

Наслеђе 20

Наслеђе 20

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

ГОДИНА VIII / БРОЈ / 20 / 2011

Year VIII / Volume / 20 / 2011

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

НАУЧНИ РАДОВИ

Драган Б. Бошковић ПОЛИТИКЕ СРПСКОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА	9
Marija V. Lojanica, Jasmina A. Teodorović ARCHITECTURAL POSTMODERN WORLD AND CITIES OF GLASS REVISITED	23
Игор Перишић ФИЗИОЛОШКА КОМИКА ИЛИ КОМИЧКИ НАТУРАЛИЗМИ У УЛИКСУ ЏЕЈМСА ЏОЈСА	37
Никола М. Бубања АВИЈАНСКА СИМБОЛИКА ДАНОВЕ ЕРОТОЛОГИЈЕ: ФЕНИКС	53
Маја Анђелковић ЦРКВЕНА БЕСЕДА И МЕДИЈИ КАО СВЕДОЦИ САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА	65
Сања Ж. Ђуровић ТВОРБЕНО-СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА ИМЕНИЦЕ ВРАТА	77
Кристина Марковић МОРФОЛОШКА ОБЕЛЕЖЈА ГЛАГОЛА И ЊИХОВО ПРЕДСТАВЉАЊЕ У НЕМАЧКО-СРПСКОХРВАТСКОЈ ЛЕКСИКОГРАФИЈИ (1945–1971)	87
Мирјана М. Мишковић Луковић РЕЛЕВАНЦИЈА У КОМУНИКАЦИЈИ: СТУДИЈА СЛУЧАЈА ДЕСКРИПТИВНИХ ЛЕКСИЧКО-ПРАГМАТИЧКИХ ПРОЦЕСА У РАЗГОВОРНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ	107
Јелена Р. Даниловић, Марта В. Димитријевић СУФИКС <i>-ER</i> У ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ: ДЕРИВАТИ, СЛОЖЕНИЦЕ И ПРОЦЕС ЊИХОВОГ УСВАЈАЊА КОД УЧЕНИКА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА КАО СТРАНОГ	123
Маријана Д. Матић, Савка Н. Благојевић НАСТАВА ЧИТАЊА НА ПОЧЕТНОМ НИВОУ УЧЕЊА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА У НИЖИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ	143
Предраг Н. Драгојевић ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА: ПРИМЕРИ ИЗ МЕТОДОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА	155
Саша Брајовић ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ	167

Роза Д’Амико, Сања Р. Пајић ТРИПТИХ ИЗ ФОРЛИЈА- ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ УМЕТНИЧКЕ РАЗМЕНЕ ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА –	183
Татјана Дадих Динуловић, Љубица Ристовски, Тијана Ђуричић „ПОЗОРИШТЕ НА ГРАДИЛИШТУ“: ИСПИТИВАЊЕ ОДНОСА ТРАДИЦИОНАЛНИХ И НОВИХ ВРЕДНОСТИ НА ПРИМЕРУ ПОЗОРИШНЕ ЗГРАДЕ У СУБОТИЦИ	197
Невена Ј. Вујошевић ДИСТИНКТИВНИ ЕНТИТЕТИ ПРОКОФЈЕВЉЕВОГ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА АНАЛИТИЧКА СТУДИЈА С. СЛОНИМСКОГ	211
Александра Раденковић ОСНОВИ ПИЈАНИСТИЧКЕ МЕТОДЕ ЛАЈМЕР-ГИЗЕКИНГ	229
Биљана Р. Влашковић У РИНГУ: SNAKES VERSUS SHAW	243
Ивана М. Тодоровић МИГРАНТ КАО „ДРУГИ“: РОМАН <i>НАСЛЕЂЕНИ ГУБИТАК</i> КИРАН ДЕСАИ	261
Мина Ђурић ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВИЋ <i>ДИС</i> У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ	271
Нагаша Радусин Бардић УПИТНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ГРАМАТИКАМА ФРАНЦУСКОГ КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА	285
Ружица Седер ИЗБОР ГЛАГОЛСКОГ НАЧИНА У ФРАНЦУСКИМ КОМПЛЕТИВНИМ РЕЧЕНИЦАМА УВЕДЕНИМ ГЛАГОЛИМА ГОВОРЕЊА, МИШЉЕЊА И ПЕРЦЕПЦИЈЕ И ЊИХОВИ КОРЕЛАТИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ	303
Milan Milanović, Ana Milanović TESTING LISTENING IN THE INTERNET-BASED TEST OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE	317
Јелена Л. Петковић О НЕКИМ ЈЕЗИЧКИМ И СТИЛСКИМ ПОСТУПЦИМА У КЊИЖЕВНОМ ИЗРАЗУ ВИДАНА НИКОЛИЋА	329
ИНТЕРВЈУ	
Даница Савић ХЕСЕ – (НЕ)НАПИСАНА ПАРТИТУРА	347

ПРИКАЗ

Биљана Радић Бојанић
НОВА ЗБИРКА ЗАДАТАКА ЗА
ПРИПРЕМУ ПРИЈЕМНОГ ИСПИТА

355

АУТОРИ НАСЛЕЂА

НАУЧНИ РАДОВИ

Драган Б. Бошковић*Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу*

ПОЛИТИКЕ СРПСКОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА

У раду се преиспитују идеолошки аспекти српске постмодернистичке литературе. Описујући теоријске визуре генезе српског постмодернизма, указаћемо на прећутану, идеолошку страну литературе, на њену увек активну модернистичку и просветитељску свест.

Кључне речи: постмодернизам, модернизам, политика, идеологија, поетика, српска књижевност

Постмодернизам је питање не поетике колико политике, већ је одавно и довољно снажно истакнуто. Модернизам, као Мекхејлово чедо епистемологије или Бартово чедо семиолошке самосемантизације, што су већ дуго општа места за разумевање ове парадигме, онолико су то колико је из теоријског дискурса уклоњено да је модернизам такође питање политике поетике, репрезентације, идеолошке и просветитељске кохеренције. Постмодернизам, схваћен као још један корак у модернистичком ходу просветитељско-естетичког пројекта или парадигматски обрт ка постхуманистичком, постисторијском и постпоетичком хоризонту, остаје усуд свих нас. Постструктурализам, опет, као наличје постмодернизма, такође, само је генератор политике теоријских струјања. Направимо одмах неке дистинкције, макар биле нетачне. Модернизам јесте пре питање поетике и егзистенције; постмодернизам јесте пре питање идеолошког центрирања дискурса; модернистичке теорије пре су херменеутика онтологије књижевности; постструктуралистичке теорије пре су питање дискурзивног и идеолошког „смештања“ текста.

Српска постмодернистичка књижевност је идеолошки парадигматична, али је спретније убачена у поетичке него у полит-

dudi@verat.net

Рад је део истраживања која се спроводе на пројекту 178018 – *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* Министарства просвете и науке Републике Србије.

иколошке расправе. Она се отворено може препознати као идеолошка фигурација, симболичка једначина са јасним „политичким“ решењем, и зато захтева преданије развијање идеолошких слојева. И док упорно разграђује неки идеолошки поредак, она остаје верна неком другом: истражујући порекло идеолошких предрасуда текстова који су стварани под велом тоталитарних система, не би ли те текстове укључила у историјску и политичку „свест“, српска постмодернистичка књижевност открива своје идеолошке позиције и уплетеност текстова у друштвене дискурзивне праксе. Ако је сваки текст и сваки дискурс могуће сагледати из угла његових „политичких“ амбиција, онда је српска књижевност подобна следећим идејама: „Идеолошки став аутора – идеологија, представља скуп упутстава за заузимање става у постојећем свету друштвене праксе и за деловање на њега“ (Рикер 1992: 213); „Свако представљање прошлости има идеолошке импликације“ (White 1973: 25). Будући да подразумевају идеолошки ангажман аутора, идеолошки контекст, идеолошку фигурацију, постмодернистички текстови, убризгавајући свој „логос“ у друштвено ткиво или трпећи убризгавање „логоса моћи“ у своје ткиво, постављају се као етичко-идеолошка смерница и списатељском еснафу и јавности једног идеолошко обојеног друштва. У, макар само на плану идеја, избалансираној књижевности, идеолошки налог експлицитно се поставља према постојећим политичким „линијама“, актуелизујући историјске трагове битне за идеолошку свест друштва, себе одређујући према социјализму, револуцији, комунизму, тоталитарним националистичким системима, и према налозима просвећеног Запада. Суочена са распадом социјалистичке творевине и грађанским ратом, српска постмодернистичка литература даје (не)двосмислене одговоре. Нужност литерарног ангажмана намеће се историјско-политичким контекстом и екстремним негирањем хуманитета у Србији на крају 20. и почетком 21. века. Зато литература мотиве за идеолошко-симболички ангажман налази у истребљењу грађанства, етнички профилисаног егзекуцији, историографском и политичком фалсификовању историјских чињеница, екстремном нехуманизму, у идеолошком слепилу интелектуалаца, отпору епохалним идејама епистемолошког агностицизма и нестанка човека са историјске сцене, релативизованом моралу, прикривеној или раскривеној вези између домаћих писаца и политичког система.

С друге стране, колико само жеље, отпора, гнушања и покушаја да га мислимо инвестирамо у посмодернизам, не остајући ни за трен ослобођени његовог демона. Нека врста олакшања може се

осетити у теоријским дикурсима као знак да нас је постмодернизам толико опсео да се више о њему ни не мисли, када су и петоразредни српски познаваоци књижевних прилика почели да употребљавају појам „постмодернизма“ не би ли себе убадили у савременост и на себе навукли маску „компетентних“ особа. Лексикон постмодернизма се тако проширио остављајући преплетеним појмове постодернизам, постструктурализам, постиндустријско и информатичко друштво, постисторија, метаисторија, глобализам итд. Иако сваки од наведених појмова има тачно одређено значење и своју семантичку историју у оквирима различитих поља мишљења, они се веома често употребљавају синонимно. Један од разлога јесте свакако необавештеност, други – селекција информација и знања, трећи би био мешање српске романтичарске свести деведесетих и савремених културолошких кретања, али и пре тога наше социјалистичке младости и динамике европског културног контекста, а онда и неселективно и идеологизовано усвајање идеја које у српском друштву, култури и књижевности не могу бити тако олако имплементирани, и последњи разлог, најделикатнији, да је постмодернизам већ окончана епоха, бачена на историјско гробље и тако безазлен. У сваком случају, српски постмодернизам је друштвено-историјски повезан са распадањем социјализма и конституисањем демократског поретка кога чини неколико варијаната друштвено кохезионих идеологија лишених суштинске идеје и праксе, чиме се као и политичко, и оно постмодернистичко делокализовало, дисперзивно проширило и претворило у интересну политичко-поетичку игру, на политичком плану у Лиотаров „меки тоталитаризам“ (Liotar 1988: 34), на књижевном плану у хаотични поетички постмодернизам. Без обзира на околности, без обзира како га називали и да ли је замењен неком новом историјско-културолошко-књижевном парадигмом, постмодернизам је формирао идентитет припадника неколико генерација. Заборавити га исто је толико опасно као и живети га. Зато остаје да кроз њега мислимо српску књижевност са свим последицама које постмодернизам оставља по њу. Проблем настаје онда утсановимо да не само да постмодернизам нисмо разумели него да ни вредно књижевно дело у постмодерно време нисмо оставили као залог некој будућој књижевности, које ћемо се гнушати још више.

Мислићи постмодернизам

Развијајући се паралелно са издисајем социјалистичког друштвеног уређења, српски постмодернизам остаје нека врста модер-

низму синонимног појма. Прерастајући крах државне и политичке творевине СФРЈ, модернистичка морално-идеолошка позиција обележава и позицију и идентитет писма наших данашњих писаца; осведочени у новом друштвеном поретку, посмодернистички пи-сци део су производње његових хаотичних вредности. Идеолошки оријентир су изгубљени, дневне идеологије су разбацане по тр-жишту књижевних вредности, идентитет демократског или пост-модерног субјекта претворио се у друштвено-идеолошки концепт. Зато се и политичка некоректност савременог писца своди на иде-олошку коректност једној опцији, пренебрегавајући да велика ли-тература не оставља нити један поредак или концепт заокруженим, као и да разграђујући хуманистичко-идеолошке идеале, литерату-ра остаје хуманистичка, заправо постаје литература као егзистен-цијални догађај.

Историчари српске књижевности – Јован Деретић на пример – књижевно-историјско кретање после Другог светског рата посма-тра пре свега као дивергенцију или конвергенцију индивидуалних поетика, не препознајући велике пукотине у књижевном контину-итету. Дескриптивне биографско-библиографске методе, којим се књижевне чињенице гледају у ланцу без прекида, недовољно на-глашавају поетичке, али потпуно изолују идеолошке, друштвене и савремене формацијске реперкусије књижевних дела и књижевних судбина. И када поједини историчари усвоје појам постмодерни-зма, он је толико симплификован и уопштен да никако не може да пронађе своју мисију у одређивању једног формацијског иденти-тета: „ту се одустаје од логике, све се доводи у питање; сви угло-ви гледања су равноправни, јер се на крају XX века показало да не постоји само једна истина него да су све истине подједнако лажне и привидне.“ (Палавестра 2001) Парадокс изузимања идеолошких импликација учињен је и у раду савремених књижевних истори-чара, попут Александра Јеркова, који, иако прецизно елаборира поетичке трансформације модернизма у постмодернизам, рађање постмодернизма посматра као поетички и иманентно књижевни прелом, остављајући значај идеолошког идентитета српске литера-туре, дакле, слабо видљивим.

У односу на англосаксонски културни простор, у српској књи-жевности артикулисање феномена постмодернизма започело је, пре свега, са закашњењем. У другој половини осамдесетих и почет-ком деведесетих година јављају се прва теоријска промишљања која ће српску литературу стварану од половине шездесетих година прошлога века видети не само у светлу модернистичких тенденција.

Ослоњен на широку књижевно-теоријску и филозофску литературу, Јерков ће унутар двадесетовековне српске литературе издвојити „постмодерно доба“ (Jerkov 1992: 6), и са проблема који улазе у постмодерне приповедне стратегије – *поеитичка самосвесит, приповедање као приређивање, метиприповедање, иншертиекстиуалност* – свој ће интерес проширити на поље дискурзивних пракси. Подвргавајући, у духу постструктурализма, преобликовању и дестабилизацији пројекат рационалитета, поверење у историјски развој и телеололошки осмишљено историјско постојање, Јерков дедуктивно пресликава епохалне тенденције западног постмодерног и постиндустријског друштва и културе на наше културне просторе.

У својим радовима, Јерков одређује постмодерне тенденције као нарастање свести романа о сопственим поетичко-приповедним потенцијалима – што је, дакле, исходиште његове дискурзивности – и препознаје је као основну могућност његовог постмодерног наративног идентитета. У претходној, модернистичкој формацији биће изражени проблеми „индивидуе и субјективности, промене традиционалног реда вредности и начина друштвеног живота, урбанизације и технологије, друштвеног легитимитета и рационалитета“ (Jerkov 1992: 9), све више ће се појачавати расправа о смислу и основи историјског знања, о методама прикупљања грађе и легитимацији приповедања“ (Jerkov 1992: 13) Када се за Црњансковог приповедача историја постави као одсудно питање, он тада, запажа Јерков, „одговара на питање поетике романа“ (Jerkov 1996: 78). Самим тим, трагање за препознатљивим говором истине, претвориће се у истину говора, „дискурс истине“ биће замењен „истином дискурса“ (Jerkov 1996: 74), али Јерков то неће свести на постмодернистичку идеолошку производњу истине, него на постмодернистичку „производњу“ и „рециклажу“ поетика.

Са нарастањем постмодерне свести код Киша, Пекића и Ковача, Јерков ће у *Гробници за Бориса Давидовича* издвојити „кључну промену у српској литератури“, „прелазак са индукције на дедукцију“, што подразумева „напуштање основног искуства као извора приповедања у корист општег знања које се у причи обликује приповедачким закључивањем и поетичком рефлексивом“ (Jerkov 1992: 27). Зато се у овој Кшовој књизи „истина историје своди на историју истине, на истраживање и предочавање докумената“ (Jerkov 1996: 80) јер он „међутим, не истражује светска збивања да би их реконструисао у њиховом друштвено-историјском смислу, већ да би их књижевно изложио.“ (Jerkov 1992–1996: 441) Кишов идеал књиженциклопедије материјализоваће се у Павићевом *Хазарском речни-*

ку, у којем је „роман магично преобучан у форму речника“ (Jerkov 1992: 37),¹ у којем се јавља „нова, интегрална форма романа у којој влада случајан, азбучни ред“, а поред различитих техника употребе подтекста – апокрифни и аутентични цитати, манипулација документима и извештајима – овај роман ће пресудно активирати улогу читаоца. Читалац преузима овлашћења аутора јер књига више није „материјални отисак претпостављене целине текста“ (Jerkov 1992: 38). Она ће, још више, сублимирати до Борхесове идеје вавилонске библиотеке, али, како ће рећи сам Павић, вавилонске библиотеке која има своју фабулу, јер, додаће Јерков: „путовање кроз постмодерност обликује постмодерну 'фабулу библиотеке'“.

Заокружујући свој доказни поступак о постмодерном добу, Јерков ствара једну кохерентну херменеутичку целину унутар које, на коју год страну кренули, постмодернизам у српској књижевности постаје артикулисан и препознатљив. Друга перспектива генезе постмодернизма, коју је формулисао Мило Ломпар, оцртаће нешто различито у српској књижевности друге половине 20. века. Као да, међутим, постоји велика удаљеност између Јеркова и Ломпара, па њихови закључци и истраживања стварају дивергентне просторе унутар разумевања истог проблема. Артикулацији постмодернистичких комплекса, начину њиховог конституисања и идентификовања, претходиће Ломпарова опсежна истрага феномена модернитета, као артикулације различитих видова ниҳилизма, који ће дијахронијски бити још дубље померен у прошлост, и обухватити распон од друге половине деветнаестог века до позних дела Милоша Црњанског. Исписана на маргинама о Црњанском, Ломпарова идеја постмодернизма неће бити, као што је то Јерковљева, „програмски“ истакнута. Она ће се артикулисати на одсудном моменту издисаја модернитета и бити усмерена ка позним делима Милоша Црњанског, мада га Ломпар ипак не види као егземпларног постмодернисту, већ више као препостмодернисту или послемодернисту, као аутора који генијалним осећајем за различите модусе модернитета, ствара везе између модернитета двадесетих и модерните-та шездесетих, и „отвара пролиферацију приповедачких момената који прекорачују тај хоризонт“ (Ломпар 1998: 213) ка деструктирајућем деловању поклопљеном са свешћу о крају хуманистичког искуства.

1 „Немоћ да се историјско сазнање само по себи утврди“, рећи ће Јерков, „постало је облик саме књиге“; јер „историјско сазнање се претворило у поетику романа“. (Jerkov 1996: 80)

Кључна питање генезе и идентитета постмодернизма, међутим, Ломпар ће поставити у тексту „Историја и постмодернизам“ (в. Ломпар 2004: 47–118). На трагу Линде Хачион, а преко истраживања историјских потенцијала *Друге књиже Сеоба*, *Гробнице за Бориса Давидовича*, *Прве љубави у Цариграду* и *Судбине и коменшара*, Ломпар *Другу књижу Сеоба* препознаје иако не као први, али ипак као први постмодерни роман у српској књижевности. Не задржавајући се на уобичајеним темама постмодерних поетичких теорија и теорија метафикционалности, Ломпар ће у својој постструктуралистичкој херменеутици отићи даље. Ако приповедачи попут Киша или Павића експлицитно не верују у историјске концепте који им се нуде, и ако се питају о начинима могућег представљања историјског збивања, њихови текстови ће показивати, за постмодернизам, зачуђујућу бригу за историјском коректношћу. Ако је, по Јеркову, знање о историји у постмодернизму замењено знањем о приповедању које историју преиспитује као облик сазнања, онда је, ломпаровском логиком схваћено, Црњански тај који ову тезу изводи до краја. Приповедање у *Другој књизи Сеоба*, спајајући „и поузданост приповедања и његово нестајање у непоузданости приповедања (...) и историчност и метаисторичност“ (Ломпар 2004: 304), не преводи оно знано у испричано него формира знање којег амбивалентно нема/има ван испричаног. Црњансков постмодернистички роман тако „превазилази“, „подрива“, „демитификује“ историјску реалност, не допуштајући да се било каква историјска извесност смести у историјску свест романа, како је то учињено у романима Киша или Павића.

С обзиром да је, за Јеркова, одлика постмодерних дела да „права, стварна историја се реконструише у приповедању коме је остало да изложи историју да се до историје дође“ (Jerkov 1996: 80), по Ломпару одлика постмодернизма јесте да се до историје заправо не долази ни у приповедању. Он не ставља поетичке кодове једног дела у први план, него преко нихилистичког и епистемолошког искуства романа долази до идеје да нихилирање историје ствара дисперзију у роману и провоцира запитаност приповедача, пресудно се поигравајући знањем о историји и поетици. Насупрот тезе Александра Јеркова да је основна карактеристика постмодерних романескних остварења јачање свести о приповедању, Ломпар доказује да се у српском постмодернизму, за разлику од Црњансковог флексибилног текста, одвија њено „сужавање“ у закономерност „круте“ текстуре која историју поима механички и нефлексибилно. Без обзира што одређене теорије постмодернизма говоре супротно, Јерков, та-

кође, истиче да је у постмодернизму могуће поседовати историјско знање, пошто је постмодерна поетика „вратила читаоцу историјско сазнање о свету и животу“ (Jerkov 1992: 80). Ломпар, опет, указује да је у *Другој књизи Сеоба* Милоша Црњанског спознаја немогућа, док, сагласно Јерковљевој схватању, код Киша или Павића она постоји, што, сматра Ломпар, представља извесну регресију јер тамо где је модернизам присутан у њиховим делима, ту се нешто може историјски „знати“: декларативна сумња у историју, наиме, подривена је вером у саморазумљивост историје.

Уколико постмодернизам ставља акценат на „активности конструисања приче, пошто се све одлучније наглашава улога приповедања у делима историчара, што поткопава објективност и научност историјских дела“ (Ломпар 2004: 49), онда је и знање и незнање докумената већ скривено у самим документима, па ће и знање и незнање романескног текста произлазити из једне опште релативности знања. Пошто се постмодернизам, по Линди Хачион, препознаје као епистемолошки проблематичан, и пошто је у његовом центру питање да ли уопште можемо познавати прошлост осим кроз текстуалне трагове, Ломпару ће то бити доказ више да је Црњансков наративни модус ближи постмодернизму. Хетерогеност текстуалности и вишеструка условљеност историјског знања *Друге књиге Сеоба* открива несигурност јер, насупрот „уверењу у могућност знања о историји“, оно „израста из сумње у историју“ (Ломпар 2004: 103).

Историјски догађај – отићи ће Ломпар даље – у романима Киша, Павића и Петковића додатно је материјализован документом, јер приповедањем и веродостојношћу управља документарна матрица, док је у роману Милоша Црњанског приповедни модус надмоћнији од докумената што омогућује недоследност текста према подтексту. Ако је противречје иманентно документима, Црњански их неће видети „на начин сведочења“, већ „у простору лажног сведока, у измишљању“ (Ломпар 2004: 100), што је у сагласју са постмодернистичким хоризонтом: постмодернистички схваћена, историја постоји само у текстуалним траговима, али и они сами су насељени сумњом. Киш, наиме, у Јерковљевој перспективи, заузима место постмодернистичког аутора са модернистичким „реповима“ у сопственој поетици, а Црњански, уклопљен у модернистички хоризонт, тек наговештава излаз из модернизма; Киш, опет, по Ломпару, аутор је декларативног, али не и иманентног постмодернизма, па тако касни за постмодернистичким „релативизмом“ Милоша Црњанског. Зато што у *Гробници за Бориса Давидовича* и у *Другој*

књизи *Сеоба* постоји иманентно прожимање и модернистичких и постмодернистичких тенденција, могућ је и Кишов, модернистички, „хуманистички апел као саосећање или протест“, и, њему насупрот, Црњанскова постмодернистичка „постхуманистичка скепса да је приповедачки могућ такав апел“ (Ломпар 2004: 105).

Идеолошке предиспозиције српског постмодернизма

Како видимо, у елементарном артикулисању идеолошких проблема књижевне поетике постмодернизма, са Ломпаром правимо корак даље. Отварајући наративне и поетичке консеквенце Црњансковог дискурса, Ломпар отвара места где се књижевност опире идеолошкој свести или где јој она постаје сагласна. Којем типу идеологије, међутим? Корени, опет, и поетичких и идеолошких особности српске савремене литературе сежу историјски много дубље уназад. Од, дакле, формирања српске модернистичке литературе, у идеолошком смислу, кроз све своје сукобе и фазе, у почетку – поетички – супротстављена модернизму, а касније у потпуном – поетичком и идеолошком – дослуху са њиме, успоставила је идеолошко-епистемолошка и поетичка начела којих се наши писци ни у касном модернизму ни у постмодернизму неће лако одрицати: просветитељски налог, књижевни ангажман, епистемолошке предиспозиције литературе, хуманистички идеали, чврсти етички оријентир, поетика која не може без какве-такве друштвено-историјске реалности, аутономија уметности, опсесија формом, критичко преиспитивање друштвено-политичких услова, итд. Супротстављање духовном конзерватизму и догматској пресији над литературом, прописивању поетичких и идејних норми, што је педесетих био повод за сукоб између „модерниста“ и „реалиста“, омогућиће стварање модернизма који ће отворати књижевност европским, обично левим идејама. И поред асимилације западноевропских модернистичких поетичких схема, педагошки, рационално и хуманистички центриран дискурс, означава заправо преузимање друштвено-приповедне позиције која, ограничавајући стабилизацију смисла унутар постмодернистичке игре значења, исправља, критикује и дидактички усмерава друштвену свест. Књижевност, адорновски схваћена, као рационално, хуманистички и индивидуално формирана друштвена с(а)вест, материјализована је метафора ових аутора, што ће представљати модернистички налог будућим писцима. Схваћена као естетичко-социјално-просветитељски пројекат, али и за Киша и Пекића литература мора бити рационално заснована

– овако утврђујући своју позицију блиско идеолошким позицијама левих средњоевропских интелектуалаца – да би и поетику друштва и историје представила као разумљиве тоталитете конституисане у складу са појмовно објашњивим законима. Померено, дакле, од постмодернистичког епистемолошког агностицизма – иако се и то може сагледати као заблуда, пошто је „постмодернизам питање политике“ (в. Најсен 1986: 206) – српски предпостмодернистички, али и српски постмодернистички аутори задржаваће јасну просветитељску свест о ангажованој књижевности као облику праксе чији је основни задатак заступање одређеног идеолошког или етичког става.

