



Наслеђе

14/1

# Наслеђе

# 14/1

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

ГОДИНА VI / БРОЈ / 14/1 / 2009  
Year VI / Volume / 14/1 / 2009

**ФИЛУМ**

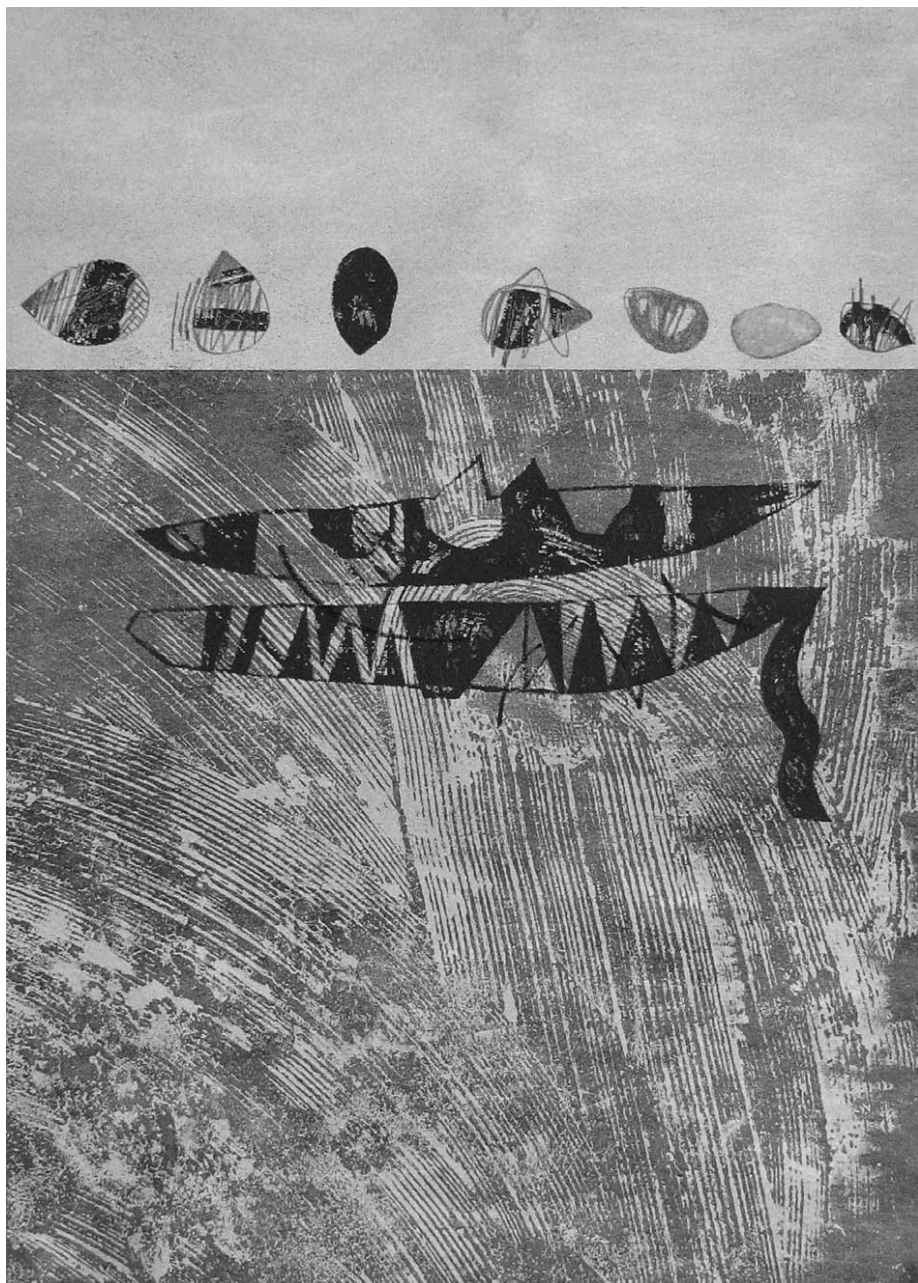
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

# САДРЖАЈ

## НАУЧНИ РАДОВИ

<b>Јасмина Ахметагић</b> МИЛЕВА АЈНШТАЈН – ЖРТВА БЕЗУСЛОВНЕ ЉУБАВИ ИЛИ ЕМОТИВНОГ ЗЛОСТАВЉАЊА	9
<b>Александар Б. Недељковић</b> КАТАСТРОФАЛНО ДЕЈСТВО ПОЛИТИЧКЕ КОРЕКТНОСТИ НА „ПРИЧУ МЛАДЕ ТЕНДЕЛЕО“ ИАНА МЕКДОНАЛДА	23
<b>Никола Бубања</b> АРХЕТИП ПУСТО ОСТРВО И „ПОСТАПОКАЛИПТИЧНА“ ФИКЦИЈА: ПУТ КОРМАКА МАКАРТИЈА	33
<b>Владимир Карановић</b> КРИТИКА ЕМИЛА ЗОЛЕ И ЕЛЕМЕНТИ ТЕОРИЈЕ ШПАНСКОГ НАТУРАЛИЗМА У ТЕКСТОВИМА ЕМИЛИЈЕ ПАРДО БАСАН	45
<b>Ана Гвозденовић</b> ПУТОПИС МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: <i>ВИШЕ АУТОБИОГРАФИЈА НЕГО ПРИРУЧНИК</i>	61
<b>Драгослав Ђорђевић</b> ТАЈНА СМРТИ У ПОЕЗИЈИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА	79
<b>Robert Wońkowski</b> ALFABETY SERBÓW	99
<b>Надежда Силашки</b> СПОРТСКИ ДИСКУРС У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ЛИНГВИСТИКЕ – КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ПОБЕДЕ И ПОРАЗА У НАСЛОВИМА	107
<b>Бранка Миленковић</b> КОМПОЗИЦИЈСКА СРЕДСТВА И (ДЕ)ПЕРСОНАЛИЗАЦИЈА У ЕСЕЈИМА ЈОВАНА ДУЧИЋА И МАРГАРЕТ ЕТВУД	123
<b>Јелена Петковић</b> НАУЧНИ СТИЛ ПРОФ. МИРОСЛАВА НИКОЛИЋА	135
<b>Валентина Чизмар</b> ИДЕЈА ФИЛОЗОФИЈЕ ОБРАЗОВАЊА АНТИЧКОГ И САВРЕМЕНОГ ДОБА	155
<b>Станислав Томић</b> АПСТРАКТНО СЛИКАРСТВО И ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ФИЛОСОФИЈА	171

<b>Сања Пантовић</b> РАЗНОЛИКОСТ ПОЛАЗНИХ ПРИНЦИПА У ПРЕДМЕТУ КЛАВИРСКА МУЗИКА	191
<b>Валерија Каначки</b> ФУНКЦИЈЕ МОТИВА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР Л. В. БЕТОВЕНА	205
КРИТИКЕ	
<b>Слободан Владушић</b> (НЕ)САВРШЕНИ БРАК КЊИЖЕВНОСТИ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА	213
<b>Драгана Ратковић</b> СПИСИ О СТИЛУ И ЈЕЗИКУ	217
<b>Јадранка Божић</b> ЈЕДАН НОВИ УВИД У ЧИТАЛАЧКЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ	225
АУТОРИ НАСЛЕЂА	231



Милица Антонијевић • *Подморнице*  
комбинована техника на папиру, 70 x 50 cm, 2009.

# НАУЧНИ РАДОВИ



**Јасмина Ахметагић**  
*Државни универзитет, Нови Пазар*

## **МИЛЕВА АЈНШТАЈН – ЖРТВА БЕЗУСЛОВНЕ ЉУБАВИ ИЛИ ЕМОТИВНОГ ЗЛОСТАВЉАЊА**

Однос Милеве и Алберта Ајнштајна у драми Вида Огњеновић почива на емотивном злостављању, које уништава идентитет другог. Ауторка поступно открива однос својих протагониста, чинећи га на много места двозначним, и тако осветљавајући маскирану и збуњујућу природу емотивног злостављања.

**Кључне речи:** нарцизам, нарцистички поремећај личности, жртва, виктимологија, инвертовани нарцис, емотивно злостављање, симбиоза, емпатија, мит о Нарцису и Ехи.

Мада су основне чињенице о односу Милеве Марић-Ајнштајн и Алберта Ајнштајна познате, оне су подложне различитим интерпретацијама и судовима. Било да се у текстовима и монографијама о овом пару прецењује или потцењује Милевина улога у Ајнштајновим открићима, степен њеног ангажмана и даље је предмет бројних полемика.

Препознајући драматски потенцијал њиховог односа, Вида Огњеновић у драми *Милева Ајнштајн* исписује своју интерпретацију у којој тема жртвовања у љубави добија значајно место. Међутим, предочавајући целину Милевине судбине (и тако кршећи сва три класична драмска јединства: и радње, и времена, и места), ауторка обликује централни карактер своје драме као лик жртве, али увишестручава узроке који јунакињу доводе у ту позицију. Како у пропадању Милеве Ајнштајн учествују многи чиниоци, а оптужбе на рачун самог Ајнштајна чујемо само из угла Милевиних пријатеља, док је његово понашање на сцени, осим у неколико случајева, када је њихов однос већ начет и креће се силазном путањом, углавном углађено, чини се да су Милевино страдање и позиција жртве уписани у њен карактер. Пошто је у драми обухваћено време од часа у коме Милева полаже пријемни испит на факултету и упознаје Алберта Ајнштајна, до часа у коме лежи у болници, 17 година након њиховог развода, Вида Огњеновић нам предочава да је основни узрок Милевиног пропадања у њеној љубавној историји.

Ауторка, при том, пушта своју јунакињу да на почетку развије мисао о жртвовању у љубави, а да на крају закључи да није умела да воли на прави начин, да је за њу љубав била превасходно припадање. У том се контексту, нарочито ако имамо на уму Ајнштајново понашање на сцени, оптужба Милевине пријатељице (када Ајнштајна пита „Зашто си дозволио да Милевин живот буде тако бедан?“) намеће и као неоправдана. Милеву Ајнштајн, како ју је обликовала Вида Огњеновић, можемо разумети као жену којој се не може помоћи, која срља у пропаст припремљену својим представама о љубави и начином на који воли. Међутим, из сцене у сцену ауторка развија Милевин и Ајнштајнов однос, чинећи Милеву средиштем пажње, а њено пропадање последицом њиховог узајамног односа. Тако се посредно доводи у питање Ајнштајново понашање, а сумњу у њега поткрепљују опаске Милевиних пријатеља. Промене у њиховом односу, као и у самом Милевином лику, запажамо на сцени, али у великом временском интервалу, и оне терају на промишљање узрока, а нису дате у каузалитету који би откривао јасну еволуцију односа. То значи да је Ајнштајнову одговорност ауторка повукла у позадину, али је на тај начин – избегавајући да је јасно дефинише – упозорила и на тананости од којих је она саткана, као и на подземну струју Милевиног и Ајнштајновог односа у којој треба тражити узроке Милевине трагедије.

Текст драме садржи и неколике опаске о нарцистичкој структури Ајнштајнове личности – Милана настоји да пријатељици отвори очи: „ви сте обоје заљубљени у исту особу – њега.“; професор Вебер Милеви каже за Ајнштајна да је „уображенко, пун себе“, „наелектрисани Нарцис“. Милева само у једној прилици изриче оптужбу против њега; мада је јасно да је сазнање о његовој личности присутно дубоко у њој и значајан је узрок њене депресије, она га – осим пред самим Ајнштајном – неће вербализовати. Међутим, Милевино пропадање, иако се она са Миланиним и Веберовим опаскама неће сложити, није превасходно последица њеног карактера, већ и деловања перверзно нарцистичке личности<sup>1</sup> другог, односно последица њихове синергије.

1 Термин патолошки нарцизам увео је Ото Кернберг (његова књига *Borderline Conditions and Pathological Narcissism* (1971) класична је у тој области), пошто је уочио да је термин *нарцизам*, као описни, злоупотребљен – услед прешироке употребе, термин је готово изгубио своје значење, престао је да значи било шта одређено. Озбиљне случајеве патологије личности, Кернберг назива и терминалним, или малигним. Отуда се у психијатрији говори и о малижном нарцизму, перверзном нарцизму, односно нарцистичком поремећају личности који подразумева читав сет својстава, структурално устројство читаве личности, а не спорадичне појаве самоистицања, самоважности или

Ако је морално злостављање насиље усмерено на уништавање идентитета другог, онда већ стање до кога доспева Милева упозорава на постојање злостављања. Наравно, Милевин губитак идентитета не потврђује Алберта као злостављача, све док се не утврди циљ његовог деловања и средства којима се служи. У дну љубавног односа Вида Огњеновић препознаје феномен моралног/емотивног злостављања, као и његове последице, али не нарушава нигде позицију драмског писца који представља, приказује, али не именује и не објашњава. Али, ако ауторка пушта своју јунакињу да на почетку драме, расправљајући о жени-убици Вери Засулић, саопшти да је убица свако ко је убио човека, макар у датом случају био и ослобођен због тога што је убио злотвора, а на крају посматрамо духовно гашење саме Милеве Ајнштајн, онда је тиме одредила и контекст у коме се мора промишљати судбина њене главне јунакиње. Коначно, Милевин је експлицитан став у одбрани Кларе Шуман: „човечанство спасава онај ко све учини да одржи у животу два људска бића, а не онај ко уобрази да је избавитељ (...)“<sup>2</sup>. Милева, говорећи о Вери Засулић, суди строже од закона, али не изриче ниједну оптужбу против Ајнштајна у ситуацији која је структурално идентична, као што став који изриче поводом Кларе Шуман не примењује у процењивању властитих односа. Међутим, Милевин суд о овим двама женама, када се прочита на фону њене властите судбине, управо својом присутношћу у драми, сугерише читаоцу/гледаоцу истоветност.

Нема сумње да је Милева својом представом о жртвовању у љубави предодредила своје пропадање – потпуном преданошћу она брише границе између своје и Албертове личности. Пошто је потпуна преданост последица њене љубави и догађа се по аутоматизму, а не на основу промишљања личности вољеног, нема ни захтева за узајамношћу, па у самом односу не долази до размене, већ искључиво до осиромашивања Милевине личности. Ако Милеву Ајнштајн сагледамо у светлу чињенице на којој инсистира виктимологија, мењајући традиционалну представу о жртви – да особу предодређује за улогу жртве превасходно неки квалитет који поседује, а не мањкавост њеног карактера – запазићемо и логику Ајнштајновог кретања ка Милеви и од ње, јер се Милевин лик значајно мења у току драме (она се као личност осипа и разграђује:

наглашене љубави према себи (уосталом, нарцистички поремаћај личности, како се испоставља, пре је одсуство истинске љубави према себи).

Нарцистички поремаћај личности Америчко друштво психијатара увело је под именом NPD (Narcissistic personality disorder) 1980. у номенклатуру менталних болести.

2 Вида Огњеновић: *Милева Ајнштајн*, у: *Драме III*, Београд, Стубови културе, 2002, 134.

на почетку је ведро и самосвесна девојка, на крају сенка). Из сцене у сцену пратимо процес деструкције, запажамо и деловање ауто-деструкције, али не знамо сасвим јасно чиме је она изазвана. Остајање изазивача у сенци упозорава на маскираност, а тиме и сложеност процеса емотивног злостављања. Међутим, много мотива у драми указује на његово постојање.

Односи са другим људима показују Милеву кадру да се супротстави: у два наврата, једном када полаже пријемни, и други пут, када напушта факултет, Милева се супротставља професору Веберу; такође, Милева се сукобљава са пријатељицом Миланом. Међутим, у два од ова три случаја узрок сукоба је Ајнштајн – Милева се показује као особа кадра да „ратује за своју ствар“, али се испоставља и да властитог интереса, ван одбране Ајнштајнове личности, његових циљева, намера и деловања, она, убрзо по њиховом упознавању, и нема. Да је симбиотска везаност за Алберта могла бити праћена одсуством депресије и незадовољства, вероватно је да Милева не би на крају добила списак сурових брачних правила, која су еклатантан пример ограничавања аутономије другог, односно злостављања. Међутим, Милевина депресија постаје очигледна и Ајнштајну неподношљива. С друге стране, ако је одустајање од себе с радошћу на лицу услов одржања љубавног односа, онда се самим тим поставља питање квалитета и природе таквог односа.

Прва сцена у драми у којој се појављује Милева збива се на циришкој Политехници, где професор Вебер код кога је положила писмени, настоји да је одговори од студирања физике. Стереотипна представа професора Вебера о женама, утемељена на њиховом друштвеном положају, налази у Милеви озбиљног противника: своје мишљење Милева исказује одважно, јасно, аргументовано; не само да нема бојажљивости у наступу пред професорским ауторитетом већ и став „Мене наука и занима зато што није лака!“ подразумева храброст и одсуство опортунизма; сигурност у себе коју ће Милева исказати у тој прилици више се никада неће поновити – у другим ситуацијама, Милева се сучељава искључиво на темељу своје сигурности у личност Алберта Ајнштајна. Исто тако, равноправност с почетка Милевиног и Албертовог односа врло се брзо губи. Ма колико била безазлена ситуација у којој се Милева супротставља Алберту, индикативна је и стога што је то једини такав случај у драми: док групно понављају градиво о проводницима и изолаторима, тако што Милева наглас чита, а остали доручкују и коментаришу, Алберт примећује да за професора Вебера ништа није идеално, а Милева реплицира: „Човек настоји да буде пре-

цизан, шта ти је!“ Исто тако, пошто Алберт компарира Бахову и Моцартову музику, Милева га опомиње: „Не може нешто да буде више или мање идеално...“. Како у истој сцени Ајнштајн говори да је Милева за њега једина идеална жива личност, онда је јасно да у том часу он нема захтев за изменом њеног понашања. Оставићемо за тренутак по страни мотиве због којих Ајнштајн тако мисли – оно што исказује утемељује њихов однос и потврђује Милеву као достојног партнера. На почетку односа Милева је на Албертовој страни када се овај расправља са колегама, а у неколико безазлених примера види се њихова узајамна попустљивост (када одлучују да ли треба свирати Шумана или Моцарта, Милева инсистира на његовом избору и овакви тренуци подржавају основни утисак да је само она и одговорна за свој статус у њиховом односу).

Већ наредна сцена – прослава Нове године – сведочи о Милевиној промени. Узрок сукоба са пријатељицом Миланом (Милевина љубомора<sup>3</sup>), уз психолошку одсутност у окружењу пријатељица и немирно очекивање Албертовог доласка, указује на њену појачану несигурност. Заправо, Милева се те вечери укључује само у оно што има везе са предметом њених мисли, показујући степен своје заокупљености Ајнштајном, свој немир и напрегнутост. Ми не видимо на сцени због чега је дошло до промене у њиховом односу, али о томе сазнајемо из Миланиних оптужби, које потврђује Милевино понашање, мада их она сама пориче. С друге стране, насупрот Миланиним оштрим речима о Ајнштајну (о његовој себичности и лошем поступању према Милеви<sup>4</sup>), али и примедбама које упућује другарици<sup>5</sup>, стоји Ајнштајново опхођење – тек нијансе наговештавају истинитост реченог, али нијансирање омогућава ауторки драме да узроке њиховог односа проблематизује. Коначно, питамо се добрим делом драме ко на коме паразитира, ко кога уистину угрожава, а успешност којом је та врста нејасноће у драми постављена говори о дубини с којом је ауторка ушла у психолошки проблем који приказује.

Ајнштајново је понашање дефинисано нечињењем колико и чињењем. Када долази за Новогодишње вече, он не опажа Миле-

3 „А што онда доносиш само оне партитуре које ја не знам, да би ти могла да бриљираш пред њим, кад ти личи на моржа!“ (Вида Огњеновић: *Милева Ајнштајн*, 152).

4 „А највише ме нервира то што га ти тетошиш као да је једини мушкарац на свету, а принц се према теби понаша као да си његов кишобран!“ (Исто, 152) „Да, њему најбоље, а теби шта остане! То није блискост, то је жртва!“ (Исто, 153).

5 „Па не мораш ти, Мицо, толико да се смањујеш, да би он изгледао већи! Зашто је он Њутн, а ти само студенткиња? Је ли положио који испит више од тебе? (...) У ствари, тебе сви хвале, а њега само ти! (...) Убеђена си зато што те он потпуно залудео!“ (...) „Зашто теби? Њему треба завидети!“ (Исто, 153 и 154).

вину несигурност, а његова лежерност је толика да њеним другарицама поклања више пажње но њој самој: пошто је Милана одбила да заједно свирају, а Хелена сугерисала да за плес зове Милеву, Ајнштајн је тек онда уистину примећује. Такво понашање накнадно мотивише њену несигурност, јер на фону Милевине усредсређености и посвећености изгледа као одбацивање, којим се нагриза њено самопоуздање. Када изговарају жеље за нови век, Милевине су фокусиране само на Ајнштајна: једна директно, да пронађе формулу кретања светлости, а друга<sup>6</sup> је ослоњена на његову већ изговорену жељу да сви свирају Моцарта. Очигледно је да Милевиним понашањем влада прилагођавање: Милева поступно губи своје црте и саображава се партнеру. Вида Огњеновић у читавом току драме успева да њихов однос представи тако да у гледаоцу/читаоцу изазове несигурност у смислу узрока тог прилагођавања: на много места изгледа да Ајнштајн такве захтеве није ни имао, да је Милева априорно одустала од себе. Ни Ајнштајново занемаривање Милеве не би било уочљиво да се не одвија на подлози исказа који су у његовом одсуству размењени међу другарицама. На овај начин смо припремљени да се усредсредимо на његово понашање, да обратимо пажњу на нијансе у којима се промена опажа. Осим тога, контекст у коме је представљен однос носи извесну двозначност. Када Ајнштајн одушевљено прихвата Хеленино питање о легализовању слободне љубави у новом веку, казујући како и сам жели да иде „с цвета на цвет“, како би, одмах после Милевине опомене, додао „али да у сваком цвету буде моја Мици!“; ситуација изгледа као невина шала која је примерена и друштву и односима, али ако се сетимо да је Милана рекла како не воли његове скарадне шале, онда у наговештају учесталости оваквог понашања видимо и могући знак да Алберт претпоставља духовитост Милевиним осећањима. Коначно, раскорак између његове очигледне удобности и њене nelaгоде у истој ситуацији усмерава нас на преиспитивање природе њиховог односа.

И касније је Ајнштајново понашање углавном дефинисано оним што не чини, а сва нечињења покрива својом духовитошћу и шармом: он заборавља да пошаље писмо Милевином оцу, иако му је она предочила свој страх од саме помисли да би он то могао заборавити, те да би трудна могла стићи код родитеља у Каћ, пре његовог писма; заборављајући кључеве од стана, дозвољава да трудна жена проводи ноћ на клупи; он не даје Милеви подстицај за

<sup>6</sup> „да се све науке упрегну и да од овог света створе један велики, добро усаглашен и увежбан оркестар“ (Исто, 157).



научни рад, мада од ње добија подршку, помоћ и усмерење (она га убеђује да никако не мења своју докторску тему). Иако је Ајнштајн непоуздан и неодговоран, Милевино понашање одликује превелика толеранција, готово потпуно одсуство прекора и незахтевност. Неделање он покрива слаткоречивошћу: „Па ти знаш да ја нисам потпун човек кад ти ниси са мном. Кад ручам без тебе, као да нисам ни јео! Кад нисам с тобом, стално ми се некуд иде, а кад кренем сам, не знам куд сам пошао. Озбиљно! Ја без тебе не живим, већ само узалуд дишем!“<sup>7</sup>

Међутим, тек у тренутку када је њихов брачни живот озбиљно угрожен, видимо Ајнштајново понашање које проширује наш дотад формиран утисак да суштински проблем односа почива на сусрету безусловне Милевине љубави и заправо уобичајене партнерске, условне, Ајнштајнове љубави. У тренутку када се налазе на имању код Милевиних родитеља, непосредно пре исељења у Берлин – а то је час у коме Ајнштајн већ има љубавницу Елзу – открива се његов стереотипан, малограђански поглед на жену<sup>8</sup>, као разлог одсуству подршке Милеви за научни рад, мада, сасвим могуће, и као површно дат исказ Милани, исказ који прикрива чињеницу да се он Милевиним потребама никада није ни бавио. Испоставља се и да му је емпатија сасвим страно осећање, јер она, између осталог, укључује и препознавање патње коју човек намеће другом<sup>9</sup>. Завршне сцене драме непосредније осветљавају нарцистичку структуру личности самог Ајнштајна, а када се тај утисак уобличи, он привлачи и нека раније поменута својства, која сада добијају своје објашњење. Наиме, ништа није тако страно нарцису као дубоко осећање туге, а на том се својству овог лика на много места у драми инсистира. И у тренутку о коме говоримо, Алберт је срећан и надахнут равницом коју гледа: „Ништа тако не окрепи човека као равница. Кад погледаш овако у недоглед, пред очима ти се отвори неко пространство, време постане безначајно...“<sup>10</sup> Када га Милева подсети да је тако раније говорио за планину, Алберт додаје: „Тачно. Кад сам у планини, тако ми делује планина.“<sup>11</sup> Његова љубав према Моцарту, стална ведрина, осећање самодовољности на сваком месту, одсуство туге и нерасположења (али зато присуство беса,

7 Исто, 163.

8 „Има два сина, а то су два врло озбиљна научна рада.“ (Исто, 193).

9 „Поштивати другог значи сматрати га људским бићем и препознати патњу коју му намећу.“ (Марие-Франце Хиригоуен: *Морално злостављање: Перверзно насиље у свакодневници*, Загреб, АГМ, 2003, 11).

10 Исто, 190.

11 Исто.

када је његов циљ угрожен: испоставља се да је Ајнштајнов једини критеријум у вредновању других њихово мишљење о њему самом) не само да контрастирају Милевиним осећањима, доживљајима и понашању, већ потврђују раније исказану Милевину слутњу да се Алберт ослобађа свега што би могло да буде терет, да је руковођен, а то је типично за особе са нарцистичким поремећајем личности, интересима у избору људи. У том се кључу и може разумети његова младалачка тврдња Милеви да тачно зна због чега је воли: јер је трезвена, мудра, није малограђанка као њене пријатељице и воли га. Стога Ајнштајнов исказ да Милева није одустала од физике, јер „ради уз свога мужа“, мада он сам ни на једном месту није поминуо да му је жена физичар, произилази и из његовог доживљаја да је сасвим природно да њему, његовом раду и животним циљевима буде подређено друго биће. Не само да Алберт не саосећа са Милевином депресијом, нити је могуће у њему разбудити осећање одговорности и бар помисао да је његово опхођење њену депресију повећало, но депресију која је последица и низа губитака у њеном животу третира као њено урођено својство: „А шта ако Милева није у стању да постигне неки бољи живот од овога?“<sup>12</sup> У писму љубавници Елзи, Ајнштајн говори о Милеви: „јадно, сувопарно створење, које нема ништа од живота, јер њено присуство убија радост и код других људи око ње. Она јадница много пати, а не схвата да сама ствара око себе ту гробљанску атмосферу.“<sup>13</sup> Његов коментар да Милева уме и да се разболи када јој то треба, у часу када она доспева до најтежег облика депресије, не само да потврђује његово чудовишно одсуство емпатије, потпуну неспособност да се идентификује са другим, већ и размере његовог нарцизма: у друго људско биће уписују се особине неопходне за одржавање властите слике о себи, јер је једини лични захтев да се идеална слика сопства не наруши. Судећи по Милевиној посвећености, доброты и праведности о којој сведоче сви други ликови драме (али и њена солидарност када повлачи свој дипломски и докторски рад код ментора, професора Вебера, зато што он није прихватио Ајнштајна за асистента), Милева никада није ни имала особине које јој Ајнштајн приписује. Кретање између два пола – идеализације и девалвирања другог – у зависности од тога колико је други користан са становишта нарцистичке подршке коју пружа (а у тим се оквирима одвија Ајнштајнов однос према Милеви), типичан је за нарцистички поремећај лич-

<sup>12</sup> Милева Ајнштајн, 194.

<sup>13</sup> Исто, 195.



ности. У фази девалвирања Милевине личности, Ајнштајн ће изражавати ставове своје мајке, које је у фази идеализације одбацивао.

Бити у интимном односу са особом која има нарцистички поремећај личности нужно значи бити злостављан, јер је природа могућих релација са њом већ предодређена самим поремећајем. Тренутак у коме Ајнштајн Милеву проглашава злостављачем поклапа се са обртањем које је неизбежно у перверзној комуникацији типичној за емотивно злостављање: изокрећући ситуацију, он се поставља као жртва. „Нарцисоидна настрана особа толико ужива у откривању слабости друге особе или изазивању њезина насиља да је доводи до самоосуђивања. Доводи је до тога да се срами сама себе. (...) Жртва се осећа беспомоћном, покушава се оправдати као да је заиста била крива. (...) Жртва се поновно преиспитује док нарцисоидна настрана особа извлачи корист из тога стања, желећи се, а да то не каже, приказати као жртва.“<sup>14</sup> Немајући злостављање за циљ, не усмеравајући се на одузимање идентитета другом, Ајнштајн спонтано, вођен својом нарцистичком структуром личности, експлоатише друге. Користољубивост у односима с другима и доводи дотле да Милеву осећа као оптерећење, да је сматра „својим крстом“, те раздвајање од ње за њега представља „питање живота“: „Ја сам из свог живота избрисао Милеву и њену туробну појаву, њен мишји страх од свега што није као она, нашу брачну мору и њену морбидну љубомору обележене особе...“<sup>15</sup> Ипак, одговорност за разлаз Ајнштајн не види у самим разлозима због којих је Милеву и изабрао, мада је у тим разлозима већ присутна<sup>16</sup>, него пре свега у њеном понашању<sup>17</sup>. Нарцистичка структура личности подразумева да се други и не доживљава као личност са властитим потребама, већ искључиво као функционализован објекат, вреднован према нарцистичкој подршци коју обезбеђује. Ајнштајн Милеву и не слуша када ова заусти да каже како се осећа, а када она изрази тугу због изгубљене девојчице – а више је трагова у драми који казују да је то пресудна тачка у њиховом односу, због Милевиног непреваданог бола и спознаје да је Ајнштајн само „хладно прецртао“, „отписао“ то дете – Ајнштајн не саосећа, већ пребацује, усмеравајући се на њену неадекватност за однос: „Питам се шта је

14 *Морално злостављање*, 129.

15 *Милева Ајнштајн*, 198.

16 „Зашто сам те изабрао? Па искрено да ти кажем, изгледа да ми је то било најлакше решење. Били смо стално заједно, а одговарала си на све моје тадашње горуће потребе: потребу за женом, за саговорником и за подршком.“ (Исто, 206).

17 „Растали смо се због тог твог мрачног и убилачки презривог: да!“ (Исто).

то у теби тако тешко и мра... (мрачно)<sup>18</sup> У сцени у којој Милева исказује стрепњу, јер је сагледала Ајнштајнов емотивни дефицит, да ће он и њу једнога дана само прецртати, он показује колико је њихов живот већ прекривен његовим потребама, те понуду да иду у планину за неколико минута и одбацује због већ заказане конференције, откривајући не само неодговорност већ и властите приоритете. Ајнштајнова неспособност да саосећа, да се посвети другом улагањем напора да разуме туђа осећања или збиља и оде у планину у часу у коме би то било најбоље решење и за Милеву и за њихов однос, априори онемогућава успешан однос са Милевом. Ипак, он одговорност за раскид сваљује на њу, као што и њену несигурност представља искључиво као њено својство које нема узроке у реалности њиховог односа: „Никад нећу сазнати шта тебе чини тако несигурном.“<sup>19</sup> Уосталом, овај је Ајнштајнов исказ и уследио након што је Милева мотивисала властиту несигурност и аргументовала своје осећање да му је „непотребан вишак“ („Више ме не водиш на своја предавања, радиш искључиво са колегама, мени једва и кажеш шта истражујете...“<sup>20</sup>), те је доказ његовог одбијања директне комуникације и манипулативности у дијалогу. То их као пар доводи у ситуацију да се увек крећу по периферији његових потреба, а да не улазе у суштину самог односа. Нарцистичка структура личности и производи површност, јер нарциса не занима туђа дубина и туђе преживљавање, већ само туђа употребна вредност, те стога типична веза са нарцисом и има елементе зависности и симбиозе. „Друга особа постоји само у оној мјери у којој прихвати положај двојника који јој је додијељен. Ријеч је о поништењу, о нијекању сваке разлике.“<sup>21</sup> Ајнштајн заправо за све време и није у односу са Милевом, већ искључиво са собом, али се до тог закључка пробијамо тек на крају, јер је Вида Огњеновић брижљиво, из сцене у сцену, откривала овај однос, чинећи га на много места двозначним, и тиме маестрално осветљавајући проблем емотивног злостављања, који управо постојећа двозначност (повремено претеже утисак да су Милеву искључиво нека њена својства предодредила за улогу жртве) и чини тако тешко ухватљивим. Својом двосмисленошћу (велике речи о љубави које стоје уместо било каквог чињења, односно непоклапање речи и чинова, чиме шаље парадоксалне пору-

18 Исто, 184.

19 Исто, 187.

20 Исто.

21 *Морално злостављање*, 119.

ке) Ајнштајн ставља Милеву у положај нејасноће и несигурности и избегава ангажман у односу.

„Поступак дестабилизације друге особе очитује се довођењем особе до самоокривљавања (...) Идеална жртва је савјесна особа која има природну склоност самоокривљавања. У феноменолошкој психијатрији тај тип понашања познат је и описан (...) као предепресиван карактер, *typus melancholicus*.“<sup>22</sup> Милева Ајнштајн је одговорна и савесна особа, што је на више места у драми супротстављено Ајнштајновој неозбиљности у многим животним ситуацијама. Као превише одговорна, Милева лако оперише кривицом. „Идеалне жртве перверзних моралиста су оне које немају повјерења у себе и осјећају се обавезнима нешто надодати, нешто више учинити како би под сваку цијену дали што бољу слику о себи самима.“<sup>23</sup> Жртве „имају потребу давати, а перверзне нарцисоидне особе узимати: не може се ни сањати идеалнији сусрет... Један одбацује сваку кривњу, други има природну склоност окривљавати се.“<sup>24</sup> Једна ситуација из Милевиног детињства показује и њен витализам. Наиме, у часу када је примљена на факултет, она доказује пријатељици да то није тријумф, већ попустљивост професора Вебера, а за пример тријумфа наводи како је она, коју су звали клецава јер је шепала, научила, упорним вежбањем, да прескаче конопац. У том односу према проблему, напору да се ситуација савлада, препознаје се још у Милеви девојчици витализам и храброст. Но, у исти мах, Милевино одбијање да прими комплимент, чак и нервоза, љутња којом одбија похвалу, отвара простор сумње у структуру Милевине личности, која отпором према доказивању властите вредности, открива своју, колоквијално говорећи, губиташку логику, која се клони побеђивања и истицања. Несигурност и велика толеранција покретачи су Милевиног прилагођавања, које постаје њена доминантна реакција на Ајнштајнову личност. Отуда је и њена депресија појачавана његовим активним недавањем и потпуном имуношћу на последице својих акција. Ајнштајнову генијалност најбоље од целокупног окружења разумева Милева, што заправо говори и о њеном таленту којим успева да проникне у туђи. То је, исто тако, у доброј мери ограничава у релативизовању слике о Ајнштајну.

Коначно, Милевин и Ајнштајнов однос реактуализује мит о Нарцису и Ехи (сам је појам нарцизма изведен из Овидијевог мита о Нарцису, најчешће реинтерпретираној причи његових *Метамор-*

22 Исто, 150

23 Исто, 153.

24 Исто.

фо̀за), што значи да се у самој Милевиној личности, поред већ наведених, налазе и други предуслови за развој патолошког односа са вољеним: „Хиперосјетљива Еха постаје зрцална слика неосетљивог Нарциса. Он је недоступан, а она вјечно жели бити у његову наручју. Он миси само на себе и окрутно је себичан; она мисли само на њега и њезино пољуљано самопоштовање не обнавља се ни у смрти. Он се не може идентифицирати с другима и тако учинити њихове гласове својима те тиме проширити своју особност; она пак не посједује властити глас и осуђена је на блиједо опонашање.“<sup>25</sup> Еха, каква је описана у Овидијевим *Метаморфозама*, не може комуницирати – као одјек, она је пасивни учесник односа, који стога и не може бити прави однос. Психоаналитичким речником говорећи, Нарсиц је заљубљен у себе и трајно од вољеног одвојен, јер је вољени само опсена, привид, док је Еха инвертовани нарцис. Нарцис је усредсређен на лажну слику, на привид виђеног, Еха на опсену гласа (кроз њен одјек, према Овидијевом миту, Нарцис „сам са собом збори“). То значи да стварни однос није ни могућ, јер је Еха двоструко посредована – као одјек Нарцисовог гласа, који је последица његовог односа са привидом. Нарцис, превише обузет собом да би се могао давати, и Еха која, будући да је одјек, не може да подели властити садржај, митолошки су прототип љубавног односа у драми Виде Огњеновић. Управо чињеница да Милева никада није желела раздвајање од Ајнштајна, упркос незадовољавајућем односу, упозорава да је она сама инвертовани нарцис, кога психолошка литература сматра „Н-магнетом“ – то су особе које због својих својстава имају магнетну привлачност за нарцисе, јер су програмирани да буду њихов савршен партнер. За разлику од односа између перверзно нарцисоидне особе и њене жртве, у коме жртва настоји да, након фазе јаког утицаја, изађе из односа, однос нарциса и инвертованог нарциса прекида се само када се нарцис потпуно повлачи из симбиозе, када одлучи да му инвертовани нарцис више није користан<sup>26</sup>. Сама Милева никада није желела раздвајање од Ајнштајна, што упућује да, попут сваког инвертованог нарциса, само у таквом односу, са нарцисом, осећа љубав и живот. Уосталом, Милева и говори да је однос са Ајнштајном постао део њеног властитог идентитета: „Он је мени најближе биће на свету и моја најдубља веза са животом!“<sup>27</sup>. Када такав исказ упоредимо са његовим рационалним разлозима

25 Јерему Холмес: *Нарцизам*, Загреб, Наклада Јасенски и Турк, 2003, 25.

26 Sam Vaknin: *Malignant Self Love*, Prague & Skopje, A Narcissus Publications Imprint, 2007, 272.

27 Милева Ајнштајн, 154.

због којих ју је изабрао, открива нам се присуство његовог нарцисоидног завођења које је такав однос и форматирао: „Нарцисоидно завођење збуњује, брише границе између себе и другог. Ту нисмо у регистру отуђења – као у заљубљеној идеализацији гдје, да бисмо задржали љубав, одбијамо видјети мане и слабости другог – него у регистру сједињења с циљем уништења.“<sup>28</sup> Ајнштајнови рационални разлози који су руководили избором Милеве, а потом и подсећање на њих, у ситуацији кризе („Мици, нико ме у свему томе није тако разумео и пратио као ти!“<sup>29</sup>), као подстицај Милеви да чини оно због чега је изабрана, потврђују да је Ајнштајнов избор значио тражење у другом позитивне слике о себи и дивљења. Својом несигурношћу, потпуном увереношћу у властиту безвредност, Милева се открива као особа која жуди за нарцисом, без обзира на све негативне и злостављајуће утицаје. Коначно, ако узмемо у обзир Милевин однос са оцем, како је приказан у драми Виде Огњеновић, видећемо да Милевин стабилни, праштајући отац, који ју је и спремао за упис на политехничку академију, није обликован као хладни, одсутни родитељ типичан за развој нарцистичког поремећаја, али је присутан наговештај да Милева пре свега жели да задовољи оца, што увек значи и да задовољи његове касније супституте, у које се свакако може убројати и сам Алберт Ајнштајн. У том је смислу и Милева у драми Виде Огњеновић, као инвертовани, у ствари парцијални нарцис – нарцис који се никада не налази у фази самоидеализације.

Милева Ајнштајн у драми Виде Огњеновић довршава живот у болници, и 17 година касније, након разлаза са Ајнштајном, она не пушта у свест истине о њему, оне истине које на подсвесном нивоу познаје и које су њену депресију и продубиле. На емотивно злостављање присутно у њиховом односу указује и мржња коју је у тренуцима разлаза према њој осећао Ајнштајн, а која делује сасвим немотивисано. Ако би њена мржња била објашњива чињеницом остављености и издајства, његова је сасвим несхватљива, но његова мржња накнадно потврђује да је однос почивао на емотивном злостављању, које злоћудни нарцис нужно производи. Милевин концепт љубави и предавања лако од ње чини жртву, која је у добром делу односа са партнером у тзв. „фази јаког утицаја“, односно фази коју обележава одсуство критичке свести жртве, али исто тако и доминација злостављача. „Јак утјецај може ићи све до духовног исцепљења друге особе, као у правом испирању мозга. (...) Зато што

28 *Морално злостављање*, 98.

29 *Милева Ајнштајн*, 184.

неутрализира жељу друге особе и зато што уништава сваку њезину специфичност, јак утјецај садржи неоспориву разорну саставницу. (...) Парадокс је у томе што настране особе намећу то јачи утјецај што се више саме боре против страха од моћи друге особе – страха који је готово махнит кад осјете његову супериорност.“<sup>30</sup> Управо мржња коју Ајнштајн осећа према Милеви, а које је она сасвим лишена, у контексту свих исказа које су њихови пријатељи дали о њима, као и комплетног односа какав је приказан у драми Виде Огњеновић, наговештава да је Ајнштајнова слутња Милевине супериорности подстицај за злостављање, којим исушује њену животну енергију.

**Jasmina Ahmetagić**

## **MILEVA EINSTEIN – THE VICTIM OF UNCONDITIONAL LOVE OR OF EMOTIONAL ABUSE**

Summary

Displaying a complex relationship between Mileva and Albert Einstein in her drama entitled *Mileva Ajnštajn*, Vida Ognjenovic confirmed insights of Victimology. This, relatively new science changed the traditional understanding of victim as passive and only one responsible for its position. In the basis of the relationship of Ognjenovic's protagonists we can recognise phenomenon of the emotional abuse, which is caused by perverse narcissistic personality of another. Vida Ognjenovic reaffirmed myth of Narcissus and Echo, which is the prototype of the relationships of her heroes. Mileva Einstein is a victim of the emotional abuse, but she is also inverted, hidden narcissus, so called N-magnet, which attracts narcissistic personalities and which is attracted by them. Relationships with pathological narcissistic personalities are always abusing. On the other hand, the whole set of Einstein's features in Ognjenovic's drama testifies about his narcissistic personality disorder.

---

<sup>30</sup> *Морално злостављање*, 99 и 100.

**Александар Б. Недељковић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## КАТАСТРОФАЛНО ДЕЈСТВО ПОЛИТИЧКЕ КОРЕКТНОСТИ НА „ПРИЧУ МЛАДЕ ТЕНДЕЛЕО“ ИАНА МЕКДОНАЛДА

Новела „Прича младе Тенделео“, енглеског писца Иана МекДоналда, почиње као одлична књижевност, веома квалитетна научна фантастика, али, негде око половине, нагло запада у потпуне бесмислице, и завршава као неуспешно књижевно дело. Анализа показује да се овај промашај догодио зато што је аутор покушао да примени, али, на посебно штетан и погрешан начин, политичку коректност, која је обавеза свих нас. Тај модерни феномен, политичка коректност, није једноставан, него има своје различите компоненте, и различите интерпретације; нагло се шири, брзо еволуира, и захвата неочекиване нове просторе, а кад се погрешно примени у књижевности, може потпуно да упропасти дело, што се овде и догодило.

**Кључне речи:** Иан МекДоналд, Тенделео, политичка коректност

Иан МекДоналд (Ian McDonald), рођен 1960. године, живи у Белфасту, у Северној Ирској. Његова новела коју овде разматрамо појавила се 2001. године у веома угледној антологији уредника Гарднера Дозоиса, у којој је постављена на последње место, које се обично резервише за одличне, значајне приче, да би читалац на крају имао и задржао што бољи утисак о укупној вредности књиге. На жалост, само прва половина приче је добра, а онда се, као нова куга, нова диктатура ума, појављује политичка коректност, и причу сасвим упропашћује.

Политичка коректност је феномен карактеристичан за наше време, и у основи позитиван, ако одржава мир између великих група људи, на пример, између раса, класа, религија, држава итд. Али, она није тако једноставна, као што би се у први мах могло помислити; она има многе своје компоненте, аспекте и нијансе, а осим тога, она се мења у времену, еволуира, трансформише се. Једна је ствар ако ви не смете да врећате никог; то звучи једноставно; а сасвим је друга ствар ако не смете да кажете ниједну негативну *истину* о неким групама – или појединцима. Ни о коме. (Него морате нега-



тивну истину да прећутите; да лажете пасивно.) А сасвим је трећа ствар ако морате да говорите позитивне, похвалне *неистине* о некој групи. У том случају лажете активно, а то је много горе. Израња и један нови принцип, који можда јесте део политичке коректности, а то је да никад не смете да кажете ништа што би *ико* повредило или заболело. А то се већ односи на милионе ситуација и садржина, дијалога и изјава. До нас допиру сигнали, на пример, да се у Америци већ сад не сме казати ни за једно дете да је ментално заостало (енгл. *mentally retarded*), и ако јесте, него само смете рећи да се то дете „суочава са менталним изазовом“ (*mentally challenged*, какав је то накарадан еуфемизам), па се већ појављује, напола у шали, и забрана да за дебелу особу кажете да је дебела – морате рећи да је „суочена са хоризонталним изазовом“ (*horizontally challenged*, заиста гротескни еуфемизам). То је један новогвор, веома различит од Орвеловог, усмерен више ка ономе што је 1961. године зацртао Курт Вонегат у својој краткој научнофантастичној причи „Харисон Бергерон“ – предсказујући да ће нас та појава захватити тек 2081. године. Али изгледа да је ово што нам се данас дешава тек почетак приче о политичкој коректности.

Сада ћемо посматрати како та нова догма разара једно књижевно дело. Фабула ове научнофантастичне новеле започиње приближно 2004. године у Африци, у Танзанији, на чувеној, рекли бисмо и књижевно прослављеној планини Килиманџаро<sup>1</sup>, која је на том континенту највиша. Тачан наслов приче, на енглеском, гласи „*Tendeleo's Story*“, али, пошто буквалан превод тога звучи барем у први мах помало нејасно („Тенделеина прича“ – каква?), определили смо се да наслов преведемо мало слободније и опширније, али зато јасније и погодније за изговор: „Прича младе Тенделео“ (Мак-Доналд). Главни лик, протагонист, је млада девојка, црнкиња, кћер хришћанског свештеника који се ограничио да има само двоје деце јер, кад већ проповеда да експлозија популације није добра, и да не треба имати много деце, треба онда то и својим примером да докаже. Његово друго дете је такође девојчица, Тенделеина сестра. Тенделео има, наравно, и презиме, које, изгледа, гласи Би, или Бај (енгл. *Bi*, 653). То је добро позната реч, која, гле, у енглеској употреби данас може да значи „бисексуалан“.

Тенделео је рођена 1995. године. Чудесни догађај, новум у овој причи, почиње 2004. године, дакле, кад она има девет година.<sup>2</sup>

1 Хемингвеј, *Снегови Килиманџара*; Олга Ларионова, *Леопард са Килиманџара*.

2 Али, треба знати да је МакДоналд написао, пре ове новеле, и друге текстове о тој истој ванземаљској инвазији.



Приметићемо да је година 2004. већ прошла, а тај новум се није, стварно, појавио, ни у Африци нити ма где. Прича је дакле већ застарела. Али одавно је познато у научној фантастици, да прогнозе о сензационалним догађајима делују знатно узбудљивије, па и привлачније за читаоце, ако се односе на *блиску*, а не далеку, будућност. То је зато што су многи читаоци склони да се, можда помало себично, интересују понајвише за оно што би се њима самима, или евентуално њиховој деци, могло десити, а далеко мање брину за судбину неких далеких генерација. Зато СФ (то значи: научнофантастична) прича која постави сензационалан новум у блиску будућност, може да побуди велику пажњу, стекне велику популарност, заради доста новца, евентуално добије и неке награде, а онда, прецрвета брзо: застари, и оде у својеврсни жанровски издвојени простор алтернативних историја које то нису биле кад су писане, нити им је била амбиција да то буду, него им се то догодило напросто зато се предсказани догађаји нису остварили. У неким случајевима књижевна вредност написаног дела надраста ову тешкоћу; најпознатији пример тога је Орвелов роман *1984*. Али Орвел је написао брилијантно дело, и лоцирао га више од четрдесет година у будућност, а то је респектабилна количина времена; Иан МакДоналд, само три године у будућност, тако да је „Прича младе Тенделео“ већ сада застарела – а књижевну вредност има само у својој првој половини. Међутим, није искључено да ће та прича наставити да добија похвале, управо зато што је политички коректна, без обзира што, од половине, није добра књижевност. Понекад је за успех можда важније бити политички коректан, него имати квалитет. Могуће је да таква времена тек долазе.

Погледајмо како „Прича младе Тенделео“ почиње.

Као и свака заиста нова, заиста *другачија* појава, и новум у овој причи наилази тако да у почетку и не схватамо шта се дешава, не видимо појаву на прави начин, или немамо одговарајуће речи, и појмовне оквире, за њу. Али, после неколико месеци, становници Африке, и са њима цео свет, успевају да схвате да се на Килиманџаро спустила нека врста ванземаљских бића, која се полако шире, кружно, по терену, и освајају стопу по стопу земљишта, педесет метара на дан (стр. 621). Грађани Танзаније ускоро и смисле нову реч, која описује ту најезду: чага (енгл. *chaga*). То, то што се шири тако, је чага. Не много пријатна реч, звучи безлично, једнина је иако означава велико мноштво нечега, дакле својеврсна је сингуларација тантум; звучи као куга, отприлике, или сида, а тако и наступа, јер уништава биљни и животињски свет и замењује га својим ткивом,

које је геометријски распоређено и као да доноси и неке мало другачије законе физике и хемије. „Та ствар, као да се неки други свет намеће нашем свету и преузима га. (...) Гледали смо на телевизији слике са Килиманџара, читали у листу ‘Нејшн’ (...) спустило се са неба.“ Примећујемо да овај новум не остаје скривен, у тајности, познат само некој изолованој особи, него је потпуно јавни, целом свету познат, приказан у медијима; то је добро.

Сиромашни афрички народ, ионако у беди и у многим невољама, шта би друго радио – бежи. Док је нападнута само једна тако висока планина, слабо настањена, бежати се још и може. Али у року од само четири године, та нова пошаст је заузела, својим лаганим темпом, читав Килиманџаро, и почела надирати ка околним покрајинама, селима, важним друмовима. Затим из космоса почињу да падају нови „пакети“ са тим новим, ванземаљским материјалом; из сваког, најезда почиње да се шири, незадрживо; инвазија се погоршава, па и беда, и страдање цивила.

Са овим непријатељем преговора нема, никаквог разговора, то је напросто једна туђа материја која надире. Наше снаге одбране могу да уништавају, на пример спаљују, овог противника, али противник се множи у тако огромним количинама, да губитке једноставно и не примећује, него нас затрпава.

У причи се одлично приказује, веома уверљиво и садржајно, како афричке државе у дубокој беди, са мноштвом локалних „милиција“ и банди које су ионако спремне да употребе аутоматско оружје, функционишу пред овим новим, незадрживим нападом. Тенделео добија два запослења: ради и за Уједињене нације, које су од почетка интервенисале у овој кризи, али, ради и за једну банду, као курир.

Мушкарци, обично млади, организовали су се у банде, са возилима и ватреним оружјем, обучени у све што се могло подесити да изгледа као униформа. Неки су имали само дванаест година. Давали су себи називе, као, Црне самбе, Црни носорози, Уједињени хришћански фронт, Ебонети, Црни талибани. Свиђала им се реч црно. Сматрали су да звучи претеће. Имали су исто толико филозофија и уверења колико и тих назива, али свака банда је имала своју територију, ишла је у патролама кроз своје улице, и говорила народу: ми смо закон овде. Ко не слуша, одвале му коленску чашицу, или намакну аутомобилске гуме на њега и запале их. Своје улице су били спремни да бране пуцњавом из калашњикова. (639)

Одмицати, у општој хаотичној бежанији ка југу, кроз Замбију, или стати и препустити се; бежати, можда опљачкати или бити

опљачкан, преживети, са силовањем или без – или пасти негде ус-пут и бити прекривен спорим таласом нове, неземаљске материје; то су основне могућности, јер пара, горива, хране, лекова, и ефикасне полиције, и свега осталог потребног, има врло мало или нимало, а избеглица, неколико милиона.

Посебно добро и уверљиво је приказано, како изгледа бити школована млада девојка, кћи угледног свештеника, у друштву које је и у најбољим временима било пуно инцидентата, шверца, беде, несреће, али ипак и са телевизорима и компјутерима понегде. Док не буду украдени. Кулминација овог процеса је пропаст једног великог града, Најробија (649).

То је онај добар, књижевно одличан део приче. Али онда се испостави да је та туђинска материја у ствари веома корисна. То нису биљке, нити животиње, него наномашине, работи тако мали да се голим оком и не могу видети; микроскопски, заправо, али способни да се брзо размножавају; има их на трилионе, али нису злонамерни према нама и нашем свету. Долазе са једне звезде око 800 светлосних година удаљене. Дакле ово је и прича такозваног првог контакта (између нас и ванземаљаца). Туђинска материја у једном тренутку заспе Тенделео, и продире кроз њену кожу, пробија се у њен организам. Али Тенделео не умире од ове контаминације. Напротив, сада једна велика посекотина на њеној руци зараста чудесном брзином (659). Чага је лековита материја, дивни еликсир за свакојаке болести и ране, па и против старења! Само ми то нисмо знали. (Дакле, све оне угинуле и апсорбоване биљке и животиње нису угинуле, а срушена села нису срушена. Ту је, већ, писац рекао збогом свакој даљој логици.)

Ускоро се покаже да се у областима под чагом може живети, и то много боље него дотад. Усеви ће боље рађати, домаће животиње боље напредовати, животни век људи ће бити много дужи, здравље наравно много боље. Само, то све до тад нико није опазио. Али наравно да је неко морао опазити. Већ код првих неколико покрајина под чагом, евакуација наших цивила не би могла сасвим успети; неко, стар и болестан, или суицидалан, не би ни хтео да се евакуише; а тада, обузет чагом, врло брзо би оздравио од свих болести, и подмладио се, побацао штаке и завоје и кренуо у живот и рад, тријумфално. Неко од њих би изашао да се похвали да је опет силан и млад. Неко би био примећен сателитским и ваздушним осматрањем. Писац је и сам, рекло би се, наслутио ову огромну грешку у својој причи; отуд овај дијалог у првој половини приче: Тенделео

поставља питање, а један белац, мушкарац, из Уједињених нација, одговара:

„Претпостављам да је сада значајно само једно питање, а то је, могу ли људи живети унутар области чаге?“ (...)

„То је, пријатељице моја, оно једно, једино питање, о коме нама није дозвољено чак ни да размишљамо“, одговори Шепард, водећи нас ка степеништу. (634)

Ванземаљци су, испоставља се, све време били ипак одлично организовани међу собом. Није то било надирање хаотичне материје. Досад су преобратили, помоћу нано-технологије, много планета, много интелигентних раса, и свима су донели утопију, потпуну срећу, као и огромну количину срећених, а не фрагментарних, информација о тим догађајима, у специјалним информационим кулама које су високе као облакодери (666). А сад, све то доносе на поклон и нама, планети Земљи.

Ако су добронамерни, зашто нам се нису обратили, и питали за дозволу да дођу код нас? С којим правом су тако банули у наш ваздушни простор? Њихово надирање изазвало је погибију неколико стотина хиљада, ако не и неколико милиона, афричких цивила, током покушаја евакуације и бекства. То је било масовно убиство. Зар тако долазе добротинитељи?

Куле препуне информација, високе као солитери, поменуте само у једној јединој реченици (666), заслужују већу пажњу. Ако су ванземаљски нано-роботи у стању да саставе, негде на Земљи, једну такву кулу, и напуне је информацијама, то значи да су способни да сарађују, и значи да они, пре свега, имају те информације, вероватно негде у својим свемирским бродовима. Али те информације морале би да буду исказане на неком језику. На ком? Којим језиком уопште комуницирају ти толико напредни, толико надмоћни уљези? И како су успели да их преведу на неки језик нама познат, да бисмо их ми могли користити? А ако они имају неки свој језик, зашто не говоре? Зашто нам нису послали ниједну поруку, зашто су ћутке отпочели „добронамерну инвазију“? То њихово самозвано добротинитељство, није ли то најгори интервенционизам? Ко је уопште направио те нано-роботе? Сасвим сигурно нису настали спонтаним природним процесом у некој топлој, осунчаној барици воде, на својој планети. Како се зове та раса, која их је конструисала? А зашто би они били само микроскопске величине, зашто не би неки од њих били већи, можда огромни, стотинама метара високи и широки? Са сваким кораком даљег размишљања о овоме, отварају се све нове, зјапеће провалије потпуног бесмисла, непоправљивог.

Писац који је био способен да напише веома добру прву половину ове приче, наставио је тако катастрофално, па се питамо шта му се догодило. Ускоро видимо једну индикацију:

Ванземалци доносе своје малтене божанске поклоне...

...али – само земљама Трећег света!!!

Тај благослов из свемира спустио се само на „јужну хемисферу“ (657).

То само може бити из политичких разлога, ни из каквих других. Не може бити из разлога небеске механике; не можемо претпоставити да пакети са нано-материјалом долазе сви из истог правца, паралелним путањама, па баш са југа, и зато сви погађају само јужну хемисферу. То би било на неколико начина у сукобу са астрономским чињеницама о Сунчевом систему, јер, прво, Земљина оса ротације није вертикална у односу на укупну раван Сунчевог система (раван еклиптике) него је нагнута под углом од око 23 степена (угаона), због чега имамо лета и зиме, а осим тога (друго), Земља се, гле, *окреће* око себе (ротација) и око Сунца (револуција), али и око средишта галаксије Млечни пут (заједно са целим Сунчевим системом), тако да би током тих неколико Тенделеиних година одрастања било немогуће да млаз пакета са чагом *случајно* погађа увек и само земље Трећег света и доноси благостање само њима. Ако гађате са других звезда, Земљу баш и није тако лако погодити! Она је врло мала, у односу на укупни Сунчев систем, она бежи, она се врти и окреће, а и нагнута је, поприлично. Треће, чак и кад би пакети некако стизали случајно сви са југа, онда би био погођен прво, и понајвише, Јужни пол, дакле Антарктик (пингвини...), па Аргентина, Фокландска острва, Чиле, Аустралија, па Јужноафричка Република, а екваторијалне области (па и Килиманџаро, који је малтене на самом екватору!) били би погођени последњи, и то само врло малим количинама тих пакета.

Писац, по свему судећи, жели да надокнади земљама Трећег света неколико векова колонијализма и робовласништва, за које окривљује, имплицитно, северну хемисферу, дакле белу расу (мада, по једној верзији политичке коректности, расе уопште не постоје, нико није црнац, нико није белац, итд). То је колективна кривица свих становника северне хемисфере, мада, управо према учењима политичке коректности, колективна кривица не постоји, него само индивидуална, и то само ако се на суду докаже. Што се робовласништва и колонијализма тиче, писац види само кривицу северне хемисфере, у суштини само свог дела света, а то је Запад, као да робовласништво није било уобичајено широм Африке и хиљадама

година пре доласка белаца, као да Монголи тј. Могули нису колонизовали Индију вековима пре доласка белаца – зар ико мисли да је народ Индије добровољно слао товари блага у Самарканд? –, итд.

Ова позитивна дискриминација која пада из свемира (врхунац политичке коректности) могућа је, ако иоле поштујемо астрономске чињенице, само ако је сваки пакет са чагом био нешто као пројектил са самонавођењем, засебан мали свемирски брод, а то би значило да су нано-роботи, ванземаљци, допутовали у Сунчев систем са јасно припремљеном *полийтичком* намером да заобиђу све напредне и демократске државе, па вероватно и Аустралију и Нови Зеланд јер су и те две земље, иако на јужној хемисфери, у политичком смислу Запад. То би значило да су нас вековима гледали, прислушкивали, стекли детаљан увид у нашу политичку историју, и онда, са једном бескрајном ароганцијом, донели пресуду против северне хемисфере: помоћи ћемо овима, а нећемо онима. Ни Монголији, Јерменији, Куби, Мексику, Порторику, Панами, Венецуели, Пакистану, Авганистану, Киргизији, Србији, ни многим другим земљама које јесу сиромашне али су под неизбрисивим жигом колективне историјске кривице јер су северно од екватора! Или ће можда туђинска нано-роботска плима ипак да запљусне, селективно, и те земље, ако им је довољно низак годишњи бруто-национални доходак по глави становника, и ако им је историја била довољно мукотрпна? Дакле не би помогли Израелу, а помогли би Либану? А то је већ потонуће у потпуни бесмисао и потпуну неуверљивост. Ту нема СФ плаузибилности и логичке кохерентности. Ово једино може бити заслепљени политички мазохизам настао из осећаја историјске кривице.

Лажима имају особину да се шире и разгранавају, пуштају испод земље корење па искрсавају на неочекиваним далеким местима, множе се и разгранавају, понекад бујно. Лажима имају свој живот, и своју еволуцију, различиту од оне Дарвинове. Није узалудна пословица да „лажов мора да има добро памћење“. Кад једном, из разлога политичке коректности, кренете са лажима, то може да вам се врати умногостручено, у потпуно новим облицима, на које ви нисте пристали, али их и не можете избећи. Ова МекДоналдова прича је почела као одлична научна фантастика, талентовано писана, а онда се бацила у политику, и завршила као поразно лоша књижевност, која је промашила и најосновнију логику и најосновније чињенице о Сунчевом систему. То је пораз жанра, и пораз књижевности, због политичке интервенције. Али интервенција није дошла из неке државне институције, или неке идеологије из прошлости (фаши-

стичке, на пример), него је то интервенција једног огранка ове нове светске појаве, политичке коректности, која тек почиње да влада над нама, и која би у наредним вековима могла да нас притеже све јаче.

## Литература

- /1/ Вонегат – Vonnegut, Kurt, „Harrison Bergeron“, in: Vonnegut, Kurt Jr., *Welcome to the Monkey House*. Frogmore, St. Albans, England; Granada Publishing Panther Books; 1976, 19-25.
- /2/ МекДоналд – McDonald, Ian, „Tendeléo’s Story“, in: Dozois, Gardner, editor, *Mammoth Book of Best SF 14*, London, Robinson Publishers, ISBN 1-84119-404-2, year 2001, 619-676.
- /3/ [http://en.wikipedia.org/wiki/Political\\_correctness](http://en.wikipedia.org/wiki/Political_correctness) – чланак Википедије о политичкој коректности

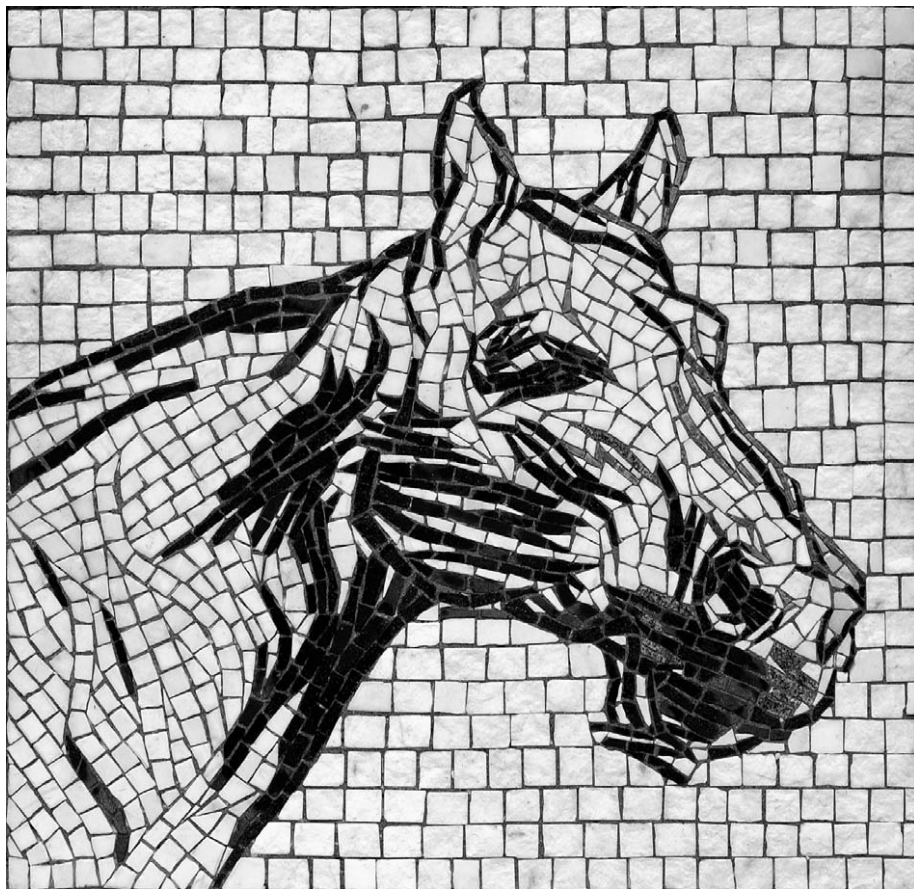
Aleksandar Nedeljković

### CATASTROPHIC EFFECTS OF POLITICAL CORRECTNESS ON THE „TENDELÉO’S STORY“ BY IAN MCDONALD

Summary

This novella begins well, and, indeed, its (approximately) first half is very good science fiction, good literature. It begins in the year 2004, with the arrival, on Earth, of a phenomenon so alien, that we cannot at first see it or comprehend it properly, because we do not have a conceptual framework for it. The phenomenon lands first on Kilimanjaro, Africa, and it begins to spread, encroaching on our land, 50 meters a day, unstopably. The impoverished civilian population is forced to evacuate, with much loss of life. The author excellently portrays the response of the local governments and militias, and various social classes, to this alien invasion. But then the story turns around. The aliens are nanorobots, trillions of them, with good intentions, they bring to us prosperity, advanced knowledge, they contaminate our bodies but this brings to us almost perfect health, almost instant healing of wounds, much longer life, etc. – but all these benefits are brought only to the Third World countries; the West is excluded; so this is a purely racist retaliation for previous collective sins of the white race. In our analysis we show that this intrusion of political correctness, or, rather, political masochism born from the guilt feeling, has, in fact, produced a vast amount of nonsense in the second half of the story, a great loss of plausibility and logical coherence, and, consequently, a catastrophic loss of literary quality.





