је могућ, будући да се из сна може изаћи само у књижевност. Или још конструктивније: „Реално и књижевно повезују се преко ониричког“, као што се сан јавља и „као место

сусрета оностраног и ононостраног“, живих и мртвих. Упућеност сна и на смрт декларише исконску загонетност и трајну атрактивност тог дела људског психичког живота.

Говорећи о „задовољству у тексту“ и „тексту за задовољство“, Ролан Барт је у књизи *Задовољство у тексту* посведочио могућност успостављања везе „са неким прекорачењем текста, са оним што у њему премаша сваку (социјалну) функцију и свако (структурално) функционисање“.⁵ Ипак, „еуфорија, препуњеност, угодност“, неки од симптома појединачних задовољстава читања, јавиће се, засигурно, пре у текстовима премрежених семиотиком фигурације, него у оним у којима доминира семиотика приказивања. Јер, док семиотика приказивања сваку жудњу држи „затворену у конфигурацији актера“, не дозвољавајући било какво искакање жудње „изван оквира слике, књиге, екрана“, семиотика фигурације управо трансцендира жудњу кроз појављивање таквог „еротског тела“ у профилу текста које би могло изазвати потребу за читањем и извантекстуалним задовољством. У другом случају ради се о примерима појаве аутора у властитом тексту, о зачињању жудње за неком личношћу из романа, или нам се, што у вези са еросом читања као авантуре о коме и експлицитно и имплицитно изражава *Место сусрета* Але Татаренко, сам текст књижевног дела може „раскрити у облику тела, раскројеног на фетишке предмете, на еротска места“.⁶ Са очитим задовољством тумачећи ремекделичну и причколику прозу Саве Дамјанова, Ала Татаренко је показала како радосно може бити узајамно завођење писца и речи: „Као срећни љубавници, писац и речи уживају у свом сусрету, хармонични, довољни себи. Из тог сусрета рађа се текст, непоновљив као доживљај, неспутан као беспризорна фантазија заљубљених, радостан као празник живота...“ (111-112).

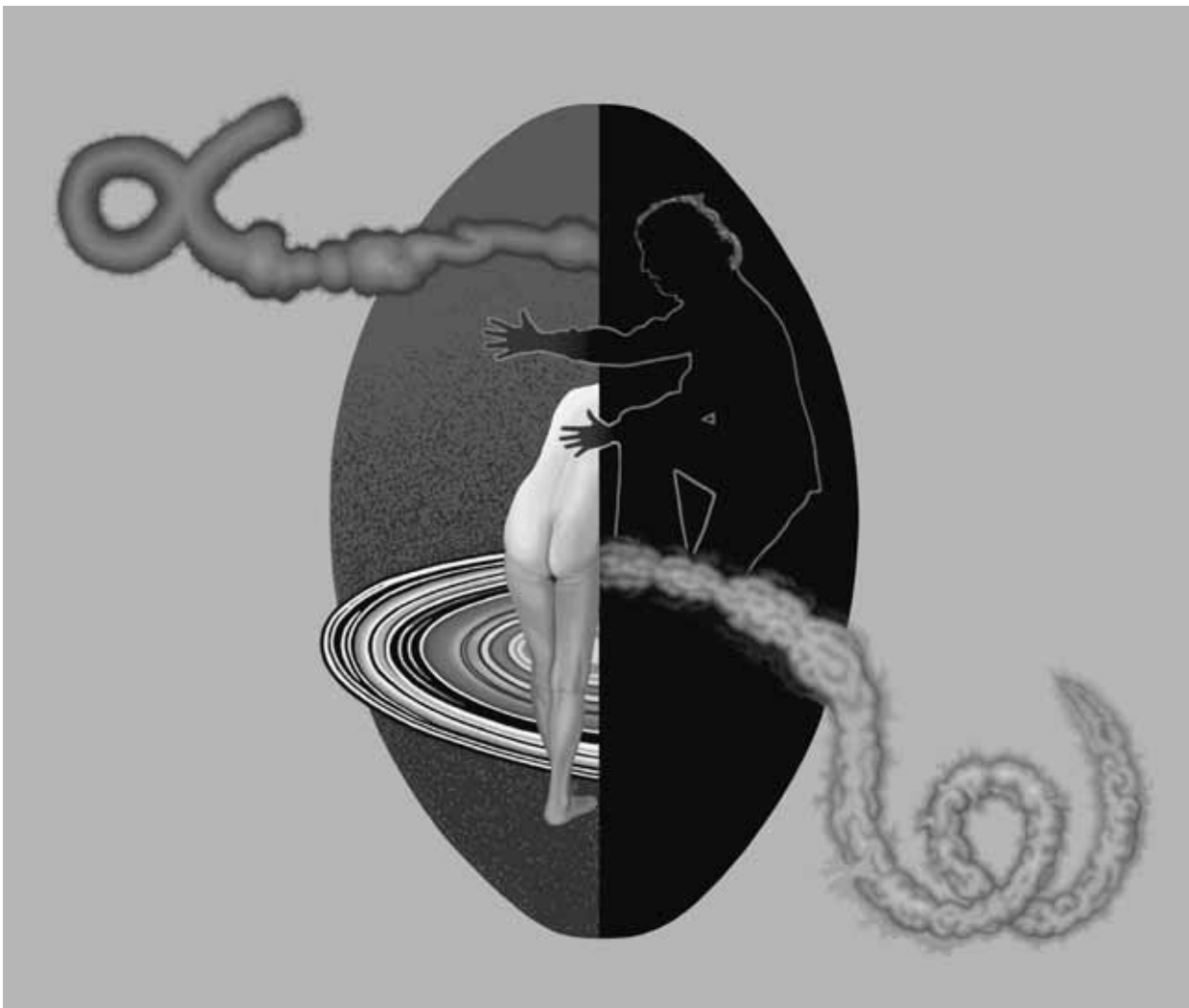
На прагу књиге *Место сусрета*, тексту „Уместо предговора“, Ала Татаренко је кратко евоцирала околности постанка неколико својих огледа и тако додатно мотивисала читаоца да истима приступи нестрпљивије, са већим интересовањем него обично. Открила је да је текст „Милош Црњански – јунак постмодерног доба?“ настао преобликовањем једног ранијег рада, а у вези са полемиком на једном научном скупу, како је рад о Горану Петровићу инспирисан приређивачко-преводиачко-лекторским ангажовањем на украјинском издавању Петровићеве приповедне прозе, док је текст

5 Ролан Барт, „Задовољство у тексту“, у: *Међуодноси уметничких светова*, избор и говор Слободан Лазаревић, ФИЛУМ, Крагујевац, 2005, 278.