Па ипак, и поред чињенице да је сваки (наративни) текст, сваки (наративни) дискурс, уплетен у идеологије и институције, па их је тако могуће читати из угла њихових „политичких“ амбиција (в. Džejmson 1984), српски писци најчешће прећуткују своје идеолошке позиције, често преузимајући различите поетичке образце као „алиби за утилитарно-едукативно обраћање не увек историографски обавештеној и књижевно упућеној читалачкој публици“ (Braјović 2007: 72), али идеолошки „ослепљеној“ публици. Уколико свако представљање стварности има идеолошке импликације, оно утолико више подразумева макар латентни идеолошки ангажман аутора, идеолошки контекст, иманентну идеолошку фигурацију. Постмодернистички, наиме, наративни текст, као већ сваки други наративни текст, неће бити „замућен“ механизам преношења значења већ ће раскривати ауторску интенцију, друштвене, историјске и идеолошке контексте. Ни постмодернистичком писму неће бити непозната контаминација друштвено-историјског дидактичким ефектима –

јер „доказују да су жртве – жртве због тога што су традиционални (иако марксистички) хуманисти и због сопствене неоспорне вере и у историју и у разум. По њима, записи историје (новине) морају рећи истину“ (Наџион 1996: 103)

– који, дакле, истовремено оспоравају и реafirмишу импликоване претпоставке модернистичког и постмодернистичког историјског исказа: објективност, неутралност, имперсоналност и семантичку прозирност. Историја, а тако и идеологија, у српској прози, не само непосредно након Другог светског рата него и, много касније, у српском постмодернизму, претварају се у текстове подложне идеолошком претекстуалном читању. Пошто модернистички наратив не оставља човека лишеног идеолошког упоришта – у њему су историјско-политички догађаји унапред осмишљени и препознати

као телеолошки феномен у једној иманентној идеолошкој и хуманистичко-утопијској метанарацији – он се укључује у дискурзивне формације нашег времена. Српска „националистичка“ парадигма, као алтернатива модернистичкој, манипулишући националном и православном митологијом, заправо је псеудонационалистичка мимикрија социјалистичко-модернистичке или реалистичке епистеме која не успева, осим дневнокњижевнополитички, да креативно и модернистички активира симболичко богатство „националне“ традиције. Конзервативизам постмодерне, уколико се ослонимо на Хабермасову критику постмодернизма, огледа се у некритичком и заштитничком односу према традицији којој, када се лиши модернистичке критичности, постмодерни роман отвара врата. Губећи модернистичко залеђе, и, опет, грчевито се држећи за њега у једном другом, немодерном времену, српска литература остала је без идеолошких оријентира. Зато у, макар само на плану идеја, идеолошки увек преоптерећеној српској литератури, идеолошки налог, прекривен симболичким регистрима, експлицитно се одређује „према“ и „у“ актуелним друштвено-политичким „линијама“. У СРЈ, СЦГ, РС литература себе увек изнова афирмише као приређивача левих/ десних/ко зна где оријентисаних знакова очекиваних за идеолошку свест нашег друштва.

*

Постмодернизам је, дакле, можда више питање политике. Иако се поетички модели клате између модернизма и постмодернизма, идеологија се држи уназад, носталгична, социјалистичка, примитивни патриотизам, дезоријенацисана савременост. Самим тим се друштвена улога литературе умањује, а све више овладавамо идејама манипулације, политичке (не)коректности, брендирања. Не разграђујући идеолошке стереотипе до крајњих консеквенци, литература остаје у окриљу свесно-несвесно прећутаних идеолошких простора, али се утамниченост шири и на теоријски план, па се тумачење књижевности своди на идеолошку афирмацију оних писаца и дела иза којих се препознају центри моћи, институције, лобији, на селективно представљање, раскривање, заваривање, завођење.

Једна од највећих заблуда, сматра Фуко, јесте да се субверзивни дискурси – међу које спада и књижевни – посматрају као од моћи аболирани простори слободе. Баш у овим дискурзивним праксама у којима је маскирана, моћ делује најефикасније и посредством њих најинтензивније овладава друштвеним пољем, постајући средством

„капиларног надзора над субјектима“ (Фуко 1996: 14). Баш ова дела репрезентују механизме „уписивања“ друштвено-политичке моћи у текст, а посредством текста у друштво. Унутар постојећих савремених постмодерних диспозиција, у којима добро и зло, сврха и средства могу заменити места, и у којима је свако значење подређено уписивању, српски аутори остају унутар логоцентрично осмишљених етичких и естетичких простора. Насупрот постмодернистичком ослобађању уметности претеране одговорности да мења живот, модернизам подсвесно делује у нашој литератури као поетичко-идејна матрица, као још увек латентни оријентир у свету транзиционог постмодернизма и транснационалног капитализма, од опсесије историјом, до родних теорија, или писца-политичара. У постмодерном контексту, у којем историја, филозофија, психологија или социологија релативизују хуманистичке надлежности етичког и историјског сазнања и у којем се изједначава и умножава значење и вредност захтева за истином, прикривено модернистичко наслеђе их рехабилитује.

Из тога произилазе питања: Зашто писци само понављају уврежена идеолошка/национална општа места? Да ли треба да одступе од модернистичких етичких и историјских стереотипа који нам се сервирају из европске политичке праксе или из наше традиције? Који вид етике је данас могућ, када сви вапимо за правдом? Да би направили отклон од могућег постмодернистичког цинизма етике/идеологије, или националистичке агресивне идеологије/етике, писци су принуђени да „понове“ неке неприкосновене ентитете (историју, жртву, нпр.), производећи тако идеолошки и етички нефлексибилан текст. А када то учине, њихов дискурс се очекивано поистовети са неким вантекстовним референтним пољем, са друштвеном, колективном и идеолошком свешћу. Најпроблематичнији на овим местима, најквалитетнији када у хаотичној дисконтинуираној и нестабилној структури једне традиције и једног друштва изазива тренутак предаха, етичке и историјске свести, егзистенцијалног удара. Хиљаде мртвих који леже на необележеним гробовима или постоје у електронским и економским тамницама нашег доба апокалиптична су слика која вапи за епитафом књижевности.

Литература

Brajiović 2007: Т. Brajiović, *Kratka istorija preobilja: Panoramski pogled na savremeni srpski roman*, Sarajevo: *Sveske*, 111–124.

- Jerkov 1992: A. Jerkov, *Nova tekstualnost*, Nikšić, Beograd, Podgorica: Unireks, Prosveta, Oktoih.
- Jerkov 1992–1996: A. Jerkov, Oglad o spoznajnom interesu istorijskog romana, u: *Istorijski roman* (zbornik), ur. M. Maticki, Beograd, Sarajevo: Institut za književnost i umetnost, Institut za književnost, 442–461.
- Jerkov 1996: A. Jerkov, Nemoć istorije, istorija nemoći, Beograd: *Reč*, 12, 73–80.
- Lompar 1995: M. Lompar, *O završetku romana: Smisao završetka u romanu* Druga knjiga Seoba *Miloša Crnjanskog*, Beograd: Rad.
- Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел: О скривеној фигури* Романа о Лондону, Београд: Филип Вишњић.
- Ломпар 2004: М. Ломпар, *Ајолонови пушокази: Есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Liotar 1988: Ž.-F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Палавестра 2001: П. Палавестра, *Осам векова српске књижевности*, www.rastko.org.yu/knjizevnost/nauka_knjiz/palavestra-osamvekova
- Рикер 1992: П. Рикер, *Време и прича*, I, прев. С. Милетић и А. Моралић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: Рођење затвора*, прев. А. А. Јовановић, Београд: Просвета.
- Hajsen 1986: A. Hajsen, Tokovi postmoderne, Beograd: *Treći program Radio Beograda*, 62–95.
- Наџион 1996: L. Načion, *Poetika postmodernizma: Istorija, teorija, fikcija*, прев. V. Gvozden i Lj. Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Džejmson 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, прев. D. Puhalo, Beograd: Rad.
- White 1973: H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimor and London.

Dragan B. Bošković

SERBIAN POSTMODERNISM POLITICS

Summary

The paper reexamines the ideological aspects of the Serbian postmodern literature. By delineating the theoretical standpoints of the genesis of Serbian postmodernism, we shall demonstrate the unsaid, ideological aspect of literature and its constantly present modernistic and enlightenment period state of mind.

Key words: postmodernism, modernism, politics, ideology, poetics, Serbian literature

Marija V. Lojanica, Jasmina A. Teodorović
Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac

ARCHITECTURAL POSTMODERN WORLD AND CITIES OF GLASS REVISITED¹

Within the Architectural Postmodern World Systems, Fredric Jameson raises the issue of the “inner” and “external” reality constituting a picture book, representing the textual “reality” of architectural design. Architecture of the cities, outer or inner places, the concepts of the “inner” and “external” become an idiosyncratic code and analogy, a neologism as a textual wrapper. Jameson asserts that the consequence of the wrapper-wrapped dialectic process is the strategy of the process denoting the paradox of the postmodern novum claiming its historical originality. According to Michel Foucault the sites and architectural space grids constitute the dialectics of mutual neutralization and the invention of the set of relations that designate a mirror reflecting architectural heterotopias as the utopian counter-sites. Such a place is New York City, the city of dreams and shattered illusions, or as Paul Auster would put it, “City of Glass”, which brings about a deep-rooted feeling of utter displacement, disorientation and Lacanian loss. New York’s urban mesh functions as both a prison and a map. In the light of these hypotheses, the paper seeks to present megalopolis as a metaphor of human condition. Jameson’s and Baudrillard’s postmodern idiosyncratic codes, sign-production, time-space compression and discursive signification process remain to be further reexamined within the field of cultural, more precisely anthropological studies.

Key Words: semiotic “reality”, architectural and textual grids, megalopolis, anthropology

Fredric Jameson’s New World System refers to the third stage of industrial development, that of late capitalism (Jameson 1991). In the light of the discursive mapping of contemporary criticism, as well as in the light of the global/individual, virtual/palpable phenomenon, the paper seeks

¹ Proceedings of the First International Conference on Architecture and Fiction, *Once Upon a Place: Haunted Houses and Imaginary Cities*, Lisbon, Portugal, 12–14 October, 2010.

myalojanica@gmail.com
gazebooster@gmail.com

The paper is a part of the Project *Social Crisis and Contemporary Serbian Literature and Culture: National, Regional, European and Global Framework*, supported and financed by the Ministry of Science and Technological Development, the Republic of Serbia, project number 178018.

to further Jameson's concept of a singular Hyper-System absorbing all other systems and modes of their (self)development. Although the Hyper-System of the Cultural self-production displays a tendency to consume all other systems fluctuating within the hyper one, it appears that, at the same time, the phenomenon of the cultural self-production in the third stage of late capitalism displays a tendency of splitting within itself. The inner splitting of this social and ideological Hyper-System is triggered by the three-layer cognitive mapping Jameson proposes. Jameson's New World System, totalizing and global in its nature, can regain its aesthetic revalorization through the aforementioned process of cognitive mapping. The basic mode of the mapping implies a concrete, that is to say individual representation of a situation in which an individual is able to perceive himself/herself in relation to the hyperspace delivered by contemporary hyperstructures. In the context of the existential, that is to say biologically and anthropologically conditioned subject/individual, the concept of *hyper* is not self-representable in its totality. Otherwise, the anthropological stratum of the individual is inevitably neutralized. Thereby, a certain mode of *intermediary* space between the hyper, that is to say virtually mapped (cyber)space and the anthropologically determined individual must be established. Without the intermediary space, the individual, as well as the collective aspect of human existence is subject to the process of neutralization by the spatial logic of the global. Given the contemporary theoretical tenets (Lyotard, Foucault, Baudrillard, Virilio, etc.), the architectural discourse, representing the pattern-discourse for the poststructural and postmodern ones, is now assuming a reversed position. Namely, it seeks to overtake the poststructural and postmodern discursive mappings and carve them into the human body. That way, the human body is to represent a pre-modeled narrative paradigm trying to tell its "own" story while placed within the hyperstructures of the hyperspace. With the annihilation of the anthropological impulses of the subject, we are inevitably faced with the following disproportion: the hyperspace *outside* the subject and the *inner* space of the subject's perception capacities.

"Along with food, architecture may be thought to be a relatively late *taste* among North Americans, who know all about music and story telling, have been less interested in eloquence, and have sometimes painted small, dark, secret pictures for suspicious purposes, redolent of superstition or occult. But until very recently they have not wanted – for good reason! – to think much about what they were eating; and as for built space, there too a protective narcosis has long regained, a don't want-to-see-it, don't-want-to-know-about-it attitude that may, on the whole, have been the most sensible relationship to develop with the older American city" (Jameson 1991: 97).

However, within the plurality of the *Postmodern World Systems* there lies the intersection of the appetite for food, (other) spaces and architecture, visualized and experienced through the conceptual and pictorial monumental block of postmodern stones as semiotic apparatus. Instant commodification, “as a kind of security blanket” (Jameson 1991: 96) has replaced the biological species protection. According to Fredric Jameson, the appetite for the *monumental*, implying the concept of totality, raises the issue of the contemporary need for the human body to map out its trajectories through the space and its multiple representations. Postmodern tends to abolish the distinction between the outside and the inside, thus emphasizing the need for the “secret inner structure”, as well as the appetite for the structural to be conceptualized. So, are we actually dealing with the appetite for the visual, photographic representations as the objects of the postmodern manner of consuming the concept of architecture, rather than the monumental block of stones, cities, buildings and the existing outer or inner (secret) places? It seems that what we are consuming is the consumer’s appetite for the appetite, as a representation of the appetite for the *inner* appetite that is long lost.

The latter raises the issue of the “inner” and “external” reality constituting a *picture book*, be that via through its photographic or discursive representations of the two realities, yielding multiple layers of numerous reality *representations*, resulting in the (postmodern) textual “reality” of architectural design. We are facing the dispersive and disjunctive nature of late capitalism, representing metaphorical postmodern concept of space still nurturing the ideological forms of high modernism. Thus, the Postmodern World Systems designate a kind of pictorial representation of the process in question. Jameson uses the term *wrapping*, suggesting a reaction to the disintegration gradually passing into the form called “context” in which the hierarchy of subordination is reversed. “What is wrapped can also be used as the wrapper; the wrapper can also be wrapped in its turn” (Jameson 1991: 101–102). The latter imposes the dialectic ambivalence, as well as the antinomy of the *architectural picture book*, with architecture and spaces now being translated into (postmodern) texts and fictional design. A sentence, a moment torn out of its textual and conceptual context, becomes an autonomous body with its fictional architectural bodily trajectories. Architecture of the cities, outer or inner places, the concepts of the “inner” and “external” become an idiosyncratic *code* and analogy, a neologism as a textual *wrapper*. The block of stones is dissolved into the postmodern discursive dissemination of fictional, literary or theoretical, architectural *virtual* experience. In regard to his theoretical tenets, Fredric Jameson asserts that the con-

sequence of the *wrapper:wrapped* dialectic process is the strategy of the dialectic process offering the paradox of the postmodern novum claiming its historical originality. Furthermore, as we gradually move through the aforementioned process, taking small steps from the minimal units of space (ex. corridors, flight of stairs, private rooms, living rooms), including the category of the so-called “shapeless places” (ex. vast lobbies) in efforts to assimilate them with macro units of the complex superstructures of the new spatial wrapper (ex. public parks, avenues skyscrapers), we are actually immersed into the process of architectural renarrativization as a mode of the postmodern dialectic of the fragmented units and the old referential systems of the monumental. The process as such inevitably imposes the concept of the loss of spatial orientation – the postmodern hyperspace and Jameson’s nonarchitectural phenomenon in postmodern art and theory. The nonarchitectural phenomenon, as well as the architectural renarrativization, photographic visualization and conceptualization sets forth the acute difference between the process of intellectualization and real perception (palpable reality), between space and spatial code language as the two realms/dimensions of reality. As Jameson claims, if we are faced with the process of intellectualization versus palpable reality, the following issues are thus to be discussed – is postmodern architecture the writing that reads us? Is architectural fictionalization *displacing* the architectural, that is to say, *palpable real*? Are *we* displacing time, space, therefore the architectural sites? It seems that the “wrapper:wrapped” dialectics actually designates the “dweller:dwelling” dialectics of *dwelling* between the discursive spaces and palpable architectural sites.

Michel Foucault sees the present epoch as the epoch of space, the epoch of here-and-there, far-and-near, of the dispersed (Foucault 1984). The perception of the site, as well as the site itself is described in terms of intersections, series, grids, cluster of relations. Architectural space is the space that “claws and gnaws at us” (Foucault 1984, 3), thus constituting a heterogeneous and dispersed space of cultural, ideological and discursive grids. The sites and architectural spaces-grids constitute the dialectics of mutual neutralization and the invention of the set of relations that designate a mirror that reflects architectural heterotopias as the utopian counter-sites. Foucault’s heterotopias represent the spatial turn in regard to Jameson’s nonexistent realm of reality. Heterotopias are the real social and cultural places that are simultaneously represented, contested, and mirror-like inverted, which define our existence, as well as our perception. However, if our architectural experience/perception is inevitably linguistically transferred, representing cultural, ideological

and discursive grids, how *real* can heterotopias actually be? The question thus raised gains on its complexity if the architectural narrativization and the *real* architectural sites are set within Foucault's theory of mirror. The mirror is the nonexistent utopia, as a "placeless place" in which I perceive myself in an unreal, inverted virtual space. Yet, at the same time the mirror is a heterotopia since it does exist in reality, contrary to our inverted perception through which, nevertheless, one regains his/her "self", reconstitutes the "self" from the standpoint he/she occupies. If we apply Foucault's mirror-theory to Jameson's loss of spatial orientation, we are inevitably entangled into the dialectics of architectural space and architectural narrativization. We are both, architecturally and narratively *wrapped*. Through the dispersion, grids and the concept of "reality" we are entering the third realm of "reality" representation – that of *phantasmagoria*. The root of the word phantasmagoria is *Agora*, originally designating an assembly place, or an open space in Ancient Greece. Agora had a twin function. Initially it served as a place for male meetings in order to discuss strategic military matters. Subsequently, it also became a market place, place of commerce. Over the course of time, within the Postmodern Architectural World Systems, the twin function of the Agora, that of military, political and debating space on one hand, and commercial place on the other, irrevocably lost its essence – the one referring to the *purpose* of the place. One might assert that we have maintained all the architectural *formal* features of the Agora. However, the process of multiplication is delivering a series of contemporary phantasmagorias., be that in space, time or discursive grids. The multiplication process is further *wrapping* the reality realms and their representations.

Within the series of phantasmagoria-grids, body in space becomes Baudrillard's "cunning trickster, for some cunning screenwriter (...) has drawn the world into the phantasmagoria whose enchanted victims we have all become" (Baudrillard 1994: 87). According to Baudrillard we share the space of absolute publicity, placed in the glass-transparent Agora, thus diminishing and, eventually, neutralizing any distinction between the subject and the object. The individual, as well as the global share the same degree of transparency – an absolute one. Yet, the subject's anthropological impulses still yearn for its contemporary phantasmagoric twin. Contemporary, glass-transparent Agora yields no more than a *coded* twin whose body represents a body-pattern. Jameson's realm of hyper, thus the total reproducing itself by itself, is Baudrillard's absolute *model* of reality. The perception and the inner experience of the subject are as much reduced as they are expanded into the spatial *surreal*. In primitive societies, according to Baudrillard, the concept of

reality is abolished by the very fact that a primitive man abolished any possibility of the *real* and *imaginary* dualism (Baudrillard 1993). In the symbolical order of the primitive society, the “inside” and the “outside” did not represent two distinct entities. Thus, despite the space that the subject occupies, and the space that occupies the subject, the anthropological *perpetuum mobile* – DESIRE, cannot ever be buried. Hence, the subject’s yearning for reaching out its hand toward the phantasmagoric twin. Baudrillard’s contemporary phantasmagoria constitutes itself as a Virtual Agora, providing no palpable reality, only yielding grids of Jameson’s discursive *wrappings*, wrapped around the virtual *dwellers*.

According to Michelle Foucault, Bentham’s Panopticon represents the prototype of a contemporary Agora. Within the panoptical structure, the Tower occupies the central position. It overlooks the cells placed in a ring-like shape. From the Tower, each of the cells is absolutely visible (public). Yet, when each of the cell-dwellers is placed on the brims of the ring-like, hive-structure, they *see* all other cell-dwellers and *are seen* by them in turn (Foucault 1995). The individual simultaneously attains the absolute sense of *individualization* and *visibility*. The panoptical architectural site, as one of Foucault’s heterotopian sites, represents Baudrillard’s contemporary phantasmagoria and Jameson’s hyperspatial architectural picture book. Foucault points out that ancient cultures had their arenas, stages, temples, etc. Ancient Greece is representative of the principle of the *public* and *bodily*, that is to say palpable. Contemporary space imposes its own, panoptical rules. The individual is bred/fabricated with meticulous attention so to become a perfect victim, as well as the trigger for creating and multiplying contemporary Agoras (Foucault 1995).

Given just the brief account of the panoptical discursive apparatus of contemporary theoretical elaborations, it appears that Jameson’s “intermediary space” remains to be a utopian one, a placeless place. Jameson’s spatial wrapper equally constitutes itself as a discursive wrapper of idiosyncratic codes – a discursive *code language*. Foucault’s architectural heterotopias represent just but one among the numerous contemporary heterotopian sites. The one we are inevitably faced with is the discursive panoptical hive, while the anthropological impulses of a contemporary individual remain to be deprived of the privilege to regain even the illusion of attaining the state of Baudrillard’s primitive societies unaware of the *real* and the *imaginary* dualism. If the palpable and the *inner* are inevitably represented through the discursive grids, the issue of how *real* heterotopias can actually be still remains to be just one among the many of the “reality” *representations*. However, the contemporary Tower of Ba-

bel seems to constitute itself as a contemporary, phantasmagoric Agora-counterpart *par excellence*.

Phantasmagoria, previously defined in the paper as the third realm of “reality” representation, was postulated by Walter Benjamin in the essay “Paris – Capital of the Nineteenth Century” as one of the main characteristics of rapidly developing nineteenth century metropolitan areas. He uses this term to denote the state, or rather the process that is characterized by the penetration of the new into the old, or to put it differently, the clash of two disparate systems of representation resulting in the formation of utopian interface. Such Benjamin’s concept finds further corroboration in the word’s denotative and connotative paradigm. Namely, *phantasmagoria* is, at the same time, an exhibition or display of optical effects and illusions, constantly shifting complex succession of things seen or imagined or bizarre or fantastic combination, collection, or assemblage. Consequently, megalopolis is both perceivable by and elusive to the senses; it is both shifting and encompassing; it is a distorting mirror and a melting pot. What further enhances a city’s phantasmagoric quality, apart from its ever expanding and polymorphous urban layout, are the human subjects, who occupy the city’s streets and squares. Nevertheless, they are not perceived as heterogeneous group of individuals, but are rather present as a uniform mass – *the crowd*, to use Poe’s, Engels’ or Benjamin’s term. According to Benjamin, the crowd is that “veil through which the well known city appears to the *flâneur* as phantasmagoria” (Benjamin 1999: 84). For the urban wanderer, the known, hence, becomes dimmed and disfigured, no certainties apply any longer, a place becomes a no-place, space loses its *placefulness*, and a city becomes a commodity exchange oriented phantasmagoria complex – an embodiment of hyperreality. What this social and urban (re)production of spaces generates is a postmodern megalopolis which is in fact a complex and incessant interplay of both palpability and transcendence, on one hand, and translucence and (self-)reflection on the other. “Ludic and hallucinogenic, is this postmodern architecture” (Baudrillard 1989: 59), Baudrillard would say. Post-imperialist, technocratic capitalism engendered an urban zone marked by the disappearance of interior/exterior interface:

“Everything pretentiously termed ‘communication’ and ‘interaction’ (...) ends up with each monad retreating into the shade of its own formula, into its self-regulating little corner and its artificial immunity.” (Baudrillard 1989: 59)

Paradoxically, such hyper-systems, heavily reliant on commodity, money and information exchange, experience the implosion of move-

ment. Perpetual flux turns into an acute standstill, and accordingly, city-dwellers become suspended in motion – physically moving, yet essentially motionless. However, the illusion of movement is not the only phantasm that human subjects harbor – they also perceive themselves as the creators of the space, be it actual or fictional, as the grand narrative weavers in control of their motion, perspective and identity when, in fact, they themselves become narrative structures just like as cities they inhabit – insubstantial and phantasmagoric.