Милена Белензада • *Букефалос*  
мозаик, 50 × 50 см, 2005.



Никола Бубања

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## АРХЕТИП ПУСТО ОСТРВО И „ПОСТАПОКАЛИПТИЧНА” ФИКЦИЈА: ПУТ КОРМАКА МАКАРТИЈА

У раду се најпре постулира да је глобална популарност и утицајност Дефоове разраде митеме о човеку на пустом острву преобразила његов роман у модерни мит и својеврсни архетипски образац. Затим се показује повезаност поменутог обрасца и такозване постапокалиптичне фикције, док се истовремено анализира динамика односа успостављеног обрасца и његове надградње у роману *Пути* Кормака Макартија.

**Кључне речи:** архетип, пусто острво, катастрофа, постапокалиптична фикција

Када је октобра 1704. године „државни гусар“ Александар Селкирк (*Alexander Selkirk*), након што се капетан Томас Стредлинг (*Thomas Stradling*) оглушио о његова упозорења да ће им лађа „Пет лука“ (*Cinque Ports*) потонути, напола озбиљно пожелео да буде искрцан на ненасељеном острву *Más a Tierra* из архипелага Хуан Фернандез (*Juan Fernández*), кажу да се, угледавши како се лађа удаљава од плаже на коју су га искрцали, одмах предомислио, растрчао обалом, скочио у море, запливао за бродом и дозивао да га на њега поново приме<sup>1</sup>. На срећу по светску књижевност и културу (али и по Селкирка, јер је брод заиста потонуо, а посада се делом подавила, а делом допала робије), капетан је већ био чврсто одлучио да се реши тврдоглавог Шкота. Тако је историјски архетип бродоломца морао на историјском архетипу путог острва да проведе четири године и четири месеца<sup>2</sup>.

Већ први писани трагови о Селкирковом боравку на пустом острву<sup>3</sup> створили су или макар подстакли постојећу јавну фасци-

1 Упореди: Thurston Clarke, *Searching for Crusoe: A Journey Among the Last Real Islands*, Ballantine Books, New York, 2001, 24.

2 Све до фебруара 1709. године, када га је са острва спасла лађа „Војвода“ (*Duke*), капетана Вудиза Роџерса (*Woodes Rogers*).

3 То су били: *Пути око свеџа* (*A Cruising Voyage Around the World*) поменутог капетана Роџерса из 1712. године, *Пути до Јужног мора и око свеџа* (*A Voyage to the South Sea*,

нацију новим типом авантуре, која се природно надовезала на још увек живу ренесансну опсесију пловидбом и откривањем незнатних прекоморских земаља. Пуни литерарни облик тој фасцинацији боравком на пустом острву дао је 1719. године Данијел Дефо (*Daniel Defoe*), створивши романом *Робинсон Крусо* (*Robinson Crusoe*) литерарни архетип и модерни мит о човеку на острву, како каже Иан Ват (*Ian Watt*) „један од великих митова наше цивилизације, попут оних о Фаусту, Дон Хуану и Дон Кихотеу“<sup>4</sup>. Истина, корени литерарне острвоманије (*islomania*)<sup>5</sup>, као феномена под чијим се окриљем може проучавати лепа књижевност о боравку на пустом острву, сежу далеко у прошлост<sup>6</sup>. Заправо, Дефо није био први ни кад је реч специфично о литерарним приказима човека на *пустом* острву: врло је могуће да је један од узора за Дефоовог Робинсона био и муслимански литерарни робинсон из 12. века, по имену Хаи Ибн Јакзан (*Haуу Ibn Yaqzan*) – јунак истоимене филозофске новеле аутора Ибн Туфаила (*Ibn Tufayl*)<sup>7</sup>.

Но, ако *Хаи Ибн Јакзан* и јесте (после *Курана* и *Хиљаду и једне ноћи*) најпревођенији арапски текст<sup>8</sup>, планетарна популарност и утицајност Дефоове верзије приче о човеку на пустом острву свакако остаје неприкосновена<sup>9</sup>. Нема никакве сумње ко је најпозна-

---

*and around the World*) капетана Едварда Кука (*Edward Cooke*) такође из 1712. године, а затим и интервју са Селкиром који је 1713. године у часопису *Енглеz* (*The Englishman*) објавио Ричард Стил (*Richard Steele*).

4 Ian Watt, “Robinson Crusoe as a Myth”, *Eighteenth Century English Literature*, ed. by James L. Clifford, Oxford University Press, New York, 1960 (1959), 158.

5 Термин „острвоманија“ популарисао је Лоренс Дарел; види: Lawrence Durrell, *Reflections on a Marine Venus*, Marlow & Company, New York, 1996 (1953), 15.

6 Могло би се, на пример, тврдити да су први књижевни записи овог типа делови Платонових дијалога *Криџија* и *Тимај* у којима се по први пут говори о легендарном потонулом острву Атлантиди, која већ вековима опседа људску машту. Ту би спадала и Морова *Ушојија*, као и Беконова *Нова Ајлантида*, да наведемо само неколико примера.

7 *Хаи Ибн Јакзан* је филозофски трактат о тријумфу људског разума упркос препуштености самог себи, заодевен у рухо узбудљиве приче о доспевању детета на пусто острво, о његовом самообразовању, упознавању Асала (*Asal*), колеге отпадника (пандана Петку), те, најзад и о њиховом одласку са острва (види: Ibn Tufayl, *Haуу Ibn Jaqzan*, transl. by George N. Atiyeh, in *Medieval Political Philosophy* ed. by R. Lerner & M. Mahdi, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1963.) У сећање долази и Шекспирова *Бура*, у којој се групе бродоломника нађу на острву које су, опет, више година раније настанили бродоломник и његова ћерка.

8 Martin Wainwright, “Desert Island Scripts”, *The Guardian*, Saturday 22 March 2003.

9 До краја осамнаестог века било је најмање 700 различитих издања, превода и имитација *Робинсона Крусоа* (I. Watt, *op. cit.*, 158) да и не говоримо о Офенбаховој опери, издањима и преводима из 20. века, као и неколико екранизација, укључујући и филм Луиса Буњуела. Јан Ват наводи и неке симпатичне примере *Робинсонове* популарности, као на пример чињеницу да је у француски вокабулар увео израз „un robinson“, који означава велики кишобран какав је Крусо носио ради заштите од сунца (I. Watt, *op. cit.*, 159).

тији „острвљанин бродоломник“: Хаи је остао готово потпуно непознат у западном свету, а Робинсон је одавно бацио у засенак своју историјску инспирацију<sup>10</sup>. Дефоова разрада митеме о човеку на острву била је та која је подстакла машту читаве планете и прожелла светску културу и књижевност до те мере да је постала својеврсни архетип; у том смислу је у даљој анализи и узимамо као референтну тачку.

\*

Роман *Пуџ* (*The Road*) америчког аутора Кормака Макартија (*Cormac McCarthy*), који је добио Пулицерову награду за књижевност за 2007. годину, није приповест о боравку на пустом острву, већ припада, макар по једном сету аршина, жанру или поджанру тзв. постапокалиптичне фикције (*post-apocalyptic fiction*). То је штуро, готово минималистички написана, дирљива драма човека и његовог сина који се боре да преживе пробијајући се кроз монохроматске пејзаже постапокалиптичне Америке. Макартијев роман, међутим, (као и постапокалиптична фикција уопште) полази од неких конкретних елемената архетипске приче о пустом острву, док су, истовремено, његов имагинативни ефекат и приповедна привлачност, једним делом деривати имагинативне парадигме истог архетипа.

Ако кренемо од очигледног, прву везу „постапокалиптичне фикције“ и мита о пустом острву чини улога и значај *каџасџрофе*, наравно не онакве какву бисмо повезали са античким трагедијама. Под *каџасџрофом* се овде подразумева, у случају постапокалиптичне књижевности, глобална катаклизма која *џоџово* опустоши свет, док у причи о боравку на пустом острву, пак, мислимо на „личнију“ *каџасџрофу* мањих размера – обично бродолом који и доводи бродоломника/бродоломнике на острво. Ако на тренутак занемаримо разлику у „реду величине“, видимо да ове *каџасџрофе* имају суштинске заједничке именитеље: најпре, *каџасџрофа* ни у једном ни у другом случају не представља климакс, већ почетак, или само подразумевану и изостављену „иницијалну капислу“ радње (баш као што је то случај у роману *Пуџ*, у коме тачна природа *каџасџро-*

<sup>10</sup> Још 1835. године објављен је анонимни *Живоџ и џрикљученија Александра Селкирка, џравоџ Робинсона Крусоа* (*Life and Adventures of Alexander Selkirk, the real Robinson Crusoe*), чији наслов, симптоматично, дефинише Селкирков идентитет Робинсоновим; од 1966. године, Селкирково тропско острво носи име „Острво Робинсона Крусоа“, а неких шест стотина његових становника Селкиркову пећину зову Робинсонова пећина, Селкиркову осматрачницу Робинсонова осматрачница... Види: T. Clarke, *op. cit.*, 20-21.

фе уопште није спецификована). Према томе, и у постапокалиптичној литератури и у литератури о пустом острву, *кашастирофа* је неопходно полазиште које најчешће остаје у позадини, док се у жижи налази живот сред *околности онеобичених кашастирофом*. Наиме, *кашастирофа* неутралише цивилизацију, колективну и личну прошлост, те на тај начин даје протагонистима иначе незамисливу слободу обликовања себе и света око себе. Тако, на пример, Дефоовог Робинсона бродолом ефективно ослобађа стега цивилизације (осим оних које је он сам спреман да пригрли или изгради) док су у Макартијевој опустелој Америци којом харају канибали и лутају људски лешинари, материјалне и духовне цивилизацијске тековине буквално, али и симболично у пепелу. Јер, иако, за разлику од преживелих из, на пример, романа *Канџикул за Либовица* (*A Canticle for Leibowitz*) Волтера Милера млађег (Walter Miller Jr), протагонисти романа *Пуџи* наизглед не покушавају да поново изграде свет који су изгубили, они воде нешто мање очигледну, али у извесном смислу суштинскију борбу за обнову света: борећи се да сачува живот свог сина, отац у ствари, макар до написаног краја романа, успева да сачува оно шекспировско зрно наде: напослетку, кад дечак за собом остави очево тело и настави пут, реалност те наде добија и дискретну потврду у виду „мале девојчице“ из породице којој се придружио. Гледано из овог угла, негирање индивидуалитета путем ускраћивања идентитета (протагонисти су идентификовани само као „човек“ и „дечак“) прераста у конкретну репрезентацију колективног: (сваки)човек и (сваки)дечак представљају рањено човечанство и његову наду.

Из овога следи да овакве *кашастирофе* често повезује и њихов релативно позитивни исход: ради се, наиме, о „угодним катастрофама“ (*cosy catastrophe*), да се послужимо термином којим је Брајан Олдис (*Brian Aldiss*) етикетирао фикцију у којој катаклизма практично потре читав свет, али увек тако да појединац или група појединаца ипак преживе, обично како би тај исти свет поново изградиле<sup>11</sup>. Другим речима, баш као што је то случај и са литерарним пустим острвом, „пусти свет“ никада није сасвим пуст, док је нека врста поновне изградње цивилизације готово незаобилазан заједнички мотив (чијим се дериватом могу чак сматрати и њему антитетични мотиви, попут разградње цивилизације у роману *Госпогар мува* Вилијама Голдинга (*Lord of the Flies*, William Golding).

11 Види: Brian W. Aldiss, *A Billion Year Spree*, Doubleday and Company Inc, Garden City, New York, 1973, 293-4.

Пошто, дакле, „пусти свет“ романа *Луи* (као и постапокалиптичне фикције уопште) може да се посматра као „увећано“ пусто острво, то је и природно што са њим дели исту или сличну имагинативну привлачност. Тај специфични „осећај путог острва“ (“desert island feeling”) о коме је говорио Колриџ<sup>12</sup>, упркос ироничном контексту, довољно концизно дефинише Џон Варли (*John Varley*) у причи „Телефонски именик Менхетна (скраћено издање)” (“The Manhattan Phone Book (Abridged)”):

Има нечег привлачног у томе што свих тих људи више нема, у лутању по том свету без становника, у смотавању конзерви Кемпбел свињетине и пасуља... неки скровити део нас мисли да би било добро преживети, почети изнова. Потајно знамо да ћемо преживети<sup>13</sup>.

Борба за опстанак, прилика да се побегне у непознату, односно узбудљивију реалност, да се збаци терет цивилизације, поретка и личности, да се стекне неограничена слобода обликовања себе и света око себе, да се добије нови значај и шанса за нови почетак, јесу неки од препознатљивих имагинативних мамаца ове врсте књижевности. Роман *Луи*, осим ових општих, и у крајњој анализи очекиваних дражи постапокалиптичне књижевности, садржи још једну, ако и нешто мање директну, ипак карактеристичну атрактивност фикције о догодовштинама „после бомбе“ (J. Varley, 182) која је опет део архетипског обрасца „пусто острво“ који је успоставио Дефо: реч је о поменутом „смотавању конзерви“.

\* \* \*

Популарно питање – кад бисте се сутра нашли на пустом острву, којих 3/5/10 ствари бисте изабрали да понесете са собом – нимало случајно, јесте једно од најважнијих питања за ауторе прича о пустим острвима / световима: опстанак јунака и атрактивност приче зависе од тих „ствари“. Данијел Дефо је то, можда и инстинктивно, разумео, па је зато пред ноге свог „заострвљеног“ јунака довео његову лађу, готово нетакнуту (осим утолико што, наравно, није у стању да га одведе са острва) и препуну „ствари“. Нема ту никаквог ограничавања на пет, десет или педесет „ствари“: ту је сијасет разноразних секира, брадви, пила, мускета, кубура, џебане, цили-

12 S. T. Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, John Murray Albemarle Street, London, 1835, Vol. II, 338.

13 John Varley, “The Manhattan Phone Book (Abridged)”, *Bangs and Whimpers: Stories About the End of the World*, edited by James Frenkel, Lowell House, 1999, 182; “There’s something attractive about all those people being gone, about wandering in a depopulated world, scrounging cans of Campbell’s pork and beans... some secret part of us thinks it would be good to survive, to start all over. Secretly, we know we’ll survive.”

та, одеће, хране, па чак и злата. Писац пушта уобразиљи на вољу, па нас из странице у страницу извештава о прикупљеном „благу“, док је „насукана самопослуга“ подвргнута беспопштедној и темељној „бесплатној куповини“. Кад је, после небројених „похода“ брод коначно очерупан, потреба за његовим постојањем је престала, те је и он нестао у истом демијуршком мраку који га је и довео пред Робинсона.

Ако један од циљева Дефоовог веризма као одабраног поступка и јесте подупирање мистификације о Робинсону као *историји* а не фикцији, неизбежан је утисак да је у њему уживао: из тих штедро анотираних и живо илустрованих „инвентара“ прикупљених ствари провирује нескривени ентузијазам. Однос Дефоовог јунака према стварима је готово емотиван: прикупљено „благо“ Робинсону пружа душевни мир:

Онда ми опет паде на памет колико сам добро снабдевен [...] шта бих чинио без пушке, без џебане, без алатки да њима послујем и себи понешто начиним, шта без одеће, постеље, кубета, или без каквог било покривача?<sup>14</sup>

Или:

Да је ко видео моју пећину, личила би му на какав магацин свакојаким потребних ствари; а све ми је било при руци и на располагању, те ми је било велико задовољство што видим сва моја добра тако поређана, а нарочито то што ми је залиха свих потрештина тако велика.<sup>15</sup>

Ови су речи више од израза „дућанцијине гордости“<sup>16</sup>; ове су ствари и душевне намирнице.

Љубитељи овакве лектуре листом су прихватили, или можда препознали, Дефоову фасцинираност као своју, раскривајући у себи склоност гомилању ствари, нових и старих, вредних и безвредних, ствари које се чувају из неког неодређеног разлога који се испрва може одредити као невољност власника да се од њих одвоје. Оне су ту за сваку евентуалност – „да се нађу“, као да само прављење залиха прејудицира могућност будућег преображења

14 Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe, written by himself*, ed. by Doreen Roberts, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2000, 47: “Then it occurred to me again, how well I was furnished [...] what should I have done without a gun, without ammunition, without any tools to make anything, or to work with, without clothes, bedding, a tent, or any manner of covering?”

15 *Ibid*, 52: “...had my cave been to be seen, it looked like a general magazine of all necessary things; and I had everything so ready at my hand, that it was a great pleasure to me to see all my goods in such order, and especially to find my stock of all necessaries so great.”

16 Упореди: Hans W. Hausermann, “Aspects of Life and Thought in *Robinson Crusoe*”, *Review of English Studies*, Vol. II, 1935 (No 44, October), 445: “the shopkeeper’s pride”.



животних околности; готово као да је гомилање ствари чин који црпи сврсисходност и привлачност из застрашујуће али потајно прижељкиване евентуалности за коју представља врсту припреме. Колико је изанђалих алата, плинских пећи, батеријских лампи и сличних ствари које „би могле добро да дођу“ на балкону / у подруму / на тавану просечног земљанина?

Овакво стварање резерви ствари, подразумева, дакле, и помало детињасти (сетимо се само „блага“ које Том Сојер прикупи од вршњака дозвољавајући им да фарбају тарабе његове тетке Поли) естетско-емотивни став. Оно се, са друге стране, може посматрати и као само једна димензија општељудске „предметољубивости“, страсти према „стварима“, или према поседовању ствари, а која сеже од сакупљања маркица и значака, до сакупљања уметничких слика, фотографија, рукотворина, и сл., те обухвата и модерну „потрошачку грозницу“. У том смислу, Дефоово сакупљање, ређање, класификовање и обожавање ствари подилазило је и дан данас подилази, можда више него икад, једној – изгледа трајној и све израженијој човековој потреби.

Постапокалиптична литература директније и агресивније апелује на ту исту потребу: природно, пошто се свет претвори у гигантско пусто острво, преживелима не преостаје друго до да потраже своје лађе. Или туђе? Па разлике ионако нема? Оно што Дефо суптилније слика у *Робинсону Крузоу* бива у великој мери огољено у постапокалиптичној литератури: *кашасирофа* доводи до потпуног ослобађања порива да се имају „ствари“<sup>17</sup>.

Овај образац присутан је и у роману *Пуш*, у коме отац и син бивају принуђени да даноноћно буду у потрази за било чим што би им помогло да преживе. Наравно, с обзиром на то да је заплет романа структуриран око мотива потраге (*quest motif*), Макарти успева да избегне уобичајену статичност гомилања залиха, и, с тим у складу, модификује образац: протагонисти Макартијевог романа 'своје' ствари, којих не може бити у „робинзонском“ изобиљу, носе са собом. То су, највећим делом, потрепштине од којих зависи пуко преживљавање, чија је имагинативна привлачност *per se*, за читаоца сведена на голи минимум.

Међутим, динамизам који проистиче из структуре романа и из димензија „пустог света“, омогућава варирање обрасца: док Ро-

<sup>17</sup> Тако се, на пример, протагониста популарног романа *Ја сам леџенда* Ричарда Матисона (*I am Legend*, Richard Matheson), баш као и Робинсон, слободно (и бесплатно) снабдева брдом „потрепштине“: намирницама, алатима, горивом, клима уређајима, електроагрегатима и сл.

бинсон, изолован у малом нуклеусу постојања и ограничен на један једини извор „ствари“, релативно брзо упада у замке рутине, Макарти за своје протагонисте увек има опцију више (различите локације, различити начини на које се долази до „ствари“ и сл). Зато Макарти може повремено и да иступи из своје „аскетске“ интерпретације обрасца и допусти себи кокетирање са његовим успостављеним формама: тако, у делу романа који би се готово могао одредити као Макартијев омаж Дефоовом *Робинсону*, човек и дечак наилазе на брод насукан недалеко од обале, те проводе неколико дана извлачећи из њега корисне предмете. Обиље корисних предмета које брод садржи захтева својеврсну наративну станку, која оставља више простора за дискретно изражање естетско-емотивне димензије сакупљања ствари, па чак и за посматрање ствари као естетских предмета по себи:

Унутра је месингани секстант, можда и сто година стар. Подиже га са јастучића и држи га у руци. Дирнут његовом лепотом. Месинг је без сјаја, и на себи има зелене мрље у облику неке друге шаке што га је некад држала, али у свему другом савршен. (К. Макарти, 234)

На другим, пак, местима Макарти варира тему сакупљања ствари неопходних за преживљавање тако што кокетује са топосима постапокалиптичне фикције: то је посебно видљиво на примеру случајног проналажења бункера „за који је неко мислио да ће можда затребати“ (К. Макарти, 142). Наравно, бункер у који се улази путем тајног, земљом затрпаног капка, препун је ствари „које би могле затребати“: инвентари начињених залиха једва да заостају за Робинсоновим:

Сандук за сандуком конзервираних хране. Парадајз, брескве, пасуљ, кајсије. Шунка у конзерви. Усољена јунетина [...] Било је ту ножева и пластичног кухињског прибора и сребрнарије и разних справа у пластичној кутији. Отварач за конзерве. Батеријске лампе које не раде [...] Одећа, џемпери, чарапе. Умиваоник од росфраја и сунђери и сапуни. Паста за зубе и четкице. (К. Макарти, 140, 142, 145)

У овом „конзервираном“ парчету некадашњег света, укопаном под земљом и заштићеном бетонским блоковима, читаоци препознају Робинсонову пећину-тврђаву и карактеристичну естетику литерарног „играња куће“. Оно што, међутим, у Макартијевој прози превазилази Дефоов архетип, јесте специфична боја коју дражи „смотавања конзерви“ дају фантазми живота у релативној сигурности и удобности, релаксираног свакодневних обавеза и одговорности, а зачињеног онеобиченим и опасним спољним светом. Из



тог литерарног „дестилата“ опасности сада опет чешће провирује естетско-емотивна димензија поседовања „ствари“:

У реду је, рече човек. Не боли. Имамо доста ствари. Само да видиш. (К. Макарти, 237)

Успоравање наративног тока, као и свежина и непатвореност детињег погледа на свет, оставља Макартију простора да своју интерпретацију обогати успостављањем односа протагониста према обрасцу

Има нечег изопаченог у његовом тражењу. Као кад прво гледаш сва најмање вероватна места док тражиш нешто што си затурио (К. Макарти, 233).

као и увођењем – па макар и површног или чак и самооправдавајућег – преиспитивања његових етичких парадокса:

Они би хтели да ми то узмемо. Као што би и ми хтели да они узму [...] Јел' мислиш да би требало да се захвалимо овим људима? Којим људима? Људима који су нам дали све ово? [...] Јел мислиш да су мртви... пошто, да су живи, ми би заправо узимали њихове ствари. Знаш. (К. Макарти, 142, 148 и 249-50)

Заправо, у овом свом преиспитивању, човек и дечак залазе и с оне стране очигледног:

Они су били добри људи? Да јесу. Као ми? Као ми. Да. Тако да је у реду. Да, у реду је. (К. Макарти, 142)

Овакво успостављање критичког односа према обрасцу и месту протагониста унутар тог обрасца, јесте један од начина на који Макарти дистанцира своју прозу од уврежених путева лектире чијој парадигми припада. Други, директнији и важнији начин остваривања истог ефекта проистиче из начина на који општа структура и унапред постављена аскетска естетика романа обухвата и надилази архетипски образац.

Наиме, оба горе поменута дела романа представљају дигресије, релативно кратке паузе чије су временске и вредносне минускулности протагонисти романа свесни: „Људи су се увек спремали за сутрашњицу; ја у то нисам веровао: сутрашњица се није спремала за њих“ (К. Макарти, 172). Упркос жељи да остану уљуљкани у ескапизам, они успевају да је надјачају, све време верујући да се од сурове реалности не може побећи путовањем у себе, већ да се кроз њу мора пробијати рукама и ногама, и да се мора „чувати огањ“ (К. Макарти, 286).

На тај начин, Макарти успева да у роману *Пуџ* успостави неку врсту односа, један вид унутрашњег дијалога са његовим литерарним коренима – фабулом о пустом острву; успева да из ње тако успостављеном дистанцом, варирањем и вештим, хијерархичним инкорпорирањем у шири контекст романа, извуче освежене имагинативне сокове, те да њима допринесе дражи читања, истовремено не доводећи у питање естетски интегритет своје прозе.

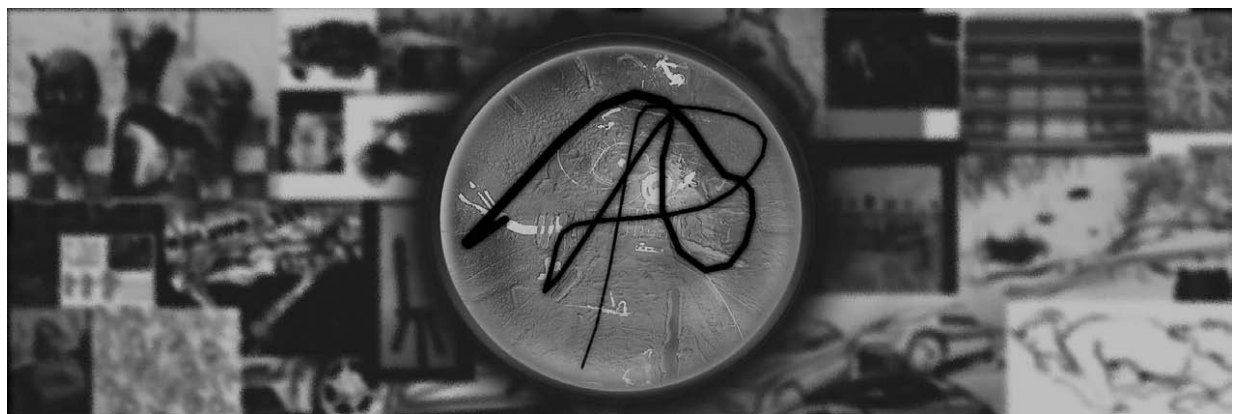
### Референце

- 1) Clarke, Thurston, *Searching for Crusoe*, Ballantine, New York: Ballantine, 2001.
- 2) Watt, Ian, "Robinson Crusoe as a Myth", *Eighteenth Century English Literature*, ed. by James L. Clifford, Oxford University Press, New York, 1960 (1959).
- 3) Tufayl, Ibn, *Hayy Ibn Jaqzan*, transl. by George N. Atiyeh, in *Medieval Political Philosophy* ed. by R. Lerner & M. Mahdi, Cornell University Press, Ithaca, New York 1963.
- 4) Wainwright, Martin, "Desert Island Scripts", *The Guardian*, Saturday 22 March 2003.
- 5) Платон, *Тимај*, прев. Марјанца Пакиж, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.
- 6) Макарти, Кормак, *Пуџ*, прев. Весна Подгорац и Бранислава Јурашин, Веobook, Београд, 2007, 234.
- 7) Hausermann, Hans W, "Aspects of Life and Thought in *Robinson Crusoe*", *Review of English Studies*, Vol. II, 1935 (No 44, October).
- 8) Defoe, Daniel, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe, written by himself*, ed. by Doreen Roberts, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2000.
- 9) Varley, John, "The Manhattan Phone Book (Abridged)", *Bangs and Whimpers: Stories About the End of the World*, edited by James Frenkel, Lowell House, 1999.
- 10) Coleridge, Samuel Taylor, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, John Murray Albemarle Street, London, 1835.
- 11) Aldiss, Brian, *Billion Year Spree*, Doubleday & Company Inc, Garden City, New York, 1973.
- 12) Durrell, Lawrence, *Reflections on a Marine Venus*, Marlow & Company, New York, 1996 (1953).

**Nikola Bujanja****THE DESERT ISLAND ARCHETYPE AND  
THE POST-APOCALYPTIC FICTION:  
*THE ROAD*, BY CORMAC MCCARTHY**

Summary

The paper proposes that the global popularity of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* has transmogrified it into a modern myth, an archetype of its kind. This archetype, it is shown, is a core element of the so called post-apocalyptic narratives. The work than investigates the the archetype's role in Cormac McCarthy's novel *The Road* and concludes that, by transcending the by and large conventional approaches of post-apocalyptic fiction, McCarthy manages to reinvigorate the characteristic appeal of the archetype, as well as to preserve the aesthetic integrity of his prose.



Љуба Бркић • *DigitaLine*  
мултимедијални рад, 2009.

**Владимир Карановић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## КРИТИКА ЕМИЛА ЗОЛЕ И ЕЛЕМЕНТИ ТЕОРИЈЕ ШПАНСКОГ НАТУРАЛИЗМА У ТЕКСТОВИМА ЕМИЛИЈЕ ПАРДО БАСАН

У уводном делу рада аутор представља предмет научног разматрања и дефинише релевантне књижевно-теоријске појмове. У складу са интерпретативном тенденцијом рада дата су основна теоријска становишта Емила Золе, која уједно представљају и референтну тачку шпанске списатељице и књижевне критичарке Емилије Пардо Басан. Збирка чланака *La cuestión palpitante* има неколико битних теоријских и критичких аспеката: критика идеализма; представљање и критика натурализма; одбрана реализма као „шире, свеобухватније и савршеније теорије од натурализма“; похвала шпанској књижевности, како узора тако и актуелних писаца. Пардо Басан наводи разлике између француског и шпанског натурализма и закључује да натурализам у Шпанији по узору на француски не може ни постојати будући да шпанска средина има читав низ историјских, духовних, религиозних, културолошких и књижевних специфичности.

**Кључне речи:** Емилија Пардо Басан, натурализам, поетика, подражавање, шпанска књижевност реализма.

### 1. Увод

„Уметност не може избећи да се бави стварношћу, ма колико ми сужавали њено значење или наглашавали преображајну и стваралачку моћ уметника“.<sup>1</sup> Зоран Константиновић за натурализам каже да представља „стил у уметности карактеристичан по тежњи да реално одрази стварност одбацујући сваку стилизацију и све духовне чиниоце; у европској књижевности покрет око 1880-1900. Његове основе у историји развоја људског духа почивају на позитивизму, који полази од сазнања природних наука и одбацује сваку метафизику. Човек, који се налази у свету чулних појава, схвата се као и тај свет, са становишта природних наука, као производ три

1 Рене Велек, *Кријички појмови*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Београд, Вук Караџић, 1966, 150.

чиниоца: *наслеђа* (расе), *средине* (миље), и *историјске ситуације*. Дужност је песништва, према томе, да из природних наука преузме метод експеримента. У литерарној терминологији пре Емила Золе употребљавани су да означе поступак оних писаца који су природни начин изражавања супротставили реторичком изразу, као и оних који су се, описујући карактере, инстинкте, навике и понашања својих личности, служили методама *ојсервације*, *анализе* и *класификације*, преузетим из природних наука<sup>2</sup>.

Термини „натурализам“ и „натуралиста“ доводе до стварања једног специфичног односа између писца и научника који проучава и описује свет природних појава. Уметник, пре свега, треба да буде посматрач који је у стању да асимилује мноштво аспеката света који га окружује.<sup>3</sup> Склоност ка научној методи, али и жеља да критичар своје закључке заснује на што сигурнијим подацима била је веома изражена код познатог француског теоретичара и историчара књижевности Иполита Тена. За теорију али и историју књижевности значајан је Предговор који пише за своју *Историју енглеске књижевности* (1864), где формулише књижевну теорију и своди је на три елемента који одређују аутора и његово дело. То су раса, средина и тренутак. Писац је, дакле, успешан кад изражава своје време, кад „држи огледало времена те тако доприноси афирмацији идеала свога друштва“.<sup>4</sup>

## 2. Емил Зола и теорија натурализма

Француски теоретичар и писац Емил Зола (1840-1902) у Предговору за свој роман *Тереза Ракен* први пут изражава наклоност натуралистичким тенденцијама и помиње термин „натурализам“ када говори о својим, али и о делима Стендала и Балзака. Осим тога што представља један вид књижевне естетике, Золин натурализам повезан је с низом актуелних антрополошких теорија Иполита Тена, Чарлса Дарвина и Клода Бернара. Зола преузима принцип физиолошке условљености људског постојања и наслеђа, као обавезног чиниоца који утиче на понашање будућих генерација. Од Чарлса Дарвина Зола преузима још један важан концепт: борбу за

2 Зоран Константиновић, „Натурализам“, у: Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник), *Речник књижевних термина*, фототипско издање, Бањалука, Романов, 2001. 515-517.

3 Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007, 226, 227.

4 Мирослав Бекер, „Романтизам и касније“, у: *Повијест књижевних теорија (од антике до краја деветнаестог столећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, Загреб, СНЛ, 1979, 231, 232.

опстанак, као основни фактор понашања појединаца и друштвених група. Зола сматра да се природна равнотежа и борба за опстанак пореметила и да владају неки други принципи.

Зола је изнео основне поставке натурализма у Предговору за друго издање романа *Тереза Ракен*, у есејима *Експериментални роман* из 1880. године, али и у делу *Најнатуралистички романописци* из 1881. године. Чини се да је најзначајнији есеј *Експериментални роман*, будући да је шпанска интелектуална средина управо овај текст користила као полазну тачку за формулацију, критику и превазилажење недостатака натурализма.

У Предговору за роман *Тереза Ракен* истиче да је за протагонисте својих романа одабрао личности којима у потпуности владају њихови нерви и крв, тј. личности лишене слободне воље, чији је сваки животни чин условљен фаталношћу њиховог тела. У наставку истиче:

„Настојао сам да у тим животињама пратим, корак по корак, потајно деловање страсти, инстинктивне покрете, умне поремећаје настале после нервне кризе. (...) Ако се роман пажљиво чита, постаје очигледно да је свако поглавље студија извесног физиолошког случаја. Једном речју, моја је једина жеља била да, будући да сам приказао снажног човека и незадовољну жену, пронађем у њима животињу, посматрам искључиво животињу у њима, да их претворим у учеснике силовите драме и да брижљиво бележим осећања и поступке ових бића. Ја сам, једноставно, на два жива тела применио аналитички поступак који хирурзи примењују на лешевима.“<sup>5</sup>

На почетку свог манифеста натурализма под називом *Експериментални роман* Зола се ограђује од појма научности у књижевности. Тумачећи дело Клода Бернара *Увод у експерименталну медицину* Зола истиче разлике које постоје између „научности опажања“ и „експерименталне научности“.

„Свако експериментално размишљање засновано је на сумњи, јер експериментатор не смије имати никакву априорну идеју прије природе те мора увијек сачувати своју слободу духа. Он само прихвата појаве које су призведене након што су доказане.“<sup>6</sup>

У наставку поставља једно логично питање: да ли је експеримент могућ у књижевности, у којој се досад примењивало само

5 Емил Зола, „Експериментални роман“ (превод: Јелена Чоловић), у: *Роман – рађање модерне књижевности*, приредио Александар Петров, Београд, Нолит, 1975, 29.

6 Емил Зола, „Експериментални роман“ (превод: Мирослав Бекер), у: *Повијест књижевних теорија (од антике до краја деветнаестог стољећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, Загреб, СНЛ, 1979, 385, 386.



опажање? Угледајући се на Бернара прави разлику између „посматрача“ и „експериментатора“:

„Име „опажатеља“ (посматрача) дајемо ономе који примјењује једноставан или сложен поступак истраживања у проучавању појава које он не мијења те које он скупља према томе како му их природа нуди; назив „експериментатор“ дајемо ономе који употребљава једноставан или сложен поступак истраживања да мијења или модифицира у неку сврху природне појаве те их присиљава да се јављају под околностима и увјетима у којима се не јављају у природи“.<sup>7</sup>

Посматрач, дакле, доводи у везу појаве које има пред својим очима. Он мора бити нека врста фотографа који веродостојно представља природу, излаже чињенице онако како их је видео, поставља полазну тачку, а затим на сцену ступа експериментатор, који поставља експеримент, тј. води ликове кроз одређену причу, да би показао да се у тој причи чињенице нижу оним редоследом који захтева детерминизам проучаваних појава. Романописац је, по Золи, неко ко увек трага за истином. Коначно, Зола долази и до објашњења термина експериментални роман који је „просто записник о експерименту, који романописац понавља пред очима публике.“<sup>8</sup> Будући да је човек део веће друштвене заједнице, извесно је да та заједница утиче на њега и његово понашање и да мења природу одређених појава. Задатак романописца јесте студија узамног утицаја појединца и друштва:

„Пре свега, добро упознати механизам појава у човеку, показати устројство интелектуалних и сензуалних поступака онако како их физиологија објашњава под утицајем наслеђа, околних прилика, затим показати живог човека у друштвеној средини, коју је сам створио, коју свакодневно мења и у чијем се окриљу он сам непрекидно мења“.<sup>9</sup>

Експериментални роман је, према Золи, последица развитка науке у XIX веку; он је „књижевност нашег научног доба, као што су класична и романтична књижевност одговарале сколастичком и теолошком добу“.<sup>10</sup> Зола истиче да су романописци-експериментатори моралисти, који показују како функционише одређена страст у друштвеној средини. Постоји потреба да се овлада тим страсти-

7 *Idem*, 386, 387.

8 Емил Зола, „Експериментални роман“ (превод: Јелена Чоловић), у: *Роман – рађање модерне књижевности*, приредио Александар Петров, 31.

9 *Idem*, 32, 33.

10 Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, vol. VII Época del Realismo, Tafalla (Navarra), Cénlit Ediciones, 1983, 727, 728.

ма, да се страст контролише и тиме допринесе њеном стишавању и развоју друштва. Задатак експерименталних писаца је „претварање непознатог у познато“ у циљу овладавања природом.<sup>11</sup> Подвлачи безличан карактер експерименталног метода, истичући да у натурализму не може бити ни иноватора ни шефова школе. Међутим, оригиналност и генијалност неког писца огледа се у форми и стилу, док празној реторици у експерименталном роману нема места. Језик једног дела је за Зола „чиста логика, природна и научна грађевина“. Сматра да је лиричност погубна за добро дело, а да су логика и јасност основни чиниоци савршеног стила.

„Експериментални писац увек прихвата научно доказане чињенице, које показују механизам деловања у човеку али и у друштву. (...) Експериментални метод је на путу да одреди природне, индивидуалне и друштвене феномене, за које је метафизика до сада налазила само ирационална и натприродна објашњења“.<sup>12</sup>

На крају, Зола предвиђа да ће експериментална метода бити примењена и у позоришту, критици али и у поезији. То је, по њему, „судбинска еволуција“. „Метафизички човек“ је мртав и улогу преузима „физиолошки човек“. Књижевност није сва у ствараоцу већ и у природи коју слика, тј. у свету који нас окружује.<sup>13</sup>

### 3. Натурализам у Шпанији

Натуралистичка књижевна школа у Шпанији неће бити конституисана све до 1880. године, тј. до појаве есеја *Експериментални роман* Емила Зола. Нове тенденције у књижевности проузроковале су велике полемике у интелектуалним и књижевним круговима. Углавном шпански аутори су се супротстављали теорији детерминизма, научњаштва, одумирању духовности човека који се своди на чисту материју и сирову природу. Међутим, аутори преузимају технику натурализма, како у композиционом, тако и у стилском смислу, поредећи нове тенденције са већ постојећом традицијом пикарског жанра и стваралаштвом Мигела де Сервантеса.<sup>14</sup> Ако под натурализмом подразумевамо француски књижевни покрет – он у Шпанији не постоји. Међутим, модификован натурализам, прилагођен шпанским друштвеним, духовним и идеолошким приликама свакако постоји. Речју, шпански натурализам не пориче

<sup>11</sup> *Idem*, 34.

<sup>12</sup> *Idem*, 35.

<sup>13</sup> Емил Зола, „Експериментални роман“ (превод: Мирослав Бекер), у: *Повијести књижевних теорија (од антике до краја деветнаестог стољећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, 391.

<sup>14</sup> *Idem*, 313, 314.

идеолошке поставке на којима почива реализам; шпански натурализам је само фаза у развоју реализма.<sup>15</sup>

#### 4. Емилија Пардо Басан и критика француског натурализма

Један од првих текстова ауторке, *Предговор (Prefacio)* који је написала за свој роман *Un viaje de novios*, објављен је као додатак часописа *La época* између 29. новембра 1881. и 3. фебруара 1882. године. Овај Предговор представља неку врсту увода у ставове Емилије Пардо Басан, који ће прецизно бити формулисани тек у студији *La cuestión palpitante*. На почетку истиче да се воде велике полемике у последње време о реализму и натурализму. Међутим, појава натуралистичких романа је чињеница и они све више освајају светску књижевну сцену. У наставку разрађује нови концепт романа као друштвене студије:

„...la novela ha dejado de ser mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio. (...) En el día – no es lícito dudarlo – la novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella, es su modo peculiar de ver las cosas reales: bien como dos personas, refiriendo un mismo suceso cierto, lo hacen con distintas palabras y estilo.“<sup>16</sup>

Лош укус публике искварио је и ауторе. Пардо Басан не одбацује принцип темељног, пажљивог и прецизног посматрања и не слаже се са избором гнусних и срамних тема, песимистичним тоном у приповедању. Сматра да у роману треба приказати мало више људске психе, осећања, суза и смеха, јер је све то део живота и свакодневице. Емилија Пардо хвали шпански реализам и националну уметност свих епоха која има реалистичке тенденције (*Селестина*, *Дон Кихот*, Веласкес, Гоја, Рамон де ла Крус). Ауторка употребљује натуралистичку доктрину и шпанску националну књижевност прошлих времена. Таквим поступком сврстава се у критички ток који ће бити опште распрострањен у Шпанији тога доба.<sup>17</sup>

15 Joan Oleza Simó, “Realismo y naturalismo en la novela española”, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7971> (2002)

16 „роман више није пука забава, начин да се прекрате сати доколице, будући да се усмерава ка друштвеној, психолошкој и историјској студији, али најзад студији. (...) У данашње време, без сумње – роман је копија живота, и једино што романописац у њему представља јесте особени начин посматрања реалних објеката, исто као што две особе, преносећи одређени догађај, користе различите речи и стилове.“ (превод: аутор) Emilia Pardo Bazán, “Prefacio” in: *Un viaje de novios*, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=2782> (2000)

17 Walter T. Pattison, *El naturalismo español (historia de un movimiento literario)*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 38-41.

#### 4.1. „*La cuestión palpitante*“

Емилија Пардо Басан је 7. новембра 1882. почела у листу *La Época* да објављује чланке под називом *La cuestión palpitante* с намером да обавести књижевне кругове и јавно мњење о великој трансформацији коју трпи европски роман и да прилагоди шпанским културним условима одређене поставке француског натурализма. Чланци су већ наредне, 1883. године, објављени у форми књиге са критичким и теоријским предговором Леополда Алас Кларина. Пардо Басан питање натурализма разматра на веома конфузан начин, често прелазећи са једне теме на другу а недовољно разјашњавајући одређену појаву. Ова збирка чланака изазвала је велике полемике, а посебно је било занимљиво да се питањем натурализма бави једна млада жена која припада аристократији. Дело има неколико битних теоријских и критичких аспеката: критика идеализма; представљање и критика натурализма; одбрана реализма као „шире, свеобухватније и савршеније теорије од натурализма“; похвала шпанској књижевности, како узора тако и актуелних писаца.<sup>18</sup>

У Предговору за прво издање овог теоријског текста, Леополдо Алас Кларин бави се књижевницом и њеним делом, али и теоријским поставкама натурализма. Сматра да ће управо књига Емилије Пардо Басан допринети разјашњавању одређених проблема и превазилажењу разлика између „старих“ и „нових, тј. „конзервативаца“ и „либерала“. Пардо Басан није имала ни академске ни дидактичке намере при писању ових чланака, већ је циљ био информативне природе, тј. подстицање шпанских књижевних кругова да о натурализму размишљају на умеренији начин. Пардо Басан у овим чланцима износи своју визију натурализма, коментарише Золину појаву и дело, француске реалистичке писце, енглески реализам и прилике у Шпанији. Циљ јој је био представљање Золиних ставова о натурализму и њихово прилагођавање шпанској средини и шпанској романескној традицији.

Већ у првом чланку, под називом „Причајмо о скандалу“ („Hablemos del escándalo“) Емилија Пардо Басан пореди стање натурализма у савременом шпанском друштву са стањем других естетичких тенденција у осталим епохама. Истиче да је етикета „неморалности“ коју је натурализам добио непоштена и да су нове тенденције увек осуђене без претходне провере или расправе. Кри-

<sup>18</sup> Donald L. Shaw, *Historia de la literatura española*, vol. V (El siglo XIX), Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 237, 238.

тичари који утичу на јавно мњење морају да се баве феноменима, да истраже њихове узроке и да их проучавају без згражавања, будући да епохе и правци у књижевности настају једни од других. Већ на почетку, ауторка заузима историцистичко и компаративно-естетичко становиште.<sup>19</sup>

У другом чланку, под називом „Улазећи у материју“ („Entrando en materia“), Пардо Басан даје своје дефиниције термина „реализам“ и „натурализам“, наглашавајући да то нису неологизми, већ термини који су у употребни још од Аристотеловог времена. Позива се на *Речник шпанског језика* и проналази само термине „natural“ (*lo que pertenece a la naturaleza*) и „real“ (*lo que tiene existencia verdadera y efectiva*). Закључује да се натурализам у књижевности и филозофији доводи у везу са природом, те не постоје други узроци људског понашања до урођених импулса организма и околине. Основа тога је детерминизам, који су сколастичари сматрали учењем по којем Бог у потпуности контролише вољу човека. „У данашње време“, тврди Пардо Басан, „детерминизам се такође односи на такво гледиште, с тим што није Бог тај који управља вољом људи и предодређује њихове акте, већ материја и њена снага и енергија. На тај начин се из стања општег фатализма, прешло у стање материјализма“.<sup>20</sup> У наставку се бави Золином појавом и истиче да се Зола често поистовећује са натурализмом. Емилија Пардо сматра да то није случајно, јер је он тај који је најпрецизније формулисао теорију натурализма, посебно у есеју *Експериментални роман*. Коментарише одређене наводе из есеја, посебно утицај Клода Бернара. Свођење човека на низ физичко-хемијских реакција и представљање „животиње у човеку“ ограничило је одабир тема и мотива у романима.<sup>21</sup> Она се не слаже са Золином визијом човека, јер сматра да за човека не важе само физиолошки закони и утицај околине, већ је човек биће које има и душу и тело. Основна грешка натурализма је то што покушава да „мишљење и страсти потчини истим законима који важе при паду камена“. За доња Емилију основа, како за бављење књижевношћу тако и за уметност уопште, јесте таленат, нека врста јединствене особености уметника.

Трећи чланак, под називом „Настављамо с филозофирањем“ („Seguimos filosofando“) кључан је за разумевање естетичке позиције коју Пардо Басан заузима према натурализму. Сматра да роман

19 Adolfo Sotelo Vázquez, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca filológica, 2002, 187-196.

20 Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, edición, introducción y notas de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, 142, 143.

21 *Idem*, 145-147.

треба да понуди што вернију слику живота и људи, обухватајући и материјални и духовни аспект постојања, и на основу тога предлаже један нови облик реализма, који ће бити мост између старог шпанског реализма и новог француског натурализма:

„Si es real cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el Realismo en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el Naturalismo. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del Naturalismo y del idealismo racional. En el Realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas“.<sup>22</sup>

Пардо Басан још наводи да је Золин натурализам одбацио лирски израз, као нешто што је неприхватљива форма у натурализму. С друге стране, реализам прихвата и субјективистички и објективистички облик поезије, с тим што стварност мора у сваком тренутку песнику бити полазна тачка и инспирација.<sup>23</sup>

У неколико наредних чланака Пардо Басан се бави развојем романа, посебно француским реалистичким романом (Стендал, Балзак, Флобер, Гонкур...). Након физичког портрета Емила Золе, који даје не као сликарка већ као анатом, Пардо Басан се бави његовим делом и доприносом теорији романа. Сматра да је Зола покушао да приближи физичке законе законима природе, али и да примени логику која влада у експерименталним наукама на уметничка и књижевна дела, у чему лежи његова оригиналност, али уједно и главни недостатак.

У 14. чланку, под називом „Zola. Sus tendencias“, Пардо Басан разматра различите аспекте Золиних романа које доводи у вези са натурализмом: наслеђивање урођених особина личности; природну селекцију, која елиминише слабе и оставља у животу само оне способне; борбу за опстанак; адаптацију, која условљава живот људи у спољашњем свету, итд.<sup>24</sup> Пардо Басан замера Золи што је своје ставове засновао на још увек непровереној теорији. Највећа грешка је у угледању на дарвинисте, који студију патолошког случаја стављају испред студије нормалног случаја, који је заступљенији у природи. Из те претпоставке потиче песимизам који је присутан у већини

22 „Ако је реално оно што постоји на прави и опипљив начин, реализам у уметности нам нуди ширу, комплетнију и савршенију теорију од натурализма. Подразумева и обухвата оно што је природно и духовно, тело и душу, и превазилази и смањује разлику између натурализма и идеализма са примесама рациоанализма. У реализму има места за све, осим за претеривања и бунцања супротстављених школа, које се самим тим међусобно искључују.“ (превод: аутор) *Idem*, 151.

23 *Idem*, 151, 152.

24 *Idem*, 247.

Золиних романа и потреба да се прикаже „звер у човеку“, тј. „човек који робује инстинктима, потчињен фаталношћу своје физичке грађе и тиранији околине. Ауторка у потпуности не критикује терминологију и начин на који Зола износи своје ставове. Чак, попут Золе, прави разлику између фатализма и детерминизма:

„El fatalismo supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada“.<sup>25</sup>

У чланку 15 под називом „Зола: његов стил“ („Zola: su estilo“) Пардо Басан се бави Золином поетиком натуралистичког романа. Полазећи од анализе наративне технике безличног приповедања, чији је Флобер најбољи представник, закључује да је Зола ову технику усавршио и на најбољи начин применио у својим романима. Зола користи неку врсту технике „увида у мисли ликова“ јер ми имамо утисак да радњу и садржај мисли не представља приповедач, већ информације добијамо непосредно на основу текста и секвенци које осликавају стање свести. Ову појаву Кларин назива „слободни индиректни говор или латентни говор“ (*estilo indirecto libre o estilo latente*).

У последњем чланку који је посвећен Золи („De la moral“) Пардо Басан се бави још једном погрешком критичара натурализма: поистовећивањем „простачког“ (*lo grosero*) са „неморалним“ (*inmoral*), истовремено осуђујући у име морала све оно што у стварности припада личном естетичком укусу:

„Viniendo ya a las relaciones de la moral y de las novísimas escuelas literarias, empezaré por observar que es error frecuente en los censores del Realismo de confundir dos cosas tan distintas como lo inmoral y lo grosero. Inmoral es únicamente lo que incita al vicio; grosero, todo lo que pugna con ciertas ideas de delicadeza, basadas en las costumbres y hábitos sociales; (...) la inmoralidad que entraña el Naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene; pero todo escritor realista es dueño de apartarse de tan torcido camino, jamás pisado por nuestros mejores clásicos, que, no obstante, realistas y muy realistas eran.“<sup>26</sup>

25 „Фатализам подразумева обавезно присуство одређеног феномена, независно од стања у којем се појављује, док детерминизам подразумева нужно стање у којем се налази одређена појава чије појављивање није обавезно.“ (превод: аутор), Sotelo Vázquez, *op.cit.*, 208, 209.

26 „Сада када говоримо о моралу и новим књижевним тенденцијама, почећу са запажањем да је најзаступљенија грешка коју праве критичари реализма поистовећивање два тако различита појма као што су *неморално* и *џнусно*. Неморално је само оно што



Ауторка примећује да је концепција морала у многим случајевима сведена на „моралну чистоту у сексуалном погледу“, као да је неморално све што је еротично. У наставку се бави појмовима *фатализма* и *детерминизма*, који се, по њеном мишљењу, односе само на школу француског натурализма, али не и на шпанску, која иза себе има дугу традицију класичног националног реализма. У наставку истиче да натуралисти нису никакви утопијски револуционари, робови система, не глорификују порок, не уништавају животе и не кваре морал људи. Натурализму се, међутим, приписује детерминизам, као и недостатак доброг укуса аутора и неспособност одабира прихватљивих тема за уметничку обраду.<sup>27</sup> Натурализам представља један отворени, револуционарни, прогресивни покрет, који је окренут променама не само на пољу књижевности, филозофије или религије, већ и на неким друштвеним пољима, као што је еманципација жена.

Успех, скандал и полемике које изазива ово дело имају неколико узрока: дијалогска и полемичка форма есеја, са читавим низом питања и одговора који се смењују великом брзином; контекст савремености у који је читалац стављен, јер се ради о „горућем питању“; друштвено-политичке прилике у Шпанији у другој половини XIX века; велика промена која се одиграла у сфери женских права и положаја жене у друштву и односа мушкараца према жени. Садржина овог есеја није сама по себи револуционарна, будући да ауторка покушава да прилагоди натуралистичку доктрину шпанској традицији и католичком моралу. Међутим, оно што је новина и што је многим засметало јесте чињеница да је жена заслужна за теоријску основу шпанског натурализма. Емилија Пардо Басан желела је да се прилагоди новим књижевним токовима свога времена, које је затим у својим романима и следила; успела је да прилагоди духовност и католички морал натуралистичкој доктрини: аналитичком и експерименталном методом, посматрањем и детаљним прикупљањем података, неутралним начином приповедања, студијом и објективним описивањем друштвених и животних феномена. Међутим, била је принуђена да се бори са свима који су били

---

подстиче на порок; гнусно, све што је у супротности са узвишенијим идејама, заснованим на обичајима и друштвеним навикама; (...) неморал који се јавља у натурализму води порекло од његовог фаталистичког карактера, тј. из детерминистичке основе коју има; међутим, сваки реалистички писац има способност да се одвоји са тог погрешног пута, којим никада нису ходали наши класици, а који су били најбољи реалисти од свих реалиста.“ (превод: аутор), Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, 263, 264.

27 *Idem*, 269.

неуки или нетолерантни, а који су је осуђивали или је нису ни разумели.<sup>28</sup>

Иако је Зола главна тема овог есеја (поглавља посвећена другим ауторима и тенденцијама представљају увод у расправу о Золиним теоријским поставкама и делу), ауторка не прихвата све његове поставке. Категорички одбацује фаталистички материјализам, свемоћни детерминизам и садржину неких његових описа. Она афирмише сопствену верзију натурализма, у којој је сједињен дух са телом и у којем су описи умеренији и прилагођени добром укусу и католичкој доктрини. Преузима од Золе оно што сматра позитивним доприносом књижевном развоју, а то је аналитички и експериментлни метод који се заснива на посматрању и пажљивом прикупљању података, неутралном начину приповедања и студији друштвених феномена. Закључује да уметност не треба да служи моралу, већ да осликава истину. Сматра да Шпанија није Француска, и да треба прихватити одређене моделе натурализма што неће никако значити да се они беспоговорно подражавају. Савремени шпански романи би требало, по Пардо Басан, да сликају „актуелну Шпанију у њеном правом светлу“.

Многи критичари и писци овај есеј нису разумели на прави начин и полемика настала објављивањем ове књиге трајала је дуго уз учешће многобројних интелектуалаца тога времена.<sup>29</sup>

### 5. „Објективни и психолошки натурализам“

Крајем осамдесетих година XIX века долази до заокрета у тумачењу Золиних ставова и аутори теже некој врсти „духовног натурализма“ (*naturalismo espiritual*), који има одлике психологизма и спиритуализма, карактеристичних за роман првих деценија XX века. Критика Золе је знатно објективнија, како због одређене временске дистанце тако и због све јачег утицаја руске књижевности (Гогољ, Толстој, Достојевски) у шпанској средини.

Пардо Басан је једна од првих који су указали на могућу кризу натуралистичких тенденција у Шпанији и све већи утицај духовности и психологије. Ауторка у Атенеуму учествује на конференцији која је посвећена новим тенденцијама у роману и представља свој рад *La revolución y la novela en Rusia*. Сматра да је духовни елемент који се јавља у руским реалистичким романима нешто што апсолутно недостаје француским писцима. Французи су игнори-

<sup>28</sup> Rosa de Diego, “Introducción”, in: Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, 10-12.

<sup>29</sup> *Idem*, 44-47.

сали чињеницу да је и дух део човека, а не само тело и материја. Ауторка 1891. године у једном свом чланку тврди да се „француски натурализам може сматрати затвореним циклусом“. Нове тенденције Пардо Басан назива „духовним реализмом“. Та тенденција је свој основни облик добила у Француској, као реакција на натуралистички роман, а под утицајем руског реализма. У Шпанији је наишла на плодно тло, првенствено због утицаја руског романа који је био много ближи шпанском натурализму, због одбацивања детерминизма и јаког утицаја католичке вере.

## 6. Закључак

Натурализам, који се по својој дефиницији заснива на националном карактеру, на наслеђу, и на утицају околине, развијао се у XIX веку у Шпанији и другим европским земљама у складу са новонасталом ситуацијом и друштвеним променама. Почетком осамдесетих година у шпанским књижевним круговима постепено су прихватани Золини ставови о новој уметничкој тенденцији и утицај науке на књижевност постаје све већи. Утицај религије, тј. снажан реалигиозни осећај појединца који се заснива на традиционалним специфичностима шпанског бића, допринео је великој разлици између натурализма у Шпанији и осталим европским земљама. Очигледно је да шпански натурализам није наклоњен Золиној естетици, већ представља формулу која сједињује материју и дух. Порекло ове тенденције треба тражити у филозофији краусизма, која је била веома распрострањена у шпанским интелектуалним круговима друге половине XIX века.<sup>30</sup>

Непосредно по објављивању првих Золиних превода на кастилјански језик, око 1882. године, Емилија Пардо Басан својим чланцима под називом *La cuestión palpitante* даје расправи о натурализму у шпанској књижевној средини једну озбиљнију и критичнију ноту. За ауторку је натурализам био псеудонаучни покрет заснован на примени једног суженог значења термина „детерминизам у људском понашању“, уз наглашену тенденцију одбацивања ружног, гнусног и неморалног. Изворни шпански реализам је савршенија, комплетнија и шира концепција од натурализма. *La cuestión palpitante* је нека врста малог приручника за књижевност где доминира дидактички тон: реч је о тексту у којем је представљен развој романа и основне карактеристике доктрине и естетике натурали-

30 Joan Oleza Simó, "Realismo y naturalismo en la novela española", <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7971> (2002)

зма. Овај есеј доприноси разграничавању значења термина *реализам* и *натурализам*, и представља неку врсту борбе нове књижевне школе против старих, тј. класицизма, романтизма и идеализма које су сматране застарелим и превазиђеним. Став који многи аутори заузимају према француском натурализму није зависио само од личних естетских начела, већ је био условљен и њиховим идеолошким опредељењима.

Допринос натурализма у сфери естетског није само у методу, већ у новој, реалнијој визури универзума. Натурализам као метод представља покушај успостављања равнотеже између уметничког ангажовања и једне нове реалности.<sup>31</sup>

## Библиографија

### Примарна литература

- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*, edición, introducción y notas de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, 382.
- ----- . "Prefacio" in: *Un viaje de novios*, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=2782> (2000)
- Зола, Емил. „Експериментални роман“, превод: Јелена Чоловић, у: *Роман – рађање модерне књижевности*, приредио Александар Петров, Београд, Нолит, 1975, 29-35.
- ----- . „Експериментални роман“, превод: Мирослав Бекер, у: *Повијесни књижевних теорија (од антике до краја деветнаестог столећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, Загреб, СНЛ, 1979, 385-391.

### Секундарна литература

#### Историје књижевности

- Ferreras, Juan Ignacio „La prosa del siglo XIX“ in: Díez Borque, José María (coordinador), *Historia de la literatura española*, Vol. III (siglos XVIII/XIX), Madrid, Editorial Taurus, 1982, 393-434.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007, 223-254.
- ----- . *Manual de literatura española*, Vol. VII Época del Realismo, Tafalla (Navarra), Cénlit Ediciones, 1983.
- Shaw, Donald L. *Historia de la literatura española*, Vol. V (El siglo XIX), Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 185-244.

31 Juan Ignacio Ferreras, „La prosa del siglo XIX“ in: José María Díez Borque (coordinador), *Historia de la literatura española*, vol. III (siglos XVIII/XIX), Madrid, Editorial Taurus, 1982, 429, 430.

## Студије

- Бекер, Мирослав. „Романтизам и касније“, у: *Повијесни књижевних теорија (од антике до краја деветнаестог стољећа)*, избор текстова и повијесни увод Мирослав Бекер, Загреб, СЛ, 1979, 211-238.
- Diego, Rosa de. “Introducción” in: Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, 9-70.
- Oleza Simó, Joan . “Realismo y naturalismo en la novela española”, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7971> (2002).
- Pattison, Walter T. *El naturalismo español (historia de un movimiento literario)*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Ediciones Almar, Biblioteca filológica, 2002, 13-234.

## Приручници

- Константиновић, Зоран. „Натурализам“, у: Драгиша Живковић (главни и одговорни уредник), *Речник књижевних термина*, фототипско издање, Бањалука, Романов, 2001, 515-517.
- Велек, Рене. *Кријички појмови*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Београд, Вук Караџић, 1966, 149-166.

Vladimir Karanović

## THE CRITIQUE OF ÉMILE ZOLA AND THE ELEMENTS OF SPANISH NATURALISM IN EMILIA PARDO BAZÁN'S TEXTS

Summary

The introductory segment of the paper introduces the subject matter of the author's scientific research and defines the relevant literary and theoretical concepts. Following the interpretative tendency of the paper, the inquiry deals with Émile Zola's theoretical positions representing the referent point of Emilia Pardo Bazán, the Spanish author and a literary critic. There are several significant aspects of criticism in the collection of articles *La cuestión palpitante*: the critique of Idealism; the representation and critique of Naturalism; the apologia of Realism as “a broader, a more comprehensive theory than that of Naturalism”; the eulogy of Spanish literature, including both the exemplary as well as the present day authors. Pardo Bazán highlights the differences between the French and Spanish Naturalism, deriving a conclusion that Naturalism in Spain, following the pattern of French Naturalism, cannot exist as such, given a number of historical, spiritual, religious, cultural and literary diversities inherent to the Spanish milieu.



Лазар Димитријевић • • • •  
туш/перо на папиру, 42 × 30 cm, 2009.

Ана Гвозденовић  
Краљево

## ПУТОПИС МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: ВИШЕ АУТОБИОГРАФИЈА НЕГО ПРИРУЧНИК

Док су у ранијим периодима путописе писали мисионари, истраживачи, научници, а њихов примаран интерес био откривање непознатих чињеница, у XX веку путопис постаје знатно субјективнија категорија и често алтернативна форма писања остварених романсијера и песника. Слично је и у српској књижевности. Исидора Секулић, Јован Дучић, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков користе полиморфну и нестабилну структуру овог хибридног жанра, а њихов путопис постаје више фикционална и аутобиографска форма.