6 Ibid, 279.

„Право на обману, право на игру“ сачињен као „разгледница са читања“ романа *Johann's 501* и захвалност пријатељици која је ауторки поклонила ту књигу. Разлога за писање есеја има много и има разних, а сви, долазили од различитих текстуалних форми комуникације или пак од текстуално (не)свесног, надахнути „пријатељским дискусијама на даљину“ или каквим неочекиваним, чудним и чудесним коинциденцијама, проказују „тајни сусрет живота и књижевности“ и у започети дијалог призивају друге читаоце и друге животе.

Иако би се књижевност лако могла дефинисати као „покушај горде усамљености да не буде сама, а да не тражи друге“, она својим највећим квалитетима провоцира кореспонденцију аутоекспликативног карактера, као модус проналажења духовних сродника: „Спремност да позовемо другог човека у тајне одаје мисли, успомена и осећања, објављивање душе и страсна жеља да се отворимо кроз речи значе да тражимо неког блиског, неког сличног ко ће се препознати у огледалу наших прича. А можда, у том другом тражимо себе?“ (119) Књига огледа *Место сусреша* својим теоријско-аутобиографским и авантуристичко-заводничким регистрима свакако представља и ретко добар пример комуникационе отворености текста, па се почетна идеја ауторке о сусретању и окупљању читалаца чини могућном и одрживом, чак утешитељски окрепљујућом.



Алфа и Омега, 1990, компјутерска графика рађена на Амиги,
па прерађена на РС-у, Photoshop, миш

КРИТИКЕ

Миланка Бабић
Филозофски факултет, Београд

ПОВОДОМ СРБИСТИЧКИХ ТЕМА МИЛОША КОВАЧЕВИЋА¹

Милош Ковачевић, *Србистичке теме*,
ФИЛУМ, Крагујевац, 2007.

Говорити о професору Ковачевићу врло је захтјеван задатак. Постоји за то више разлога, а један од њих јесте и тај што је сам професор Ковачевић у широј јавности познат као посебно добар говорник па би онај ко говори о њему требало да се бар приближи том узусу. Други и битнији разлог јесте тај што проф. Ковачевић спада не само међу најпознатије и најпризнатије српске лингвисте него и у лингвисте и интелектуалце свјетског ранга, што је већ и позната цртица из његове биографије, па говорење о њему мора да постигне одређени ниво. Трећи, или можда први, и најбитнији јесте тај што његова плодна библиографија од преко триста научних радова, двадесетак уџбеника и 16 књига, као и широко подручје његових научних интересовања отварају мноштво тема за вечерашње представљање не само његове књиге *Србистичке теме*, него и њега као врсног познаваоца - није претјерано рећи - свих области у којима се савремени српски језик изучава. Све то отежава избор, а такође и систематичан преглед резултата његовог рада. Осим тога, радови професора Ковачевића показују егзактност лингвистике као науке и њену нужну интерференцију са логиком, филозофијом, социологијом и историјом. Показују такође да је за озбиљан приступ србистици као науци о српском језику, у било којој области језичке анализе неопходно познавање општелингвистичких начела, инваријанти које су важеће за језик уопште јер оне омогућују њено утемељење на научним критеријумима. Па би тако онај ко говори о њему такође требало да влада свим тим научним и методолошким инструментаријем да би могао да правилно интерпретира ставове

1 Текст је изговорен на промоцији књиге *Србистичке теме* Милоша Ковачевића, 13. 11. 2008. године у Културном центру на Палама.

овог аутора. Можда би се управо тај принцип – *залагање за научне критеријуме у језичкој анализи и уопште у бављењу језиком* – могао поставити као супсумирајуће начело које овај аутор никада не заборавља у својим радовима и на које врло често опомиње у својим критичким освртима на најновију србистичку литературу и уџбенике српског језика. А у књизи о којој вечерас говоримо има доказа за то на претек.

Књига је 2007. године објављена као издање ФИЛУМА или Филолошко-уметничког факултета из Крагујевца, гдје професор Ковачевић такође ради. Садржи 232 стране, односно 9 радова у оквиру два тематска блока – *Приноси србистици* и *Одбрана дигнитета србистике*. Прва група радова је бројнија, обухвата садржајно седам радова у којима се аутор бави граматичким проблемима српског језика у областима творбе, морфосинтаксе и синтаксе српског језика. У њима он разматра статус и типове прилошких израза, катафоричко-анафоричке деиктичке релације неких замјеничких ријечи у реченичној структури, употребу глагола *бићи* као помоћног и пунозначног глагола у српском језику, формално-семантичке особености конструкција којима се изражава реторичко питање, граматички статус лексеме *ио* хомоформне са замјеницом *ио*, те даје творбено-семантички опис твореница са, уопштено речено негацијским, а прецизније са префиксима којима се анулира резултат значења ријечи у основи. То су префикси ДЕ- и ДЕЗ-, па тако, примјера ради, *дезинтегрисати* значи поништавање интеграције. У раду се разматра и опис мреже њихових синонимних веза и супституентских могућности у односу на страни префикс ДИС- (нпр. *дисквалификовати*) и домаће префиксе РАЗ- (*разминирати*), ОД- (*одблокирати*) и друге сличне. Посљедњи рад из ове групе – *Херцеговина и нова српска ионономастика* – јесте принос србистици, али истовремено можда и значајнији принос одбрани дигнитета србистике. У њему се кроз однос српске и бошњачке топономастике, настале у Босни и Херцеговини током и непосредно након грађанског рата, указује на социолингвистички статус и проблеме српског језика, условљене друштвеним кретањима и српском друштвено-политичком небригом или недовољном бригом о језику. Посебно се скреће пажња на опасност које по српски народ у Босни и Херцеговини има манипулација и посвајање, од стране Бошњака, синонимних етника (назива припадника одређених територија) Босанац и Бошњак и претварање етника Бошњак у етним или име народа. У суштини, тај рад репрезентује једно тематско подручје у оквиру србистике којим се проф. Ковачевић, чије је примарно ин-