“All around, the tinted glass facades of the buildings are like faces: frosted surfaces. It is as though there were no one inside the buildings, as if there were no one behind the faces. And there *really* is no one. This is what the ideal city is like.” (Baudrillard 1989: 61)

In the light of the mentioned hypotheses, the fictional representation of a megalopolis can be understood as a metaphor of human condition. City, a narrative structure in its own right, undergoes further fictionalization through symbolic representation. Such a place is New York City, be it factual or fictional, or as Paul Auster, a contemporary American author, would put it “City of Glass”. However, in his novels, most prominently in *The New York Trilogy* and *Moon Palace*, this urban hyper-system is not depicted as a blank piece of paper. It has the ability to create its own narratives and to (re)model its “protagonists” since, unlike the void of the paper, it has its own structure, an *always already* imprinted discursive under-layer, a palimpsest, one might even say. Indeed, humans could hold on to an illusion that they are the ones doing the writing, that they are the grand artists, the omnipotent creators of the space. Thus, one of Auster’s protagonists, Peter Stillman Senior, the master of peripatetics, attempts to symbolically reestablish a dreamed-of utopia, *The New Babel*, by the simultaneous use of two distinct media: letters and steps. On his seemingly haphazard walks throughout New York City, he attempts to create *The Tower of Babel*, both the phrase and the actual utopia, letter by letter, using the city’s plan as parchment sheet and his own steps as writing utensils, but the product of such an endeavor is, evidently, just another *architectural picture book*. For another Auster’s flâneur, Daniel Quinn, New York is:

“an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a

measure of peace, a salutary emptiness within. The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for very long. Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again.” (Auster 1990:4)

Once again, the reader, the writer and the protagonist are faced with deep-rooted feelings of utter displacement, disorientation and Lacanian loss which are essential characteristics of human condition within the context of technocratic, post-imperial metropolis.

However, the ambiguity is ever present in Auster’s depiction of this postmodern (no)place, and it can best be observed in the comparative analysis of syntactic units he uses to describe *his* “translucent” city. Namely, from a single paragraph in the novel *Moon Palace*, the reader learns that people are subjected to “grinding **demands**” of New York streets where “everything is bodies and commotion, and like it or not, you cannot enter them without adhering to a **rigid** protocol of behavior.” (Auster 1992: 56) The paragraph also contains a semantically polyvalent phrase depicting the landscape of the metropolis as “the massive **grid-work** of buildings and towers” (Auster 1992: 56). Closer inspection of the connotative paradigm of the highlighted words reveals an indisputable sinister undertone of the passage.

Gridwork²

1. A framework of crisscrossed or parallel bars; a grating or mesh;
2. A network of uniformly spaced horizontal and vertical lines (as for locating points on a map)

Rigid

- 1 Deficient in or devoid of flexibility, fixed – motion-LESS
- 3 Strict, inflexibly set in opinion, appearing stiff and unyielding, implying uncompromising inflexibility

To grind

- 1 to reduce to powder or small fragments by friction: annihilate
- 3 to wear down, polish, or sharpen by friction: create

2 Source: Merriam Webster’s 11th Collegiate Dictionary, CD ROM Edition.

So, at the same time, New York's urban mesh functions as both a prison and a map; it is as destructive as it is creative; it restrains and liberates. The city thus becomes an entity displaying contradictory features – it, on one hand, acts as the catalyst of the search for the individual identity and, on the other, as the factor that restricts the development and change of Auster's protagonists.

Moreover, inherently irresolvable inner space:outer space dialectics finds its further literary representation in the never ending search of Auster's characters for "the imaginary Edens" cradling within the megapolis. Oftentimes, they are epitomized in the "accidentally" homophonic room-tomb-womb triad – dark and coffin-like abodes of Auster's characters that incite spiritual death of selfhood and its consequent re-birth.

But sometimes, these nooks of innerness are actual "open" spaces, most often Central Park, that offer "a refuge of inwardness" and "the possibility of solitude, of separating oneself from the rest of the world" (Auster 1992: 56). These are the places of healing and growth, of escape and self-redefining. However, it is an indisputable fact that such gardens are artificial Edens, "nature enhanced", "a man-made natural world" (Auster 1992: 62). What is more, they, too, have their perimeters. So the question remains whether these inner-city sanctums of the Self can confer genuine and absolute *de-wrap(p)*-ing when they themselves are phantasmagoric products of premeditated architectural planning and narrativization.

It only appears obvious that Auster's New York is a translucent metropolis, a place completely composed of glass, a pure abstraction in which the horizon first becomes elusive and then reaches a vanishing point somewhere beyond the gothic towers of skyscrapers. It is the scene of absolute urban and individual absence, an image of mental void satiating Auster's characters. In it, the physical space becomes warped, and concrete, steel, buildings, streets and people merge within the vortex of constant motion. New York thus becomes a "placeless place" characterized by transience and evanescence. Auster's City of Glass is an "urban nothingness", a *sui generis* chronotope that has stolen the history, identity and ability to achieve contact with the Other to those who roam it. The aforesaid implies that the described postmodern, spatial and *metaspacial*, nothingness can also function as the metaphor of contemporary human condition.

According to Fredric Jameson, it is important to distinguish post-modernism as a genre of idiosyncratically coded expression from post-modernity as a socioeconomic and cultural trend. Postmodernity in the

latter sense is linked to the time-space compression of the late capitalism that informs large-scale changes in Western societies and cultures. The aforementioned includes the following: the enormous growth of service industries, the shift from an industrial economy to an economy based on electronic and mass media, the increase of information flow and the speed of communication and movement across social and geographic boundaries, the shift from the production of commodities to the production of signs, time-space compression and acute experiential dislocation.

Thus the empirical strengths of anthropology are yet to be fully engaged. Postmodern tendencies having opened up new, *virtual* spaces, therefore initiating the reflexive turn in cultural anthropology, now seem to be preoccupied with surfaces, veneers and adjudicating innovations in textual forms. In this sense, ethnography is particularly important since the global influence of Western postmodernity is certainly as variable and uneven as it is diffuse (Geertz 1988). One contemporary reflection of this diffusion is the proliferation of public cultures and national mass medias. The influence of postmodernism as a disjointed, reflexive genre of writing can be a guide for further engagement of ethnography. While the postmodern dissolves itself in semiotic apotheosis, the social and political dimensions of late capitalism continue. This pattern underscores and diminishes the need for human substance.

Within the given perspectives, being a postmodern “human” seems to impose an ambivalent state of anthropological existence. In postmodernity, the once meaningful being, now irreversibly consumed by sign images and simulations, experiences Lacanian schizophrenia thus defining our existence as devoid of purpose: a shadow of no substance, a reflection with no authenticity.

Among the French critical theorists, Baudrillard presaged much of the anthropological decentering of signification. According to him, signification increasingly creates need for consumption while consumption is itself a semiotic product. The integrity of entities in the external world is not a given but rather a product of the concepts used to identify and designate them. Given Baudrillard’s essential anthropological line of thought, one might conclude that Baudrillard deconstructs the signification process through which palpable values and commodities are conceptually constituted, yielding semiotic alienation of the material object in favor of its image.

In conclusion, the cynical dismissal of humanism, as Peter Sloterdijk would put it, the reemergence of essentialism through Jameson’s pastiche and acute fragmentation, the pushing of post-critical irony, that is to say

Jameson's blank parody, to the point of anti-criticism, and the textualism of fluctuating signification, represent only some of the problems that postmodernism leaves for cultural anthropology and cultural studies.

Bibliography

- Auster 1992: P. Auster, *Moon Palace*, London: Faber and Faber.
- Auster 1990: P. Auster, *The New York Trilogy*, New York: Penguin Books.
- Baudrillard 1989: J. Baudrillard: *America*, Trans. Chris Turner, London-New York: Verso Books.
- Baudrillard 1993: J. Baudrillard: *Symbolic Exchange and Death*, Trans. Iain Hamilton Grant, Great Britain: Sage Publications.
- Baudrillard 1994: J. Baudrillard: *Simulation and Simulacra*, Trans. Sheila Faria Glasser, USA: The University of Michigan Press.
- Benjamin 1999: W. Benjamin, *The Arcades Project*, Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge: The Harvard University Press.
- Geertz 1973: C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Geertz 1988: C. Geertz, *Works and Lives: Anthropologist as Author*, USA: Stanford University Press.
- Jameson 1991: F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press.
- Jameson 2009: F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London – New York: Verso.
- Sloterdijk 1988: P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, USA: University of Minnesota Press.
- Foucault 1984: M. Foucault, "Of Other Spaces", Translated by Jay Miskowiec. The French Journal Architecture /Mouvement/ Continuité. (<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>), 22.9.2010.
- Foucault 1995: M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Trans. Alan Sheridan, London: Penguin Books.

Марија В. Лојаница, Јасмина А. Теодоровић
АРХИТЕКТОНСКИ ПОСТМОДЕРНИ СВЕТ И ПОВРАТАК
ГРАДОВИМА ОД СТАКЛА

Резиме

Рад се бави анализом литерарне репрезентације Њујорка коју је Пол Остер понудио у свом роману *Њујоршка трилоџија* са становишта теоријских поставки Фредрика Џејмсона, Мишела Фукоа, Жана Бодријара и Валтера Бењамина. Посматрајући савремени мегалополис, било реални било фикционални, кроз призму дијалектичких односа, у контексту концептуализације, те и текстуализације архитектонског простора, постмодерних идиосинкратичких кодова, процеса производње знакова, компресије времена-простора, дискурзивног означавања, фантазмагорије и хетеротопије, рад настоји да представи Њујорк, али и било коју другу савремену метрополу, као метафору егзистенцијалног стања хуманог субјекта оптерећеног осећајем исконског неприпадања, дезоријентације и лакановског губитка/недостатка. Рад, такође, настоји да утврди у којој мери, и теорија и фикција субјекту нуде могућност избављења из овако конституисане архитектонско-фикционалне мреже.

Игор Перишић

Институт за књижевност и уметност, Београд

ФИЗИОЛОШКА КОМИКА ИЛИ КОМИЧКИ НАТУРАЛИЗМИ У УЛИКСУ ЏЕЈМСА ЏОЈСА

У имплицитној полемици с неким естетичким теоријама које тзв. нижим облицима комике одричу потенције да зађу у област чисто естетског, у раду се показује како и врхунско уметничко дело, попут *Уликса* Џејмса Џојса, може у себи да садржи читав низ поступака који иду у прилог тезе да не постоје ‘нижи’ и ‘виши’ облици комике, већ само некомплетни и потпуни облици смеха. При том, пажња се посебно посвећује, условно речено, најнижим облицима смеха, оним који потичу од човекове физиолошке природе, што се може читати у дослуху с поетиком натурализма.

Кључне речи: Џејмс Џојс, *Уликс*, смех, теорије смеха, физиолошка комика, комички натурализми, порнографија, натурализам, модернизам.

Тврдња француског филозофа Анрија Бергсона да нема ничег смешног што није људско већ је постала аксиом смехологије (Бергсон 2004: 9; в. Перишић 2010: 115–121). А тачно је и то, у складу са секуларним антрополошким погледом, да људског има и у физиолошкој природи човека. Преиначавајући Бергсонов афоризам, могло би се рећи да нема ничега људског што не може да буде смешно, па тако и оног што је везано за телесне функције. У складу са Џојсовом поетиком епифаније, бисери смеха могу се наћи и у блату. Уосталом, за Џојса се обично везује и извесно скандалозно описивање ‘ниских’ предмета, на шта су пуританци често указивали. А Џојсова повезаност са натурализмом, којој имамо делимично и да захвалимо за ‘поприродњавање’ смеха у овом роману, јесте књижевноисторијски факат.¹ У једном од водича кроз Џојса, Николас Фарњоли износи и

¹ Иво Видан, рецимо, сматра да докумантарна исцрпност Џојсове реконструкције стварности Даблина с почетка XX века знатно надмашује програмске напоре једног Емила Золе. У том смислу, *Уликс* би био врхунско дело натурализма (Видан

дефиницију натурализма која је врло корисна за испитивање везе натурализма и смеха. У том одређењу каже се да је натурализам:

Стил или школа писања која се истакла у деветнаестом веку посебно под утицајем идеја насталих у Дарвиновој биологији. Опште речено, натурализам се усредсређује на физичку природу и материјалне прилике, а пориче постојање или значај духовне или метафизичке компоненте човечанства. (Фарњоли, Гилеспи 2006: 214)

Управо је антимеритафизичност идеологије натурализма кључна ствар по којој се и наводно просташтво натуралистичког смеха може одбранити – ако за тим још увек има потребе – као смеха који заправо у раблеовској традицији, а у бахтиновској теоријској оптици, децентрализује круте хијерархије или врши посао ослобађања тела од филозофске територијализације.

А ако се крене све по натуралистичком реду, прво се примећује да Леополд Блум, главни јунак *Уликса*, има огроман апетит. Тиме Џојс наставља традицију исмевања епске конвенције преждеравања, али и увођења комичких натурализама преко теме јела. Џојсов Одисеј опседнут је јелом, и начелно ту нема никакве разлике у односу на хомерске јунаке: и он једе да би се некако попунило широко замишљено приповедање. Цело 8. поглавље („Лестригонци“)² јесте заправо Блумово лутање у потрази за храном, ручком, а у њему има доста и каталога хране. А после ручка у том поглављу, који се десио око 13 часова, Блум у 11. поглављу, већ у 16 часова, опет једе. Али, није Блумово једење увек тако хомерски једноставно. У Леополдовом избору хране, његовом укусу, види се и његова унутрашња садржина опседнута натуралистичким виђењем стварности. При увођењу Блума у радњу *Уликса*, с њим се уводи и чувени бубрег који ће Блум смазати, а цео опис врви од унутрашњих органа, скоро као да Џојс изводи кулинарски час животињских анатомија:

1971: 58). А Умберто Еко експлицитно доводи у везу Џојсово комичко детаљисање и поетику натурализма. У традиционалном роману никад се не би рекло да се протагониста усекнуо, а да то не значи нешто друго, то јест да је у неком одређеном вишем смислу битно за радњу. Са Џојсом ступа на сцену и то да се сви ти банални „чинови свакодневног живота с пуним правом узимају као приповедачка материја. Аристотелска перспектива је корјенито оборена; оно што је раније било небитно, постаје сада средиште радње“ (Еко 1965: 271). Како ниједна стилска особеност не мора искључиво да буде везана за место и време у које се обично књижевноисторијски позиционира, тако се и натурализам може схватити као тенденција у књижевности присутна у мањој, већој, па можда и у никаквој мери, у разним епохама.

2. Поглавља у *Уликсу* неће се називати – осим кад за то не постоји посебан интерес – по познатој схеми Стјуарта Гилберта, већ по броју поглавља. Или, што је друга варијанта, по броју поглавља, а у загради биће придружени Гилбертови (Џојсови) наслови означени знацима навода.

Мора се рећи да је господин Леополд Блум радо јео унутрашње органе животиња и живине. Волео је густу супу од живинских изнутрица, бобичаве желуце, пуњено печено срце, одреске цигерице пржене с презлама, пржену икру бакалара. Више од свега волео је овчије бубреге са роштиља, који су његова непца даривали финим, лаким укусом благо парфимисаног урина. (Џојс 2003: 67)

Овај необични јеловник састављен од пописа изнутрица и мириса урина, прави је натуралистички каталог, Блумово 'свето писмо' сопствених физиолошких потреба гастрономске провенијенције.

Џери Џонсон, једна од најпоузданијих коментаторки Џојсовог романа, примећује да је за својеврсну соматизацију текста која се дешава кад се пређе са трећег на четврто поглавље *Уликса*, тј. на онај део у којем је Леополд Блум главни јунак, карактеристично то што 4. поглавље почиње Блумовим једењем, а завршава се излучивањем поједеног. За разлику од интелектуалног Стивена, Блум је сасвим физички, па и физиолошки опипљив лик. Занимљиво је и то да ни Гилберт ни Линати – први научењачки читаоци Џојсовог романа – у својим схемама *Уликса* не одређују који је орган карактеристичан за прва три, Стивенснова поглавља романа (в. Џонсон 2008: 793).

Као комичко огледало слика једења појављује се дакле Блумово уживање у нужди, као комичко финале читавог једног процеса уживања. Блум у пољском WC-у, на крају 4. поглавља, густира своје уживање, понео је и новине како би то задовољство појачао још једним, интелектуалним. Новине служе и у сврхе одлагања задовољства:

Нема журбе. Причувај га мало. (Џојс 2003: 80)

Мирно је прочитао, суздржавајући се, први стубац, па је попуштајући, али уз исвестан отпор, започео други. Негде на средини, оставио је сваки отпор, и дозволио својим цревима да се спокојно испразне док је он читао, и наставио да чита све док његов јучерашњи затвор није потпуно минуо. Надам се да није онако велико да опет добијем шуљеве. Није, баш како треба. Тако. Ах! (Џојс 2003: 81)

Успешно и натенане обављена нужда свршава се скоро оргазмичким „Ах“. Читалачко и физиолошко уживање спојиће се у једно када се Блум после свега обрише оним што је читао. А лектира је примерена сврси, реч је о неком часопису у којем Џојсов јунак чита једну причу која није потресна, већ лака за читање. Форма овде доследно прати садржину.³

³ Ово би се могло и психоаналитички читати у смислу тврдње Џејмса Стрејчија, Фројдвог преводиоца и уредника енглеског издања његових сабраних дела, да у основи целог

Онога што се у савременој урбаној култури назива клозетским хумором има на још неким местима код Џојса. Ево још једног примера где је комика нужде изведена на примеру животиње. У 16. поглављу, распричани, и тиме пародирани реалистички, анонимни приповедач прича о томе како коњ врши нужну физиолошку радњу. Комика се постиже управо псеудореалистичким детаљисањем које овде не иде у правцу скандализујуће натурализације дате радње, већ ка комичкој еуфемизацији:

Коњ, коме је, могло би се рећи, било заиста пригустило, застао је подигавши високо поноситу перјаницу репа, па онда дао свој прилог избадивши на тле три кугле балеге која се пушила, и коју ће четка ускоро почистити и обрисати. Лагано, три пута заредом, из пуних сапи, коњ се избалегао. А кочијаш је увиђавно сачекао док он (или она) није завршио, стрпљив у својим оборужаним колима. (Џојс 2003: 652)

А као својеврсна *light* варијанта комике нужде, такорећи њена етерична верзија, појављује се и раблезијанска комика прдежа. На крају 11. поглавља, у својеврсној натуралистичкој реплици завршетка 4. поглавља, Блум се бори за свој прдеж:

Зеленблум, воденблум погледа последње речи. Нежно. *Када моја земља заузме своје место међу.*

Тррррт.

Мора да је од бур.

Пфффт. Аух. Тртрррт.

Народима светиша. Нема никог иза мене. Прошла је. *Тада и никако раније.* Грам. Кран, кран, кран. Згодна прил. Ево га. Краннндлдрр-кранкра. Ма сигурно је од бургундца. Да. Један, два. *Нек ми на гробу буде ейишаф.* Краааа. *Исписан. Са мном је.*

Прпрпрпффпрррфффф.

Гошово. (Џојс 2003: 310)

Све ово је смехотресно када се дода нефизиолошки контекст који ће ову радњу учинити не само физиолошки смешном. Наиме, Блум у овој сцени, после ручка где је пио бургундац и јео горгонзолу, хоће да се гасно олакша. Међутим, наилази једна дама, а он бивајући обзирним према дамама, претвара се да чита неки говор у излогу старинарнице, чекајући повољнију прилику за своје задо-

читања лежи копрофагична тенденција: „Аутор излучује своје мисли и отелотворује их у штампаној књизи; читалац их преузима и након што их сажваће (дословно), инкорпорише их у себе“ (в. Луси 1999: 24). Код Џојса би на делу био метанаративни опис тог процеса: књижевни јунак миметички излучује недостојну садржину коју читалац не треба да реципира само на том нивоу, већ и као искушење сопственог укуса и као један од поетичких кључева за читање дела.

вољство. Убрзо му, као епифанија која бди над његовим физиолошким потребама, долази бука трамваја која ће препокрити његову звучну акцију. Али, ствар дакако не остаје само на том нивоу. Читава ова стратегија прдења јавља се као финале музичког поглавља, где је последњи звук фуге (стављање у курзив речи „готово“ наглашава се свршетак оркестрације) заправо Блумов прдеж, чиме се Блум преображава у наративни музички инструмент који пародијски довршава *форму* датог поглавља.⁴

Још један облик натурализације једења је у томе што Блум свој сексуални нагон често спаја са нагоном за јелом, па тако, у 4. поглављу, посматра једну жену како излази из месаре и буљи у две њене покретне шунке (Џојс 2003: 72). А тема клозета, као места на ком се једење довршава у симболичком чину пражњења физиолошки преображене садржине, непрестано се, како је приметио Набоков, преплиће с темом секса (Набоков 2004: 7). На тај начин долази се до Блумове значајније физиолошке опсесије од гастрономске – оне сексуалне.

На првом месту смешна је Блумова (а и остали ликову ту не заостају много) опседнутост женским грудима. У 4. поглављу, Леополд посматра Моли која је још у кревету: „Он спокојно погледа њено тело и прорез међу крупним меким сисама [large soft bubs]⁵ које су јој висиле у спаваћници као козје виме“ (Џојс 2003: 75). Умножавањем придева постиже се текстуални корелатив сладострашћа онога који сисе фокализује: сисе нису само велике или меке, него морају да буду *и* велике *и* меке. А поређење с козјим вименом је ту као ‘природни’ продужетак Блумове натуралистичке свести, која увек има тенденцију да људско деградира у правцу животињског.

4 Као додатно објашњење како прдеж деконструише у овом случају високопарно схватане озбиљности тзв. озбиљне музике, али и као куриозум чиме се (пост)модерни филозофи занимају, нека послужи следећи цитат из Слотердајка где се деконструише политички говор, успостављањем аналогја између демагогије и умећа неупадљивог пуштања ветра: „Да ли би нашем уживљавању у политичаре могло помоћи када бисмо, слушајући њихове говоре, чешће мислили на то да су они можда управо забављени тиме, укротити прдац, који већ становито вријеме хоће прекинути њихово излагање? Умјетност неодређеног формулирања повезана је умјетношћу децентног вјетра, обоје је дипломатија“ (Слотердајк 1992: 156). И Блумово умеће децентног пуштања ветра овде је послужило као завршна вештина којом се довршава једно уметничко дело: 11. поглавље *Уликса* („Сирене“) које хоће да буде вербална транспозиција музичког комада.

5 Оригинални, енглески текст, наводи се само када је то нужно за разматрани проблем и налази се у угластим заградама у самом тексту. Издање које је коришћено јесте оно које се ‘враћа’ оригиналном тексту из 1922. године, уз редакцију, увод и опширне коментаре Џери Џонсон (в. Џојс 2008).

Блум се у 11. поглављу присећа тренутка када је први пут угледао Моли. Наравно, једна од најупечатљивијих импресија била је: „Гледао сам дојке, обе једре... [Bosom I saw, both full...]“ (Џојс 2003: 294). Такве једре дојке постају комичне када се покрену, у складу са запажањем усвојеним у смехологији (Бергсон 2004: 31–36) да је смешнија свака физичка карактеристика ако је појачана покретом. Блум се наиме у једном тренутку сећа једног Молиног покрета: „Брзо је обрисала огледалце о вунени џемпер, о једру узбибану дојку“ (Џојс 2003: 81). Такав продорни поглед, који провиди кроз материјалност џемпера, спушта се до физиолошке материјалности, до тела, до оне исте једре дојке која је сада, у индигенезном преводу, „узбибана“ [full wagging boob], дојка која се креће.

А Молине узбибане дојке крећу се и по свести и нарацији других, епизодних ликова. Линихан у разговору с бившим певачем М`Којем прича о некој теревенци на којој су били и Леополд и Моли Блум:

Она је била подобро нацврцана, са замашном количином Делахантовог вина у себи. Сваки пут када би та глупава кола поскочила, она би се сручила на мене. Уживанција! А добре су јој биле, бог је њен. Ево овакве.

Пружио је заобљене шаке до на лакат испред себе па се намрштио:

- Све време сам намештао простирку под њом и враћао јој боу за врат. Схваташ?

Шакама је оцртавао у ваздуху позамашне обрине. Од милине је чврсто затворио очи, згрчио се, а са усана му је потекао умилан цвркул.

- Малиша ми се усправио, него шта – рече уздахнувши. – Страшна је то бедевија, нема збора. (Џојс 2003: 253)

Молине груди [she has a fine pair], као најрепрезентативније од осталих њених позамашних облина [ample curves], толико запремају свест ликова *Уликса* да они вербално невешти морају да их описују и физичким кретњама, скоро пантомимом. Уз то, комичка поскакивања кола додатно узбибавају Молине дојке, да би се све завршило, како и доликује Џојсовим натуралистичким Даблинцима, још једном физиолошком реакцијом коју је тешко контролисати – ерекцијом.

И приповедаче очарава бујност и узбибаност Молиних груди. Анонимни Ја-приповедач у 12. поглављу описује Блумову супругу, у пародираним романтичарском заносу, у којем се она појављује не само као митолошка реинтерпретација Пенелопе, већ и лепе Јелене, јер Моли око себе плени ‘узвишеношћу’, пре свега узвишеношћу сопствених груди:

Понос и дика стеновитог виса калпе, Твидијева кћи вране косе. Израсла је у лепотицу каквој нема равне, тамо где ваздух мирише на јапанске јабуке и бадем. Баште Аламеде познају њен корак: маслињаца је знају и клањају јој се. Она је верна супруга Леополдова: Марион бујних груди [Marion of the bountiful bosoms]. (Џојс 2003: 338)

Ако се вратимо самом Блуму и проблему дојки, видећемо да његова опсесија није ограничена само на Моли. Он размишља и о грудима своје ћерке Мили: „Сећам се њеног првог стезника. Било ми је смешно. Малене дојке, тек пропупеле. [Little paps to begin with.] Лева је, ја мислим осетљивија. И моја исто тако. Ближа је срцу“. (Џојс 2003: 395) Иако и ово са пропупелим дојкама јесте ласцивно, ипак Блум све то ублажава очинском симпатијом за буђење женскости као такве, па онда, као да одагнава блудне мисли, и смеховним разматрањем (блумизмом) осетљивости сопствених брадавица.