**Кључне речи:** жанр, путопис, аутобиографија, хибрид, чињенице, фикција, тумач, Црњански

Друштвено-културне прилике задњих деценија XIX и у првим деценијама XX века учиниле су да је знатан број романсијера и песника овог периода веома много путовао и често мењао место свога боравка, тако да се с правом може говорити о феномену „путујућих писаца, без обзира на то да ли су они били или не уз то и путописци, као што је већина заправо и била“<sup>1</sup>. Како Хелен Кар примећује, искуство многих од сарадника модернистичког часописа *Transatlantic review* – Хемингвеја, Езре Паунда, Т. С. Елиота, Џејмса Џојса и других – обележено је извесном несталношћу и великом мобилношћу. Неки од њих су знатан део својих живота провели као исељеници, а већина је прилично често мењала своја боравишта. „Од Хенрија Џејмса па надаље, централно обележје модернизма је оно што је Петер Николс описао као 'шок егзила' и 'културни контраст'.“<sup>2</sup> Искуства својих путовања ови модернистички писци пренели су у путописе, једнако као и у своја фикционална дела. Чињеница да су путописе модернистичког периода писали ствараоци од угледа и да су они имали заједничка тематска, али и поетичка обележја као тадашња тзв. имагинативна књижевност, учинила је да крајем овог

1 Helen Carr, "Modernism and travel (1880–1940)", *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge University Press, 2002, 73.

2 Исто, 74.



раздобља путопис постане више књижеван и аутономан жанр него што је то пре био случај. Раније су путописи најчешће настајали након путовања предузиманих од стране војника, трговаца, научника, из образовних, здравствених или пословних разлога. Тек у XX веку на путовања се креће да би се о њему писало<sup>3</sup>. О тој разлици по слободи путовања<sup>4</sup>, говори и сам исказни субјекат Хийерборејаца:

„Гете је и на Везув ишао да проучава и скупља минерале, други су ишли да виде опсерваторију, ми, међутим, нас ради путујемо.“ (подвукла А. Г.)

У међуратном периоду, као и у фикционалној књижевности, и у путопису пажња ствараоца се помера са реалистичког текста, пуног детаља, често отворено морално-поучне намене, ка више импресионистичком писању, које бележи дешавања у свести путника,<sup>5</sup> па путопис постаје „више аутобиографија него приручник“<sup>6</sup>.

О сличним токовима може се говорити и у српској путописној књижевности. У својој књизи *Пути српске књижевности. Идентитети, границе, тежње*, Јован Деретић пише да су „личности с највећим и најтрајнијим утицајем у српској књижевности биле путници у стране земље и да то јесте појава која заслужује да јој се посвети много више пажње него што је то досад учињено. Говорити о теми

3 Говорећи о Ламартину, Готјеу, Нервалу, Флоберу, Мишел Битор, међутим, налази ову појаву већ у романтизму:

„Сва романтичарска путовања су књишка. (...)

Путници читају књиге током својих путовања.

Они их пишу, обично водећи дневник.

И они увек производе књигу након повратка...

Они путују да би писали, они путују док пишу, јер за њих, путовање јесте писање“.

Michel Butor, "Travel and Writing", *Temperamental Journeys*, 67.

4 Мило Ломпар, *Аполонови пушокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, 2004, 186.

5 За размишљања о феноменима путника и путовања занимљива су запажања Пола Фасела. У својој значајној студији о британском путопису између два светска рата Фасел одређује разлику између истраживача, путника и туриста. Истраживачи, пише он, попут Френсис Дрејк и Едмунд Хилари, често завршавају промовисањем у витезове. Ниједан путник, а свакако не туриста, никада није проглашен витезом за своја дела, иако његова прегнућа могу бити једнако вредна као и она истраживача. Сва тројица – истраживач, путник и туриста – путују, али истраживач трага за оним неоткривеним, путник за оним што је открио људски ум делајући кроз историју, а туриста за оним што је открило предузетништво и припремило за њега помоћу уметности масовног публицитета. Тако је изворни путник, према Фаселу, између два екстрема. Ако се истраживач креће према ризику неуобиченог и непознатог, туриста се креће према сигурности чистог клишеа. Путник посредује између ових крајности, задржавајући све што може од узбуђења које доноси непредвидиво повезано са истраживањем, и спајајући га са задовољством насталим из „свести о томе где се налазиш“, које припада туризму.

6 Helen Carr, нав. дело, 74.

наших књижевних путника значи говорити о српској књижевности у целини полазећи од једне њене специфичности, која се понавља из епохе у епоху, те се може узети као једно од њених трајних обележја.<sup>7</sup> Као и у светској књижевности, и у српској, прекретница у развоју путописа наступа са романтизмом. Љубомир Ненадовић је најпре путописац, па тек онда, рецимо, песник, а оно што се сматрало недостатком његових путописних писама – „говор о себи и кроз себе“, касније ће постати не само прихватљива, већ и пожељна одлика путописног исказа. У XX веку признати приповедача и песници наше књижевности пишу путописе: Исидора Секулић, Јован Дучић, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков...<sup>8</sup> Писци авангарде користе полиморфну и нестабилну структуру овог хибридног жанра, па њихов путопис никада није канонски одредива форма, већ настаје у сталном преплитању са другим књижевним облицима (аутобиографијом, романом, есејем, поезијом...). Иако поетички супротстављен авангарди, Јован Дучић је добро уочио неке од одлика модерног путописа и наговестио оно што ће можда најпотпуније остварити Милош Црњански. Говорећи о путописима Исидоре Секулић, Дучић каже да „нема тежег рода него путописа“ и да ова форма „тражи велика уметничка средства стила“. У њима се „не описују градови него визије“ (на паралелност фактичког и имагинарног у путописном жанру упућује већ Дучићев наслов *Градови и химере*) и они имају одлике нечег „преживљеног и очима и душом“. Кроз путопис проговара лични песнички сензибилитет, па су различити песници – на пример Гете, Хајне, Тен и Готје – различито гледали на исте земље и пределе кроз које су пролазили, зависно од тога „колико је ко

7 Јован Деретић, *Пути српске књижевности. Идентитет, границе, тежње*, Београд, 1996, 213.

Милош Црњански је више пута говорио о вези путовања и књижевности. У тексту „Лоти пред цвећем трешања“ из 1930. године он пише да „Књижевно дело, ако је иоле од вредности са књижевног гледишта, само по себи биће занимљиво и привлачно, кад је у питању писац који путује целог живота по морима и далеким егзотичним земљама, тамо разгледа, живи и бележи, описује“. (I, 262)

8 Ипак, Исидора Секулић, свакако један од путника који су обликовали изглед српске књижевности, у уводу уз друго издање *Писама из Норвешке* (Просвета, Београд, 1951) износи опречан и прилично изненађујући став:

„У књижевности нашој – нико не зна зашто и како – има мало путописа. Ако оставимо даљу прошлост, важи ово: још путопис из Италије, од Милоша Црњанског, и путопис из Шпаније, од Растка Петровића, и онда је та врста књижевности опет пресушила. (Ако смо нешто или некога из тог времена заборавили, молимо да нам се опрости.) По новинама, новинарски, пригодно – у ранијој *Полицији* нарочито – тек понеки путописни чланчић, занимљив, врло занимљив, али усамљен, дакле по једна кафена кашичица те литературе.“ *Исидора Секулић*, у избору Светлане Велмар-Јанковић, Народна књига, 1974, 39.

био песник и колико је знао“. Путопис је „један роман о себи“, „пре свега аутобиографија једног срца и једне памети“.<sup>9</sup>

Померања путописа од фактографског и поучног жанра ка више фикционалном и аутобиографском одразила су неке од основних тенденција двадесетовековне књижевности: однос између књижевних и некњижевних врста битно се мења, а многе некњижевне чињенице улазе у свет литерарног, у значајној мери модификујући модус свога постојања. Средином тридесетих година Драган Алексић је, у часопису Милоша Црњанског *Идеје*, забележио једну за тадашњу српску књижевност карактеристичну појаву. Тврдио је да се књижевници све више окрећу новинарству<sup>10</sup>, уздижући новине као медиј до естетског ранга, и да читаоци одвраћају пажњу од поезије, интересујући се све више за новинарску репортажу. Према Алексићу, књижевност је ваљало реактуализовати материјалом свакодневнице, оним што је „у ваздуху“, што је „ствар дана“. „Измењен однос према фактографској грађи тиче се не само аутора, него и читалачке публике, коју од журналистике треба поново преусмерити према литератури, и то преношењем изванкњижевних чињеница у књижевно-естетску продукцију.“<sup>11</sup> Истовремено, границе међу самим књижевним врстама постају порозивне и тешко одредиве, а предност се даје тзв. *границним облицима*. Путопис, са својом

9 Наведено према: Јован Делић, „Путопис као аутобиографија једног срца и једне памети“. О путописима Јована Дучића“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, 121–122.

10 Путописи српске авангарде, укључујући и оне Милоша Црњанског, најпре се појављују у дневним и недељним новинама (*Полицици*, *Времени*), а о специфичном односу између књижевности и новинарства Милош Црњански је писао:

„Исто толико колико се осећам књижевником, осећам се и новинарем. Опет проблем. Када сам ушао у новинарство 1922. године онда су сви моји другови и пријатељи дрекнули: пропао песник, пропао приповедач... Међутим данашње новинарство представља једино место где песник може највише да затрепери: ту је вртлог од свега онога што нас окружава, политике, личних драма и тако даље. Једна ноћ крај телефона у једној великој редакцији је много занимљивија и значајнија него година дана нерада. Ту се долази у везу са земљом, са оним што нас окружује, ту тек можете да разумете извесне односе социјалне и личне. Једном речју, песник или књижевник, треба да живи бар извесно време у каквој редакцији. То је колико цело једно путовање у иностранство. А не би требало да има романописца који не би бар годину дана живео у тој средини. Моје је уверење да ће се из новинарства и појавити први прави наш роман. (...) Нема боље школе за романсијера од новинарства модерног, мешаног са историјом чији су проблеми сублимни.“ 19. децембар 1926, *Есеји и чланци*, II, 442. Несумњиво је да се из наведене изјаве може понешто наслутити о поетичким принципима Црњанског и његовој потреби да се чињенице свакодневног живота уведу у сферу литерарног, чак и када смо свесни полемичког контекста који је оквир овога разговора, Посебно занимљивом чини се идеја да је живот у редакцији искуствено вредан колико цело једно путовање у иностранство.

11 Видосава Голубовић, „Путописна репортажа Милоша Црњанског“, *Књига о путопису*, 189.

„дивном двозначношћу негде између чињенице и фикције“, својом отвореношћу и протејском трансформативношћу, погодовао је авангардним експериментисањима и удаљавањима од канонских књижевних облика. Ова својства књижевности авангарде, преплитање књижевне и ванкњижевне грађе, као и жанровска померања, присутна су и у стваралаштву Милоша Црњанског.

Заједно са другим облицима колективне свести који формирају „хоризонт очекивања“, односно скуп одређених естетских норми са којима читаоци у датом историјском тренутку прихватају неко књижевно дело, Ханс Роберт Јаус помиње и категорију књижевног рода. Књижевни род је, према томе, једна од оних норми у којима новонастало уметничко дело треба да удовољи очекивањима реципијента, а које су засноване било на принципима нормативних поетика, било на кодификованим упутствима, било на познавању до тада насталих дела и начинима њиховог прихватања. Истински ново уметничко дело никада у потпуности не задовољава ова очекивања, већ, по правилу, у себи садржи неку новину која помера устаљене границе и прихваћена правила, доприносећи тако конституисању нових књижевних облика. Као што Калер примећује, „писати песму или роман значи одмах се упустити са књижевном традицијом или барем са одређеном идејом песме или романа. Активност је могућа на основу постојања жанра, против кога аутор може да пише, свакако, чије конвенције може покушати да подрије, али који је и даље контекст унутар кога се одвија његова активност, сасвим извесно као што је изневерити обећање могуће управо на основу институције обећавања“.<sup>12</sup>

Познавање књижевних врста од једнаке је важности и за писца и за читаоца, реципијента књижевног дела,<sup>13</sup> јер, како каже Калер, за читање књижевног текста потребно је познавати законитости литерарног дискурса које нам говоре шта да тражимо у тексту, потребна је читалачка компетенција.<sup>14</sup>

Већ у *Лирици Ишаке* Црњански се отворено поиграва са устаљеним облицима и грубо крши њихова утврђена правила. У „Химни“ се задржава високи тон похвале, али се Бог и господар одба-

12 Донатан Калер, наведено према: Зденко Шкроб, „О проблему основне схеме подјеле на родове и врсте“, у: *Књижевни родови и врсте – теорија и историја* I, Институт за књижевност, Београд, 1990, 19.

13 „Жанрови постоје као институције које функционишу као 'хоризонти очекивања' за читаоце, и као 'моделни писанија' за ауторе. То су дакле два аспекта историјске егзистенције жанрова.“ Цветан Тодоров, *Les genres du discours*, 49. Наведено према: Новица Милић, „Појам хибридног жанра у савременим књижевним теоријама“, у: Исто, 117.

14 Види: Донатан Калер, *Стируктуралистичка поетика* (превела Милица Минт), Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

цују, а својим Богом лирско ми проглашава крв; у „Здравици“ се уместо животу и љубави, „наздравља“ смрти и гробљу, па се *благодарно* заправо преокреће у *клетви*; у „Нашој елегији“, супротно очекиваном, преовлађује бунтован и презрив тон. Црњански пева оду вешалима, а у „Серенати“, уместо драге, песник љуби јесен и увело, румено грање. Раскид са дотадашњом песничком праксом још једном је подвучен у „Епилогу“: „Не, том је крај! / На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице.“ (70)

Питање жанра Црњански држи у средишту читаочеве пажње и следећим својим насловом – *Дневником о Чарнојевићу*. Како је дневник *хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном периоду живота*, то би очекивани наслов могао да буде, рецимо, *Дневник Петра Рајића*.

Жанровска одступања за нас су посебно занимљива у путописима Црњанског. Црњански вешто користи могућност путописа да се отвара за друге текстове („Необичан случај те *присујности књиже* у *књизи* на коју наилазимо у свакој путописној причи илустрован је чињеницом да је путник личност која чита барем свој водич (бедекер).“) <sup>15</sup> и за друге гласове („Путописна прича је жанр који призива *колаж*. Чак се и сама поезија може мешати са њим“) <sup>16</sup> у полемичке сврхе. Он полемиче са претходном путописном традицијом експлицитно, али и прикривено, градњом текста и слика на нов, дотада неоубичајен начин. Свест о дотадашњој путописној пракси, као и новим могућностима које отвара аутобиографска страна овога облика перманентно провејава путописима Црњанског.

Тако је већ у *Писмима из Париза* стално присутна тензија између онога о чему ја-оригинал жели да говори и ограничења која му намећу жанр и, на дотадашњој лектури изграђено, интересовање читалаца. Оно што би просечне читаоце <sup>17</sup> могло да занима путописцу је досадно (25). Узрок те досаде лежи, по признању исказног субјекта, у „културно-историјском расположењу“ које га све више обузима, а које произлази из опште духовне климе с почетка XX века.

Јављање из Беча путописац врло брзо прекида констатацијом да је „Уосталом, све (је) по старом“ (10), што заправо више говори о његовој малодушности и незинтересованости, него стварним приликама у аустријској престоници. „Само је лирика нова, човечанска,

15 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, 590.

16 Исто.

17 Треба имати на уму да је Црњански поред стварног адресата коме су *Писма из Париза* упућена – а то су просечни читаоци загребачке *Нове Европе*, у којој су се ови текстови најпре и појављивали, и са којим готово све време води полемички дијалог – рачунао и на једног другог, *идеалног, лијтерарно компетенцијног читатеља*.

послератна.“ (12) Зато када заврши са белешкама о најмлађој лирици Аустрије и размишљањима на која га наводи збирка *Објављење* – реч је о доброј прилици за појашњавање суматраистичке поетике<sup>18</sup>, путописцу не остаје ништа више о чему би писао.

Слично, у писму из Минхена, кратак опис немачког живота завршава се и пре него што истински почне, а кад прича крене смером очекиваним у путопису (истина, реченице су одсечне, телеграфске, а информације штуре), прекидају је „ауторско“ питање и констатација:

„Шта да вам пишем о свему томе? Досадно је.“ (14)

У закључку овог писма путописац још једном подвлачи небитност онога о чему извештава и ирелевантност написаног.

Све време присутан замишљени разговор између исказног субјекта, који се следећи конвенције жанра представља као аутор, и читаоца добра је прилика да се открију пишчеве намере и читалачка очекивања.<sup>19</sup> У *Писмима из Париза* путописац покушава да увери адресата како заиста постоји веза између размишљања о нашем романтизму, слободном стиху, безграничној љубави и безбрижности које је осетио у мирису Париза, и онога о чему ће писати, а што заправо читаоци навикли на традиционални путопис једино и очекују – о париском сликарству, позоришту, штампи, политици. Сваки пут кад се учини да излази у сусрет очекивањима потенцијалних реципијената свога текста и да управо почиње причу о, нпр., политици Треће републике, исказни субјекат *одустаје*. Његово и тако оскудно „конкретно“ казивање мало-мало бива прекинуто (*Одустајем... Али, што знаш... То је, најзад, мање важно*).

18 Већ наведен наслов књиге у свести читаоца ствара добар, експресионистички контекст за разумевање дела самог Милоша Црњанског. Једна друга збирка „младе европске лирике“ зваће се *Откровење*. Две године након бечког писма у свом тексту о њој, Црњански цитира неколико важних манифестних мисли Растка Петровића, које јасно откривају епифанијске тежње нове генерације (види: *Есеји и чланци*, I, 320).

Како је код Црњанског свака појединост пажљиво испланирана, то онда свакако није случајност што се у *Хиџборејцима* помиње „једна шведска принцеза, заљубљена у Рим, која је, написала књигу о Риму, пре петсто година. Књига се зове 'Откровења'“ (290).

19 Форма разговора *Autor*-а и *Lector*-а делотворна је у традицији путописних писања још од Стерновог *Сенџименталног васпитиња* и повезан је са извесном дозом ироније и подривањем жанровских конвенција. Али, „као што приповедач није идентичан са биографски уоквиреном личношћу писца, тако ни биографијом одређен и самом себи познат поседник романа није истоветан са читаоцем, који у роману бива ословљаван, завараван, питан и на разне начине увлачен у роман, јер је читалац фиктивно биће у које се ми тек преображавамо“ (Волганг Кајзер, „Настанак и криза модерног романа“ (превео Томислав Бекић), *Лешојис Машице српске*, 141, 395, 6 (јун 1965), 562). Путописи о којима ми говоримо у великој мери су фикционалне уметничке творевине, па се ова Кајзерова запажања могу и на њих примењивати.



Писања из Париза завршавају се приказом тамошњих изложби и тенденција у ликовној уметности. Али и ту где је путописац спреман да више говори, прича о Сезану и Енгру бива прекинута свешћу о правилима која намеће жанр:

„Ја не могу писати о њима, јер је ово писмо, а не есеј.“ (33)

Уместо о сјају и раскоши Париза и о дешавањима у поратној Европи, ја-ориго *извештава* о томе како у Версају ниче трава и поручује читаоцима да се сете вечности. Уводећи индикаторе присуства суматраистичког субјекта (*све ми се то чини смешно и досадно*), аутор нас припрема за још једну експликацију суматраистичке поетике. Јако развијена аутопоетичка свест све време је присутна у тексту, повремено уводећи аутоиронију и поигравање са властитим писањем:

„Но ја добро знам да је то песничка лудорија, и да је сувише већ и то што, место описа, јављам само да у Версаљу ниче трава.“ (19)

Говорећи о француском сликарству путописац јасно подвлачи да ни тамо где прибегава *извештају* ствари нису баш онакве каквим их представља. Он *мало карикира, мало ирејтерује*, чак пише *ијашејично* (101).

Па ипак *месијанска и голгојска улога* Словенина и овде се мора испунити. Аутор рачуна на наша ранија сазнања, читање његових претходних дела и познавање полемика присутних у књижевној јавности. Присвајајући поетику историјског Милоша Црњанског, ја-ориго указује на аутобиографске компоненте у својој грађи, а употреба аутоцитата позива на идентификацију исказног субјекта са личношћу стварног аутора:

„Ви знате да ја имам луду теорију 'суматраизма': да живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на другоме крају света...

И зато пре но што почнем писати о изложбама, о парламентима, и о курсу франка, пустите ме да, још једном, станем уз једно дрво што пупи и штапићем изударам по њему брзојав: да трава зелени и да се сетите вечности.“ (19–20)

С друге стране, суматраистичка фигура реализована кроз исти ја-ориго, који поприма све особине једне не-стварне творевине (игра по води са небом и стењем, љуља се са острвима), јасно говори да немамо посла увек са стварним, већ веома често и фингираним аутобиографским ја. Као да у *Писмима из Париза*, а видећемо да је тако и са осталим путописима Црњанског, можемо говорити о два гласа: једном објективном, дистанцираном, ауторском, и



другом, занесеном, субјективном, који заправо припада суматраистичком ја. Они су обједињени исказним субјектом који неосетно и лако мења статус свога постојања присвајајући било један било други од ова два модуса говорења.

Допрети до вечности, односно „доћи до заносног појма о непролазном, ма под којим именом га изrekli, највиши је степен песничства“ у поетици Милоша Црњанског.<sup>20</sup> Теме рађања и вечног пролећа којим је оно симболисано заузимају значајно место већ у структури *Писама из Париза*, а *Љубав у Тоскани*, следећи путопис Милоша Црњанског, биће компонован првенствено на песничким сликама проистеклим из ових мотива.

Бурне реакције на *Љубав у Тоскани* биле су условљене управо традиционалним представама о путопису као жанру *верних описана*.<sup>21</sup> Појава ове књиге изазвала је један од оних књижевних спорова у којима мало ко остаје по страни и који узбуркају читаву јавност позивајући на промишљања и превредновања. Главне замерке упућене Милошу Црњанском од стране Марка Цара, референта *Српске књижевне заједнице*, како је већ добро примећено, заправо откривају најбољу страну ових италијанских путописа и наговештавају оно што им даје посебан, лирски квалитет. Цар сматра да је овај *путописни оглед* Црњанског *једна сасвим поетичка ствар* и истиче да док чита Шатобријанове *Mémoires d'outre tombe* њему „живо пред очи искаче оно буром ишибано и морем излокано приморје“, а да „од свега тога овде нема готово ни трага“<sup>22</sup>. Слике Црњанског, дакле, нису описи у дословном смислу те речи, и оно што Цару првенствено смета јесте њихова незамисливост, немогућност да их реконструиремо у својој свести. Осим ових *имагинативних*

20 Милош Црњански, „Непролазно у Змају“, *Есеји и чланци*, I, 78. У есеју о Његошу Црњански такође говори да га *оно што није најприродно у песничком и не занима*, а када имамо на уму да је у више наврата истицао како песничство почиње управо *код оне трансдуларне суштинце*, онда лако можемо закључити да му је романтичарско схватање песника као *poeta-e vates-a*, опседнутога, мага, онога ко у епифанијском заносу открива иначе недоступну истину, било веома блиско.

21 Такве традиционалистичке дефиниције путописа као жанра нефикционалне литерарне прозе могао би илустровати и следећи пример:

„Писац ту (у путопису) не измишља појаве и догађаје, већ објективно и верно износи оно што је стварно видео и доживео. Он нам ту не даје измишљену слику живота, већ описује стварни живот, онакво како се стварно приказао пред њим.“ Драгиша Живковић, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, ЗУНС, Београд, 1994, 150.

Представа о путопису као „књижевном жанру, у чијој основи је описивање, даровање веродостојних извештаја о некаквим, у првом реду, читаоцу непознатим или малопознатим, државама, народима, у форми бележака, дневника (часописа), есеја, мемоара који даје путник (очевидац)“ веома често је толико јака да се занемарује његова друга, естетичка и уметничка, обележја. (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*?, Москва, 2001, 839)

22 Марко Цар, нав. дело, 240.

*иустоловина*, Цар замера Црњанском и својеврсну *мономанију*, која је „г. Црњанском у такој мери вид помутила, да је он кроз неке италијанске вароши прошао, а да их није честито ни видео. Барем не како треба“<sup>23</sup>. (Овде свакако ваља обратити пажњу на нормативистички став који проповеда да постоји исправан, ваљан, „како треба“ начин виђења ствари.) Оно што се Цару посебно не допада јесу *ишичеве интроспекције* и чињеница да „Место да говори о стварима око себе, писац говори о себи и о сплину који му је на душу навукла шестодневна бретањска магла“<sup>24</sup>.

„Он у својим путописима есејима прича само авантуре своје душе и своје фантазије. Другим речима, г. Црњанског као да највише интересује г. Црњански, и он зато ствари око себе сматра само као згодно средство, као згодан повод да говори о себи.“<sup>25</sup>

Па ипак, управо стварност преломљена кроз субјективну свест посматрача, уз то песника, јесте оно што даје особени лирски елеменат путописима Милоша Црњанског. Својеврсни релативизам, или боље перспективизам, карактеристичан за читав европски модернизам, у знатној мери је обележио не само *Љубав у Тоскани*, већ и *Писма из Париза* и остале Црњанскове путописе: „Изврсна психо-аналитичка проучавања, изванредна испитивања живота сваковрсних култура, моћни утицај Бергсонове мисли, потпуно напуштање геометриског, простог, неживотног схватања самог разума, савршено разбијене илузије о једном једином праволиниском напредовању тока живота и света, нове и богате слутње душе, све је то довело до новог релативног посматрања живота; до релативности времена и простора, уметности и живота, посматрања и контекмпације, сна и јаве, а може бити и живота и смрти, како казује Ернест Роберт Курцијус... поводом Марсела Пруста.“<sup>26</sup> Ствари нај-

23 Исто, 242.

24 Исто, 240–241.

25 Исто, 242.

26 Владимир Вујић: „Смисао спора Цар–Црњански“, *Време*, 7. III 1929, у: Милош Црњански: *Писма љубави и мржње*, 265. У продужетку цитираног места Ернест Роберт Курцијус прави разлику између деветнаестовековног релативизма, који је повезан са особеним скептицизмом, и двадесетовековног перспективизма, који карактерише уметност Пруста, али и многих стваралаца с почетка прошлог столећа: „Релативизам’ нам важи као синоним за ’скептицизам’. ’Све је релативно’ схвата се у истом значењу као ’ништа не важи’. Код Пруста – супротно: да је све релативно, значи ’све важи’, свака перспектива је оправдана. Да су могуће безбројне перспективе, не значи: ниједна није истинита, већ: свака је истинита. Што сваки субјекат има своју сопствену перспективу, тада више неће значити укидање предметног, већ умногостручавање стварног. У свакој субјективној перспективи дат је нов објекат, и тако скептички релативизам мора да се претвори у нови објективизам који умногостручује димензије бивања и сазнавања и проширује царство истина. Перспективизмом ће настајућа свест XX в. савладати релативизам XIX в. Сензитивни органи уметника су увек ти који први региструју нов

чешће нису онакве какве изгледају, а истина, различита за сваког од нас, не да се видети; она се далеко боље може *наслућивати*:

„При улазу у Аранхуез имао сам тренутак *слућње* праве Шпаније.“  
(Аранхуез, *Путописи* I, 437)

За разлику од традиционалног путописа у коме се лепота и истина откривају кроз приказано и виђено, ја-ориго Црњанских путописа их најтачније *слућу* у мраку, када је чуло у које су се ранији путописци највише поуздали онемогућено и замрло (Делфи, *Путописи* I, 249).

Свет представљен у путописима Црњанског заправо је једно лично, субјективно виђење стварности која се свакоме од нас открива из другачијег угла: „Ми не верујемо више да један човек може бити 'математички тачан', и још, да је он то и за све друге, и то неминовно; нити да има људи који поседују непосредну 'истину' и да она мора бити таква и за све нас...“<sup>27</sup> Истина има онолико колико има посматрача и свако је твори на себи својствен начин. Италија о којој пише Црњански тако је једна лична Италија, а његова „мишљења и судови“ „можда су понекад одсечна, јер су доживљена“.<sup>28</sup> Као последица изразито субјективистичког доживљаја и чињенице да немају улогу одражавања виђеног, већ транспоновања посебног песничког света, слике које ствара уобразиља Црњанског често су незамисливе, а односи у природи измењени и својом „помереношћу“ у први мах изазивају чуђење читаоца. *Љубав у Тоскани*, на пример, почиње следећим исказом:

„Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која једнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измоздила је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли. Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара, нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатки разврат. Хтео сам да заспем теме, пред капијама Тоскане, бледим, пизанским прахом ране ренесансе, још пуним прашине просјачке и монашке.“ (53)<sup>29</sup>

начин гледања.“ Ернест Роберт Курцијус, „Марсел Пруст“, *Есеји из европске књижевности*, превела Емилија Грубачић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1964.

27 Владимир Вујић, нав. дело, 266.

28 Милош Црњански, *Време*, 21. II, 1929, нав. према: Милош Црњански, *Писма љубави и мржње*, 232.

29 Да су извесне слике готово опсесивне за Црњанског може се видети и на овом примеру. На временској раздаљини од неколико деценија, два дела сасвим различито оријентисана (жанровски, стилско-језички, по доминантном осећању) – *Љубав у Тоскани* и *Роман о Лондону* – биће спојена варирањем исте песничке слике. Док ја-ориго италијанског путописа жели да се стрмоглави у ваздух, „где ништа не боли“, и ту заправо нађе прибежиште из послератне, али и предратне стварности, књаз Рјепнин за кога, слично,

Док би се песничка слобода која Ја *Стражилова* лоцира на *дну неба* још и могла разумети, изненађење читалаца је знатно веће када исказе попут онога да Дунав, „мокри и модри, троми пуж“ пузи у небеса, или да се „миријаде месечином посребрених рибица праћакају на дну видика“ (56), открива у путописима.

Уместо путевима, ја-ориго италијанских путописа креће се небесима. (Карактеристично за Црњанског после онога што је стварно могуће – путовање вртовима, следи нестварна представа – путовање небесима – која положајем у тексту и властитом структуром настоји да задобије статус стварног, лажно се издаје за стварно, представља се као стварно.)

Слично, возња Шпанијом подсећа ја-ориго на возњу по немирним таласима, а кола ту добијају „покрете летења увис“, па затим у дубину.

Како путописац увек иде „стопама других“, то конвенције овог жанра подразумевају стално освртање на белешке и искуства ранијих путника. Па ипак, ја-ориго врло брзо открива да:

„Италије, оне из путописа, и нема“ (72), и да:

„Италија, она права, плаха и мирисна, лежи негде на дну небеса, а странце дочекују њене слушкиње.“ (72)

Једна од константи у путописима Црњанског јесте сазнање да су наше представе настале на основу сумњивих путописних извора и неизвесних података различите од оног стања на које исказни субјекат наилази током својих путовања. Упознавање Италије, Немачке, Шпаније открива субјективну истину, која је далеко од наслеђених и преузетих сазнања:

„Магла и безбојност, сиво небо које смо навикли да замишљамо над Пруском, спадају у нетачне и застареле податке и иначе многобројне, преостале из прошлости, о немачким земљама и немачком животу.“ (*Књига о Немачкој, Ирис Берлина, Путописи I, 253*)

„Требало је да дођем лично у Шпанију и да изађем из кола пред својим улазом у тај краљевски врт, па да се уверим да стварност, обично, није тако лепа као тај сан који стварамо себи, при замишљању неке далеке земље, на основу два три неизвесна податка.“ (*У земљи шореадора и сунца, Аранхуез, Путописи I, 436*)

У тексту о Пизи суматраистичка теза да су „лепоте природе нежније и неприметније од женских“ допуњена је резигнираном констатацијом да их путописци *шминкају и мажу* (63). Безбројни, чу-

---

живот „сада, заиста, нема више никаквог смисла“: „Осећао се као да седи, тумбе, и пада главачке, у ту идиличну околину, пуну облака, неба, зеленила“.

вени путописи – *сага* су смешни. Италија бензина и трка, фабрика и челика, чини белешке претходних путописаца застарелим и нетачним. „Уосталом све су те књиге, прилично сличне.“ (74) Од описа Бареса или Симонидса није остало ништа, *ни трага*. (74) Али зато „један љубичасти и раскошни слој млетачке чулности“ (75), који опстаје и у модерној Италији, донео је *неочекивану победу* Стендаловог путописа, његове амбирске романтике, и циничних и дивних записа Казанове.

Путујући модерном Италијом, која мирише на бензин и фабрике, у којој свуд јуре велосипеди, а сваки ћошак заудару, ја-ориго осећа извесни презир према „наплетку“ савремене цивилизације и покушава да светском хаосу супротстави оно вечно и непролазно, сублимисано у сликама зачећа и рађања. Овидијев стих *Perpetuum ver est* – „непрекидно је пролеће“ – којим Симонидс, енглески путописац уводи у Сицилију, постаће један од лајтмотива Црњансковог тосканског путописа.

Као што се паралелно са стварним животом одвија и онај имажинативни, живот снова и маштања: „Догађаји живота чињаху се просјачки и мисли и маштања их надокнадише“ (Сан Ђимињано, 158), тако исто паралелно постоје и два гласа исказног субјекта: један који припада стварном и други који припада фингираном аутобиографу.

Иако ће завршетак *Љубави у Тоскани* донети разрачунавање са властитим илузијама и младалачким сновима, а полетни и пун самопоуздања тон с почетка бити замењен отрежњеним и пробуђеним гласом, читав претходни текст заправо илуструје настојања исказног субјекта да прође крај *живоџ живоџа*, „ходећи једнако по љупкостима сна и мору замишљености“ (Сан Ђимињано, 158). Ја које настањује стварни свет врло често уступа место фингираном аутобиографу који лута имагинарним просторствима, па свет уметничког дела настаје као паралелан стварном свету, а строга начела његове конструкције супротстављају се хаосу свакодневице. Премда се може чинити да у путописима Црњанског преовлађује „несварени импресионизам, захуктала кинематографија, чудне невероватне неке асоцијације мисли“ и да „он своје прозне периоде не компонује, него их набацује у ембрионалном облику, како му који дође под перо“,<sup>30</sup> ови текстови су смишљено компоновани, а њихова структурална целовитост обезбеђена је обједињујућом фигуром путника (*исказноџ субјекџа*) и песничким сликама богатим симболичким значењима. Пред нама нису само „разбарушеност и

30 Реферат г. Марка Цара, *Писма љубави и мржње*, 242.

хаос“ личног доживљаја, већ један по уметничким, прецизније песничким, законитостима организован универзум.

Као и читава велика област књижевности коју називамо „witness literature“ или *књижевношћу сведока* (аутобиографије, мемоари, дневници, путописи), тако и путописи Милоша Црњанског настају негде на нестабилној граници чињенице и фикције,<sup>31</sup> а њихов аутобиографски аспект подразумева конвенцију да су аутор, писац текста и његов приповедач, наратор, иста личност. Па ипак, пошто је поменута граница отворена и необележена, то се писац често налази час на једној, час на другој њеној страни. Имагинативна активност некад започиње за време самог бележења чињеница, а некада је осећај фиктивног створен накнадним контекстуализовањем написаног. Као и у стварном животу (нпр. судској пракси), увек када имамо посла са сведоком и сведочењима, поставља се и питање њихове поузданости, односно веродостојности. Најпре зато што је сваки очевидац истовремено и *шумач* (сви који се срећу са сведоцима – историчари, адвокати, новинари – знају колико су ови непоуздани: заборављају, претерују, збуњују се, лажу). Црњански и као писац условно нефикционалне литературе, или „literature of fact“, користи многа од средстава романијера. Он у првом реду *бира* из мноштва животног искуства оне догађаје о којима ће говорити, које ће забележити, а сваки избор је обележен једном *личном ноћом*. Поступак који се у фикционалној књижевности може означити као *поновно стварање истине*, „на плану поезије, где се истина образује по законима уметничким, који се не поклапају са законима свакодневне стварности“, а који подразумева „процес преношења података из средине искуства у средину уметничке стварности, где они логиком инспирације постају неопходни и живи“, распоређени по унутрашњим захтевима и као делови једног особеног организма, важан је структурални елемент у путописним и мемоарским текстовима Црњанског.<sup>32</sup> Затим, пишући „нефикционалне“ текстове, Црњански једнако као и писац фикционалне књижевности, *имагинира, замишља*: „Ниједна добра историја или репортажа није никада написана без велике имагинативне симпатије са људима о којима се пише. Наши ликови су стварни људи; али их ми обликујемо као ликове, користећи властиту интерпретацију њихове лич-

31 Вероватно се можемо сложити са оним ауторима (Тимотијем Г. Ешом, на пример) који се усуђују да устврде да и читава књижевност, дакле и она фикционална, настаје на овој међи, а да су „песме и романи битни део књижевности сведока“. Види: Timothy Garton Ash, „Truth is another country“, *The Guardian*, Saturday, Новембер 16, 2002.

32 Види: Марко Ристић, нав. дело, 147.



ности.<sup>33</sup> Поједностављени позитивистички одговор о *истинитиости* фактичке књижевности у односу на фикционалну, не може да нас задовољи. Јер истина досегнута у “literature of fact” у много чему једнака је оној досегнутој у “literature of fiction”, а обе ове књижевности почивају на развијеној пишчевој вештини замишљања.

Крећући од чињеница и стварних путовања, Црњански веома лако склизне у имагинарно. Датуми, места, наводи, творили би оно што можемо означити као фактицитет његових путописа. Али и овде треба задржати извесну ограду, јер као што је Мило Ломпар у својим студијама показао, Црњански, на пример, вешто манипулише цитатима и преузетом грађом. Све друго: узроци, мотиви, последице, размишљања, ствар су пишчеве спекулације. Једну раван Црњанскових путописа представљају његова стварна путовања и лутања, запажања о актуелној послератној европској стварности као хаосу и збрци, а другу чине његова метафизичка исходишта и песнички покушаји надилажења историјске датости. Па чак и више од тога, они подаци који би могли бити проверљиви, опипљиви, код Црњанског често губе своју материјалност и чињеничну заснованост, постајући плод јаке имагинације.

Као што то неретко бива у књижевним промишљањима, критички усмерена мисао и у случају Црњанског погађа саму суштину проблема, па Марко Цар исправно примећује да „Изгледа као да је г. Црњански на путопис пренео естетику своје ‘Итачке лирике’ и својих приповедака“ (242). Тешкоће у разумевању Црњанскових путописа управо ту и настају јер се поетика изграђена у лирским и фикционалним делима преноси на жанр који је дуго времена био обележен искључиво фактичношћу (све до романтизма путопис је био културни жанр, а своје место у сфери књижевног задобија тек у XVIII веку).

Да је Црњански доживљавао путопис као пуноправни књижевни облик, који није за потцењивање и у коме важе иста правила као и у осталим областима *лијератууре*, види се и из једног разговора вођеног 1974. године:

„Путопис је исто тако литерарно дело као и свако друго литерарно дело. Путописе које сам ја писао, они су потпуно без жеље да кажу пошто је хотелска столица, пошто је хотелска соба, нема података о

33 Тимоти Г. Еш, наведено дело. Схватање историје као причања приче која надопуњује места измакла историји као науци, није далеко од постмодернистичког закључка да је свака *прича* историчара добра као и било која друга.



Италији. Ако неко узме моју Италију он ће се слабо провести ако по томе мисли да путује...“<sup>34</sup>

У наставку Црњански каже да Сартров путопис *Венеција са моџ ирозора* сматра најдубљим делом „не само међу путописцима него уопште у Сартровој креацији...“ и још једном подвлачи:

„Према томе, путопис је исто тако дело као и свако друго литерарно... Путопис није за презирање. Путописи су једна лепа ствар ако су искрени и ако човек познаје земљу...“<sup>35</sup>

Исказно ја у путописима Милоша Црњанског, видели смо, није, тачније није само, историјска личност писца, већ садржи битне елементе и суматраистичког субјекта. Оно је конструисано, изграђено на сличан начин као и јунаци Црњанских романескних творевина. Као што фиктивни ја-оригени нису само производ имагинације или пуке копије стварно постојећих људи, већ:

„Прави писац увек пише жива бића, али она умиру и мењају се, у његовом перу. Не би се препознала, кад би могла да се читају. Ана Карењина била је у животу, сестра, Толстојеве жене, али у роману, нема никакве везе са том женом. Историјска су, на пример, у *Сеобама*, само имена, али не људи и жене које та имена носе. Кад би личности из мог романа могле да оживе, прошле би поред мене, као да ме никад виделе нису. Јадан је то писац који прича свога деду, или бабу. Чарнојевић нисам ја, али су Пољкиње, у њему, Пољкиње, које сам волео, а војници, који су умирали поред мене, моји земљаци, који су обучени у униформу, у Бечкереку.

Књига *Код Хийерборејаца* пуна је људи и жена, које сам, живе, знао, али ниједно њихово име, ни оно што кажу, није право. Каткад сам их чак и мењао, тако, да сам нос једне, или главу неког, даво другом, као и љубавника, некој, чији није био.

Роман није историја и неће то никад бити.

А жалосно је, кад је фотографија, кроз кључаоницу“<sup>36</sup>,

34 Милош Црњански, *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ – СКЗ – Народна књига, Београд, 1992, 268.

Пол Фасел примећује да се путопис, у свом најчистијем облику, и обраћа ономе ко уопште не планира да следи путника, за разлику од водича који је намењен онима који намеравају да прате аутора. Наведено према: Terry Caesar, “Romancing the Facts in American Travel Writing”, *Temperamental Journeys*, 109.

35 Исто.

36 Милош Црњански, „*Ламенти* сам ја, од речи до речи“ (разговор који је са писцем водио Мило Глигоријевић, 1973), у: Милош Црњански, *Есеји и чланци, II, Историја, полемике, разговори*, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом, Editions l'age d'homme, Lausanne, Београд, 1999, 577–578.

исто тако када су у питању текстови Црњанског написани у I лицу, није реч о простом преношењу властитих доживљаја, већ су ти доживљаји изражени кроз песничке слике, бремените симболичким значењима, које образују посебан уметнички свет. Наведени исказ нас упућује на поетичку самосвест Милоша Црњанског која *Хиперборејце* сврстава у ред фикционалних дела, иако је реч о *мемоарима*. Његови путописи, међутим, грађени су на другачијим принципима, делом и зато што се у њима други ликови, осим приповедача, углавном и не виде.

Управо у овом присуству аутора на један нов начин (он је сада више у конструкцији, него у садржају исказа, у специфичним песничким сликама и њиховом лајтмотивском понављању), путописи Црњанског одступају од уобичајних творевина овог жанра. Паралелно са светом историјске свакодневице, који притиска својом збрком и бесмислом, у њима опстаје и суматраистичка стварност, заснована на скривеним и необјашњивим везама. Црњански подрива „објективни“ жанр путописа уносећи у њега аутобиографске елементе и организујући приказани свет по уметничким, тачније лирским, начелима.

## Литература

Ash, Timothy Garton, "Truth is another country", *The Guardian*, Saturday, November 16, 2002.

*The Cambridge Companion to Travel Writing*, Edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge University Press, 2002.

Делић, Јован, „Путопис као 'аутобиографија једног срца и једне памети'. О путописима Јована Дучића“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.

Деретић, Јован, *Пути српске књижевности. Идентитети, границе, тежње*, Београд, 1996.

*Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997.

Голубовић, Видосава, „Путописна репортажа Милоша Црњанског“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.

Живковић, Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, ЗУНС, Београд, 1994.

*Исидора Секулић*, у избору Светлане Велмар-Јанковић, Народна књига, Београд, 1974.

Кајзер, Волганг, „Настанак и криза модерног романа“ (превео Томислав Бекић), *Литературни Месеци српске*, 141, 395, 6 (јун 1965).

Калер, Донатан, *Структуралистичка поезика* (превела Милица Минт), Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

Kurcĳus, Ernest Robert, „Marsel Prust“, *Есеји из европске књижевности*, превела Емилија Грубачић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1964.

*Литературна анциклопедија термина и појмова*, Москва, 2001.

Ломпар, Мило, *Аилонови путокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, 2004.

Милић, Новица, „Појам хибридног жанра у савременим књижевним теоријама“, *Књижевни родови и врсте – теорија и историја I*, Институт за књижевност, Београд, 1990.

*Temperamental Journeys*, Edited by Michael Kowalewski, The University of Georgia Press, Athens and London, 1996.

Црњански, Милош, *Писма љубави и мржње, писма Марку Ристићу*, приредио Радован Поповић, „Филип Вишњић“, Београд, 1994.

Шкроб, Зденко, „О проблему основне схеме подјеле на родове и врсте“, *Књижевни родови и врсте – теорија и историја I*, Институт за књижевност, Београд, 1990.

Ana Gvozdrenović

## MILOŠ CRNJANSKI'S ITINERARY: MORE OF AN AUTOBIOGRAPHY THAN A MANUAL

Summary

While earlier itineraries were written by missionaries, researchers and scientists, with the primary aim of discovering the unrevealed facts, in the 20<sup>th</sup> century, itinerary gets to be quite a subjective category and, frequently, an alternative form of writing with renowned writers and poets. The case is the same with Serbian literature. Isidora Sekulić, Jovan Dučić, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver and Stanislav Krakov, all employ a polymorphic and unsteady structure of the hybrid genre, with their itineraries becoming more of a functional and autobiographical form of writing.

Драгослав Ђорђевић  
Крушевац

## ТАЈНА СМРТИ У ПОЕЗИЈИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Овим радом осветљене су суштинске функције и значења тајне смрти у Петровићевом делу и стваралачкој поетици. Приказани су и начини доласка до њеног откровења (које је и суштински, епифанијски циљ аутора), а ти начини су смрт: природна и насилна (убиство и самоубиство). Основни циљеви истраживања овог рада: осветљење чина откровења смрти и улога тајне смрти у мистичној структури дела и поетике Растка Петровића. Тајна смрти је такође и утемељена од стране аутора у хришћанској и митолошко-паганској традицији српске духовности.

**Кључне речи:** Тело, Рај, Душа, Пакао, Љубав, Откровење, Убиство, Самоубиство, Сунце, Вук, Дајбог

### *Тајна шела и душе – тајна смрти*

Растко Петровић као аутор гради мистичну основу – структуру која је основа читавог његовог дела у стиху и прози. Ту основу чине: тајна рођења као изворна тајна, тајна путовања, тајна телесног живота као мотиви у надградњи његовог дела, да би кров духовне куће Петровићевог дела чиниле: тајна смрти и тајна апсолута. Од својих првих песама: *Косовских сонети* насталих у току Првог светског рата Петровић повезује две значајне теме: тајну телесног живота и тајну насилне, неприродне смрти или усмрћења:

„Зарили су снажне прсте усред меса,  
Набрекнуле су мишице до бола,  
Упише поглед пун мржње и беса,  
У задњој борби деца јоште хола.“<sup>1</sup>

У песми *Бошко Југович* Петровић приказује слике реалног телесног страдања и бола српских епских јунака без икакве романтичарске фолклорне идеализације. Лепота, снага и виталност људског тела у боју фасцинира аутора у песми *Милан Тојица*, мада истовремено приказана је деструктивна моћ људског тела:

„Устремише се раширених плућа  
Дивови бесни; сред подневних зрака

1 Растко Петровић: „*Бошко Југович*“; циклус: *Косовски сонети* - *Забавник*, 1/5, 15. IX 1917, 4.

Ко пожар гори. Кроз тело јунака  
Крв жудна боја зажарена кључа.

И при судару штитова од туча,  
Одјекну поље, а мишица јака:  
Рве и кида; свуд сама рака  
Где пала сине, сјајна као луча.“<sup>2</sup>

Људско тело у епској акцији извор је насиља и усмрћења, нема више романтичарске идеализације и хиперболизације телесне снаге и физичке храбрости, али је присутна нагонска и чулна перцепција боја. У језику Петровић дугује традиционалној народној епици и српској романтичарској поезији.

Са друге стране песник обликује слику која је необична за овај циклус: жена грли мрвог витеза, а њена душа је замочена у бол – душа дакле добија просторну димензију, материјализује се. Лирско и емотивно – „женско“ начело наглашено је усред епске, натуралистички обојене поезије:

„Сва сад ево грца; па док је у студи,  
Пре но сузе навру, оне се сред груди  
Кристалишу горке, а душа је ова  
Замочена у бол.“<sup>3</sup>

У својој раној поезији Петровић приказује основне епске мотиве из српске традиције: Косовски бој и његове јунаке. Иако је епска атмосфера присутна: херојство јунака, епски бојеви и физичка смрт на бојишту као основни елементи тог света, постоје неки нови елементи: телесност јунака (реалистичка, витална) и мотив душе (изразито емотивно и унутрашње начело). Тела јунака су извор виталне снаге (мотив крви као симбол живота и извор нагонске храбрости), али и извор бола, страдања и коначно смрти, такође и мржње, беса, љубави дакле емотивног и нагонског слоја. Телесна бол, патња, страдање преплиће се са душевним болом, мржњом, бесом, љубављу, дакле два начела (душевно и телесно; емотивно и нагонско) укрштају се у јунаковом доживљају битке, са тим да је код јунака акценат на телесности – мотиву младићске нагонске храбрости, телесног бола, страдања и телесне смрти, а код јунакиња је акценат на емотивном начелу: осећањима бола и патње због губитка вољеног. Иако су душевно и телесно начело у једном виталном јединству епске акције и страдања аутор у завршној песми циклуса *У ноћи* каже:

2 Растко Петровић: „*Милан Тојица*“, исти циклус, 4.

3 Растко Петровић: „*Јушро*“, исти циклус, 5.

„И тих девет суза пламте ко јад први,  
Високо ка небу и све огњем руше,  
Ко витеза, давно изгинулих, душе.“<sup>4</sup>

Ови стихови нам говоре о двојству епских јунака које је присутно још у епском моделу света: мртва тела јунака и њихове свете душе на небу које чекају васкрсење у новим јунацима. Тај епски модел преузима Петровић у својој најранијој поезији односно преузима мотив двојности у човеку, јер душа постоји као засебна форма постојања и идентитета и у постегзистенцији. Са оваквим схватањем састава људског бића и његове судбине Петровић ће наставити и у предоткровењским песмама: *Бодинова балада*, *Најсенјииментшалнију о сийшоси легенду*, *О шрењу између душе и шела*. У наведеним песмама јасно је двојство људског бића, које се састоји од елемената душе и тела. Душа је доминантно начело које може да живи и у постегзистенцији. Тако је тајна смрти заправо мотив раздвајања два основна животна начела: телесног и душевног.

„Гле, гле, како у царском вознесењу  
Падају оклопи са тела,  
И цепају се труле крпе  
Пред бескрајношћу откровења;  
Разголити се сад бок, сад ребро, помолe се сад колена бела;  
И све су зрачније очи у хрпе  
Хација, са којих падају одела.  
Све провиднија њихова кожа,  
Види се како струје сржи кроз цеванице:  
Све им дубље одсјајују ушиљеношћу лица.  
У жена се чак провиди чедо у утроби.“<sup>5</sup>

У поеми *Велики Друг* мотив страдања тела је извор сакралности, духовности у једном новозаветном хришћанском кључу. Тела ратника који прелазе Албанију су гола, јадна, пропала телесно, егзистенцијално гледано, али песник им даје једну нову визионарску, откровењску димензију. Она постају провидна, продуховљена, дематеријализују се и припремају за смрт. Али та смрт није трагедија, она је извор великог духовног откровења: среће и блаженства у смрти због открића бескрајности људске егзистенције на небу, због светости њихове појединачне и колективне жртве, због откровења бога и небеске егзистенције. Иако тајна смрти у основи остаје иста: раздвајање душе од тела и присуство мотива двојности у човековој егзистенцији, нова је та духовност, сакралност и открово-

4 Растко Петровић: „У ноћи“, исти циклус, 5.

5 Растко Петровић: „Велики Друг“, нав. издање, 1926, 21.

вењска димензија телесне смрти, где Петровић у духу хришћанске спиритуалности покушава да објасни смисао човековог телесног страдања и смрти.

У поеми *Велики Друг* песник уметнички даје сам чин открочења смрти као један егзистенцијални, виталистички доживљај:

„Гле, како лагано свиће зора:  
 Све више ти упознајем поглед и уста!  
 Тако се диже сумрак са гора,  
 Тако су јутра чудна и пуста,  
 Када спада снежно рухо са бора:  
 Да спадне страшна зора са друга  
 И леш измили иза јела,  
 Што се и самом плавили руга –  
 Васкрсли леш из одеда.“<sup>6</sup>

Ово је кључан елемент у тајни смрти – чин открочења смрти, открочења леша или празног тела. Раздвајање два основна елемента – тела и душе доводи до смрти. Открочење смрти – открочење мртвог тела садржи елементе нагонске стрепње пред чињеницом смрти и страха због сопствене егзистенције. Тело које је извор радости, виталности, бола, динамике – суштински елемент у Петровићевој поезији и делу остаје празно без животног принципа, без душе (духа). Ту чињеницу једноставну да је тело леш (празна, отуђена форма без душе) и припада другом – оностраном свету – то је основа мистерије и открочења у тајни смрти. У *Великом Другу* песник открива процес и тајну умирања помоћу непознатог друга или човека, који се преображава из једног космичког облика у други, који прелази из једног света у други. Незнани друг симболично представља читаву ратну генерацију, космички принцип живота и смрти у целом човечанству.

У *Дану шестом* приказан је симболично однос два јунака: Смеђег Петра и Стевана Папа Катића. „Све то што је Стеван видео било је у самој ствари само потврда нечега што се односи на Смеђег Петра, а што је и Смеђем Петру уствари туђе. Мртво тело Смеђег Петра било је и страно и туђе живом Смеђем Петру.“<sup>7</sup>

Аутор отворено каже да су двојници (дословно или да су повезани мистичним и судбинским везама), мада се гради и прича о пријатељству два друга из младости. Петар је реалиста по погледу на свет, ослоњен на телесни принцип задовољења, социјално угрожен, бунтовног духа и нагонски условљен. Стеван наспрот

6 Растко Петровић: „*Велики Друг*“, 21.

7 Растко Петровић: *Дан шести*, 265.



томе социјално ситуиран, окренут различитим мистеријама и маштањима, виталистичкој филозофији, утемељен на духовно-мистичном принципу. Стеван и Петар су у оштром социјалном, егзистенцијалном и духовном сукобу иако су другови, на крају Петар доживљава смрт, Стеван доживљава откровење телесне смрти, али и телесног, нагонског принципа у себи. Стеван и Петар заправо чине целину једног људског бића или две његове могуће манифестације. Елементи мистичног, духовног, узвишеног тек су комплементарни у целини са телесним, нагонским, ирационалним принципом и тек заједно чине целину једног људског бића. Откровење телесне смрти: одвајање душе од тела у ствари је повезано са тајном идентитета и двојности у човеку.

Принцип живота се остварује у јединству два начела: телесног и душевног (духовног), њиховим раздвајањем настаје смрт. Откровење смрти садржи то јединствено, дубоко, мистично сазнање. Друго је сазнање поводом тајне смрти да душа егзистира у преегзистенцији и постегзистенцији.

### ***Чин убиства – тајна смрти***

Петровић различито сагледава феномен насилне смрти, негде је третира као природан чин и крај живота, у неким делима то је насилан, противприродан чин, који руши природну хармонију живота и космоса.

„Мртви бране ове стране  
 Испод звезда сетле вреже  
 Ко два брата  
 Ко два верна друга леже  
 Усред ноћна разбојишта.  
 Ко би реко  
 Да још синоћ  
 Мржњом беху опијени  
 Да кад су се намерили  
 Страшно су се сукобили  
 У гневу се раскидали  
 Један другом крв су пили  
 Ко би реко  
 Да су били ко две звери

.....

Сада леже приљубљени  
 Умирени, насмешени,  
 Усред ове чарне горе  
 Ко да један другог дворе

Ко да један другог бране,  
Од гуђина и душмана  
До судњега оног дана.<sup>8</sup>

Петровић у низу песама издатих у *Поноћном делији* пише на фолклоран начин – докази за то су: баладични мотив о трагичном сукобу два брата из народне епике, осмерац као метричка форма, лексика народне књижевности. Аутор пише о једној древној, митолошкој и библијској теми: братоубиству. Сукоб два брата проузрокован је мржњом, гневом елементима емотивног слоја, али те исте емоције добијају нагонску дубину, елементе ирационалног начела. Песник се не бави рационалном мотивацијом сукоба, њега занима тајна зла и мржње у људима. Извори зла и мржње у људима сежу дубоко у ирационални, нагонски и емотивни слој, где разум нема никакву улогу и контролу. Петровић покушава да објасни смисао оваквог елементарног и противприродног догађаја. Братоубилачки сукоб и двострука смрт објашњени су трагичним породичним фатумом, проклетством проливане братске крви и једним необичним преображењем после смрти. Песник у овим песмама уочава основни феномен преображења: мржња, сукоб, крв, усмрћена тела све се претвара кроз тајну смрти у вечни мир, спокој, љубав, братску слогу. Од телесног (нагонског) принципа прелази се кроз капију смрти у емотивну, узвишену и судбински одређену светлост братске љубави. Емоције и нагони се стишавају, спиритуализују, у оностраном свету, добијају димензију вечности што је карактеристично за сва зрела и позна дела Растка Петровића.

Дуалитет мотива смрти присутан је у још једном мотиву који је двоструко обрађен у *Дану шестом*, на један начин кроз судбину Стевана Папа Катића:

„А он седне међу њих (Старог Словена и девојке са планине) објашњава им у ствари да је био у гори и да је он јелен, кога су ловци гонили и убили – све је била игра, па и то да је он Стари Словен, да је деран са обале Дунава. Чак и да је јелен и то је била игра. Само што је то била последња игра – страсна, отровна и чаробна, а да је наступила игра претварања у алкале, у соли и повратак садржају земље.“<sup>9</sup>

(на крају романа Стеванова жена Милица види га претвореног у мртвог јелена са витим роговима). Мотив јелена Петровић користи у својим делима са одређеном намером и симболиком, а под

8 Растко Петровић: „*Шта ти кажу њине руке*“, у: *Поноћном делији*, приредила Светлана Велмар Јанковић, Београд, Просвета, 1970, 35.

9 Растко Петровић: *Дан шести*, 621.

утицајем народне митологије и религије стога је битно да се види одређење мотива јелена у фолклорној традицији:

„Јелен – поштована животиња поседује божанску и сунчану симболику у фолклору. У симболу јелена присутне су црте: народног, књишког, хришћанског, паганског, античког (ову животињу је забрањено убијати). Представља се да је јелен слуга божији и кад Господ жели да нешто саопшти он шаље свог анђела у облику јелена. Јелен је везан за небеску сунчану симболику. Јелењи рогови имају апотропејску улогу у борби против нечисте силе. Код Словена легенда постоји да се јелен добровољно жртвује на Ђурђевдан, Петровдан, Илиндан. Јелен је везан за брак и у самом ритуалу женидбе.“<sup>10</sup>

Мотив мртвог јелена Петровић користи двапут у *Дану шестом* у својим позним стваралачким данима у делу романа који је написао у Америци. Први пут у слици убице Питера О Мире који је прогоњен и убијен од потере – он се после смрти преображава у јелена. Други пут када Стевана Папа Катића грешком убијају у лову, он се такође после смрти преображава у јелена. Убица-младић пун виталности и животне снаге бива убијен у потери као прогоњена звер. Петровић у лику О Мире даје лик убице, авантуристе-хероја, који се посвећује проласком кроз капију смрти упркос убиству које је извршио и смрти коју је доживео против своје воље. Као и у претходном примеру са браћом О Мира се преображава од бића које је извор ирационалног зла у териоморфну форму јелена. Он се посвећује у анђеоском облику, он постаје света жртва соларном божанству (зато што Петровић упорно потенцира словенско и паганско значење у појављивању јелена, али и духовиту игру аутора, игру претварања форме егзистенције). Стеван Папа Катић има сличну судбину иако је потпуно различитог животног пута, социјалног положаја: зрео, ожењен човек, интелектуалац, срећан у љубави и браку после смрти преображава се у јелена са роговима. Јелен је симбол узвишености, племенитости, достојанства зато што садржи божански и соларни елемент у словенској религиозној традицији у којој се стапају: паганско, хришћанско и књишко гледање на његову симболику и функцију. У неким ситуацијама јелен је уловљен, у неким као да се добровољно жртвује као Стеван Папа Катић. Стеван „свесно“ жртвује свој живот, преображава се у јелена (заправо у анђела заштитника), ради спасења своје породице и још нерођеног детета. Присутан је синкретизам хришћанског и паганског у слици јелена као симбола, а повезује га са тајном смрти. Мотив јелена до-

10 Словенска митологија, (енциклопедијски речник) - Београд, Zepter Bookworld, 2001, 247.

носи елемент сакралности, посвећености, духовне узвишености и осећање блаженства у телесној смрти, и овде је присутан чин смрти као раздвајања тела и душе, али то не значи дефинитивну смрт, јер се главни јунак припрема за онострану егзистенцију. У овом примеру треба поменути и доживљај смрти Стевана Папа Катића, та експресија садржи нешто стишано, спокојно, блажено, ако смрт у откровењском периоду садржи елементе екстазе у песми *Тајна рођења*, она у позној прози и поезији садржи спокојство, духовну блаженост у умирању и после смрти, припрему за анђеоски облик егзистенције и одлазак на небо.

У датим примерима убиство и насиље се више третирају као један природан чин, део божанске одлуке и космичког поретка, где они који страдају: браћа-убице, Питер О Мира и Стеван Папа Катић бивају посвећени у тајну смрти и оностраног живота, а душе им бивају упокојене, а код Стевана чак долази до блаженства и сакралног посвећења.

### **Самоубиство – тајна смрти**

По религијским и обичајним нормама, у паганској и хришћанској религији, самоубиство је велики грех који повлачи религијске казне и консеквенце. Тело покојника не може бити покопано уз религијске ритуале, не може бити сахрањено на гробљу, душа мртвог не може да се умири и упокоји (исто као и код некрштене деце). Тајна смрти кроз самоубиства по Петровићу није тако строго негативна појава (грех), он је третира двојачко: негативно и афирмативно. Смрт по Петровићу доноси нов и неминован, али значајан, ирационални елемент (елемент откровења неког огромног чуда, мистерије), што је веома битно. У песми *Преиначења* у књизи *Ошкровење* Петровић представља чин самоубиства другог лица – морнара:

„Од рођења је цртао драгане у смрт,  
Тако умирући цери се над албумом;  
Морнару мој, сав тај врт  
Младићства свога не пореди са сном:  
Страшан један крик разбуди твој пад!

Па загњурен, загадив пучину, из прошлости очима,  
Однео си бескрај са подеротином у бесмртност;  
Неће сварити нико ту кост!

.....

Најужаснијим грцањем и да се снило, тражисмо зацењени:  
О, болно неко прапотопско месо;  
Дрхтању нашем као да си стресо

У недра, са грана својих морнара –  
 Ти, Океан! -- толико сазнах: ГО,  
 И час преображења неодложног да удара<sup>11</sup>

У овој песми аутор сагледава однос чина самоубиства и тајне смрти. Песник је посматрач и сведок чина, негативно се односи према морнаревом самоубиству зато што је то емотиван, афективан чин човека који се уплашио живота (песник га вреднује као кукавички чин), али и саме тајне смрти када се са њом суочио (крик опорог ужаса). Осим негативног вредновања тог чина, песник је опчињен призором смрти, њеним тајанством, са мешавином грозе и усхићења, страха и дивљења, гледа један чин који је израз тајанствене животне силе и енергије. Мистерија преображења постојања, егзистенције у непостојање (смрт) изражена је преласком тела из видљивог света у невидљиви. Не само да то значи једну реално приказану смрт чином утапања, већ је то и митолошка, древна слика растварања, поништења материје повратком у воду. Материја се рађа израњањем из воде (космогонијска слика), материја се распада, уништава потапањем у воду (апокалиптична слика). Петровић овде сублимантно представља две симетричне слике: настајање појединца (излазак из мајке) – настајање живота космичко и нестајање појединца: његова смрт – смрт космичке материје неба. Песник-визионар сугестивно нам приближава и приказује самоубиство, чудо и тајну смрти и преображење материје. Оно што је такође наглашено: телесни (физиолошки) елемент смрти и мотив раздераног неба (бескрајности), јер смрт насилна - без воље и свести није природна по Петровићу и уноси рупу (празнину) у небеском, космичком портрету. Зато Петровић приказује ову смрт субјективно, експресивно са мешавином страха (нагонског) и дивљења (емотивно-нагонског) пред једним новим чудом (у којем су се природни и натприродни елементи помешали). Час преображења материје је час откровења смрти и песник графички и експресивно наглашава кулминацију свог доживљаја: „Ти, Океан! – толико сазнах: ГО,<sup>12</sup> Због интезитета емотивног доживљаја, али и врхунца мистике преображења материје песник остаје без речи, не може да вербално искаже чудо и тајну преображења материје која се претвара у оностраност. Зато се вербална материја стиха претвара у невербалне крикове и прекидања говора.

На суштински другачији начин Петровић гради слику једне другачије врсте самоубиства:

11 Растко Петровић: „Преиначења“, нав. издање, 30-32.

12 Исто, 31.

„Скок је преклане кокоши у небо,  
Крв точи,  
И револверски пуцањ,  
То: грамофонска плоча,

.....