тересовање иначе усмјерено на области синтаксе и морфосинтаксе, семантике и стилистике српскога језика, посљедњих деценија са великим жаром бави, понесен општим националним интересом, а то је историја српског књижевног, односно стандардног језика. Два рада у оквиру поглавља *Одбрана дигнитетна србистике* јесу критички осврти на лоше уџбенике српског језика, препуне материјалних грешака.

Будући да аутор у свом научном изразу достигао врло висок степен научне апстракције, то би за приказивање његових радова из ове прве групе аудиторијуму који није искључиво лингвистички оријентисан било неопходно претходно дати много термилолошких појашњења метајезика тих научних области и уопште статуса посматраних јединица у србистичкој литератури, па ми се учинило интересантнијим скренути пажњу у овом случају на ове посљедње радове који су намијењени широј читалачкој публици. И они врло јасно експлицирају неке од основних ставова и методолошких поступака које професор Ковачевић заступа и користи у својим радовима, а о којима вечерас и говоримо.

Два посљедња рада у књизи не спадају у научне, у смислу да дају нове научне резултате, него спадају у критичко-полемичке текстове у којима се скреће пажња на штетност употребе лоших уџбеника. И не само то. Из њих ишчитавамо и ауторове принципијелне, може се рећи филозофске ставове о суштини критике у науци те о њеној сврси у ширем контексту од научног, а то је да буде друштвено корисна. Тако аутор каже:

„Једно дјело може према два основа бити предмет критике. Први, најнепожељнији основ представљају у њему начињене (...) материјалне грешке“ (*Србистичке шеме*, 164). Аутор даље појашњава да је тај тип грешке „потребно само констатовати јер не оставља простор за полемику. То је она најнепопуларнија критика јер она недвосмислено говори о квалитету дјела и стручном дигнитету његових аутора, при том је, наравно јасно, да ту оцјена квалитета није пропорционално условљена квантитетом или бројношћу материјалних грешака, него њиховим типом. Ако су уз то материјалне грешке и бројне – онда се дјело јавља као научни промашај“ (СТ, 164).

О материјалним грешкама се, дакле, не може научно или стручно полемисати – на њих је потребно само указати – с циљем да буду исправљене и не проузрокују дидактичку штету. „Други основ критички представљају научно непотпуне или неконзистентне анализе“ – каже даље аутор (СТ, 164). Тај тип научне недоследности отвара простор за полемику и научни дијалог у којем се сучељавају у дјелу изнесени и од стране критичара уочени, а у дјело неукључени кри-

теријуми, а критика се изводи с циљем да допринесе побољшању дјела чија је научна и стручна вриједност неупитна. Та два типа критике се фактички искључују јер је бесмислено ауторима научних дјела најприје доказивати да су направили материјалне грешке у свом раду, а онда их упућивати на резултате анализе до којих би довела примјена друкчијих критеријума.

Двије књиге којима се описује систем српског језика које су се појавиле 2005. године, а о којима се говори у два текста *Србистичких шема*, на жалост, потпадају под први, непопуларнији тип критике. На жалост посебно зато што је једна од њих урађена и редигована од стране у србистици и славистици врло познатих научних радника и издата од стране познатих издавача па је све те перформансе препоручују за ширу употребу, посебно на универзитету. (Ради се о књигама *Синтакса савременог српског језика: прости реченица*, еминентних аутора П. Пипера, И. Антонић, В. Ружић, С. Танасића, Људмиле Поповић, Б. Тошовића – у редакцији М. Ивић, издање Института за српски језик САНУ, Београдске књиге и Матице српске, те *Граматика српског језика за гимназије и средње школе* мр Слободана Бјелогрића, у издању Графокомерца из Требиња).

У позамашном осврту, осим што скреће пажњу на грешке, аутор нуди не само њихове исправке него и појашњења. Разоткрива и срж погрешних потеза који воде ка грешкама, а један од њих јесте да се озбиљнија лингвистичка анализа не може темељити на критеријуму *језичког осјећаја говорника*, односно да је то квазикритеријум који доводи до тога да се нпр. у таквом универзитетском уџбенику синтаксе облици *јушром* и *зором* умјесто инструменталом именица, што и јесу, прогласе прилозима и сл.

Такође ни критеријум *фреквенцијности неке јединице у разговорном језику* није и темељ за њену нормативну употребу уколико је она у колизији са системским правилима нашег језика, што показују конструкције типа *Видимо се!*, *Чујемо се!* – које се употребљавају у критикованом уџбенику погрешно у футурском значењу „видјећемо се“, „чућемо се“ – што у систему српског језика није могућност презента свршених глагола, а глаголи *видјети* и *чути* су несвршени само када реализују значење „имати чуло вида“ или „имати чуло слуха“. Уколико бисмо се поводили за тим критеријумом, десило би се да се нпр. фреквенцијност једине форме потенцијала глагола *биши* у разговорном језику, а то је форма БИ у свим лицима – прогласи стандардом. Њена фреквенцијност у разговорном језику не води ка

томе да се та форма стандардизује и пропише као нормом дозвољена и у стандардном језику.