Осим ове комичне опседнутости дојкама, Блум је током целог романа, мање или више смешно, и на друге начине опседнут сексом. Попут некаквог урбаног манијака, лутајућег војера, Блум има обичај да се пришљамчује женама на јавним местима, у сврху узбуђења и жељене ејакулације. У 5. поглављу машта о томе у цркви Свих светих: „Фино скровито место да се човек нађе уз неку девојку. Ко је ближњи мој. Да сатима седимо тесно збијени уз лагану музику. Она жена на поноћној миси. Седмо небо“. (Џојс 2003: 93) Мало пре тога, Блумов пријапски апетит нешто је комичнији. Док шацује једну госпођу („Гледај! Гледај! Блиста свила господске чарапе беле. Гледај!“ (Џојс 2003: 87)), задовољство му кваре познатик М' Кој, с којим у том тренутку разговара на улици, својом логорејом, и један трамвај који у том тренутку протутњи: „Оде воз. Стока једна раздрндана. Баш ми се не да. На самом прагу блаженства. Увек то тако буде. Баш у кључном тренутку“ (Џојс 2003: 87). Дакле, оде маст у пропаст. Блум није успео да сврши гледајући госпођу, а он целог дана жуди и за тим физиолошким пражњењем. У том науму ће успети тек с Гerti Макдауел у 13. поглављу.

У истом петом поглављу, у наставку потраге за женским објектом који би задовољио његове перверзне потребе за свршавањем на јавном месту, нашавши се у цркви, Блумова свест овако сексуално преображава обред евхаристије, доводећи и сопствене комичке сексуалне натурализме до комичке бласфемije:

Жене с гримизним наплећњацима клечале су у клупама, погнутих глава. Једна група клечала је крај ограда олтара. Свештеник је прошао крај њих, мрмљајући, држећи оно у рукама [holding the thing in his hands]. Застајао је крај сваке, узимао [took out] хостију, отресао с ње кап или две (јесу ли натопљене водом?) и брижљиво стављао сва-

кој у уста [and put it neatly into her mouth]. Тада би и шешир и главе потонули. Затим следећа: једна сићушна старица. Свештеник се сагнуо да би и њој ставио у уста [to put it in her mouth], мрмљајући све време. Латински. Следећа. Затвори очи и отвори уста. Шта? *Corpus*. Тело. Леш. [*Corpse*] Добра идеја то с латинским. То их најпре омами. Дом за умируће. Изгледа да је и не жваћу: само прогутају. Чудновата идеја: јести комаде леша. Ето зашто људоджери то радо прихватају. (Џојс 2003: 93)

Поред имплицитне ласцивности постигнуте неодређеном употребом, тј. неговорењем шта се ставља у уста (као и именовањем предмета који се клати привидно неутралним „the thing“, а не правим именом „кандило“ или слично), чиме се самом чину прибавља двострука конотација, ту је и још једно blasphemично схватање евхаристије: ово разматрање буквализоване стране симболичког чина примања тела Христовог.

Наравно, у формалном смислу разулареном 15. поглављу и садржина је разуларена: у борделу, па још и у халуцинацији, проститутке⁶ (или Блумов отац Вираг у лику вулгарног сатира⁷) изговарају мноштво ласцивних позива и описа секса, али све то кад је у експлицитном окружењу и преломљено кроз фантастичку приповедну форму губи, ако се тако може рећи, од своје оригиналне натуралистичке смеховне инспирације и прелази у оно што заправо обично и јесте: ласцивност, вулгарност и великим делом промашен смех.

Уосталом, због разноразних сексуалних опсцености Џојс је и био оптужен за порнографију. У САД-у судска забрана са *Уликса* скинута је тек 1931. године. Тада је судија Џон М. Вулси пригодно судски дефинисао порнографију – што није од мале користи и теорији књижевности – као писање које хоће да буде афродизијак (в. Фарњоли, Гилеспи, 2006: 318). У складу с том дефиницијом, судија у *Уликсу* није нашао места која су написана са циљем да директно сексуално узбуде читаоца.

Наравно да код Џојса не може бити говора о правој порнографији, али постоје друге, суптилније замерке које иду у том правцу. Суптилније се тако ‘згражава’ Набоков, сматрајући да Џојс напросто претерује. Употребљавајући технику тока свести, која је у формалном смислу још једно претеривање јер се помоћу ње преувели-

6 „Пустила сам га да ми га свирне, онако шале ради“ (Џојс 2003: 512), или опет проститутка Зое: „То да питаш моја муда, којих немам“ (Џојс 2003: 558) и сл.

7 „С неарџикулисаним бабунским криковима, џрза боковима у циничном зрчу.“ (Џојс 2003: 524)

чава вербална страна мисли,⁸ Џојс ‘неистинито’ приказује обичног грађанина у лику Блума: „Е, па, није истина да се ум тзв. обичног грађанина непрестано врти око тзв. физиолошких ствари“ (Набоков 2004: 7). Како је Набоков утврдио око чега се врте мисли обичног света – није познато. Не зна се ни како је то Џојс урадио, ако је уопште такву намеру и имао, али било како било зна се, по Набокову, шта томе стоји у подлози: „Џојс, упркос свом генију, има перверзну склоност ка одвратном“. (Набоков 2004: 102)

За разлику од Набокова који има одвратност према Џојсовом ‘припростом’ натурализму, Светозар Кољевић говори о Џојсовом *симболичком натурализму*. Када се натурализам овако поетички ‘увеже’ онда губи своју скандал-димензију, а добија ону поетску, универзалну:

Тај термин није само књижевно-техничко одређење; он говори и о једном карактеристичном егзистенцијалном напору модерног човека, напору да сваки тренутак живота доживи као натуралистичку реалност, као нешто јединствено, истинско, аутохтоно и непоновљиво. Али у исти мах и као нешто симболично, нешто што зрачи, што је у неком трансценденталном односу са неким ширим сазвежђем смисла постојања, да трајање у времену и простору не доживи као „огромну гомилу малих ствари“ него као мозаик у којем ће сваки каменчић бити другачијег облика и боје а ипак представљати део неке осмишљене структуре. (Кољевић 1968: 222)

Можда и од тога за коју се верзију (или теоријску елаборацију) натурализма одредимо, зависи и како ћемо тумачити комичке натурализме: као повлађивање ‘простијем’ укусу или као поезију малих ствари. Настављајући се на Кољевићеву начелну одбрану Џојсовог натурализма, Зоран Пауновић прелази на конкретнији терен:

...Џојс не води читаоца, већ при првом сусрету, заједно с Блумом у тоалет да би га запрепастио и саблазнио, већ да би *in medias res* (како и налажу правила епа, макар и модерног) започео грађење портрета јунака који пред читаоцем неће имати никаквих тајни. (Пауновић 2003: 780)

Уз овај унеколико жанровски, формалистички аргумент, Пауновић додаје и један идеолошко-интимни: само се малограђани згражавају над Џојсовим настојањима да покаже како „људско тело, са свим разноликим функцијама које обавља, није нешто чега би се требало стидети“. (Пауновић 2003: 773)

⁸ „Човек не размишља увек само помоћу речи него и у сликама, док ток свести подразумева бујицу речи које се не могу забележити.“ (Набоков 2004: 11)

Иако дакле *Уликс* није порнографска књига, будући да у њој нема порнографског приповедања у традицији тог жанра, то не значи да нема порнографије као теме. Блумов укус јесте умерен ка порнографији. Он, а и Моли с њим, ужива у треш часописима и полупорнографским књигама. Један од лајтмотива *Уликса* је и помињање писца Пола де Кока, француског деветнаестовековног романописца, за чије се штиво, привучена презименом (*cock* – у жаргону: мушки полни орган), Моли Блум нада да може да буде замимљиво.⁹ Блум је већ читао Захер Мазоха, а у 10. поглављу купује књигу *Сласџи греха* уз коју, овлаш је прелиставајући и читајући насумично шкакљиве делове, скоро сврши у књижари – да га опет не прекидоше, као и много пута раније тога 16. јуна 1904.

Што се тиче псовки и тзв. ружних речи, због којих је *Уликс* такође дуго био анатемисан, оне нису увек – мада ни ту димензију не треба занемаривати – средство за скандализовање малограђанских вербалних норми. Рецимо, кад Бак Малиген успут примети: „Црвеносеке жене прцају се као козе“ [Redheaded woman buck like goats] (Џојс 2003: 31), глагол *to buck* сам по себи нема сексуалну конотацију, и није ту само због скандала, већ пре свега да би семантички, у идентичности са Баковим именом [Buck] (или, ако ћемо прецизно, надимком, право име му је Малаки Малиген) обогатио нарацију, да би ‘измешао’ Баков сатирски (јарчевити) карактер и околне семантеме које у Џојсовој карактеристичној опсесији играма речи тако показују тенденцију хибридикације значења.

Највише тих наводно ружних, или ласцивних речи има у вези с Моли Блум. Такви натурализми понекад и нису смешни, зато што су правоверно порнографски,¹⁰ али порнографски само у смислу избора речи а не на нивоу наративног представљања. Тешко је ипак направити јасну границу, јер већ на други поглед ти Молини ласцивни натурализми често постају смешни. Смешни у смислу Џојсовог претераног (невештог)¹¹ труда да повеже натурализме са

9 У завршном унутрашњем монологу, Моли опет помиње овог писца: „...Пол де Кок сигурно су му наденули тај надимак зато што је са својом цевком ишао од једне до друге жене...“ (Џојс 2003: 743)

10 Велики руски истраживач видова комике и смеха, Владимир Пропп, сматра да порнографија ни у ком случају није смешна: „Смешна је *половична* непристојност.“ (Пропп 1984: 44)

11 Неке феминистичке теоретичарке – попут Џери Џонсон, која *Уликсу* прилази, поред осталог, и са феминистичких позиција – тврде да је Молин унутрашњи монолог са женског становишта неуверљив. Када Моли у унутрашњем монологу ‘размишља’ „сви они у својој поезији пишу о некој жени“ (Џојс 2003: 753), Џонсонова сматра да она тиме несвесно разоткрива традиционални мушки импулс „писања жене“ у тексту (Џонсон 2008: 972). Моли би тако била само мушка ‘слика жене’, једна конструкција женскости, и у том смислу потенцијално невешта и комична.

Молином свешћу, тј. да унутрашњемонологизује женску еротску енергију. Тада су чести Молини искази попут: „било би много боље да ми га стави отпозади...“ (Џојс 2003: 729), или њена маштања о сексу са црнцем (Џојс 2003: 731), или кад фиктивно прети Блumu уз пролиферацију ‘ружних’ речи: „...ставићу му до знања да му је кад је већ то тражио неко појебао [fucked] жену да и то прописно појебао до балчака [damn well fucked too up to my neck nearly]...“ (Џојс 2003: 758).

Молини натурализми постају ‘класично’ смешни (у смислу представљања ње као комичког лика) кад су аутоеротски, тј. када она самосвесно-натуралистички проговара о својим женским атрибутима (наравно, поглавито о грудима) и јукстапонира то са сиромашним мушким дражима:

...мислим да су ми од њега мало очврсле пошто је волео да их дудла док не занемоћам од жеђи сисићи [titties] тако их је звао морала сам да се насмејем да ова ионако чврста брадавица [nipple] се диже при најмањем додиру натераћу га да настави с тим и јешћу улупана јаја с марсалом да их мало подгојим за њега шта ли ће ту све те вене и све то чудно како је то створено две исте за случај да добијеш близанце оне су бајаги симбол лепоте високе као код оних кипова у музеју једна их као крије руком а наравно и јесу лепе у поређењу с оним што има мушкарац с оне две своје пуне кесе и оном стварчицом што виси из њега или штрчи право напред као чивилук... (Џојс 2003: 732)

У овом делу унутрашњег монолога добијамо такорећи стереоваријанту оних ранијих пасажа о женским грудима, глас Другог (или унутрашњи глас објекта) о томе, поглед на ствар изнутра, из сопственице тог комичког добра, са даљим умножавањем именица које обухватају предмет. Ту је још и Молино ‘научно’ разматрање функције груди, које ће се мало касније удружити са Блумовим комичким подухватима (хтео је да је музе у чај):

...морала сам да му дам да их сиса како су тврде биле рекао је да је слађе и гушће од крављег а онда је хтео да ме помузе у чај стварно је немогућ мислим да би требало писати о њему само кад бих могла да се сетим бар пола ствари и напишем књигу о томе дела господина Полдија да и кожа је много мекша није се скидао с њих сат времена знам јер сам гледала на сат као некаква велика беба на мени они би све хтели да трпају у уста каква све задовољства мушкарци измишљају са женама просто осећам његова уста... (Џојс 2003: 733)

Молина вербална порнографија растворена је Блумовим комичким ликом и још једном од његових комичких акција (блумизама) и тако постаје неодољива у својој комичкој трансгресији

порнографије. И она сама се великим делом у тим аутоеротским авантурама претвара у прави комички лик на граници вербалне репрезентације физичке комике. Тако је у младости, у недостатку партнера, Моли пробала да се самозадовољава бананом, али је при томе постојао страх да се банана не преломи и изгуби негде у њој (Џојс 2003: 739). Избор предмета за мастурбацију већ је комичан, а кад она озбиљно разматра употребну вредност тог предмета онда постаје комично на квадрат.

У Молином унутрашњем монологу – који каткада делује као вербална транспозиција продуженог оргазма у којем се, када се апстрахује садржина између, ради заправо о једном низу ‘Да-ова’, повремено прекинутих, као одлагањем задовољства, ‘Не-овима’, уз успутне ‘О-ове’ (узвици „Да“, „Не“ и „О“, који се умножавају) – појављује се још један Молин еротско-порнографски натурализам:

...што нису сви мушкарци такви било би неке утехе за жену као она лепа мала статуа коју је купио могла сам да је гледам по читав дан коврцава коса рамена прст испружен као да тражи да га саслушаш е то ти је права лепота и поезија често сам осећала жељу да га целог изљубим и његовог дивног младог ђокицу [cock] онако невиног не бих имала ништа против да га узмем у уста кад нико не види ма као да те мами да га сисаш изгледао је тако чист и бео с оним дечачким лицем ма ја бих и сама за ½ минута па чак и ако ти нешто оде у грло то ти је као каша или роса није опасно сем тога био би тако чист у поређењу с тим свињама мушкарцима већини њих сигурно ни на памет не пада да га бар једном годишње оперу ето откуд женама бркови сигурна сам да би било дивно кад бих у овим годинама успела да се спанђам с лепим младим песником... (Џојс 2003: 754)

Поред овог урнебесног објашњења откуд неким женама бркови, уз изношење сопствене поетике фелација, смешно је и то што је ово маштање о *чистићом*, младом и лепом мушкарцу – које постаје комично и тиме што је изазвано неживим предметом, статуом коју уместо естетски Моли доживљава еротски – подстакнуто изгледима да јој Стивен постане љубавник, а овај пре личи на фратра него на младог, лепог љубавника.

Бак Малиген се управо завитлава са Стивененом физичком нечистоћом, као још једним комичким натурализмом. У првом поглављу за Стивену марамицу каже да је слинавозелена и толико прљава да скоро укус може да јој се осети (Џојс 2003: 13). Стивен се, по Малигену, купа једном месечно (пародија боемства уметника, мислилаца, али и алузије на Стивену нечисту савест у вези са смрћу мајке). У ‘објективном’, 17. поглављу дознајемо да се Стивен заправо последњи пут окупао у октобру претходне године, дакле

пре око 8 месеци (Џојс 2003: 659). Такође, има веома лоше зубе. Попут марамице, у Стивеновим унутрашњим монолозима појављује се и рупа на чарапи.

И натуралистички описи смрти дело су Бака Малигена. Стивенснова мајка је, по Малигеновој вербалној интерпретацији тог догађаја, „отегла папке [beastly dead]“ (Џојс 2003: 17). У 15. поглављу („Кирка“), у складу с претежном психоаналитичком потком на којем је настало, Малиген ће у функцији еха Стивенснове подсвести то и поновити, да би додао и „Псина Кинш је убио ту кучку“ (Џојс 2003: 574). Овде више није реч о комичкој депатетизацији, већ о увиду у суровост подсвести инспирисаном скоро халуцинантном психоанализом. Пошто је Бак студент медицине и саму смрт доживљава хладно-духовито, физиолошко-натуралистички огољено, чиме неће да повреди Стивенсову успомену на мајку, већ да је заправо комички депатетизује.¹²

Као и Бак Малиген, и Леополд Блум физиолошко-натуралистички демистификује смрт. На изјаву једног од присутних на сахрани Падија Дигнама у 6. поглављу да неки делови опела могу човека да дирну у срце, Блум овако унутрашњемонологишује:

Твоје срце можда, али шта се то тиче човека у рупи величине два са један, који мирише цвеће одоздо? Њега то не дира. Седиште дубоких осећања. Сломљено срце. На крају крајева то је само пумпа, кроз коју прође на хиљаду литара крви сваког дана. Једног лепог дана она се зачепи, и то ти је то. Много њих се разбашкарило около: плућа, срца, јетре. Старе зарђале пумпе: дођавола све то. Ускрснуће и живот. Кад си мртав, онда си мртав. А тек идеја о судњем дану. О томе како ће их све поиздизати из гробова. Устани, Лазаре! Ко последњи, магарац је. Устај! Судњи је дан! Онда ће сви да се ускомешају тражећи јетру па очи па остале андрмоље. Чик пронаћи све своје тог јутра. (Џојс 2003: 119)

Оваква врста црног хумора, физиолошког црног хумора, јесте врхунац натуралистичког смеха, пошто се ту ради о спрдњи са коначним човековим физиолошким обличјем – лешом – и, еквивалентно томе, смрћу. Како је приметио Зек Бауен, један од најзначајнијих савремених џојсолога, већина призора у овом поглављу („Хад“) суштински је смешна, усред смрти атмосфера одише виталношћу и хумором (Бауен 1987: 162). Као физиолошки, телесноте-

¹² Натуралистичко-физиолошка депатетизација смрти на трагу је раблеовске трансгресије трагичности смрти путем њене интерпретације као интегралног момента комичке виталности: „Слика смрти је у Раблеовом роману без и једног трагичног и застрашујућег призвука. Смрт је моменат нужан у процесу растења и обнављања народа: она је страна обратна рађању“. (Бахтин 1978: 424)

чносни корелатив такве атмосфере, таквог споја, Џојсу ће послужити симболичка слика споја смрти и секса, интеграције рађања и умирања, трансгресије 'смртности смрти': наиме, цела дружина која се вози у кочијама на сахрану Падија Дигнама седи на седиштима натопљеним спермом, што је резултат неког скорашњег коитуса у погребном возилу.

На концу, треба у најкраћем поново поставити питање о естетичком статусу тзв. физиолошке комике, која се у традицији теорија смеха често апострофирала као нижи облик комике. Као кроки будућег опширнијег одговора на то питање¹³ нека послуже следећи редови. Не постоје нижи и виши облици комике, постоје само нижи (некомплетни) и виши облици смеха, при чему би 'утопија смеха' била друго име естетске релације смеха. На основу тога, нема ни достојних и недостојних предмета у смеху. Све може бити предмет смеха ако има потенцијал да изазове естетичку контемплацију. Стога онда не може бити говора о 'нижем' или 'вишем', него напросто о различитим средствима која могу изазвати и унеколико једноставну перцепцију или амбивалентну контемплацију која смех приводи естетичкој сврси. Могло би се додати да у зависности од тога да ли се ради о доброћудном или подругљивом смеху, зависи и да ли ће смех добацити до своје естетске реализације. Посредно о томе говори и Марија Џунић-Дрињаковић, у књизи у којој испитује хумор француског писца Марсела Емеа. Што се тиче подругљивог, саркастичног смеха, она пише следеће:

Такви облици смеха су у ствари израз скривене агресивности и мржње према свему ономе што се коси с нашим системом вредности, што је у опречности с колективном *doxom* коју смо прихватили или која нам је наметнута. И док се у „добром“ и радосном смеху најчешће крије попустљив и благонаклон однос према *другом* и *различитом*, „лош“ смех тежи да ту различитост уништи кажњавањем и екскомуникацијом из заједнице. Не би се никако могло рећи да у њему обитава дух толеранције. (Џунић-Дрињаковић 2008: 30)

На основу оваквих теоријских дедукција, могућ је и одговор на питање шта чинити са простачким смехом, смехом који масовни медији перпетуирају у разноразним 'забавним' садржајима, при чему се пролиферација смехова показује заправо нимало забавном. Да ли се ту ипак ради о различитој предспреми која чини да се ра-

13 Овај текст је најава обимније студије у којој ће се фундаментално довести у питање теза о хијерархичности естетских смеховних предмета, где ће појам утопије смеха бити објашњен у смислу естетске релације у којој се дешава изненадна и краткотрајна контемплација епистемолошки немогућег.

зличити људи смеју различитим стварима, јер ипак такав простачки смех има не баш малобројну публику? Или је пак ствар у томе што је цео процес другачији, што нема додирних тачака са естетском релацијом смеха? Било како било, сигурно је да је разлика између оваквог антисмеха (силом смеха) и правог смеха баш у естетском карактеру смеха као таквог, естетски комплетног смеха који трансгресира своју физиолошку основу. Простом (некомплетном) смеху недостаје дистанца, хладна глава, не постоји унеколико међумомент, естетска дистанца, па онда не може да дође ни до краткотрајне контемплације (реверзибилне трансгресије) епистемолошки немогућег. Свест при томе није способна да направи естетички узмак, да ухвати ваздух, да направи паузу као предуслов естетске реакције. Ту постоји дакле пукотина у релацији смеха, а смех који се јавља искључиво као *иерцејција* предмета, без следећуће естетичке контемплације, јесте некомплетан смех, половичан, као баналност немоћна да буде било како трансгресирана. У естетичком смислу, у Џојсовом роману се види супротно.

Литература

- Бауен 1987: Zack Bowen, *Ulysses as a comic novel*, in: Robert D. Newman & Weldon Thornton (eds), *Joyce's Ulysses: The Larger Perspective*, Newark, London & Toronto: University of Delaware Press, Associated University Presses, 157–167.
- Бахтин 1978: Михаил Бахтин, *Стиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд: Нолит. (Превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић.)
- Бергсон 2004: Анри Бергсон, *О смеху*, Нови Сад: Vega media. (Превео Срећко Џамоња.)
- Видан 1971: Ivo Vidan, *Romani struje svijesti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Еко 1965: Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo: Veselin Masleša. (Превео Ника Милићевић.)
- Кољевић 1968: Светозар Кољевић, *Хумор и мити*, Београд: Нолит.
- Луси 1999: Најал Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, Нови Сад: Светови. (Превела Љиљана Петровић.)
- Набоков 2004: Владимир Набоков, *Уликс – Есеј о Џојсу*, Београд: ННК Интернационал. (Превела Тања Булатовић.)
- Пауновић 2003: Зоран Пауновић, *Уликс Џејмса Џојса: Митска узвишеност тривијалног*, у: Џејмс Џојс, *Уликс*, Београд: Геопоетика, 761–785.
- Перишић 2010: Игор Перишић, *Увод у теорије смеха: Крајњак иреглег теорија смеха од Платона до Проја*, Београд: Службени гласник.

Проп 1984: Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад: Дневник/ Књижевна заједница Новог Сада. (Превео Богдан Косановић.)

Слотердајк 1992: Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Zagreb: Globus. (Превео Борис Худолетњак.)

Фарњоли, Гилеспи 2006: Nikolas Farnjoli i Mišel Gilespi, *Džejms Džojс od A do Ž*, Zrenjanin: Agora. (Превела Тамара Вељковић.)

Џојс 2003: Џ. Џојс, *Уликс*, Београд: Геопоетика. (Превод, коментари и поговор Зоран Пауновић.)

Џојс 2008: James Joyce, *Ulysses: The 1922 text*, Oxford, New York: Oxford University Press. (Edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson.)

Џонсон 2008: Jeri Johnson, *Notes*, in: James Joyce, *Ulysses: The 1922 text*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Џунић-Дрињаковић 2008: Марија Џунић-Дрињаковић *Фанџасџично и хумор у ѓриџоведачком џосџуџу Марсела Емеа*, Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књиџарница Зорана Стојановића.

Igor Perišić

THE PHYSIOLOGICAL COMICS AND COMICAL NATURALISMS IN *ULYSSES* BY JAMES JOYCE

Summary

The paper shows that things connected with body functions, the physiological nature of man, can be funny in the contexts of the theories of laughter. They become such by the means of using naturalistic language, a type of comical naturalisms, the most significant of which are those linked to the functions of eating, excretion and the sexual physiological needs. In order to emphasize that theoretical assumes, we analyze one of the most significant pieces of the so called high literature, embodied in *Ulysses* by James Joyce.

Key words: James Joyce, *Ulysses*, laughter, theories of laughter, the physiological comics, comical naturalisms, pornography, naturalism, modernism.

Никола М. Бубања
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

АВИЈАНСКА СИМБОЛИКА ДАНОВЕ ЕРОТОЛОГИЈЕ: ФЕНИКС

Служећи се методом интерпретације у окриљу књижевно-историјских, књижевно-критичких и историјско-биографских разматрања као методолошким оквиром, у раду се приступа изналажењу и анализирању еротолошких импликација мотива птице у поезији Џона Дана. Показује се да се Данове (малобројне) еротолошки релевантне птице налазе: 1) у контекстима симболичког илустровања и елаборације „модерно звучећег”, али грубог и помало шовинистичког ероса као односа који подразумева мушкарца као активни субјекат и жену као пасивни објекат; 2) у контекстима ероса као неоплатонског сједињавања двају суђених „половина”, ероса као идолизирајуће, самоуништилачке љубави која се преплиће са религиозном страшћу. Показује се, најзад, да се ове наизглед различите симболичке импликације Данових авијанских емблема стичу у мотиву феникса: феникс обједињује и грубо раскалашни ерос схваћен као однос између центра и маргине, и ерос схваћен као сједињавање две равноправне јединке у идолизованом и обоготвореној љубави која ерос доводи у везу са страшћу религије. Елемент скаредне шале показује се као фактор који додатно обогаћује али и штити потенцијално одвише сентиментално-сладуњава аспекте симболичког значења Дановог феникса.