Од све чистијих обиља начиних план  
Проширивања живота – из данас у сутра  
Прошивајући себе сунцем (својим; свака моторност друга:  
старија) --

То:  
Постоји револверски пуцањ изнутра  
Што убија.

НАЛИЧЈЕ: Опкољен са свих страна својим самоубиством;<sup>13</sup>

Петровић песничком визијом гради слику самоубиства. У песми *Зимски рејершоар* низ слика-визија говоре прећутно о смрти – самоубиству (клање кокошке и присуство слика са пиштољем). У космичкој, митолошкој симболици зима је доба смирења, тишине и смрти. Једина песма у *Ошкровоњу* која се догађа у зимско доба нимало случајно говори о смрти. Песник мистификаторски пише о смрти не помињући је вербално, користећи наглашено показну заменицу „То“ која тајанствено упућује на главну тему песме: смрт. У расплету песме песник разоткрива мистерију, у питању је смрт и то насилна, самоубилачка. На један истанчан, дубоко психолошки начин Петровић је дели на две фазе: унутрашњу (психолошка, суштинска) и спољашњи чин (физичка, материјална). Још једна занимљива теза у овој песми да је смрт проширивање живота и израз чистог животног обиља. У феномену смрти садржана је идеја проширивања живота: спајањем садашњости и будућности; идеја прекорачења из ограниченог времена у вечност.

„И ако се убијаше он убијаше ту последњу побуну и горчину. И тај последњи његов поглед, који је долазио из неизмерних дубина тела, срца и савршенства, али који ипак обухвата позу анђела. Напица своје лице, никада није сањао своју потпуну смрт. Раније би се пробудио чим би му се учинило да се рука смрти спушта на њега, али сада је прошао искуством кроз њу као кроз какве грозовите вратнице. Он се малочас својом вољом убијао.“<sup>14</sup>

Чин самоубиства је амбивалентно саграђен, ипак афирмативно и у роману *Са силама немерљивим*. У главном јунаку сазрева одлука о чину: свесно – у размишљањима и планирању и ирационално – у

13 Растко Петровић: „Зимски рејершоар“, нав. издање, 33; 35-36.

14 Растко Петровић: *Са силама немерљивим*, 101.

сновима. Он је све више свестан да његов последњи чин у животу није само свестан чин његове воље и читавог бића, него да га у то гурају неке ирационалне, фатумске силе, немерљиве силе необјашњивог порекла: божанске и демонске; космичког и елементарног порекла. И да је самоубиство као свесни чин воље само варка, а не стварна одлука људског бића. У оба примера самоубиство постаје свестан чин воље или прецизније речено чин читавог људског бића, који индивидуално, духовно, унутрашње сазрева у човеку: његовој подсвести, мислима, сновима, дакле у ирационалном слоју и повезује се са свешћу и одлуком воље о извршењу чина. Самоубиство се састоји из две фазе: унутрашње и спољашње. Унутрашња фаза представља суштину овог процеса и чина, представља ирационални и свесни елемент (коначно одлуку воље), а спољашњи је смирена, рутинска реализација или афективни чин. Тај чин представља херојство – „матуру“ Петровићевог књижевног јунака, чин ослобођења од живота, што се чини спокојно, без страха и афекта (Ирац у *Са силама немерљивим*). Тај чин је фатумски ирационалан са једне стране условљен животном силом, нагонском непојмљивом, вишом вољом (мистичан принцип), а с друге стране чин свести, воље, храбрости једног људског бића (принцип активизма) виталистичке природе. У мотиву/чину самоубиства јављају се неки значајни мотиви: сунце, анђео, савршенство – елементи значајни за тајну смрти, али и за загробни живот и за тајну апсолута.

### **Тајна смрти – мотиви сунца и вука**

Треба одредити у каквој су вези култ мртвих у словенској митологији и мотиви сунца и вука зато што је то релевантна релација и митолошко-религијска основа за поезију и прозу Петровића и његову укупну стваралачку поетику.

„Много више сигурнијих података имамо о владару доњег света. Он је бог мртвих, а истовремено наш највећи национални бог. Из свог стана који се понекад замишља у планини, понекад с оне стране реке, понекад на улазу у „онај“ или доњи свет или на капију кроз коју се иде на онај свет – на небо, или испод земље. Његово име је Дабог.“<sup>15</sup>

По Чајкановићу словенски бог доњег света и истовремено врховни бог назива се Дајбог. Врховни бог се по древним представама јавља у вучијем облику. У почетку живи у подземном свету, а ка-

15 Веселин Чајкановић: *Народна религија и митологија* књ. 3, 88-89.



сније га Словени представљају као небеско божанство, које је природно у вези са соларним божанством.

„Такође смо утврдили да је то старинско вучије божанство у ствари српско, а можда и општесловенско божанство доњег света. Словени и Индоевропљани у тренутку смрти се изједначају са богом доњег света због привилегије бесмртности. Када се доцније овај свет почео замишљати на небу Дабог је заслужио своју функцију бога спасиоца. Он је вратар небеског света, који води душе у сазвежђе Кумова Слама место где душе бораве. Дабог је стајао на челу нашег пантеона и био наш највећи бог – *summus deus*. Његово право име је табуирано, замењено атрибутима. У грчкој митологији Хадес и Хелије: бог доњег света и бог сунца често су идентификовани. Према схватању орфичара чисте душе иду после смрти на сунце. У нашим народним приповеткама бог доњег света има дужност да преноси сунце са овог на онај свет или проношење прелазак сунца кроз онај свет. Бог подземља има дужност да Сунце спушта на земљу и диже на небо. Хелиос је бог сунца и бог мртвих истовремено.“<sup>16</sup>

Словенска паганска религија настаје прво као култ мртвих душа (по тврдњама Чајкановића, Бандића и других етнолога), тек касније се развија у праву политеистичку религију. Зато је наше највеће национално божанство – бог мртвих. Места на којима он егзистира су: планина, друга стране реке, доњи (подземни) свет и небески свет. Функција бога мртвих је да прими душе у онострани свет, у њихову загробну егзистенцију. Врховни словенски бог назива се: Дабог, Дајбог или Дажбог и његова основна форма егзистенције је вучија. Једна од функција бога доњег света да преноси сунце ноћу кроз подземни, хтонски свет и већ се у тој чињеници види веза између два света: небеског и подземног, и два божанства: соларног и хтонског. У грчкој митологији бог подземља и бог сунца су поистовећивани (Хадес и Хелије), да би касније Хелије преузео обе функције: соларну и небеску егзистенцију мртвих душа. У словенској и индоевропској митологији душа у смрти се изједначава са богом подземља и њена егзистенција постаје временски неограничена тј. бесмртна.

„У неким легендама вукове не предводи пастир Сава, већ хроми вук. Синкретизам старог и новог огледа се у томе што вучије божанство може по вољи узимати и људски облик: у једној легенди хроми вук изводи вукове, па се претвара у старца. Да у српском паганизму бог доњег света најпре има вучији облик, па касније људски, то се да сазнати упоређивањем са другим религијама. Веревање у вучји облик

<sup>16</sup> Веселин Чајкановић: *Мити и религија Срба*, 397-400.

божанства доњег света је плерома, апстракција свих мртвих. Врховни бог мртвих и доњег света имао је два облика појављивања као:

- 1) хроми вук
- 2) ноћни коњаник

Мотив хромог вука је старији и више аутентичан него мотив ноћног коњаника.<sup>17</sup>

Бог мртвих је у вучијем облику због апотропејских разлога, он штити душе мртвих од демона – нечистих сила. Хроми вук је митолошка симболична супституција свих мртвих душа, он се метаморфозом претвара у пастира – св. Саву, што је христијанизација једног паганског мита или старца дакле добија антрополошку форму егзистенције (мада је седи старац облик појављивања бога или хришћанског Господа у народним причама). Петровић преузима и користи мотив вука у свом делу као синтезу елемената: словенске митологије и индивидуалне поетике. Вук у истоименој поеми није бог мртвих или подземног света, он у териоморфној форми представља дечака или младића који добија тај облик да би симболично представио нагонски, ирационални принцип у песниковом бићу. Тај мотив звери у поетици Петровића представља нагонски, ирационални слој у човеку, али га повезује и са хтонским и митолошким елементима у његовом паганском словенском пореклу које потенцира аутор. Дакле идентитет песника –вука није само индивидуални, нагонски, већ и колективан, митолошки и подземни што је наглашено његовом териоморфном формом постојања. Вук је у нагонском и егзистенцијалном сукобу са оцем-сунцем тј. соларним божанским принципом. На сукобу та два елемента или два бића: сунца и таме; оца и сина; соларног бога и хтонског демона заснован је космички поредак у словенској митологији и у Петровићевој поеми *Вук*.

Бог мртвих и доњег света појављује се у народној традицији и у форми ноћног коњаника (новији мотив не толико древан као мотив вука). Петровић овај митолошки мотив активира у песми *Поноћне делије*:

„С руком на срцу које бије,  
Над коњма снијућ сан делије.

Ту бесне звери издисање,  
Ту капље крви лишће крије,  
Док пројахују кроз све сање  
Љубећи коб своју коб-делије,

Коњици ко да њини врани

17 Исто, 405.

Не тичу тле земље гора  
 Већ да су они нови дани  
 Без сјајног зрака и зора..

....

Над земљом тамном куд пројаше  
 Сводом засветли нова пруга.<sup>18</sup>

Петровић гради тајанствену ноћну слику са коњаницима и женама које за њима чезну. Коњаници су приказани као визија, сновидна слика под утицајем народне фантастике. Њихова реална егзистенција није сигурна (то је илузија или мистична стварност), у њиховој појави присутни су натприродни елементи: лете над земљом, имају крила, на крају узлећу на небо и нестају. Они се преображавају на небу у „нове дане/ без сјајног зрака и без зора“<sup>19</sup> у нову светлост и дане који нису природни, реални, већ садрже небеску онострану (вечну) светлост. Слика ноћних коњаника има двојако значење: то су мртве душе које нису упокојене у загробном животу па језде кроз ноћ – мртве душе делија, епских јунака, који су лирски обојени због љубави драгана којима недостају. Друго значење: мртве душе људи постају ноћне тајанствене слуге бога мртвих и подземља Дајбога, оне се узносе на небо (упокојавају) и преображавају у вечну небеску светлост, претварају се у самог бога мртвих Дајбога, чије ново станиште у словенској митологији и јесте небо (небески свет, онострана егзистенција).

У тексту *Речи и сила развића* сунце-отац двојног је карактера као и у словенском паганском пантеону.

„На сваком месту пољане рашчистиш ли мало лишћа, траве, труња Сунце би синуло. Скинеш ли први слој земље Сунце је под њим запретано. Заболеше ме од њих очи и онесвестих се. Као аждаја је оно силазило у трбухе лађа, силазило у руднике. Ево се враћам са места са којих су допрла умрла сунца. Не, она нису мртва као што умиру људи и никада нећу рећи оно што сам видео, али ће носталгија до смрти бити мој највернији друг. Видео сам, видео! Нико не испашта тако због својих грехова, тамо се испаштају само испуњења законска.“<sup>20</sup>

Отац дечака (песника) спознаје двострукост сунца (соларног божанства): небеску и подземну форму појављивања. Иако у овом цитату није директно именовано сунце се овде идентификује са паганским врховним и двојним божанством Дајбогом (богом доњег света и богом мртвих). Функција сунца-Дајбога је двострука: пло-

<sup>18</sup> Растко Петровић: „Поноћне делије“, нав. издање, 30-31.

<sup>19</sup> Исто, 30.

<sup>20</sup> Растко Петровић: „Речи и сила развића“, 163.

дотворна (божанска) и убилачка (демонска). Отац спознаје доњи свет, свет који је потчињен тајанственим законима, али кога не испуњавају људи, који су кажњени и у мукама као у хришћанској традицији, већ су они потчињени соларним и хтонским божанским законима. Петровић успоставља један неопагански космички поредак у коме се укида хришћанска представа раја и пакла (на пример пагански рај у *Бурлесци Господина Перуна Бога Грома* приказан је елементарно, наивно без мистике). Врховно божанство и небески онострани свет приказани су у *Речи и сила развића*, сунце (соларно паганско божанство) добија тајанствену, хришћанску димензију, јер се појављују анђели у духу хришћанске духовности. У Петровићевом делу присутан је синкретизам паганског и хришћанског у божанском поретку света који он гради.

У поеми *Вук* син је у сукобу са мајком, тежи ка оцу-сунцу, небу, капијама смрти, ка богу. Главни јунак вук у териоморфној форми тежи ка сукобу и мржњи према небеском оцу, њега нагонски и емотивно привлачи опасност и смрт. Оно што повезује сина (вука) и оца-сунце то је: крв, порекло, нагони, емоције (мржње и љубави), али и две тајне: смрт и врховна тајна. Зашто вук жели сукоб са оцем? Да би отишао на небо и сазнао тајну. Два света хтонски и небески; егзистенцијални и онострани суштински повезује тајна смрти која природно долази као последица елементарног сукоба, мржње и судара два елемента: демонског и божанског: сина и оца, чиме се наглашава дубока исконска, сакрална и биолошка веза два света. Последица сукоба соларног божанства и вука-демона је пораз вука који се претвара у антрополошку форму и његова душа се узноси на небо, тако је у поеми *Вук*, а у *Речи и сили развића* сина после смрти чека отац-анђео у једној христијанизованој супституцији паганског соларног божанства.

У овом односу присутан је антагонистички сукоб на више планова: сукоб оца и сина, вука и сунца (хтонског и соларног елемента), сукоб божанског и демонског принципа. На плану односа оца и сина сукоб доноси потајну нагонску мржњу сина према оцу због Едиповог комплекса (љубомора, супарништво) због љубави према мајци, на плану соларног и хтонског елемента исконски сукоб два принципа које суштински повезује тајна смрти, који су некад били једно (некад је древно словенско божанство Дајбог имао у себи два лика, два принципа: соларни и хтонски, дошло је до раздвајања на два принципа, до његовог удвајања), сукоб божанског и демонског доноси један ничеански мотив: визију убиства бога: син-демон или млади бог тежи да убије соларно божанство – оца и да сазна вр-

ховну тајну којом би постао божанство и владар космоса. Овом митолошком причом симболично и дословно Петровић се бави у поеми *Вук*. Функција тајне смрти је да повеже два света у космичком, митолошком поретку. Она повезује: земаљски – нагонски свет и подземни (демонски) свет са оностраним, духовним и небеским светом. Смрт је мистерија и капија откровењског преласка из једне космичке равни у другу, тајна преображења материјалног, смртног и подземног у духовно, бесмртно и небеско.

### ***Тајна смрти – рај (небо) и пакао***

У оквиру тајне смрти треба сагледати Петровићево приказивање оностраног света: раја и пакла:

„Израз други свет или онај свет потпунији је него доњи свет, али има ту ману да се замишља као хришћански други свет: пакао или рај. Тај други свет замишљен је у народној машти на разним местима – небу, дну, морском острву или најчешће испод земље. Понекад је тај свет замишљен као вечита земља у којој је владала вечита радост.“<sup>21</sup>

У народној машти синтагма други свет има потпуније значење од доњег света (или пакла), јер означава онострани свет мртвих душа. Локација тог света може бити различита: небо, друга страна реке, дно мора, подземни свет. У древним паганским представама други свет је целовита идеја без поделе на рај и пакао. Изглед другог света није толико систематизован и одређен као у хришћанско време где су га обликовали црква и канони. У словенском другом свету који је био најчешће под земљом немамо јасну рационалну, космичку организацију те целине, нити систем вредновања душа као у хришћанској деоби на рај и пакао. Појмова раја и пакла није било као делова једног онтолошког система. Други свет је био један: царство мртвих душа и онострани егзистенције. У неким представама то је био свет где влада вечита ведрина и радост.

„ – Јесам ли ти наредио да у рај не смеју ући они напаћени, да би у рају остало весело.“<sup>22</sup> Перун у делу *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* одређује на овај начин природу паганског словенског раја. Рај је место за богове и радосне душе у загробном животу. Међутим Петровић у овом делу приказује словенски рај као место чулног хедонизма, где је елемент телесности и нагонског начела и даље присутан и нарушава чистоту спиритуалног елемента:

„Душа се расплака: – Болујем од костобоље, ноћна влага ме убија.

21 Веселин Чајкановић: *Народна религија и митологија књ. 2*, 54-55.

22 Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, 7.

– Магарче зар си заборавио да си умро! Немаш више костију сад имаш само трбух и крв.“<sup>23</sup>

У Петровићевом првом делу *Бурлеска Госјодина Перуна Бога Грома* чулна конкретизација живота душа после смрти је пагански обликована. Рај је приказан раскалашно, дионизијски са пуно телесне и чулне радости живота у коме живе словенски богови: Перун, Свентовид, Дажбог и њихове породице и веселе душе умрлих људи. Рај је приказан највише кроз антропоморфне богове, њихов живот је заснован на телесном начелу – задовољењу телесних и чулних потреба. Душе мртвих само привидно имају тела и задовољавају телесне потребе (једење, пијење, сексуалност), а заправо немају цело тело, немају кости, већ само трбух и крв. Крв је принцип живота, она је органски повезана са душом, трбух је извор нагонског принципа, садржи све нагонске жеље и потребе. И трбух и крв у Петровићевој поетици повезују се са нагонским, ирационалним принципом (мотив звери). Душа као елемент/принцип у Петровићевом рају и даље носи живот – радост живота, нагонски ирационални принцип (нагонске жеље и потребе), иако више нема право тело. Душа је овде приказана као органски, динамички елемент везан за тело, али она смрћу тежи да се одвоји од тела (мада по слици коју Петровић гради душа се ни у рају ни у паклу не одваја потпуно од тела.) У каснијим делима Петровић у много другачијем духу представља пут душе на „онај“ други свет, на небо, у рај.

У тексту *Речи и сила развића* слика оностраног света је изразито мистично и хришћански обојена, када се младић-песник суочава са хришћанским Господом, анђелима и сопственим оцем, који се посветио на небу:

„Силина мисли навали на мене, збуни ме, занесе ме, затетура у корачању. Силина мисли доведе ме к теби Господе, заповедниче виших и нижих нагона, предводителу свих халуцинација. Гледам те, гледам те и исте мрље сијања силазе с тебе као блиставе војске анђела.“<sup>24</sup>

На почетку дела *Са силама немерљивим* сенке са анђеоским крилима остварују везу неба са земљом ноћу док људи спавају. У *Великом Другу* непознати човек у сну, када је у процесу умирања пролази капију сунца и одлази у онострани свет преко мора (воде). По словенским веровањима други свет може бити преко воде, мора, на ушћу реке. У каснијим Петровићевим делима присутан је синкретизам паганског и хришћанског у слици раја – оностраног све-

<sup>23</sup> Исто, 96.

<sup>24</sup> Растко Петровић, „*Речи и сила развића*“, 163.

та. Тај свет више се не приказује природно, чулно, антропоморфно као у *Бурлесци*, он је мистификован, тајанствен, између два света посредници су анђели. Сунце је просторни циљ овог путовања због суочења са смрћу (пролазак кроз рајске капије), суочења са надљудском божанском и анђеоском светлошћу, суочења са Господом и оцем. Рај је дакле християнизован, добио је анђеоски елемент, укида се чулност и телесност и долази до његове спиритуализације и мистификације, у присуству божанског, монотеистичког принципа: Господа као једне манифестације врховне тајне – апсолута. Сусрет оца и сина у рају носи у себи суштост/светлост као што у себи садржи и мотив путовања на небо, у рај.

Следећи словенску митолошку традицију у свом првом делу *Бурлесци* Петровић даје представе о доњем свету таме, где ипак доминирају мрачне ирационалне силе чије је отелотворење бог Тројан, али исто тако у том свету присутна је и божанска сила и светлост коју представља врховни бог мртвих Дајбог: бог плодности и светлости. Пагански подземни свет (претеча хришћанског пакла) садржи два принципа: божански и демонски; соларни и хтонски који су у древном сукобу. Онај који је доминантан у подземном свету и који побеђује то је соларни или божански принцип. У том сукобу побеђује Дајбог као извор светлости и плодности, док је поражен грешни бог таме Тројан који такође доноси плодност, али и телесну греховност женама, а води га нагонски принцип у телесним потребама, али и нагонски страх демона од светлости и дана.

„Ми смо у XIV веку на мору, које дели земљу од пакла. Молитва мајке божије Марије била јој је из дна душе, па огњена да јој Господ жудњу угаси, толико јој је срце незаситљиво. Прва јој је жеља била да види пакао, друга жеља да види та ужасна мучења, чинило јој се да има неке ужасне похоте трпети их. Трећа јој је жеља да види Њега самог одвратног, ружног (невеста божија сања о ђаволу).“<sup>25</sup>

У *Бурлесци* након дионизијске слике паганског раја, следи християнизована слика пакла из XIV века, по угледу на апокрифне текстове о силаску Огњене Марије и светог Петра у пакао да би сагледали муке грешника у пакленом огњу. Петровић паганизује ову народну прозу, јер приказује Марију мајку божију као похотну, световну жену, која је жељна авантуре, која садистички ужива у туђим мукама и коју еротски привлачи ђаво. Њена сакралност, духовност нарушена је световним, профаним елементима (њен портрет је заснован на телесном и демонском принципу). Свети

25 Растко Петровић: *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, 115-116.



Петар је приказан као ђаволов пријатељ, луталица (изван времена), мужеван, авантуриста, он је утемељен на принципу телесног задовољења и на нагону за путовањем: он превози душе као Харон изван реалног времена и простора у подземном митолошки уобличеном свету. Пакао је пун „грешних“ и палих људи и некада моћних словенских богова. Петровић детронизује, десакрализује Мајку божију и св. Петра и демистификује хришћански рај, паганизује га и гротескно га приказује.

Насупрот томе у тексту *Речи и сила развића* Сунце је приказано као капија, улазак у доњи подземни свет. Дуалитет сунца је очигледан, може бити: соларно божанство и хтонска, демонска сила. Отац који има демонску/божанску снагу силазио је са сунцем у доњи свет, али је ту мистификација тог света потпуна, он га је спознао и видео, али не жели да ода мистерију подземног света. С обзиром да је отац представник божанске силе (Господа), а сунце соларни божански принцип (пагански утемељен) у овој слици тајне доњег света укрштају се два принципа: пагански (хтонски – аждаја; умрла сунца) и хришћански (сведок виђеног у доњем свету – отац-анђеол). Пакао је митологизован и модернизован јер нема испаштања грехова, поштовање закона је грех, слобода људског бића је нови принцип по коме се душе примају у рај.

Петровић има модерну визију божије мајке, раја и пакла. Слика је слободна, уметничка, индивидуална и не потпада под хришћанске каноне, али се не ослања ни на паганске основе до краја, већ врши интегрисање два погледа на свет у индивидуалну, духовну сублимацију, где су људска слобода и начело виталности и телесности основа те сублимације.

Тако је и са тајном смрти која је приказана као сложен, мистичан артефакт, у коме се синкретички обједињују хришћански и пагански елементи, али и песниково егзистенцијално искуство у рату, које доноси мистерију и откровење смрти. Тајна смрти се разоткрива у основном елементарном, животном откровењу: раздвајање душе и тела. Растварање човековог бића на два принципа: душевни и телесни. Тајна смрти учествује у свим релевантним тајнама Петровићевог дела укључујући и ону врховну – тајну апсолута.

**Dragoslav Đorđević**  
**THE SECRET OF DEATH IN THE POETRY OF**  
**RASTKO PETROVIĆ**

Summary

The paper highlights the key points as to the functions and meanings of the secret of death in Petrović's poetical literary endeavours. The mechanisms by means of which death was to be revealed (constituting the essential, epiphanic goal of the author), are the mechanisms of death: natural and violent (murder and suicide). The primary aim of the paper is to illuminate the act of death revelation and the role of the secret of death in Petrović's mystical poetical structure. The author also establishes the concept of the secret of death in the Christian, as well as the mythological and Pagan tradition of the Serbian spirituality.

**Robert Bońkowski**  
*Uniwersytet Śląski*

## ALFABETY SERBÓW

Serbowie posiadali / posiadają trzy alfabety – ǵłagolicę, cyrylicę i od XX wieku łacinkę. Artykuł przedstawia historycznie wykorzystanie każdego z nich. Koncentruje się także na współczesności i dotyczy dyskusji użycia dzisiaj dwóch alfabetów, z których jeden – cyrylica – jest alfabetem oficjalnym w Republice Serbii.

**Słowa kluczowe:** historia języka – ekologia języka – alfabet - ortografia

### 1. Uwagi wstępne

Piśmiennictwo w Serbii, podobnie jak u innych narodów południowo-słowiańskich, pojawiło się bezpośrednio po rozpoczęciu misji morawskiej. Jego początki są datowane na okres między 867 i 874 rokiem. Przypuszcza się, że piśmiennictwo zawitało do Serbii dwutorowo:

- 1/ ze wschodu – za cara Symeona w trakcie krótkotrwałego poszerzania terytorium Bułgarii, oraz
- 2/ z południa – z Przymorza Adriatyckiego.

Terytorium zajmowane przez średniowiecznych Serbów znajdowało się na przecięciu dwóch różnorodnych kulturowo i cywilizacyjnie stref wpływów (greckiej i łacińskiej), oraz dwóch sfer językowych: greckiego i łacińskiego<sup>1</sup>. Księgi starocerkiewne, które zaczęły pojawiać się na tych terenach nie pochodziły jednak z zachodnich terenów tradycji cyrylo-metodiańskiej, lecz z południa – ze Szkoły Ochrydzkiej, z której przez Skopje trafiały do Niszu, Lipljanu, Pacu, Prizrenu, Skadaru itd<sup>2</sup>.

W początkowym okresie swojego piśmiennictwa Serbowie, podobnie, jak i ich sąsiedzi, paralelnie wykorzystywali ǵłagolicę i cyrylicę. Bardzo szybko jednak doszło u nich do zmniejszania się roli ǵłagolicy i następnie do jej wyeliminowania. Cyrylica umocniła się do tego stop-

1 Na podstawie zachowanych piśmienniczych zabytków antycznych uważa się, iż granica sfer wpływu tych języków przebiegała poprzez środek Albanii, Kosowo i Metochię, Nisz i Sofię, aż do Morza Czarnego. Na północny-zachód od tej granicy znajdują się napisy antyczne zapisane łacinką, a na południowy wschód zaś – greką.

2 Por.: А. МилѠановић, *Крајска исѠорија срѠског књижевног језика*, Завод за уѠбенике, Београд 2006, s. 29.

nia, iż w XII wieku była już powszechna<sup>3</sup>. Jednak zabytki serbskiego piśmiennictwa głagolickiego takie, jak *Маријано (Маријанско) јеванђеље* z początków XI wieku, czy *Гриковићев одломак айосїола* z początków XII wieku, pomocne były jeszcze w XIV wieku przy odprawianiu nabożeństw. Świadczy to o, przynajmniej, biernej znajomości jeszcze w tym okresie pisma głagolickiego.

Zwycięstwo cyrylicy i uzyskanie statusu serbskiego pisma narodowego zapoczątkowało i umożliwiło w późniejszych okresach jej kodyfikację.

## 2. Cyrylica

Rozwój „cyrylicy serbskiej”, jako oryginalnej pośród alfabetów cyrylickich zapoczątkowany jest wraz z pojawieniem się w niej nowego, specyficznego dla niej, serbskiego grafemu - „dzierwu”.

W przeciwieństwie do wykorzystywanej np. u Chorwatów łacinki, cyrylica już od samego początku posiadała dużą liczbę liter. Włączyła mianowicie w swój szereg przede wszystkim wszelkie litery greckie – dzięki swoim możliwościom posiadała charakter pisma grecko-słowiańskiego (miała możliwość dosłownego zapisu wyrazów nie tylko słowiańskich, ale i greckich). Poza tym została ona uzupełniona o słowiańskie wypracowania Cyryla, oraz dodano do niej system joty z samogłoskami (wg wzoru na przejęte *Ю* w znaczeniu „ju” wprowadzono także litery na określenie „ja”, „je” itp.). Uzupełniono ją także o nowy na gruncie słowiańskim dzierw – *ћ*<sup>4</sup> – określający fonem *g'* i występujący wcześniej w grecozmach. Dzięki tym innowacjom serbska redakcja pisma szybko została rozróżniona fonetycznie i graficznie od pozostałych redakcji. Umownie też wprowadzenie zmian dało początek rozwojowi serbskiego alfabetu cyrylickiego<sup>5</sup>.

Ostateczną formę serbska cyrylica osiąga wraz z pojawieniem się w 1818 roku publikacji *Српски рѣчник*<sup>6</sup> Vuka Karadžicia oraz po jego reformie ortografii i języka.

3 Ibidem, s. 30.

4 Litera ta na trwałe weszła do cyrylicy zachodniej – bosanicy. W cyrylicy serbskiej (serbskiej redakcji cyrylicy) (...) *problem đerwu przewija się przez całą historię serbskich szkół ortograficznych, które go wprowadzały lub likwidowały. Na przykład szkoły zetsko-humska używały tego znaku, nie używała go natomiast szkoła raszka. Na terenie redakcji serbskiej dzierw wytmawiano jako fonem ѣ. Pod koniec XIV w. najpierw na terenie Bośni, a później i na pozostałym obszarze pojawiła się wymowa dzierwu jako ć. B. Oczkova, Zarys historii języka serbsko-chorwackiego, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1983, s. 40.*

5 Пор.: М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица, *Правойис српскога језика*, Матица српска, Нови Сад 2002, s. 26.

6 Ibidem.

Wzorując się na wprowadzonej w Rosji w 1708 roku przez Piotra I zmodyfikowanej wersji cyrylicy, tzw. *graždance*<sup>7</sup>, Karadžić, w odróżnieniu od reform alfabetu cyrylicy u innych prawosławnych narodów w tym okresie, zdecydował się na wprowadzenie do alfabetu znaczących innowacji, opartych jednak na wcześniejszych wypracowaniach. Innowacje te, wraz ze specyfiką dziewiętnastowiecznego języka serbskiego umożliwiły mu<sup>8</sup> pozostawienie w alfabecie tylko 30 liter i to w myśl ogólnej zasady: *Пиши као што говориши - пишиј као што је написано*, a dokładniej – jeden fonem – jedna litera i jedna litera – jeden fonem<sup>9</sup>. Reforma alfabetu Vuka polegała na tym, iż przejął on 24 litery ze starszego piśmiennictwa (znane dziś przez wszystkie alfabety cyrylicy - dlatego traktuje się je jako cyrylicę ogólną) oraz, co istotne, wprowadził sześć specyficznych dla serbskiej odmiany cyrylicy liter, por.:

- 1/ przejęte z łacinki j;
- 2/ połączenia л i н z jerem miękkim - љ, њ;
- 3/ wprowadzony pierwotny dzierw – ħ (ć) i przekształcone ħ̇ (đ), używane wcześniej przez Dositeja Obradovicia, a we wcześniejszych zabytkach służące na oznaczenie fonemu ǰ i ć oraz
- 4/ przejęte z cyrylicy wówczas alfabetu rumuńskiego ȣ<sup>10</sup>.

Początkowo propozycje Vuka budziły sprzeciw intelektualistów serbskich - zarzucano mu m.in., iż wprowadzeniem z pisma łacińskiego j zdradza „serbskie prawosławne korzenie”. Nie wszyscy też skłonni byli uznać nowe fonetyczne zasady pisowni, opierając się na przeświadczeniu, iż w ten sposób zaciera ona etymologię. Dlatego wypracowania Vuka oficjalnie zostały wprowadzone i uznane w Serbii dopiero w 1868 roku. Później zaś, przyjęły się one w Czarnogórze i wśród serbskiej ludności w Bośni. Dzisiaj alfabet ten pełni funkcję jedyne oficjalnego alfabetu w Republice Serbii (wcześniej także w Republice Serbskiej w Bośni) mimo, iż równolegle Serbowie używają także łacinki (patrz: niżej).

### 3. Łacinka

Serbowie spotykają się z alfabetem i pismem łacińskim późno, bo dopiero w drugim dekadzie XX wieku. W czasie I wojny światowej na

7 Zbliżona do form łacińskiej antykwy odmiana graficzna rosyjskiej cyrylicy, jak sugeruje nazwa używana w pismach świeckich. Por.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 198-199.

8 Co prawda za cenę dalszego oddalania się pisma serbskiego od innych pism cyrylicy (z wyjątkiem pisma Macedończyków, którzy częściowo uznali w swoim piśmie część innowacji Karadžića) w szczególności rosyjskiego.

9 Por.: M. Пешикан, J. Јерковић, М. Пижурица, op. cit., s. 27.

10 Por.: V. Frančić, *Gramatyka opisowa języka serbochorwackiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 23.

почетку 1916 року влада austriacka wprowadzając decyzję o wycofaniu cyrylicy ze szkół i życia publicznego zastąpiła ją alfabetem/pismem łacińskim. To polityczne posunięcie spowodowało, iż Serbowie po raz pierwszy w swej historii znaleźli się w sytuacji, iż we wzajemnej komunikacji szeroko zaczęli korzystać z łacinki. Jesienią 1918 roku, po przebranej przez państwa centralne, do których należały Austro-Węgry, łacinka została zniesiona na rzecz alfabetu i pisma cyrylicy<sup>11</sup>. Wraz z powstaniem Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, a następnie Jugosławii łacinka powraca jednak w Serbii do użycia. Początkowo jako środek pomocniczy w komunikowaniu się z bliskimi narodami należącymi do wspólnego państwa (Chorwaci, Bośniacy, Słoweńcy), a potem też jako paralelne, alternatywne pismo w samej Serbii. Zbliżenie językowe między Serbami i Chorwatami, a zwłaszcza zbliżone zasady pisowni sprawiły, że gajica z powodzeniem była używana przez Serbów przez wiele dziesięcioleci. Kres Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii i krwawy rozpad tego państwa na niezależne republiki spowodował w Serbii sterowany częściowo politycznie odwrót od alfabetu łacińskiego. Znalazło to swoje ustawowe potwierdzenie już w Konstytucji Republiki Serbii z 1990 roku<sup>12</sup>, oraz 2 lata późniejszej Konstytucji Związkowej Republiki Jugosławii<sup>13</sup>, dające prym pismu cyrylicy. Uchwalona w 2006 roku nowa Konstytucja Republiki Serbii wskazuje już na cyrylicę jako jedyny urzędowy alfabet w Republice Serbii<sup>14</sup>. Jednak zabiegi, aby jedynie cyrylica była obowiązkowym alfabetem nie przynoszą rezultatu – dalej wykorzystuje się oba alfabety (choć łacinka niekonstytucyjnie) i widać tu pewną rozgraniczenie funkcjonalne – pismo i alfabet cyrylicy używany jest w dokumentach państwowych, urzędowych i większości rozpraw naukowych, a łacinka częściej w beletrystyce, czasopismach finansowanych lub współfinansowanych przez instytucje zachodnie, w internecie i dużo rzadziej publikacjach naukowych.

11 Rog.: П. Ивић, *Преглед историје српског језика*, Издавачка књижиарица Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1998, s. 304-305.

12 У Републици Србији у службеној је употреби српско-хрватски језик и ћирилично писмо, а латиничко писмо је у службеној употреби на начин утврђен законом. Устав Републике Србије, Члан 8. „Службени гласник РС”, број: 1/90.

13 У Савезној Републици Југославији у службеној употреби је српски језик екавског и ијекавског изговора и ћирилично писмо, а латиничко писмо је у службеној употреби, у складу са уставом и законом. Устав Савезне Републике Југославије, Члан 15. „Службени лист Савезне Републике Југославије”, година I, број 1, Београд, понедељак, 27. април 1992.

14 У Републици Србији у службеној употреби су српски језик и ћирилично писмо. Службена употреба других језика и писама уређује се законом, на основу Устава, Устав Републике Србије, Члан 10, *Језик и писмо*, (wyd. internetowe: [http://www.parlament.sr.gov.yu/content/cir/akta/akta\\_detalji.asp?Id=382&t=Z#](http://www.parlament.sr.gov.yu/content/cir/akta/akta_detalji.asp?Id=382&t=Z#)).

#### 4. Serbskie dyskusje wokół statusu i użycia występujących współcześnie obu alfabetów

Po rozpadzie Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii rozgorzały w Serbii, często żarliwe, dyskusje i polemiki dotyczące sytuacji alfabetów i pism. Społeczeństwo serbskie jest dziś w tym zakresie bardzo spolaryzowane. Z jednej strony wskazuje się na zagrożenia wynikające z używania łacinki i powolnego wypierania przez nią cyrylicy, z drugiej zaś zwolennicy równoprawnego wykorzystywania pisma łacińskiego i cyrylicy zwracają uwagę, iż wprowadzony w konstytucji zapis taktujący cyrylicę jako jedyne pismo w Serbii jest pogwałceniem podstawowych praw człowieka w stosunku do tych Serbów, którzy korzystają z pisma łacińskiego. Dyskusje te odbywają się najczęściej w mediach: na łamach internetowych<sup>15</sup>, w czasopiśmie, radiu i telewizji. Nierzadko też dyskutuje się o tym problemie na konferencjach naukowych<sup>16</sup>. Zwolennicy cyrylicy uważają, iż w czasach powszechnej globalizacji, gdy alfabet łaciński (przede wszystkim poprzez język angielski) stał się dominującym w świecie, to celem powinna być obrona serbskiego pisma narodowego przed dominacją łacinki. Wychodzą oni również z założenia, iż w czasach wspólnoty języka serbsko-chorwackiego (lub chorwacko-serbskiego) i „równouprawnienia” łacinki i cyrylicy, nikt nie spodziewał się, że dojdzie do powolnego odstępowania od używania cyrylicy.

Cyrylica uważana za tradycyjne pismo Serbów, jest używana geograficznie przede wszystkim w Serbii Środkowej, Czarnogórze i przez Serbów w Bośni, rzadziej przez Serbów w Chorwacji i na północy Republiki Serbii - w Wojwodinie. Według zwolenników stosowania cyrylicy w piśmie Serbowie, zwłaszcza młodzi, często korzystają z łacinki. Winą za taki stan rzeczy obrońcy cyrylicy obarczają coraz bardziej powszechną informatyzację kraju, która doprowadziła do sytuacji zaniku używania alfabetu cyrylicy. Serbowie, którzy korzystali z komputerów i internetu, z powodów praktycznych używają pisma łacińskiego coraz częściej.

Uważa się, iż coraz mniejsze zainteresowanie cyrylicą (zwłaszcza wśród młodszego pokolenia Serbów) ma związek z powszechną globalizacją, w której zasady włączona jest też Serbia. Państwo to, jak każde inne obecnie, jest zależne - głównie ekonomicznie (handel) - od sąsiadów, a w handlu z nimi na oznaczenie eksportowanych przez siebie produktów stosuje alfabet łaciński, który automatycznie przenoszony jest i do zapisu przez samych Serbów. Aspekt ekonomiczny (a i niewątpli-

15 Por.: <http://www.cirilica.org/wp/index.php>, <http://srpskalatinica.tripod.com/>.

16 Пор.: *Инијернеј и ћирилица – српски језик, писмо и култура у савременим информационом технологијама*, Београд 11. 02. 2002).



wie reklamowy) w tym zakresie, ograniczony w tym wypadku do Serbii, związany jest również z faktem, iż państwo (firmy) serbskie tworzy dobra, wyglądem i nazwą przypominające produkty zagraniczne. Przedsiębiorstwa produkujące powyższe dobra, w celach marketingowych, dla zwiększenia możliwości do ich opisu i promocji używają alfabetu łacińskiego. Podobny problem, według obrońców cyrylicy, dotyczy dóbr duchowych i ogólnie pojętych mass mediów - książek i czasopism, które publikowane są zapisem łacińskim nawet wtedy, jeśli ich miejscem dystrybucji jest rynek serbski.

Podkreśla się także, iż dodatkowym czynnikiem mniejszej popularności cyrylicy jest zwrot części Serbów ku kulturze zachodniej – chęć życia według „zachodniego” ideału. Uważa się zatem, iż w Serbii doszło w tym zakresie do znacznego, niepotrzebnego zapotrzebowania na leksykę pochodzenia obcego i posługiwania się nią nawet w środowiskach naukowych, przez co częściej w tym celu używane jest, według zwolenników cyrylicy, „obce” pismo tj. łacinka. Uważają, iż ci, którzy walczą o prawo do korzystania z łacinki traktują ją jako jeden z warunków przystąpienia do Unii Europejskiej, co, według nich, jest rozumowaniem błędnym<sup>17</sup>.

Wskazuje się przy tym, że już Josip Broz Tito podkreślał „serbskość” cyrylicy (oznaka przynależności do prawosławia) i zrównał łacinkę z cyrylicą. W 1954 r. w Nowym Sadzie potwierdzono istnienie wspólnego języka dla Serbów, Chorwatów i Czarnogórców. Ustalono między innymi równoprawność dialektów chorwackich i serbskich oraz alfabetów łacińskiego i cyrylicy.

W 2001 roku powstało Stowarzyszenie obrony cyrylicy z siedzibą w Nowym Sadzie. Stowarzyszenie postawiło sobie trzy cele:

- 1/ przypominanie władzy o obowiązku używania cyrylicy na terenach serbskich;
- 2/ organizowanie spotkań dotyczących ochrony cyrylicy;
- 3/ samą ochronę cyrylicy.

Członkowie Stowarzyszenia są autorami licznych artykułów naukowych dotyczących obecnej sytuacji alfabetu cyrylicy w Serbii. Kampania w obronie cyrylicy widoczna jest na serbskich ulicach i, przede wszystkim, na Uniwersytecie Belgradzkim, w którym swego czasu widoczne były plakaty z hasłem „Ocal cyrylicę”<sup>18</sup>.

17 Problemu takiego nie mieli Bułgarzy, dzięki którym Unia Europejska wzbogaciła się o jeszcze jeden alfabet urzędowy (cyrylicy).

18 Por.: Р. Томић, *Смрти ћирилице*, [w:] [http://www.cirilica.org/dokumenti/jezik/smrt\\_cirilice.html](http://www.cirilica.org/dokumenti/jezik/smrt_cirilice.html).

Z drugiej jednak strony przeciwnicy jednego tylko pisma uznanego przez konstytucję – cyrylicy – wskazują m. in. na obowiązujący w szkolnictwie serbskim *Правопис српскога језика*<sup>19</sup>, którego autorzy zwracają uwagę na fakt, iż język serbski korzysta z dwóch pism standardowych: cyrylicy i łacinki, dlatego uznanie przez ustawę zasadniczą tylko jednego obowiązującego pisma, cyrylicy, uważają za nieprawne i „niekonstytucyjne”. W celu rozwiązania konstytucyjnego problemu proponują zatem zapis w konstytucji:

- 1/ mówiący o oficjalnym języku serbskim – bez wymieniania urzędowego alfabetu, lub
- 2/ zapis o oficjalnym języku serbskim z oboma alfabetami urzędowymi<sup>20</sup>.

## Роберт Бонковски СРПСКА ПИСМА

Резиме

Рад се тиче писама код Срба од почетка писмености до данас. Савремени Устав Републике Србије из 2006. године наводи ћирилицу као службено писмо у Републици Србији. Данашњи положај употребе ћириличног писама изгледа ипак мало другачије. Зато је у чланку већа пажња посвећена савременом стању ћириличног писама према латиничком, те на дискусије око статуса и употребе ћирилице и латинице.

<sup>19</sup> Пор.: М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица, *op. cit.*

<sup>20</sup> Пор.: [http://srpskalatinica.tripod.com/drzavno\\_pitanje.htm](http://srpskalatinica.tripod.com/drzavno_pitanje.htm).



Данијела Димковић • Реконструкција барокне столице Луј VI  
комбинована техника, 70 × 100 cm

Надежда Силашки  
*Економски факултет, Београд*

## СПОРТСКИ ДИСКУРС У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ЛИНГВИСТИКЕ – КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ПОБЕДЕ И ПОРАЗА У НАСЛОВИМА<sup>1</sup>

Вишеслојност значења наслова у спортској штампи у раду ћемо покушати да објаснимо кроз њихов метонимијски и метафорички карактер. Процесе метонимизације и метафоризације илустроваћемо примерима наслова и указаћемо на могуће мотиве метафоричког изражавања спортских новинара. Бавићемо се само једним аспектом метафоричности наслова на српском језику – метафоричности заснованој на метонимији која проистиче из карактеристичне комуникативне ситуације у којој долази до креирања спортског дискурса – концептуализацијом победе и пораза на спортским теренима.

**Кључне речи:** спортски дискурс, појмовна метафора, појмовна метонимија, наслови

### *1. Увод*

Као теоријски оквир у овом раду послужиће нам у ширем смислу когнитивна лингвистика, тј. теорија појмовне метафоре (Lakoff/Johnson 1980) и теорија појмовне метонимије (Radden/Kövecses 1999, Radden 2000, Barcelona 2000), у којима се метафора и метонимија не сматрају тек украсним стилским фигурама које доприносе експресивности текста, већ се из когнитивне перспективе језик сагледава само као њихова површинска реализација.

Лејкоф и Џонсон (Lakoff/Johnson 1980: 36) на следећи начин разликују метафору и метонимију: метафора представља начин на који један ентитет доживљавамо на основу неког другог, те је њена примарна функција разумевање, док метонимија има првенствено референцијалну функцију, што значи да један ентитет користимо уместо другог. Основна поставка теорије појмовне метафоре гласи да у процесу мишљења ми као људска бића обављамо пресликавање

<sup>1</sup> Захваљујем се Матији Силашком, ватерполисти ВК Студент, на корисним разјашњењима и сугестијама приликом обраде корпуса наслова.

са конкретних, опипљивих лакше схватљивих, изворних домена, на циљне домене, који су апстрактни, неопипљиви и теже разумљиви, па се метафора, као процес у коме се такво пресликавање дешава, не сматра стилском већ фигуром мишљења. Процес пресликавања, који се одвија на основи *сличности* између домена, омогућава нам да се јасније изражавамо о сложеним апстрактним категоријама. И метонимија је појмовни феномен, когнитивни процес који функционише унутар идеализованих когнитивних модела<sup>2</sup> (Lakoff 1987, Radden/Kövecses 1999: 17), и који суштински подразумева однос замене једног ентитета другим, заснован на њиховој међусобној *блискости*<sup>3</sup> у поступку креирања новог, комплекснијег значења, при чему „блискост“ подразумева читав низ појмовних асоцијација које обично повезујемо са неким изразом (Lakoff/Johnson 1980), укључујући не само енциклопедијско знање о конкретном домену, већ и културне моделе као његов саставни део. Метонимија се заснива на стереотипним, или идеализованим односима унутар ИКМ (Radden/Kövecses 1999: 22). Метонимијски концепти утемељени су у нашем искуству, што је још уочљивије него у случају исте такве заснованости код метафора, пошто метонимија "обично подразумева директне физичке или узрочне асоцијације" (Lakoff/Johnson 1980: 39).

Тврдњу да се све метафоре у суштини заснивају на метонимијским процесима износе многи аутори.<sup>4</sup> Метафора заснована на метонимији дефинише се као „пресликавање које подразумева два појмовна домена који су утемељени у једном појмовном домену или из њега потичу“ (Radden 2000: 93). Да би објаснили које би врсте односа између домена могле бити основа за метонимију, а посредно и за метафору, Раден и Ковечеш (Radden/Kövecses 1999) дају исцрпну листу појмовних односа који могу довести до метонимије, коју ћемо у овом раду користити да бисмо објаснили врсту метонимијских односа у насловима у спортској штампи.<sup>5</sup>

2 *Идеализовани когнитивни модели* (ИКМ) састоје се из више ентитета који чине кохерентну целину у нашем искуству, због чега нам поједини ентитети омогућају ментални приступ другим ентитетима унутар истог ИКМ (Kövecses 2002: 145). Термин који користи Барселона (Barcelona 2003: 84) гласи *функционални домени*.

3 Типичан пример за метонимију у англосаксонској литератури гласи *She's just a pretty face*, где се успоставља двосмерна метонимијска веза између особе и њеног лица на основу појмовне метонимије део за целину, односно лице за особу и особа за лице (Radden/Kövecses 1999: 18-19). У теорији појмовне метафоре типичан пример који илуструје процес метафоризације гласи расправа је рат, где је циљни домен расправа, који се концептуализује путем конкретнијег изворног домена, рата (Lakoff/Johnson 1980: 4).

4 В., нпр. Barcelona (2000), Radden/Kövecses (1999), Kövecses/Radden (1998), итд.

5 Разлика између целине и дела од највећег је значаја за метонимијске процесе, па Раден и Ковечеш (Radden/Kövecses 1999: 30) сврставају односе који производе метонимију у

Поставља се питање на основу којих фактора у случају метонимије бирамо референтне тачке унутар ИКМ (односно, у терминологији Радена и Ковечеша, средство [*vehicle*] и циљ [*target*])<sup>6</sup>, тј. којим се когнитивним принципима мотивишемо при том избору. Исти аутори наводе три главна когнитивна принципа који одговарају трима општим детерминантама појмовне организације: људско искуство, перцептуалну селективност и културолошке преференције, који се могу међусобно преклапати (Radden/Kövecses 1999: 45), те их представљају у форми *x* пре у (*x over y*).<sup>7</sup>

У овом раду покушаћемо вишеслојност значења наслова у спортској штампи да објаснимо кроз њихов метонимијски и метафорички карактер. Процесе метонимизације и метафоризације илустроваћемо примерима наслова, указаћемо на могуће мотиве таквог изражавања спортских новинара, те ћемо те мотиве класификовати у складу с когнитивним принципима изложеним у раду Радена и Ковечеша (Radden/Kövecses 1999). Бавићемо се само једним аспектом метафоричности наслова у спортском дискурсу на српском језику – метафоричношћу која је резултат карактеристичне комуникативне ситуације у којој долази до креирања спортског дискурса, а која је, с друге стране, заснована на метонимији.

Корпус истраживања састоји се из 120 примера наслова чланака ексцерпираних из дневног листа *Спортишки журнал* у периоду од 15. октобра до 15. децембра 2008. године. Главни критеријум за одабир наслова који ће чинити корпус примера било је уочавање процеса метафоризације или метонимизације у тексту наслова. Наслови се у раду наводе у изворном облику, без измена, са свим евентуалним правописним и граматичким грешкама.

## 2. Функција наслова новинских чланака

Наслови у медијском дискурсу били су предмет многобројних истраживања<sup>8</sup>. Новински наслови представљају типичан пример

две главне категорије: (1) цео идеализовани когнитивни модел и његов(и) део/делови, и (2) делови идеализованог когнитивног модела.

6 Барселона (Barcelona 2002: 246) користи термине *извор* (source) и *циљ* (target), те метонимију дефинише као „пресликавање когнитивног домена, извора, на други домен, циљ. Извор и циљ су у истом функционалном домену и повезани су прагматичком функцијом, тако да долази до менталне активације циља.“ (Barcelona 2002: 246).

7 Навешћемо као илустрацију неколико таквих односа, мотивисаних људским искуством (људско пре нељудског, субјективно пре објективног, телесно пре менталног, итд., перцептуалном селекцијом (доминантно пре мање доминантног, специфично пре генеричког, итд., као и културолошким преференцијама (стереотипно пре нестереотипног, идеално пре неидеалног, централно пре периферног, итд.).

8 В, нпр. Ifantidou (2008), Dor (2003), Feyaerts/Brone (2005), Буљан (2006), итд.

„малих текстова“ (Halliday 1994: 392-397), чије су главне функције разумевање и привлачење пажње на пун текст новинског чланка (Ifantidou, у штампи: 1). Те две главне функције потребно је помирити путем изузетно кратког, економичног текста и то на начин који ће читаоца упознати са садржајем чланка, а уједно га, заголицавши му радозналост, и убедити да тај чланак прочита. У овом смислу, новински наслови имају сличну улогу насловима или слоганима у рекламним огласима – да привуку пажњу и потенцијалног конзумента подстакну на куповину рекламираног производа (cf. Силашки 2009). Захваљујући потреби за максималном економичношћу, информативношћу, али и побуђивањем пажње код читалаца, новински наслови тип су текста у којем се често користе метафора и метонимија, као когнитивне пречице за ефектније и једноставније приказивање сложенијих појава, а суштински у циљу повећања експресивности. Наслови у спортским новинама ретко нас фактографски обавештавају о резултатима спортских такмичења, који су, по изласку из штампе дневних (а поготово недељних) новина, у време огромне брзине протока информација, по природи ствари већ „стара вест“. Много чешће се такве новине читају због коментара новинара, изјава играча, анализа надметања, предвиђања резултата, клађења, итд. То је један од разлога метафоричности наслова у спортским новинама – сувопарно, информативно приказивање резултата зачињено је оригиналним изразима ради привлачења пажње и представљања теме чланка на начин који ће између читалаца и новинара, припадника уже дискурсне заједнице, говорника спортског аргоа, а који функционишу унутар истог жанра, изградити међусобну блискост и приврженост. Корпус примера у овом раду састоји се управо из оних примера наслова за чију је деконструкцију значења потребно уложити немали ментални напор, с обзиром на то да се њихово значење јавља у неколико слојева заснованих на метонимији и метафори. Деконструкција значења наслова у спортским новинама изискује разумевање неколико врста паралелних појмовних пресликавања, те је у многим случајевима тешко, поготово без предзнања или чак пасионираног праћења спорта, разлучити право значење појединих наслова.

Шта је разлог таквог идиосинкратичног, иновативног избора изворних домена за концептуализацију победе или пораза у спортском надметању, у којој долази до пуног изражаја креативност аутора наслова у спортским дневним новинама? Да би се у извесном смислу прилагодили комуникативној ситуацији на коју се дискурс односи, креатори метафора руководе се на основу „притиска кохерентности“ (Kövecses 2005: 237), тј. прилагођавају своје метафо-



ричке изразе контексту и различитим аспектима комуникативне ситуације ради очувања кохерентности текста. Тако у спортском дискурсу, захваљујући појединим аспектима специфичне комуникативне ситуације, наилазимо на различите примере реализације притиска кохерентности, који су резултат најразноврснијих мотива, подстицаја и асоцијација. Иновативне, „ситуационо условљене метафоре“ (Semino 2008: 105-106), чије је основно значење у блиској вези са темом чланка, а које се јављају у насловима због повећања њиховог експресивног и фигуративног дејства, биће предмет анализе у овом раду. У наредном одељку биће више речи о начинима испољавања притиска кохерентности код аутора наслова у спортским дневним новинама, као и когнитивистичким објашњењима метафоричког и метонимијског изражавања.

### 3. *Метонимија и метафора у насловима*

Захваљујући својим кључним особинама (јасно издиференцирани противници, дефинисан циљ игре – победа, тимски дух, ограничен терен спортског попришта, тактика игре, стриктна правила подложна санкцијама, итд.) спортско надметање у процесу метафоризације често је у функцији изворног домена као средство за концептуализацију сложених појава у друштву. Однос између спорта и метафоричности двосмеран је, с обзиром на то да су не само многи спортски термини метафорични по пореклу, већ и да сам спорт често служи као извор метафоричности (cf. Beard 1998: 53). Тако, нпр. Ковечеш (Kövecses 2002: 18) наводи спорт као један од најчешћих изворних домена који служе за концептуализацију комплекснијих, неопипљивих, апстрактних домена, као што су *животи* – живот је спортска игра (в. Kövecses 2002: 31), *политика* – политика је спорт (в. нпр. Howe 1988, Semino/Masci 1996, Segrave 2000, Russo 2001, Радич-Бојанић/Силашки 2008), *бизнис* – бизнис је спорт (в. нпр. Liu 2002), *рат* – рат је спорт (в. нпр. Lakoff 1991, Jansen/Sabo 1994, итд.). Сам спорт често се концептуализује као рат (метафора спорт је рат), из чега се види да у случају појмовних метафора које се односе на спорт, било као изворни или циљни домен, долази до међудоменских укрштавања, преплитања, уланчавања и реверзибилности.

У овом раду бавићемо се иновативним, неконвенционалним метафорама у спортском дискурсу, које проистичу из креативности њихових стваралаца, али су засноване на неколиким конвенционалним појмовним метафорама. Тачније, бавићемо се концептуализацијом победе и пораза у спортским надметањима. Спортске новинаре Ковечеш наводи као једну од главних катего-

рија креатора неконвенционалних метафора (Kövecses 2002: 31), те спортски дискурс врви од иновативних метафоричких израза као површинских лингвистичких реализација конвенционалних појмовних метафора (или њихових иновативних, неконвенционалних екстензија) заснованих на метонимији. Како неконвенционалне метафоре представљају средство за повећање експресивности поруче путем најекономичнијих инструмената (Charteris-Black 2004: 17), не треба да изненађује чињеница да се јављају у насловима, најистакнутијем али и најинформативнијем и најекономичнијем делу новинског текста, где је неопходно на ефектан начин који побуђује радозналост и жељу за читањем целог чланка сажети велики број информација или изнети лични став новинара. Из наведених разлога поједини аутори чак тврде да су сви наслови у штампаним медијима метонимијски по карактеру (нпр. Буљан 2006).

У нашем корпусу примера уочили смо неколико врста метонимије у насловима у спортској штампи, од којих ћемо се у овом раду бавити само оним везаним за надимак спортског клуба (метонимија дефинишуће својство категорије за категорију), као и метонимијом место за институцију, када место порекла клуба, као и географске карактеристике тог места (близина планине, протичање реке) служе као мотивација за метафоричко изражавање у насловима у спортској штампи.

Већина фудбалских клубова у Србији (на свим нивоима такмичења), по узору на оне у свету, (углавном кошаркашке и у америчком фудбалу), носи надимак добијен захваљујући некој истакнутој карактеристици, а тај се надимак затим преноси и на друге спортове у оквиру истог клуба.<sup>9</sup> Тај надимак функционише као дефинишуће својство категорије унутар идеализованог когнитивног модела својстава и категорија, јер „ако се категорије намерно дефинишу путем скупа својстава, онда су та својства нужно део те категорије“ (Radden/Kövecses 1999: 35), те стога категорије метонимијски стоје за дефинишуће својство. Овде је реч о обратном случају метонимије: надимак клуба за клуб, тј. дефинишуће својство категорије за категорију, која се заснива на когнитивном принципу конкретно

9 Тако је, на пример, ОФК Београд добио надимак “романтичари” захваљујући перцепцији њихове игре у традицији најбољег фудбала некадашње СФРЈ од стране навијача, симпатизера и новинара. ФК Партизан на исти начин добио је надимак “парни ваљак”. Поједини фудбалски клубови надимак су добили по симболу на грбу (нпр. Вождовац, “змајеви”), по боји дресова (Партизан, “гробари”), по карактеристичној особини дела града у коме се налази стадион (нпр. ФК Звездара, “булбулдерац”, Хајдук са Звездаре, “голубари”), по географској карактеристици терена око стадиона (нпр. Чукарички, “брђани”, Борац из Остружнице, “аласи”, због близине реке Саве), по делатности предузећа, спонзора клуба (ПКБ, “млекације”, Раковица, “мотористи”, ИМТ, “трактористи”, Телеоптик, “оптичари”, Комграп, “грађевинари”), итд.

пре апстрактног, када се надимак клуба (који служи као дефинишуће својство клуба) лакше поима од апстрактног назива клуба. Такво поимање спортских клубова омогућава ауторима наслова читав низ начина концептуализације најави утакмица, победа или пораза на спортским теренима широм света.<sup>10</sup>

### 3.1. Метонимија и метафора – назив птице као надимак спортишког клуба

Надимци спортских клубова често се изводе из назива појединих врста птица, према појмовној метафори људи су птице (као део шире метафоре људи су животиње), када се кључне особине птица као изворног домена у процесу метафоризације пресликавају на људе као циљни домен, односно на играче спортског клуба. Навешћемо неколико примера наслова такве врсте:

- (1) Голубице лете изнад Цепелина
- (2) Висок лет Јастребова
- (3) Орлови високо лете
- (4) Свраке рашириле крила

Овакво поимање играча спортског клуба, односно сâм надимак клуба, омогућава креативно коришћење и иновативно проширење метафоре људи су птице. Тако се победа клубова са надимком који означава птицу, у складу с конвенционалним оријентационим метафорама срећа је горе (бити срећан је бити изнад земље) и контрола је горе, поима као лет птице у примерима (1), (2) и (3) (метафора победа је летење), те као ширење крила птице (према конвенционалној метафори важно је велико, јер се величина птице повећава кад рашири крила). Метонимијски посматрано, дефинишуће својство птице као категорије (способност летења) стоји за целу категорију. Победа се у насловима третира и као део догађаја за цео догађај, у складу с културолошким когнитивним принципом почетно или завршно пре средишњег, који мотивише такву метонимију (Radden/Kövecses 1999: 49) у примеру (4). Пошто птица шири крила непосредно пре полетања, а ширење крила метафора је за победу у спортском такмичењу, цео догађај (утакмица) на тај начин се поистовећује са његовим, у овом случају, завршним делом (раширити крила=победити).

- (5) Ракочевећ срушио Албатросе
- (6) Орлови без крила

<sup>10</sup> Овакву појаву у енглеском језику запажа Ејчисон (Aitchison 1987), а наводи је и Ковечеш (Kövecses 2005: 237).

Пораз клубова који су надимак добили по називу птице поима се, поново у складу с концептом вертикалности, као пад птице из ваздуха (пораз је пад) у примеру (5), или као губљење крила, у складу са дефинишућим својством птице као категорије (пораз је остати без крила) у примеру (6). Дефинишуће својство птице јесте имање крила – ако птица остане без крила, губи способност летења.

У наредном одељку размотрићемо метафоре које проистичу из надимка клуба са именом животиње.

### 3.2. *Метонимија и метафора – назив животиње као надимак сјорџског клуба*

С обзиром на то да комуникативна ситуација утиче на избор метафора, а у складу са тематским опредељењем чланка, аутори наслова креирају метафоре за пораз или победу на основу одређених (дефинишућих) својстава „учесника“ у причи (Ковечеш 2005: 237). Уколико надимак клуба проистиче из назива животиње (метафора људи су животиње), тада карактеристична својства појединих животиња метонимијски (дефинишуће својство категорије за категорију) утичу на концептуализацију победе или пораза таквог клуба, што илуструјемо следећим примерима из корпуса:

- (7) Ајкуле папале крилца
- (8) Крила се накркала пачетине
- (9) Орлови разбуцали Јабуку
- (10) Јагуари прождрали Титане
- (11) Булдози растргли Бизоне
- (12) Јагуари комадају Титане
- (13) Пантери искидали Змајеве
- (14) Дама кроти посрнула Вучицу
- (15) Михајловић кроти вучицу
- (16) Вучица у Луковићевој замци<sup>11</sup>

Тако се победа у примерима (7), (8), (9) и (10) концептуализује као једење, у складу с конвенционалном појмовном метафором постизање сврхе је једење (Kövecses 2005: 61). У овој врсти концептуализације победе изврсно се уочава веза између спорта и рата. Спорт се често концептуализује као рат, управо захваљујући неко-

<sup>11</sup> У примерима (15) и (16), Луковић, српски фудбалски репрезентативац, играч Удина, односно Михајловић, тренер Болоње, метонимијски стоје за клуб за који играју, односно који тренирају (метонимија појединац [као типични члан категорије] за категорију), у складу с когнитивним принципом релевантно пре нерелевантног, јер су за читаоце у Србији релевантније вести о нашим играчима који играју у иностранству него о неким другим играчима (или тренеру) истог клуба (в. и Буљан 2006: 142).

ликим заједничким особинама ова два домена, као и истоветном крајњем циљу обе активности – савладати противника. Метафорички изрази преко којих се површински реализује метафора победа је једење јасно указују на борбену, конфронтациону и агресивну страну спорта (накркати се, разбуцати, прождрати).<sup>12</sup> Сви ови метафорички изрази маркирани су као [+агресиван], осим примера (7), у којем се израз за једење (папати) може сматрати мотивисаним надимком противника (крила=крилица, од енглеског Wings), као и разликом у физичком изгледу, снази и габариту између ајкула и птица, где крила стоје као дефинишуће својство за птице). Тако се изразом „папати“ указује на лакоћу победе у мечу два неравноправна противника. Ако је крајњи циљ у рату/спорту победити противника, онда је логично да се победа у оваквим активностима концептуализује као поништење противника кроз престанак његове егзистенције путем једења (Koller 2003: 183).

У примерима (11), (12) и (13) победа се концептуализује као дефрагментација противника, што поново води поништењу егзистенције опонента и истиче конфронтациони карактер спортског надметања. Победа се поима и као кроћење дивље животиње или њено хватање у замку, што је илустровано примерима (14) и (15), односно (16).

### 3.3. *Метонимија и метафора – назив тачности као надимак сјорџског клуба*

Захваљујући спонзорству произвођача течних напитака (у нашем корпусу млека или пива), спортски клубови често добијају надимке који одражавају ту чињеницу<sup>13</sup>, те се, захваљујући притиску кохерентности, победе или порази таквих клубова концептуализују на начине који су у складу са дефинишућим својством категорије, на пример:

(17) Ђуричин искапио млеко

(18) Мореира ексирао јагодинско

(19) Млаки „пивари“

(20) Ефес опио Милојевића

(21) Почело да опија и Жупско пиво

<sup>12</sup> Cf. Koller (2003: 183).