Сљедећи проблем који у научној анализи води ка погрешним или непоузданим резултатима јесте *проблем корпуса* на коме се анализа проводи, а манифестује се у његовој уској ограничености. Наиме, опште је познато да се језик као огромна системска акумулација јединица разних структурних нивоа раслојава према сферама своје друштвене употребе на функционалне стилове у којима се реализује велики дио општеупотребног, али и знатан дио за дати функционални стил специфичног регистра језичких јединица и конструкција. Па тако када се једна јединица посматра на ограниченом или уском корпусу – код многих аутора само на примјерима ексцерпираним из разговорног језика – долази се до нетачних резултата које примјери издвојени из других стилова – књижевно-умјетничког, административног, публицистичког и научног оповргавају или чине тај налаз дјелимичним. Посебно је проблематично када лингвиста закључује на основу примјера који је сам измислио. Једна од препознатљивости професора Ковачевића као научника јесте истраживање ученог језичког проблема на врло широком корпусу примјера ексцерпираних из разних функционалних стилова, који потврђују постављене хипотезе.

Проф. Ковачевић скреће пажњу и на *проблем недочитљивости литературе* при изради научног рада, који условљава да аутори научних или стручних текстова откривају већ откривене ствари или супротне већ увријезеним и потврђеним научним чињеницама. Тиме се показује да овако изведена критика нема за циљ да маргинализује у свијету науке нечији научни ауторитет, него да у складу са сопственом, високо одњегованом свијешћу о друштвеном значају језика, аутор настоји да заштити дигнитет науке којом се бави, али и кориснике те науке. Другим ријечима, овај критички текст служи да поучи оне који трагају за знањем, а подучи оне који мисле да су знање досегли, а нису.

Текст *Херцеговина и нова српска шойнономијика* истиче још један пседудонаучни критеријум, примјењиван кроз историју српског језика почесто у 20. вијеку, али у посљедње вријеме и промовисан као крунски критеријум за разна реименовања српског језика, а то је *проблем нејосиојегећ права да сваки народ назива свој језик својим именом*. Аутор указује на штетност посљедица његове примјене, под видом разних демократија, које угрожавају статус српског језика у Босни и Херцеговини, а тиме и дугорочно и краткорочно статус српског народа као конститутивног народа у тој др-

жавној заједници. Позива се на налазе њемачког научника Бернарда Грешела, који је доказао да то право не постоји у међународно признатом праву него да се ради о *ad hoc* праву које су 1967. године у тзв. „Декларацији о називу и положају хрватског књижевног језика“ измислили хрватски књижевници (СТ,154). За идентификацију језика као посебног и друкчијег од других, њему сродних језика, проф. Ковачевић признаје једино лингвистичке критеријуме, а то су *криџеријум њоријекла језика или ѓенетиски, криџеријум језичке стуркуџуре и криџеријум комуникаџивне разумљивосџи ѓворника*. Сви ти критеријуми научно упућују на јединство српског језика на цјелини штокавског говорног подручја, каквим год стандардом да се прописује његова употреба у различитим националним и друштвенополитичким заједницама.

Не само у овом, него у бројним другим радовима и књигама као што су *У одбрану језика српскоџа – и даље, Против неистина о српском језику*, проф. Ковачевић се залаже и бори за очување српског језика и заштиту његовог имена, регистра јединица, корпуса и културне традиције. Можда је најједноставније о њему рећи оно што његова књига *Србистичке џеме* у цјелости и показује, а то је да спада у оне који српски језик изузетно воле и који се за њега с љубављу и из љубави према свом народу боре. А борбе ће, како ствари стоје, српском језику бити потребно дугорочно.

Софија Милорадовић
 Институт за српски језик САНУ, Београд

КАЛЕНДАРСКИ ПРАЗНИЦИ И ОБИЧАЈИ У ПОДАВАЛСКИМ СЕЛИМА

Милина Ивановић-Баришић:
Календарски празници и обичаји у подавалским селима,
 Етнографски институт САНУ, Посебна издања,
 књ. 59, Београд 2007, 411 стр.

Монографија *Календарски празници и обичаји у подавалским селима*, аутора МиLINE Ивановић-Баришић, бави се променама у прослављању годишњих обичаја, које су се у другој половини 20. века одиграле у трима подавалским селима: Зуце, Пиносава и Бели Поток. Аутор ове монографије одредио је два временска пресека кроз која је пратио поменуте промене: од завршетка Другог светског рата до краја шездесетих година прошлог века и након 2000. године, тј. у време обављања сопствених теренских истраживања.

Након уводних напомена и представљања општих карактеристика области следи централно и највеће поглавље *Календарски празници и обичаји у подавалским селима - дескрипција*, у оквиру кога постоје четири потпоглавља, тј. циклуси обичаја разврстани према четири годишња доба. На највећем броју страна представљени су, дакако, празници из најбогатијег, зимског циклуса годишњих обичаја. Такође, посебно су дате још три целине: *Породичне славе*, *Литије*, *Државни празници*.

У анализи су, веома прегледно и доследно, дати подаци о неколиким најважнијим елементима садржинских промена календарских празника и обичаја: време прослављања, простор одржавања, учесници у обичају, обичајне радње, обредни реквизити, али и веровања и забране везане за поједине празнике. О свему реченом читалац се може обавестити и из великог броја приложених табела. Потом се анализирају два типа функционалних промена: промена функције годишњих обичаја одржаваних у оквиру породице и промена функције годишњих обичаја одржаваних у оквиру сеоске заједнице. Ова анализа заснива се, заправо, на двама равнима – синхроној и дијахроној.

У *Закључку* су верно представљени захтеви времена – технолошки развој, културолошке промене, нови вредносни системи – који су довели до мање или више значајних промена у прослављању годишњих обичаја. Истичем као посебну вредност то што је приликом представљања односа *традиционално* : *савремено* јасно разлучено да *традиционално* не подразумева петрифицираност као атрибут, односно – да не треба стављати знак једнакости између појмова *традиционално* и *конзервативно* („Превреднована традиција не мора да буде камен спотицања за напредак.“). У оквиру *Закључка* издвојене су *промене у форми различитних обичаја* и *промене функција различитних обичаја*.