Кључне речи: ерос, еротологија, идолизација, субјекат, објекат, феникс

Увод

Данас је о птици природно мислити у контекстима урбаног живота, чији је она део одавно постала. Стога није особито зачуђујуће што је птица као агент еротолошких значења у модерној поезији прожета парадигмом урбаних осећања: још је Вилијам Карлос Вилијамс овако писао о врапцу:

nikola.bubanja@gmail.com

Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

У начину на који води љубав
нема ничега
ни близу суптилног.
Чучне крај женке,
Крила вуче
у некаквом валцеру,
главу забаци у назад
и просто се
раздере!
[...]
...женка врсница,
држећи се отресито за ивицу
неког олука,
хвата га за
перјаницу
и држи
ућутканог и
покореног,
држи га ту да
виси над градским улицама
док
не заврши с њим.

Вилијамс 1986: 293–294: „Nothing even remotely / subtle / about his love-making. / He crouches / before the female, / drags his wings, / waltzing, / throws back his head / and simply / yells! [...] the female of his species / clinging determinedly / to the edge of / a waterpipe, / catch him / by his crown-feathers / to hold him / silent, / subdued / hanging above the city streets / until / she was through with him.“

Значајан је и сам избор врапца, као урбане авијанске врсте (постоји песма Ричарда Вилбура (*Richard Wilbur*) чији је наслов у овом смислу индикативан „Па ипак, грађанине врапче“ („Still, citizen sparrow“). Осим тога, асептична чистота оштрим линијама дефинисаног градског пејзажа надопуњује чистоту врапчјег ероса – његову емотивну сведеност, његову пословну ефикасност и готово натуралистичку бруталност. Уместо дрвећа – зграде; место крошњи кровови, место грана олуци. Врапчији је ерос бетонски и лимен.

Чак и кад хоће да сентиментализује литерарну животињу, модерна поезија не ретко оставља груби укус металног и машинског, као што је случај са Вилбуровом песмом о жаби што ју је исекла косилица за траву. Зато је, кад се данас говори о еротолошкој птици каквом ју је видеала поезија краја 16. и прве половине 17. века, упутно кренути од нечега са чим би се модерни читалац некако и могао

идентификовати, па се тек онда упустили у специфичности које би га, самостално представљене, могле прерано од себе одвратити.

Данов либерџинизам и неоџајлонска идолизација

Поезија Џона Дана, настала је крајем 16. и почетком 17. века у урбаној Енглеској – у Лондону, који је тада био величине Крагујевца или нешто већи¹. Писао ју је ренесансни човек, „велики посетилац дама“ (в. Болд 1986: 72: „a great visiter of Ladies“) – преведено на данашњи идиом – женскаррош. Као у инат анти-позитивистима, и поезија му је ласцивна, цинична, урбана и груба: нема у њој места за пој славуја и шева: „Не певам ја ко сирена [жена птица], јер ја сам груб“, каже он, позерски, али без много претеривања у једном писму (в. Милгејт 1962: 66, стихови 9–10: „I sing not siren-like, for I am harsh“). Дан пева речима „мужаствене убедљиве силе“ („masculine persuasive force“, в. Стингер 2000: 246, стих 4), па таквим еросом одишу и његове птице: орлови, лешинари, петлови. (Иако може да делује као декрешендо у овом друштву, петао је свевремени симбол мушке сексуалне вирилности: петао Чантиклер, каже нам Чосер у *Кенџерберџским причама*, своју омиљену коку Пертелоту узјашио би и по двадесет пута, до девет ујутру (в. Chaucer 1998: 211); да и не помињемо давнашње двоструко значење енглеског назива за петла – *cock*).

Ове Данове птице су агенси донекле модерно звучећих еротолошких истраживања односа мушкарца и жене као односа центра и маргине, а који иде од односа активног (субјекта) и пасивног (објекта), па до односа освајача и освојеног, поробљивача и роба. Данов орао и голубица јасно илуструју еротолошки однос активног мушког и пасивног женског љубавника, однос грубе мужаствености и нежне женствености: орао и голубица представљају тиранина и потлаченог², предаторство и кроткост (в. Редпат 1968: 19). Исти однос је отвореније и бруталније приказан у песми „Дијета љубави“, где однос лешинара, као авијанског репрезента мушког принципа, с једне стране, и његовог плена са друге стране, представља однос између мушкарца и жене као однос онога који једе и онога који бива поједен.

Међутим, начин на који се Дан користи птицама као еротолошким симболима истовремено илуструје комплексност и богатство његове ероџологије: јер, упркос томе што представљају однос

1 У првој деценији 17. века Лондон је имао око 220000 становника (в. Lewalski 2003: 2).

2 Голубица се појављује и као симбол брачне верности (в. Гас 1966: 158).

субјекта и објекта, освајача и освојеног, Данове птице ипак задржавају свој традиционални симболички набој – слободу. Данов груби, шовинистички, поседнички и несентиментални ерос је истовремено слободних схватања. У елегији „Промена“ (*Change*), Дан види мушкарца као птичара, а жену као ухваћену птицу; али жена је ту птица коју ће овај пустити, и то зато да би је хватали други птичари. На макроплану, овде и нема контрадикторности: јер, ова (мала) слобода је део (велике) потлачености. Део освајачког, доминантног става мушкарца као субјекта чини и његова емотивна незаинтересованост – односно његова неподатност било каквом поробљавању од стране жене.

С друге стране, „монарх виспренности“, како су Дана називали савременици, од младог раскалашника постао је одан супруг жени због чије љубави је остао без дворске каријере коју је толико желео и коју је већ био започео; жени због које је добар део живота провео у сиромаштву; жени после чије смрти се окренуо Богу и цркви и постао свештеник чије је страсне проповеди долазио да слуша краљ Џејмс лично.

Тај биографски „обрт“ може послужити као увод у прелаз од модерно звучеће отресите сексуалности, до идолизирајуће, самоуништулачке љубави и религиозне страсти у Дановој поезији. Наиме, све те три димензије Данове еротологије стичу се у централном авијанском симболу феникса: феникс обједињује и раскалашни ерос схваћен као однос између центра и маргине, и ерос схваћен као сједињавање две равноправне јединке у идолизованој и обоготвореној љубави која ерос доводи у везу са страшћу религије.

Феникс као централни авијански симбол Данове ерошологије

Феникс се у Дановој поезији среће свега два пута од којих је далеко познатија, и у овом контексту релевантнија, појава феникса у песми Канонизација (*Canonization*)³:

Назови њу једном, мене другом мухом,
Ма и воштанице смо што о властитом трошку умиру,

3 Дан је по други пут у своју поезију увео феникса 1613. године у „Епиталамију, или свадбеној песми поводом венчавања леди Елизабете и грофа Палатајна, на дан св. Валентина“ („An Epithalamion, or marriage song on the Lady Elizabeth and Count Palatine being married on St Valentine's Day“). Ту се Дан осврће на интересантну контроверзу свог времена (питање да ли је феникс био на Нојевој барци, с обзиром на то да је био хермафродитан, а у Библији се каже да су све животиње и птице ушле у паровима, в. Алан 1947: 341); но, еротолошка симболика феникса је ту у потпуности плиткоконвенционална и пригодна (в. Дан 2002: 91, стихови 18–23).

И у себи Орла и Голубицу налазимо.
 Фениксова загонетка више смисла има
 Због нас; нас двоје, који смо једно, он смо.
 Тако, с два пола у једно бесполно биће спојена,
 Умиремо и дижемо се исти, и оваквом
 Љубављу постајемо отајствени.

[Дан 1996: 8, стихови 20–27: „Call her one, me another fly, / We're tapers too, and at our own cost die, / And we in us find the eagle and the dove. / The phoenix riddle hath more wit / By us; we two being one, are it; / So, to one neutral thing both sexes fit. / We die and rise the same, and prove / Mysterious by this love.“]

Феникс је овде несумњиво извор одређене егзотике, нарочито кад се узме у обзир прозаичност непосредног контекста: мува, воштаница, па у нешто мањој мери и орла и голубице. Феникс долази са истока, из егзотичних земаља: у *Физиологу* – анонимној књижици која је проширила легенду о фениксу и нарочито (хришћански) симболизам феникса по западном свету (Курли 2009: xxx-xxxi) – каже се да феникс живи у Индији, а да је место његове митске смрти и васкрсења у ватри извесног храма у граду Хелиополису у Египту (Курли 2009: 13). (И сам *Физиолог* је највероватније настао у Египту (Александрија), мада постоје мишљења да је могао настати и у Сирији (Курли 2009: xvii). У сваком случају, то су чак и данас, а немоли у 16. веку, егзотични простори (у алби „Излазак сунца“, Дан говори о „...Индијама мирођија и злата“ (Дан 1996: 6, стих 17: „...Indias of spice and mine“), и то у контексту далеког путовања, наравно).

Међутим, ваљда за разлику од нашег времена, у ренесанси се о егзотичним земљама још увек размишљало пре свега у контексту војних експедиција откривања које је било једнако освајању. Откривање и колонизовање били су неразлучиви Сер Волтеру Ралију (*Walter Raleigh*) који је 1596. године писао о једном таквом освајању егзотичне територије у *Ојкрићу великог, богашиг и красног царства Гвајане* (*The Discoverie of the large, rich, and beautifull Empire of Guiana*). Поједине напомене Ралијевог „писања које покорава“ („writing that conquers“, Монтроуз 1993: 182), попут његовог чувеног коментара да је „Гвајана земља која је још увек у поседу свога девичанства“ („Guiana is a countrey that hath yet her maidenhead“, Монтроуз 1993: 177) показују јасну повезаност освајања егзотичне територије и освајања жене. Уосталом, позната америчка држава Вирџинија (од енглеског *virgin* -девица) није то име добила тек тако. Дан је и сам писао о освајању жене као о географском откривању: он се поиграва двоструким значењем енглеског глагола *discover*,

које је очувано у српском преводном еквиваленту *ошкриши* – открити земљу, али и збацили покривач, открити нагост тела: у том смислу он, у елегији XIX, својој драгани, док се ова свлачи, каже: „моја Америко, моја новоизнађена земља“ (Donne 2002: 87, стих 27: „...my America, my newfound land“).

Дакле, као еротолошки амблем Данове „Канонизације“, с обзиром на историјски контекст, као и на контекст Данове поетске еротологије из млађих дана, феникс доноси арому једне егзотичне, тамнопуте, мирођијске, можда и девичанске, али зато и освајачке и тлачитељске еротике. Један део еротолошког набоја феникса, дакле, чини и његов потенцијал за репрезентацију ероса као односа активног мушког субјекта и пасивног женског објекта.

Та димензија еротске симболике феникса је још јаснија ако се сагледа у непосредном авијанском контексту „Канонизације“: слици феникса, наиме, непосредно претходи слика орла и голубице, чије је еротолошко значење у контексту активног мушког субјекта и пасивног женског објекта већ поменуто. Мушки субјект и његова драга су и орао и голубица, али су и феникс, који је затим карактерисан и као двојство: према томе, феникс заправо представља орла и голубицу. Иначе, познато је да су орао и феникс симболички дублет: у *Физиологи* је орао описан као птица која се, као и феникс, с времена на време регенерише и подмлађује (в. Курли 2009: 12). Штавише, у *Физиологи* се феникс, након што изгори, поново рађа као орао (в. Курли 2009: 13) – можда је то у вези са чињеницом да се још од Херодота феникс описује као птица величине орла (в. Едвардс 2008: 263). Други авијански елемент Дановог симболички хибридног феникса, голубица, очито је резултат трансфера хришћанске симболике ове две птице – голубице као симбола Бога (чувена је слика Бога као голубице над водама) и феникса као симбола Христа (в. Курли 2009: 14).

Међутим, као што то и напоменуто хришћанске боје феникса сугеришу, ерос који он симболише у „Канонизацији“ не исцрпљује се у горе скицираној димензији Дановог ероса као грубог и поседничко-освајачког. Хришћански симболизам феникса даје додатне аспекте његовом еротолошком значењу.

Хришћанска значења феникса, наравно, проистичу из успостављања паралела између његовог фантастичног ускрснућа и ускрснућа Исуса. Овде је, међутим, неопходно нагласити два детаља ове опште познате приче о фениксу: први је ватра – снажан еротолошки симбол и одјек слике ероса као запаљене свеће из претходних стихова Данове песме – модус умирања и рађања феник-

са; други је дуготрајност периода фениксове цикличне активности (битисања између васкрсења) – феникс је активан по пет стотина година (в. Курли 2009: 13).

Довођење ероса у везу са религијским симболима у позноренесансној поезији, подсећа Клеј Хант, било је познато још од култа дворске љубави (*courtly love*), одакле га је преузео петраркизам (в. Хант 1956: 75). У Даново време, концепт је поново оживео интеграцијом у нови историјски тренутак и филозофију хришћанског неоплатонизма (в. Хант 1956: 75). С обзиром на овај историјски контекст и Данову личну „инволвираност“ у питања хришћанске религије, не чуди што ерос његове поезије бива додатно нијансиран бојама религиозног.

Осим овог ширег историјског и биографског контекста, и непосредни контекст „Канонизације“ показује умешаност хришћанског у укупну еротолошку слику. Наслов песме значи „посвећење“: посвећење фактички значи проглашавање кога за свеца и увођење у такозвани календар, односно канон светаца (в. Смит 1971: 360) – отуда „канонизација“. Данов мушки субјект тражи да он и његова драга буду проглашени за свеце љубави због чуда која су као љубавници починили. А та љубавна чуда, наравно, везана су за симбол феникса.

Стих „умиремо и дижемо се исти“ пластично објашњава да просторне одреднице фениксовог умирања као падања и поновног рађања као дизања успостављају ову митску птицу као својеврсни фалусни симбол. Та врста еротског умирања и васкрсавања као фалусног падања и подизања јесте оно што даје фениксу најнепосреднији еротолошки набој и истовремено представља чудо љубавног васкрснућа, аналогно чуду Исусовог васкрснућа, те ради њега његови протагонисти заслужују да буду посвећени. Ако се то чини фриволним, помислите онда какав би значај у овом контексту имала дуготрајност фениксове активности: његова дуговеконост, преводи се у хиперболисану сексуалну вирилност која у овој претераној представи постаје још једним симболом мужаствене доминације.

Међутим, „Канонизација“ није само шала, и није само цинично-фриволна, шовинистичка, нити само ласцивна, иако све то једним делом несумњиво јесте: аналогија између фениксовог умирања и рађања и коитуса је истовремено и озбиљна и заоденута у велове еротологије хришћанског платонизма, као и неке занимљиве идиосинкразије времена.

Наиме, у ренесансно доба се енглески глагол *die* (умрети) користио у значењу „доживети сексуални оргазам“ (в. Брукс 1962:

105). Та бизарија је проистекла из још бизарнијег ондашњег веровања да сваки оргазам заправо скраћује живот; не каже Дан случајно „воштанице ми смо и о властитом трошку умиремо“. Са ваки „такав акт“, каже Дан у песми „Опроштај с љубављу“ („Farewell to Love“), скраћује живот за по један дан. Према неким подацима, ренесансне проститутке су носиле прстење украшено симболом лобање са укрштеним костима (в. Ендриасен 1967: 25) као својеврсни *temento mori* – односно као подсећање на специфичне ризике професије.

Идеја је вероватно била повезана са искуством емотивне сплашнутости након доживљаја оргазма, а која, по овим претпоставкама, карактерише све људе и животиње осим наравно, петла и лава, који су изузети. У том смислу каже Чосер о свом Чантиклеру да он након тих двадесет „актова“ са Пертелотом, шета двориштем као лав (Чаусер 1998: 211). У том смислу се Дан вајка у већ поменутој песми „Опроштај са љубављу“: „о, што не можемо ми, / к’о петлови и лавови радосни бити / после таквих задовољстава“ („Ah, cannot we, / As well as cocks and lions, jocund be / After such pleasures“, Дан 1996: 45, стихови 21–23).

Нема сумње да ова гледишта на сексуални чин данас звуче „народски“; но, она су, како изгледа, била део ондашње медицинске теорије (в. Хант 1956: 76, 206): француски ренесансни аутор Пјер де ла Примаодаје (*Pierre de La Primaudaye*) пише да

...неумерено упражњавање полног чина квари лепоту, каља тело, суши га, чини га смрдљивим; [од њега] лице убледи, потавни или пожути ... [оно узрокује] болове у стомаку, вртоглавицу, слабовидост, губу и богиње. Скраћује живот, узима разум, умањује памћење...

...immoderate use of the venereus act spoileth beautie, defileth the bodie, drieth it up, and causeth it to stinke, maketh the face pale, wan or yellow... griefes of stomacke, giddiness of the head, or dimness of sight, the leprosie and pocks. It shorteneth life, taketh away the understanding, darkeneth the memorie.... (Ендриасен 1967: 24)

Са становишта цркве, пожуда је један од смртних грехова, те је одувек сматрана штетном по душу, али и по тело (Ендриасен 1967: 25). Комбиновано са неоплатонским концептом „рађања у лепоти“, ово хришћанско уверење даје карактеристични став да секс треба упражњавати штедљиво, и са циљем да се, путем „продужења врсте“, како каже Марсело Фичино „смртне ствари учине налик божанским“ („renders mortal things like divine“, Ендриасен 1967: 71).

С обзиром на ове специфичности еротолошког контекста у коме се Данов феникс налази, може се констатовати још једно његово значење: пошто љубавници, баш као и феникс, умиру и устају

исти, то значи да они управо пркосе овом телесном пропадању које прати сексуалну љубав. Феникс тако постаје симбол супротстављеног значења значењу ватре воштанице која ту исту воштаницу троши: љубав је фениксова ватра која дарује нови живот и једну врсту божанске бесмртности.

Тако је цинично-фриволни аспект „умирања“ љубавника нераздвајиво јармом Данове виспренности здружен са осетљивим неоплатонским импликацијама симбола феникса. Потенцијално банално-сентиментална значења љубавне идолизације бивају тако оснажена грубошћу Данове шалјиве „метафизике“.

Закључак

Гледани као целина, Данови еротолошки релевантни авијански симболи доносе значења која су исто толико разнородна колико и песникова еротологија уопште: она се крећу од симболичких репрезентација и елаборација (донекле модерно звучећег и „урбаног“) ероса који подразумева активног мушког субјекта и пасивни женски објекат, па до симболичке репрезентације неоплатонског сједињавања двају суђених половина (андрогиног) бића. Читав овако дефинисани опсег симболичних значења Данових авијана налази се у симболу феникса: историјски контекст открива да су и неоплатонска и хришћанска симболика Дановог феникса „заоденуте“ компликованом шалом која доноси помало скаредне хиперболе мушке сексуалне вирилности и „издржљивости“ (фениксовских 500 година (сексуалне) активности пре „смрти“ и „ререкције“). Елеменат карактеристично „метафизичке“ скаредне шале, међутим, не укида, већ уравнотежује и снажи импликације, саме по себи крхке, концепције неоплатонске, идолизоване и обоготворене љубави коју феникс симболизује.

Литература

- Алан 1947: D. C. Allen, *Donne's Phoenix*, *Modern Language Notes*, Vol. 62, No. 5, 1947, 340–342.
- Болд 1986: R. C. Bald, *John Donne: A Life*, London: Oxford University Press.
- Брукс 1962: Cleanth Brooks, *The Language of Paradox: 'The Canonization', in John Donne: A Collection of Critical Essays*, Helen Gardner (уред.), Englewood Cliffs, 100–108.
- Вилијамс 1986: W. C. Williams, *The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II – 1939–1962*, Christopher MacGowan (уред.), New York: New Directions.

Гас 1966: D. L. Guss, *John Donne: Petrarchist*, Detroit: Wayne State University Press.

Дан 1996: J. Donne, *John Donne's Poetry: Authoritative Texts, Criticism*, A. L. Clements (уред.), New York: W. W. Norton & Company.

Дан 2002 (1994): J. Donne, *The Collected Poems of John Donne*, R. Booth (уред.), Ware: Wordsworth Editions Limited.

Едвардс 2008: K. Edwards, Phoenix, *Milton Quarterly*, Vol. 41, Issue 4, 2008, 263–267.

Ендриасен 1967: N. J. C. Andraesen, *John Donne: Conservative Revolutionary*, New Jersey: Princeton University Press.

Курли 2009 (1979): M. J. Curley (уред.), *Physiologus*, transl. by M. J. Curley, Chicago: University of Chicago Press.

Левалски 2003 (2000): B. K. Lewalski, *The Life of John Milton: A Critical Biography*, Oxford: Blackwell Publishing.

Милгејт 1962: W. Milgate (уред.), *John Donne: Satires, Epigrams and Verse, Letters*, Oxford: The Clarendon Press.

Монтроуз 1993: L. Montrose, The Work of Gender in the Discourse of Discovery, in *New World Encounters*, Stephen Greenblatt (уред.), Los Angeles: University of California Press, 177–217.

Редпат 1968: T. Redpath (уред.), *The Songs and Sonets of John Donne*, London: Methuen & Co. LTD.

Смит 1971: A. J. Smith (уред.), *John Donne: The Complete English Poems*, Harmondsworth: Penguin Books.

Стингер 2000: G. A. Stinger (уред.), *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne: Volume 2: The Elegies*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Хант 1956: C. Hunt, *Donne's Poetry: Essays in literary analysis*, New Haven: Yale University Press.

Чосеп 1998 (1986): G. Chaucer, *The Canterbury Tales*, translated by D. Wright, Oxford: Oxford University Press

Nikola M. Bubanja

AVIAN SYMBOLISM IN DONNE'S EROTOLOGY: THE PHOENIX

Summary

Within a methodological framework which couples close reading with the considerations of the relevant historical and biographical background, the paper attempts to disinter and analyze erotological meanings of the bird motif in the poetry of John Donne. The analysis shows that the few "erotologically relevant" birds of Donne's poems 1) symbolically represent and elaborate on the (in some aspects) modern sounding, rough and chauvinistic *eros* that implies a relationship

between a man as the active subject and a female as the passive object, and 2) symbolically represent and elaborate on *eros* as a neoplatonic union and / or idolatrous love which overlaps with the religious. These heterogeneous symbolic implications of Donne's avians are then shown to be yoked in the phoenix motif: the phoenix emblem blends the rough libertinism / chauvinism with the concept of neoplatonic, idolatrous love which blurs the difference between erotic and religious. The inevitable (in this case a bit obscene) wit safeguards the latter symbolic meanings of Donne's phoenix from falling into the trap of mawkish sentimentality.

Keywords: erotology, subject, object, avian, phoenix

Маја Анђелковић*Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу*

ЦРКВЕНА БЕСЕДА И МЕДИЈИ КАО СВЕДОЦИ САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА

У раду се разматра однос цркве, одн. црквене беседе и медија у контексту праћења друштвених дешавања, детектовања друштвених проблема и могућег утицаја на друштво. Како би се предочиле промене у структури беседе, те њене функције, упоређене су беседе из 18. века са садашњим, које подразумевају и своју медијизовану форму. Поред тога што беседе и медији нуде сведочанства о друштвеном тренутку у ком настају, овај комплексни саоднос значи и међусобне утицаје и пререструктурирања, те поновна вредновања не само онога чега су сведочанста, већ и себе самих као инструмената.

Кључне речи: црква, беседа, медији, друштво, савременост

Индивидуални и друштвени живот човека подразумева и напоре до постојање одређених симболичких система који ће у мањој или већој мери бити сведоци човековог историјског и цивилизацијског развоја, као што ће на различите начине покушавати да га усмере, осмисле и измене. Рекли бисмо да религија, већ вековима, и медији, од доба њиховог појављивања, представљају вероватно најсвеобухватније системе овог типа, а да њихово садејство чини овај симболички и комуникацијски систем још комплекснијим и друштвено утицајнијим. У сваком од њих, поред устаљених жанровских и реторичких образаца, текстуалних или визуелних, беседа (у ужем смислу), али и њени деривати, говор, обраћање (у ширем, медијском и политичком смислу) заузимају посебно место, с обзиром да је њена функција обраћање друштвеној групи с циљем да је убеди у нешто, да је усмери, да у најширем смислу утиче на њу и да тај утицај у крајњој инстанци заиста буде, и то што ефикасније, остварен. У раду ћемо се задржати на историјату и месту беседе, и то црквене

zmajce7@yahoo.com

Рад је настао у оквиру истраживања која се изводе на пројекту Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (ев. бр. 178018), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

беседе у некадашњем и садашњем „медијском“ и друштвеном простору, а како би се осветлило овај комплексни однос црквене беседе, медија и друштва, потребно је, пре свега, осврнути се на развој беседништва, његову поетику и његову друштвену и црквену улогу.

Реторика (беседништво) назив је за правила убеђивавања и умеће убеђивања изговореном речју, као и подстицање слушалаца на деловање. Она такође, осим уметности говора, у себи садржи и правила, јасно одређену унутрашњу структуру и поделу на врсте. Тек са установљавањем правила, реторика, а тиме и беседништво, добили су елементе дефинисаног говорништва, сопствену поетику, и то на плановима стилистике, граматике, композиције, а њена улога потврђује се у различитим сегментима друштвеног живота као што су обреди, здравице, нарицаљке, политичка беседа, судска беседа и друго (Курцијус 1996: 106 и даље). У вези са тиме, још у времену настанка систематизоване реторике, било је установљено да сам говор, беседа није довољан да произведе жељени ефекат на слушаоце, већ да изузетно важну улогу имају и нелингвистички фактори као што су: околности у којима говорник говори, он сам, невербална комуникација као пратилац излагања, итд.