<sup>13</sup> Тако, нпр., клуб из Падинске скеле, ПКБ, носи надимак “млекације” захваљујући чињеници да је ПКБ произвођач млека и млечних производа. “Пивари” је надимак фудбалског клуба ЧСК Пивара из Челарева, баш као и Младости из Апатина (према апатинском пиву). Турски кошаркашки клуб Ефес такође спонзорише произвођач пива.

Течност се пије, те се такво дефинишуће својство течности као категорије метонимијски преноси на целу категорију. Даљим процесом метафоризације, пораз клуба са надимком течности доживљава се као поништење таквог дефинишућег својства, те се победа над таквим клубом концептуализује као пијење течности, као у примеру (17), где Ђуричин, као најбољи играч у победничком тиму који метонимијски стоји за свој клуб, до последње капи испија млеко, где, пак, млеко стоји за фудбалски клуб ПКБ са надимком „млекације“, поражени тим. У примеру (18), победа над клубом из Јагодине (где пиво стоји за град, а посредно и за фудбалски клуб) концептуализује се као пијење „на екс“, где се задовољство које изазива испијање пива „на екс“ ментално повезује са задовољством које изазива победа над противником. Обе ове концептуализације жељеног резултата спортског надметања почивају на поимању победе као процеса поништења постојања противника (победа је пијење). Пријатна свежина хладног пива перцепира се као дефинишуће својство пива као категорије. Уколико спортски тим чији је надимак мотивисан називом пива не прикаже добру игру у спортском надметању и доживи пораз, тада се пораз метафорички концептуализује као губитак таквог дефинишућег својства које се претвара у своју супротност, као у примеру (19) (млаки „пивари“) Алкохолна пића имају способност да опију њиховог конзумента, који последично губи контролу над својим покретима и поступцима. Такво дефинишуће својство пива служи као основа за концептуализацију победе у спортском надметању као опијања противника, што је илустровано примерима (20) и (21).

### *3.4. Метонимија и метафора мотивисане географским појмовима*

У насловима у спортској штампи веома је честа појава метонимије у којој име града/села или земље из којих спортски клуб потиче стоји за клуб (метонимија место за институцију, мотивисана когнитивним принципом ситуационо релевантније пре ситуационо мање релевантног (Radden/Kövecses 1999: 51)). Често је и метонимијско коришћење назива планине у близини града/села порекла клуба (метонимија планина за град, а посредно планина за тим), или реке која протиче кроз место порекла спортског клуба (метонимија река за град, а посредно река за тим). Такве метонимије изазивају најразличитије менталне асоцијације код аутора наслова у спортској штампи, које, надаље, доводе до метафоричности, тј. метафоричког поимања победе и/или пораза спортских клубова.

Поделили смо такве наслове према топонимима који означавају планине и реке, те ћемо навести неколико најкарактеристичнијих наслова који најбоље илуструју ову појаву:

планина за тим

(22) Вршачки брег висок за Далматинце

(23) Попели се на врх Авале

(24) Ваљак изравнао Вршачки брег

У метонимијски заснованим метафорама у горњим примерима поново долази до изражаја концепт вертикалности, као један од најосновнијих когнитивних концепата, према којем се позитивне ствари концептуализују као горе (нпр. срећа је горе, здравље је горе, врлина је горе), а негативне као доле (нпр. неморал је доле, болест је доле, туга је доле). Наиме, победа спортских клубова метонимијски поиманих кроз планину која географски карактерише место порекла тих клубова, концептуализује се као освајање планине, пењање на планину, где се планина/врх планине перцепира или као циљ којем треба тежити (пример (23), који нас извештава о победи над тимом из Београда, где планина Авала стоји за Београд), или као препрека остварењу тог циља (пример (22), где Вршачки брег стоји за тим Хемофарм из Вршца). У складу с појмовном метафором контрола је горе, победа у спортском надметању концептуализује се као освајање врха планине. Таква концептуализација има своју потврду и утемељена је у људском искуству – победник у спортском такмичењу, освајач златне медање као најпожељнијег одличја, увек се налази на највишем постољу, дакле, победник је горе. Пораз, пак, таквих клубова, концептуализује се као равнање планине, тј. помањкање контроле (помањкање контроле је доле), као туга после пораза (туга је доле), сасвим у складу с метафором поражени је доле, као у примеру (24), где „ваљак“ стоји за Партизан који „равна“ Вршачки брег, који, пак, поново стоји за Хемофарм.

Река стоји за клуб, следећа је метонимија у корпусу (нпр. Морава<sup>14</sup> стоји за Борац из Чачка, Тамиш за спортске клубове из Панчева, Лим за Прибој, итд.). Кад је реч о концептуализацији победе или пораза спортских клубова код којих река метонимијски стоји

<sup>14</sup> Занимљиво је напоменути да се понекад дешава да спортски клуб носи назив реке која протиче кроз место из којег је клуб, нпр. одбојкашки клуб Рибница из Краљева. Међутим, у складу с когнитивним принципима стереотипно пре нестереотипног, веће пре мањег и доминантно пре мање доминантног, река Рибница не стоји увек за клуб Рибницу у насловима, већ је неретко замењује много већа река Ибар, која такође протиче кроз Краљево, као у примеру (29), где се као препливавање Ибра концептуализује победа Војводине над ОК Рибница.



за институцију (спортски клуб), наилазимо на различита међудо-менска пресликавања, у зависности од тога шта се узима као дефинишуће својство реке. И овде је значајан концепт вертикалности у смислу дубине реке о којој је реч, где се дубина поима као препрека на путу ка победи, те се пораз концептуализује као немогућност пливања због превелике дубине реке, или, пак, као утапање у реци, што је илустровано примерима (25), (26), (27) и (28).

река за тим

(25) Ибар много дубок за Петрохемију

(26) Морава дубока за вечите

(27) Шампионке бућнуле у Ибар

(28) Звезда бућнула у Мораву

(29) Новосађани препливали Ибар

(30) Неће препливати Лим

(31) Звезди плитак Тамиш

(32) Тамиш плави Тошин бунар<sup>15</sup>

(33) Рибница поплавила „Стрелиште“<sup>16</sup>

(34) Студенти исушују Тамиш

(35) Урал пресушује у Железнику

Победа се, у складу с метафором реке, поима као препливавање реке (у примерима (29) и (30)), као исушивање реке (у примерима (34) и (35)), или као плављење или потапање противника (у примерима (32) и (33)). Плитка река се лакше прелази и препливава (пример (31)), победник је виши од побеђеног, те се, поново у складу с метафорама контрола је горе и победник је горе, противник који је побеђен управо тако концептуализује – на нижем је положају у односу на победника (у примерима (25), (26), (27) и (28)). Утемељеност метафора за победу и пораз у људском искуству још једном добија своју потврду у оваквим концептуализацијама надметања у спорту.

#### 4. Закључак

У овом раду указали смо на когнитивне мотиве метонимијског изражавања у насловима у спортској штампи и показали како ме-

<sup>15</sup> Експресивност и фигуративност овог наслова додатно је појачана алитерацијом.

<sup>16</sup> У овом примеру наилазимо на веома честу метонимију у спортском дискурсу где поприште спортског надметања (спортска хала, фудбалски терен, базен, итд.) метонимијски стоји за спортски клуб (метонимија место за институцију). У овом примеру, Стрелиште стоји за одбојкашки клуб Борац из Панчева.

тонимијски засноване метафоре повећавају експресивност и фигуративност спортског дискурса. Метафоре у насловима углавном су иновативне и неконвенционалне, али су засноване на конвенционалним појмовним метафорама, нарочито оне које се односе на начине концептуализације победе и пораза на спортским теренима. Такве креативне метафоре резултат су специфичне комуникативне ситуације у којој настају, када због притиска кохерентности дискурса долази до такве концептуализације победе и пораза у спортском надметању која је у складу са тематиком новина и карактеристичним функцијама наслова у штампаним медијима. Даљим компаративним истраживањима могло би се установити у којој мери је фигуративност наслова у спортској штампи карактеристична за ову врсту дискурса и у ком степену се она реализује у насловима у осталим врстама штампаних медија на српском језику.

## Литература

- Aitchison, Jean, *Words in the Mind: an Introduction to the mental Lexicon*, Oxford, Blackwell, 1987.
- Barcelona, Antonio (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*, Mouton de Gruyter, 2000.
- Barcelona, Antonio, "Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: an update", in: R. Dirven and R. Pörings (eds.): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2002, 207-277.
- Barcelona, Antonio, "The case for a metonymic basis of pragmatic inferencing", in Panther, K.-U. (ed.): *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, Philadelphia, PS, USA: John Benjamins Publishing Company, 2003, 81-102.
- Beard, Adrian, *Language of Sport*, Routledge, 2000.
- Буљан, Габријела, "Концептуалност структура наслова новинских чланака", *Језик и медији – један језик више свијетова*, Хрватско друштво за примјењену лингвистику, Загреб-Сплит, 2006, 137-146.
- Charteris-Black, Jonathan, *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*, Palgrave Macmillan, 2004.
- Dor, Daniel, "On newspaper headlines as relevance optimizers", *Journal of Pragmatics*, Vol. 35, Issue 5, 695-721, 2003.
- Feyaerts, Kurt, Brone, Geert, "Expressivity and Metonymic Inferencing: Stylistic Variation in Nonliterary Language Use", *Style*, Vol. 39, No. 1, 2005, 12-36.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood, *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1994.

Herbeck, Dale, "Three Strikes and You're Out: The Role of Sports Metaphors in Political Discourse", *Baseball and American Culture*, Rutkoff, P. M. (ed.), Jefferson, NC: Mc Farland, 2000, 133-146.

Howe, Nicholas, "Metaphor in Contemporary American Political Discourse", *Metaphor and Symbolic Activity*, 3(2), 1988, 87-104.

Ifantidou, Elly, "Newspaper headlines and relevance: Ad hoc concepts in ad hoc contexts", *Journal of Pragmatics* (2008), doi:10.1016/j.pragma.2008.10.016 (у штампии).

Jansen, Sue, Sabo, Don, "The sport-war metaphor: hegemonic masculinity, the Persian-Gulf war, and the new world order", *Sociology of Sport Journal* 11 (1), 1994, 1-17.

Koller, Veronika, *Metaphor Clusters In Business Media Discourse: A Social Cognition Approach*, Ph.D. thesis, преузето са сајта [http://www.wu-wien.ac.at/inst/english/koller\\_diss.pdf](http://www.wu-wien.ac.at/inst/english/koller_diss.pdf), 2003.

Kövecses, Zoltan, *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Kövecses, Zoltan, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Kövecses, Zoltan, Gunther Radden, "Metonymy: developing a cognitive linguistic view", *Cognitive Linguistics* 9/1, 1998, 37-77.

Lakoff, George, *Women, fire and dangerous things: What Categories Reveal About the Mind*, The University of Chicago Press, 1987.

Lakoff, George, "Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf", преузето са сајта [http://www.ariieverhagen.nl/11-sept-01/Lakoff\\_1991.html](http://www.ariieverhagen.nl/11-sept-01/Lakoff_1991.html), 1991.

Lakoff, George, Mark Johnson, *Metaphors we live by*, University of Chicago, 1980.

Liu, Dilin, *Metaphor, Culture, and Worldview: The Case of American English and the Chinese Language*, University Press of America, 2002.

Radden, Gunther, "How metonymic are metaphors?", in: *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*, A. Barcelona (ed.), Mouton de Gruyter, 2000, 93-105.

Radden, Gunther, Zoltan Kövecses, "Towards a theory of metonymy", in: Klaus-Uwe Panther and Günter Radden, (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Benjamins, 1999, 17-59.

Радић-Бојанић, Биљана, Надежда Силашки, „Политичко дриблање у казненем простору – спортске метафоре у политичком дискурсу Србије”, излагање на међународном научном скупу „Српски језик, књижевност, уметност”, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 31. 10. и 1. 11. 2008. године.

Радичевић, Милан, „Од пекара до аласа“, преузето са сајта [http://www.sport.novosti.rs/sadržaj.php?kat=1&pkat=57&id\\_vest=8129](http://www.sport.novosti.rs/sadržaj.php?kat=1&pkat=57&id_vest=8129), 2006.

Russo, Pippo, "Berlusconi and Other Matters: the Era of 'Football-Politics'", *Journal of Modern Italian Studies*, Volume 5, Number 3, 1 January 2001.

Segrave, Jeffrey, "The sports metaphor in American cultural discourse", *Sport in Society*, Volume 3, Issue 1, 2000, 48–60.

Semino, Elena, Michela Masci, "Politics is Football: Metaphor in the Discourse of Silvio Berlusconi in Italy", *Discourse and Society*, Vol. 7, No. 2, 1996, 243–269.

Semino, Elena, *Metaphor in Discourse*, Cambridge University Press, 2008.

Силашки, Надежда, "Headlines and slogans in British women's magazines – the role of figurative language in the persuasive genre", излагање на 9<sup>th</sup> International Conference of the Hungarian Society for the Study of English, Pécs, January 22–24, 2009.

Yu, Ning, *The contemporary theory of metaphor: A perspective from Chinese*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1998.

**Nadežda Silaški**

**SPORTS DISCOURSE FROM A COGNITIVE PERSPECTIVE –  
CONCEPTUALISATION OF VICTORY AND DEFEAT IN  
HEADLINES**

Summary

Set within a framework of Conceptual Metaphor Theory and Conceptual Metonymy Theory, the paper examines how victory and defeat are conceptualised in sports newspaper headlines. The processes of metaphorisation and metonymisation are illustrated by examples of headlines and possible motives for the metaphorical expressions used by sports reporters are pointed out. We specifically deal with those idiosyncratic, innovative and creative metaphors which are metonymically based on the sports club's nickname as well as those which are metonymically based on geographical characteristics of the sports club's place of origin. We single out several metaphors for the conceptualisation of victory and defeat (e.g. victory is eating/drinking the opponent, victory is flying, defeat is falling, etc.) and offer explanation for their use in sports discourse.



Катарина Драгутиновић-Roccella • *Мартиа*  
угљен, лавирани туш, колаж, 70 × 100 cm, 2008.

**Бранка Миленковић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## КОМПОЗИЦИЈСКА СРЕДСТВА И (ДЕ)ПЕРСОНАЛИЗАЦИЈА У ЕСЕЈИМА ЈОВАНА ДУЧИЋА И МАРГАРЕТ ЕТВУД

Представљајући прелазни облик у функционалној стилистици, есеј са собом носи чари слободног израза и језичке игре. Често се приклања појединим примарним функционалним стиловима, али свакако осликава специфичан вид композиције и спој разноликих елемената. Рад се заснива на поредбеној анализи српске и англо-америчке есејистике реномираних писаца Јована Дучића и Маргарет Етвуд. Анализом њиховог есејистичког стила долазимо до сазнања у којој мери су елементи есеја истоветни, али и који аспекти писања их разликују.

**Кључне речи:** Дучић, Етвуд, (де)персонализација, инклузивно ми, апелативна функција, композиција, микро/макротема

### 1. Увод

Гранична подручја, наизглед празан, безличан простор, напротив често одликује богат садржај и преплитање елемената. У функционалној стилистици управо гранична подручја су плодотворан терен који резултира у *секундарним стиловима*. У њих убрајамо оне стилове који имају „*специфичну сложену семиотичку природу, у којој поред вербалне компоненте постоје још неке, нпр. визуелне или аудијивне (рекламни и стилизовани стил) или пак њихову ужу, специјализирану сферу функционисања и мању разуђеност на подстилове (сценаристички, есејистички, реторички стил)*“ (Катнић-Бакаршић 1999: 23).

Есеј је облик дискурса који своје место налази управо на овим маргинама и као такав омогућује аутору да се својим личним афинитетом у писменом изражавању, обједињеним са формом, приближи другим функционалним стиловима.

### 2. Функционално-стилско одређење есеја

1. Сам термин *есеј* потиче још с краја XVI века, од француског глагола *essayer*, што значи 'покушати'. Есеј је у бити истраживач-



ког карактера који се нужно не завршава када је тематска обрада у питању. У англоамеричкој традицији есеј је познат и као *'personal essay'*<sup>1</sup>, и неретко пружа писцу могућност да доведе у везу утицај људи, догађаја, идеја са сопственим бивствовањем. Истовремено он „*настоји да подели своје искуство, интерпретације и разумевање идеје са својом антиципираном публиком и тиме пренесе значење личног' подједнако и на самог читаоца*“ (Mulvaney & Jolliffe 2005: 43).

2. Разматрајући језички израз есеја можемо закључити да лакоћа његовог израза није еквивалентна површности већ да је то према Фохту „*манифестација живости и животностворности*“ (Катнић-Бакаршић 1999: 76). Он са собом носи освежавајући дух наспрам сувопарности строгог језичког израза који срећемо у научном стилу.

### 3. Стилистичке карактеристике есеја

#### 3.1. Језичко-стилске карактеристике есеја

##### 3.1.1. Експлицитно/имплицитно изражавање ауторског говора

1. У личном есејистичком стилу доминира форма првог лица јединине. Уколико постоји прво лице множине – *'ми'*, „*то је изв. инклузивно ми*<sup>2</sup>, *које значи ја и ви (ја, аутор есеја и ви, моји читаоци, реципијенти)*“ (Катнић-Бакаршић 1999: 77). Дакле, *инклузивно ми* представља синтезу аутора и читаоца у доживљају идеја. „*Оваква форма одлика је жанрова са апелативном функцијом, функцијом деловања на адресате*“ (Катнић-Бакаршић 1999: 77), са циљем стварања истомишљеника, саучесника од реципијената. Аутор есеја се никада не крије иза *'свемоћног ми'*, а ретко и иза безлично-пасивних конструкција којима обилују научни радови.

2. У англосаксонској лингвистици се неретко јавља проблем изједначавања *'регистра'* и *'стила'*. Аналогно ситуацији и контексту појединац може користити *формални/неформални регистар* приликом изражавања, чији одабир често условљава *(де)персонализацију* текста, односно одсуство/присуство самог аутора у тексту. Стога се *формални стил* изражавања јавља у књижевно-уметничкој, науч-

1 У даљем раду користимо преводни еквивалент *'лични есеј'* који осликава пропутовање самог писца кроз процес писања и тематске идеје остварене у есеју.

2 *Инклузивно ми* потиче из апелативне функције језика са циљем да делује на реципијенте. То није свемоћно *ауторско ми* које прелази у апстрактно и уопштавајуће у научном тексту.



ној, публицистичкој, административној сфери, па чак и у званичним ситуацијама говорне интеракције. Он подразумева дистанцирање аутора од теме употребом разних језичких средстава (пасивне конструкције, употреба модалних глагола, употреба трећег лица једнине и множине). Оваква *дејерсонализација* усмерена је ка објективизму и хладном, непристрасном тону писања. *Неформални стил* сусрећемо у неформалној кореспонденцији (писменој и усменој) и незваничној говорној комуникацији. 'Лични есеј' јесте пак један вид *јерсонализације*, субјективистичког изражавања аутора, али у зависности ком функционалном стилу се више приклоњи, овакав израз је мање или више присутан.

### 3.1.2. Конативна, апелативна функција језика

1. *Апелативна функција* језика усмерена је на читаоца и има за циљ да делује на примаоца као апел и изазове одређену реакцију. Ово се постиже употребом другог лица једнине, али чешће множине или пак реторичким питањем. Када је уметнуто у текст, реторичко питање зауставља ток мисли и алармира читаоца директним обраћањем, оно скреће пажњу и изазива реакцију. Његов задатак је да „*привуче пажњу читалаца, да их привидно укључи у размишљање и пружање одговора*“ (Chevalier 1997: 439).

2. Ова језичка средства су веома карактеристична у есејима у српском језику, али у англосаксонској лингвистици она попримају нешто другачију интерпретацију. Како би се задржао формални и академски тон, препоручује се „*избегавање другог лица једнине осим када се пишу уџбенички текстови*“ који изискују упутства. Чешћа је употреба *инклузивног ми*, а директна реторичка питања се могу јавити у есеју, мада не учестало. Обично се налазе на почетку есеја или неког његовог битног одељка, било са намером да се привуче пажња читалаца, било да се подвуче значај питања које се представља и на тај начин она имају интродуктивну вредност (Swales & Feak 1994: 19).

### 3.2. Композицијске карактеристике есеја

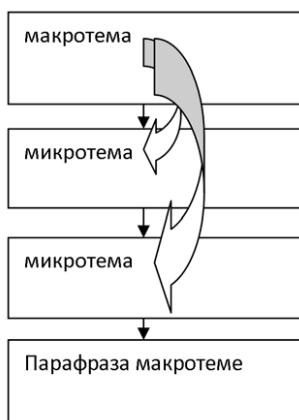
1. Основна структура есеја обједињује уводни део који има задатак да читаоца упозна са темом, понуди ширу информацију о теми и *макроштемом* 'обећа' како ће се идеје развити унутар есеја. Сваки пасус унутар разраде је елаборат који тему разлаже, објашњава и поткрепљује илустрацијама и(ли) аргументима. *Микрошема* којом почињу пасуси уско је повезана са *макроштемом* унутар уводног поглавља, а свака је појединачно разрађена унутар пасуса.

Закључни део есеја има задатак да затвори расправу парафразом *макројеме* и сумира анализирани идеје.

Оваква базична структура есеја претпоставља елементе који су еквивалентни и у есејистици на нашим просторима, али и у англо-америчкој традицији.

Схему 'Обећања' (Promise Pattern) можемо представити следећим дијаграмом који је незнатно адаптиран.

(Reid 1988: 43)



Увод есеја представља идејну структуру од општег ка конкретном (макротема), а закључак у супротном смеру има за полазиште конкретно (парафраза макротеме) и завршава се општим констатацијама. Антиципирана публика, захваљујући обећањима датим кроз макро/микротему са разумевањем прати идејни развој текста.

2. Од посебног значаја је техника привлачења пажње читалаштва<sup>3</sup>, независно од медија реализације. Без обзира на контекст и функционални стил коме се есеј приклони, одабир ових средстава алармира и анимира читаоца. У англоамеричкој традицији ова средства су фреквентна па чак и пожељна, не само код писменог већ и код усменог изражавања. У есејистици на нашим просторима овакав поступак је познат, мада мање присутан.

3. Снага језичког израза и поступци који се примењују приликом стварања слике есеј претварају у једно мало књижевно-уметничко остварење. Књижевно-уметнички елементи који есеј 'приклањају' овом функционалном стилу јесу у великој мери лексичке категорије и када ова одлика доминира, можемо говорити о 'лексичком набоју у шекспију'<sup>4</sup> (Tribble 1996:18). Разноврстан одабир речи јасно представља пожељни начин писменог изражавања, али када преовладава употреба оваквих орнамената можемо говорити о 'приклањању' књижевно-уметничком стилу.

3 Термин који се користи у англоамеричкој есејистици за технику којом се алармира антиципирани читалац јесте *attention grabber*.

4 Преводни еквивалент за *lexical density*

#### 4. Упоредна стилска анализа есеја

1. Рад се заснива на поређењу два литерарна великана српске и канадске књижевности и њиховом доприносу есејистици и књижевности уопште. Циљ истраживања јесте компаративна анализа композицијских средстава и (де)персонализације у есејистичком стилу Јована Дучића и есејистици Маргарет Етвуд (Margaret Atwood). Упореден је есеј Ј. Дучића „О Страху” (*Јуџира са Леуџара*) и есеј М. Етвуд „Пишчева одговорност” (*The Writer's Responsibility*).

2. Друштво јасно заузима став према језику и стога Тошовић указује на то да „свјесно дјеловање на језик доводи до стварања мањих или већих специфичности у функционалним стилевима њојединих језика“ (2002: 88). Такође можемо тврдити да стил једног језика може подразумевати елементе стила који нису прихватљиви у употреби другог језика. Стога је неопходно супротставити ове стилове и анализом утврдити степен различитости између њих.

##### 4.1. Композицијска структура у есејима Јована Дучића и Маргарет Етвуд

1. У есеју „О страху” Дучић од апстрактног уводи у конкретну проблематику човековог доживљаја и поимања страха. Он полази од човекове констатације да осећај страха наступа у тренутку његове спознаје опасности које вребају и сопствене 'величине' и немоћи. Ово је на плану композиције *макрошема* која руководи целокупним есејом и пресликава се на све наредне идеје, *микрошеме*, о којима аутор дискутује.

1.1. *Микрошеме* које следе произилазе из ове тврдње, па Дучић говори о човековој склоности према доминацији и власти која је управо узрокована његовим страхом и немоћи; о страху од самог човека; о прогресивном стању страха; о последицама страха који наводи на злочин; о страху од човека са само једном маном. Потом се есеј усредсређује на људске мане, надовезујући се на претходни одељак, али овај пут рашчланивши микроанализом људске пороке који су одувек били и остали актуелна тема дискусије. Есеј се завршава спознајом да човек страхује увек од крупних, нереалних ствари и да је тај страх свеprisутан у нашем животу.

2. Јасно се осликава градациона идејна структура есеја која полази од опширније макротеме, а потом кроз микроанализу и макротеме које су идеје водиле поглавља, разоткрива нијансе човековог страха. Доводећи читаоце до истанчаних истина о урођеном страху, аутор спознаје потребу да есеј на крају уопшти и понуди

ширу слику. На овај начин он читаоцу не дозвољава да се 'изгуби' у опширној дискусији и детаљној анализи, већ га води ка закључној констатацији која обухвата све горе наведене микротеме. „По правилу аутори есеја не употребљавају научне методе чињеничног или логичког доказивања, већ позивају – изричито или имплицитно – на властито или општељудско искуство, настојећи да реторичким или поетским средствима приближе читаоцу властита схватања“ (Јовановић 2009: 145) .

2.1. Дучић настоји да убеди читалаштво снагом своје реторике, а микротеме које су носиоци поглавља јесу валидне само уколико су поткрепљене ваљаним доказима/илустрацијама. Идеје које потврђују микротеме код Дучића су примери саткани од општељудског искуства са којим се читаоци могу поистоветити.

2.2. Ове илустрације нису само дескриптивне природе, већ се њихова разноврсност огледа и у дијалошком цитирању. С обзиром да дијалошко цитирање претпоставља опис, али и претходно запажање, самим тим овакав пример сугестивно делује на читаоца и потврђује валидност тврдње коју носи микротема.

(40) Сам песник Овидије *говори* о зависти у Аглаури, о Проклесу, о мржњи у Меади која раздире Пантеју, и о злоћи Медеје када је Јазон напустио.

(48) Његов пријатељ Фридрих Велики и сам *се шужио* на свој сопствени зао језик, говорећи да му је он много шкодио, али додајући и да му је таква његова сопствена пакост ипак прибављала пуно уживања.

(72) Песник Софокле *каже* у једној својој драми да се срећа и налази у одсуству разума; а један доцнији мудрац, хуманиста Еразмо, иде још даље: он *тврди* да нема човечје среће без човечјег лудила, и да су баш у том лудилу често људи постигли веће циљеве него и својом памећу.

2.3. Неминовно је рећи да код Дучића свака реченица и сваки исказ једноставно плене својом језгровитом и компактном мисли. Бисери се нижу и каткад је цело поглавље саткано од изванредних, сликовитих мисли па је јединство композиције и њених делова немогуће сагледати услед такве прецизности и проицљивости израза. Ипак, евидентна је структура параграфа који започињу микротемом, образлажу идеју употребом бројних примера и запажања, а потом се завршавају закључном реченицом, која је веома специфична. Она представља резиме параграфа, али често самостално

може наступити и као афоризам<sup>5</sup>. То је поука која снагом свог језгровитог смисла одјекује у читаоцу и након прочитаног есеја.

- У свакој човековој храбрости има пола страха.
- Људи су увек различни баш онолико за колико су идеје увек истоветне.
- Баш у лудилу људи су често постигли веће циљеве него и својом памећу.

2.4. По формалној схеми 'обећања' – Дучићев есеј има потенцијал научног стила, међутим његова сликовитост језика у чијој бити су философске побуде, аутора наводи на темељну анализу философских истина. Дучић своју антиципирану публику увек изнова уздиже до висина свога језичког исказа, па потом спушта на земљу понудивши кратак историјски оглед или пак општепознату истину о страху. Он је корелатор који заузима медијалну позицију између појма и његових категорија, али је исто тако и водич кроз свој текст свима онима који желе поћи на 'пропутовање' заједно са њим.

3. Композицијска организација есеја „Пишчева одговорност” Маргарет Етвуд у великој мери одговара Дучићевој строгој подели на одељке. Евидентни су руководећи садржајни елементи на микро и макро плану. Њена *микрошема* која говори о спрегама којима подлеже пишчев став, израз, мисао, рефлектује се у потоњим одељцима који рашчлањују проблематику у покушају да сагледају однос писца према својој држави и обратно.

3.1. Осликавање националног идентитета Канаде у погледу писаца и књижевних остварења представља циљ овог есеја употребом језичких средстава која апелују на читаоце да буду како истомишљеници, тако и актери. Саме *микрошеме* су проткане сатиричним изразом и евидентним субјективистичким ставом аутора. Етвудова износи општељудске чињенице о стању у Канади, политици писаца, цензури у појединим земљама у погледу пишчевог стила и опет истој тој цензури на просторима Канаде. Због наглашене апелативне функције есеја, њен есејистички стил у односу на Дучићев јесте оштрији и интензивнији у жељи да изазове снажнију реакцију код антиципиране публике. Евидентно је да њен есеј јесте репрезентативнији пример 'личног есеја' због наглашеног субјективистичког става аутора.

3.2. Упечатљиве *микрошеме* уједно имају и задатак да увек изнова привуку пажњу читаоца, а не само да представе идејне оквире одељка, на какве наилазимо код Дучића.

5 Афоризам је овде дефинисан као сентенца – мисао изражена у краткој, сажетој реченици по угледу на *Речник Маџице српске* (1967-1976).

3.3. Можемо упоредити *микрошеме* ова два аутора како бисмо спознали снагу израза и апелативног дејства који оне са собом носе.

а) Стил Етвудове указује на свеприсутност аутора у тексту:

- Ми у Канади смо недовољно опремљени да се суочимо са проблемом, а по најмање са решењем ситуације.
- Под 'политиком' не мислим на Ваше гласачко опредељење на претходним изборима, мада га узимам у обзир.
- То се и десило на нашим просторима и то више пута (говорећи о цензури пишчевог стила).

б) Наспрам Дучићевог стила који представља поетско–философску димензију:

- Зато и данас све што човека премаша, њега природно и ужасава.
- Међутим, од свега на свету човек се највећма боји од другог човека.
- Све се друго мењало у духу човековом, али ово стање страха је остало непроменљиво, и само је човеков страх све више растао временом и човековим развитком.

Уочавамо Дучићев општељудски приступ проблему, изражен трећим лицем једнине, који подлеже дескрипцији, док Етвудова своје лично незадовољство јасно изражава, чак и у *микрошемама*, употребом незаобилазног субјективистичког 'ја'. Тиме потврђује да есеј може имати широке оквире, разнолику сврху и самим тим може бити различитог тоналитета.

3.4. Примери који поткрепљују овакву најаву одељака код Етвудове обухватају дескриптивну анализу проблема, често посматрајући са философске равни, али каткад са уметнутим поигравањем језичким изразом. Интересантна је илустрација којом аутор жели да нагласи баналан приступ који канадско читалаштво има према књизи. Она је шокантна када констатује да читалаштво од књиге очекује не слику живота, већ нестварне релације између бајки и живота. Тако говори о „*'Дизниленду душе', који у себи садржи 'Свети романишке', 'Свети швијунаже', 'Свети њорнографије' и све остале 'Светове ушочиишиа' који су досиа њримамљивији од шешке истине*“ (Atwood : 330).

4. Наспрам Дучићевог дијалошког примера који потврђује валидност чињеница, Етвудова настоји да своје тврдње образложи илустративним језичким средствима и омогући читаоцу да активира визуелне механизме како би јасно сагледао алармирајућу стварност. Стога примери обилују оваквим интерпретацијама, позивајући се местимично на историјске чињенице, на статистичке податке, али не уводећи дијалошке примере. С обзиром да је тема

пишчеве одговорности једна реалија коју можемо јасно сагледати, наспрам Дучићевог поимања страха, који остаје негде у апстрактном коду, Етвудова може употребити примере који статистички и чињенично потврђују њене хипотезе.

4.1. Обећања која је Етвудова дала на макро и микро плану текста јесу испуњена, што је и карактеристично и веома заступљено у англоамеричкој традицији писања. Такође идејна структура закључка у англолингвистици налаже да парафразом и сумирањем размотрених идеја дате теме затвори расправу, али и да на самом крају понуди нешто ново, свеже, импресивно. Тако Етвудова свој есеј затвара цитатом америчког писца О'Конора који указује на неопходно присуство наде код писаца, која је један од незаобилазних атрибута писца кога режим не може укротити.

4.2. Снажне, завршне, мисаоне сентенце попут оних код Дучића не налазимо у Етвудовој есејистици, што не умањује значај њеног писменог изражавања, али свакако након читања њеног рада не чујемо ехо философских животних истина које нас прате након читања Дучића.

#### 4.2. (Де)персонализација у есејима Јована Дучића и Маргарет Етвуд

1. Персоналност и ауторова позиција унутар текста јесте ораторски елемент који може битно утицати на поимање самог есеја.

1.1. (Де)персонализацију јасно одсликава употреба одређеног лица, где *прво лице једнине* указује на ауторову позицију у тексту, било да је она позиција *сведока* (оног који приповеда), било *актера* (оног који активно суделује).

2. У свом есеју „О страху” Дучић нас уводи у расправу експлицитном употребом *трећег лица једнине* и у први план као актера, ставља човека. На тај начин он је апстрактност поимања страха ускладио са апстрактним лицем које може указивати на било ког човека на планети. Дучић постепено уграђује и своју личност нешто касније у есеју, али само местимичном употребом глаголских облика за прво лице множине, у облику тзв. *инклузивног ми*. На тај начин он указује да смо сви смртници, огољени и изложени опасностима, па чак и велике мудраце које у својим примерима наводи он поистовећује са обичним човеком.

– Истина, догађа се и да често неког *заволимо* баш због те главне мане, али и да другог *омрзнемо* и због његове главне врлине.

– Ни атински мудраци нису у том погледу били бољи од нас.



2.1. Евидентно је да Дучић прво лице множине покушава да дистанцира, не стављајући га експлицитно у номинатив, те ублажава његову агресивност и снагу граматичким средствима: личним глаголским обликом и позицијом објекта.

2.2. У субјективистичком смислу, употребом првог лица једнине, аутор тек пред крај есеја износи своје ставове поводом проблематике. Тек након расправе и рашчлањивања теме он даје свој суд о болесном стању човека који страхује.

– Ја ипак верујем да сва наша несрећа не долази од других људи; и да се треба бојати више комараца ноћу него људи дању; али напротив, верујем да све несреће човекове долазе само од његових лутања и страха.

2.3. Апелативна функција есеја код Дучића није присутна у великој мери. Он је само на једном месту употребио друго лице једнине, а директна реторичка питања се не јављају у тексту. Закључујемо да је потреба текста пука расправа о страху о коме и аутор има недоумица и на тај начин постаје само корелатор.

3. У есеју „Пишчева одговорност“, Маргарет Етвуд своју личност уграђује у структуру есеја, по начелима 'личног есеја' у англо-америчкој традицији. Она тему не посматра као сведок са дистанце, већ узима учешће у анализи, критици и доношењу суда.

3.1. Стога она чак прекомереном употребом *инклузивног ми* и више него експлицитно износи свој став и критику канадских власти у погледу закона о пишчевој делатности. Наспрам Дучићевог стила она је агресивна у постављању првог лица множине у позицију номинатива, чиме обилује есеј. Оваква апелативна функција језичког израза не само да обједињује став аутора и њене анитиципиране публике, већ делује и изузетно персуазивно на читалаштво, јер својом фреквентношћу наводи на то да се реципијенти не само сложе са њом, већ и да јој се приклоне. За овакву врсту обраћања од изузетне користи је *инклузивно ми*, јер управо због своје ширине „има огромну асимилациону моћ“ (Јовановић 2009: 170).

3.2. Стилистички поступак списатељице местимично бележи друго лице једнине, али као незаобилазно апелативно средство јавља се реторичко питање које она упућује читаоцима: - *Каква је пишчева одговорност, ако је и има, у односу на друштво у коме живимо?*

Овакав поступак на самом почетку есеја привлачи пажњу и читаоца усредсређује на то да заузме став. Увођењем у тему путем реторичког питања, што је фреквентно у анголингвистици, чита-

оца већ наводи да са одређеним ставом чита текст и приповедање доводи у везу са својим личним искуством и доживљајем.

## 5. Закључак

1. Можемо закључити да је у есејистици Дучићевих остварења, а на основу композиционалности, присутна делимична приклоњеност научном стилу, да је изузетно присутна експресивна функција језичког израза, и евидентна умерена апелативна функција језика. Његова антиципирана публика је често изразито широка и одатле и нижи степен утицаја који аутор може остварити. Закључујемо да је апелативни ефекат у уској вези са тематиком есеја, али и са циљном групом читаоца којој писац жели да се обрати.

2. Наспрам тога, у англоамеричкој есејистици, код списатељице Маргарет Етвуд, налазимо сличан принцип композиционалности као код Дучића: емоционално-експресивна језичка средства су присутна, али је израженија апелативна функција и жеља аутора да са читаоцем оствари комуникацију и јединство. Писац јасно има у виду одређену читалачку публику којој се обраћа, што предодређује степен блискости који ће аутор постићи са својим читаоцима.

3. Тематска организација, преко макро/микротема код оба аутора јесте битан елемент есејистике, омогућивши читаоцима да са лакоћом прате текст и читају са разумевањем. Дакле, читаоци заједно са ауторима крећу на пропутовање које се зове 'лични есеј', а управо тај доживљај чини есејистику јединственим стилем који се може срести на самим маргинама функционалних стилова.

## Литература

1. Atwood, M. 1987: *The Writer's Responsibility* in: *The Broadview Reader*, edited by H. Rosengarten & J. Flick, Peterborough: Broadview Press Ltd. (извор)
2. Дучић Ј. 2003: *Благо цара Радована и Јуџира са Леушара*, Нови Сад: Арс Либри. (извор)
3. Јовановић Ј. 2009: *Писци и стил*, Београд: Чигоја штампа.
4. Катнић-Бакаршић М. 1999: *Лингвистичка стилистика*, Будимпешта: Open Society Institute, Center for publishing development.
5. Лешић З. 1979: *Језик и књижевно гјело*, Сарајево: ИГКРО Свјетлост.
6. Mulvaney M. K. & Jolliffe D. A. 2005: *Academic Writing*, NY: Pearson Education, Inc.

7. Reid J. M. 1988: *The Process of Composition*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
8. *Речник српскохрватскога књижевног језика I-VI* (1967-1976), Нови Сад, Матица српска (РМС).
9. Swales J. M. & Feak C. B. 2005: *Academic Writing for Graduate Students*, Michigan: The University of Michigan Press.
10. Тошовић Б. 2002: *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.
11. Tribble C. 1996: *Writing*, Oxford: OUP.
12. Chevalier T. 1997: *Encyclopedia of the Essay*, London&Chicago: Taylor & Francis.

**Branka Milenković**

## **COMPOSITIONAL ASPECTS AND (DE)PERSONALIZATION IN THE ESSAYS OF JOVAN DUCIC AND MARGARET ATWOOD**

Summary

Functional stylistics among others realizes one subcategory reserved for an essay. The 'no man' territory it belongs to does not deprive this secondary functional style of its importance, on the contrary, it allows for a blend of components of other primary functional styles that interweave and result in the exceptional composition of an essay. In this study we suggest a comparative analysis of two great Serbian and Canadian authors, Jovan Ducic and Margaret Atwood, whose essay style overlaps in some aspects of writing and becomes remote in others.

**Јелена Петковић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## НАУЧНИ СТИЛ ПРОФ. МИРОСЛАВА НИКОЛИЋА

У раду се даје опис научног стила проф. Мирослава Николића, на примеру једног његовог чланка, при чему су резултати анализе проверавани и на другим, нама доступним, чланцима истог аутора. Рад садржи и неколике напомене о научној спознаји и научном са знању уопште, као и о општим особинама научног стила. Закључци у вези са особеностима научног стила проф. Мирослава Николића донети су после спроведене анализе структуре самог текста, а посебно његове лексичке, морфолошке и синтаксичке структуре.

**Кључне речи:** научни стил, тачност, прецизност, номинализација, емоционалност, субјективност

### **0. Увод**

Предмет нашег рада биће детаљни опис научног стила проф. Мирослава Николића на примеру његовог чланка „Природни и граматички род именица“ (*Наш језик*, XXXIV/3-4, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2002/2003, 181-194). Циљ рада јесте да се утврде морфолошке, лексичке, синтаксичке и стилске особености научног стила проф. Мирослава Николића, као и да се покаже у којој мери оне корелирају са општим особеностима научног стила истакнутим у домаћој и страномј литератури посвећеној проблематици функционалних стилова. За описивање научног стила користићемо комбинацију квантитативне и квалитативне методе (квантитативна анализа је математичко-статистичка метода пребројавања, док ће квалитативна анализа бити анализа стилистичких особина и функција различитих језичких средстава).

Чак и површан увид у литературу о функционалним стилевима у новије време увериће нас да питања језика и стила научне прозе заокупљају пажњу великог броја истраживача. Тема се указује интересантном не само због брзог развоја науке у савременом друштву, већ и због њеног све већег утицаја на свакодневни живот друштвених заједница. Тако научна питања данас нису строго резервисана само за узак круг стручњака директно заинтересованих

за разматрани проблем, већ постају теме од општег друштвеног значаја, што самим тим неминовно мора довести и до неких прилагођавања строго научног стила ширем аудиторijуму. Сем тога у литератури се истиче да „Проучавање научног израза као таквог може бити од великог значаја за лингвистику јер су текстови научног садржаја у великој мери релевантни за историју настајања и формирања књижевног језика који, према речима В. Виноградова, треба да обухвати и историју научног стила“ (Зенчук 1995, 317). Проучавање научног стила показује се интересантним и због чињенице да језик научних текстова поседује неке заједничке црте који нису зависне од конкретних језика, што се објашњава јединством „екстралингвистичких основа овога стила“ (Зенчук 1995, 319).

Но, пре него што пређемо на опис конкретног научног стила вратићемо се два корака уназад, пре свега да проговоримо коју реч о питањима науке, научне спознаје и научних сазнања уопште, а онда да у светлу науке о језику покушамо да подсетимо на досадашња запажања о научном стилу, као једном од функционалних стилова, првенствено у српској (и српскохрватској) литератури која третира ову проблематику<sup>1</sup>.

### **1. *Опшће најомене о науци, научној сјознаји и научном сазнању***

Б. Тошовић каже да је „Наука врста људске делатности усмерена на објективно сагледавање стварности. Она тежи да открије законитости у природи, да објасни и предвиди појаве и процесе који се дешавају, те да систематизује знања о њима“ (Тошовић 2002, 330). Ова делатност тежи деперсонализованом и објективном сагледавању појава, па тако настаје начин изражавања који се базира на појмовном мишљењу и који одликује научни функционални стил<sup>2</sup>. За науку се каже и да је скуп одређених чињеница, теорија и метода, сакупљених у одређеним текстовима, а да научни развој постаје „постепени процес којим се ти елементи, појединачно или у комбинацији, додају увек растућем складишту које конституише научну технику и научно знање“ (Кун 1974, 41). Наука се дефинише и као „најегзактнија, најистинитија духовна творевина, којом се открива стварност онаква каква је“ (Печујлић 1989, 11, према: Р. Лукић, *Основи социологије*). Р. Симић<sup>3</sup> каже да је предмет науке знање, „свест о постојању и непостојању чињеница. Али наука је истовремено и

1 Библиографија радова коришћена у сврхе овог истраживања дата је на крају текста.

2 Уп.: Тошовић 2002.

3 Уп.: Симић 2002.

обавеза да се о тим чињеницама каже истина“ (Симић 2002, 91). Наука, у исти мах, тежи и најједноставнијем објашњењу које ће систематизовати читаву масу расположивог знања. Треба истаћи и релативно добро познату чињеницу да нека област проучавања науком може постати тек онда када прецизно и недвосмислено дефинише предмет свој, као и циљ проучавања, када на основу довољне количине акумулираних систематизованих знања може да изгради своју теорију и на крају, али не мање важно, када утврди методологију својих истраживања. Циљ коме свака наука мора да тежи јесу нова научна открића, то јесте у основи сваког научног рада, а настаје као производ различитих научних поступака у оквирима система који у наукама већ постоје, преиспитивањима и изменама основних поставки или изведених чињеница, што онда доводи до измене старих и усвајања нових скупова правила.

**1.1.** Један од основних проблема у вези са науком, а о коме постоје бројна, најчешћа потпуно супротна становишта, тиче се питања да ли је у основи научног сазнања индуктивна или дедуктивна метода. Опште прихваћено мишљење је да се научно закључивање креће од појединачних исказа према универзалним исказима (хипотезама или теоријама), што значи да би логика научних открића била идентична са индуктивном логиком, но постоје и сасвим супротна мишљења која тврде да је принцип индукције површан и да мора да води логичким недоследностима, при чему Попер, нпр., истиче да у основи научног сазнања мора бити дедуктивна метода провере, тј. „да се хипотеза може само емпиријски проверити – и то само после свог предлагања“ (Попер 1973, 64), преко ставова који кажу да у основи потпуне индукције лежи утврђивање универзалног става исцрпним набрајањем свих случајева који се њиме могу обухватити, па се тако индукција не супротставља дедукцији, тј. „потпуна индукција је пример дедуктивне аргументације“ (Коен, Нејгел 1982, 289). „Индукција је почетни а дедукција је завршни процес у сазнању, јер сазнање почиње сазнањем појединачног, чак случајног, и посебног, а завршава се дедуктивним сазнањем посебног и појединачног на основу општег. Ово је, мање више, случај у свима научним областима и у свим врстама и облицима сазнања“ (Шешић 1974, 99).

## **2. О научном функционалном стилу**

Да не бисмо отишли предалеко у разматрању проблематике функционалних стилова, рећи ћемо само шта под појмом функ-

ционални стил разуме Б. Тошовић<sup>4</sup> у својој студији *Функционални стилови*. Он, истиче да су „Функционални стилови екстралингвистички условљене системске реализације језика (језички изрази или врсте) у одређеним областима људске дјелатности, односно у функцији тих дјелатности, са специфичном интралингвистичком (парадигматском и синтагматском) структурисаношћу, математичко-статистичком закономјерношћу (фреквенцијом и вероватноћом употребе језичких средстава), мањом или већом традиционалношћу и историјском заснованошћу“ (Тошовић 2002, 65). Према томе, Тошовић разликује пет функционалних стилова: књижевноуметнички, публицистички, научни, административни и разговорни стил.

**2.1.** Говорећи о особинама научног стила уопште кренућемо поново најпре од онога што о њему говори Б. Тошовић<sup>5</sup>, који каже да се „научни израз одликује логичношћу, апстрактношћу, објективношћу, прецизношћу, нормативношћу, херметичношћу, терминологичношћу, строгим избором лексичког материјала и монолошким казивањем“ (Тошовић 2002, 333).

**2.2.** Ј. Силић<sup>6</sup> истиче да у опште карактеристике научног стила спадају „једнозначност, тачност (објективност) те садржајна и структурна потпуност“ (Силић 1979, 125). Једнозначност научног стила подржава и чињеница да у њему нема околионализама, пејоратива, вулгаризама, архаизама и друге стилски обојене лексике, да готово у потпуности изостају емоционално-експресивни изрази<sup>7</sup>, да у њему доминира лексика логичко-појмовног карактера, као и да речи научног стила, како истиче Силић немају „изванпојмовних (индивидуалних и субјективних) компоненти“ (Силић 1979, 125). Силић<sup>8</sup> сматра и да научни стил мора бити ослобођен субјективних побуда и адресанта и адресата, и да мора поштовати начело апстрактности, тј. „знаност је ослобођена небитних обиљежја садржаја поруке“ (Силић 1997, 397). За научни стил карактеристична је и употреба апстрактних представника граматичких категорија, што се најбоље може уочити на примерима изузетно фреквентне употребе свевременског презента, чија се радња не одређује према

4 Уп.:Тошовић 2002.

5 Уп.: Тошовић 2002.

6 Уп.: Силић 1979.

7 Ова особина научног стила, коју истиче Силић, може се довести у питање, што ће показати и наша спроведена анализа, као и анализе научног стила других аутора о којима ће бити речи у одељцима текста који следе, јер се показује да ни научни стил, као ни један други стил који настаје као лично ауторско дело, није ослобођен субјективних и експресивних карактеристика које у дело уноси сам аутор.

8 Уп.: Силић 1997.



тренутку говорења, јер како Силић каже „у научном стилу време не игра битну улогу, ...није битно хоће ли се што рећи прошлим, садашњим или будућим временом“ (Силић 1979, 127)

**2.3.** Организација текста у научном стилу подлеже правилима логичког расуђивања, будући да се у науци оперише појмовима, судовима, закључцима, и да мишљење иде од једноставног ка сложеном, свака наредна реченица текста мора да произлази из претходне и то по начелу последице и узрока, те тако оно што је у претходној реченици било рема постаје тема у наредној. Реченице се ослањају једна на другу, што обезбеђује кохерентно и логичко изражавање и граде систем из кога се ништа не може одузети нити му се ишта може додати без последица по његову структуру.

**2.4.** Истиче се још и да су важне одлике научног стила „точност преношења обавијести, наглашено информативан карактер, увјерљивост доказа, одсутност активног чиниоца, семантичка јасноћа и једнозначност, сасвим незнатна количина експресивних елемената, елемената оцјене и сл.“ (Митрофанова 1979, 69). Други аутори истичу да језик науке мора да буде смисаон, јасан и прецизан, те да он не трпи вишесмисленост, опширност, китњастост, да у њему нема песничких слобода и да се „до циља иде најкраћим путем“ (Димковић-Телебаковић 1998, 129). С друге стране, међутим, концизност и језгровито изражавање у добром научном стилу никако не иду на штету лепоте језичког израза нити то значи да научни стил познаје појмове који су малобројни, неразноврсни, стилски сиромашни<sup>9</sup>. Овакав стил изражавања само је дакле у функцији лакшег, пуног и недвосмисленог разумевања контекста у коме се износе научне чињенице. Циљ коме теже текстови писани научним стилем управо захтева изразиту вештину и спретност самог аутора у одабирању и употреби појмова и термина којима се научно сазнање преноси било широј научној јавности, било некој другој групи заинтересованих читалаца.

**2.5.** Но, прихватимо ли све ове одлике научног стила као тачне и сагледамо ли у потпуности прецизно циљ са којим настају научни текстови, не смемо пренебрегнути чињеницу да научни стил мора бити и леп, а о томе је говорио још Жорж Бифон, по мишљењу проф. Симића, оснивач стилистике, „Само она дела која су лепо написана налазе пут до следећих генерација. Квантум знања, јединственост факата, новост самих открића – нису сигурна гаранција бесмртности; радови који не садрже ништа до ситница, који су писани без укуса, без отмености и надахнућа – умиру; јер

<sup>9</sup> Уп.: Димковић-Телебаковић 1998, 130.

сознања, факта и открића лако се заборављају, или [пак] преносе и прихватају, у зависности од вештине руку које их чине. Све се то тиче човека“ (Симић 2003,731).

**2.6.** О одликама научног стила додаћемо и оно што о њему говори Соломон Маркус у свом делу *Математичка поетика*. Маркус у својим разматрањима научног језика овај ставља у опозицију према песничком језику, полазећи од хијерархије на чијем се горњем крају налази музички језик, на доњем научни, а средишње место заузима песнички језик, док је обични језик, по Маркусовом мишљењу мешавина остала три језика. Као прву особину научног језика Маркус истиче логичку густину (супротстављену сугестивној густини песничког језика), која представља сажетост научног језика, а која се „састоји у његовој веома великој силогистичкој густини, у свођењу на минимум свега оног што је стране логичким операторима који су стриктно потребни у исказима и доказима“ (Маркус 1974, 34), затим постојање бесконачне синонимије<sup>10</sup>, јер он сматра да је у научној језику потребно да за сваку фразу постоји бесконачно много фраза са истим значењем (тако, заправо, и функционишу научне дефиниције јер за једну фразу ми дефиницијом дајемо њој синонимну фразу). Маркус овде, могло би се рећи, у извесној мери претерује, јер кад би то заиста било тако изгледало би као да се непрестано вртимо у круг, тј. да стално дајемо цикличне дефиниције. Са друге стране, сматра Маркус, у научној језику мора бити одсутна хомонимија, заправо значење научног израза мора бити независно од особе која га прима. Као једна од битних особина научног језика наводи се и потреба научног језика, која проистиче из тежње ка потпуној прецизности, да се напоредо са изразима из природних језика користе и извесни вештачки језици (симболи, формуле...). Научно значење је, такође, фиксирано у простору и постојано у времену, скуп научних значења је бесконачан, али обавезно пребројив. Маркус примећује и изузетну независност од контекста у научној језику, где је потребно за откривање значења узети релативно узан контекст. Ово, пак, директно проистиче из доминације парадигматске осе у научној језику (на супрот доминацији синтагматске осе у песничком језику), јер у њему и доминира садржај (коме одговара парадигматска оса) над изразом (коме одговара синтагматска оса). Оно на чему Маркус такође ин-

<sup>10</sup> Питањима синонимије у научној стилу бавили су се и други аутори, при чему Силић истиче да је лексичка синонимија „нешто што отежава (знанствену) комуникацију, јер повећава ентропију“ (Силић 1997, 412), али да са друге стране она долази до изражаја у организацији текста, где је доминантан синонимски начин изражавања. Наше је мишљење да Маркус на овоме месту управо говори о синонимском начину изражавања који одређује и саму организацију текста.

систира у научном језику, јесте могућност строгог разграничења денотације и конотације, при чему сматра да научни језик не познаје конотативна значења, већ искључиво денотативна. Научни језик не би смео да познаје неодређеност, јер „строго силогистичка, логичка структура, јединственост значења и конвенционалност начина изражавања у многоме смањују неодређеност текста“ (Маркус 1974, 53).

### 3. *Структура шекста*

Текст који смо овом приликом узели као репрезент научног стила Мирослава Николића, како смо већ истакли, носи наслов „Природни и граматички род именица“, текст се састоји од 4 параграфа обележених римским бројевима и уводног дела обележеног арапском цифром 0. На макротекстуалном плану Николићевог текста лако и јасно се уочавају логичност, систематичност, јединство целине текста у којој је сваки део чврсто уграђен и дорађен. Свака његова следећа реченица, тачка или читав параграф директно проиходе, као закључак, из оног напред реченог. На први поглед Николићев текст је врло једноставно и за читаоца јасно компонован: текст је подељен у параграфе, а ови у тачке обележене арапским бројевима. Параграфи одговарају ауторовом плану по коме ће изнети своје тврдње и запажања, при чему се нарочито води рачуна о доследној прерасподели тематских целина и аргументацијских циклуса. Први од ових параграфа доноси запажања у вези са природним родом именица, у другом се разматрају питања граматичког рода, у трећем се даје одговор на питање шта је именички род, а четврти параграф представља резиме. Прва два параграфа садрже по девет тачака, а трећи и четврти по четири. Овакав вид структурисаности текста директно кореспондира са релевантношћу проблема које аутор износи у свом раду, јер се као најбитнија намећу питања идентификације природног и граматичког рода именица, а сам одговор на питање о именичком роду третира се знатно краћом целином у којој аутор покушава да објасни узроке неподударног схватања природног и граматичког рода у радовима различитих аутора.

**3.1.** На примеру првог параграфа покушаћемо да објаснимо структуру текста односно начин Николићеве научне аргументације, којом аутор покушава да осветли питања природног рода именица. У првој тачки првог параграфа аутор објашњава читаоцу шта лежи у основи његовог научног интересовања за дати проблем, у конкретном случају аутора је инспирисао, по његовим

речима, спорни начин поделе на *позн. природни* и *позн. граматички род именица*, уобичајен у нашим (и не само нашим) *граматикама* 181<sup>11</sup>. Следе затим мишљења других аутора о питањима природног и граматичког рода, и њиховом међусобном односу, при чему се туђа мишљења не наводе само као илустрација, већ се она коментаришу, појашњавају, критикују се њихове слабости и истичу добре стране. Мишљењима различитих аутора посвећене су чак четири тачке првог параграфа, што, на први поглед, недовољно упућеном читаоцу може изгледати претерано, али ако се има у виду важност испитиване проблематике, различити, не ретко и контрадикторни ставови појединих аутора у вези са постављеним проблемом, онда се овакав ауторов поступак показује потпуно оправданим.

Критике које аутор разматраног текста упућује цитираним ауторима никада не остају само на нивоу непоткрепљене критике, напротив, оне аутору служе да изнесе своје чисто научне аргументе због којих дата мишљења сматра неприхватљивим, и с тим у вези предлаже другачија решења разматраног проблема (нпр. *Овакав припадност именичком роду показује се као врло компликован и унеколико у нескладу с језичким чињеницама. Наиме, број именица које представљају изузетке од кружно постављеног обрасца износи више хиљада, и то су претежно именице које, као речи, чине језгро лексичког фонда нашег језика. Разноврсности и лексичка засићености одступања од пројектованог модела намећу друкчији припадност овом граматичком припадњу, а посебно начину утврђивања рода именица.* 187). Критике се овде посебно базирају на чињеници да свака од цитираних подела по природном и граматичком роду, или дефиниције та два рода, по правилу, код већине аутора доводе до тога да од датог правила има много изузетака, понекада, по речима аутора чак и више хиљада, а добро је позната чињеница у науци да једна теорија или закон не могу бити валидни, ако подразумевају бројне изузетке. Нешто ту дакле није у реду, и аутор овог чланка покушава да да свој допринос расветљавању тог проблема.

Параграфи се после детаљно спроведене анализе, по правилу, завршавају ауторовим личним виђењем решења датог проблема, проистеклим из садржајног и детаљног научног испитивања дате проблематике (нпр. *И за аутора овог прилога род именица је класификациона категорија, али је, по његовом (и, као што смо видели, не само по његовом) мишљењу основни индикатор именичког рода*

11 Сви примери који се наводе биће узети из анализираног текста (Мирослав Николић, „Природни и граматички род именица“, *Наш језик*, XXXIV/3-4, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2002/2003, 181- 194) и даваће се курзивом уз број странице на којој се у тексту налазе.

облик конгруентне речи. 190). Овакав ауторов поступак директно корелира са најчешће истицаном особином научног стила, а то је логичност.

3.2. И број реченица у појединим тачкама Николићевог текста је различит и креће се од само једне реченице, преко најчешће пет до шест реченица у једној тачки, док су најдуже тачке у којима има осам реченица. Ситуација је готово идентична и у многим другим Николићевим текстовима<sup>12</sup>, које смо за ову прилику прегледали. Ови бројчани подаци, на први поглед неуравнотежени, не говоре много сами за себе док се не погледа сам садржај мисли које аутор датим реченицама износи. Наиме, чак и тачка која се састоји од само две реченице (каква је нпр. тачка 1. *Аутору овога прилога чини се као најсјорнији, најоконпроверзнији начин поделе на шзв. природни и шзв. грамаиички род именица, уобичајен у нашим (и не само нашим) грамаиикама. И не само да нам се чини сјорном подела, већ и само шумачење појма природног рода.*) доноси ефектан и директан увод у проблематику разматране теме, па би свака додатна реченица, ма чак и реч, у овој тачки биле сувишне. С друге стране дужих тачака, преко десет реченица, у Николићевом тексту готово и да нема, јављају се сасвим спорадично, што је опет у складу са основним принципима научног сазнања по којима се оно сегментира у уже теме или подтеме, а уједно сегментирање текста на мање целине омогућава успешније разумевање и перцепирање текста.

Раду претходи кратак апстракт у коме се износи тема рада и основне поставке, а следи му списак цитиране литературе и резиме на енглеском језику.

3.3. Када смо утврдили да је сегментација текста у мање целине доминантна особина Николићевог научног стила, треба погледати и на који начин се остварује веза међу тим целинама, који су то кохезиони елементи којима аутор врши њихово повезивање. У Николићевом тексту то се чини на различите начине:

а) употребом разних елемената анафоричког и катафоричког типа (*што значи да* 191; *јасно је из овога бар што* 182; *мада преиходно изложено различиио шумачење... не изгледа, на први поглед, превише смислено*, 183; *оба преиходно изнеша присиуја* 189; *због свега штога* 188; *није што јасно ни за им.* 183);

12 Уп.: Мирослав Николић, „Морфолошке алтернације и морфолошка анализа“, *Наш језик*, XXXV/1/4, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2004, 6-12; Мирослав Николић, „Грамаиичка основа и наставци именица типа *име-имена*“, *Наш језик*, XXXIV/1-2, Институт за српски језик САНУ, Београд, 2001, 71-83, и други.

б) навођењем, на почетку целине, туђих мишљења о разматраној теми (Сјананојчић иакође каже 182; очигледно су за драмаиичаре 184; како се иао констаиује и у драмаиичкама 186), при чему се некада туђа мишљења дају у низу на крају кога се износи ауторов закључак не ретко различит од изнетих ставова (за једне драмаиичаре 190; за друге 190; за ишеће 190; и за аутора овог ирилога род именица је класификациона кашегорија, али је иао његовом (и, као ииао смо видели, не само иао његовом) мишљењу основни индикатор именичког рода облик конзруенине речи 190);

в) трећи тип повезивања пасуса у јединствену целину обележен је лексемама или синтаксичким склоповима којима се упућује да ће у одељку који следи бити изнет закључак претходних разматрања (дакле, једне именице имају ириродни род (и рема иаолу бића које означавају), а друге драмаиички род (и рема облику ових ирвих) 186; одговор даје један другачији ирисиуи 183; иао јесте одговор на једно од иишања 184; иако смо добили решење за ириродни род 183);

г) а не ретко се дешава да мање целине Николићевог текста почињу питањем на које у даљој расправи аутор даје одговор (Одакле оволики различии ирисиуи иденификацији именичког рода и овако различииа мишљења? 189; Како се, заиста, одређује род именица? 187).

**3.4.** Једна од упечатљивих особина овог научног стила происходи из честе употребе упитних реченица којима аутор успоставља комуникацију са читаоцем, улазећи тако са њим у привидни дијалог и не дозвољавајући читаоцу да скрене своје мисли са теме о којој говори, аутор обезбеђује непрекидну интеракцију између текста и читаоца. Дијалошка природа научног текста већ је у литератури примећена, с тим што постоји једна битна разликовна црта између форме дијалога у нпр. разговорном стилу и дијалога у научном стилу, који се не одвија са саговорником лицем у лице већ са неким замишљеним читаоцем.

Свој текст аутор организује тако да он превасходно служи читаоцу да се у њему лакше снађе, и за то користи различита језичка и стилска средства. Осврнућемо се најпре на поступке којима аутор успева да проведе читаоца кроз ткиво свог текста без већих напора и да му при том све време држи пажњу на високом нивоу:

а) Пре свега, ради се о коментарима којима аутор најављује даље кораке у извођењу своје научне аргументације. Ова особина научног текста истицана је и у литератури, а у Николићевом тексту такви коментари су релативно чести и изузетно успели (ми ћемо се у овом раду осврнуи само на основна иишања рода као драмаиичке кашегорије 181; јасно је из овога бар иао 182; иако смо добили решење



за природни род 183; *одговор даје један дружачији присијуи иишању природног рода, по којем је* 183). Понекад се даља тема расправе, како смо то већ поменули, најављује и постављањем питања на које се у низу параграфа који следе даје одговор.<sup>13</sup>

б) Приметна је употреба упитних реченица у структури текста, при чему аутор не ретко имитира дијалог, поставља питање и у наредној реченици одговара на њега, или поставља питање не очекујући одговор ни од саговорника ни од самог себе, већ само желећи да разбије монотонију изјавних реченица не би ли како задржао пажњу читаоца на предмету свог разматрања (*Међушим, ако је иачно да „prirodni muski rod имају именце које су називи/имена бика муског пола“; зашто су онда именице (то) мушкарче и (то) момче „изузеци“ (Мразовић-Вукадиновић 1900:192), тим пре што се и за њих каже да су природног мушког рода? 182; Да ли су, сходно шоме, (тај) девојчурак и (тај) цуретак, који се, заједно са (то) девојче, иакође помињу као изузеци, „природног женског рода“; а ако јесу – зашто су изузеци и од чега? Од правила да „prirodni ženski rod имају именце које су називи/имена бика женског пола“ свакако нису. 182; У чему је, на грамаиичком, а поштошову на ужем, морфолошком плану, разлика између, нпр., им. овца кад значи врстиу и им. овца када значи женку? 184; И зашто је то, коначно, уишше важно за грамаиичку сриског (одн. срискохрваииског) језика? 184). Оваква особина научног стила примећена је у литератури и при проучавању стила Радосава Бошковића, при чему је она истицана као његова доминантна карактеристика која даје лични печат његовом стилу.<sup>14</sup>*

Упитне реченице доминирају средишњим поглављима Николићевог текста, док их у уводном делу и у резимеу уопште нема, што је наравно потпуно у складу са организацијом научног текста у коме се у главном делу износе питања која су предмет разматрања и дају могућа решења и одговори на њих, док се у резимеу дају констатације и тврдње које су проистекле из научног разматрања у средишњем делу текста (*што значи 192; иако имамо 192; као грамаиичка, морфолошка (а не лексичка) катиегорија, иостшоји само један род именица – грамаиички 192).*

#### 4. Лексичка стурктура

На лексичком плану у анализираном тексту приметна је, јасно, zasiћеност терминолошком лексиком (с обзиром да се ради о

13 Аутор оставља отвореном и могућност да је овакав начин структурисања Николићевог текста можда само начин формулисања мисли, који треба да подсети на увод у научну расправу.