Резултати овог истраживања посебно су значајни и интересантни због тога што су у питању насеља која су у непосредној близини Београда, тј. у близини метрополе, а при том на терену који етноантрополошки није подробије истражен и представљен научној јавности.

Свакако, значајан допринос струци представља *Оквирни ујилишник*, који ће, као добро постављен образац, бити веома користан приликом истраживања годишњих обичаја у неким другим ареалима, те приликом поређења промена које су се у прослављању годишњих обичаја одигравале на различитим теренима.

Као лингвиста, посебно ћу се осврнути на лексичку грађу, уткану у основни текст књиге, коју нам аутор доноси из свог родног говора. Лексичко богатство које нам презентује тиче се духовне културе живља подавалских села (*ировлака*, *шаишула*, *једноничење*, *василица*, *међудневица* итд.). Осим појединачних лексема, често су бележене и синтагме, па и читаве реченице у дијалекту. У оквиру одељка *Некришени дани* забележено је чак и неколико прича које се односе на веровања везана за те дане (стр. 114-115). Иако дијалекатске лексеме нису акцензоване, значајна је и сама идеја да се забележи лексика традиционалне културе, и то у време када и у памћењу настаријих становника бледе сећања на многе њене реалије. Будући да су поједини етнографи „преводили“ неке дијалекатске изразе на савремени књижевни језик, немајући свест о томе да ће се тиме заувек изгубити неки важан податак, треба истаћи да је М. Ивановић-Баришић оваквим приступом дала драгоцен прилог и науци о српском језику, пре свега – дијалекатској лексикографији и етимологији.

И на крају, истичем још једном изузетну информативност презентоване грађе и систематичност у обради сакупљеног материјала, те подизање теренског податка на ниво који неспорно заслужује.

Александар Б. Недељковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ТРЕТМАН ЖАНРОВА ФАНТАСТИКЕ У РЕЧНИКУ КЊИЖЕВНИХ ТЕРМИНА ТАЊЕ ПОПОВИЋ

Тања Поповић, *Речник књижевних термина*. (Сарадници Александар Бошковић, Наташа Марковић, Предраг Мирчегић, Дијана Митровић и Александар Стевић). Београд, „Логос арт“, 2007.

Средином 2007. године у Београду је објављена једна значајна књига, чији је аутор Тања Поповић, професор на Катедри за општу књижевност са теоријом књижевности Филолошког факултета у Београду. Професорка Поповић *Речник књижевних термина* припремила је уз помоћ петоро сарадника (вероватно младих? можда су студенти? нема никаквих података о њима), али нажалост нису дати иницијали који би указали ко је спремио који чланак. Дело има преко 800 страница, штампано је латиницом, технички извршним квалитетом штампе. Свеукупан изглед књиге је импозантан.¹ Оловка на корици је тако верно приказана да смо видели кад је један млади читалац збуњено пружио руку и покушао да је узме!

Размотрићемо овде, укратко, само један аспект овог капиталног дела. То је начин како је професорка Поповић, са сарадницима, обрадила појмове који се односе на жанрове фантастике.

Прва је чињеница: размотрила их је *ојширно*. То је, само по себи, веома драгоцено љубитељима тих жанрова, који су, у Србији, навикли да их академска сфера – већ вековима! – игнорише, или само узгред, и нетачно, помиње. У овом лексикону налазимо следеће одреднице релевантне за те жанрове: **фантастично**, **фантастика**, **фантазија**, **фанзин**, **научна фантастика**, **готски роман**, **жанр**, **генеалогичка**, и **фикција**. Дакле, девет одредница, право богатство, а заправо се неке од тих одредница разгранавају, испреплетано, и ка другим, потенцијално веома корисним за студије фантастике, као што је, на пример, **теорија могућих светова**.

Друго, ове одреднице су *модерне*.

1 <http://www.srpsko-dnf.com/CMS/uploaded/Popovic-Tanja-2007-Recnik-knjizhevnihtermina-1-korica.JPG>

У оном ранијем, Институтском *Речнику књижевних термина*, који је своје друго и засад последње издање имао 1992. године, одредница „научнофантастична књижевност“ остала је скоро сасвим иста као у првом издању (колективни аутор Институт за књижевност и уметност у Београду, главни уредник Драгиша Живковић, Београд, „Нолит“, 1985). Та одредница (на њиховој стр. 479) била је потписана иницијалима „Д. П. - С. К.“, а то су Душан Пухало и Светозар Кољевић, професори енглеске књижевности у Београду и у Сарајеву. Они су часно и џентлменски одрадили посао, и навели су одмах после свог чланка литературу за даље проучавање (што професорица Поповић није), али су застали на својим представама о СФ отприлике као из 1930-тих година; њихово виђење задржало се негде код Х. Џ. Велса и Олдоса Хакслија, мада као литературу препоручују и *Нове маје ѓакла* Кингсли Ејмиса из 1961; препоручују такође *Histoire de la Science Fiction moderne* Жоржа Садула из 1973. године; и понешто новије, али и једну књигу чији нам је наслов на немачком јако сумњив: *Die triviale Phantasie...* Морамо рећи: хвала им на труду и вредном раду; али ми смо сада у двадесет првом веку.

Тања Поповић нас је повукла око 75 година напред, кроз време.

Трећа битна чињеница је следећа: уместо једне категорично и прецизно изрезане теорије књижевности, која би претендовала да буде тачнија од свих других, а унутар себе доследно и целовито изграђена, проф. Поповић нам је понудила знатну ширину избора, разних опција, од којих су неке *међусобно суiproине и несјојиве*; широке галерије могућности – а на читаоцу је да одабере шта жели да прихвати као тачно.