Беседништво, међутим, развијајући се током векова, мењало је своју поетику, структуру, функцију, улогу у систему у којем је имало примену. Од античких времена, пак, опстала је, као реторичка константа, чињеница да се говорник увек својим говором (беседом) циљно обраћа одређеној публици. Квалитетна беседа, у античко, као и у каснија доба, осим потребе за доказивањем онога што се излаже има за циљ и да омогући естетско задовољство, стилским фигурама, говорном мелодијом и емотивно, онима који слушају беседу, али има, зависно од појединачног циља, и намеру да слушаоца покрене на деловање, што је узроковано историјским, друштвеним и личним околностима у којима говорник беседи окупљеној публици.

Ослоњена на структуру беседа, коју је још Коракс установио¹, на три реторичке димензије беседа – логичку, етичку и естетичку – које је још Аристотел наглашавао у својој *Реторици* око 330. год. пре нове ере (в. Курцијус 1996: 117), затим на њихову функцију, као и на место, улогу и поделу беседништва или језичко-стилско-реторичка средства прописана од хеленских времена, која су преузели и

¹ Коракс је беседу поделио на пет основних делова – увод, излагање проблема, доказивање, додатне напомене и закључак – који остају актуелни поетички и композициони делови беседа за сва будућа времена. О првом приручнику реторике, чије се ауторство приписује Кораксу, имамо само посредних сазнања (Курцијус 1996: 45), јер изворни текст приручника није сачуван.

модификовали и Римљани, беседа се унутар хришћанске „цивилизације“ на овим основама утврдила и развијала. У односу на судско, политичко и пригодно беседништво, као новина у том обиму непозната старом свету, хришћанство, дакле, установљује религиозно/црквено беседништво. Тако се у оквиру античког беседништва осим нових идеја, тема и садржаја уносе и релативно мање коришћена језичко-логичко-стилска средства, каква су гомилање синонима, поређења, емфатична реторика, алегоријске и параболне схеме, реторика симбола и друга (више о естетско-стилско-реторичким средствима византијског беседништва и књижевности, видети у: Аверинцев 1982: 86–110; Д. С. Лихачов 1972: 137–208; Бичков 1997: 87–121).

Време насилних друштвених промена – полемике са јеретцима, ширење хришћанства или утврђивање хришћанства као државне религије – које су се одвијале без техничких помагала или са техничким помагалима за посредно преношење порука, дале су додатни подстрек неговању реторике као духовне дисциплине. Беседништво као умеће, као могућност делотворног и далекосежног говорења, постаје изузетно битно, односно постаје предуслов за придобијање слушалаца, за убеђивање публике на деловање, те је његов практични значај одређен управо тиме што је од говорничке вештине зависило и остваривање духовних и друштвених промена.

Место, време, начин, узрок и циљ због којих долази до обраћања публици у великој мери одређују врсту беседе. Већ сама чињеница да постоји потреба да једна особа преноси поруку мноштву, а да није реч о дијалогу, о дискусији судеоника разговора, већ да осим говорника остали прихватају улогу слушалаца, као и да су те ситуације учестале и да немају карактер обраћања суду или политичком скупу, јављају се као потреба у различитим обредним ситуацијама. Од Аристотела наслеђена подела на судско, политичко и пригодно беседништво, добија – већ је истакнуто – и свој четврти облик у обредном, сакралном беседништву, које би могло такође бити подведено под тип пригодног беседништва. Основне карактеристике црквеног беседништва јесу условљеност простором на којем се беседе изговарају (црквено здање), приликама у којима се изговарају (празници), као и циљем који се жели беседом постићи. Обично је њихов циљ да афирмишу теолошке ставове, али и хришћанске врлине, да верујуће утврде у вери, или да уведу у веру неверујуће, као и да потврде основне духовне, теолошке и етичке смернице у животу хришћанина, да, заправо, изнова подсети на координате

хришћанског живота и у догматском и у етичком смислу. Проповеди се заснивају на тумачењу и појашњавању општих религијских ставова и веровања и наглашавају моралну димензију, доводећи у везу библијски текст и црквену предају са садашњицом. Најчешће су тематски везане за благодан или светковину која се прославља, и обично се морална и духовна порука ослања на јеванђеоски или уопште библијски текст као и на животе апостола или светитеља. То су најчешће пригодни говори којима се чешће истичу вредности појединца, групе, којима се афирмишу одређене теолошке идеје или којима се предочавају извесне духовне ситуације. Такве црквене беседе често активирају елементе китњастог реторичког стила, оне хвале појединце и врлине, истичу догађај и особу, иза којих откривају дубљи теолошки, духовни и морални смисао.

До појаве савремених медија, нарочито визуелних, црквена беседа остваривала се у просторима црквених здања, или одређених обредних места, што је у великој мери ограничавало број оних којима се беседи и на које се том беседом утиче. Тада, сходно времену, неуком свету црква није била искључиво место богослужења, већ место на коме су се могла стећи различита апстрактна и практична знања. Подразумева се, велику улогу у таквом сазнавању имао је беседник јер је од њега зависило која ће се питања, поред подразумеваних проблема вере, разматрати.

За пример црквене беседе овога типа узећемо Венцловићеве *Беседе на Божић*, које је беседио и записао током 18. века, а чију смо анализу извели у оквирима неше докторске дисертације (в. Анђелковић 2009). Неизоставно, сходно празнику на који је беседио, Венцловић превасходно теолошки тумачи смисао и тајну Божића, Христовог рођења, тајну Свете Тројице, хијерархије анђела и друго. Међутим, осим што текст светоотачког предлошка (пре свих, текстове Григорија Богослова и Јована Златоустог) прерађује и сопственим га допуњава, он уноси читаве фрагменте педагошког карактера. Управо у њима може се сагледати одјек друштвено-историјске стварности у Венцловићевим текстовима, одн. интензиван контакт са савременошћу и тежња да се друштво, појединац, историјске околности и друштвено понашање његовог времена преиспитају и коригују.

Овакав Венцловићев поступак у складу је са тим да беседничко демонстрирање и поучавање уобичајено подразумева „актуелност“ образовног деловања самих беседа које треба да потенцијалне „ђаке“ извуку из моралних, колективних и личних световних заблуда и изведу на прави, „јеванђеоски“, „црквени“ пут. Пошто црквена

и библијска традиција захтевају тумачење, јер без њега семантички остаје стварност осиромашена, поуке приповедача су, заправо, елиптичне интерпретације библијског текста или црквеноисторијског догађаја, „разгонетке“, али и позив слушаоцима/читаоцима да, једносмерно тумачећи његове приче и „загонетке“, измене и коригују своје понашање и ступе у редове „светих“. Оне су, дакле, позив слушаоцима/читаоцима да прихвате истину коју беседе објављују, и да безусловно прихвате догматске и духовне ставове самог беседника. Поред демонстративног и интерпретативног плана, беседе су, дакле, утемељене на прагматичкој функцији. Слушалац/читалац је зато позван да мења своје мишљење и ставове, да тумачи и афирмише неку од вредности коју претпоставља беседник, да се коначно одлучи „за“ беседникову духовну визију, а беседник је преузео позицију из које усмерава друштвену свест, преиспитује и афирмише друштвени морал свога времена. Зато се порука у Венцловићевим *Беседама* претвара у етичко-социјално-парадигматски образац друштвеног постојања применљив на друштвене услове у различитим временима. Иако се формира у илузији апстрактно-формалног писма/гласа, дакле ванвременски, он подразумева улазак у хоризонт слушалаца/читалаца, у њихову просторно-временску садашњост слушања/читања.

А пошто је Венцловићево дело било намењено, пре свега, слушаоцима, а онда и читаоцима различитих друштвених слојева, различитих нивоа знања, неједнаких схватања, могућности и потреба, оно самим тим носи слику своје публике утиснуту у текстове, као и друштвено-историјске околности у којима се беседник налази: ратне околности, околности у којима се налази српски живаљ у Угарској, политичке репресије, немарност миријана, деликатне односе између Срба и Грка, православне и католичке цркве, моралну недостојност, конвертитство. Акцент се, опет, у његовим беседама упорно ставља на моралистичке придике о понашању у цркви и друштву, у свакодневном животу и приликом празновања. Из тог упорног инсистирања на наглашавању потребе за исправљањем у оно време друштвено неприхватљивог понашања и дешавања, сагледавају се и ситуације уобичајене за свакодневни живот, као што су: чедност девојака, узорност младих невеста, понашање старица у оквиру породице, преусмеравање понашања појединаца, одрицања од меркања, чини, опањкавања, куђења, злог оговарања, претварања на опхођење каквим се доводи до коректних међуљудских односа. Венцловић, дакле, у својим моралистичким настрojeњима жигосе моралне девијације, критикује однос поје-

динца према заједници, и посебно према цркви, ослањајући се на библијску предају упућује различите апеле слушаоцима, прети казном, анатомише отпаднике. Критикујући, опет, одређене друшвене слојеве – нпр. богаташе – којима се директно обраћа, Венцловић се критички осврће на њихово одевање, себичност, раскалашност, као што пажњу посвећује и злоупотреби и „прелести“ женске козметике: женско мазање белилом и руменилом „по турски“ и црњење обрва, назива ђаволском науком. Нарочито се бави и критиком појаве блуди и неумерног упражњавања јела и пића. Знајући, дакле, истину о Богу, проповедник зна и истину о свету, па тако и како се треба поставити у том свету. Још више од тога, Венцловић се намеће као ауторитет који једини има право на истину, док се пастви то делимично одузима. Порука његових беседа, дакле, увек је Божија, људска, Венцловићева и друштвена истина, увек је откривење, дакле, вечна истина. Зато се његове беседе претварају у приче о теолошкој или друштвено-политичкој спознаји реалности и о владању њоме.

У новије време, појава аудио-визуелних и дигиталних масовних медија као преносилаца информације/поруке, донела је, као важну новину у реализацији жанра, медијизацију и дигитализацију црквене беседе. Поред тога што проповедник и даље беседу казује у оквиру црквеног здања, његова се беседа преноси неприсутним верницима путем аудио-визуелних записа, директног преноса, посредством новина или интернета. Вишеструкост модела посредовања је, свакако, омогућила да се број оних којима се беседи готово неограничено повећава, што истовремено и изнова иницира повећање броја оних на које може да се делује, али омогућава и свеобухватнији поглед на заједницу и ефикасност њеног „идеолошког“ усмеравања. С друге стране, медији и медијизација црквене беседе нарушили су некадашње ораторске претпоставке, па су примери савремених беседа знатно поједностављени на семантичком и стилском плану. Исто тако, нужна сажетост, односно редукација изражајног регистра, као очекивана последица савременог начина живота, умногоме је одредила дужину беседе и, каткад веома поједностављено, сагледавање друштвених околности.

Као супротност Венцловићевим беседама из 18. века предочавамо црквене беседе епископа канадског Георгија, казиване на Божић 2010. године у цркви Св. Ђорђа (Вотерлу, Онтарио; http://www.youtube.com/watch?v=Iz1rWm2dexs&feature=player_embedded#) и беседе архиепископа охридског Јована и патријарха српског Ири-

неја, обе казиване у Саборној цркви на Божић 2011. године (в. <http://www.svetigora.com/node/8132>).

Ове беседе немају структурне одлике праве беседе, већ су сведене на тек неколике захвалнице, стереотипно наглашавање теолошког значаја Божића и на честитање празника верницима. У њима нема обухватнијег презентовања слике савременог друштвеног, политичког и историјског стања, али се на основу појединих сегмената може сагледати проблем верског плурализма као одлике савременог друштва, унутрашњи црквени проблеми раздора међу свештенством, притварање православног архиепископа у Бугарској, и уобичајени позив народу да се окрене цркви и да у њу долази.

Нешто сложенија од претходних је божићна беседа, за 2011. годину, епископа рашко-призренског Теодосија (в. Интернет изворе, први и други део). Премда, услед друштвено-политичких околности што условљавају оне којима је упућена, Теодосијева беседа исцрпније упућује на природу егзистенцијалне проблематике верујућих, и у њој постоје тек неколике информације о друштвеним збивањима: епископ превасходно изражава жељу да призренска епископија поново почне с радом, указује на то да су се стекли услови да Призренци који су напустили невољно своја огњишта 1999. године сада могу да се врате у своје домове.

Потпуно сведено казивање, упрошћеност беседе, њено врло кратко трајање, заједничке су особине свих нама савремених наведених црквених беседа. И даље, за разлику од беседа из ранијих епоха, какве су, на пример, Венцловићеве, ове беседе не успостављају, за слушаоца/читаоца/гледаоца, или пак за истраживача, могућност да из њих сазна нешто више о добу у ком живи, односно о добу у коме живе они чији је живот и говор предмет какве антрополошке, лингвистичке или културноисторијске анализе. Отуда се поставља питање зашто и у савременим беседама нема разрађених друштвено-политичких сегмената, или неких целовитијих културолошких увида. Одговор запитаности у погледу информацијске редукованости беседа времена коме припадамо неизоставно треба потражити и у чињеници да је савремено друштво својом информисаношћу знатно превазишло некадашњи стадијум, када су црква и беседа у њој биле главни извор информација. Идеја о индиференцији услед сувишка информација опредељује и нашу свест о настојању да се свеколике поруке, па и поруке у оквиру црквених беседа, артикулишу у формама и обимима који, прилагођени савременом рецепијенту, обезбеђују пријем, разумевање и прихватање поруке. Управо зато садашњи беседници само у алузијама на-

говештавају друштвено-политичке реалитете, јер се подразумева да ће их сваки појединац разумети и контекстуализовати, сходно знањима и могућностима које стиче посредством многобројних других облика сазнавања.

Запажено стање, употпуњено окренутошћу цркве медијима, доводи до супституције беседе, и њене основне функције, посланицом, па ће она постати примарним сведоком савременог друштва. Насупрот актуелним божићним беседама стоји, дакле, божићна посланица која се по својој структури, као и употребљеним реторичко-стилско-језичким средствима приближава некадашњим беседама и са њих пресликава нужност кориговања заједнице. За пример можемо узети божићну посланицу Српске православне цркве (в. Интернет изворе), која је већим својим делом написана с очигледном тежњом да се укаже на појаву друштвених девијантности. Посланица се успоставља не само као порука религиозног садржаја, већ превасходно као својеврсна антрополошка анализа и као позив за позорношћу у времену дестабилизације фундаменталних вредности (љубав, пријатељство, племенитост, уважавање другог, еманципација, разумевање итд.), чиме се, у ситуацији када се пажња највећег могућег броја слушалаца може сакупити (у дан великог верског празника), постиже и њена најважнија савремена религиозна и уопште хуманистичка дејственост. У реченој посланици Српске православне цркве наглашава се опасност већ започетог распадања породице, будући да се криза породичних односа тумачи као манифестација декомпонујућих тенденција у друштву уопште. Такође, изражен је став против легализације абортуса, против обесвећења брака и злоупотребе полности која је узроком појаве сиде, расветљавају се злоупотребе средстава масовне комуникације, а исказује се и негативан однос према борби за људска права, којом се подривају вредности предвиђене хришћанском аксиологијом, као и према слободи којом се друштво отвара према разноврсним облицима блуда и противприродног чињења. С обзиром на то како и колико је борби за људска права посвећено места у посланици, примећује се да је ова манифестација друштвеног ангажовања очигледно заузела значајно место у животу заједнице, а тиме и закупила пажњу медија и населила говор који се медијски посредује. Не мања пажња, и у посланици и у медијима, посвећена је односу међународне заједнице према српском народу на Косову и Метохији, који је кулминирао признавањем независности Косова, те прећутним одобравањем трговине људским органима. Актуелност одређене теме свакако опредељује њену заступљеност

у регистру посланице, али је подједнако важно и то колико је тема кодирана као фигура којом се проверава стабилност свести једног друштва, или човека уопште, о његовим темељним људским, културним, идентитетским и хришћанским вредностима и позицијама.

За сагледавање односа цркве и медија, или, боље рећи, односа цркве према медијима, издвајамо један део Божићне посланице Српске православне цркве:

„Плод тих Божјих дарова и стваралачких способности датих човеку јесу и савремени човекови изуми – на пример средства масовне комуникације: електрика, радио, филм, телевизија, новине, интернет. Та и многа друга модерна средства општења међу људима и преношења духовних, научних, животно практичних, моралних, естетских, културних и других вредности и свечовечанских искустава, поред не малих добара која доносе човеку и човечанству, такође могу бити и бивају злоупотребљена.“

Из наведеног недвосмислено се намеће закључак да црква већ подразумева медије као изразито моћног „савезника“ и посредника у ширењу вере и постављању различитих друштвених норматива, али да је истовремено свесна и могућности злоупотребе медија и њиховог негативног деловања. Средства комуникације су перспективом цркве опредељена као облици испољавања Божје дарованости – човек је биће стваралачких могућности, а своју Богом даровану креационистичку способност може да осведочи и у изграђивању нових инструмената испуњења потребе човека за говором и потребе за другим који ће се говором учинити блискијим, присутнијим, како би и сам, коначно, био примеренији жељи у погледу себе самог. Црква настоји да назначи и како се сваки дар може преобразити, злоупотребом од самог сопственика способности, у средство човековог опозивања себе самог. Но, без обзира на све потенцијалне и уочљиве опасности медија, црква их користи стога што актуелизација црквених и друштвених питања омогућава маркирање посебности заједнице и њеног даљег усмерења. И не само то – црква све више и црквену беседу подводи под логику медија (Хјарвард 2008: 5). Поменуте релације и поступци цркве у складу су са све већим критичким односом према догми од стране млађе и образованије популације, која у цркви не види једини ауторитет, с једне стране, док с друге, медије свакодневно користи као главни модел и инструмент упознавања света.

Означени саоднос цркве и медија доводи до медијизације религије, с једне стране, те религизације медија, с друге стране.

Комплексност и немогућност тачног одређења ове појаве постаје предметом све чешћих научних разматрања (в. Кубурић и сарадници 2010). Иако тек, рекли бисмо, на зачетку тумачења и детаљне анализе наведеног саодноса, још је 2006. у својој књизи *Religion in the Media Age*, Хувер указао на све већу повезаност религије и медија, као и на чињеницу да већином сада религиозност и духовност сазнајемо управо преко медија (Hoover 2006: 1). Но, овом Хуверовом становишту додали бисмо и чињеницу да данас црква постаје обухватнији судеоник комуникационог односа са онима којима се обраћа: медије не користи само као инструменте одашиљања своје поруке, већ као инструмент примања порука, одн. инструмент помоћу кога сазнаје свеобухватно друштвена дешавања. Отуда медији, омогућавајући цркви тзв. медијизовану стварност, нужно утичу на њено сагледавање стварности и детектовање проблема савременог друштва, што повратно утиче и на поетику и садржај црквене беседе. Расветљавајући видове и услове реализације беседа и посланица у простору актуелног, дакле пре свега медијског модела преношења и примања поруке, долазимо до феномена узрочно-последичних односа, с обзиром на које препознајемо да су позиције цркве, медија и савременог друштва знатно сложеније него што се то испочетка може предвидети, управо због предочене међузависности. У наведеној „тријади“ сва три елемента истовремено постају „починиоцем“ догађаја, али и његовим „саучесником“ и његовим „сведоком“, сваки од њих остала два користећи у своје сврхе, пре свега популизације, доминације, надзора над друштвом.

Литература

Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, Београд: Српска књижевна задруга.

Анђелковић 2009: М. Анђелковић, *Пројоведи на Дан Христовог рођења у преводу и преради Гаврила Стефановића Венцловића*, необјављени текст докторске дисертације одбрањене на Филолошком факултету у Београду 2009. год.

Бичков 1997: В. Бичков, „Формирање основних начела византијске естетике“, прево Илија Марић, *Источник*, бр. 23, Београд.

Кубурић и сарадници 2010: *Религијска имагинација и савремени медији: медијизација религије и/или религизација медија*, приредили: Зорица Кубурић, Срђан Сремац и Сергеј Беук, Нови Сад: Центар за емпиријска истраживања религије.

- Курцијус 1996: Р. Е. Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, прево Јосип Бабић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лихачов 1972: С. Д. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, прево Димитрије Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Нјарвард 2008: S. Нјарвард, „Introduction: The mediatization of religion: enchantment, media and popular culture“, in: *Northern Lights Volume 6*, 3–8, Copenhagen: University of Copenhagen.
- Hoover 2006: S. M. Hoover, *Religion in the Media Age*, London: Routledge.

Интернет извори (сви снимци преузети су 27. 1. 2011):

- Епископ канадски Георгије, 2010: http://www.youtube.com/watch?v=Iz1rWm2dexs&feature=player_embedded#
- Архиепископ охридски Јована и патријарх српски Иринеј, 2011: <http://www.svetigora.com/node/8132>
- Епископ рашко-призренски Теодосије, 2011: први део: <http://www.youtube.com/watch?v=fVWE0qkr78I>; други део: <http://www.youtube.com/watch?v=JeoFFC2zVMc&feature=related>
- Божична посланица Српске православне цркве, 2011: http://www.spc.rs/sr/bozicna_poslanica_srpskepravoslavne_crkve_2011_godine

Maja Anđelković
HOMILY AND MEDIA AS TESTIMONIES
OF CONTEMPORARY SOCIETY

Summary

The paper examines the relationship between church, that is to say the one between homily and media in the context of current social events, detecting the acute social issues and the potential impact of clergy's discourse upon society. In order to delineate the transformations taking place in homily structures, including its functions defined by the genre, and to elucidate new potentials of homily determined by the situation of its delivery, the paper sought to compare the homilies dating back from the 18th century with several contemporary ones, which also imply their medialized realization. Besides exploring the issue of homily and media constituting a testimony of the society at the moment they emerge from, the complex interrelation also indicates their mutual correlations and the restructuring process as such, entailing the reevaluation of not only what they represent the testimony of, but of themselves as instruments in their own right.

Key words: church, homily, media, society, contemporaneity

Сања Ж. Ђуровић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ТВОРБЕНО-СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА ИМЕНИЦЕ *ВРАТА*

У раду су анализирани деривати именице *врати* према Речнику САНУ. Урађена је творбено-семантичка анализа свих деривата појединачно и дати су обједињени резултати анализе. Циљ рада био је да се утврди творбена и семантичка продуктивност ове именице у српском језику.

Кључне речи: творба речи, семантика, дериват, деривација

0. Увод

Према *Етимолошком речнику* П. Скоку (1971–1974), именица *врати* је индоевропска, балтословенска, свесловенска и прасловенска реч (**vorta*). У сродству је са галаголима *vrtjeti*, *vrtati*, *vratiti*, *uvrati* и Скот закључује да је ова реч поствербал од *uvratiti*. Слог *vra-* настао је по закону ликвидне метатезе. Морфолошки посматрано, именица *врати* средњег је рода и припада именицама типа *pluralia tantum*.

У овом раду урађена је творбена анализа просте именице *врати*, тако што су анализиране само творенице настале извођењем, а префиксалне творенице и сложенице нису укључене у анализу. Циљ истраживања био је да се утврди творбена и семантичка продуктивност ове именице, односно до ког степена деривације реализује деривате и у оквиру којих врста речи, а у семантичком смислу да ли је основно значење именице или неко од секундарних значења доминантно за семантичку продуктивност деривата.

1. Семантика именице врата

Семантичка анализа претпоставља продуктивно значење које ће се реализовати у дериватима. Претпоставке су изнете на основу регуларности семантичког варирања. Семантичко варирање је

„трансформација полазног семантичког садржаја, полазне семеме и његово асоцијативно повезивање са циљним семантичким садржајем, са циљном семемом у процесу секундарне номинације, у процесу преноса имена прве семеме на другу. У основи је овога процеса анализа и синтеза, анализа семантичких садржаја, првог и другог, и синтезом другог. Семантичком трансформацијом може бити захваћен цео семантички садржај или само неки од његових несамосталних делова, елемената, односно сема, било архисема, било која од сема нижега ранга“ (Гортан-Премк 1997:137).

Адекватно томе, у творбеном домену, те констатације дефинишу деривацију (семантичко-морфолошку) као „семантичко варирање између двеју лексема, али не између било којих двеју лексема, већ између двеју лексема из истог деривационог система, и то оних најближих у њему, оних од којих је друга дериват прве, изведеница од прве“ (Гортан-Премк,1997:137).

Лексема *вратица* има полисемантичку структуру. У РСАНУ¹ су забележена следећа значења: *ошвор за улаз и излаз у зиду куће, одаје, шврћаве, ушврћене вароши, на озради дворишћа, парка, илајна шатора и др. који се затвара и ошвара; крило, крила која затварају шај ошвор; крило на неком намештају* (У овом значењу успоставља се метафора по сличности крила неког намештаја и врата.); *кућа, дом, двор* (Ово значење развијено је путем синегдохе. Врата представљају улаз и тек проласком кроз врата улазимо у кућу.); *гол, вратнице са мрежом у коју се циља са лоптом у фудбалу, хокеју, ватерполу и др.; у слалому шљайовима обележен размак кроз који смучар има да прође*. Ове семантичке реализације лексема *вратица* добијене су асоцијативним путем преко функције врата. *Гол* представља границу између простора у коме се игра и оног у оквиру којег се постижу поени, као што *вратица* представљају границу испред куће и онога што је унутар куће, или неке просторије и сл. Донекле постоји и асоцијација по изгледу, али мислимо да је функција врата била одлучујућа у стварању ове асоцијативне повезаности и новог значења; *улазни или излазни ошвор на каквој дуљи, кесасом органу или цаку, рибарској срави и сл.; узан*

1 Речник српскохрватског/српског књижевног и народног језика, Српска академија наука и уметности.

пролаз, кланац, шеснац; планински превој; канал између острва и койна или између два острва; мореуз; улаз у залив. У овим семантичким реализацијама заступљена су значења добијена путем метафоре по сличности функција. Као што врата повезују просторије у кући, тако пролази, кланци, шеснаци, мореузи могу повезати две одвојене географске целине.