14 Уп.: Јовић 1978.



лингвистичкој теми, и употребљени термини су из лингвистичке терминологије *природни род, драматички род, именички род, морфолошке категорије, род, број, падеж, именица, мушки род, женски род, средњи род, атрибути, наставак, облик речи*), као и употреба речи у њиховом конкретно-логичком значењу. Из литературе је добро позната и чињеница о строгом одабиру лексичких јединица које улазе у један научни текст, а све у циљу прецизности, концизности и недвосмислености тог текста. Ово доводи до тога да је претежна употреба термина, који су моносемичне лексеме и лексема са малим бројем варијација значења, а с тим у вези полисемија и синонимија у научним текстовима немају онакву ширину какву имају у књижевноуметничким текстовима. С обзиром на доминантну чињеницу да научни језик тежи прецизности не чуде ни бројна понављања лексема, што доводи, нпр., до тога да је „фреквенција употребе појединих глагола веома висока, а општи глаголски фонд мален по обиму“ (Тошовић 2002, према: Mitrofanova, 1975, 81). За речи употребљене у научном стилу сматра се да су у доброј мери ослобођене свог конкретног значења, заправо да имају апстрактно значење, које је потпуно независно од контекста, тј. „зnanственa реч ствара сама себи контекст“ (Силић 1997, 410), што, с друге стране, никако не значи да у речнику научног стила нема лексике која припада општејезичком фонду, напротив, таква лексика чини основни фонд научног стила, само што је она у њему „начелно ослобођена свега онога што је чини субјективном, емоционално-експресивном“ (Силић 1997, 411).

Не смемо пренебрегнути ни чињеницу о карактеристичној научној метафори која у доброј мери стоји на супротном полу од основног лексичког слоја научног стила – термина. За научну метафору Тошовић каже да је њена позиција у односу на термине битно различита: „док су термини облигаторне јединице НФС, метафоре су факултативне појаве“ (Тошовић 2002, 348). У Николићевом тексту метафоре нису доминантна појава, може се чак рећи и да их Николићев научни израз уопште и не познаје.

Тенденција ка номинализацији<sup>15</sup> (што условљава доминантну превагу броја именица и придева над глаголима), која је општа особина научног израза, приметна је и у Николићевом тексту (наспрам 79% именских лексема у тексту има само око 12% глаголских лексема), мада се у текстовима научног стила српског језика, као и

15 Радовановић истиче да „номинализације по себи представљају особит, при том изванјезичким разлозима условљен и подоста универзалан вид језичкога исказивања, посебно када се ради о нарочитим функционалним стилевима (нпр. о новинарском, политичком, правном, административном, научном и др.)“ (Радовановић 1990, 408).

у анализираном тексту, ради само о квантитативној номинализацији, тј. само о порасту броја именица у тексту, али без промене типолошке структуре реченице, док исказивање глаголских значења номинативним члановима (квалитативна номинализација) није у духу српског језика, мада овакве глаголско-именске синтагме у доброј мери одговарају циљевима научног излагања и експлицитније одражавају начин научног размишљања, „пошто глагол у споју са терминолошком именицом више одговара обликовању дефиниција, закључака и других специфичних форми израза, карактеристичних за језик науке“ (Зенчук 1995, 322).

### 5. Морфолошка структура

На морфолошком плану, пре свега код глаголских речи, доминантна је употреба форми 3. лица једнине, као последица потребе да се научник удаљи од предмета свог истраживања, да се постави објективно наспрам њега, као и да избегне уношење субјективне ноте у текст, са чим је у складу и изразита бројност безличних конструкција у текстовима научног стила. Оправдање за овако честу употребу безличних конструкција неки аутори виде у чињеници да за научна сазнања и истине од примарне важности није податак ко је до те спознаје дошао, већ чињеница да дату научну тврдњу свако може да провери. Говорећи о безличности научног стила, већина аутора сматра да она настаје као последица избегавања писања у 1. лицу једнину, чиме се заправо имплицира објективност научног истраживања, при чему Д. Кликовац сматра да „аутор себе посматра као део научне заједнице, подразумевајући да би до одређеног закључка могао доћи и свако други ко би непристрасно проучио дате појаве“ (Кликовац 2004, 31). У свом тексту Николић безличност постиже на уобичајене начине, употребом 1. лица множине (*ми ћемо се у овоме раду осврнути* 181), но треба истаћи да на оним местима у тексту на којима аутор жели експлицитно да истакне своју мисао, на оним местима на којима жели да потенцира да је то само лични став, он то постиже употребом 3. лица једнине и безличних или пасивних реченичних конструкција (*Аутору овога прилога се чини* 181; *И за аутора овог прилога род именица је класификациона категорија* 190; и даље али је, *по његовом мишљењу* 190), мада ни у томе није сасвим доследан, па већ у реченици која следи употребљава опет 1. лице множине (*И не само да нам се чини сторном подела, већ и само шумачење појма природног рода* 182), што је потпуно оправдано има ли се у виду чињеница да у научном стилу у комуникацији између аутора и читаоца најбитнију улогу

не игра однос пошиљалац поруке – прималац поруке (као у разговорном стилу), већ да је у научној комуникацији доминантна порука, тј. предмет комуникације, те је тако могућа замена првог лица множине трећим лицем јединине, или трећег лица множине првим лицем множине.

Облици садашњег времена су доминантни у анализираном тексту, футур први појављује се само два пута, а перфекат четири пута, од тога два пута у цитатима. Када је о употреби презента реч, ради се о његовој ванвременској употреби тј. употребљен је, у готово свим случајевима, презент којим се предикација не одређује као садашња у односу на време говорења о њој, већ се износе неке истине и сазнања која имају ванвременску, сталну вредност (*мада се о именичком роду учи у школи* 181; *о томе сведоче релативно бројни научни и стручни радови* 181; *већина грамаџичара не даје дефиницију рода као грамаџичке категорије* 182). У складу са апстрактношћу садржаја научног стила Силић каже да ово „неће бити контекстуализирано, него неконтекстуализирано садашње време“ (Силић 1997, 400), које се по њему значењски не може изједначити са гномски, свевременским презентом.

## 6. Синтаксичка структура

Реченица у Николићевом тексту је комплексна и вишечлана, што је директно условљено сложеним и комплексним мишљењем из ког она и израста. На микрокомпозицијском плану Николићев текст обилује прецизирајућим и комплексним јединицама, што се на синтаксичком плану остварује употребом именица са мноштвом атрибута или управном реченицом и низом зависних и слично. „Снага научне речи, не може се интензивирати сиромашењем израза, већ напротив – његовим разгранаванем и проширењем размака међу гранама, хоћемо рећи: парцелацијом лексичких и семантичких маса, продубљивањем дистинкција и јаким контрастима између делова“ (Симић, Јовановић 2002, 121). Реченица Николићевог текста увек има потпуну структуру, заправо у њој никада нема прећутаног, подразумеваног смисла, нема смисла који треба да произилази из контекста, већ је све јасно предочено без могућности за различита тумачења која би могла да настану као последица различитог пријема поруке.

**6.1.** Парцелација исказа је такође особен ауторов поступак који доприноси да његова реченица не буде равна и монотона, већ да има успоне и падове, да има истакнутије и мање истакнуте делове. Аутор ово постиже тако што нарочито упадљиво и често користи

заграде у које ставља делове исказа који или садрже додатну информацију, за читаоца можда мање релевантну: ...*(аутору овог прилога... чини се као најсигурнији, најконтроверзнији начин поделе на изв. природни и изв. драматички род именица, уобичајен у нашим (и не само нашим) драматикама 181; како у неким случајевима (и иако не иако ретким) облик конгруентних речи може бити различит (што зависи од више фактора)... 190; Или, даље, између, нпр., им. сисар (за коју се, као што смо видели, каже да је драматичког м. рода) и им. јелен (која је природног м. рода кад означава мужјака)? 184; али у случају 'непоклањања' драматичког (како га он схватио) и природног рода овај други одређује према атрибуцији, а не према значењу 183), или износи неки свој лични став према теми о којој расправља (уместио (оčekиване) дефиниције природног рода именица 182; овај модел није (у пошуности) остварен у пракси 186; мада се о именичком роду учи и у школи (истина само украјко и површно) 181); или пак у заградама понавља истоветан семантички садржај исказан другачијим средствима, а све у циљу уверавања читаоца у исправност својих аргумената, при чему се исказ у загради јавља као нека врста неопходног закључка или се пак њиме жели још додатно појаснити већ изнета аргументација не би ли она тако постала још уверљивија за читаоца, што нам говори о томе да аутор изузетно води рачуна о томе да његови искази у потпуности буду прецизни, тј. да се истакну и најситније појединости које могу бити од важности (И Симић (1996: 112) каже да се неке именице одликују природним родом, а да 'све остале именице имају драматички род' (дакле, оне које немају природни) 186 фуснота; и перципирања полно незрелих бића (младунчади) као шреће категорије 185; дакле на основу експрелинџвисичких (у овом случају биолошких фактора) 185).*

**6.2.** На текстуалном плану композицију текста чини 121 реченица, од којих 32% чине просте реченице, док сложене претежу чинећи 68% укупног броја. Просте реченице или простопроширене (са само једном предикацијом) јављају се најчешће као уводне или као закључне констатације, на почетку или на крају неке тачке или неког параграфа. Међу сложеним реченицама највећи је број оних које се остварују као вишеструко сложене, при чему од зависних клауза далеко највећи број иде на односне реченице (40%) и то оне са придевском конституентском вредношћу, за њима следе изричне, декларативне и зависноупитне реченице (28%), и приближно једнако бројне узрочне реченице (23%). Сви остали типови зави-

сних реченица у тексту јављају се само по изузетку, док се неке, као нпр. месне и последичне уопште и не појављују.

**6.2.1.** Најдуже вишеструко сложене реченице јесу оне које садрже цитате или успутна размишљања аутора (*За разлику од Љ. Појовића и Д. Кликовац, М. Ивић (1960: 196) изричито наглашава да: „П(арадиџмајски) индикатор сам за себе није довољан морфолошки симбол рода“; додајући, после анализе појединих падежних облика, како је „недовољна одређеност рода у централном падежу – номинативу сингулара – овде ... ипак далеко значајнији феномен него предиктабилност и понеком (разред – М. Н.) од осталих облика даје именице“* 189), мада је и њихово праћење читаоцу олакшано прецизном и нормативном употребом интерпункцијских ознака, парцелацијом реченице коришћењем заграда, црта, или на неки други начин. Овакав статистички преглед употребе сложених реченица у директној је вези са комплексним и садржајним мисаоним процесима којима се конституише и уобличава научно сазнање, а који у исходу доводе до изрицања научних истина и спознаја. Систем употребе зависних реченица, овакав какав имамо у раду проф. Николића, говори у прилог тези да у основи научног дела стоји тежња да се појмови који представљају његов предмет објасне, представе, опишу што је детаљније могуће, чему доприноси честа употреба односних реченица у функцији атрибута или апозитива уз именичке појмове (*за именице које значе врсту 184, именице изв. природног м. рода које немају нулти наставак у ном. јд. 186, имају промену чији је номинатив са завршетком -0 187). Фреквентност узрочних реченица потврђује заснованост научног мишљења на логичким категоријама узрока и последице, што онда доводи и до могућности изношења научних ставова и научних истина као у сазнању утемељених чињеница (*овај критеријум тешко се може прихватити, јер...нема постојуне корелације између рода именица и њихове деклинације* 188).*

**6.2.2.** Николићев стил обилује реченицама којима се износе тврдње и сигурни ставови, при чему аутор не оставља много простора да се у његове закључке сумња, јер су изведени из претходно добро утемељене и систематичне анализе. Тако његове реченице често почињу са *истина је да ове именице означавају бића женског пола* 183; *што значи да између рода именица и пола њима означених бића постоји одређена корелација* 191; *иако имамо* 180; *одговор даје један друкчији присути постављају природног рода* 183; *што јесте одговор на једно од постављања* 184, и сличне су асерторним судовима у логици у којима се однос између субјекта и предиката исказује

као чињеница. С друге стране, с обзиром да свако научно сазнање и свака научна истина могу и морају бити подвргнути провери, аутор не реко користи и рестриктивне изразе и реченице, као и когнитивне рестрикције (*ми се у начелу слажемо са овде изнејтим сџавом* 190; *чини се да разлог лежи у* 189; *аутору овог прилога чини се* 181; *шо би онда шребало да важи за* 183).

## 7. Још неколике напомене

Нешто што такође не смемо пропустити да истакнемо тиче се уверљивости доказа, као још једне особине научног стила, коју истичу готово сви проучаваоци овог функционалног стила. Д. Кликовац<sup>16</sup> ће ову особину назвати илустративношћу и истаћи да када у лингвистици неки закључак треба поткрепити доказима, то се чини одговарајућим примерима. У Николићевом тексту примери су јасни, добро одабрани, илустративни за разматрани проблем и што је најважније, аутор увек наводи спорне примере, заправо оне који су код осталих аутора представљали изузетке од правила и покушава да расветли њихов статус, у чему и лежи главни научни допринос овог рада.

У вези са питањима објективности и субјективности научног стила међу ауторима постоје различити, понекад чак и сасвим опречни ставови. Наиме, док једни научној стилу одричу сваку врсту субјективности, истичући да она за научни стил није примерена, и да овај од ње мора бити ослобођен<sup>17</sup>, други пак, дозвољавају умерену дозу субјективности, водећи рачуна, при томе, да свако ауторско дело, па тако и научни текст, мора садржати лични ауторски печат, мора имати у извесном степену емоционалности и експресивности, које и утичу на лепоту самог језика научне речи. Када говори о стилским карактеристикама научног текста, Симић каже да поред економије израза, која јесте једно од иманентних мерила стилске исправности научног текста, „овај у себе укључује и нека својства 'ненаучног' начина изражавања како би задржао гипкост и живост, особине уобичајене у општој културној комуникацији“ (Симић, Јовановић 2002, 120). И даље, „Лепоту и снагу научног тексту, према томе, иако га удаљавају од идеала економичног израза, дају заправо општи стилистички квалитети језика: духовити

<sup>16</sup> Уп.: Кликовац 2004.

<sup>17</sup> Овакво гледиште и инсистирање на ослобађању научног стила од свих емоционално-експресивних израза директно води приближавању научног стила административном, што према нашем мишљењу није добро, те смо ми радије заговорници става да и научни текст мора показивати одлике својственог ауторског стила.



обрт, вешто обликована фраза, чак и фигура“ (Симић, Јовановић 2002, 120). У разматраном тексту не ретко наилазимо на назнаке ауторовог личног става према обрађиваној теми, који никако не ометају његову научну аргументацију, већ напротив, утичу на читаоца текста да се овај још интензивније заинтересује за дати текст. Такве назнаке ауторовог личног става имамо у реченицама (*Делује њомало њарадоксално да се њри разматњањау ѓрамањичке кањеего-рије рода њриматњ даје њприродном роду 185; С обзиром на њто, њије њикакво чудо њињо се њизв. ѓрамањички род именица њрењтира као секундарни одн. изведен из њприродноѓ. 185; мада њрењходно изложе-но различитњо њумачење њприродноѓ рода...не изгледа, на њрви њоглед, њревише смислено 185; јасно је из овоѓа бар њто 182*), које би свакако могле да буду изречене и знатно умеренијим тоном. Ово нам само потврђује чињеницу да научни стил ипак није ослобођен емоционалности и субјективности, што је у доброј мери последица тога што је „човек у свом разумевању света ограничен својим телесним и менталним устројством“... „он појаве интерпретира сходно свом разумевању, при томе гајећи и емоционални однос према њима“ (Кликовац 2004, 33).

## 8. Закључак

Анализом научног стила проф. Мирослава Николића дошли смо до закључка да научни стил израста на темељима јасног, логичног, тачног, објективног научног мишљења које свој језички израз налази у прецизним, одмереним, концизним и јасним текстовима. Николићев текст пружа добру потврду за све до сада у литератури истакнуте особине које један научни текст мора да има, а поред осталог поседује и карактеристике доброг стила.

## Литература

1. Димковић-Телебаковић 1998: Гордана Димковић-Телебаковић, „Култура језика струке и науке“, у: *Зборник Мајице српске за филологију и лингвистику*, XLI/1, Нови Сад, 1998, 129-134.
2. Зенчук 1995: Валентина Зенчук, „Проблеми проучавања синтаксичких особина научног исказа у светлу функционално-стилистичке диференцијације савременог српског језика“, у: *Научни састајак слави-стиа у Вукове дане*, 23/2, 1995, 317-326.
3. Каталинић-Удовчић 1979: у: Palma Katalinić-Udovčić, „Научни funkcionalni stil“, у: *Strani jezici*, VIII:1-2, 1979, 74-82.



4. Клеут 2008: Марија Клеут, *Научно дело од истраживања до штампе*, Академска књига, Нови Сад, 2008.
5. Кликовац 2002: Душка Кликовац, „Из проблематике функционалних стилова“, у: *Књижевности и језик*, XLIX/1-2, Београд, 2002, 9-25.
6. Кликовац 2004: Душка Кликовац, „О научном функционалном стилу (с анализом текста)“, у: *Књижевности и језик*, LI/1-2, Београд, 2004, 23-38.
7. Кликовац 2004<sup>1</sup>: Duška Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, Beograd, 2004.
8. Коен, Нејгел 1982: Moris Koen, Ernest Nejgel, *Uvod u logiku i naučni metod*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstava, Beograd, 1982.
9. Кун 1974: Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.
10. Луковић 1996: Милош Луковић, „Специјални стилови“, у: Милорад Радовановић (ред.), *Српски језик на крају века*, Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, Београд, 1996, 143-157.
11. Маркус 1974: Solomon Markus, *Matematička poetika*, Nolit, Beograd, 1974.
12. Митрофанова 1979: O. D. Mitrofanova, „Jezik znanstveno-tehničke literature“, у: *Strani jezici*, VIII:1-2, 1979, 68-73.
13. Новаков 2003: Предраг Новаков, „Лингвистика и интердисциплинарност“, у: *Зборник радова са научног скупа Бања Лука б. - 8. 11. 2003. Јединство наука данас (интердисциплинарни приступи сазнању)*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2003, 137-142.
14. Половина 1986: Весна Половина, „Зависне узрочне реченице у разговорном српскохрватском језику“, у: *Научни саставак слависти у Букове дане*, 15, Београд, 1986, 85-93.
15. Попер 1973: Karl Popper, *Logika naučnog otkrića*, Nolit, Beograd, 1973.
16. Радовановић 1990: Милорад Радовановић, „Номинализација и негација“, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XXXIII, Нови Сад, 1990, 407-416.
17. Силић 1979: Josip Silić, *Osnove morfologije i morfostilistike hrvatskoga književnog jezika: priručnik za nastavnike*, Školska knjiga, Zagreb, 1979.
18. Силић 1997: Јосип Силић, „Знанствени стил хрватскога стандардног језика“, у: *Коло*, 2, Загреб, 1997, 397-415.
19. Симић 1997: Радоје Симић, „Даничићев стил“, у: *Српски језик* II/1-2, 1997, 5-13.
20. Симић, Јовановић 2002: Радоје Симић, Јелена Јовановић, *Основи теорије функционалних стилова*, Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, Београд, ЈАСЕН, Никшић, 2002.
21. Симић 2003: Радоје Симић, „Научни стил Павла Ивића“, у: *Зборник радова са научног скупа Бања Лука б. - 8. 11. 2003. Јединство наука данас (интердисциплинарни приступи сазнању)*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2003, 729-743.

22. Симеуновић 2003: Војин Симеуновић, „Човјек и наука“, у: *Зборник радова са научног скупа Бања Лука б. - 8. 11. 2003. Јединство наука данас (интердисциплинарни приступи сазнању)*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2003, 17-38.
23. Тошовић 2002: Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београдска књига, Београд, 2002.
24. Hoberg 1979: Rudolf Hoberg, „Stručni jezici i opći jezik“, у: *Strani jezici*, VIII/1-2, 1979, 24-34.
25. Шешкић 1974: Богдан Шешкић, *Основи методологије друштвених наука*, Научна књига, Београд, 1974.

**Jelena Petković**

**PROFESSOR MIROSLAV NIKOLIĆ'S  
SCIENTIFIC STYLE**

Summary

The paper delineates Professor Miroslav Nikolić's scientific style, with due elaboration based on a single article, with the results obtained and thus analyzed on the available material by the same author. The paper also contains certain observations in regard to the scientific insights and scientific knowledge, generally speaking, as well as those regarding the general features of a scientific style. The conclusions as to the specific features of Professor Miroslav Nikolić's scientific style were reached upon the analysis conducted, taking into account the text structure, with emphasis on its lexical, morphological and syntactical structures.

**Валентина Чизмар**  
*Филозофски факултет, Нови Сад*

## ИДЕЈА ФИЛОЗОФИЈЕ ОБРАЗОВАЊА АНТИЧКОГ И САВРЕМЕНОГ ДОБА

Током историје филозофије мотив контемплације појављује се као неизоставан елемент приликом окретању духа од чула, али и као битан елемент у процесу сазнања.

Сличне тврдње могу се пронаћи и у филозофији образовања Ангела Каранфе и његовом алтернативном, естетичком методу образовања, али исто тако у античкој теорији *паидеја*-е код Платона.

О филозофији образовања као филозофској дисциплини с правом можемо говорити тек у савременом добу. Међу актуелним питањима налази се и Јасперсова захтев за филозофским импулсом истраживања у оквиру сваке појединачне науке, образовања и васпитања, као захтев за идејом целовитости у сваком сазнању.

Веза филозофије и образовања показује се као контрадикторна у савременом образовању, али управо ова контрадикција може бити показатељ потребе за новом дисциплином: филозофијом образовања. Она би требала да пође од испитивања праксе школовања, да би свесно увидела своју сврху у реформи образовног система. Али тај циљ она може постићи тек ако се превлада схватање да је филозофија само теорија одвојена од праксе.

**Кључне речи:** контемплација, естетички метод, *паидеја*, филозофија образовања, пракса...

### *Естетички метод и идеја вредности у образовању*

Да ли је процес учења процес трагања за истином? Да ли се суштинско учење одвија у комуникацији или је комуникација само способност изношења увида насталих у контемплативној самоћи? Да ли је сазнање ради сазнања идеал коме треба да тежи образовање у непрекидном процесу људског усавршавања унутрашњег духовног развоја и човечанства уопште? На који начин успоставити хармоничан однос између знања коме човек тежи зарад свог одржања или, пак, какве користи, и стваралачког мишљења? Шта добијамо у образовном процесу рационализацијом људских способности, без сентименталности и емоција?

Алтернативни метод учења показује се као средња стаза, која синтетизира емоционални и интелектуални аспект људске лич-

ности. Посредовање акције и контемплације, емоција и интелекта могуће је једино у естетичком методу, као алтернативном методу учења (Angelo Caranfa).

Реч је о методу који води студенте ка постигнућу одређених квалитета властитог живота. Један од циљева естетичког метода је усмеравање пажње на ствари лепоте док, с друге стране, он треба да омогући усавршавање човекових когнитивних способности. Спас наше постмодерне цивилизације може бити само естетски спас<sup>1</sup>.

Порекло овог метода, који је интердисциплинаран, црпи свој извор из теологије, филозофије, наука и визуелне уметности. Савремено образовање коме недостаје елемент креативности и естетског, који обухвата овај метод, „ствара студенте без груди, тако што их води прихватању истине без помоћи осећајности.“<sup>2</sup> Интелект је беспомоћан без вежбања чула у откривању првих принципа етике или моралног деловања. Циљ образовања није да осигура ум против чула, „већ се састоји у култивацији чисте сензибилности против чистог разума, екстремне рационалности.“<sup>3</sup> Притом, свака едукација која би била заснована на чистој рационалности удаљила би се од креативности.<sup>4</sup>

Грешка данашњег образовања јесте његова тежња да све редукује на објашњиве феномене и тако одузме углед свим традиционалним вредностима. Духовне вредности традиције замењене су практичним и корисним *правим* вредностима.

Међутим, у основи сваког учења и подучавања мора постојати и метафизичка тенденција, јер би се у супротном циљ учења сводио само на схватање чињеница, појава, али не и на уочавање смисла и вредности. Проблем неког истраживања не може остати само на увидима искуственог подручја, које нам пружа само поље чињеница. Наука се не може свести на знање појединих чињеница као што је мислио Расел. То није циљ и сврха образовања. Образовање, као и свака област науке, било да је реч о уметности, религији мора пружати стајалиште за процењивање вредности и уочавање смисла. Јер је људски свет увек подређен процењивањима (Ниче), тумачењима сврха. Али опет, с друге стране, сврху морамо схватити много шире од емпиријског појма сврхе или вредности. Идеја

1 Види: Ђани Ватимо, *Нихилизам и еманципација*, Нови Сад, Адреса, 2008, 81.

2 Angelo Caranfa, *Lessons of Solitude: The Awakening of Aesthetic Sensibility*, Journal of Philosophy of Education 41, The Journal of the Philosophy of Education Society of the Great Britain, Volume 41 Issue 1, 2007, 113.

3 Angelo Caranfa, *Lessons of Solitude: The Awakening of Aesthetic Sensibility*, Journal of Philosophy of Education 41, The Journal of the Philosophy of Education Society of the Great Britain, Volume 41 Issue 1, 2007, 114.

4 *Исто*, 120.

вредности (аксиолошка димензија) је а приорна за људски живот и културу уопште, наиме, за нашу духовно-душевно-телесну егзистенцију. Свака научна област мора признавати а приорну идеју вредности без које сазнање не постиже свој циљ. За сваку духовну делатност, па и за саму наставу, идеја вредности и смисла је од пресудног значаја за буђење интересовања и наше уобразиље, која вођена тим наговештеним смислом, истрајава на путу упознавања са неком појавом или предметом. Јер генерално гледано, ми и сами себе „непосредно доживљујемо као бића која у себи имају смисла, због кога се исплаћује самопоучавање и да ми због тога, тиме што сами поучавамо, идемо путем остваривања свог сопственог смисла и испуњавања своје сопствене вредности.“<sup>5</sup> У супротном, срећемо се са нихилизмом на свим подручјима, услед недостајања смисла и губитка највиших вредности.

Уколико је образовање, настава, подучавање или истраживање засновано само на одређеним практичким и емпиријским вредностима и сврхама, људска личност се појављује као огладнела, изнурена, без емоција и сентименталности у научном образовању, запажа Левис у спису „The Abolition of Man“. Учење је беспредметно захватати без осталих слојева човекове личности: као што су хтење, воља, нагони, осећања, потребе.

Алтренативан тј. естетички метод, о коме говори Каранфа, представља ново обележје савременог света у многим оријентацијама – као што су ирационализам, филозофије живота, херменеутика. Промена метода сазнања десила се у лику преврата метафизике, након Хегела. Филозофије егзистенција и филозофије живота показују то жустро супротстављање егзистенције или пунине живота некадашњој „бескрвној свести.“ Стога, јер утемељење духовних наука у савременом свету, па и одређивање сврхе образовања произлази из нужности да се наше мишљење окрене фактичком животу и његовим потребама, а не више питањима трансцендентног смисла.

Ако ми увек захтевамо једно разумно поучавање других и трагамо само за строго појмовним смислом појава, и ако „се ми питамо где се и како се може на објективан начин изводити настава о свету вредности и идеја, а да се притом не узима у обзир ни наша воља, ни наше осећање а ни душа итд., него по методи која се може изразити у појмовима и судовима“, тада се ограничава свако наше могуће истраживање проблема, учење као и подучавање, истиче Артур Либерт у делу „Философија наставе.“

5 Артур Либерт, *Философија наставе*, Беоргад, Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона А. Д. 1935, 48-49.

Вредност науке и филозофије је не само у појмовним могућностима истраживања, већ и „на путевима хтења, доживљавања, остваривања и процењивања вредности.“<sup>6</sup>

Али приликом процењивања вредности једне науке не треба узимати у обзир само значај за практичан живот. Поједине науке и филозофија имају изузетан значај у настави, јер се њихово проучавање не заснива на каквој користи, већ на развијању свести о вредностима које имају значај за нас саме и за ширу стварност.

Свако сазнање мора обухватити у себи и емоционалан део људске личности, његово хтење, осећање, свест о вредностима. То је једна од темељних црта алтернативног метода образовања о коме говори и Каранфа. Он је заснован на уметничком уређивању људске егзистенције у њеним физичким, моралним, интелектуалним и духовним димензијама. Исто тако, тај метод истиче и значај самоће као вида контемплације у процесу учења, sazревања и сазнавања. Самоћа је у том погледу чак извесна потреба и захтев за изоловањем и ограђивањем од свакодневног света.

Нешто слично тврдио је и Жан-Жак Русо у *Емилу*.<sup>7</sup> Он каже: самоћа би требало бити прва лекција коју треба савладати. У роману-расправи *Емил*, који је објављен након „Друштвеног уговора“, Русо прави заокрет од занимања за доктрину о друштву ка док-

6 Артур Либерт, *Филозофија насћаве*, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона А. Д. 1935, 57.

7 *Емил* представља смион и широко развијен покушај да се изложи теорија „природног“ васпитања детета, чија је примена могла, тако рећи, „лабораторијским путем“ да створи тип идеалног човека, заштићеног од иморализирајућег утицаја лажне цивилизације. То би био тип човека који је сачувао природност и чистоту својих осећања, нетакнут утицајем рационализама и слободан од кобног испољавања страсти, које се јављају у условима сувременог неморалног живота. Русо је и сам био свестан утопизма те врсте. Ипак, он се користи тим утопизмом, да би на тај начин разрадио програм свог педагошког идеала, с тим да слика тог идеала буде најефикасније средство против наказности постојећег система васпитања и постојећих наставних поступака. Полазна претпоставка Русоовог система васпитања формулисана је у почетку „Емила“: „Све је дивно кад излази из руку Творца; све се изопачује у рукама човека.“ Будући да је природа добра, а друштво изопачено, рђаво, циљ васпитања је у томе да се потпуно изолује од утицаја околне средине и да га препусти благотворном утицају природе. Емил одраста од свих вештачких правила лажне цивилизације, расте у блаженом незнању њених сабласти, њеног морала и њених животних правила. Задатак оног који васпитава је да сачува недирнута осећања гојенца, који је по природи добар, и да истовремено помогне процес његовог природног и слободног саморазвитка. То се остварује низом педагошких поступака и упутстава, помоћу којих дете долази до једноставних и природних закључака о основним питањима морала. Истовремено се проводи и рационални курс физичког васпитања, које има за циљ да помогне младом организму да развије основе здравља и природног функционисање свих органа тела. Тако и учење геометрије, физике, астрономије, географије има за циљ комплексно упознавање са стварношћу, пре свега природом. (К. Н. Державин, *Rousseau i rousseau-izam*, Загреб, Култура, 1947, 36-37).

трини о одгајању грађанина тог друштва. Очигледно да је Русоов *Емил*, заједно са Локовом књигом „Одгајање детета“ и Ролиновом „Расправом о одгајању“, имао изузетан значај за стварање теорије рационалистичког васпитања. Од тада се и нови педагошки принципи супротстављају схоластици језуитског васпитања, која је владала током читаве прве половине XVIII века.

### **Смисао контемплације и преокрешта душе**

Потреба за контемплацијом, теоријским начином живота (*bios theoretikos* тј. грч. θεωρία – духовно сагледавање онога што није доступно чулима, код Аристотела истоветно са мишљењем мишљења) који се одвија у самоћи човека, да би се достигла блаженост божанске самосвести, присутна је већ код Аристотел. Нешто пре њега, у Платоновој алегорији о пећини и *Федону* наилазимо на захтеве филозофа и филозофије за теоријском самоћом, као врстом изолације да се би се дух лакше ослобађао чулних претензија. Декарт користи методску сумњу, посебно у *Медијацијама о првој филозофији*, да би њеном медитивном применом (*meditation* – духовно, мисаоно сагледавање постојећег, предано удубљивање у нешто или урањање у себе) одвратио дух од утицаја тела и јасно указао на различите природе ова два подручја стварности.

Ако се вратимо на Платонов мит о пећини он нам може служити као прототип јединствене идеје посредовања теорије и праксе. Ово посредовање може бити онај тражени услов који би морао бити спроведен у сваком истинском образовању, па нам испитивање ове идеје може предочити суштину образовања, каква је била заступљена у античко доба, а која може бити орјентир и савременог образовања. Платон у *Држави*, у миту о пећини најпре истиче битност контраста између илузорне и тамне стране људске личности у материјалном или променљивом свету сенки и жеље за животом чистог мишљења у непроменљивом свету форми, контраст који постаје одлучујући за успостављање истинског пута у образовању. Али код сваког човека најпре постоји природна и необразована свест, која увиђа само слике сенки, борави само као заробљена у пећини, том симболу тела и материјалног света. Само свест која се ослобађа тамнице земаљског, привидног света може се пењати кроз све нивое знања и најзад гледати у само *сунце*. Али онај коме пође за руком да свест уздигне до суштине ствари тј. идеја, као што чини филозоф, изгледао би веома смешно по повратку у пећину. Филозоф који се поново враћа међу оне који не поседују увид, бива изложен и могућој смрти ако подучава (заробљенике) путу уздицања свести ка светлости. Али суштина образовања казује да



је повратак у пећину нужан посао сваког филозофа, који се мора поново спуштати међу заробљенике и учествовати својим радом и трудом на образовању њихових душа. Без обзира да ли су они тога достојни или не. То је циљ сваког подучавања.

Образовање као обично усвајање садржаја знања у душу, која претходно нису постојала, по Платону остаје само мњење, јер се на тај начин не може изразити изворна мисао о образовању. Ништа се не може научити ако се под учењем мисли на просто уношење знања која претходно нису била у свести, као уношење вида у слепе очи. Тада би се циљ образовања сводио само на репродуковање наученог.

Платон, на темељу теорије сазнања као сећања (*anamnesis*), посматра суштину образовања у обрнутом правцу. Сећање је повратак свести у своју властиту суштину. Сазнање је самоудубљивање свести у саму себе и тек свест која долази до спознаје властите суштине има моћ да уопштавањем спољашењег и чулног доспе до идеја, а тиме до општег, сигурног и поузданог знања.

Платонова критика уобичајеног циља образовања као уношења знања у душе била је упућена начину софистичког подучавања и образовању младих душа, што би се могло упутити сваком образовању које почива на сличним претпоставкама. Наиме, свима онима који „тврде да души могу усадити знање иако га она нема, као да слепим очима могу усадити вид. Али – рекох ја – ова наша расправа показује да се у души сваког човека налазе и способност и орган за учење. Као што се, међутим, очи не могу окренути из мрака према светлости друкчије него заједно са целим телом, тако се и овај орган којим човек сазнаје, мора се целом душом одвратити од света ствари које постају, док не постане способан да издржи поглед на оно што јест и што је најјасније од свег постојећег.“<sup>8</sup>

Да је такав циљ образовања немогућ и непродуктиван по Платону произлази из природе самог учења. Да би се говорило о истинском учењу претходно је морало доћи до откривања суштине свести, њене суштине као мисаоне суштине свега што јесте. Али да би свест дошла до властите суштине и наставила у даљем трагању и усавршавању својих знања, потребан је изванредан преображај људске свести. Наша свест је увек везана природним ставом према свету, као што тврди Хусерл или је, како мисли Платон, обузета варљивошћу видљивог света, људским мњењима, предрасудама, емпиријским знањима. Стога је потребно пронаћи начин да се свест прочисти и апстрахује од њих, што је увидео и Декарт, па је

8 Платон, *Држава*, Београд, БИГЗ, 1976, 210.

потребно изобразити свест, било путем феноменолошке редукције или методске сумње<sup>9</sup> или дијалектиком.

Образовање свести је у сваком случају преобраћање, преокретање вида као окретање умских (духовних) очију од постојећег света сенки. Истинско образовање треба да подучава овом окретању ка свету идеја, тј. прелажењу од таме ка светлости. Хајдегер у том погледу истиче да „ти преласци из пећине на дневну светлост и отуда натраг у пећину изискују ненавикнутост очију од таме на светлост и од светлости на таму.“<sup>10</sup> Сваки пут и из супротних разлога очи бркају. „То значи: или из једва приметног незнања човек може да доспе тамо, где му се бивствујуће суштински показује, при чему он, пре свега, није дорастао оном суштинском; или тај човек може да испадне из држања суштинског знања и да се изгуби у владајућем подручју заједничке стварности.“<sup>11</sup>

Стога је Платон тврдио да свако истинско образовање и васпитање мора следити идеју преображавања свести. Али преокретање се не дешава као просто усађивање вида, већ тако да се душа у свом гледању усмерава тамо куда би и требала да гледа. Тек на тај начин, мишљење добија своју меродавну и оплемењену снагу, а свест своју усмереност.

Окретање од светлости ка тами или од таме ка светлости захтева меродавно држање душе, а настаје окретањем и привикавањем душе на њено суштинско подручје. Окретање је окретање човека у његовој суштини које Платон назива παιδεία.

Παιδεία означава окретање читавог човека у „смислу прилагођавајућег премештања из подручја онога што се најпре сусреће у друго подручје, у којем се појављује само бивствујуће“, како каже Хајдегер у „Платоновом науку о истини“.

Како разумети значење грчке речи παιδεία? Хајдегер је употређује са немачком речју *Bildung*. Он се притом враћа на изворну грчку реч παιδεία да би осветлио њену првобитну снагу и тако избегао њено погрешно тумачење какво налазимо у деветнаестом веку. Смисао образовање се тако може показати у два значења. Најпре, у савременом добу оно се често схвата као формирање или образовање нечега према одређеном пра-узору. Међутим, смисао

9 Метода је потребна у сврху истраживања истине (садржане у стварима). Смртници су обузети слијепом радозналости да често допуштају да им дух тумара непознатим путевима без икакве основане наде у успијех. Притом, уситину признајем да они понекад имају такву срећу да пронађу зрно истине. Али сасвим је сигурно да та истраживања без реда и та нејасна размишљања потамњују природно светло ума и заслепљују дух. (Рене Декарт, Правила за усмјеравање духа, Подгорица, Октоих, 1997, 44).

10 Мартин Хајдегер, *Платонов науку о истини*, Врњачка Бања, Ейдос, 1995, 25.

11 Мартин Хајдегер, *Платонов науку о истини*, Врњачка Бања, Ейдос, 1995, 26.

Платонове речи παιδεία (образовање у строгом смислу речи) не прихвата такво одређење, јер образовање није уношење сазнања у душу као неку празну посуду нити обликовање душе (личности) према утврђеној схеми која нема ни додира са личношћу. Истинско образовање „обузима и преображава саму душу и у целини, премештајући човека најпре на његово суштинско место и привикавајући га на ово. Да у „алегорији пећине“ треба разумети суштину παιδεία, то већ довољно јасно каже став, са којим Платон - на почетку VII књиге – почиње приповедање: „Потом, дакле, прибави себи из начина искуства призора (суштине) како „образовања“ тако и необразованости, које се (саприпадно штавише) тиче нашег људског бића у његовом темељу.“<sup>12</sup>

Назначено преокретање које стоји у средишту образовања, како примећује Каранфа, није лак задатак, „јер су очи душе често фокусиране на тело и променљиви свет, па је ово окретање у другом правцу заиста и тешко. Они људи који се спуштају морају заиста остати суштински усамљени или контемплативни појединци, њихове духовне очи морају и даље гледати у лепоту божанских ствари.“<sup>13</sup>

У том смислу једни начин живота који одговара суштинском начину преображаја душе може бити контемплативан живот - који истовремено представља и метод сазнања. Контемплацију је могуће достићи на основу различитих умећа као што су: музика, књижевност, математичке науке (аритметика, геометрија, астрономија) и филозофија и дијалектика. У Платоновој теорији образовања, поред наведених начина, предњачи дијалектика као способност уздицања очију душе према универзалној светлости. Тек нам дијалектика открива смисао и моћ истинске контемплације. Она, у Платоновом случају, отвара хоризонт за могућу видљивост свих ствари и тако пружа да се гледа сâмо апсолутно Добро. „Темељни је карактер светлости у томе што она допушта да се поглед пробије кроз ствари, док тама, која је непропусна, застире поглед кроз свијетло.... Сунце само није вид или видљивост ствари, него сунце као извор свијетлости отвара унапред подручје видљивости и вида.“<sup>14</sup>

Светлост идеја до које допиремо контемплацијом омогућава да душа гледа шта ствар јесте, онаква каква јесте. Аналогија између сунца и идеје Добра у Платоновој филозофији указује начин на

12 Мартин Хајдегер, *Платонов науч о истини*, Врњачка Бања, Ейдос, 1995, 27.

13 Angelo Caranfa, *Lessons of Solitude: The Awakening of Aesthetic Sensibility*, Journal of Philosophy of Education 41, The Journal of the Philosophy of Education Society of the Great Britain, Volume 41 Issue 1, 2007, 116.

14 Звонко Посавец, *Дијалектика и полиијика*, Загреб, Факултет политичких наука у Загребу, 1979, 23-24.

који постоје идеје и начин како се сама ствар показује души. Одагле Платон одређује и истину као видљивост и нескривеност бића у ономе што она јесу. „Као што је свијетлу извор у сунцу, тако је и истини извор у добру. Као што свијетло указује на таму, тако и истина на неистину, или отвореност на скривеност.“<sup>15</sup>

Дијалектика, као уздицање према божанској контемплацији и силажење у свет сенки слика, конституише истовремено и пут сазнања и пут преображаја свести. Према Платону, дијалектички метод је стога једини метод који се „не држи хипотеза, него иде право према почетку да би утврдио какав је он, а око душе, закопано у варварско блато, нежно извлачи на површину и уздиже га, при чему су му, као помоћнице и водиље потребне и вештине које смо испитали.“<sup>16</sup> На том основу, она је једина метода која открива логос свег битка, разлог свег постојања. На темељу про-извођења општег појма ствари, она општост издваја из свести и долази до суштине сваке ствари, до истине по себи. Метода је стога увек неопходна на путу образовања и преображаја свести, уколико се образовање схвати полазећи од суштинског смисла Платонове παιδεία. У моменту када је постигнуто преокретање нашег вида – од телесног ка чисто духовном свету – тек тада ћемо, како запажа Каранфа, знати живету сходно теоријском животу или контемплирајући.

Према таквом становишту и Сократ једино у моментима усамљене контемплације доспева до апсолутног присуства Лепога или Доброга. Сократова самоћа, као разговор душе са собом, само је интериоризација апсолутног добра. Она за Сократа постаје молитва у којој се душа уздиже до врховног подручја сазнања – Добра. Тако Сократ каже на крају списа *Федон*: „Молитва је довољна за мене.“ У том погледу, Каранфа у свом делу *Lessons of Solitude: The Awakening of Aesthetic Sensibility* закључује да се у контемплативној самоћи, чак и уз помоћ молитве, постиже потребан штимунг за стицање теоријских знања.

Свако одбацивање ове контемплативне самоће значи враћање у живот пун претензија, слепила и егоизма, самовоље. Само кроз контемплацију могућ је долазак до апсолутне лепоте, која трансцендира све људске речи и акције.

У средњем веку, нпр. у Августиновој филозофији, проналажење путева знања или достизање истинске мудрости било је могуће тек у самоћи сопственог срца. У седмој књизи *Исјовесџи* Августин настоји да чује реч Бога у тишини срца. Једино тако се он и успиње до Бога. То није реч која се чује, већ звук у тишини срца, који га води

<sup>15</sup> *Исјо*, 23.

<sup>16</sup> Платон, *Држава*, Београд, БИГЗ, 1976, 227.

до скривеног. Тек у тој тишини се показује божја мудрост по којој су створене све ствари. Контемплирајући о речи Бога у Христу, он се уздиже до непроменљиве светлости која сија изнад очију душе и ума и чује: „Ја сам онај који јесам. И чуо сам, као неко ко чује у срцу, и није било више разлога за сумњу.“<sup>17</sup>

Контемплативни начин живота по Августину, постоји и поред делатног и комбинованог, али он сматра да ни један човек нема права да води само живот контемплације заборављајући да служи својим суседима, нити иједан човек има права да буде толико укључен у активан живот да у потпуности негира контемплацију.

Ренесансна идеја образовања вођена је напуштањем контемплације због ствари овог света. Али не у потпуности. Будући да је образовање, пре свега, усмерено на деловање, контемплација служи само као пут проналажења сопственог савршенства. Кроз контемплацију човек се повлачи у центар свог сопственог и унутрашњег јединства, где можемо уобличавати наш сопствени живот који превазилази све коначне ствари (Пико де ла Мирандола, *Oration on the Dignity of Man*). Само тако, каже Мирандола, човек постаје анђеоло или син Бога. Индивидуа је једино биће које није везано за детерминисану природу и може преузети облик *креатиора* једино ако хоће. На тај начин, Мирандола нам открива слику модерног човека као господара свог сопственог дела. Али његово деловање није усмерено ка савршенству ако није вођено божанском контемплацијом. Онолико дуго колико контемплирамо о тами Бога, коју је поставио изнад свих ствари, бићемо способни да се поново родимо кроз више форме. Способност да размишљамо о Богу, као највећем уметнику или ствараоцу, води нас ка вишим облицима живота. Стога се смисао истинског деловања може схватити само у складу са контемплацијом, па је разлика ове две активности у оквиру ренесансе и једино могућа на основу њиховог узајамног одношења.

### **Филозофија образовања у савременом свету**

У савременом свету питања о суштини филозофије образовања представљају домен интересовања, пре свега, аналитичких филозофа. Они су и засновали филозофију образовања као посебну филозофску дисциплину, одредивши њену област. Питања о суштини образовања разматрала су се, као што смо видели, још у античкој филозофији, најпре код Платона, а потом касније и код Лока, Канта, Русоа, Ничеа, Расла, Јасперса. Идеја образовања је код

<sup>17</sup> Saint Augustine, *Confessions of Saint Augustine*, book 7, chap. 10, Oxford University Press, USA, 1998, 149.

њих била изражена на различите начине и за различите сврхе и циљеве, а обухваћена је унутар више општих филозофских, политичких, социјалних, етичких, онтолошких интереса (Robert Heslep, *Philosophical Thinking in Educational Practice*).

Идеја “филозофије образовања” као дисциплине која се разликује од осталих филозофских и образованих дисциплина јесте феномен 1960-тих.<sup>18</sup>

Централна преокупација сваке нове дисциплине, па и филозофије образовања, јесте њена самодефинисаност и самооправданост. Пионири филозофије образовања сматрају да се она може оправдати на два начина и то, пре свега, код два типа филозофа. С једне стране, код филозофа у академским филозофским подручјима

18 Филозофија образовања појављује се као самосвесно подручје академских анализа у периоду након Другог светског рата, када је западно-академска филозофија удружена са радом тзв. аналитичких филозофа пролазила кроз период само-критичког преиспитивања. Таква ситуација водила је ка јаснијој перцепцији да филозофски рад може имати улогу у академској пракси. Шта може учинити филозофија у испитивању одређене социјалне праксе као што је образовање? Улога филозофије у образовању најбоље може показати разлика коју је некада давно уочио Аристотел, а коју је у новијем времену уочио Вилфред Кар. Реч је о различитој употреби мудрости, разума. С једне стране, постоји пракса теоријског умовања (*nous*) које користимо у циљу откривања истине, првих почела и принципа. С друге стране, постоји практичко резонување (*phronesis*) приликом бављења политичким сврхама, поступцима лечења или образовањем. Теоријско резонување постигнуто је у оправдању структуре претпостављених хипотеза или уверења. Практичко резонување оправдава структуру практичних акција и активности. Оба примера разума креирају своје сопствене појмове, језик и дискурс. На примеру теоријског разума постављени су резултати и испитивања да ли су претпостављене истине (на пример у случају науке или историје) у сагласности према јавним критеријумима. На примеру практичког разума испитују се елементи активности и праксе с обзиром да ли они постижу одређену комплексну форму појединачног и друштвеног добра. Природа праксе је таква да оно што је могуће учинити као рационално може бити артикулисано као рационално само у практичном чину, акту, делању. Практички дискурс мора бити развијен само у пракси као таквој, уколико жели да одговара комплексности одређеног људског добра и води ка његовом постигнућу. Рационална пракса која води добру није нешто што може бити најпре утврђено и одређено у теоријским претпоставкама, које треба да буду достигнуте и постигнуте у сврховитој акцији. То је нешто што је могуће једино у светлу људске праксе, која укључује људске мисли, осећања, способности и диспозиције. Целокупно теоријско резонување је недовољно, са својим тврдњама апстрактне природе и неадекватно је комплексној природи друштвене праксе. Одатле следи да рационална пракса и одговарајући дискурс о образовању могу бити развијени у само-критичком држању образовања уопште. Мој аргумент је просто да је филозофија, као и психологија, социологија и историја, апстрактне, академске, теоријске дисциплине које значајно доприносе вежби практичког резонувања у сфери образовања и прогресивном експерименталном развоју праксе која следи форму добра у комплексном друштву. Од најранијих дана филозофи су били укључени у разјашњавање и аргументисање о питањима праксе друштвеног живота, морала, политике, права и образовања. (Paul Hirst, *A Response to Wilfred Carr's 'Philosophy and Education'* in: *Philosophy And Education – A Symposium*, Journal of the Philosophy of Education, Society of Great Britain. Blackwell Publishing, Vol. 39, No. 4, 2005, 616-619).



(одсецима, одељењима) и, с друге стране, у домену филозофије која се практикује као подучавање. Прва врста одбија да говори о филозофији образовања као посебној дисциплини. Други тип филозофа уочава да је веза филозофије и образовања нужна, као врста теоријског подухвата оријентисаног на праксу подучавања. Вилфред Кар [Wilfred Carr] у одељку „Филозофија и едукација“ показује њихову међусобну повезаност, или прецизније, не још толико повезаност, јер „филозофија није дуго била релевантна за образовање, а образовање је бивало изоловано од филозофије.“<sup>19</sup>

Отуђеност између филозофије и образовања показује се као извесна, а разлог томе треба тражити у ограничавању онога што би филозофија образовања данас требало да буде. Присутна отуђеност може бити превазиђена ако би се филозофија и образовање измирили из различитих филозофских перспектива. Међутим, садашње стање филозофије образовања остаје, према Кару, само тврдоглаво неспоразумевање око тога како би се она могла разумети.

У том погледу Кар истиче да би филозофија образовања требало да следи мишљења филозофа и опште читалаштво, а не да се сведе само на посао школа и учитеља. Увиђање овог проблема указује на нужност да се преиспитају претпоставке на којима почива пракса школовања и учења, да би се увидело да та пракса захтева специфичну дисциплину - филозофију образовања. Притом, Кар предлаже и повратак алтернативним темама које исходе из опште филозофије или њених других области као што су: етика, политичка филозофија, епистемологија, итд. Али у погледу на ову могућност влада још увек опште неповерење.

Пракса образовног процеса исто тако мора да одговори на друштвене потребе, јер је она увек условљена посебним облицима друштвеног организма, који формирају историјски живот народа. „Ако је универзитет место на којем и у којем се утврђује свест својега доба“ (Jaspers), онда је можда савремени универзитет по мери духовне атрофије и владавине тривијално-разумског емпиријског номинализма.<sup>20</sup> Уосталом, „какав је духовни живот једнога доба, такав универзитет изгледа не треба да буде али изгледа да он такав јесте.“<sup>21</sup>

19 Wilfred Carr, *Philosophy and Education in: The Routledge Falmer Reader in Philosophy of Education*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005, 34.

20 Gillispie C. C., *The Edge of Objectivity, An Essay in Scientific Ideas*, Princeton University Press, 1960, 6-9.

21 Прилог Светислав М. Јарић, *Филозофија образовања у свету новој доба*, Зборник радова, Београд, Педагошки покрет Србије, 2006, 5.



Образовање, пре свега, треба да оспособи за истраживачки рад, а не да се задовољи простим савлађивањем градива знања. Свеколики школски погон, истиче Јасперс, зато треба да буде „заметак за доживотно развијање научног схватања и сазнавања, и усмереност на целину онога што се може сазнати.“<sup>22</sup> У циљу развијања истраживачког подухвата и даљег развоја стечених знања, појединачне науке морају стајати у односу према целини научног сазнања уопште. Сваки истраживач и свака настава морају остати усмерени на ту идеју целине, истовремено прожети духом истраживања као својом супстанцијом. На тај начин би се развила способност сагледавања проблема са различитих аспеката и тачака гледишта. Било који позив човека – лекара, учитеља, службеног лица – лишен је духовног смисла и не води очовечењу ако не води ка целини, „ако не развија органе за схватање и не показује широк хоризонт, ако не чини „филозофским.““<sup>23</sup> Свака наука, према Јасперсу, у том погледу је немоћна, ако није упућена на филозофију. Јасперсов захтев за филозофским усмерењем наука и образовања истовремено представља захтев за усмереношћу целог образовног система, васпитања, праксе универзитета ка развијању целине, која добија епитет „филозофска“. Универзитет мора да одговара на потребе овог захтева и негује дух целине.

Универзитет је, пре свега, место на коме се одвија дијалог научника (и његових студената) на тему духа као духа науке, где су сазнања духа методско-логички и појмовно структурално идентификовани, конструисани и класификовани. Сазнати на универзитету значи кроз филозофску целину, предмет једног научног сазнања хијерархијски структурирати и по математичкој систематици изложити.<sup>24</sup> Без темељног смисла научности, тј. филозофског педигреа духа као идеје којом мислимо знање, ми по Јасперсу немамо науку нити палату коју зовемо универзитет. Уосталом, универзитет је тај скуп мислећих људи, готово *common sense* духовног комуницирања посредством ума<sup>25</sup>.

Универзитет (*Universitas*) који занемарује филозофски дух и смисао тј. истискује идеју целине дозвољава да науке застрале у просто техничком и пуко појединачном аспекту, а будући да је сва наука филозофска, она увек поседује у себи идеју целине. Изгубити ту идеју значи остати на једностраном тумачењу стварности. Тежња

22 Карл Јасперс, *Идеја универзитета*, Београд, ПЛАТΩ, 2003.

23 *Исисо*, 58.

24 Jonatan Glover, *The Philosophy and Psychology of Personal Identity*, London: Allan Lane, 1988, 135-136.

25 M. Redei, *Logically Independent von Neuman Lattices*, International Journal of Theoretical Physics 34, 1995, 1711-1718.

за филозофским постављањем питања и филозофским грађењем научних дисциплина мора бити присутна у свакој науци, ако јој је стало до истинског духа науке. Тај филозофски импулс даје истински смисао и сврху сваком истраживању, било чисто филозофском или научном.

Међутим, идеји филозофског образовања у савременом свету упућени су бројни приговори – један од централних аргумената концентрисан је у проблему односа теорије и праксе. „Било која врста филозофије увек је вид теоријске активности. Она увек делује на чисто интелектуалном пољу, оперише са општим и апстрактним стварима, без нужног утицаја на свет деловања. Насупрот њој подучавања, едукацијски центри и друге образовне активности су практичне.“<sup>26</sup> Испитивање различитих филозофских идеја о образовању има општу важност за било који сегмент општег образовања, док с друге стране, оно нема специфичну важност за појединачне ситуације са којима практична индивидуа оперише. Проучавање различитих метода, које се користе у филозофији, интересантно је за интелектуално теоретисање, али не оспособљава будуће или садашње учеснике за формулисање циљева и доношење одлука. Ипак, овакво резонување само је здраво-разумско, мисли Хеслеп.

Филозофији образовања не треба приступити као што чине нпр. есенцијализам, прогресивизам или демократско образовање (Robert Heslep, *Philosophical Thinking in Educational Practice*), већ се може инсистирати на практичној вредности филозофирања. Постоје начини да филозофско образовање постане практично релевантно. Његова практична сврха постаје видљива, иако оспољена само у теоретисању, када у извесним случајевима обично практично резонување није довољно за постављање циљева и спровођење акција. Практична увиђавност захтева филозофско тло и питања сврхе, циља, моралних консеквенци. Одатле и постоји нужна потреба за филозофским образовањем. Стручњаци у образовном процесу морају увек бити ангажовани око питања сврхе и у том погледу деле извесне карактеристике са стручњацима на другим подручјима. Они извршавају јавне функције које укључују вештине и знања добијена из искустава утемељених у теорији. Без обзира о којој материји је реч у једној професији, у њој се увек мора просуђивати на основу чињеница и одговарајућих професионалних норми. Одлуке су утемељене у сврхама, доступним техничким способностима и истаживањима која развијају унутар својих индивидуалних

26 Robert D. Heslep, *The Study of Educational Philosophy in: Philosophical Thinking in Educational Practice*. Westport, CT, USA: Greenwood Publishing Group, 1997, 1.

професија. Они који су ангажовани око исправних циљева и сврха непрекидно морају постављати филозофска питања као што су: Да ли је ово деловање добро? Да ли постоји добар разлог? Да ли одлука логички следи неки разлог?

Оваква и слична питања спадају у домен практичке филозофије, па се филозофија на тај начин показује као нужна унутар различитих професионалних оријентација. Наиме, као што је тврдио и Хегел, теоријски рад је виши од практичног, ако знамо да многе последице у свету израстају и произлазе из мисли.

Веза између филозофије и образовања према одређеним ауторима може резултирати једном новом дисциплином, наиме, дисциплином практичке филозофије. Паул Хирст, као један од значајних теоретичара филозофије образовања, одбија да везу филозофије и образовања сведе на практичку дисциплину филозофије. Филозофија образовања се може најбоље разумети, према Хирсту, само као теоријско, академско, филозофско проучавање друштвене праксе образовања. Она се може чак разумети као једна међу бројним академским, теоријским студијама образовања, као што су историја образовања, психологија или социологија образовања, које се појављују у модерном времену. Свака од њих користи метод прогресивног развоја изворне академске дисциплине, да би се усредсредила на апстрактни аспект праксе образовања и на тај начин га подредила рационалном критичком испитивању.

Филозофија образовања се, унутар свог посебног интереса, може односити на све оно што је постигнуто у развоју академске филозофије од пред-сократског времена па до данас, наслеђујући методе и већ утемељене идеје, ради даљег разумевања и рационалног развоја образовне праксе.

## Литература

1. Angelo Caranfa, *Lessons of Solitude: The Awakening of Aesthetic Sensibility*, Journal of Philosophy of Education 41, The Journal of the Philosophy of Education Society of the Great Britain, Volume 41 Issue 1, 2007.
2. Артур Либерт, *Филозофија наставе*, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геце Кона А. Д. 1935
3. К. N. Deržavin, *Rousseau i rousseau-izam*, Zagreb, Kultura, 1947.
4. Карл Јасперс, *Идеја универзитета*, Београд, ПЛАТΩ, 2003.
5. Мартин Хајдегер, *Платонов наука о истини*, Врњачка Бања, Ейдос, 1995.
6. Paul Hirst & Wilfred Carr, Philosophy And Education—A Symposium, Journal of Philosophy of Education, Journal of the Philosophy of Education

- Society of Great Britain. Published by Blackwell Publishing, Vol. 39, No. 4, 2005.
7. Платон, *Држава*, Београд, БИГЗ, 1976.
  8. Платон, *Федон*, Београд, БИГЗ, 1983.
  9. Ричард Рорти, *Консеквенце прагматизма*, Београд, Нолит, 1992.
  10. Robert D. Hesler, *The Study of Educational Philosophy in: Philosophical Thinking in Educational Practice*. Westport, CT, USA: Greenwood Publishing Group, 1997.
  11. Saint Augustine, *Confessions of Saint Augustine*, Oxford University Press, USA, 1998.
  12. Ђани Ватимо, *Нихилизам и еманципација*, Нови Сад, Адреса, 2008.
  13. Wilfred Carr, *The Routledge Falmer Reader in Philosophy of Education*, Routledge, Taylor&Francis Group, 2005.
  14. Charles Guignon & David R. Hiley, *Richard Rorty (Contemporary Philosophy in Focus)* Cambridge University Press, 2003.
  15. Jonatan Glover, *The Philosophy and Psychology of Personal Identity*, London: Allan Lane, 1988.
  16. M. Redei, *Logically Independent von Neuman Lattices*, International Journal of Theoretical Physics 34, 1995.
  17. Рене Декарт, *Правила за усмјеравање духа*, Подгорица, Октоих, 1997.
  18. Рене Декарт, *Медијације о првој филозофији*, Београд, Плато, 1998.

**Valentina Cizmar**

## **IDEA OF PHILOSOPHY OF EDUCATION IN THE ANITQUE AND CONTEMPORARY TIME**

Summary

During the history of philosophy, especially in the ancient philosophy, contemplative power of the spirit is essential moment for turning a spirit from sense, but at the same time it is an essential element in the process of knowledge. Similary statement we can find by Angelo Carnafa and in the Plato's theory of paideia.

But we can truly talk about the philosophy of education as discipline of philosophy not until the contemporary world. Among the actualy philosophical questions we can notice that Karl Jaspers demands the philosophical impulse of inquiry in every kind of science, education and culture, and idea of wholeness in every knowledge, too.

This new discipline should starts form inquiry a practice in school, leraning and education system, which purpose is in the reformation of educational system in whole. Philosophy of education can achieve that aim, only if we overcome concept that she represents theory without practice.

Станислав Томић  
Ниш

## АПСТРАКТНО СЛИКАРСТВО И ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ФИЛОСОФИЈА (о умјетности, предметности и стварности)

У овом раду се развија идеја о аналогiji апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Аналогija између нефигуративног сликарства и трансценденталне философије темељи се на њиховим битно заједничким карактеристикама које се, као такве, овдје желе приказати. У том смислу, овдје је у почетној фази обликовања ове идеје предочена компарација Ингарденовог схватања апстрактног сликарства, које је приказано у оквиру његовог философског разматрања „Слике”, са Кантовом трансценденталном философијом. Међутим, успостављање посве специфичног односа између апстрактног сликарства и трансценденталне философије се даље рефлектује у онтолошку раван, тако што се у њему јавља пројекција односа умјетности, предметности и стварности. При том, врло важно мјесто у разматрању односа овог вида сликарства и трансценденталне философије има уобразиља, која, поред тога што је од суштинског значаја за апстрактно сликарство и трансценденталну философију, као једна од њихових битних заједничких карактеристика, стоји на средини као спона између почетне и крајње поставке овог рада.

**Кључне ријечи:** апстрактно сликарство, трансцендентална философија, уобразиља, истина, умјетност, предметност и стварност

### Увод

Полазиште овога рада, у његовој почетној поставци и идејној конституцији, јесте успостављање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Тај однос почива на могућој аналогiji њихових битних карактеристика, а већ се да препознати у распону одређења које су нам понудили, с једне стране Роман Ингарден и, с друге стране, Имануел Кант. Ово је почетна поставка која ће, као основна, проналазити свој развојни пут да би, у исходишту, освијетлила један специфичан однос умјетности и теорије сазнања. Однос који именује и конституише овај рад ће, заједно са контекстом који му припада, на концу, деконструктивистички рефлектовати онтолошку раван, тиме што ће, спектром Хајдегерове и Дери-

дине философске перспективе, постати слика односа умјетности, предметности и стварности.

### **Конституисање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије на композицијој релацији Ингарден-Кант**

Како је то уводом наговијештено, први задатак овог рада биће да лоцира преплитање путева апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Додирна тачка апстрактног сликарства и трансценденталне философије лежи у њиховим појмовним одређењима. Наиме, Ингарден апстрактне слике дефинише као слике-умјетничка дјела које ништа не приказују. „Слике-уметничка дела која ништа не приказују треба, дакле, пре свега да не садрже никакве приказане предмете, а нарочито никаква тела”.<sup>1</sup> Овдје већ имамо обресе конвергенције апстрактног сликарства и трансценденталне философије, која нам је за сада још увијек далеко, а којој ћемо у даљем наставку настојати да се приближимо. Прво, још неколико ријечи о апстрактној умјетности.