За љубитеље научне фантастике, радост почиње већ на првој страници Предговора, где се њихов жанр помиње; али, и жалост им није далеко, јер помиње се у аксиолошки негативној конотацији, наиме, са извесним жаљењем што су наша времена ево оваква: „популарна дела махом се крећу у оквирима жанр литературе, детективских романа и научне фантастике, а главни догађаји одвијају се у субкултури“ (стр. 5). Касније, у одредници **фикција** (219-220), Тања Поповић прво сврстава научну фантастику, дакле читав тај жанр, али такође и детективски роман, у „популарну фикцију или забавну књижевност“, а као супротност наводи „уметничку фикцију (нпр. романи М. Пруста и В. Вулф)“ што у поменутом контексту из Предговора, јасно значи бацање целог СФ жанра у гето субкултуре или сублитературе; а у чланку о постмодернизму (559), поново искрсава, као авет, подела на две културе, наиме, „однос између високе (елитне) и ниске (популарне) културе“. На овај на-

чин Поповић *описује све жанрове као суб-културу*, неуметничку, па тиме, имплицитно, уздиже – шта? – на пиједестал квалитетне књижевности; вероватно неки главни ток, можда национално-историјске или социјалне романе? Или, ипак, само и једино романе о унутарњем, психичком животу протагониста („М. Пруста и В. Вулф“)? Али, барем по нашем уверењу, и то су жанрови!

Многи читаоци и писци фантастике су се у српском Интернет простору понадали, у лето 2007, да ће им ово дело професорке Поповић дати излаз из деценијских небулоза око самог појма „жанр“.² У одредници **жанр** (794) и у много опширнијој одредници заправо о жанру али под другим и помало изненађујућим насловом, „**генеалог**ија... или теорија жанрова“ (237-9) Тања Поповић је савесно пописала многа тумачења појма жанр, од античких дана до данас, али није успела да размахне мачем и пресече тај Гордијев чвор, за нас. Ово се често дешава: и најстручнији људи, говорећи о жанровима, почињу тако, издалека, од антике, али не стижу до циља.

Уверени смо да у области фантастике постоје три жанра, који се дефинишу својом садржином: научна фантастика, фантазија, и хорор, с тим што хорор можда није на сасвим исти начин (или не сасвим у истом смислу) жанр као прва два. Али Поповић то није тако децидно рекла. Па ипак на једном месту (466) она каже, својим карактеристичним реченичним стилем: „Рецимо, филмови који су имали највише финансијског успеха готово увек припадају научној фантастици или њој сродним жанровима као што су хорор и фантастика“. Гле, ту су та три жанра; а помињу се и филмови, што је итекако важно и добро.

Вероватно су највише разочарани српски хорористи: у овом *Речнику* не постоји одредница о хорору! То је крупан пропуст. Али, постоји одредница **готски роман** (224-5), која је мање-више о хорор роману, и која је интересантна и садржајна, али заборавља краће готске прозне форме, и превиђа да стотине модерних хорор романа нису готски.

Одредница **фантазија** је готово у целости о психолошкој способности за маштање (и о **имагинацији**), а само узгред дотиче *жанр* који се зове фантазија – али баш ту се нашло места за неколико речи, катастрофално погрешних, о СФ жанру!

Одредница **научна фантастика**, која запрема готово две пуне странице (465-6) је садржински знатно богатија од иједне друге о СФ икада виђене у српским речницима књижевних термина. Али

2 На пример Лидија Беатовић „Либеат“, значајна српска СФ списатељица из далеког Јоханесбурга у Јужној Африци.

кад су је српски фанови приметили, одмах се дигла општа граја због грешака; набројаћемо само неколико. Човек који је 1926. године основао фандом (као организовану друштвену снагу свесну себе) звао се Хуго Гернзбек, не „Цернсбек“ (465); српски израз „научна фантастика“ није „дословно преведен са енглеског“ (ibid) јер дословни превод енглеских речи „*science fiction*“ гласио би „научна књижевност“; један славни писац фантазије и научне фантастике зове се Реј Бредбери а не „Бредбури“ (466); др Зоран А. Живковић није „у српској књижевности ... најпознатији савремени писац у овом жанру“ (ibid) јер он се тог жанра изричито и потпуно одрекао. Један под-жанр научне фантастике треба називати не „сајберпанк“ (ibid) него „киберпанк“, по аналогији са речју кибернетика. (Тако је дато, „киберпанк“, и у новом, одличном *Речнику стираних речи* Ивана Клајна и Милана Шипке, Нови Сад, „Прометеј“, 2006, код њих на стр. 607) Погрешно је интерпретиран (465) енглески израз „*sci-fi*“ (то се чита „сај-фај“). Засипајући богатством појмова и мисли, ауторица се понекад за грешку ускоро искупи, нечим брилијантним; на пример, Тања Поповић као да не зна да нису исто појмови *садржај* (она страница где су набројана поглавља) и *садржина* (књижевног дела), а то смо приметили у њеној одредници **форма** (225-226), па чак и у одредници **садржај** (645)! – на енглеском то су *contents page* и *contents*, кристално јасна дистинкција – али, на самом крају одреднице **форма** имамо и једну напомену која уноси нешто светлости, мада чудновате и укриво преломљене, у нејасноће око појма жанра („Понекад се форма може поистоветити и са **жанром**, и онда се нпр. **сонет**, **прича** или **комедија** називају формом“) да би на самом почетку одреднице **прича** (576), Тања Поповић децидно, без „понекад“, пресудила да је прича „краћа прозна форма која се од њој сродних **приповетке** и **новеле** разликује по дужини“. На другим местима за **роман** она храбро и часно каже да има „стотину и више страна“ (623) па чак и прецизира (219) колико је то текста, што многи не знају или избегавају да кажу. Дакле, систем „грешка плус брилијантан допринос“.

Ауторица у Предговору признаје (7) да се у великој мери служила Интернетом. (Фанови су и сами приметили сличност, по структури и подацима, између неких њених одредница о фантастици и одговарајућих чланака у „Википедији“.) У томе нема ничег лошег.

Треба се надати да ће једног дана, у евентуалном другом издању, све добре особине овог *Речника* бити сачуване, а све погрешке исправљене.