Речник САНУ бележи и велики број израза са лексемом *врати* што, такође, додатно говори о развијености семантичке структуре ове именице. Из дефиниције основног значења лексеме видимо да врата имају двоструку функцију. Када су затворена онда су препрека, а када су отворена значе слободан пролаз. Ова значења развила су се у бројним фразеологизмима у значењима дозвољен и забрањен приступ некоме или нечему. У дериватима ћемо посматрати које је значење доминантније, да ли врата као отвор, улаз, или као препрека. Ако није наглашено другачије, подразумева се да су врата улаз, слободан пролаз, што је у складу са основним значењем (*отвор за улаз и излаз*).

На основу полисемантичке структуре ове лексеме, очекујемо да ће се бар неки од деривата односити на улаз уопште.

2. Творбено-семантичка анализа деривата

Деривати су анализирани појединачно, тако што су деривати груписани на деривате из категорије именица, придева и сл., а онда је уз сваки дериват показан творбени модел односно издвојена творбена основа и суфикс. Затим се уз сваки дериват даје коментар у вези са творбом и у вези са семантиком деривата.

У закључку на крају рада дати су обједињени резултати анализе.

2.1. Првостепенени деривати из категорије именица

1. Врат-ар Примарно значење је *онај коме је дужности да отвара врати неке просторије и пушта у њу, настојник зграде*. Секундарно значење је *голман, играч у фудбалу (и другим спортовима) који брани врати*. Семантика ове именице је погодна за анализу, јер је и значење основне именице и значење деривата повезано путем сема *улаз и излаз*, где код основне именице имамо предмет као препреку за улаз или излаз, а у добијеном деривату, уз помоћ суфикса *-ар* који уноси значење особе, имамо човека који на неки начин обавља функцију врата и чува и штити врата.

У секундарној семантичкој реализацији наилазимо на реализацију једног од секундарних значења основне именице која је у творбеној основи. Секундарна реализација основне именице била је *џол*, *врашници* са *мрежом*, а код деривата имамо значење *џолман*, односно развијање значења у складу са значењем које уноси суфикс *-ар*, односно значење особе. У оба случаја, имамо исти творбени модел развијања значења: основно значење лексеме *враша* која означава предмет + *-ар* = особа која обавља оно што представља основна именица, и секундарно значење лексеме *враша* које се односи на предмет + *-ар* = особа која обавља оно што означава основна именица. Суфикс *-ар* лексему *враша* преводи из значењске категорије *предмет* у категорију *особа, личности*. Суфикс *-ар* је плодан у грађењу именица са значењем имаоца занимања, носиоца особине. Овом именицом релизовано је занимање по месту рада.

2. Врат-ара *широка даска за њрављење враша*. У семантичкој анализи закључујемо да је у овом именичком деривату дошло до асоцијативне везе преко семе намене. Даска је повезана са вратима, и у овом случају имамо обрнути смер асоцијација, јер обично основна именица неким од својих значења асоцијативно развија неко од нових значења. На ово значење не утиче ни суфикс, већ се ради о врсти специфичног значења. Именица није семантички прозирна. У језику би се пре чуло *даска за враша* него *врашара*. Можда је разлог томе творбена неусаглашеност са семантиком именице.

Изведенице од именица са суфиксом *-ара* обично значе историју и то значење је продуктивно. Бабић бележи и изведенице са овим суфиксима које имају различита значења, означавају женске особе, животиње, биљке и различите ствари (*крџара*, *куџусара* (књига), *свашџара* и сл.) (Бабић 1986: 105).

3. Врат-аница *деминутив од враша*. Потврду творбене анализе налазимо код М. Стевановића. Он истиче да су суфиксима *-анице* и *-енце* изведени деминутиви: *блашанице*, *врашаница*, *џсеџанце*, *вреџенце* и сл. (Стевановић I 1991: 529). Стјепан Бабић (1986: 117), такође, овај суфикс бележи као суфикс *-анице* и истиче да ове именице имају деминутивно значење, које је често повезано са блажим или јачим осећајним значењем. Иако РСАНУ не бележи друга значења, ова именица специјализује значење и то су посебна врата, обично, на пећима, машинама и сл.

4. Врат-ашца *деминутив и хипокористички од враша*. Потврду творбене анализе налазимо код М. Стевановића (1991: 529). Исти пример наводи и Олга Ристић (1970) у оквиру скупине именица са значењем деминутивности, нечег малог, младог, ситног, слабог,

тихог, и наводи суфикс *-ашце*. И С. Бабић наводи исти пример у контексту описа суфикса *-ашце* и истиче да изведенице са овим суфиксом имају јаче обележено деминутивно значење (Бабић 1986: 117). Суфикс *-ашца* јавља се уз именице *pluralia tantum*: *леђашца*, *ушашца* и сл.

5. Врат-ник Основно значење је *капија*, *врашнице*: *враша*, *воршал*. У секундарним семантичким реализацијама јављају се следећа значења: *доврашак од камена*; *место где се река улива у море*, *ушће*; *иланинско седло преко кога иде пут*.

С обзиром на то да именица *враша* нема придев на *-н* (*врашн*-, *-а*, *-о*), не може се говорити о суфиксу *-ик* (*врашн-н-ик*) и творбени образац изгледа овако: *врашн-ник*. Вратник представља место где су врата, било које врсте.

6. Врат-ница Основно значење је *капија на огради имања*, *дворишћа*, *шора* и сл.; *крило капије*. Секундарна значења су: *враша*; *капак на прозору*; *врашник*; *шић којим се зашварају крила враша* или *капици на прозорима*, *засовница*, *мандал*. Двоумили смо се у вези са творбеним обрасцем, јер једно од творбених решење може бити *врашн-ница*, али постоји могућност да је ова лексема изведена и преко лексеме *врашник* по моделу *врашниц-а* (<*врашник-а*), и да је у питању само морфолошка диференцијација у роду.

7. Вратаоца *деминутив од враша*.

Вратаоца *деминутив од враша*.

Творбени образац ових именица није јасан, јер је тешко дефинисати суфикс. Претпостављамо да је нека аналогија са *kri-osa* (<*kril-+-ca*) и сличним образовањима. Дијахронијски (и компаративноисторијски) и *враша* и *крило* имају везе са глаголима (*vrteti*, *kriti*), па тиме и са партиципом претерита активним на *-л*. Од *kryti*: **kryd-* + *-lo* > **krydlo* > **krylo* > sh. *krilo* - па онда: *kril-* + *-ce* > *krilce* ~ *krioce*. По истом моделу, именица *врашаоца* могла би се објаснити на следећи начин: **vrteti* > *vratolca* > *vratalca* > *vrataoca*.

Г. Вуковић наводи ову именицу у значењу *врашаница на улазу у економско дворшће*, тако да се може говорити о лексикализацији значења (Вуковић 1988).

2.2. Првостепенени глаголски дериватив

1. Врат-ашћ несвр. покр. *врашараши* (*непрестано отшвараши* и *зашвараши враша*). Глагол је настао по продуктивном моделу творбе.

2. Врат-араши *непрестано отшвараши* и *зашвараши враша*. Продуктивна је сема функције врата као улаза и излаза. Суфиксом

-*арати* изведени су глаголи који означавају благу деминутивност, претежно са слабијом или јачом погрдности: *клоиарати*, *луиарати*, *вуцарати* (Бабић 1986: 475). Двоумили смо се у вези с творбеним обрасцем. Определили смо се за ово решење, ослонивши се на семантику деривата, а могуће решење је и *враи-ар-ати*. Тада би то био другостепени дериват.

2.3. Другостејени деривати из категорије именица

1. **Вратар-ење** *гл. им. од враиаријати*.

2. **Вратар-ње** *гл. им. од враиаријати*.

3. **Вратар-ина** Примарно значење је: *оно што се илати враиару да отвори враиа*. Секундарна семантичка реализација је *дар од сирене девера кад изводи младу из куће*. Суфикс *-ина* реализује продуктивно значење давања, глобе у вези са именицом у основи. Секундарно значење настало је на исти начин, само постоји модификација значења и специјализација значења везана за ситуацију.

4. **Вратар-ица** *враиарка*. Ова лексема потврђује да суфикси *-ка* : *-ица* могу бити синоними и да учествују у грађењу лексема са истом семантичким реализацијама. „Моциони суфикси се од мушких разликују и по честим међусобним конкурентним односима: већина моционих суфикса има конкурентне суфиксе. Реч је о различитим суфиксима који се јављају у идентичним творбеним везама и идентичним творбеним значењима. У изведеницама *професорка* и *професорица* конкурентни су *-ка* и *-ица*, а у *трговка* и *трговкиња* имамо *-ка* и *-киња*. У принципу, семантичке диференцијације нема међу изведеницама, што значи да је реч о својеврсној суфиксној синонимији“ (Ђорић 1982:9).

5. **Вратар-ка** *жена која врши враиарску дужности*. Секундарна семантичка реализација је *враиарева жена*. У основном значењу суфикс *-ка* има моциону функцију. „Он је још у далекој прошлости имао моциони карактер. Тај је његов карактер, дакле, општесловенског порекла“ (Стевановић I 1991:479). Секундарна семантичка реализација могућа је само када је лексема *враиарка* у контексту везана, посредно или непосредно, за лексему *враиар*. Изоловано употребљена, без присуства лексеме *враиар* која би додатно упућивала на значење *враиарева жена*, лексема се семантички реализује у основном значењу.

6. **Вратар-ница** *враиарева соба*. Потврду творбеног обрасца налазимо код С. Бабића. Изведенице од именица које значе вршиоца радње значе просторију у којој вршилац дужности обавља своју

делатност. У конкретнијем се опису просторија остварује као *радионица, учионица, соба, кућица, кућа, зграда* (Бабић 1986:159).

7. Вратар-џија заст. *врашар*. Именица је стилски обележена суфиксом страног порекла, из турског језика и синоним је са именицом вратар.

8. Вратар-ство *врашарска дужност, занимање*. Ова апстрактна именица означава активност особе означене мотивном именицом. „Продуктивнији тип именица са наставком *-ство* у значењу области људске делатности и занимања оним што значи реч у корену какве су: ... *рударство, рибарство, стоочарство* ... код којих, поред осталог, пада у очи врло доследна уопштеност акцента, који је, као дугоузлазни, редовно на крајњем слогу општег дела. А тај општи део, тј. основа од које се именице на *-ство* овога значења изводе, такође је изведена именица, и то већином именица м. рода на *-ар*, којом се редовно именује ималац дотичног занимања“ (Стевановић 1991:512–513).

9. Вратар-ија *врашарство*. Упутна одредница на лексему *врашарство* указује на подређеност лексеме *врашарија* и мању фреквентност употребе. Изведенице са суфиком *-ија* значе најчешће нешто апстрактно, што је и овде случај.

10. Вратник-ица > вратнич-ица *дем. од вратница*

11. Вратар-ник анат. *доњи, излазни отвор желуца*. Значење је настало преко функције врата као излаза односно улаза. Претпостављамо да се отвор желуца отвара и затвара и отуда асоцијација са вратарем. Отвор на желуцу пропушта или зауставља храну попут вратара који зауставља или пропушта људе.

2.4. Другостепенени деривати из категорије *придева настали по продуктивном моделу творбе присвојних придева суфиксима: -ев, -ов, -ски:*

1. Вратар-ев, -а, -о / вратар-ов, -а, -о, који *припада врашару*.

2. Вратар-ски, -а, -о, који *се односи на врашара (који припада врашару)*.

2.5. Другостепенени деривати из категорије *глагола је:*

1. Вратар-ити, вршити службу врашара, стражарити пред врашима и врашарити. Творбени модел је прозиран и значење је очекивано с обзиром на творбени образац.

Сви другостепени деривати лексеме *враша* творбено су реализовани преко мотивне именице *врашар* и семантички су ограни-

чени овом именицом. Ова именица гради своје мало деривационо гнездо.

2.6. *Трећестејени придевски деривати настали по продуктивном творбеном моделу суфиксима -ин и -ов:*

1. **Вратарич-ин, -а, -о** који припада вратарици.
2. **Вратарник-ов, -а, -о**, који припада вратарнику.

3. Закључак

Именица *вратиа* образује деривационо гнездо од 26 деривата. Највећи број деривата је из категорије именица, укупно 18, и све су реализоване преко првостепених и другостепених деривата. Код првостепених деривата јавља се једна именица *nomina agentis* (*вратар*) која је послужила као творбена основа за грађење већине другостепених деривата, три именице са значењем предмета (*вратара*, *вратник* и *вратница*) и три именице субјективне оцене (*вратаница*, *вратишица*, *вратиоца*). Глаголске и апстрактне именице реализоване су другостепеним дериватима.

Јављају се само присвојни придеви, укупно 5, и то другостепени и трећестепени, творени по продуктивном моделу творбе, суфиксима *-ев, -ов, -ски, -ин*.

Глаголских деривата је најмање, само 3 и то два првостепена, творена суфиксима *-аши*, *-арши*, и један другостепени дериват, творен суфиксом *-иши*. Прилошких деривата нема.

Именица *вратиа* развија деривате до трећег степена деривације. И творбено и семантички је продуктивна, а претпостављена значења, изведена на основу принципа семантичког варирања, већином су се показала као оправдана.

Прилог: Деривационо гнездо лексеме *врати*

	<i>именице</i>	<i>придеви</i>	<i>глаголи</i>
ВРАТА	вратанца	вратарев, -а, -о	вратарати
	вратаоца	вратаричин, -а, -о	вратарити
	вратар	вратарников, -а, -о	вратати
	вратара	вратаров, -а, -о	
	вратарање	вратарски, -а, -о	
	вратарење		
	вратарина		
	вратарица		
	вратарка		
	вратарница		
	вратарџија		
	вратаца		
	враташца		
	вратеница		
	вратник		
	вратница		
	вратничица		
вратоца			

Литература

Бабић 1986: Стјепан Бабић, *Творба ријечи у хрватском књижевном језику*, Загреб.

Вуковић 2000: Гордана Вуковић, *Туђице у терминологији куће и покућства*, у: Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XLIII, Нови Сад, 125–136.

Вуковић 1988: Гордана Вуковић, *Терминологија куће и покућства у Војводини*, Нови Сад.

Гортан–Премк 1997: Даринка Гортан-Премк, *Полисемија и организација лексичког система у српском језику*, Институт за српски језик САНУ, Библиотека Јужнословенског филолога, књ. 14.

Клајн 2003: Иван Клајн, *Творба речи у савременом српском језику*, књ. 2, Београд.

Речник САНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1959-.

Ристић 1970: Ристић Олга, *Лексичко-семантичке одлике творбе именица у неким делима српских и хрватских писаца*, ЈФ, 28, св. 1–2, 3–4 и 4–5, 219–320; 387–451.

Скок, П. 1971–1974: *Етимолошки рјечник хрватског или српског*, ЈАЗУ, Загреб.

Стевановић 1991: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик I*, Београд.

Ђорић 1982: Божо Ђорић, *Моциони суфикси у српскохрватском језику*, Београд.

Сања Ж. Ђуровић

ТВОРБЕНО-СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА ИМЕНИЦЕ ВРАТА

Резиме

У раду су анализирани деривати именице *врати* према Речнику САНУ. Урађена је творбено-семантичка анализа свих деривата појединачно и дати су обједињени резултати анализе. Циљ рада био је да се утврди творбена и семантичка продуктивност ове именице у српском језику.

Кључне речи: творба речи, семантика, дериват, деривација

Кристина Марковић

Пољопривредни факултет, Универзитет у Београду

МОРФОЛОШКА ОБЕЛЕЖЈА ГЛАГОЛА И ЊИХОВО ПРЕДСТАВЉАЊЕ У НЕМАЧКО-СРПСКОХРВАТСКОЈ ЛЕКСИКОГРАФИЈИ (1945–1971)

У раду се анализира немачко-српскохрватска лексикографија периода 1945–1971. године са хронолошког, типолошког, а пре свега морфолошког аспекта – разматрају се морфолошке карактеристике глагола и начини бележења датих обележја у речницима послератног периода. Разматра се питање да ли у речницима датога периода постоји уједначеност у погледу морфолошког минимума који би требало да буде заступљен у једном преводном речнику. Систематским приказом структуре речника језичког пара немачки-српскохрватски и упоређивањем речника датога периода показало се да међу њима поред сличности постоје и велике разлике, они чак показују велике недостатке у погледу маркирања морфолошких обележја глагола: граматички подаци бележе се неадекватно, непотпуно и недоследно или се чак потпуно изостављају. Сходно томе, имајући у виду комплексност овога проблема, у речницима наредних периода требало би увести много више доследности и лексикографска обрада требало би да буде што уједначенија у циљу брже доступности тражених информација.

Кључне речи: преводни речник (активни/пасивни речници), језик изворник, циљни језик, матерњи језик/страни језик, одредница, глагол

0. О томе колико постојећа двојезична лексикографска литература (за језички пар немачко-српски) задовољава стварне потребе корисника, може се говорити на основу података о тренутно доступним речницима. С друге стране, сам број или величина речника који се могу наћи на тржишту није поуздан показатељ о томе до које је мере потреба за лексикографским приручницима уистину задовољена, како бројем тако и квалитетом.

markovic.kristina@gmail.com

Рад „Морфолошка обележја глагола и њихово представљање у немачко-српскохрватској лексикографији (1945-1971)“ делом се заснива на истраживањима спроведеним за потребе израде магистарског рада одбрањеног на Филолошком факултету у Београду 2001. године

Корисника страног језика интересују како семантички тако и граматички подаци који су садржани у речнику. Дато истраживање обухвата анализу морфолошких карактеристика глагола и даје један систематски приказ структуре речника са становишта морфолошког нивоа језичког система на основу анализе глагола. Сваки речник датог периода језичког пара немачки-српскохрватски подрвргнут је детаљној анализи и његове одреднице, глаголи, анализирани су и упоређивани са становишта њихових морфолошких особина. Циљ истраживања састоји се у следећем: најпре испитати и утврдити типологију и структуру расположивих речника; на основу анализе морфолошких особина глагола утврдити да ли је и у којој мери у речницима периода 1945–1971. године заступљен морфолошки аспект језика, односно на који начин је на основу анализе спроведене у оквиру врсте речи глагола морфологија примењена у преводним речницима наведеног периода; и још конкретније – који је то морфолошки минимум, када су у питању глаголи, који би морао бити примењен и дат у једном речнику и да ли је он уопште заступљен или не. И на крају, да ли је морфолошки ниво језичке структуре повезан са хронолошким и типолошким аспектом.

Како сама тема датог рада налаже мора се поћи од тога да се за корисника речника увек ради о матерњем или страном језику корисника као и о језику изворнику (ЈИ) и циљном језику (ЈЦ) одређеног речника. Истраживање обухвата преводне речнике језичког пара немачки-српскохрватски, и то речнике у једном смеру (немачко-српскохрватски односно српскохрватско-немачки) и оне у оба смера (немачко-српскохрватски и српскохрватско-немачки). Затим, предмет истраживања су двојезични, али и вишејезични речници, јер (иако је распон броја језика веома велики – од 3 до 22) у оквиру сваког вишејезичног речника може се говорити о односу ЈИ-ЈЦ, одн. ова два језика јављају се као ЈИ и ЈЦ, али иако се оба језика јављају искључиво као ЈЦ, опет се у контексту овог језичког пара може говорити о односу ЈИ - ЈЦ.

Анализом обухваћени период броји 112 речника (семасиолошке структуре, ономасиолошке структуре, семасиолошке и ономасиолошке структуре; речнике опште намене и речнике опште намене са елементима посебне; двојезичне и вишејезичне речнике). Стручни речници, с обзиром на специфичност лексику коју обухватају, овом приликом неће бити подрвргнути анализи. С обзиром на то да је у периоду којим је обухваћено истраживање званични језик тадашње државе био српскохрватски и да је анализом утврђено да су и поред различитих назива речника аутори подразумевали

један заједнички језик, у даљем излагању користиће се термин српскохрватски.

За представљање граматичких података предуслов представља, у одређеној мери, познавање страног језика корисника. Мора се поћи од претпоставке да корисник познаје флексију, да поседује основна знања о врстама речи и њиховим функцијама и расположе неопходним предусловима компетенције за продукцију текста у погледу синтаксичких правила. За бележење врста речи резервисан је у речницима углавном посебан симбол односно скраћеница. Изузев уз именице, припадност одређеној врсти речи означена је одмах иза леме, углавном устаљеним скраћеницама, које су увек објашњене у списку скраћеница на самом почетку речника. О смислу експлицитног указивања на врсту речи у речницима на овоме месту неће бити говора. Једно је сигурно: корисник их очекује, а лексикограф тај посао углавном обавља рутински. Ипак, на тај начин се у највећем броју случајева при том дају и подаци о флексији и синтаксичкој употреби леме.

1. Глаголи се у речницима у оба језика – немачком и српскохрватском – наводе у свом основном облику – инфинитиву (инфинитиву презента актива). У речницима наведеног језичког пара, имајући у виду и специфичности сваког од језика понаособ, биће узете у разматрање следеће граматичке категорије: глаголски вид (аспект), однос глагола према објекту, време, број и лице.

1.1. МАРКИРАЊЕ ВРСТЕ РЕЧИ. Експлицитна ознака врсте речи уз одредницу наводи се по правилу увек у ЈИ, чак и онда када је она имплицитно дата помоћу неких других података. Тако се врста речи глагол у немачком као ЈИ бележи у 32 речника (28,57 %), а у српскохрватском као ЈИ у 18 речника (16,07%).

У немачком као ЈЦ само речници Драгутина Лангера (исп. Langer, Dragutin F. (1952): *Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch und Serbokroatisch-Deutsch mit deutscher Grammatik / Rečnik nemačko-srpski i srpsko-nemački sa nemačkom gramatikom*, 2. novo dopunjeno izdanje, Sarajevo, с. 654) – у шест издања (²1952, ⁴1954, ⁵1957, ⁶1958, ⁷1959, ⁸1960) бележе ознаку врсте речи уз још додатне податке, иза глагола у ЈЦ, док се у ЈИ такве ознаке не бележе, као што се може видети из примера:

kašljati, ljem husten vsw. (Лангер 1958: 161)

izvikati, ičem aus-rufen, verrufen, aus-schreien vs. (Лангер 1958: 158)

Ознака врсте речи уз глагол у ЈИ (ЈИ је немачки или српскохрватски) не бележи се експлицитно у 93 речника (83,03%). У таквим се речницима глаголи, као што је већ напоменуто, наводе без оз-

наке врсте речи, а врло често и без икаквих других морфолошких обележја:

abbürsten četkati – očetkati. (Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch 1965: 14)
lomiti brechen (Динић 1970: 309)

У ову анализу не могу се уврстити два речника наведеног периода: Danon, Žika M. (1968): *Priručnik stranih jezika za svakoga. Hrvatskosrpski, engleski, njemački, francuski, talijanski, španjolski*, Zagreb, из разлога што се у овом речнику као одреднице јављају искључиво именице, ниједна друга врста речи није заступљена у речнику; Linguaphone Institute (1962): *Tečaj njemačkog jezika. Rječnik*, London, с. 80, четири издања (1962, 1967, 1969, 1970), јер се у датом речнику, како у немачком као ЈИ тако и у српскохрватском као ЈЦ, глагол наводи увек у оном облику (лице, број, време) у којем се јавља у одређеној лекцији (речник прати одређени број лекција за учење немачког језика), а инфинитиви глагола наведени су у загради само ако се јаки, неправилни глаголи, глаголи са наглашеним префиксом и повратни глаголи јављају први пут у неком другом облику, а не у инфинитиву:

wir sehen, (mi) vidimo
(sehen vidjeti)
liegt, лежи (Linguaphone Institute 1962: 17)

1.2. ПОДЕЛА ГЛАГОЛА ПО ОДНОСУ ПРЕМА ОБЈЕКТУ. Према предмету радње глаголи могу бити прелазни, непрелазни и повратни. Само врло мали број речника наведеног језичког пара посебно маркира ову особину глагола и том приликом аутори користе различите скраћенице, док највећи број аутора ову разлику не прави у оквиру глагола. Скраћенице које се у речницима употребљавају увек су објашњене у списку скраћеница на самом почетку речника.

Категорија прелазности/непрелазности/рефлексивности глагола, и то у потпуности или само делимично, бележи се у 22 (19,64%) речника (правећи при том само разлику прелазни/непрелазни глагол) и то на различите начине, употребљавајући различите скраћенице, при чему су оне најчешће дате уз ознаку врсте речи:

ЈИ немачки:

– скраћеницама *vi/vt* (непрелазни/прелазни глагол), непосредно уз глагол у ЈИ, ову категорију бележи аутор Бранислав Грујић у укупно 8 издања речника (исп. Grujić, Branislav (1966): *Deutsch-serbokroatisches Schulwörterbuch*, Titograd, с. 825; Grujić,

Branislav (1964): *Taschenwörterbuch Deutsch-Serbokroatisch*, 2. izdanje, Beograd/Cetinje, с. 360; Grujić, Branislav (1966): *Deutsch-serbokroatisches und serbokroatisch-deutsches Wörterbuch für Touristen / Nemačko-srpskohrvatski i srpskohrvatsko-nemački rečnik za turiste*, Titograd, с. 737), што се види из следећих мера:

zustimmen vi. odobriti, saglasiti se

zuzählen vt. ubrojati, pribrojati (Грујић 1970: 352)

- скраћенице *vi/vt/vr* (интранзитивни, транзитивни, рефлексивни глагол) дају се само код два аутора (у три издања речника): Hahn, Franz (1961): *Deutsch-serbokroatisches Wörterbuch*, Leipzig, с. 274 и Juncker: *Junckers Wörterbücher (1955): Serbokroatisch/Deutsch und Deutsch/Serbo-kroatisch mit einem Anhang der wichtigsten Neubildungen des Serbo-kroatischen und Deutschen. Der Anhang wurde bearbeitet von Dr. Eberhard Tangl / Srpsko-hrvatski – njemački i njemački – srpsko-hrvatski s oznakom izgovora i naglasaka. Dodate su važnije nove riječi srpsko-hrvatskoga i njemačkog jezika. Dodatak je izradio dr Eberhard Tangl*, Berlin, с. 648 – у овом речнику користе се скраћенице: *v.a./v.i./v.r.*, с тим што је то једини речник у којем не постоји списак скраћеница које се у речнику употребљавају, попут:

abbringen vt <24a> (*haben*) skinuti, odneti; odvratiti (jmdn. von etw. [3] koga od čega) (Хан 1961: 1)

- скраћеницама *tr./intr./refl.* (али без ознаке врсте речи) у „Енциклопедијском немачко-српскохрватском речнику“ Светомира Ристића и Јована Кангрге (исп. Ristić, Svetomir / Kangrga, Jovan (1963): *Enzyklopädisches deutsch-serbokroatisches Wörterbuch mit serbokroatisch-phonetischer Umschrift der Aussprache des Schriftdeutschen. I-II, 2. wesentlich verbesserte und erweiterte Auflage*, Beograd/München, str. 813) бележи се прелазни/непрелазни/повратни глагол.