„Уметничко дело је апстрактно ако његова појавност и значења нису одређена приказивањем бића, објеката, ситуација или догађаја света. Апстрактно уметничко дело је одређено процесом стварања, материјалном и просторном структуром своје појавности или иконичким семиотичким аспектима.”<sup>2</sup> Зато се апстрактно сликарство у својој елиптичној појмовној варијанти представља као 'непредметно сликарство' тј. сликарство без објективне референце.

„Прича о правом апстрактном сликарству почиње раних година XX века афирмисањем дела Василија Кандинског, Казимира Маљевича и Пита Мондријана *Пурификација слике* или негирање класичног предметног сликарства започиње Маљевичевим *Црним квадратом*, првим платном чисто апстрактног карактера у историји уметности”.<sup>3</sup>

С друге стране, за афирмацију ове тематике и конституисање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије, од суштинског значаја је појам трансценденталног. У *Критици чистиога ума* Кант формулише појам трансценденталног, а самим тим и

1 *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 199.

2 Шуваковић, М. *Естетика апстрактног сликарства*, „Апстрактна уметност и теорија уметника 20-тих година“, Народна књига/Алфа, Београд, 1998, 11.

3 Бауер, М. *Пушеви апстрактног сликарства*, Политика, <http://www.politika.co.yu/rubrike/Kulturni-dodatak/Putevi-apstraktnog-slikarstva.lt.html>

трансценденталне философије, када истиче: „Ја називам трансценденталним свако сазнање које се не бави предметима, већ нашим сазнањем предмета уколико оно треба да је могуће *a priori*. Један систем таквих појмова звао би се трансцендентална филозофија“<sup>4</sup>.

Дакле, условно речено, апстраховање од предмета је заједничка карактеристика апстрактног сликарства и трансценденталне философије, мада, то одступање од предмета у једном случају има умјетнички, а у другом теоријско-сазнајни смисао. У Кантовој трансценденталној философији, епистемолошка усмјереност према предметима води успостављању граница апсолутном сазнању. Са становишта апстрактног сликарства присуство предмета у сликарству води одсуству истинских естетских вриједности слике као умјетничког дјела, те отклон од њене суштине.

„Ако се у некој слици која нешто приказује, захваљујући њезином предметном слоју и евентуално захваљујући литерарној теми, појављују извесни важни естетски или други вредни квалитети, али она истовремено не садржи ништа збиља вредно у погледу естетских квалитета уведеним квалитетом и склоповима боја, онда је то као *умјетничко дело сликарства* лоша, безвредна творевина и не може је спасити ни највеличанственија литерарна тема. Управо због овога представници апстрактног сликарства тврде да се у једној слици можемо одрећи свих других (предметних, литерарних) квалитета и вредности и тежиште ставити само на то да из чистих квалитета и склопова боја настане у самој себи везана слика, и -штавише!- да се тек онда може појавити чисто сликарски ефекат у целом свом склопу.“<sup>5</sup>

Другим ријечима, предмети и литерарни елементи заклањају саму бит слике умјетничког дјела, која јесте у квалитету и склоповима боја. Предмети, у *слици умјетничком дјелу*, концентришу на себи естетске вриједности, а склопови и квалитети боја, њима засјењени, премда од есенцијалног значаја за овај вид умјетности, остају у другом плану. Намјера је апстрактног сликарства да у основи промјени ову позицију. Естетски склопови и квалитети боја у слици умјетничком дјелу треба да конституишу појаву предмета. Значи, предметност није супстрат *слике умјетничког дјела*, већ њено потенцијално исходиште. Овдје се не можемо отети утиску да је апстрактно сликарство својеврстан „коперникански обрат“ у ликовним умјетностима. Коперникански обрат теоријско-сазнајне природе изводи Кант:

4 Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 103.

5 *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 205.



„Досада се претпостављало да се све наше сазнање мора управљати према предметима; али под овом претпоставком пропадали су сви покушаји који су чињени да се о предметима испослује нешто *a priori* помоћу појмова, чиме би се наше сазнање проширило. Због тога нека се једном проба да ли се у проблемима метафизике нећемо боље успевати ако претпоставимо да се предмети морају управљати према нашем сазнању, што већ боље одговара захтеву могућности једнога њиховог сазнања *a priori* које о предметима треба да утврди нешто пре него нам они буду дати. С тим стоји ствар исто онако као са првим мислима К о п е р н и к о в и м, који, пошто са објашњењем небеских кретања није ишло како треба док је претпостављао да се цела војска звезда окреће око посматраоца, учини покушај да ли неће боље успети ако претпостави да се посматралац окреће, а да звезде напротив мирују.“<sup>6</sup>

Ово је још једна паралела која се може успоставити у овом контексту. Како видимо, трансцендентална философија, на свој начин, доноси субверзију традиционалне епистемолошке поставке, која наше мишљење усмјерава ка предмету. Обрат теоријско-сазнајне парадигме у аналогiji је са обратом парадигме који је у умјетности изведен настанком њене апстрактне, нефигуративне верзије; и то је још једна заједничка црта чланова централне компарације, која се, као таква, тематизује у овом раду. Поређење трансцендентале философије и апстрактног сликарства тако пројектује један специфичан однос теорије сазнања и умјетности, који се у овом случају приближавају.

По Ингардену апстрактно сликарство цијени „чисте квалитете“ и „чисто сликарски ефекат“. Ову би Ингардену перспективу ваљало поредити са „чистим сазнањем“ код Канта. Чисто сазнање је очишћено од искуства, чисти квалитети и чисто сликарски ефекат јесу независност или, боље речено, очишћеност слике као умјетничке творевине од предметности и литерарности. И једно и друго на неки начин, мислим да асоцирају на ум, или можда тачније речено, на један виши ниво. Код Канта ум нема непосредан однос према искуству. Апстрактно сликарство захтјева уздизање на један виши ниво, који ће избјећи непосредан однос према предметима и литерарним елементима слике умјетничког дјела.

Горе наведено остварење апстрактне умјетности које носи назив *Пурификација слике* посједује смисао успостављања могућег односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије. *Пурификација слике* тј. чишћење слике као умјетничког дјела од предмета који стоје у нашем искуству, као битна одлика апстракт-

6 Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 68.

ног сликарства, може се повезати са априорном димензијом нашега сазнања, које, чисто и очишћено од искуства, има суштински значај за трансценденталну философску позицију.

Намеће се питање, шта би у апстрактном сликарству могла бити *ствар њо себи*? Овдје појам *ствари њо себи* морамо поставити у подручје сликарства као умјетности. Отвара се и питање феноменалног и ноуменалног у сликарству, те статус умјетничког генија у истом. Имајмо надаље у виду Ингарденово схватање позиције радикалне апстракције за коју држи да се треба концентрисати „...на оно што је једино у слици важно: на сликарски естетски вредан склоп, који се појављује на подлози квалитета боја, што обједињује целину слике уметничког дела.“<sup>7</sup> Овдје гдје се спомиње „цјелина слике умјетничког дјела“, на трагу смо суочења са постављеним питањем. Слике које садрже предмете могле би се означити као феноменалне, док слике радикалне апстракције можемо, са одређеном резервом у оба случаја, оквалификовати као ноуменалне. Умјетничко по себи и његова вриједност су у центру апстрактног сликарства. Чини ми се да оно што је *ствар њо себи* у домену теорије сазнања, то је *умјетничко њо себи* у подручју аксиологије устројене у апстрактном сликарству. Дуализам који се овдје успоставио између предметности и *умјетничког њо себи*, у цјелину може да претвори само умјетнички геније својим стваралаштвом и умјетничком уобразиљом. У појму *ствари њо себи* или у ноуменону, пребива појмовна сличност ноуменона и апстрактног сликарства. „Ноуменон је ствар која (или: биће које) се не може опазити него само разумом замислити, појам без предмета који би му одговарао у искуству“<sup>8</sup>; и као што је ноуменон појам без предмета који му одговара у искуству, тако је апстрактна слика слика без предмета који јој одговара у искуству, која је, ослобађајући се од предметне референце, сама себе апстраховала из искуства, чињеницом да је као садржајно-предметну не искушавамо, она је из тога изопштила своје умјетничко поље.

Тако се долази до закључка да је блискост трансценденталне философије и апстрактног сликарства у принципу метафизичка. У трансценденталној философији, првенствено код Канта, окрет теоријско-сазнајне парадигме од предмета сазнања ка његовим могућностима је један од корака у конституисању метафизике као науке. С друге стране, надилажење предметности и промјена кретања посматрачке перцепције води ка устројству умјетности као метафизике.

7 Феноменологија / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 206.

8 Вујаклија, М. Лексикон *ствраних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975, 628.

## **Уобразиља као лигаментни аистиракшног сликарства и транценденталне философије**

Поставља се сада питање, ако нема предмета, и ако имамо само чисто умјетнички квалитет пред нама, шта онда „можемо” да радимо у сусрету са једним умјетничким дјелом? Питање шта „можемо” да радимо у сусрету са једним умјетничким дјелом, нарочито са дјелом апстрактног сликарства, је, дакако, једно трансцендентално питање, које се напросто поставља при сусрету са сликом која не осликава нашу стварност онако како је ми видимо, не знајући у пукотини између структуре умјетничког дјела и наше стварности, шта то умјетничко дјело уствари представља. Ово питање поново спаја трансценденталну философију и апстрактно сликарство.

Ако у умјетности немамо предмете из нашег свијета, као што је то случај са апстрактним сликарством, умјетност онда као да има свој свијет и своје „нешто“ које јесте, дакле, сопствену онтологију која у апстрактном сликарству не кореспондира нашој онтологији, у овом смислу. Шта би, онда, могло да превазиђе ову подвојеност? Рецимо да је то машта или уобразиља. Уобразиља стоји између реципијента и самог умјетничког остварења, у понору насталом апстракцијом предмета из истог, и она је пут из једног у друго. Уобразиља је с једне стране везана за апстрактно сликарство, а с друге стране за трансценденталну философију, на тај начин она и једно и друго држи у њиховој повезаности. Њом се додатно учврђује основна поставка овог рада.

У сусрету са дјелом апстрактне умјетности, по свему судећи, остаје нам само да замишљамо, остаје нам имагинација. Зато овдје уобразиља има средишњу позицију. Трансцендентална уобразиља је, у трансценденталној философији, спона између чулности и разума, опажања и мишљења, у њиховом трансценденталном распону. Она у Хајдегеровој визури Кантове философије има фундаментални статус и како таква је услов јединства онтолошког сазнања. С друге стране, уобразиља је у умјетности услов могућности доживљаја умјетничког дјела, као умјетничког јединства дјела и његовог реципијента, нарочито у већ наглашеној ситуацији коју изазива апстрактна умјетност. Уобразиља је, у погледу њеног значаја, још једна заједничка црта апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Отуда је овај дио рада, управо усмјерен ка истакнутој проблематици, добио назив *Уобразиља као лигаментни аистиракшног сликарства и транценденталне философије*. При том је лигамент као, у првом реду, анатомски појам, употријебљен у једном метафо-

ричком смислу, како би што боље дочарао однос онога што овдје ваља држати у вези.

Да би све ово добило своје упориште, неопходно је дефинисати уобразиљу.

„Уобразиља (*facultas imaginandi*) је моћ опажања такође и без присуства предмета. Уобразиља, према томе, спада у моћ опажања. У наведеној дефиницији се под опажајем првенствено разуме опажај бића...Уобразиља је нека врста чулног опажања 'такође и без присуства предмета'. Само опажено биће не треба да буде присутно; штавише, оно што у себи има као опажај уобразиља не опажа као стварно предручно, или само као то, као што је случај са перцепцијом за коју сад, пак, објекат 'мора бити представљен као присутан'. Уобразиља 'може' опажати, пријемљива је на неки изглед а да се дотично опажено само не показује као биће и да само није извор изгледа који она поседује. Тако уобразиља, у погледу бића, ужива особену независност”<sup>9</sup>

Не ужива ли и апстрактно сликарство специфичну аутономију у погледу бића? Апстрактно сликарство, такође, конституише слику без конкретне присутности предмета, и у том имагинативном акту оно постаје апстрактно.

„Према томе, у нуђењу изгледа уобразиља није никад упућена на присутност бића”<sup>10</sup> Исто стоји ствар и са апстрактним сликарством, с тим што је трансцендентална уобразиља постављена као мост између чистог опажања и чистог мишљења, а уобразиља апстрактног сликарства као спона између њему својственог дјела и његовог посматрача, у чисто умјетничком доживљају.

„Уобразиља је слободна у погледу примања изгледа, тј. она је моћ која изгледе, на изванредан начин, сама себи даје. Уобразиља је, према томе, моћ образовања у двоструком смислу. Као моћ опажања, образујућа је у смислу бављења сликом (изгледом). Као моћ која не зависи од присутности предмета опажања, реализује само себе, тј. ствара и образује слику. Ова 'образујућа сила' истовремено је и примајући (рецептивни) и стваралачки (спонтани) 'акт образовања'. И у овоме 'истовремено' пребива права суштина њене структуре. Наиме, ако рецептивитет значи што и чулност, а спонтанитет колико и разум, онда уобразиља на својствен начин стоји између њих”<sup>11</sup>

За Хајдегера је уобразиља у ствари имгинација. Као што видимо имагинација у својој суштинској и лингвистичкој конструк-

9 Хајдегер, М. *Канџи и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979, 88.

10 Исто, 89.

11 Исто, 88.

цији садржи ријеч слика (*image*), како то и сам Хајдегер, на неки начин, примјећује. Ако се то узме у обзир лакше се схвата појам уобразиље, односно имагинације. Хајдегер, у том смислу, нарочито истиче имагинативно својство у-образ-иље, тј. њену могућност да формира слику (*image*) и без присуства предмета. „Акт уобразиље’ је, дакле, свако нерецептивно представљање у најширем смислу: замишљање, измишљање, смишљање, произвођење идеја, препуштање асоцијацијама и томе слично”.<sup>12</sup> Сличност са апстрактним сликарством овдје је, донекле, већ дочарана.

У апстрактном сликарству није довољна само перцепција, штавише, једино перцепција и аперцепција у својој синтези могу доћи до суштине умјетничког дјела као таквог. Ту синтезу обавља аперцепција, јер би апстрактно сликарство само са перцепцијом остало умјетнички парализовано. Исто тако, без синтетичког јединства аперцепције и трансцендентална логика би, такђе, остала парализована. Зато Кант каже: „Мисли без садржаја су празне, опажаји без појма су слијепи”<sup>13</sup>. Није ли, слично, у сусрету и доживљају дјела апстрактног сликарства, перцепција без аперцепције празна, а аперцепција тог умјетничког остварења, без његове перцепције слијепи, па и овдје имамо неку врсту синтетичког јединства аперцепције, у доживљају умјетничког дјела. У трансценденталној логици, као другом дијелу *Критике чистог ума*, имамо појам синтетичког јединства аперцепције. „Ја мислим мора моћи да прати све моје представе; јер иначе би се у мени нешто представљало што се не би могло замислити, што значи управо: представа би била немогућа или бар за мене не би била ништа”<sup>14</sup>. Овдје имамо на сцени јединство представа које се изводи аперцепцијом и крунише се, потом, у појму. Нама је овдје значајна уобразиља (имагинација или аперцепција) као још једна компаративна тачка апстрактног сликарства и трансценденталне философије.

Изгледа да је у природи уобразиље да стоји у средини, између двије стране, у онтологији, епистемологији, умјетности, па ће тако и ово поглавље стати између друга два поглавља овог рада, како би остало доследно њеној философској и умјетничкој позицији.

<sup>12</sup> Исто, 88.

<sup>13</sup> Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 86.

<sup>14</sup> Исто, 109.

**Однос умјетности, предметности и стварности као онтолошко изходниште аналогije аистрактног сликарства и трансценденталне философије**

„Ја вам гуђујем истину на слици  
и рећи ћу вам је“<sup>15</sup>

Cézanne

Пут којим смо до сада ходили, не би требао завршити у беспућу, без могућности даљег кретања, и он се овдје, на тај начин, не завршава. Штавише, он управо на овом мјесту излази на онтолошки трг, гдје даље из њега произилазе три пута. То су путеви умјетности, предметности и стварности. Овдје пут ваља разумјети, не само као линију кретања, већ у свој његовој ширини. Хоризонт његовог разумијевања јавља се у појму метода. „Метод, грч. μέθοδος, јесте пут који се пробија при научном истраживању неке замисли, поступак истраживања, начин проучавања...“<sup>16</sup>

Овдје се ваља запитати како то однос апстрактног сликарства и трансценденталне философије прелази у однос умјетности, предметности и стварности. У традиционалном сликарству, како смо видјели у Ингарденовом разматрању *Слике*, имамо предметну структуру слике као умјетничког дјела. Дакле, предметност је умјетнички постављена у дјело. У структури умјетничког дјела неоспорно су присутни предмети. С обзиром на то да у умјетничким дјелима, у њиховој традиционалној верзији, немамо предмете спекулативне природе, предмети у умјетничком дјелу се третирају као ствари. Преко ствари које се налазе у самом умјетничком дјелу, отвара се проблем стварности, а проблем стварности нам преко адекватације доноси појам истине у умјетничком дјелу. Нама је овдје од пресудног значаја шта је у ову поставку унијело апстрактно сликарство и какав је статус предметности и стварности у овом виду сликарства. Слична ситуација је и са трансценденталном философијом у једној епистемолошко-онтолошкој поставци. Суштински је значајно питање шта се десило са предметом у апстрактном сликарству, а шта у трансценденталној философији.

Да би смо показали шта у онтолошку поставку традиционалног сликарства уноси апстрактно сликарство, наш први задатак овога пута јесте да проблематизујемо питање предметности и стварности унутар сликарства, те да резултате тог испитивања поставимо у контекст апстрактног сликарства, тако да ћемо видјети да ли ти ре-

15 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 269.

16 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 332.



зултати уопште важе за апстрактно сликарство. Из тога даље ваља уочити шта је то у проблематизацију предметности и стварности у умјетничком дјелу унијело апстрактно сликарство, и да ли се то питање у умјетности, са апстрактним сликарством, распламсава, или се његово жариште гаси.

Прије тога треба појмовно одредити предмет, односно предметност и стварност, с обзиром да смо тиме што спомињемо предметност и стварност, у овом „и“ већ наговјестили њихову диференцију.

„Предмет (Gegenstand), сковано у XVII веку и од тада употреба за лат. *objectum* уместо раније и подесније преведенице ‘предбачај (Gegenwurf)’ (објекат). Још крајем XVII века ‘предмет’ се употребљава у значењу упоришта, помоћи против унутрашњих искушења и спољашњих невоља, такође у смислу духовног отпора. Предметом се данас назива све што стоји наспрам, на шта се отуда може управити свест. Предмет је још при том све што се ма како може мислити или просуђивати, сасвим без обзира да ли је он могућ или немогућ, стваран или нестваран. Према томе, предметност треба строго разликовати од стварности.“<sup>17</sup>

„Предметност се образује актом усмеравајућег одређења који се одиграва у чистом субјекту као таквом.“<sup>18</sup>

„У специјално метафизичко-онтолошком смислу стварност је укупност бивствујућег, у једном другом погледу суштинског (идеја, по себи) насупрот појављујућем, само емпиријском, случајном (привид), а такође и у супротности са не-, односно још-не-, стварним (могућност); у природно-научном смислу укупност онога што признајемо као објективно бивствујуће на основу спољашњег или унутрашњег опажања после његовог критичког прочишћавања од субјективних додатака и на основу закључака (нпр. из утврдивих података о чулно неопажљивом, али мерљивом).“<sup>19</sup>

Проблематизација предмености и стварности у умјетничком дјелу, може се потражити у *Извору умјетничког дјела*, гдје Хајдегер, у извјесном смислу, на примјеру Ван Гогове слике *Пар сељачких цицела*, отвара питање стварности, а самим тим и истине у умјетничком дјелу.

Традиционална одређења ствари, како каже Хајдегер, врше „препад“ на саму ствар, при том суштина ствари, у њеној појмовној обради, остаје скоро нетакнута. Схватања ствари, од споја супстан-

17 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 478.

18 Хајдегер, М. *Канџ и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979, 108.

19 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 597.



ције и акциденције до споја материје и форме, по Хајдегеру нису уродила плодом, у смислу суштине саме ствари. Стварски карактер ствари, творевински карактер творевине и дјелски карактер дјела, како је то формулисано у *Извору умјетничког дјела*, не произилазе из њихових традиционалних одређења. Стварски карактер ствари, творевински карактер творевине и дјелски карактер дјела уистину се показује у умјетности. Као потврду тога треба навести следеће:

„Ми тражимо реалност умјетничког дела да би смо у њој збиља нашли уметност која се у њему налази. Стварска супструктура јесте, како смо установили, најнепосреднија реалност у делу. Али да би се схватио тај стварски елемент, нису довољни традиционални појмови ствари; јер сами ти појмови не дотичу суштину стварског. Превлађујући појам ствари, ствар као уобличена материја, није ни изведен из суштине ствари већ из суштине творевине. Показало се, такође, да творевинско биће већ одавно има првенство у тумачењу бивствујућег. То првенство творевинског бића, првенство о којем се, међутим, није посебно размишљало, навело нас је да изнова поставимо питање о суштини творевине, али под условом да избегавамо уобичајена тумачења. Шта је творевина то нам је рекло умјетничко дело. Ту је такоређи кришом изашло на видело оно што је у делу на делу: у делу се бивствујуће обелодањује у свом бивствовању; на видело је изашло догађање истине у делу. Али ако се реалност дела не може одредити ничим другим него само оним што је у делу на делу, шта је онда са нашом намером да реално уметничко дело потражимо у његовој реалности? Ми смо лутали све дотле док смо претпостављали да је реалност дела пре свега у оној стварској супструктури.“<sup>20</sup>

„У свом огледу *Поријекло умјетничког дјела*, Мартин Хајдегер тумачи једну слику Ван Гога да би илустровао (*to illustrate*) природу умјетности као раскривање истине. Он долази на ту слику у току разликовања између три начина битка: корисна артефактна (производи), природне ствари и умјетничка дјела. Он предлаже да најприје опише 'без икакве философске теорије...' једну фамилијарну врсту производа (*Zeug*, преведено са *equipment*) - пар сељачких ципела и 'ради олакшавања визуализације' (*visual realization* које преводи *Veranschaulichung*, интуитивни опажај, чулни), он бира 'чувену слику Ван Гога који је често сликао такве ципеле'. Али да би смо схватили 'бивствовање-производ производа', морамо знати 'како ципеле стварно служе'. За сељанку оне служе а да она на њих и не мисли, нити их чак гледа. Стојећи и ходајући у својим ципелама, сељанка познаје служност (*service - ability, Dienlichkeit*) у којој се састоји 'бивствовање - производ производа'.“<sup>21</sup>

20 Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, "Извор уметничког дела", Плато, Београд, 2000, 24-25.

21 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 305-306.

Изгледа да предмети који се приказују у умјетничком дјелу нису само копија тих предмета у стварности. Ти предмети су у умјетничком дјелу нешто више него што су у стварности. У умјетничком дјелу се открива оно што нам остаје скривено у сусрету са предметом којег имамо у стварности, а чија је он, на први поглед, репродукција. Примјер Ван Гогових *ципела* то потврђује. „За сељанку оне служе а да она на њих и не мисли, нити их чак гледа.“<sup>22</sup> Ми не размишљамо о суштини ствари или употребних предмета приликом свакодневних сусрета са њима, али кад се ти предмети нађу у умјетничком дјелу, ми те ствари гледамо из другог угла, и онда ми можемо да видимо њихову суштину, која нам се у томе открива.

„Ми смо открили творевинско биће творевине. Али како? Не описивањем и објашњавањем ципела што заиста леже пред нама; не извештајем о прављењу ципела; не ни посматрањем како се ту и тамо ципеле заиста употребљавају. Него-него само тако што смо се нашли пред Ван Гоговом сликом. Слика је говорила. Нашавши се близу дела, ми смо се одједном обрели на другом месту, не тамо где се обично налазимо. Захваљујући уметничком делу сазнали смо шта ципеле уистину јесу.“<sup>23</sup>

Ми се овдје већ можемо питати зарад чега се апстрактно сликарство одрекло ове димензије умјетности, а тако и даље остајемо у позиву истражити ту, да кажемо, онтолошко-епистемолошку страну умјетности.

Враћамо се поново *Извору умјетничког дјела*.

„Шта се ту дешава? Шта је у делу на делу? Ван Гогова слика јесте обелодањивање оног што творевина, пар сељачких ципела, уистину *јесте*. То бивствујуће ступа у нескривеност свог бивствовања. Нескривеност бивствовања Грци су називали ἀλήθεια-ом. Ми кажемо 'истина' и не размишљамо о тој речи. У делу је, ако се ту дешава обелодањивање бивствујућег, у оном што и како оно јесте, дешавање истине на делу. У уметничком делу истина бивствујућег ставила је себе у дело. 'Ставити' значи ту: зауставити. Неко бивствујуће, пар сељачких ципела на пример, у делу се зауставља у светлости свог бивствовања. Бивствовање бивствујућег долази до постојаности свог сијања. Суштина уметности била би, дакле, ово: истина бивствујућег која себе поставља у дело.“<sup>24</sup>

Умјетност се овдје може поставити у контекст односа предметности и стварности, гдје умјетност, конкретно сликарство,

22 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 306.

23 Хајдегер, М. *Шумски њушеви*, "Извор уметничког дела", Плато, Београд, 2000, 22.

24 Исто, 23.

предмете, који су дјелима приказани, открива у односу на њихову стварност. Предметност се преко истине односи на стварност. Постављањем предмета у структуру дјела, умјетност у себе полаже истину коју ти предмети носе скривену у себи. Кад се нађу у умјетничком дјелу, предмети у том умјетничком амбијенту откривају истину која се крије у њиховом бивствовању.

„Али можда став да је умјетност себе-у-дело-стављање истине треба да оживи оно срећно превазиђено мишљење да је уметност опонашање и описивање реалности? Репродукција оног што постоји захтева, наравно, подударање са бивствујућим, саображавање бивствујућим; *adaequatio* – како се говорило у средњем веку; *ὁμοίωσις* – како је већ Аристотел говорио. Подударање са бивствујућим одавно важи као суштина истине. Али зар мислимо да она Ван Гогова слика приказује неки заиста постојећи пар сељачких ципела и да је она умјетничко дело зато што то успешно чини? Мислимо ли да слика узима копију нечег реалног и преноси је у продукт уметничке продукције? Не, ми тако не мислимо. Дело, дакле, није репродукција појединачног бивствујућег које је присутно у датом тренутку; напротив, она је репродукција опште суштине ствари.“<sup>25</sup>

Сада се опет морамо осврнути на апстрактно сликарство. Ни апстрактно сликарство није опонашање стварности, нити оно преферира репродукцију у том смислу. Међутим, традиционално сликарство као да бива позорница на коју излазе ствари, предмети, тако што их умјетност ту доводи из кулиса стварности. Ту се одвија представа истине бивствујућег. Умјетничка представа истине на онтолошкој позорници је преко Хајдегера стављена на философски репертоар. С друге стране, имамо апстрактно сликарство које ту изводи радикалне промјене. Немамо предмете, истина, уколико је уопште нађемо, у апстрактном сликарству је постављена битно другачије. Она је попут закопаног блага и мора добро да се тражи, као таква она се теже и налази. У предметном сликарству, мапа закопане умјетничке истине приказана је са предметима. Апстрактно сликарство се одриче те мапе и нуди умјетнички авантуризам у потрази за умјетничком истином. Зато је апстрактно сликарство умјетнички стерилно за све оне који не пронађу његову поенту, или мисле да ће им та поента напросто бити сервирана. Тиме, вјероватно, апстрактни сликари желе да повећају вриједност умјетничког дјела, на потпуно другачији начин него што то раде класични сли-

25 Исто, 23.

кари. „Ми смо лутали све дотле док смо претпостављали да је реалност дела пре свега у оној стварској супструктури.“<sup>26</sup>

„Важно је што су нам се отвориле очи и што сад видимо: оно што је делско у делу, творевинско у творевини и стварско у ствари приближава нам се тек када мислимо бивствовање бивствујућег.“<sup>27</sup>

Овдје се консолидује једна онтологија умјетности. Умјетност је у својеврсној спрези са предметношћу и стварношћу, спрези која се држи истином која веже за себе предметност и стварност. Стиче се утисак да традиционална умјетност истиче своју онтолошку димензију, а апстрактна умјетност своју трансценденталну. Иако ово треба изрећи са резервом, ипак то иде у прилог идеји о вези апстрактног сликарства и трансценденталне философије.

„Стварску црту у делу не треба порицати; али њу, управо ако припада делском бићу дела, морамо замислити на основу делског елемента у делу. Ако је тако, онда пут према одређењу стварске реалности не води преко ствари к делу, већ обрнуто – преко дела к ствари.“<sup>28</sup>

Овдје је на дјелу коперникански обрат који нас, у најмању руку, асоцира на онај коперникански обрат у трансценденталној философији.

„Уметничко дело на свој начин отвара бивствовање бивствујућег. То отварање, односно разоткривање, односно истина бивствујућег дешава се у делу. У уметничком делу истина бивствујућег поставила је себе у дело. Уметност је истина која себе поставља у дело.“<sup>29</sup>

Питање истине је од суштинског значаја за однос умјетности, предметности и стварности, с тога је неопходно да истину у том односу размотримо.

„У делу је истина на делу, дакле не само нешто истинито. Слика која показује сељачке ципеле, песма у којој се описује римска фонтана, не само што показују, строго узевши оне уопште не приказују, шта је то појединачно бивствујуће као такво, него оне пуштају да се нескривеност као таква дешава у односу на бивствујуће у целини. Уколико се једноставније и аутентичније појављају ципеле у својој суштини, уколико се некитњасте и чистије појављује фонтана у својој суштини, утолико непосредније и прихватљивије све бивствујуће постаје, заједно с њима, бивствујућије. Тако се осветљава самоскривајуће бивствовање. Светлост те врсте уклапа своје сијање у дело. Сијање

26 Хајдегер, М. *Шумски њушеви*, “Извор уметничког дела”, Плато, Београд, 2000, 25.

27 Исто, 25.

28 Исто, 25-26.

29 Исто, 26.

уклопљено у дело јесте лепота. Лепота је начин на који истина су(т)ствује.“<sup>30</sup>

Доима се да је оно саодношење бивствовања и ту-бивствовања, о коме се говори у *Бивствовању и времену*, умјетничке природе, што још више учвршћује онтолошку позицију умјетности. Како потенцира Хајдегер, у дјелу је истина на дјелу, а не само оно што је истинито; то већ асоцира на онтолошку диференцију, у одређеном смислу; истина се може довести у везу са бивствовањем, а истинито са бивствујућим, које се односи према бивствовању. Међутим, у *Бивствовању и времену* долази се до закључка да само ту-бивствовање има непосредан однос према бивствовању. Како се онда бивствујуће односи према бивствовању? Па, вјероватно, преко ту-бивствовања које бивствујуће ставља у умјетничко дјело, и управо ту, у умјетничком дјелу бивствујуће има однос према бивствовању, зато се истина дешава у умјетничком дјелу. Ван умјетничког дјела бивствујуће се најчешће односи само према ту-бивствовању. Ту-бивствовање има ту могућност да се односи према бивствовању.<sup>31</sup>

„Истина је нескривеност бивствујућег као бивствујућег. Истина је истина бивствовања. Лепота се не указује поред те истине, одвојено од те истине. Истина се појављује кад себе поставља у дело. Појављивање - као то бивствовање истине у делу и као дело - јесте лепота. Зато лепо припада догађању истине. Лепо не постоји само у односу на задовољство и једино као предмет задовољства. Лепо ипак почива на форми, али само зато што је *forma* давно узела своју светлост из бивствовања као бивствујућности бивствујућег. Тада се бивствовање догодило као εἶδος. Ἰδέα се склапа у μορφή. Σύνολον, јединствена целина μορφή-а и ὕλη-а, односно ἐργον, *jestie* на начин ἐνέργεια-е. Тај начин присутности постаје *actualitas* оног *ens actu*. *Actualitas* постаје стварност. Стварност постаје предметност. Предметност постаје доживљај. У начину на који, за свет одређен западним духом, бивствујуће јесте оно-стварно, крије се својеврсно спајање лепоте са истином. Историја суштине западне уметности одговара промени суштине истине.“<sup>32</sup>

„Слика се под одређеним околностима може ограничити на неколико потеза или на оскудне мрље боје - она баш тиме може скренути пажњу на оно одређено што треба да се појави, и одвратити од свега осталог. Упустити се у такво вођење виђења, следити му, значи разумети уметника, наиме, научити да сами видимо тако као што он

30 Исто, 39.

31 Онтолошка се диференција у овоме раду, а из склопа својих релевантних термилошких одређења, профилише кроз суодношење бивствовања и бивствујућег.

32 Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, “Извор уметничког дела”, Плато, Београд, 2000, 59.

види. И то не само у посматрању његовог дјела, већ и самостално у животу.<sup>33</sup>

То је у случају апстрактног сликарства тешко изводљиво.

„И ефект одабирања је дереализација. Оно чини да се испољи дистанција оног што се појављује према реалном. И оно уводи у свест посматрача однос појављивања као такав.“<sup>34</sup>

У апстрактном сликарству отворен је понор између оног што се појављује и реалног. Суштина умјетности у њеној апстрактној верзији је, вјероватно, да премости јаз између оног што се у дјелу појављује и реалног. Посматрач ту бива као спона и његово учешће у умјетничком остварењу је тиме резервисано. Као да апстрактни умјетник стварајући закључава своје дјело за које посматрач треба да нађе кључ. Врата умјетности се више не отварају сама.

Код Ван Гога имамо предмете, имамо стварност, спољашњост постављену у унутрашњост умјетничког дјела, гдје се у односу бивствујућег према бивствовању дешава истина.

Код апстрактног сликарства и апстрактне умјетности уопште, другачији је случај. Ми можемо, уколико то осјетимо као потребно, напором своје уобразиље унутрашњост умјетничког дјела да окрећемо према спољашњости, према стварности, која нам на први мах недостаје у дјелу, а поврх свега то све остаје релативно, јер садржај умјетничког дјела није фиксиран у објективној стварности, тако да свако са њим може да крене гдје год га његова имагинација поведе. Тако да немамо чврсту основу реконструкције умјетничког дјела.

„Горе је објашњено зашто уметност није подражавање. Чак ни сва уметност није приказивање. Али свакако постоји унутрашња хомогеност између приказивачке и неприказивачке уметности – она се простира све до орнаментике, до слободне игре облика која нема више сличности са ма којим датим облицима. Па ипак сва уметност остаје присно везана за стварност. А ако се од ње сувише удаљи, постаје животна неистина. Зашто она остаје тако присно везана за живот, за биће? И то не само песништво и сликарство, него и музика и архитектура? Зато што се у свој умјетности огледа постојеће.“<sup>35</sup>

У контексту апстрактног сликарства тешко је говорити о слојевитости естетичког предмета, о коме говори Хартман у својој *Естетшци*, јер је скоро немогуће препознати те слојеве у дјелу апстрактног сликарства.

33 Хартман, Н. *Естетшिका*, Дерета, Београд, 2004, 128.

34 Исто, 128.

35 Исто, 433.

„Сада се мора јасно рећи: у основи, у естетичком предмету су исти онтички слојеви који чине структуру реалног света. Кратко и поједностављено то су ова четири слоја: ствар (чулна) – живот – душа – духовни свет; само је овде сваки од њих даље разложен, и то врло различито разложен у различитим уметностима. Тако је нпр. у сликарству већ најнижи онтички слој многоструко разложен – 1. у дводимензионалну раван слике са мрљама боја, 2. у тродимензионалну просторну дубину са појавним простором и светлошћу и 3. у појавно кретање фигура; тек са четвртим слојем настаје појавни живот. У сликарству су управо спољни слојеви најважнији. Тек иза њих настају онда моменти који одговарају вишим слојевима бића: душевно, карактерно, сцена итд.“<sup>36</sup>

У апстрактном сликарству овај поредак је нарушен.

„Острањивање тијела из садржине слике уметничког дела има – како изгледа – пре свега за последицу да ишчезава тродимензионално приказани простор и да слика уметничко дело бива редуцирана на дводимензионалну површину, која се онда поклапа са површином слике-предмета. Друго, приказана тела ишчезавају из слике зато што у њој нема никаквих реконструисаних представа. Ако нема тела, онда с друге стране, не може бити ни приказаних личности, нити њихових психичких стања која се изражавају положајима тела. У даљем следу нема, наравно, међуљудских животних ситуација, а потом, ни некакве функције пресликавања неког реалног модела који се налази изван слике. Ишчезава, кратко речено, слојевита изградња слике.“<sup>37</sup>

И као што се за Хајдегера умјетност, а тиме и сликарство, схвата као откривање бивствујућег, тако је, у односу на то, апстрактно сликарство својеврсно скривање бивствујућег. Апстрактно сликарство се јавља као скровиште бивствујућем које у умјетности тражи своју интиму, а не пуко откривање. У свом апстрактном кутку сликарство се одмара од односа предметности и стварности која га оптерећује тиме што му је дата.

\* \* \*

*Наше живљење у најјириснијој вези са стварношћу, као и наши узалудни покушаји бежања од ње и наше враћање њој – све су то саставни делови велике људске стварности која крије у себи разнолике и безбројне могућности и узима на себе стогошину видова, од којих неки изгледају пошито нестварно.*

Иво Андрић, Знакови поред њуша

<sup>36</sup> Исто, 433-434.

<sup>37</sup> Феноменологија / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 199-200.



## Закључак

Апстрактно сликарство нам доноси субверзију умјетничке парадигме која је прије њега била заснована онтолошки, на тај начин што смо у дјелима традиционалног сликарства, у њиховом садржају, имали не само бивствујуће, већ и однос тог бивствујућег према бивствовању, захваљујући коме се у умјетничком дјелу дешавала истина. Та умјетничка дјела нису у себи садржала само просту референтност према стварности. Она су откривала оно што у бивствовању бивствујућег остаје скривено. Предметност је преко истине, која се његовим откривањем дешавала у умјетничком дјелу, одржавала везу са стварношћу. С друге стране апстрактно сликарство прекида ту везу између предметности и стварности, која је на врло специфичан начин била успостављена у умјетности. У апстрактном сликарству нема предмета, нема оне стварности која би се умјетничком истином везала за тај предмет. Ипак, морамо сагледати још једну могућност: наиме, апстрактну умјетност можемо схватити као покушај превазилажења објективизма у умјетности, у коме је онтолошка раван стварности сведена на опредмећење. Поставља се, такође, и питање стварности истине бивствујућег у онтолошкој равни умјетности. Како се у апстрактној умјетности бивствујуће односи према бивствовању? Истину би ту могли потражити у апстрактности. Шта то значи? То значи да се умјетност, кроз своју апстракцију, према бивствовању, као нечему што је и апстрактно, односи својим апстрактним садржајем, а не конкретним. Стварност истине бивствујућег се кроз умјетност уздиже од конкретности до апстрактности.

Трансцендентална философија, такође, уноси пометњу у однос предметности и стварности који је прије ње владао, и то не само коперниканским обратом, већ и увођењем појма *ствар по себи*. Можда кроз апстрактно сликарство и апстрактну умјетност уопште, умјетност изражава жељу да се не потроши, попут материје и употребних предмета у нашем свијету. О том трошењу материје, говори се у *Извору умјетничког дјела*. Можда у дубини апстрактног сликарства лежи страх умјетника да се његово дјело не потроши попут предмета у нашој стварности, који се као такви приказују. Иако Хајдегер наглашава да материја једино у умјетности остаје непотрошена и једино ту блиста својим сјајом, интуицију апстрактних сликара, опет кажемо можда, подстиче страх о трошењу и умјетничких дјела, а не само предмета.

Метафизичке претпоставке апстрактне умјетности можемо потражити још у платонизму. Апстрактна умјетност, избјегавајући

да подражава *појавни свијет*, покушава да смањи удаљеност умјетности од истине, која према томе није у нашој стварности, него у свијету идеја. Дјела апстрактног сликарства, некако, и личе на свијет идеја који нам представља неки умјетник. Другачију позицију у односу на Платона заузима, рецимо, Ингарден, код кога имамо јединство појавности и ствари у егзистенцији. У егзистенцији дјела апстрактне умјетности, ипак, не можемо одвојити појавност и опажање тог дјела од његовог *физичког фундамента*. Дакле, Платонов дуализам, у том смислу, не налази подршке у Ингарденовој феноменологији.

Метафизика субјективитета која у историји философије почиње са Декартом и као таква се проналази у трансценденталној философији, такође је једна метафизичка претпоставка апстрактног сликарства, и аргумент више на страни (хипо)тезе о специфичној вези апстрактног сликарства и трансценденталне философије. На крају, стиче се утисак да је апстрактно сликарство субјективно умјетничко изражавање једног субјективног свијета, а традиционално сликарство субјективно умјетничко приказивање објективног свијета. Међутим, то се може помирити ако умјетност посматрамо из перспективе фундаменталне онтологије, из перспективе која превазилази субјект-објект дихотомију.

Упркос томе, што се на први поглед доима да стварност у апстрактном сликарству ишчезава, стварност у апстрактном сликарству, на крају, ипак, опстаје, само што стварност у апстрактном сликарству није објективизирана и као таква приказана је на другачији начин.

Идеју о вези између апстрактног сликарства и трансценденталне философије је тешко исцрпити до краја, јер се њихова повезаност пројектује на бескрајни хоризонт умјетности, предметности и стварности. Али, као и при сусрету са сваким хоризонтом, никад не можемо дотаћи његове границе које нам измичу.

Ипак, имамо поглед.

## Литература

1. Бауер, М. *Пућеви апстрактног сликарства*, Политика, <http://www.politika.co.yu/rubrike/Kulturni-dodatak/Putevi-apstraktnog-slikarstva.lt.html>
2. Вујаклија, М. *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975.
3. Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001.

4. Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003.
5. *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004.
6. *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975.
7. Хајдегер, М. *Бишак и вријеме*, Напријед, Загреб, 1985.
8. Хајдегер, М. *Канти и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979.
9. Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, „Извор уметничког дела“, Плато, Београд, 2000.
10. Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
11. Шуваковић, М. *Естетика апстрактног сликарства*, „Апстрактна уметност и теорија уметника 20-тих година“, Народна књига / Алфа, Београд, 1998.

Stanislav Tomić

## ABSTRACT PAINTING AND TRANSCENDENTAL PHILOSOPHY (about art, objectivity and reality)

Summary

In this project, an idea about analogy between abstract art of painting and transcendental philosophy, has been developed. Analogy between non-figurative painting and transcendental philosophy is grounded on their important mutual characteristics, which are supposed to be presented here. In that sense, in the first phase of shaping that idea, one Ingarden's comprehension of abstract painting has been introduced and presented through the frame of his philosophic examination of „The Picture”, with Cant's transcendental philosophy. However, the establishment of entirely new relation between abstract painting and transcendental philosophy has been further reflected in one ontologic surface in that way in which one projection of relation amongst art, object and reality has been seen. Besides, very important thing whilst examining relations between this aspect of painting and transcendental philosophy is imagination which, even though it has essential meaning for abstract painting and transcendental philosophy like one of their most important mutual characteristics stands in the middle as the link between the first and last stage production of this project.

**Сања Пантовић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## РАЗНОЛИКОСТ ПОЛАЗНИХ ПРИНЦИПА У ПРЕДМЕТУ КЛАВИРСКА МУЗИКА

Основни задатак рада је анализа почетних и развојних принципа у настави предмета Клавирска музика на Академским студијама студијских група које клавир третирају као упоредни предмет. Успешне методе клавирске педагогије по правилу увек садрже одређену дозу флексибилности условљену комплексношћу индивидуалних особина ученика. Као такве, оне су дефинисане у записима великих пијаниста-педагога и прате развој ученика у периоду од детињства до завршетка студија. Предмету Клавирска музика приступају студенти који су наставу клавира похађали у нижој и средњој музичкој школи, или само у средњој, или је уопште нису похађали пре уписа на студије. У овом случају, задатак успешног педагога је да сходно претходном образовању студента, уз поштовање индивидуе, из опште клавирске педагогије и литературе издвоји и разради кључне елементе који ће помоћи студенту да кроз четворогодишње школовање овлада знаковима и техником музицирања и пробуди љубав за музику. Предлози и савети, који чине садржај овог рада, прожети економичношћу и сажетошћу на основу претходног искуства, имају задатак да одреде главне смернице за постизање циља на овом путу.

**Кључне речи:** клавир, клавирска музика, педагог, универзалност, приступ, студент, претходно образовање, индивидуа, уметнички доживљај, тон, клавирска техника, избор програма, економичност, концентрација

Клавир је многостран инструмент, синоним за клавичембало и клавикорд барока и оркестар од постанка до данашњих дана. Потребан је како наставнику и ученику клавира, тако и диригенту и композитору, хоровођи и теоретичару. Непревазиђен у богатству боја којима слика хомофону и полифону музику од моторичног барока и прецизне класике, до емотивне романтике и нових тековина композицијске технике.

Предмет Клавирска музика обухвата широки дијапазон студената (од оних који су били ученици клавирског одсека у нижој и средњој музичкој школи, до студената који су се сусрели са клави-

ром као упоредним инструментом у средњој школи). Основи почетног рада и развоја су заједнички за све структуре.

„Онај који почиње да учи неки инструмент било да је дете, дечак или одрастао – треба већ духовно да влада музиком, да је, тако рећи, чува у свом уху, да је носи у души и да је чује слухом. Сва тајна талента и генија састоји се у томе што у његовом мозгу већ пуним животом живи музика пре него што први пут дотакне дирку или повуче гудало преко жице.“<sup>1</sup>

Задатак педагога је да студента заинтересује за рад и да задовољи његово поверење. На тај начин се развија и жеља за детаљним проучавањем дела и правилним тумачењем поруке композитора, као и за упознавањем клавирске литературе у ширем обиму.

Јединствени метод за извршавање оваквог задатка не постоји. Сваки студент је индивидуа са различитим предзнањем, способностима, образовањем; интересовањем и захтевима одређене студијске групе.

Успех педагога огледа се у правилном одабиру поступака који су студентима од користи сходно процени сваког од њих, окарактерисаних према поменутим елементима.

Изучавање индивидуалних особина студената постиже се путем различитих приступа проблемима у току часа. Час мора да буде задовољство за обе стране, тј. да рефлектује стваралачку атмосферу чији је основни циљ рађање што већег броја нових идеја и прихватање најадекватнијих које доприносе квалитетном решавању тешкоћа. Упознавањем индивидуе путем живог, непосредног рада на часу, педагог ће моћи правилно да одабере репертоар, његову дужину и количину. Примењујући у даљем раду принцип „од познатог ка непознатом, од лакшег ка тежем“, који је и основа у изучавању музичке уметности, педагог ће бити у могућности да планира и припреми час.

Према принципима опште педагогије, педагог је „дужан да себи детаљно представи ток часа, поредак и постепеност његових појединих делова и што је могуће тачније одреди трајање сваког дела“.<sup>2</sup>

Основна смерница планирања следећег је критички осврт педагога на претходни час: да ли је студент обогатио своју стваралачку иницијативу; у ком сегменту рада је био изузетно позитиван; да ли је постигнут потребан ниво економичности у току рада. Упозна-

1 Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепьянной игры*, превод: Нина Мисочко и Драгица Илић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 13.

2 А. П. Шћапов, *Методика наставе клавира*, Музичка академија, Београд, 1963, 31

вањем индивидуалних особина и правилним планирањем часа, успех у раду неће изостати.

Искреност, стрпљење, уздржаност, високи критеријуми уз стално одржавање пажње и заинтересованости студента током целог часа, особине су које красе успешног педагога. А тежња у проналажењу правилних путева за превазилажење тешкоћа, налаже му универзалност у целокупном, а посебно музичком образовању као примарну црту личности.

„Стални педагошки захтеви доводе учитеља до врхунца педагошког мајсторства, а ученика (студента) – до умећа да самостално размишља, поставља и решава различите проблеме.“<sup>3</sup>

### **Уметничка представа (визија)**

Васпитавање музичара који ће својим креативним способностима и техничком спремношћу, умети верно да прикаже идеју композитора, циљ је музичке педагогије. Сходно томе, полазни принцип у савлађивању једног музичког дела је уметничка представа.

„Уметничка представа музичког дела је музички језик са својим законима и својим саставним деловима који се зову мелодија, хармонија, полифонија итд., са одређеним обликом структуре, емоционалном и поетском, садржином.“<sup>4</sup>

Зависно од степена претходног образовања, студенти ће имати и различита сазнања о музичком делу. Пресудну улогу у формирању уметничке представе има педагог.

Студенти који су већ дуги низ година у контакту са инструментом, уз искусног педагога од првих часова развијају уметничку визију о музичком делу. Упоредивањем са призорима из живота, упознавањем клавирске литературе у што ширем обиму, упознавањем рада различитих композитора и анализе сваког њиховог дела понаособ, аналогично са другим уметностима, упућивањем на слушање што већег броја концерата и различитих извођења истог музичког дела до упоредног стицања знања из теорије музике, хармоније, облика и историје музике, на путу су да се најверније приближе поруци композитора. А преношење поруке композитора је основни циљ извођаштва.

3 Ј. Либерман, *Рад на усавршавању клавирске технике*, превод: Саша Стојановић, Београд, 2001. 121.

4 Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепьянной игры*, превод: Нина Мисочко и Драгица Илић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 19.

Шнабел: „Идеалан интерпретатор свих композитора је онај који може извести оно што је написано, тумачити ознаке правилно и разумно.“<sup>5</sup>

Ноте, паузе, фразе, делови композиције - све је то повезано невидљивом нити у једну органску целину. И баш откривање те нити и проницање у њу је, заправо, откривање композиторове мисли – уобразиље која га је водила током стварања дела. То је оно најинтересантније, најинтригантније и најтеже што потенцијални извођач треба да открије при анализи дела. Његов ум, дух и осећања треба да остваре срећан спој који ће путем материјалне, техничке стране пренети до аудиторијума. Колико ће извођење бити веродостојно зависи од талента, проницљивости, васпитања, образовања и техничке спретности извођача, односно од степена развоја особина које чине његову личност. Сходно томе – колико личности, толико и начина извођења истог музичког дела.

Из свега наведеног, произилази да правилно тумачење саме фактуре музичког дела уз богатство духа и ниво владања техником, представљају пресудне чиниоце у формирању професионалног и искреног музичара.

Могућности клавира, као јединог инструмента који поседује педал, су неисцрпне. То је солистички инструмент који истовремено може да прикаже мелодију и хармонију, полифонију и контрапунктске фигуре – као основне компоненте формирања темеља уметничке представе музичког дела. Клавир такође пружа неизмерну слободу у изражавању која одсликава коначни однос извођача према делу.

Као што је и реални животни ток сачињен од игара супротности које се преплићу и расплићу у виду светлости и таме, мира и немира, напетости и попуштања изражених појавама, поступцима, стањима и речима, на исти начин се формира и уметничка представа музичког дела изражена односима и бојама звуковних снага.

Музичко образовање налаже да се у току школовања упознамо и са већ утврђеним појавама и појмовима музичког језика који ће нам помоћи да правилно протумачимо мисао композитора и оба-вијемо је индивидуалним изразом.

„Чар ритма као да покретом претвара време у простор, а звук у видљиву материју.“<sup>6</sup>

5 Harold Šomberg: *Veliki pijanisti*, превод: Гордана Трбојевић, Графички атеље Дерета, Београд, 2005, 345.

6 J. Andreis, *Vječni Orfej*, Школска књига Загреб, Загреб, 1968, 14.



Пауза је највећа супротност живом тону.

Мелодија је одраз широке лествице душевних стања: од туге и бола, до радости и задовољства.

Полифоно имитирање уноси квалитет и обogaћење.

Хармонија уобличава мелодијски израз.

Дисонанца и консонанца су елементи хармоније који симболизују напетост и попуштање.

Акордски склопови откривају богатство разноликости.

Хроматика и модулација су одраз покрета.

Секвенца одражава сигурност.

Облици у музичкој уметности постављају композиторове замисли у одређени однос и формирају органску повезаност читавог дела. Основни закони у настајању облика су: закон понављања, варирања и супротности.

Сматра се да и редослед ставова у сонати није случајан: први став је најчешће у сонатној (драматичној, акционој) форми, а последњи у облику ронда који приказује слике из садашњости. Аналогно животу, у коме после активности следи одмор.

Кванц (Quanz), учитељ Фридриха Великог, каже: „дур изражава весеље, занос, озбиљност и дубину; мол-ласкање, чар, тугу, благод. Веселе и занос траже кратке ноте, посебно тамо где је друга нота пунктирана. Пунктирани ритам и задржана нота дочаравају озбиљност и патетичност. Увођење дугих нота међу брзе изражава величанственост и дубину“.<sup>7</sup>

У овим дефиницијама, основни елементи музике су у најкраћем облику представљени у функцији формирања уметничке представе музичког дела.

Принцип оваквог дефинисања био би користан за студенте који немају адекватно претходно музичко образовање и који су у врло кратком периоду били у контакту са клавиром и клавирском литературом. Значење ових елемената треба им објаснити при анализи задате композиције, у директном контакту, што је и први задатак у раду на музичком делу (савет за соло-певаче састојао би се у захтеву да првенствено мелодију репродукују гласом, а затим је пренесу прстима на клавир).

У истој ситуацији, рад са студентима који имају виши ниво претходног знања био би усмерен такође кроз анализу дела, на проналажење најверније идеје о уметничкој представи. Путем разговора и упоређивања са другим врстама уметности, науком и реалним животом и репродуковањем композиције или њених делова од

7 J. Andreis, *Vječni Orfej*, Školska knjiga, Zagreb, 1968, 273

стране и педагога и студента (ако могућности студента то дозвољавају), а у циљу одређивања средстава којима ће се формирана уметничка представа реализовати.

На основу изложених принципа почетног рада на задатој композицији, тј. анализи музичког дела у циљу правилног схватања поруке композитора, код студената са некомплетним претходним образовањем ће се после репродуковања и приближавања музичког садржаја од стране педагога прећи на дешифровање фактуре. Процес рада са студентима тог нивоа одвијаће се спорије.

Студенти са вишим степеном знања искористиће инструктивни део часа за дубље проницање у „невидљиве нити“ композиторове мисли од чега ће у највећем делу и зависити начин интерпретације.

Значајан чинилац који утиче на правилно и квалитетно формирање уметничке представе музичког дела је претходан рад на проучавању времена у коме је композитор живео, актуелног стила и посебно анализе литературе и тог периода његовог живота (сваки композитор у тренутку компоновања има идеју – водиљу која врло често одступа од општих карактеристика епохе).

### **Значај тона**

„Сваки тон мора да буде заогрнут тишином, тон мора да почива у тишини, као драги камен на сомотској постави у кутији.“<sup>8</sup>

Тон је основно средство за оваплоћење уметничке представе и крајњи циљ рада на музичком делу. Почетак и крај рада на тону реализују се слушањем.

Особине тона су: висина, трајање, јачина, боја. Већ и у појединачном тону, музички живот налази своју дубоку симболику. Даљим низањем тонова, дефинисаних претходно назначеним параметрима, гради се мелодија, као темељ музичке замисли.

Само усредсређено и активно слушање и интонативно повезивање од тона до тона и хоризонталног кретања мелодије у целини, ствара осећај за кулминационе тачке и доводи до правилног односа мелодије и пратње у складу са већ одређеним карактером музичког дела.

Композиторова идејна мисао увек је обојена тоном инструмента за који се дело компонује. Поступци обликовања и изношења тона у Шопеновим делима могу се доживети само на клавиру.

8 Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепьянной игры*, превод: Нина Мисочко и Драгица Илић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 79.

„Клавир је најинтелектуалнији од свих инструмената и зато обухвата најшире хоризонте, неизмерне музичке просторе. Осим тога што се на њему може извести неизмерно много дела неописиве лепоте створених „специјално за њега“, исто тако се може извести све што се зове музика, од мелодије пастирске свирале до џиновских симфонијских и оперских творевина.“<sup>9</sup>

Када су Антона Рубинштајна питали о клавиру: „Ви мислите да је то један инструмент? То су сто инструмената!“

Неограничено пространство у проналажењу тонских боја и звукова који опонашају друге инструменте, појаве у природи, речи и епизоде из живота, развијају машту и стваралачки ум, одређују клавир као инструмент без кога не може да опстане ни квалитетан процес општег образовања.

После свега наведеног о могућностима лепоте и карактера тона као преносиоца разноврсних садржаја и клавира као инструмента који омогућава неисцрпно богатство у тонској реализацији, произилази да извођач правилним радом, уз присуство ума, духа и највишег степена пажње – сваки садржај може да преточи у звук. За то ће бити потребна еластичност и слобода покрета руке од рамена до прецизних врхова прстију за реализацију брзих и лаких мелодија, до мобилисања гипкости целог тела при извођењу интензивног тона.

Конкретно, у процесу наставе Клавирске музике, успешност преношења, композиторове идеје у звучну слику биће условљена степеном знања и искуства педагога и степеном интелигенције и музичких способности студента.

До музике се долази слушањем. Од малих ногу, у склопу општег образовања, а посебно музичког, треба усмеравати децу да посећују концерте, слушају музику у медијима, преко аудио-средстава, да слушају једни друге у музичкој школи и критички анализирају сва репродуковања. На тај начин ће упознати могућности сваког инструмента, па и клавира, а допуниће их и оформити ако га изучавају у музичкој школи и шире. Степен интелигенције ће одредити у којој мери ће ученици примити ту музику, како ће је протумачити, колико ће она утицати на њих да развијају сопствене емоције, идеје и на основу тога формирају уметничку представу задате им композиције. Реализација уметничке представе путем тона, у крајњем исходу зависиће од нивоа развијености клавирске технике.

<sup>9</sup> Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепьянной игры*, превод: Нина Мисочко и Драгица Илић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 65.

У циљу бржег напредовања ученика и студената са претходним мањим степеном образовања, у раду на тону, неопходан је правилан одабир програма. Педагог мора да процени и усклади програм са степеном развијености клавирске технике ученика или студента. Програм треба да буде на процењеном техничком нивоу, или лакши. Задати програм би требало аудитивно да се допадне ученику или студенту, да би он са вољом приступио раду. Резултат рада зависи умногоме и од упорности и истрајности у раду да се пронађе тонски израз адекватан уметничкој представи.

Слух и концентрација су у овом начину рада примарни. Полифони комади, комади са изразитом мелодијом, комади токатног карактера - представљају вежбе за упознавање различитости тонског израза.

У програму треба да буде заступљен и што већи број композитора и стилова. Овај принцип у бирању програма нарочито је важан за студенте са нижим степеном раније стеченог образовања, јер они морају у много краћем временском периоду од осталих да упознају што је могуће већи део богатства широке тонске палете.

А како је већ наговештено, без клавирске технике нема ни богате тонске палете, па ни правилне реализације уметничке представе музичког дела.

### **Сажето о техници**

„Техника има вредност само у случају да она служи вишим циљевима“, Роберт Шуман.<sup>10</sup>

„Однос музичких и техничких задатака у раду пијанисте можемо да формулишемо на следећи начин, по редоследу почевши од схватања музике ка техничком раду, а затим у процесу техничког рада – ка вишем схватању музике. У случају да композиција „излази“, та два начина рада који се у почетку јасно разликују, претапају се у један извођачки процес.“<sup>11</sup>

Хофман о техници: „Имати само алат, ништа не помаже; важан је инстинкт, уметникова интуиција да осети када и како да употреби овај алат.“<sup>12</sup>

Лист и Бузони који наставља његову мисао, посебно истичу ментални приступ у решавању извођачких проблема.

10 Ј. Либерман, *Рад на усавршавању клавирске технике*, превод: Саша Стојановић, Саша Стојановић, Београд, 2001, 6.

11 *Ibid.*, 6.

12 Harold Šomberg: *Veliki pijanisti*, prevod: Gordana Trbojević, Grafički atelje Dereta, Beograd, 2005, 302 и 303.

Наиме, основни циљ техничког развоја је стварање услова који ће омогућити апарату да у потпуности открије емоционални садржај музичког дела.

Дубина проницања у композиторову замисао, што јаснија представа о делу, живи музички ток и ниво развијености (унутрашњег) слуха су најважнији елементи који ће допринети савлађивању техничког развоја. У противном, њихово недовољно дефинисање постаће главна препрека за постизање савршенства у развоју апарата.

Повезаност у раду на свим елементима најјасније одражава и ниво интерпретације музичког дела, када се стапају објективно и субјективно.

Из претходне анализе рада на музичком делу и елемената који је сачињавају, произилази да је први принцип у прилазу настави, одређивање степена комплексности претходног музичког образовања. Имајући у виду да су студенти формиране личности, искусан наставник ће одмах почети кроз рад на делу да их упућује у све музичке дисциплине. Ниво интерпретације ће одразити успешност оваквог рада.

Како је тонски израз крај пута до слушаоца, још једном истичем да је један од главних чинилаца за постизање успеха у настави Клавирске музике - избор програма. Одабране композиције морају да буду разнолике по карактеру и средствима музичко-техничког израза. На тај начин студенти са непотпуним претходним образовањем имају могућност да за кратко време детаљно упознају развој музичког дела од дешифровања текста до момента интерпретације. У склопу тако одабраног програма, формираће се и ширина у примени покрета потребних за реализацију музичког дела, тј. ширина у развоју технике.

Након аудитивног или самосталног упознавања са садржајем и, у контакту са наставником, формирања јасне уметничке представе о музичком делу, прелази се на дешифровање текста.

Студенти који су већ имали контакт са клавиром су углавном у могућности да овај задатак испуне самостално, уз додатна објашњења наставника за неке елементе у тексту са којима се раније нису сусретали. За оне који се први пут срећу са инструментом следе објашњења о поставци руке, начинима извлачења тона, кључевима, нотама, бројању, паузама, правилном вежбању.

За успешно решавање ових проблема изузетно је важно да студент за време инструктажа буде максимално концентрисан. На тај начин се развија и слушна контрола. Постизање опажања група

нота и „мишљење-унапред“ обезбеђују целовитост у процесу свирања. Комплексности визуелног опажања и развоју унутрашњег слуха помажу континуитет у читању с листа и четвороручно свирање.

У почетној фази рада бирају се комади са разложеним акорди-ма у којима руке свирају наизменично. На тај начин се постиже јединствено опажање текста и стиче основа за акордско мишљење и координацију покрета. Касније се укључују комади са различитим облицима хармоније, у којима се развија однос мелодије и пратње. У овој фази елементи почињу да се опажају по вертикали, захтеви постепено расту и претварају се у припремни рад за полифонију.

Формирање мелодије по хоризонтали, повезивањем почетног опажања група, и слушањем односа мелодије и пратње, а касније и сваког гласа у полифонији, праћено је активним пулсом и дисањем што и омогућава схватање музичког дела као јединствене целине. Перцепција целовитог дела омогућава даљи рад на тражењу адекватног израза према формираној уметничкој представи, што подразумева и развој технике која се покорава концепцији музичког дела. У циљу успешнијег решавања ове фазе рада, нарочито у предмету Клавирска музика, студенте позитивно подстиче и коришћење импровизације.

Несагледиви простори у схватању уметничког доживљаја условљени различитошћу индивидуа, стварају и богатство техничких поступака.

Након природно постављене руке и формирања контакта са клавијатуром, један од основних поступака за добијање тона је свирање кантилене која се у фактури најчешће обележава луком (легато-везано свирање). Студентима који у претходном образовању нису добили стручно објашњење за овај поступак, легато свирање ће се дефинисати изражајним прстима који складно корачају по диркама тако што претходни прст не сме да напусти дирку, док је следећи не узме. Почетак и крај лука означавају се малим покретом руке на доле и на горе. Код осталих студената, наставник одмах посвећује пажњу истраживачком раду на проналажењу адекватног тона, сходно уметничком доживљају датог места.

У свирању скала, почетници ће добијати информације о прстореду и начинима повезивања позиција подметањем палца и пребацивањем трећег и четвртог прста. Остали ће слушном контролом тражити савршенство у ритмичкој и звуковној равномерности својих прстију, што ће позитивно утицати и на целовит развој ситне технике.

Рад на арпеђу код почетника је заснован на аналогји са теоријом музике (како би брже дешифровали текст), а остале студенте треба подстицати на звучну и ритмичку једнакост свих тонова.

Свирањем „портато“ октава из подлактице, почиње рад на дуплим октавама код студената – почетника у контакту са клавиром. Остали ће водити рачуна о гипкости целокупног апарата са активним прстима који ће тражити тон у складу са одређеном звучном представом.

За почетнике ће бити основно савлађивање прсторед у дуплим терцама, док ће остали водити рачуна о „клизећим прстима“ и легату при свирању овог техничког елемента.