Воковизуелни омаж Клеу, 1995,
акрилик, четкица, 34,7 x 24,7

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Владислава Гордић Петковић

професор је енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, бави се књижевном теоријом, критиком, публицистиком и превођењем са енглеског. Аутор је две књижевно-критичке студије *Синџакса шпанине: поезијска Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поезијска крајње приче* (2000), и пет књига есеја и чланака – *Кореспонденција: шакови и ликови постмодерне прозе* (2000), *Виртуелна књижевност* (2004), *Виртуелна књижевност II* (2007), *На женском континенту* (2007) и *Књижевност и свакодневица* (2007).

Андрија Матић

рођен је 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Аутор је више радова о англо-америчкој књижевности, као и студије под називом *Т. С. Елиот: песник, критичар, драмски писац* (2007). Објавио и роман под називом *Несћанак Зденка Кућрешићина* („Прва књига” Матице српске, 2006). Живи у Београду.

Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem

рођен је 1979. у Баменди (Камерун). Докторант је на Универзитету у Дшангу (Камерун). На истом универзитету је 2005. одбранио магистарску тезу из области Општа и компаративна књижевност. Његова основна интересовања везана су за компаративну књижевност, франкофону књижевност и криминалистички роман. Објавио је радове из области француске и франкофоне књижевности.

Александар Јагровић

рођен је 1980. у Карловцу, Хрватска. Дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду 2003. на Одсеку за англистику. Ускостручно усавршавање наставља на последипломским студијама из енглеске књижевности и у припреми је магистарски рад на тему *Обрасци грађења књижевног јунака у прозној делу Вилијама Тревора*. Ради као предавач енглеског језика на Пољопривредном факултету Универзитета у Новом Саду.

Јелена Рајић

рођена је 1952. у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, Група за шпански језик и књижевност. Магистрирала је на истом факултету одбранивши тезу *Миџел де Унамуно у српским и хрватским књижевним часописима између два рата*. Докторску дисертацију под насловом *Врсте репродукованих дискурса у приповедачкој прози на шпанском језику* одбранила је 1994. године. Објавила више научних и стручних радова, и превода. Тренутно је запослена на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за Иберијске студије, као доцент на предметима: Морфологија шпанског језика, Синтакса шпанског језика и Специјални курс из шпанског језика (Прагматика).

Liliana Miodońska

рођена је 1954. у Биелску-Билој. 1973. почела је да студира на Филолошком одсеку Јагелонског универзитета у Кракову. Факултет је завршила 1978. и добила је звање магистра славенске филологије у области српско-хрватске филологије. 1979. добила је овлашћење као судски преводилац за српско-хрватски језик. Тада је сарађивала са пољским двонедељником *Poglądy (Погледа)* за који је преводила са македонског језика, и са Издавачком кућом *Блџск* у Катовицама. Годину дана касније почела је да ради као редактор издавачког одељења у издавачком предузећу *Beskickog kulturnog društva* у Биелску-Билој. Као последица тадашње политичке ситуације установа је затворена, што је утицало на нову промену радног места. Овог пута је почела да се бави организацијом и вођењем *Центра за науку сџраних језика* у свом граду. После његове ликвидације наставила је да ради као учитељ пољског језика у основној школи, а након реформе у просвети – као учитељ енглеског језика у гимназији. 2004. одбранила је докторску дисертацију на Шлеском универзитету у Катовицама и добила титулу доктора хуманистичких наука. Исте године је почела да ради у Техничко–хуманистичкој академији у Биелску-Билој где предаје српски и хрватски језик.

Јелена Јовановић

рођена је 1973. године у Крушевцу. Магистрирала је на Филолошком факултету у Београду, и на истом факултету одбранила је докторску дисертацију са темом *Синтаксичке и стилистичке особине српских народних пословица (према грађи из Вукове збирке 'Српских народних пословица')*. Учествовала је на више међународних и националних научних скупова. Поред чланака и расправа, објавила је следеће књиге и монографије: *Поетска грамашика Васка Поје* (2001, коаутор Р. Симић); *Основи теорије функционалних стилова* (2002, коаутор Р. Симић); *Српска синтакса I-II* (2002, коаутор Р. Симић); *Српска синтакса III-IV* (2002); *Синтакса и стилистика српских народних пословица, I* (2004); *Синтакса и стилистика српских народних пословица, II* (2004); *Књига српских народних пословица, I* (2006); *Књига српских народних пословица, II* (2006); *Синтакса и стилистика српских народних пословица, I* (друго издање, 2006); *Синтакса и стилистика српских народних пословица, II* (друго издање, 2004). Ради на Филолошком факултету у Београду, на коме предаје Стилистику српског језика, Општу стилистику, Новинарску стилистику, Функционалну писменост и Савремени српски језик.

Биљана Радић-Бојанић

рођена је 1975. у Сиску, Хрватска. Дипломирала 1998. на Универзитету у Новом Саду, Филозофски факултет, Катедра за англистику. Магистарску тезу из лингвистике - *Дискурс комуникације на интернету на енглеском и српском језику (с тежиштем на електронском ћаскању)* - одбранила је 2005, а наредне године пријавила је докторску дисертацију под насловом *Примена појмовне метафоре у усвајању вокабулара енглеског језика као сџраног*. Ради као асистент на Катедри за англистку Филозофског факултета у Новом Саду. Области интересовања и истраживања: семантика и прагматика, анализа дискурса, когнитивна лингвистика, примењена лингвистика, и

методика наставе. За успех на научном пројекту, добила је 2004. другу награду Министарства за науку и заштиту животне средине за објављивање рада у часопису са ISI листе, а 2007. стипендију Министарства за науку и заштиту животне средине за објављивање монографије под насловом *Неко за chat?! Дискурс електронских ћаскаоница на енглеском и српском језику*. Учествовала је у многим домаћим и међународним конференцијама и објављивала је радове у домаћим и страним часописима.

Јелена Грубор

рођена је 1977. године. 2002. завршила је основне студије на Филолошком факултету у Београду, одсек *Енглески језик и књижевност*, а у октобру 2008. год. одбранила рад на мастер студијама (*Role Play in the Classroom*), након чега ће наставити докторске студије на истом факултету. 2003. завршила је обуку за едукатора наставника енглеског језика (*Primary Teacher Training Programme*), и држала стручне семинаре као део Реформе школства. Исте године учествовала је у изради приручника за едукаторе наставника енглеског језика (Чичић Н., Грубор Ј., Љиљак-Вукајловић М. (2003) „Creativity in the classroom“ у: *Primary ELT Teacher Training Manual*). У марту 2008. презентовала је рад на међународној конференцији у Београду (Грубор Ј. & Хинић Д. (2008) *Pronunciation Tendencies: British vs American English in Serbia*, ВІМЕР). Од 2003. ради у *Другој крагујевачкој гимназији* као професор енглеског језика, и као хонорарни преводилац студија за стране језике *Вербајшум* у Београду. Подручја интересовања укључују британски варијетет и културу, методикау наставе енглеског језика и комуникације.

Наташа Бјелогрић

рођен је 1977. године. 2002. је завршила основне студије на Филолошком факултету у Београду, одсек *Енглески језик и књижевност*, а у априлу 2008. год. уписала мастер студије на истом факултету. 2003. обучена је за едукатора наставника енглеског језика (*Primary Teacher Training Programme*), услед чега је држала стручне семинаре. Дала је свој допринос и у писању приручника за едукаторе (Јерковић М., Ковачевић Н. (2003) „Using English in the Classroom“ у: *Primary ELT Teacher Training Manual*). Посебно је интересује учење енглеског језика на раном узрасту.

Дарко Хинић

рођен је 1976. Дипломирао је 2000. на Филозофском факултету у Београду, одсек: *Психологија*. На истом факултету је 2001. уписао постдипломске студије на катедри за Социјалну психологију, област: *Комуникација и медији*. Од 2001. ради као професор психологије у Другој крагујевачкој гимназији. 2005. прелази на докторске студије на Медицинском факултету у Крагујевцу, смер: *Неуронауке*. У процесу је одбране докторске дисертације која се очекује до децембра 2008. Одржао је више стручних семинара (*Медијација, Превенција адиктивног понашања, Професионална оријентација*), и учествовао је на више стручних конференција из области психологије, комуникације и језика (Хинић Д. (2007) *Упоиштеба Инштернета и социјални животи Инштернета корисника*, Емпиријска истраживања у психологији XIII, Београд; Грубор Ј. & Хинић Д. (2008) *Pronunciation Tendencies:*

British vs American English in Serbia, ВІМЕР). Подручје интересовања углавном обухвата утицај медија на социјални живот људи, у оквиру кога је објавио више радова у домаћим и иностраним научним часописима (*Војносанијетски преглед*, *Psychiatria Danubina*, *Енџрами*, и др.).

Зоран Божанић

рођен је 1971. године. Музички теоретичар, композитор, извођач, доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду. Дипломирао је композицију и хармонику на Конзерваторијуму „П. И. Чајковски“ у Кијеву (Украјина), а магистрирао на одсеку за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду. Тренутно похађа Докторске студије – Група за Теорију уметности и медија Универзитета уметности у Београду. Као извођач добитник је многих домаћих и иностраних награда. Аутор је симфонијских, камерних, хорских и солистичких композиција. Дела су му извођена у Југославији, Украјини, Финској, Грчкој, Великој Британији... Његове композиције објавиле су издавачке куће: „Harmonia“ – Беч (Аустрија), „Нота“ – Књажевац, Академија лепих уметности – Београд (Србија), Музичка академија – Сарајево (Босна и Херцеговина). Написао је теоријску студију *Музичка фраза* (Слио, Београд, 2007), као и бројне чланке из области музичке теорије.

Часлав Николић

рођен је 1983. године у Пећи. Дипломирао је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (група за српски језик и књижевност) 2006. Октобра 2008, на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву одбранио је магистарски рад *Проблем биографског метода и биографија Пера Слијепчевића*. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као сарадник на предмету Српска књижевност 20. века.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћириличним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, апстракт, кључне речи, текст рада, резиме, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребно приложити резиме/апстракт/кључне речи, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У апстракту и резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред апстракта и кључних речи на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред апстракта и кључних речи на страном језику приложити и резиме на српском.
6. Библиографски подаци наводе се у фуснотама: први пут када се дело наводи дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто*, *Нав. дело*, *Ibid*, *Op. cit.* итд. доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица – уколико се цитира књига – треба да се састоји од следећих јединица: име и презиме аутора, наслов дела (курзив), име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 69.

Када се наводи чланак објављен у часопису: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), име преводиоца (уколико је преведени чланак), назив часописа, место, година и број часописа, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Модерни мајстор“, превела Александра Манчић-Милић, *Реч*, Београд, 1996/22, 86-90.

Ако је у питању један текст из књиге: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), наслов књиге, име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Реторика темпоралности“, у: *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

7. Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литератури*), на крају рада, азбучним или абecedним редоследом, по презименима аутора, истим, у претходној тачки наведеним редоследом елемената једне библиографске јединице. Једина измена била би у томе што се прво наводи презиме па име аутора:

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на е-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief
Јелена Беочанин-Мијановић/Jelena Beočanin-Mijanović
Чедомила Маринковић/Čedomila Marinković
Владимир Ранковић/Vladimir Ranković
Бранка Миленковић/Branka Milenković
Никола Бјелић/Nikola Bjelić

Секретар уредништва/Editorial assistant

Маја Анђелковић/Мaja Anđelković

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Преводац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić
декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
тел/phone (+381) 034/304-277
e-mail: nasledje@kg.ac.yu
www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97
Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

Импрес, Крагујевац/Impres, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasleđe comes out three times annually

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ: часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића б.б): Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац: Импрес). - 24 cm

Полугодишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068