Студенти који нису имали претходно адекватно образовање у првом сусрету са акордима научиће како да их најекономичније узимају, слушајући сваки акорд до краја. Остали ће их извлачити из дирки, или узимати одозго, зависно од концепције дела. При томе ће тражити велике, обједињујуће, али такође економичне покрете у брзом темпу. Приказ правилног начина рада у техници акорада је равномерност у звучању сваког тона у распону форте-пиано, а умеће издвајања појединих гласова и њихово повезивање у мелодију почиње да се развија још у раду на интервалима.

„Мишљење - унапред“ које почиње да се формира још при „опажању нотних група“, у дешифровању фактуре у развијеном облику представља основу за скокове који претходним погледом на дирке морају да се припреме. Начин решавања овог проблема клавирске технике је један од показатеља да крајњи резултат рада наставника у примени почетних принципа треба да представља способност ученика или студента да их аналогно примени у истој или сличној ситуацији, што је за предмет Клавирска музика изузетно значајно јер обезбеђује економичност у времену.

Полифонија такође представља степен раније стечених навика слуха, пажње и концентрације при развијању односа мелодије и пратње, до вишеслојног ткива.

При дешифровању текста са студентом – почетником, наставник треба да обележи прсторед у задатој композицији. Студенти са више искуства у контакту са клавиром, потражиће прсторед који ће најверније одсликати представу задатог дела користећи се карактеристикама стила епохе из које дело потиче, а притом најудобнијем за њихову руку.

Студентима-почетницима разврстаћемо педал на: синкопирани, истовремени и антиципирани. За остале се подразумева Листо-



во правило „разумне употребе педала“ уз помоћ слуха који је неодвојив од звучне представе дела.

Почетна објашњења за репетицију, студентима-почетницима ће бити приказана као објашњење за покрете руке и прстију којима се реализује овај елеменат, а остали ће одмах тражити најудобнији прсторед и најекономичнији покрет (променом прста на истом тону) за већ осмишљен тонски израз.

У току дешифровања нотног текста јавиће се читава палета израза за разне начине извођења артикулације, орнаментике, динамике, темпа, агогике. Наставник мора да их објасни у почетној фази рада на музичком делу, односно при заједничком формирању уметничке представе. Вербални приказ и интерпретацију ових елемената треба повезати са обележјима епохе и стила из којих дело потиче, као и са периодом стваралаштва композитора. Овакав начин рада отвориће нове путеве за проналажење реалног уметничког доживљаја, а истовремено и овладавање новим поступцима на пољу технике.

Сходно томе, од изузетног значаја за предмет Клавирска музика је решавање техничких и музичких проблема на делима клавирске литературе. Технички и музички развој не смеју да теку изоловано, па је зато корисно и етидама давати имена, а скале и техничке вежбе осмислити садржајем. На тај начин се постиже брзина при упознавању и савлађивању музичко-техничких проблема свирања на клавиру, толико неопходна за предмет Клавирска музика када су у питању студенти са неадекватним претходним музичким образовањем. Овако осмишљен технички проблем у уметничком садржају добија свој циљ и подстиче студента да пронађе права средства за његово решавање.

Дељењем композиције на решавање одређених проблема, тј. различитих елемената клавирске технике, а све у функцији музике, студенти добијају могућност да упознају што више детаља, да их брже реше и аналогно примене у новим ситуацијама. Овакав поступак омогућава већу заинтересованост за рад и развој креативности и слуха. Имајући у виду да су студенти који похађају Клавирску музику са различитим нивоом претходног образовања (што се континуирано истиче кроз текст), „локализовање проблема“ је од посебног значаја. У коликој мери ће проблем бити решен, зависи од степена претходног образовања, слуха, пажње, концентрације и заинтересованости за рад. Успех наставника је већи ако их овим путем детаљно упозна са клавирском музиком, техником и литературом и ако допринесе кроз свој рад да студенти прошире

знања и из осталих области музике, тј. да се формирају као комплексни музичари.

На основу изложеног, крајњи циљ рада са студентима који на својим студијским групама имају клавир као обавезан предмет могао би се дефинисати као најекономичнији, успешно реализован план одабира пијанистичке литературе која у себи садржи велики број разноврсних музичких и техничких елемената, сходно нивоу претходног образовања и могућностима индивидуе, а у циљу формирања јединствене и целовите музичке личности.

### Литература

1. Andreis, J., *Vječni Orfej*, Školska knjiga, Zagreb, 1968, 14, 273.
2. Кршић, Јела, *Методика настава клавира*, Нота, Књажевац, 2007.
3. Либерман, Ј., *Раг на усавршавању клавирске технике*, Преводац и издавач С. Стојановић, Београд, 2001, 21, 6.
4. Михелис, В., *Први часови младог пијанисте*, превод мр Босилка Стричевић, Савез друштва Војводине, Нови Сад, 1992.
5. Нейгауз, Г., *Об искусстве фортепьянной игры*, превели Нина Мисочко и Драгица Илић, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, 13, 19, 79, 65.
6. Тимакин, Е. М., *Воспитание пијанисте*, превод Олга Јанковић, Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, Београд, 1984.
7. Хофман, Јосиф, *Свирање на клавиру, одговори на питања о свирању на клавиру*, превод Даринка Михајловић, Нота, Књажевац, 1986.
8. Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Светови, Нови Сад, 1996.
9. Šomberg, H., *Veliki pijanisti*, превод Гордана Трбојевић, Графички атеље Дерета, Београд, 2005, 345, 302, 303.

Sanja Pantović

## DIVERSITY OF THE INITIAL PRINCIPLES IN PIANO MUSIC COURSE

Summary

The main objective of this paper is to analyze the initial and developmental principles in the teaching of Piano Music course designed for the students who have piano as a subordinate course during their academic studies. Due to complex individual characteristics of students, the established methods of piano teaching are by a rule flexible to some extent. As such, they

are defined in the written legacy of great pianists and pedagogues that comprises the students' developmental cycle from childhood until the completion of studies. Students who either have learnt to play the piano in primary and secondary music school, in secondary school only or had never had piano lessons before they enrolled at faculty attend the course in Piano Music. Therefore, a successful pedagogue should tailor his/her training to the previously acquired knowledge, respecting individuality of each student, thereby eliciting and elaborating pivotal segments in the piano pedagogy and literature that will help students to master the clues and technique of piano playing and revive the love for music during their four-year education. The suggestions and hints that are included in this paper are based on the previous experience. Their efficiency and compactness are meant to define the main guidelines in achievement the proposed goals.

Валерија Каначки

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ФУНКЦИЈЕ МОТИВА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР Л. В. БЕТОВЕНА

Рад се фокусира на мотивску организацију у *Сонатама за виолину и клавир* Л. В. Бетовена. У одабраним узорцима указује се на основне видове мотивских релација, њихово издвајање и дејство у музичком току. Указује се и на везу мотивске грађе и музичке синтаксе. Аналитички поступак је изнедрио четири могуће категорије с обзиром на дистрибуцију мотива у музичком току, а свака је размотрена на једном одабраном узорку.

**Кључне речи:** Мотив, енергија, синтакса, тематски план, *Кројцерова* соната

У десет *Соната за виолину и клавир* Л. В. Бетовена, соната оп. 47, тзв. „Кројцерова“ (Kreutzer) заузима најистакнутије место. Услед специфичне мотивске грађе, иницирала је интересовање за организацију мотива, али и тематског плана уопште, целокупног опуса соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена. Свеобухватност истраживања тематског плана у одабраном узорку условила је да се, за ову прилику, фокусирамо на његову изходнишну тачку – мотив.

У разматрању мотива као елементарног покретача музичког тока осврнућемо се на два извора позната у нашој литератури: „У музици мотив је најмања, ритмичко-мелодијски изразита целина која се може издвојити из своје околине.“<sup>1</sup>; „Улога мотива првенствено се садржи у томе да *створи* – као какав мали генератор, и да *донесе* – као какав носач, *енерџију* која ће се постепено раширити и у целини захватити музички ток као један *велики шалас* што се шири од једног средишта да би, на свим местима где су мотиви, пробио све евентуалне препреке и створио отворе за *импулсију* (*флуks енерџије*) која, онда, слободно пролази.“<sup>2</sup> Како се може видети, први извор из литературе упућује на одређење мотива, на

1 Д. Сковран, В. Перичић: *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности Београд, 1986, 13.

2 Б. Поповић: *Музичка форма или смисао у музици*, Слио и Културни центар Београда, Београд, 1998, 104.

његову дефиницију, док други указује на његову улогу (задатак) у музичком току, те његов енергетски потенцијал.

Издвајање мотива у музичком току односи се, како на уочавање различитих, тако и мотива који су изведени из познатих.<sup>3</sup> Ово непосредно упућује на везу мотивског садржаја и музичке синтаксе. Наиме, познато је да се музичка реченица која почива на једном мотиву и његовом развоју одређује као развојна, док је супротан поступак – реализација реченице наслојавањем различитих мотива позната као селективна.<sup>4</sup> Интензивирањем наслојавања различитих мотива долази се и до њихове нерашчлањивости у музичком току, те се ствара „утисак о монолитној ,теми’ ,широког’, ,дужет даха“.<sup>5</sup>

У изучавању ових поступака на свеобухватном узорку соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена могло се уочити да је у нешто већој мери заступљен поступак мотивског развоја из истог мотивског корена, него ли низање различитих мотива који су у мањој или већој мери рашчлањиви у сукцесивном следу.

У том смислу (мотивске уређености музичког тока) могу се уочити четири главне тенденције:

1. изградња тематског плана из различитих мотива (оп. 12, бр. 2 - сва три става, оп. 12, бр. 3 - други став, оп. 23 - трећи став, оп. 30, бр. 2 - први став, оп. 96 - трећи и четврти став)

2. реализација тематског плана из једног мотива (оп. 12, бр. 1 - први и други став, оп. 24 - трећи став оп. 30, бр. 2 - други и трећи став, оп. 30, бр. 3 - трећи став, оп. 47, сви ставови, оп. 96 - први став);

3. постојање више мотива који учествују у конституисању тематског плана, али је за изградњу музичког тока, један преовлађујући (оп. 12, бр. 1 - трећи став, оп. 12, бр. 3 - први и трећи став, оп. 23 - први и други став, оп. 24 - први и четврти став, оп. 30, бр. 1 - сва три става, оп. 30, бр. 2 - четврти став, оп. 30, бр. 3 - први и други став, оп. 47 - први и трећи став, оп. 96 - први став);

4. уланчавање нееквивалентних мотива, тако да се ствара утисак „испредања“ музичког тока (оп. 24 - други и четврти став, оп. 30, бр. 1 - први став, оп. 30, бр. 3 - други став, оп. 96 - други и трећи став).

3 Упоредити са Стеван Стојановић Мокрањац: *Сабрана дела*, том 9, Нота, Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 1996, 12-13.

4 Упоредити са: Б. Поповић, оп. цит, 259-260 и А. Сабо: „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца. Прилог проучавању музичке синтаксе“, *Мокрањцу на дар*, 2006.

5 Ибид.

Транспарентна појава издвојених категорија биће размотрена у одабраним примерима.

### **1. Изградња шемајског плана из различитих мотива**

Тематска грађа заснована на спрези више различитих мотива у највећој мери се уочава у Сонати оп. 12, бр. 2, у А-дуру, у сва три става. Фокусираћемо се на први став, писан као сонатни облик, односно на мотивски садржај делова експозиције. Прва тема се заснива на два различита мотива: *a* (хроматизовано силазно акордско разлагање) и *b* (поступно, орнаментирано узлазно - силазно кретање - „талас“). Мост почиње истоветно као тема - доноси исти мотивски садржај, док је друга тема заснована на два мотива: новом, *c* (репетиција тона + поступно узлазно кретање, нов ритам) и старом, *a* (такт 46-47). Тема се идентификује преко новог, *c* мотива, који је на почетку теме. Завршна група доноси нов мотив, *d* (такт 68-70), којим се остварује њена индивидуализација на тематском плану (пример 1).

У овом ставу Сонате, обе теме, па чак и завршна група доносе сопствени, нов мотивски садржај, који утиче на разноврсност тематског плана у целини. Иако се у другој теми нов мотив (*c*) комбинује с познатим (*a*, из прве теме), тај нови мотив је на почетку теме, што и јесте кључни разлог да се и тема у целости идентификује као нова. Завршна група појачава утисак различитости, увођењем још једног мотива, чија је упадљивост интензивирана и регистром, фактуром и динамиком (*p* динамика насупрот претходном *f*, унисоно у комбинацији дубоког – клавира - и високог – виолина – регистра, пример 1). Једино мост, који почиње исто као прва тема има инфериоран положај у том смислу. Заправо, баш зато што почиње као прва тема, мост се стапа с њом и чинећи једну тематску раван - контрастну у односу на наступајућу другу тему. Укупан резултат јесте изразита мотивска разноликост у оквиру експозиције датог музичког тока.

### **2. Реализација шемајског плана из једног мотивског нуклеуса**

Овај поступак се у литератури најчешће приписује Сонати оп. 47 у а-молу, Кројцеровој (*Kreutzer*). Мотивску и тематску повезаност сва три става циклуса уочио је и размотрио још Р. Рети (*Reti*),

инсистирајући на мотивским аналогијама првог става.<sup>6</sup> У својој студији он говори о извирању целокупног, веома комплексног, музичког тока овог сонатног облика из једне „тематске идеје“.<sup>7</sup> Та основна тематска идеја лоцирана је у првој теми (прецизније **A1** прве теме). Према овом аутору тема садржи три „мотивска елемента“ (пример 2а) која се пласирају у музичком току и у основном или трансформисаном виду налазе места у тематским субјектима, као и у мосту и завршној групи.

Ретијева теорија да целокупан музички ток првог става извири из једног мотива за неке теоретичаре је проблематична. Далхаус (Dalhaus)<sup>8</sup> указује на једностраност таквог посматрања у коме се узима у обзир само мелодијска (интервалска) компонента, док је ритам занемарен.

Сопствени аналитички увид (пример 2б) изнедрио је следеће: увод у оквиру овог сонатног облика доноси мотив *a* заснован на разлагању и поступном кретању (покрет гис-а јесте битан субмотив); даљи ток увода развија се углавном на овом субмотиву. **A1** прве теме израста из секундног покрета уводног субмотива (овде е-ф) у комбинацији са акордским разлагањем, што у целини резултира новим мотивом *b* (т. 19-20). Развој новонасталог мотива *b* резултира реализацијом индивидуалног тематског субјекта – **A1**. У даљем току се на нов начин надограђује субмотив из *a*, образујући нову мотивску целину, *c* (т. 37-42). **A2** прве теме такође доноси новообличени мотив *d* (разломљено кретање, т. 45-47) из познатог језгра (полазна тачка је поново секундни покрет из мотива *a*). Мост развија претходне мотиве. Друга тема има два тематска субјекта (**B1**, **B2**). **B1** извири из субмотива *a*, али има и директну везу са мотивом *d* из **A2** прве теме – то је вишеструко аугментирана инверзија мотива *d* (такт 91-94), чиме се остварује њен корални карактер.<sup>9</sup> Дакле, из истог мотива настаје различита, нова (корална) тематизација (погледати пример 4б). **B2** доноси још један мотив, *e* (т. 144-147), изникао из секундног покрета мотива *a* прве теме (односно увода). Дакле, новонастали мотив резултира новом тематизацијом – **B2**. У наставку **B2** (такт 149-152) се развија и мотив *d* (из **A2** прве теме,

6 У: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, Faber and Faber, London, 1967, 145-155. Такође и у: *The Thematic Process in Music*, London, 1961.

7 Сличан став о проистацању целокупног музичког тока из једне иницијалне музичке идеје се може уочити и у разматрањима Роџера Камиена у *Cambridge Companion to Beethoven*, 74-75.

8 Dalhaus, Carl, *Ludvig van Beethoven. Approaches to his Music*, Clarendon press, Oxford, 1997, 9. 1

9 Kamien, Roger, *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 70.



односно **B1** друге теме), дакле у **B2** налазимо спрегу новог (или бар релативно новог) и старог (познатог). Завршна група најимплицитније развија мотив  $d$  – аналогије са **A1** прве теме, дакле са читавим тематским субјектом су најизразитије (све погледати у примеру 4б). Долази се до следећег:

Целокупан музички ток извире из увода. Најзначајнији за музички ток је део почетног мотива  $a$ , његов субмотив (секундни покрет), који је уткан у све друге музичке садржаје: из њега се формирају самостални мотиви, а развојем тих новонасталих мотива, идентификују се и нове теме у музичком току. Ипак, у све мотивске садржаје уткан је секундни покрет (субмотив е-ф, односно гис-а) из увода. Дакле, почетни мотивски нуклеус сведен је на два тона која у музичком току иницирају настанак нових засебних мотива и тематских субјеката у целини. Енергетски потенцијал овог секундног покрета преноси се на све равни музичког тока.

Поредећи овај став са претходно разматраним (оп. 12, бр. 2 у А-дуру), закључујемо да формално оба става имају различите мотивске садржаје, међутим, док су они потпуно нови у првом примеру, у *Кројцеровој* сонати сви су међусобно повезани. Штавише, не постоји ниједан издвојени мотив у коме се не може сагледати веза са иницијалним нуклеусом. И, та повезујућа нит распростире се у целокупном музичком току ове сонате. У Сонати оп. 12 енергетски импулс није на (оваквој) мотивској равни.

### **3. Постојање више мотива на којима почива тематизам, али је за изградњу музичког шока један преовлађујући**

Овај поступак је сродан претходном, с тим што се у музичком току ипак може уочити већи број различитих мотива, од којих је само један повезујући. Иако је овај поступак присутан у многим предложеним сонатама, на примеру првог става *Сонатне оп. 24* у Ф-дуру („Пролећна“) указаћемо на најтипичнији начин мотивске реализације ове врсте.

У првом ставу *Сонатне оп. 24* у Ф-дуру („Пролећна“) прва тема се заснива на мотиву  $a$  који се развија (пример 3). Сам мотив  $a$  је сложен и састоји се од фигурираног разлагања тоничног квинтакорда наниже у дугим нотним вредностима и потом таласастог мелодијског кретања разноликог ритма (пример 3). Овај мотив се одмах потом скраћује ( $a^1$ , такт 5-6) и допуњава до каденце ( $a^2$ , такт 7-10), градећи типичну развојну реченичну структуру. Друга тема доноси нов мотив  $b$  (т. 38-39), чија је основна карактеристика репетиција тона у дугим нотним вредностима који се завршава акорд-

ским разлагањем у кратким нотним трајањима (пример 3). И овај мотив се развија градећи другу тему. Карактер прве и друге теме је услед контрастних мотива који се у њима развијају, изразито поларизован, али у односу „лирске“ прве и „епске“ друге теме. И у моту и завршној групи се даље разноликим поступцима развија само почетни мотив *a* из прве теме (пример 3).

Цела експозиција, осим друге теме, почива, дакле, на интензивном развоју иницијалног мотива *a* са почетка става. Енергетски потенцијал овог мотива распростире се знатним интензитетом кроз целу експозицију, у „судару“ са контрастном другом темом.

#### 4. Уланчавање нееквивалентних мотива - „испредање“ музичког тока

Карактеристично за музику Л. В. Бетовена је и то да се музички ток „испреда“ из понекад недељивих, или само условно дељивих, целина, образујући дуже мотивске комплексе. Овај поступак чешће срећемо у лаганим ставовима али га има и у осталим ставовима циклуса.

Уређење нееквивалентних мотива у перманентном следу размотримо у лаганом ставу *Сонате оп. 24* у Ф-дуру. Наиме, став је конципиран као троделна песма, у чијем се првом одсеку (**a**) може издвојити више потенцијалних мотива (*a, b, c, d*, пример 4). Ови мотиви се сукцесивно нижу и делују као да се настављају један на други градећи целовиту мелодију „широког даха“ (пример 4). Дакле, ниједан од мотива се не развија у датом сегменту музичког тока, већ је акценат на наслојавању различитих који воде у јединствену целину (одсек **a**).

Целокупан опус Соната за виолину и клавир Л. В. Бетовена размотрен је и предложена систематизација са почетка текста је резултат свеобухватног аналитичког разматрања мотивских релација у њима. Увиђа се да, у овом раду, разматрање сваког става појединачно није било могуће нити сврсисходно, те је указано, верујемо, на најважније примере у складу са предложеном класификацијом. Разврставање начина рада са мотивом као и њихово размештање у музичком току, условно је, услед могућих преклапања поступака, али смо мишљења да предложене нијансе у њиховом испољавању постоје, те су, стога, размотрене засебно. Закључујемо да се музички ток у већем броју Соната изграђује на основу једне или бар једне преовлађујуће изворне мисли - мотива. Поступак хомогенизације музичког тока је, дакле, преко мотивске равни, јер тематски сучељавање најчешће доноси контраст. Тачније, теме су инди-

видуализоване, али често је почетно мотивско језгро њихов заједнички именитељ. Овакав принцип организације музичке материје својствен је музици Л. В. Бетовена, а такође наговештава будућии монотематски принцип Ф. Листа.

**Valerija Kanački**

## **THE FUNCTION OF MOTIFS IN LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO**

Summary

Motivic relations in Violin Sonatas of L.v. Beethoven, is possible to see through four treatment: 1. thematic plan build up from differrent motifs; 2. realization of themathicism from one motif; 3. existing few motifs, with a predominant one; 4. concatenating of non-equivalent motifs. Quoted motivic treatments have been considered through one typical pattern, while the rest of them are distributed in suggested clasification.

# КРИТИКЕ

Слободан Владушић  
Филозофски факултет, Нови Сад

## (НЕ)САВРШЕНИ БРАК КЊИЖЕВНОСТИ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА

Драган Бошковић, *Текстуално (не)свесно*  
Гробнице за Бориса Давидовича,  
Службени гласник, Београд, 2008.

Књига *Текстуално несвесно* Драгана Бошковића још једном потврђује посвећеност овог аутора прози Данила Киша. Та посвећеност пружа могућност за неколико срећних аналогја: ако су Кишова опсесивна тема били логори, онда је Бошковићева опсесивна тема *Гробница за Бориса Давидовича*; уколико Кишово писање настаје, пре свега, из горког талог искуства, Бошковићево читање Киша настаје из талог интелектуалног искуства, односно ране фасцинације постструктурализмом.

Нема у овим аналогјама ничега лошег, ничега подсмешљивог. У питању је само доследност која послу критичара/херменеутичара додаје нешто од чари писца, уколико између речи писац и писар ипак уочимо извесну разлику. За разлику од писара који пише по диктату тзв. времена, тог карикатуралног облика Светског Духа, писац је онај који непрекидно самерава унутрашње и спољашње искуство, оно што се догодило и што га је упутило у правцу писања и онога што се догађа. Уколико та разлика постане превелика код писца долази до прекида писања. Писарима се тако нешто не може догодити.

Постструктуралистичка инспирација Бошковићевог читања *Гробнице за Бориса Давидовича* је очигледна; аутор је не скрива, а нема ни разлога да то чини. То значи да његово читање креће линијом која се, уз изванредан степен симплификације (али и удела ироније којој један блумовски теоретичарски ефеб не може да одоли) може описати овако: то је пут којим се крећемо од тачке А – Деридине критике логоцентризма која пориче могућност заснивања, почетка, првотности, непосредности („све почиње из средине“ каже Дериде у *Грамаџологији*) – до тачке Б у којој се објављује да нема ничега изван текста, односно да сваки језички знак не води ка неком референту, већ ка другом језичком знаку и тако до уне-

доглед. Или исто то, али овога пута за љубитеље Фукоа: то је пут између Фукоове идеје о расредиштену субјекта који је изгубио моћ да нешто установљава, ка напуштању идеје аутономне књиге која је, по Фукоу, сада део „система упућивања на друге књиге, друге текстове, друге реченице“, другим речима о књизи која је изгубила своје границе и постала текст, односно, „чвор у мрежи“ светске текстуалности.

Идеје постструктуралистичке мисли спонтано провејавају Бошковићевом дефиницијом основног појма његове студије а то је синтагма *текстуално несвесно*:

„Под текстуално несвесним подразумева се трансубјективна и транстекстуална трансмисија 'туђег' текста у текст 'паразита' – од једне једине речи, појма, до читавог сижејног пасажа, од скривеног смисла и потиснуте синтаксичке структуре до 'преузете' идеје, од дословних позајмица до адаптација које за аутора могу да прођу неопажено чак и ако се наведе њихов извор.“

Бит текстуално несвесног није, дакле, у понављању игре стварања текста коју је још Монтењ (ако се не варам) описао сликом пчеле која свој мед прави, летећи од цвета до цвета, већ у укључивању несвесног. Ако мисли да контролише интертекстуално ткање свог текста, аутор греши. Текст се тка, такорећи, сам од себе. Ауторска свест нема моћ да ограничи односно освести присуство другог текста у властитом тексту, па тако, строго узевши, и не поседује властити текст. Зато Бошковић ставља у наводнике присвојни придев који говори о припадништву текстова (властити текст/ туђ текст) и глагол (преузети) који опет указује на свесну акцију субјекта који узима нешто из туђег текста са јасном идејом зашто то чини. Та свесност је сада проблематизована: идеја текстуално несвесног доводи у питање концепт самосвесног аутора.

Анализа текстуалног несвесног у *Гробници* заузима већи део Бошковићеве књиге. Полазећи од Јеремићевих читања Киша, али разуме се, без Јеремићевог вредносног суда, аутор *Текстуално несвесно* ће још више продубити наша досадашња сазнања о везама између Кишове књиге и архиве текстова о стаљинистичким логорима (Штајнер, Надежда Манделштам, Солжењицин, Шаламов), те Борхесових *Машинарија*. У том смислу приказивач нема шта да дода, осим да препоручи читаоцу да се преда уживању у минуциозној Бошковићевој анализи чији су резултати јасно и прегледно изложени, а која је посебно значајна у контексту откривања механизма којим се граде ликови у *Гробници*.

Међутим, поред овог доминантног и несумњиво вредног дела студије *Текстуално несвесно* постоји један мање видљиви аспект ове књиге чије вредност није у херменеутичким увидима, колико у посебном виду контекстуализације односа између постструктурализма и Кишовог текста.

Ево једне анегдоте која би не случајно, боље пристајала неком новоисторичарском тексту, него овом приказу: пре неког времена присуствовао сам скупу на тему односа између књижевности и егзила. Једна колегиница, која живи и ради у Италији, поставила је интересантно питање: ко српску и хрватску књижевност представља у тој земљи? И одмах је дала одговор: минорни писци који су избегли у Италију, или су тек као избеглице почели да пишу, а не класици националних књижевности. Једна друга колегиница је одмах упутила иронично питање заговорници класика: ви још верујете у Велика Имена? Тако се питање вредности поставило у својој оштрини и нема разлога да га не поставимо и овде: зашто Бошковић чита Киша, а не неког хипотетичког Перу Перића?

Можда још увек верујемо у прећутну естетску релеватност Кишове прозе? У реду, али зар смрћу аутора (Bart), односно свођењем аутора на идеолошку функцију ограничавања игре значења (Fuko), има неког смисла уопште и говорити о тзв. естетској вредности текста? Постструктурализам је довео у питање идеју књижевне вредности, а тиме и статус књижевности као повлашћеног поља испитивања, али није био доследан када је требало извршити налог до кога су га довели властити увиди. Да би се та недоследност видела, требало је само начинити корак изван текста. Тај корак су учинили новоисторичари. У програмском предговору књизи *Practicing New Historicism* Katarina Galager и Stiven Grinblat су оштро напали деконструкцију зато што њен прећутни избор текстова на којима се доказују идеје деконструкције још увек одражава постојећи књижевни канон и чува привилеговану позицију књижевности. Иако је изричу новоисторичари, ова примедба заиста произилази из постструктурализма, јер он уистину не зна шта ће са вредношћу књижевног текста. По чему би онда књижевни текст био повлашћено поље истраживања? Зашто би се уопште бавили књижевним текстовима, а не текстовима уопште?

Ако се ова питања узму у обзир, онда о вредности Бошковићеве књиге не одлучује доследност у практиковању изабране теоријске позиције – односно постструктурализма – већ управо њеном *изневеравању*: када Бошковић примети како се „гашење модернистичке функције/институције субјекта неће у Кишовом опусу остварити у



потпуности“ то онда не значи само то да ће Бошковић своју пост-структуралистичку анализу текста, аналогно свом увиду, употпунути анализом идеолошких простора *Гробнице за Бориса Давидовича* (дакле, ипак има нечега и изван текста) већ и то да ће тим увидом отворити једну нову могућност читања. То значи, даље, да је Бошковић отворио простор за разлику између доминантног/владајућег теоријског модела и књижевног дела као простора у коме се та владавина пропитује, а не тек потврђује. Поигравајући се са шпенглерском метафориком могли бисмо рећи да се теоријски модели рађају, досежу своју зрелост и умиру. Док су млади, освежавају наша читања, када доживе пуну зрелост, када окоштају, они одређују наша читања у мери да текстови који би се читали више нису ни потребни: они су прочитани пре него што је прочитано и прво слово. Нашим читањем тада влада дискурс, тај теоријски *matrix*.

Вредност Бошковићеве књиге је дакле, управо у томе што је отворена за оно што се налази изван границе изабраног метода. Она не прихвата владавину теоријског модела над читањем на исти онај начин на који Киш на етичком плану не прихвата конструисану историјску „истину“ тоталитарних режима, док на поетичком не прихвата до краја доминацију постмодерног разумевања прошлости. Вољу да се унутар једног тоталитарног система, једног тоталитарног теоријског модела, једне тоталитарне поетике која се снажи мануфактуром консензуса или индустријом пристанка, пронађе поље за субјективно деловање, понукано или херменеутичким поштењем или горким талогом искуства, назваћемо одлучност. Она је присутна и код Киша и код Бошковића – та одлучност је знак да негде још постоји субјект.

**Драгана Ратковић**  
*Институт за српски језик САНУ, Београд*

## СПИСИ О СТИЛУ И ЈЕЗИКУ

Милош Ковачевић. *Списи о стилу и језику*.  
Бања Лука, 2006.

1. У издању *Књижевне заједнице* из Бање Луке 2006. године изашла је књига Милоша Ковачевића *Списи о стилу и језику*.

Како насловом тако и тематски и композиционо, она је врло слична књизи *Грамајичке и стилскијичке теме* (Ковачевић 2003). Радове из области граматице и стилистике, којих има дванаест, аутор распоређује у поглавља *Стилистички списи* (7–219) и *Списи о српском језику* (275–387) и у тематски прелазно поглавље *О двојци истраживача стила и језика* (221–273).

Поред *Уводних примена* (5–6) и *Биљежака о аутору* (385–387) књига садржи и *Библиографске забиљешке* (383–384), у којима се читалац може обавестити где су ови радови, изузев текста *Лаза Косић – о женама*, претходно објављени или се налазили у штампи у време објављивања књиге.

И у овој књизи анализе Милоша Ковачевића су минуциозне, радови писани акрибично, а закључци, засновани на обилној и документованој грађи – врло убедљиви.

**1.1.** Списи о стилу носе називе: *О стилу и језику Радослава Брашића* (9–52), *Стилске доминације у Божовићевој причи „Први пути у Новом Пазару“* (53–82), *Палиндромне враћоломије Недељка Бабића* (83–95), *Инвокација и ајострофа у Шантићевој поезији* (96–125), *О типовима и стилским особинама дисфемизама и еуфемизама* (126–178) и *Лаза Косић – о женама* (179–219).

Ти радови представљају заправо наставак традиције започете у књигама *Стилске фигуре и књижевни текстови* (Ковачевић 1998), *Стилистика и грамајика стилских фигура* (Ковачевић 2000) и *Грамајичке и стилскијичке теме* (Ковачевић 2003), у којима се овај научник огледа као врстан познавалац како стилских средстава и њихове улоге у поетизацији језика тако и начина употребе језичких средстава уопште у остваривању уметничке вредности књижевног текста.

**1.1.1.** Полазећи од тога да приповетке Радослава Братића представљају језичко-стилско богатство, Ковачевић прави хијерархизацију и систематизацију језичких и стилских особина приповедака из књиге *Најлепше приче Радослава Братића* у избору и са предговором Рајка Петрова Нога.

Он најпре издваја основне карактеристике приповедака, а затим анализира средства којима се остварују.

Карактеристике су: наглашено присуство приче, па доживљеност и текстуална узајамна повезаност писца-приповедача и читаоца. Усредсређеност на слушаоца постиже се употребом глаголских облика којима је доживљеност категоријално својство (аориста, крњег перфекта и приповедачког презентата) и презентатива *ево, ејшо, ено* и *гле*, а веза писца-приповедача и читаоца – интерференцијом датих глаголских облика и презентатива, и употребом реторичког питања, које се остварује у разним варијантама, као што су: еротеза, еперотеза, антипофора и симбулеуза. А сва та језичка средства с психолингвистичком и прагматичком основом у складу су са структурно-синтаксичком основицом прича која је примарно говорна – као да писац не пише, него прича своје приче.

Као доминантну прагмасемантичку и језичко-стилску особину Ковачевић истиче хумор, а као најдоминантнију – принцип јединства бинарности, који се огледа на структурном и садржајном плану Братићевих приповедака и у интертекстуалности и функционалности стилској раслојености текста.

**1.1.2.** На врло сличан начин – са текстостилистичког дисциплинарно-методолошког аспекта, Ковачевић анализира приповетку Григорија Божовића *Први њуш у Новом Пазару*. Предмет анализе је целина текста приче схваћене као макродискурс, а хиперординирани критеријум анализе – (лингво)стилистички. Аутор анализе описује велики број стилематичних језичких средстава и открива њихову стилогеност.

**1.1.3.** У тексту *Палиндромне врајоломије Недељка Бабића* Ковачевић анализира палиндромну књигу Недељка Бабића *Коловр(а)ш*, састављену од: 1221 реченице, сонетног венца *Коловр(а)ш*, магичног квадрата или песме лавиринта, која садржи двадесетак песама, и приче *Невен* од 1001 слова. Не кријући одушевљење овом књигом, која открива моћи српског језика и показује да се и на њему могу творити палиндроме, какве су стварали В. Брјусов и В. Хлебњиков, М. Ковачевић показује које стилске форме постоје у оквиру овако маестралне фигуре и указује на значај појављивања оваквог књижевног дела у данашње време.

**1.1.4.** Док прва два рада представљају анализу језичких средстава и са аспекта стилематичности и са аспекта стилогености, анализа инвокација и апострофа у Шантићевој поезији подразумева издвајање и опис само граматичко-лексичких услова реализације ових фигура, док испитивање њихове стилогености чека другу прилику.

**1.1.5.** У раду *О штићовима и стилским особинама дисфемизама и еуфемизама* аутор анализира типове и стилске особине дисфемизама и еуфемизама на грађи која припада публицистичком и књижевноуметничком стилу српског књижевног (стандардног) језика.

Он између осталог закључује да дисфемизми обухватају мањи број појмова него еуфемизми, да су стилски маркирани сви дисфемизми, а од еуфемизама – они који интерферирају са неком другом стилском фигуром и да, за разлику од еуфемизама, дисфемизми нису „компатибилни“ са другим стилским фигурама, ако се изузму случајеви еуфемистичких дисфемизама, тј. полуеуфемизама или полудисфемизама.

**1.1.6.** Текст *Лаза Костић – о женама*, који се овде први пут објављује, представља беседу изговорену на крсној слави фонда *Лаза Костић* из Лондона – на Света Три Јерарха, 12. фебруара 2002. године, у Српској православној цркви *Свети Сава* у Лондону. То је трећа беседа о Лази Костићу одржана истом приликом – претходне две су: *Српски језик у заносима и несјокојима Лазе Костића* (одржана 2000) и *Свјетска литерарна и музичка рецејција српских народних њјесама* (одржана 2001).

Композиција ове беседе је троделна: уводни део представља осврт на две пређашње беседе, разрада – интерпретацију Лазиног односа према женским литерарним ликовима које је овај песник приказао у својим беседама, а закључак – осврт на улогу жене у Лазином животу и поезији (првенствено на Лазин однос према Ленки Дунђерски).

Као што је Лаза афирмисао српску народну поезију ученој Европи поредећи карактеристичне женске ликове из српске народне поезије са сродним, вредносно неоспорним, ликовима из светске књижевности (нпр. Огњену Марију из песме *Огњена Марија у њаклу са Беатричком* из Дантеове *Божанствене комедије*), тако је и М. Ковачевић афирмисао једног од најзнаменитијих Срба, ученог Лазу Костића из XIX в., који је релативизовао тезу да мушкарци на Балкану немају поштовања према женама. Као што је Лаза био духовит у својим беседама, тако је и М. Ковачевић духовит у овој беседи, коју духовито завршава антиципирајући четврто предавање – о конкретној жени-идеалу, Ленки Дунђерски, која је инспирисала

Лазу Костића да напише једну од најлепших песама на српском језику *Santa Maria della Salute*.

**1.2.** Поглавље *О двојици истраживача стила и језика* садржи критичке приказе стилистичких анализа Јована Вуковића и синтаксичких анализа Михаила Стевановића.

**1.2.1.** Рад *Стилистичке анализе Јована Вуковића* представља уједно рехабилитацију Јована Вуковића као стилистичара, који је у тој области најмање познат и после смрти најмање цитиран.

Ковачевић истиче да ће Вуковић остати запамћен у србистичкој стилистици првенствено по радовима који се односе на диференцијацију чисто граматичких, граматичко-стилистичких и чисто стилистичких категорија и по радовима који су посвећени синтаксичкој синонимији а који га, по њему, сврставају међу најзначајније српске стилистичаре. Он наглашава као значајну централну Вуковићеву стилистичку истраживачку област, а то је област синтаксичке стилистике, из које је овај лингвиста написао пет вредних и данас актуелних радова.

Доказ вредности Вуковићевих истраживања, по Ковачевићу, огледа се у томе што су заживела његова залагања за интегралну стилистику (стилистику као уједињујућу науку о језику и књижевности), потврђену у текстостилистици и семиотичкој стилистици, а посебно у литерарној лингвистици, која подразумева литерарну стилистику, дискурсну стилистику и лингвостилистику, али и анализу дискурса, лингвистику текста, прагматику и теорију рецепције.

**1.2.2.** У тексту *Синтаксичке анализе Михаила Стевановића* Ковачевић осветљава начин на који је Стевановић вршио анализе и анализира основне елементе његовог универзалног лингвистичког метода. Иако каже да ће апстраховати вредност самог метода и резултата његове примене, итекако износи корисне закључке и о томе.

Као грађа служе му три најзначајнија дела овог научника: универзитетски уџбеник и књиге *Синудије и расправе о језику* и *Од Вука до Белића и даље*.

Као изузетну вредност Стевановићевих истраживања Ковачевић наводи: интуитивно-аналитички карактер дескриптивне компоненте његовог дескриптивно-нормативног метода и богатство корпуса, његову функционалностилску раслојеност – грађа припада како књижевноуметничком стилу тако и разним функционалним стилима стандардног српско(хрватско)г језика. Богатство грађе је значајан детаљ пошто се показао авангардним – корпусна

лингвистика постаје доминантно обележје лингвистичких истраживања после периода „антикорпусне“ лингвистике, коју су наметнули представници трансформационо-генеративне граматике, а ми бисмо додали да је по тој репрезентативности грађе сам Ковачевић следио Стевановића.

С друге стране, замера Стевановићу што није придавао значај терминологијацији, и што, у жељи да појаву расветли са више аспеката, није правио хијерархизацију критеријума примењених у анализи, а то је довело до пермутације класификационих и субкласификационих критеријума анализе. Ту грешку великог србистичког синтаксичара исправио је аутор ове књиге у својим синтаксичким анализама.

**1.3.** Последње поглавље, *Сјиси о српскоме језику*, садржи текстове: *Говор Херцеговине као једина основа српског књижевног језика* (277–299), *Приредикајска ујошреба њарџикула већ, још и више* (300–331), *Отворена њиџања конструиција с везником било* (332–360) и *Конструиције с њриједлошким изразом са све* (361–381).

**1.3.1.** Аутор показује да је источнохерцеговачки дијалекат са својом граматичком структуром једина основица Вуковог и вуковског српског књижевног језика, који се данас остварује као српски језик и српски језици (под српским језицима аутор подразумева хрватску и бошњачку варијанту српског језика, које носе политичка имена: хрватски и бошњачки језик). По њему, дакле, двоизговорност гласа *јџи*, не подразумева и дводијалекатност основице.

**1.3.2.** У раду *Приредикајска ујошреба њарџикула већ, још и више*, аутор показује да је само делимично тачна тврдња коју заступају Е. Барић, Р. Катичић и Д. Рагуж да у семантичкој опозицији „прерано“ – „прекасно“ партикула *већ* долази уз потврдну, а *још* уз негирану форму предиката, односно да при семантичкој опозицији „наставак“ – „престанак“ трајања глаголске радње *још* долази уз потврдни, а *више* уз негирани глагол предиката. По њему, ти односи су много сложенији – само је употреба партикуле *више* условљена негираном формом предиката, док и партикула *још* и партикула *већ* долазе и уз потврдне и уз одричне форме предиката. При том, избор једне од партикула условљен је како прагмасемантичком нијансом „неочекиваности“ коју свака од њих као пресупозицијско значење носи тако и синтаксичким типом конструкције у којој се дата партикула реализује. То значи да је компатибилност или некомпатибилност наведених партикула са афирмативним или негираним формама предиката „задата“ интерференцијом њихових прагмасемантичких особина са структурно-семантичким осо-

бинама конструкција у којима се реализују (какве су нпр. условно-узрочне *ако* или *кад*-клаузе, конструкције реторичког питања, конструкције са множењем негација или конструкције са експлетивном негацијом).

Тако нпр. у реченицама реторичког питања са афирмативном формом предиката а изјавним одричним значењем долази партикула *још* и *више*, док у реторичком питању с одричном формом предиката а потврдним значењем долази партикула *већ* или *још*.

**1.3.3.** У тексту *Ошворена питања конструкција с везником* било, аутор се слаже са претходницима да се везник *било* појављује увек удвојено: као *било ... било* или као *било ... или* и додаје да први од удвојених чланова има функцију интензификаторске партикуле, а други дисјунктивног везника са укљученом интензификаторском прагматичком компонентом. Затим показује да комбинација *било* са *или* није слободна, јер се нужно остварује само распоред *било... или* и да *било* у функцији независног везника повезује синтаксеме, синтагме или зависне клаузе, али да никад не твори независнослужену реченицу. При том, ако долази испред дубинске субјекатско-предикатске везе, *било* се остварује само у конгруентном облику *био/била/била/било/били/бил* добијајући род и број од супстантивне речи у предикативу.

Када дође у споју са неким зависним везником (а то је најчешће општесубординацијски везник *да*) *било* са тим везником не прераста у сложени везник, него је показатељ координираног односа зависне клаузе (чију зависност предодређује управо наведени зависни везник). У таквим случајевима везник *било* нужно захтева структуру вишеструкосложене реченице, састављене од надређене клаузе и најмање две субординиране клаузе чији дисјунктивни координирани (међу)однос предодређује управо везник *било*.

Закључак да везник *било* не повезује независне клаузе у независнослужену реченицу коригује утврђено правило о издвајању и препознавању независних везника. Правило по коме су независни везници они и једино они који повезују не само чланове координиране синтагме него и клаузе у независнослужену реченицу није примењиво на везник *било*, који је, како је показала анализа независни везник. Зато би ново правило требало да гласи: независни везници су сви они везници који повезују или само чланове независне синтагме или и чланове независне синтагме и клаузе независно-служене реченице.

**1.3.4.** Анализирајући конструкције с предлошким изразом *са све* аутор показује семантичка обележја овог израза, који је дошао



из супстандардног језика (није, дакле, својствен само призренско-тимочком говору), а заживео у новинарском језику, и признаје му нормативни статус.

Аутор истиче да експресивно наглашавање „карактеристичне појединости“ чини конструкцију *са све* стилистички маркираном у односу на конкурентну стилистички неутралну социјативну конструкцију с предлогом *са*. Зато се конструкције *са* предлошким изразом *са све* данас морају сматрати стилистичким, односно стилистичко-граматичким конструкцијама, будући да су на путу да постану општа одлика разговорног стила и новинарско-публицистичког (под)стила српског књижевног језика. А пошто се изразом *са све* не нарушава ниједно од системских правила српског књижевног (стандардног) језика, нема разлога не признати му нормативни статус.

2. *Сјиси о сџилу и језику* Милоша Ковачевића представљају школске примере одличне језичко-стилске, критичке и граматичке анализе и, као такви – још један значајан прилог србистици и лингвистици уопште.



Жељко Буровић • *Сатурњанци*  
туш/перо на папиру, 100 × 70 cm, 2007.

Јадранка Божић  
Народна библиотека Србије, Београд

## ЈЕДАН НОВИ УВИД У ЧИТАЛАЧКЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ

“Како читати: о стратегијама читања трагова културе“,  
приредио Саша Илић,  
Београд, Народна библиотека Србије, 2005, 309 стр.

Едиција „Ризом“ покренута 2005. године резултат је амбициозно замишљеног културног програма Народне библиотеке Србије у оквиру којег се одржавају циклуси предавања посвећени теоријском промишљању разнородних културних и друштвених појава. Весник ове нове колекције је књига „Како читати: о стратегијама читања трагова културе“, зборник текстова одабраних након двогодишњег рада на конципирању тема и брижљивом одабиру предавача.

Читању се у овом зборнику приступило из шире антрополошке визуре, као феномену који се тиче не само књижевности, већ и културе уопште. Читање, као што је и наглашено у поднаслову (О стратегијама читања трагова културе) није само ствар науке о књижевности, као што ни књижевност данас, имајући у виду њену официјелну рецепцију, није само ствар бављења уметношћу. Ово померање рецептивног хоризонта преко граница досадашњих схватања одразило се на избор тема и регистара читања. Ауторска енергија овде није усмерена на давање препорука за читање; реч је о једном новом увиду у читалачке компетенције које су се последњих година коренито измениле.

Различите тековине људског ума аутори *читају* и разматрају сагледавајући стварност која нас окружује. Есеји су разврстани у тематске групе као што су очекиване књижевне врсте (кратка прича, поезија), преко тривијалних и бочних жанрова (путопис, бајка, тривијална књижевност, превод), затим актуелних културних, политичких и правних феномена (Данил Хармс, новчанице, водени знаци, еволуција, Олимпијске игре, устав) – до сложених урбаних и ликовних структура и кодова (град, стрип, меди-рејд).

У реализацији овог пројекта, чији је приређивач Саша Илић, учествовали су предавачи/аутори Новица Милић, Давид Албахари, Дејан Илић, Владимир Гвозден, Татјана Росић, Јасмина Лукић,

Зоран Пауновић, Бранислав Јаковљевић, Александар Ђирић, Ненад Димитријевић, Алексеј Тарасјев, Милета Продановић, Радоман Станковић, Милан Попадић, Александар Зограф и Сретен Угричић.

Неки од радова нуде нова тумачења наизглед саморазумљивих и *дочитаних* поља човековог делања; други, пак, третирају подручја с мањим спекулативним и имагинативним потенцијалом као што су природне науке или друштвенополитичка стварност. Тако на пример, Милета Продановић, кроз преглед новчаница које су биле у оптицају, прецизно мапира историјске ситуације, а банкноте република које су чиниле екс-Југославију могу се сматрати идеалним материјалом.

Уводни текст Новице Милића даје темељну аналитичку основу за различита читања која следе, али и закључак који кореспондира с размишљањима осталих аутора. Он читање дефинише као *дисјунктивну синтезу*, као спој неспојивог. Сложена радња читања је „нешто што почиње од перцепције, иде преко разумевања, рекогниције и когниције, меморије, рефлексije, до овога што би било заборав и спекулација, имагинација и фантазија, а што не покрива појам разумевања“. Читању је својствено и нешто што му је наизглед супротно: то је нечитљивост, нарочито у књижевном тексту, места која призивају нова читања.

Циклус „Како читати“, примећује Татјана Росић, заснива се заправо на једној скривеној претпоставци: треба наиме, испитати да ли је и како, ако јесте, све текст: утврдити функцију, каткад сасвим несвесну, читања у савременој култури. Све ово би требало да доведе у питање традиционалне концепције и поимања читања која узимају здраво за готово да се зна шта подразумева та операција. По принципу онеобичавања, све ово постаје скоро очигледно ако је у питању читање устава, еволуције или града. Али ако је тема читање бајке, овај ефекат изостаје јер већина људи претпоставља да зна како би је требало читати јер је то један од првих књижевних жанрова и првих текстова уопште с којима се сусрећемо. „Уколико постоји нека заједничка прошлост читања, нека архетипска прошлост читалачке заједнице; уколико постоји само та претпостављена, дакако идеална заједница читалаца-посвећеника ... њу би заиста чинили они који су одувек, најпре и најрадије, безброј пута ишчитавали бајке.“

Татјана Росић сматра да се тајна нове експанзије бајке као жанра крије пре свега у компатибилности бајке с новим технолошким стратегијама, па отуда као да се целокупно тржиште забаве и кон-

зумације у савременој култури (до засићења преплављено производима као што су видео-игре) позива на стару добру традицију суровости, резимирану у скоро свакој бајци, упркос њеном привидном или стварном срећном крају. Желећи да нам да што краће упутство за читање бајке, ауторка се опредељује за трагање за шо-кантним, натуралистичким детаљем текста који представља моме-нат истинског узбуђења/изненађења.

Продуктивно читање је за Давида Албахарија оно читање које доводи до жеље да се прочита и нешто друго. Ако читалац није спреман да се већ унапред отвори тексту, тада ће и текст заувек остати затворен за њега. Покушавајући да да одговор на питање како читати кратку причу, Албахари нам цитира неколико примера из књиге најкраћих прича који показују како је тешко унапред дефинисати читање ових текстова. Ту су, између осталих, Данил Хармс, Дино Буцати, Бертолт Брехт: не знамо шта бисмо с овим штивима, толико су апсурдна, смешно-тужна, ишчашена, на неком месту пресечена. Управо та отвореност краја, нека врста прекида приче, остављање могућности читаоцу да настави даље причу у себи – одликује многе писце постмодернистичког периода.

Албахари на овај жанр гледа као на битан фрагмент извучен из живота оних који се појављују у причи. То може да буде наизглед мали и неважан детаљ, али детаљ који ипак преобликује судбину датих ликова и требало би да то буде важан догађај у њиховим животима.

Бавећи се читањем Данила Хармса, Бранислав Јаковљевић истиче незавршеност његовог списатељског дела, фрагментарност. Његов рукопис је не само експерименталан, већ и некако непокоран, несавладив. Јаковљевић сматра да Хармсов текст не бележи догађај, већ му омогућава да се деси – читање Хармсовог дискурса јесте догађај.

Дејан Илић је мишљења да не постоји текст који се може до краја прочитати, поготово не песнички текст: не постоји непобитна истина песме. Свет се у савременој поезији указује много више као постајање, кретање и развој, него као бивствовање и скуп стања, о чему говоре Жил Делез и Емануел Левинас. Читање поезије је, за разлику од других жанрова, највише засновано на нечитљивости текста; то је читање с највише поновљених читања, о чему је писао и Новица Милић.

Препоруку да не читамо превод, ако не морамо, већ оригинал добијамо од Зорана Пауновића: превођење јесте губитак, посао у који се улази са свешћу да је немогуће донети читав утисак и зна-

чење оригинала. Он сматра да треба преводити оне писце чији језички исказ осећамо као себи близак. У свом тексту он на занимљив начин даје преглед *преводилачких промашаја* који се најчешће могу уочити приликом превођења књижевних дела. Основни критеријум доброг превода је старо добро уживање у тексту.

Питање *како читати и тривијалну литературу* Јасмина Лукић преводи на питање како се бавити популарном културом и питањима вредности у литератури. Поставља се питање да ли је популарна култура субверзивна, или она ипак подржава дато стање ствари у друштву пасивизирајући своју публику; ово друго виђење наглашава нормализацијску, ескапистичку улогу поп-културе, која тежи да конзервира затечено стање у друштву.

Ауторка за пример узима прозу Љиљане Хабјановић-Ђуровић и анализирајући је показује како она у деведесетим годинама ХХ века подржава доминантне митове о националној угрожености српског народа као и политику режима на власти.

Када је реч о читању устава, Ненад Димитријевић сматра да у тој ствари нисмо слободни да успостављамо естетски суд будући да је устав обавезујућа лектира. Слобода која је вредност и власт која је зло – то су велике теме устава, и то је оно на шта ми као обични читаоци треба да обратимо пажњу. Аутор напомиње да када читамо устав треба да знамо да дефинишући основна права, овај документ предочава који су домети и где су границе наше слободе.

Радоман Станковић се у зборнику бавио читањем водених знакова (филиграна). Филигранологија је као метод датирања рукописа постала незаобилазна у археографији, дипломатици, архивистици, картографији, у историји уметности и неким другим дисциплинама, откако су велики приручници водених знакова Н. Лихачова (1891) и Ш. М. Брикеа (1907) увели у науку велику типолошки систематизовану и хронолошки сређену грађу и омогућили њену широку примену у датирању хартије и текстова писаних на њој.

Занимљиво предавање о читању стрипа држи наш најпознатији стрип-аутор Александар Зограф (Саша Ракезић) који текст темељи на онаквим ситницама од којих обично започињу приче у његовим стриповима.

Сјајни есеј Сретена Угричића „Како читати меди-рејд“, што је наравно опозит познатом Дишановом концепту *ready-made* односно серијском предмету као уметничком делу, заговара у основи једну платоновску естетику у чијем је средишту управо *ready-made*, или суштински предмет, дело. Меди-рејду је својствен метапоступак безусловног искључивања уметничког дела из његовог контек-

ста. Меди-рејд као трансцендентална уметност може се изразити посредно, метафорично: нпр. пуно гледалиште пред празном позоришном сценом или као кад Кејд изведе неколико минута тишине.

На трагу феноменолога Хусерла и Ингардена који су сматрали да уметничко дело постоји независно од његовог физичког приказа, па тако и од његове рецепције, Угричићев конструкт чиста је теоријска претпоставка – означено без означитеља. Ако за једно уметничко дело нико не зна, не значи да то није уметност. Меди-рејд је оно што остаје кад од уметности одузмемо идеолошко, политичко, социјално, психолошко, морално, материјално, чулно, сазнајно, географско.

Есеји о стратегијама читања трагова културе успевају да учине једноставним неке читалачке ствари које су векови и обиље информација учинили неразумљивим. Предавачи-писци ових одличних текстова, одговарајући својим специфичним дискурсом на постављено питање, провукли су кроз своја предавања и оне слатке историјско-литерарне ситнице због којих су и заволели књиге и читање.

Књига је замишљена као зборник радова обједињених читањем, овим широким пољем еманације људског духа. Сваки од ових радова понаособ својом теоријском утемељеношћу и занимљивим начином презентовања доприноси вредности ове књиге. Захваљујући пре свега високој компетенцији самих аутора, овакав зборник сведочи о непостојању граница читљивог и потврђује моћ имагинарног. На жалост, нису сачувана предавања Горанке Матић, Зорана Станојевића и Сњежане Миливојевић о читању фотографије, веб страница и новина која би, сигурни смо, употпунила целину циклуса.



# АУТОРИ НАСЛЕЂА

## Јасмина Ахметагић

Рођена је 1970. у Београду. Књижевни критичар, доцент на Државном универзитету у Новом Пазару. Дипломирала, магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду. Књиге: *Антички мити у прози Борислава Пекића* (2001), *Поштрага која јесам: о прози Владана Добривојевића* (2002), *Унутрашња страна постмодернизма: Павић / Поглед на теорију* (2005), *Антиројојеја: библијски подтексти Пекићеве прозе* (2006), *Дажд од живога узљевља: читање с Библијом у руци прозе Д. Киша и М. Ковача* (2007). Добитник награде „Исидоријана“ за најбоље књиге српске књижевности 2006. и 2007. године (за књиге: *Унутрашња страна постмодернизма и Антиројојеја*). Пише поезију и есеје.

## Александар Б. Недељковић

Рођен је 1950. године у Београду, где је завршио Пету гимназију, дипломирао на Филолошком факултету, одбранио магистарски рад и докторат из књижевних наука. Магистрирао је 1976. са радом *Књижевна обрада путовања у свемир као теме у америчкој научнофантастичној књижевности 20. века*, а докторирао 1994. године са радом *Бриџански и амерички научнофантастични роман 1950-1980 са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*. Већ око 30 година бави се проучавањем и превођењем научне фантастике. У његовом преводу објављено је око 60 романа, 250 прича и десетак научно-популарних књига из области астрономије, космологије, нуклеарне физике и других природних наука. Објавио је и око 400 чланака о том жанру, углавном популарних, а неколико и у иностранним и српским научним часописима. Доцент је за предмет Енглеска књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

## Никола Бубања

Рођен је 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Магистрирао је на Филолошком факултету у Београду, где тренутно ради на докторату. Запослен је као асистент на предметима из енглеске и америчке књижевности на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Члан је редакције часописа „Липар”.

## Владимир Карановић

Рођен је 1981. године у Београду. Завршио је Пету београдску гимназију. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду. Школске 2005/2006. године уписао постдипломске студије, смер наука о књижевности, на Филолошком факултету у Београду. Од септембра 2005. ради као асистент-приправник за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра 2006. и као сарадник у настави Катедре за иберијске студије у Београду. У школској 2007/2008. години завршио мастер студије из књижевности на Филолошком факултету у Београду. У 2008/2009. години уписао докторске студије на Филолошком факултету у Београду, модул књижевност, смер наука о књижевности. Објављује радове у водећим националним часописима из области филологије („Документарно и фикционално у драмском делу *Fuenteovejuna* Lorea de Vege“, Крагујевац, Наслеђе, Часопис за књижевност, језик, уметност и

културу, број 9, 2008, 95-118.). Био је преводилац за шпански и енглески језик у органима Министарства одбране Републике Србије (јун 2008 - март 2009). Бави се превођењем књижевних и стручних текстова са шпанског на српски језик (*Историја светиа*, приредио Карлос Гисперт, Пирот, Pi-pres, 2009. 1216). Био је стипендиста Шпанске агенције за међународну сарадњу (Agencia Española de Cooperación Internacional).

### **Ана Гвозденовић**

Рођена је у Краљеву 1977. године. Дипломирала је и магистрирала на Филолошком факултету у Београду. Ради као уредник у Издавачкој делатности Народне библиотеке „Стефан Првовенчани” Краљево.

### **Драгослав Ђорђевић**

Рођен у Крушевцу 1970. године. Дипломирао у Београду на групи за српску књижевност и општу са српским језиком. Магистрирао на теми: *Поетика тајни и откровења у поезији Расика Петровића* код проф. Александра Јеркова. Објављени текст *Тајна смрти* је из овог рада. Објавио је две књиге поезије: *Огаја за реч* (2000) у Новом Саду у Матици српској и *Свеже тајне бића* (2004) у Београду у Народној књизи.

### **Robert Bońkowski**

Магистрирао је 1993. године на Шлеском универзитету у Sosnoviecu на Одсеку за словенску филологију (југославистика). Докторирао је 1998. године дисертацијом *Chorwackie słownictwo sportowe*. Аутор је једне књиге, 28 штампаних чланака у Пољској и иностранству. Предаје на Шлеском универзитету у Катовицама, те на Универзитету Adam Mickjevič у Познању.

### **Надежда Силашки**

Дипломирала и магистрирала на Филолошком факултету у Београду (Катедра за енглески језик и књижевност), а докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду тезом под насловом *Дискурс рекламног огласа у часописима за жене на српском и енглеском језику: анализа жанра*. Ради у звању доцента на Економском факултету у Београду, где предаје *Енглески језик за економисте*. Објавила је више радова у домаћим и међународним часописима. Аутор је неколико уџбеника и граматика у области енглеског језика економске струке.

### **Бранка Миленковић**

Рођена је 1976. у Крагујевцу. Завршила је средњу школу Woburn Collegiate Institute у Торонту, Канади, где је живела шест година. Дипломирала је 1999. на Филолошком факултету у Приштини, на групи за енглески језик и књижевност. Од 1999. до 2002. била је запослена као лектор за енглески језик на Филолошком факултету у Београду, Наставно одељење у Крагујевцу. Од 2002. ради као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Уписала је 2008. године Докторске студије (Наука о језику) на Филолошко-уметничком факултету. Учествовала је на домаћим и међународним научним скуповима и

публиковала научне и стручне радове из области Академског писања. Један је од коаутора приручника намењеног за припрему полагања испита склоности и способности Б2 нивоа - *Mastering English Proficiency Skills in English (MAPS in English)*. Област интересовања: примењена лингвистика и академско писање.

### **Јелена Петковић**

Рођена је 12. децембра 1975. године у Крагујевцу, где и данас живи и ради. Дипломирала је на групи за српски језик на Филолошком факултету у Београду-одељење у Крагујевцу, а сада је студент 2. године Докторских студија (смер Наука о језику) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент на Филолошко-уметничком факултету. Објавила више стручних и научних радова и учествовала на већем броју научних конференција.

### **Валентина Чизмар**

Рођена је 1979. у Врбасу. Основне студије филозофије похађала је на Филозофском факултету у Новом Саду. Дипломирала 2004. из области савремене филозофије, а 2005. је завршила и Специјализоване студије новинарства у Новом Саду. Магистарске студије филозофије похађала у Новом Саду, а потом наставила на Универзитету у Источном Сарајеву – Филозофски Факултет Пале и тренутно је пред одбраном магистарског рада. Од 2002. до 2004, а потом и од 2008. члан је удружења за развој науке „Никола Тесла“ у Новом Саду. Од 2005. члан је алумног клуба *Новосадске новинарске школе*. Један је од учесника Југословенског фестивала поезије младих у Врбасу (2006). Радила је на Филозофском факултету у Новом Саду од 2005. до маја 2009. год. на предметима: Увод у филозофију, Естетика, Филозофска антропологија, Савремена филозофија, Филозофска терминологија, Правци савремене филозофије. Спољни је сарадник издавачке куће „Руске слово“ у Новом Саду, у чијој едицији је у припреми њена прва збирка поезије „Нити бића.“ Тренутно незапослена. Објављује филозофске радове, есеје, као и поезију, на српском и русинском језику.

### **Станислав Томић**

Рођен 1986. године у Тузли. Основну школу „Свети Сава“ похађао у Зворнику од 1992-2000. године. Средњу школу са одличним успјехом завршио у Техничком школском центру Зворник 2004. године. 2004. године уписао Филозофски факултет у Источном Сарајеву, одсек за филозофију и социологију. Испитне обавезе на овој високошколској установи окончао 2008. године.

### **Сања Пантовић**

Завршила је студије клавира у Београду на Факултету музичке уметности у класи професора Зоре Михајловић. Од 1985. до 2005. године радила је као професор клавира у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Њени ученици су на домаћим и интернационалним такмичењима у категоријама клавир-главни предмет, клавирски дуо и камерна музика освојили близу стотину награда, углавном првих. 2005. године добија звање сарадника на Факултету уметности у Нишу за уже стручно уметничку област Клавир-упоредни предмет, а 2006. године у истом звању прелази на Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу за предмет Кла-

вирска музика. Радила је као члан жирија на великом броју клавирских такмичења. Од Заједнице музичких и балетских школа Србије, 2007. године добија награду за вишегодишње резултате у уметничком и педагошком раду, а 2008. године музичка школа „др Милоје Милојевић“ додељује јој похвалу за изузетне заслуге и допринос у раду музичке школе. Њена збирка „Клавирски ансамбли“ објављена је 2008. године у издању Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу.

### **Валерија Каначки**

Рођена 1972. Дипломирала на Факултету музичке уметности у Београду 1997, на одсеку за општу музичку педагогију. Магистрирала 2004. на истом факултету из области музичке теорије. Запослена на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу од његовог оснивања, као асистент, а од 2007. у својству доцента за предмете Анализа музичког дела и Музички облици на одсеку за музику. Главно поље рада: анализа музичке форме романтичара. Излагала реферате на научним скуповима у земљи (*Музичка теорија и анализа*, Београд 2004, 2005, 2009; *Музичка теорија и анализа* Соко Бања, 2006; *Српски језик, књижевности, уметности*, Крагујевац, 2007, 2009) и иностранству (Пољска, 2004). Радови су штампани у одговарајућим зборницима.

**Уредништво/Editorial Board**

Драган Бошковић/ Dragan Bošković  
*главни и одговорни уредник/Editor in Chief*

Бранка Радовић / Branka Radović

Сања Пајић / Sanja Pajić

Радмила Настић / Radmila Nastić

Катарина Мелић / Katarina Melić

Анђелка Пејовић / Anđelka Pejović

Тијана Ашић / Tijana Ašić

**Секретар уредништва/Editorial assistant**

Маја Анђелковић/Мaja Anđelković

**Лектор/Proofreader**

Јелена Петковић/Jelena Petković

**Преводилац/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**

ГЦ Интерагент, Крагујевац/GC Interagent, 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; ГЦ Интерагент). - 24 cm

Полугодишње  
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)  
COBISS.SR-ID 115085068