ЈИ српскохрватски:

- скраћеницама *vi/vt/vr* (интранзитивни, транзитивни, рефлексивни глагол) у Јункеровом речнику (Junckers Wörterbücher) „*Srpsko-hrvatski – njemački i njemački – srpsko-hrvatski s oznakom izgovora i naglasaka*“, у два издања (1955, ⁵1958) – у овом речнику скраћенице су: *v.a. / v.i. / v.r.* и Leskovar, Ema / Pranjic, Krunoslav (1965): *Hrvatskosrpski. Audio-vizuelna globalno-strukturalna metoda. I dio. Priručni rječnik (hrvatskosrpski-engleski-njemački-*

francuski-talijanski-ruski), Zagreb, с. 24. Неке од наведених ознака одн. скраћеница могу се уочити у следећем примеру, при чему број уз глагол означава број лекције у којој се дата одредница први пут јавља:

pasti (*vi*) 22 | fall | fallen | tomber | cadere
| упасть (Лесковар, Прањић 1965: 14)

Однос глагола према објекту у „Немачко-српскохрватском и српскохрватско-немачком речнику“ Радивоја Динића (исп. Dinić, Radivoj Č. (1959): *Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch und Serbokroatisch-Deutsch. Anhang: Kurze Übersicht der deutschen Sprachlehre / Rečnik nemačko-srpskohrvatski i srpskohrvatsko-nemački sa kratkim pregledom nemačke gramatike*, Sarajevo, с. 396), у шест издања (1959, ²1960, ³1962, ⁴1963, ⁵1966, ⁶1970) маркира се скраћеницама *tr./intr.* (такође без ознаке врсте речи), али недоследно, и то у немачком као ЈИ и као ЈЦ. Као што се може видети из неколико наведених примера из оба дела речника, аутор уз неке глаголе даје поменуте ознаке, а уз неке, међутим, не наводи никаква обележја:

zu-schauen posmatrati, gledati
zu-tun tr. 4 zatvoriti
zuteilen dodeljivati (Динић 1970: 232)

Прелазност / непрелазност глагола не бележи се ни у немачком нити у српскохрватском, било као ЈИ или ЈЦ, у 94 речника (83,92%).

1.3. ГЛАГОЛСКИ ВИД. Категорија глаголског вида далеко је развијенија у српскохрватском него у немачком језику. Глаголи српскохрватског језика могу сами својим обликом да изразе сво богатство аспекта.

Глаголски аспект, између осталог, подразумева: имперфективне (несвршене) глаголе, перфективне (свршене) глаголе, итеративне глаголе и двовидске глаголе (у том погледу је српскохрватски сличан немачком, док га постојање различитих лексичких основа за два различита вида разликује од немачког). Пошто је глаголски вид у српскохрватском у највећем броју случајева везан за саму лексичку основу глагола, основна подела на имперфективне/перфективне глаголе остварена је постојањем парова глагола „имперфективни – перфективни“. Сходно томе, у речницима наведеног периода за немачки глагол најчешће се дају српскохрватски еквиваленти у оба вида. Чак и у речницима намењеним корисницима којима је српскохрватски матерњи језик, навођење глаголског аспекта не треба

схватити као сувишно, већ као предуслов за тачно схватање и употребу вербалних облика и у том смислу као помоћ при превођењу.

Из тог се разлога у немачком језику (било као ЈИ или ЈЦ) ова категорија ни у једном од анализираних речника не бележи уз глагол, док се у српскохрватском аспект наводи уз лему у једном мањем броју речника, и то скраћеницом *pf.*, најчешће курзивним словима, бележи се аспект само оних глагола који су перфективни.

Глаголски аспект бележе следећи речници:

ЈИ српскохрватски:

– скраћеницом *pf.* посебно се истичу само перфективни глаголи у 9 речника (8,03%): *Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Serbokroatisch-Deutsch* (1964), Berlin und München, с. 638 и Mayer, Anton (1955): *Langenscheidts Universal-Wörterbuch. Serbokroatisch. Teil I: Serbokroatisch-Deutsch. Teil II: Deutsch-Serbokroatisch / Langenscheidtov univerzalni rječnik. Hrvatsko-srpski. Dio I: Hrvatsko-srpsko – njemački, Dio II: Njemački – hrvatsko-srpski*, Berlin – у 8 издања (1955, ³1957, ⁴1958, 1959, ⁷1961, 1964, 1967, 1969).

То подразумева да су глаголи без икакве ознаке несвршеног вида. Поред тога је уз неке глаголе дат облик и свршеног и несвршеног вида, али не маркиран симболима, већ само промењеним суфиксом уз глагол, попут:

doplatiti *pf.* nachzahlen (*Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Serbokroatisch-Deutsch* 1964: 63)

žvakati kauen. (исто, 507)

dopa|dati, ~**sti se** gefallen. (исто, 62)

ЈЦ српскохрватски:

– скраћеницом *pf.* посебно се истиче аспект само оних глагола који су перфективни у 10 речника (8,92%). Уз неке глаголе дат је облик свршеног и несвршеног вида маркиран промењеним суфиксом уз глагол, као у примерима:

abdanken otpustiti *pf.*; odreći se *pf.* (*Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch* 1965: 14)

abberufen opozivati – ~vati; ~**ung** *f* opoziv. (исто, 13)

У једном броју речника (11 речника одн. 9,82%) глаголски вид се у српскохрватском језику као, ЈИ или као ЈЦ, бележи уз већи број глагола, али се не маркира симболима, већ тако што се уз основу глагола да промењени суфикс, те се на тај начин практично дају оба глаголска вида, као што се може видети из следећег:

oblet-ati, -eti umfliegen (Буријан, Лујза 1958а: 222)

abbringen odvra-titi, -ćati (Буријан, Лујза 1958б: 7)

Ипак се глаголски вид у српскохрватском као ЈИ у највећем броју речника, и као ЈЦ, ни на који начин не бележи (90 речника одн. 80,35%).

1.4. КОНЈУГАЦИЈА. У немачком језику најважније разлике у конјугацији глагола постоје код облика претерита и партиципа перфекта. Три главна облика (инфинитив, прво лице једнине претерита, партицип перфекта), који представљају конјугационе обрасце за све остале облике су основни глаголски облици. Морфолошка особина јаких глагола огледа се у томе што они своје облике граде првенствено помоћу промене вокала. Вокал у основи мења се у главним облицима: презенту, претериту и партиципу перфекта. Код неких глагола осим вокала мења се и консонант на крају основе. Припадност глагола одређеној конјугацији у немачком језику не истиче се посебно. Само у једном речнику датога периода – Langer, Dragutin F. (1952): *Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch und Serbokroatisch-Deutsch mit deutscher Grammatik / Rečnik nemačko-srpski i srpsko-nemački sa nemačkom gramatikom*, 2. novo dopunjeno izdanje, Sarajevo, у 6 издања (²1952, ⁴1954, ⁵1957, ⁶1958, ⁷1959, ⁸1960), у немачком као ЈИ и као ЈЦ посебно се маркира припадност глагола одређеној конјугацији. То се постиже скраћеницама *vsw/vs/vi* (слаб, јак, неправиан глагол), као у примерима:

drehen vsw. vrteti, obrtati (Лангер 1958: 66)

spavati, vam schlafen vs. (исто, 219)

Сви остали речници поделу глагола на јаке, слабе и неправилне у немачком језику бележе само имплицитно (навођењем основних облика претерита и партиципа перфекта уз глагол). У српскохрватском се глаголска промена никада експлицитно не бележи.

1.4.1. ГЛАГОЛСКА ВРЕМЕНА. У немачком и српскохрватском језику глаголи се наводе у инфинитиву. У немачком, као ЈИ и ЈЦ, веома често се поред инфинитива наводе и облици презента, и то друго или треће лице једнине презента (најчешће уколико у таквим облицима долази до промене вокала у основи), затим облик првог лица једнине претерита и партицип перфекта јаких и неправилних глагола, као и помоћни глагол за перфекат. Код правилних „слабих“ глагола остаје вокал основе у свим облицима исти, те се облици тих глагола углавном посебно не наводе (мада има појединих аутора који и то сматрају потребним).

У српскохрватском, као ЈИ и ЈЦ, углавном се осим инфинитива не

дају никаква друга обележја у погледу глаголских времена, изузев једног мањег броја речника где аутори наводе прво лице једнине презента (уз сваки глагол или само уколико глагол показује извесна одступања од правила која налаже српскохрватски језик).

1.4.1.1. ПРЕЗЕНТ. У погледу бележења презентских облика глагола речници се веома разликују. У немачком језику се уз инфинитив глагола најчешће наводи друго, односно треће, лице једнине презента (тачније уз јаке глаголе код којих у другом и трећем лицу једнине презента долази до умлаута или до промене вокала у основи (*e* у *u*)). У српскохрватском се уз инфинитив најчешће не наводе облици презента, а уколико неки аутори то и чине, сматрајући тако нешто потребним, такви речници биће посебно издвојени.

ЈИ немачки:

– треће лице једнине презента јаких глагола наводи се уз инфинитив само уколико се основни вокал мења (у виду умлаута или промене *e* у *u*), у 8 речника (7,14%). У том случају најчешће се уз глагол наводе и облици претерита и партиципа перфекта, и то понекад уз експлицитну назнаку глаголских времена, као у примеру:

achtgeben; prez. gibt acht; impf. gab acht; perf. hat achtgegeben
– paziti (Божановић 1966: 11)

– у „Немачко-хрватском речнику“ Антуна Хурма (исп. HURM, ANTUN (1954): *Deutsch-kroatisches Wörterbuch mit grammatischen Angaben und Phraseologie*, Zagreb, с. 697), у три издања (1954, ²1959, ³1968), у немачком као ЈИ уз инфинитив се наводи друго лице једнине презента ако долази до промене вокала у основи (у виду умлаута или промене *e* у *u*), али искључиво иза облика претерита и партиципа:

ab|blasen, blies ab, h. abgeblasen, bläst ab otpuhnuti, otpiriti;
sviranjem najaviti prestanak (Хурм 1954: 1)

– у Јункеровом речнику (Junckers Wörterbücher) „*Srpsko-hrvatski – njemački i njemački – srpsko-hrvatski s oznakom izgovora i naglasaka*“ у два издања (1955, ⁵1958), уз сваки јак и неправилни глагол у немачком као ЈИ дат је у загради вокал основе глагола за прво лице једнине презента (ако се глагол мења правилно), а ако се глаголу у другом и трећем лицу једнине презента мења вокал, онда се наводи и цео облик другог лица једнине:

fliegen (ie, o, o) v.i. летјети (Juncker. Junckers Wörterbücher 1958: 99)

sprechen, sprichst (e, a, o) v.a. govoriti; Recht – suditi; schuldig – osuditi (исто, 234)

- уз глагол је у немачком као ЈИ дат симбол у виду звездице у „Цейном немачко-српскохрватском речнику“ Бранислава Грујића (исп. Grujić, Branislav (1964): *Taschenwörterbuch Deutsch-Serbokroatisch*, 2. izdanje, Beograd/Cetinje, с. 360), у пет издања (²1964, ³1965, ⁴1965, ⁵1967, ⁶1970), којом се корисник упућује на табелу промене јаких и неправилних глагола у којој су дати облици трећег лица једнине презента (уколико долази до промене вокала у виду умлаута или до промене *e* у *u*), попут примера :

Zuwachs m. (1) прираштај, пораст (2) повећање – **zuwachsen***
vi. (1) зарастати (2) повећати се, порастати (Грујић 1970: 352)

- број уз глагол који опет упућује корисника на табелу промене глагола, али кроз сва три лица презента јаких, неправилних али и слабих глагола, у немачком као ЈИ, бележи се у речницима Светомира Ристића и Јована Кангрге (исп. Ristić, Svetomir/Kangrga, Jovan (1963): *Enzyklopädisches deutsch-serbokroatisches Wörterbuch mit serbokroatisch-phonetischer Umschrift der Aussprache des Schriftdeutschen. I-II*, 2. wesentlich verbesserte und erweiterte Auflage, Beograd/München, с. 813 и Kangrga, Jovan (1953): *Rečnik nemačko-srpskohrvatski*, 3. izdanje, Beograd, с. 783, у два издања (³1953, ⁴1959)) – с тим што аутор последњег речника не даје бројеве уз све слабе глаголе.

ЈЦ немачки:

- у речницима Антуна Хурма (исп. Hurm, Antun (1958): *Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom*, Zagreb, с. 709; Hurm, Antun / Jakić, Blanka (1969): *Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom*, 2. prošireno i popravljeno izdanje, Zagreb, с. 818) уз сваки јак и неправилан глагол у немачком као ЈЦ дат је број којим се корисник упућује на табелу промене јаких и неправилних глагола у којој су, између осталог, дати облици првог и другог лица једнине презента.

ЈИ српскохрватски:

- прво лице једнине презента (као и прво лице једнине перфекта) бележи се уз глагол у Јункеровом речнику (Junckers

Wörterbücher) „*Srpsko-hrvatski – njemački i njemački – srpsko-hrvatski s oznakom izgovora i naglaska*“ у два издања (1955, ⁵1958), у српскохрватском као ЈИ, уколико тај облик одступа од општег правила српскохрватског језика, као што се види из примера:

krasti, kradem, krao sam *v.a.* stehlen (Juncker. Junckers Wörterbücher 1958: 77)

– прво лице једнине презента бележи се уз сваки глагол у српскохрватском као ЈИ у „*Немачко-српскохрватском и српскохрватско-немачком речнику*“ Драгутина Лангера, шест издања (²1952, ⁴1954, ⁵1957, ⁶1958, ⁷1959, ⁸1960), као у следећем примеру:

odusta(ja)ti, nem, (jem) ab-stehen, auf-geben vs. (Лангер 1958: 182)

Само у „*Немачко-хрватском речнику*“ Густава Шамшаловића (исп. Šamšalović, Gustav (1960): *Deutsch-kroatisches Wörterbuch*, Zagreb, с. 1288), у три издања (1960, ²1964, ³1968) презентски облици бележе се уз глаголе у оба језика тј. како у ЈИ тако и у ЈЦ: прво лице једнине презента наводи се у речнику у српскохрватском као ЈЦ, и то само неких глагола, а у немачком као ЈИ уз глагол је дат симбол (звездица) која упућује на табелу промене глагола и указује на то да је код глагола у другом и трећем лицу једнине презента присутна промена вокала у основи:

abbehalten* (behielt ab, abbehalten) *v*; **den Hut** – остати (-jem) *otkrite glave* (Шамшаловић 1964: 1)

У једном мањем броју речника (25 речника или 22,32%) у немачком као ЈИ и ЈЦ уз глагол се не даје никаква ознака у виду бројке или било каквог симбола који би упућивали на табелу промене глагола, али табела најважнијих јаких и неправилних глагола постоји на почетку, у средини или на крају речника и у њој се, између осталог, наводи:

- прво, друго и треће лице једнине презента јаких и неправилних глагола (у 8 речника (7,14%)),
- треће лице једнине презента глагола (у 11 речника (9,82%)),
- друго лице једнине презента глагола (у 6 речника (5,35%)).

1.4.1.2. ПОМОЋНИ ГЛАГОЛИ (ЗА ГРАЂЕЊЕ СЛОЖЕНИХ ПРОШЛИХ ВРЕМЕНА). Према својој функцији глаголи могу бити главни и помоћни. За разлику од главних, помоћни глаголи имају функцију да служе за образовање глаголских облика оних глагола

који су носиоци значења. У таквим случајевима ти глаголи постају само морфолошка средства за грађење одређених облика. Глаголи *haben* и *sein* користе се за грађење сложених прошлих времена у немачком језику. Стога се у једном броју речника помоћни глагол наводи најчешће уз облике претерита и партиципа перфекта, и то непосредно уз глагол или у оквиру табеле промене јаких и неправилних глагола, а у једном броју речника уз сваки глагол – слаб, јак и неправилан. С обзиром да у српскохрватском језику тој сврси служи само један глагол (*биши*), он се у речницима никада експлицитно уз глагол не наводи.

У оквиру речника који у немачком, било као ЈИ или као ЈЦ, беже помоћни глагол постоји велика разноликост и неуједначеност у погледу начина како се то изводи:

- помоћни глаголи дати су уз сваки глагол, било да је слаб, јак или неправилан, у инфинитиву, стављени у округлу заграду уз глагол ((*haben*) одн. (*sein*)) у „Немачко-српскохрватском речнику“ Франца Хана, у два издања (1961, 1965), у немачком као ЈИ, као:

abkürzen vt <a> (*haben*) skratiti, skraćivati (Хан 1965: 2)

- помоћни глаголи дати су уз сваки јак и неправилни глагол у трећем лицу једнине презента (*hat* односно *ist*) уз партицип перфекта у „Рјечнику за основну школу“ Ане Божановић, у два издања (1966, ²1970), у немачком као ЈИ, попут:

anfängen; prez. fängt an; impf. fing an; perf. hat angefangen – роћети (Божановић 1966: 12)

- само помоћни глагол *sein* наведен је у округлој или угластој загради ((*sein*) или као (*s*)) уз јаке, неправилне, али и уз слабе глаголе у немачком као ЈИ, у 23 речника (20,53%), као у примеру:

ankommen vs. [s] prispeti (Лангер 1958: 49)

- помоћни глагол наводи се само уколико је у питању глагол *sein*, уз све слабе и јаке глаголе, у немачком као ЈЦ, и то назначен скраћеницом (*b*) непосредно уз глагол у округлој загради или ако су у оптицају оба глагола (*b* и *h*), у „Хрватско-српско-њемачком рјечнику“ Антуна Хурма (исп. Hurm, Antun (1958): *Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom*, Zagreb, с. 709) и „Хрватско-српско-њемачком рјечнику с грамаиичким подацима и фразеологијом“ Антуна Хурма и Бланке Јакић из 1969. године као на пример:

osvanuti unerwartet erschei'nen (b) (118), plötzlich auf|tauchen (b); an|brechen (b) (18), tagen, dämmern (Хурм 1958: 333)

– у „Немачко-хрватском речнику“ Антуна Хурма (исп. Hurm, Antun (1954): *Deutsch-kroatisches Wörterbuch mit grammatischen Angaben und Phraseologie*, Zagreb, с. 697), у три издања (1954, ²1959, ³1968) помоћни глагол забележен је у немачком као ЈИ уз сваки јак и неправилан глагол као (*h*) одн. (*b*), а уз слабе глаголе само ако је у питању помоћни глагол *sein* као (*b*), попут:

ab|binden, band ab, h. abgebunden podvezati, odijeliti, odvezati

abblassen (b.) izbljedjeti (Хурм 1954: 1)

– у „Немачко-српскохрватском речнику“ Јована Кангрге, у два издања (³1953, ⁴1959) и „Енциклопедијском немачко-српскохрватском речнику“ Светомира Ристића и Јована Кангрге из 1963. године, наводи се у немачком као ЈИ помоћни глагол само у случају да је глагол интранзитиван а захтева један од ова два помоћна глагола, као (*h*) одн. (*s*) уз глагол, као у примеру:

fahren 14i tr. возити, возати, превести, превозити; intr. (*s*) возити; пловити, бродити; возити се, (по)возати се; gefahren kommen довести се, допловити; отићи, in die Luft ~ (по)пети се у ваздух; [.....] ~**d** који иде, који (се) вози: који путује, лута; ein ~der Mann путник луталица; покретан. (Кангрга 1959: 232)

– у „Немачко-српскохрватском и српскохрватско-немачком речнику“ Радивоја Динића, у шест издања (1959, ²1960, ³1962, ⁴1963, ⁵1966, ⁶1970) речника помоћни глагол наводи се у немачком као ЈИ и ЈЦ само ако је глагол интранзитиван, а перфекат гради са помоћним глаголом *haben*, скраћеницом (*intr. (h)*), попут примера:

zraçiti strahlen (intr.) (h) (Динић 1970: 390)

Речника датог језичког пара који ни у каквом облику не наводе помоћни глагол, ни у немачком као ЈИ нити ЈЦ (иако су код већине присутна друга морфолошка обележја глагола) има 33 (29,46%).

1.4.1.3. ПРЕТЕРИТ И ПАРТИЦИП ПЕРФЕКТА. У немачком језику се у већем броју речника у којима је немачки ЈИ када су у питању јаки и неправилни глаголи бележе три основна облика (инфинитив, прво лице једнине претерита и партицип перфекта). У

немачком као ЈЦ ти облици се бележе само у једном речнику. Српскохрватски језик облике за прошла времена не бележи посебно уз глаголе. Било да је реч о немачком као ЈИ или ЈЦ начин на који аутори речника то постижу веома су разнолики:

ЈИ немачки:

- уз сваки јак и неправилан глагол, у немачком као ЈИ, дати су облици претерита и партиципа перфекта у 11 речника (9,82%), попут:

zerschlagen; prez. zerschlägt, impf. zerschlug; per. hat zerschlagen – razbijati (Божановић 1966: 64)

- уз јаке и неправилне глаголе, у немачком као ЈИ, бележе се у загради само превојни вокали претерита и партиципа перфекта (а уколико се консонант у претериту и партиципу перфекта не транскрибује исто као у презенту, у загради су дати цели облици претерита и партиципа) у 6 речника (5,35%), као у примерима:

abberufen (ie, u) *v* opozvati (-zovem); -werden biti opozvan; *fig.* umrijeti (umrem) (Шамшаловић 1964: 1)

- у „*Дейном немачко-српскохрватском речнику*“ Бранислава Грујића, у пет издања (²1964, ³1965, ⁴1965, ⁵1967, ⁶1970), сваки јак и неправилан глагол, у немачком као ЈИ, означен је симболом (звездицом); она упућује на табелу промене глагола на крају речника у којој се налазе претерит и партицип перфекта.
- у „*Немачко-српскохрватском речнику*“ Јована Кангрге, у два издања (³1953, ⁴1959), уз сваки прост (основни) јак и неправилан глагол и уз многе слабе глаголе, у немачком као ЈИ, дата је ознака у виду бројке и слова која упућује на табелу измењених глагола на почетку речника, као у примеру:

singen 12b певати; *leise* ~ тихо певати, певушити. (Кангрга 1959: 577)

- уз сваки слаб, јак и неправилан глагол у немачком као ЈИ дата је ознака у виду бројке или слова односно бројке и слова, која упућује на пример по коме се глагол мења, у три речника: „*Немачко-српскохрватски речник*“ Франца Хана, у два издања (1961, 1965) и „*Енциклопедијски немачко-српскохрватски речник*“ Светомира Ристића и Јована Кангрге из 1963. године.

У „Немачко-српскохрватском и српскохрватско-немачком речнику са крајњим прегледом немачке граматике“ Радивоја Динића – у шест издања (1959, ²1960, ³1962, ⁴1963, ⁵1966, ⁶1970), уз сваки јак и неправилан глагол у немачком као ЈИ бележи се у загради промена основног вокала (аблаут), промена основног вокала и један од бројева 1, 2, 3 или 4, или само број 1 - 4, што означава број групе којој глагол припада и упућује на табелу промене неправилних глагола у средини речника, или су дати цели облици претерита и партиципа перфекта непосредно уз глагол, иако у објашњењу за употребу речника стоји следеће:

„За јаке глаголе стоји у загради промена основног самогласника (der Ablaut) и један од бројева 1, 2, 3, 4 што означава којој групи глагол припада.“ (Динић 1970: 4)

С обзиром на то да се аутор и поред наведеног не придржава датих принципа, овакво навођење третираћемо као недоследно, што се може и документовати следећим примерима:

ab-brechen (a, o, 3) tr. odlomiti; otkinuti (исто, 5)
zustande-bringen (brachte, gebracht) завршити; ostvariti
zu-tun, tr. 4 zatvoriti
zwingen (a, u) prisiliti (исто, 232)

ЈЦ немачки:

– у речнику Антуна Хурма „Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom“ из 1958. године и Антуна Хурма и Бланке Јакић „Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom“ у 2. издању из 1969. године, уз сваки јак и неправилан глагол у немачком као ЈЦ у загради је дата ознака у виду бројке која упућује на преглед јаких и неправилних глагола на крају речника.

У једном броју речника, тачније у 32 речника (28,57%), у немачком језику било као ЈИ или ЈЦ, уз глагол није дата никаква ознака која би упућивала на табелу најважнијих неправилних и јаких глагола, али она постоји на почетку, у средини или на крају одређеног речника, док се облици претерита и партиципа перфекта јаких и неправилних глагола, у немачком као ЈИ и као ЈЦ, ни на који начин не наводе (нити постоји посебна табела облика глагола) у 17 речника (15,17%).

2. Врло је тешко адекватно одговорити на питање које граматичке информације треба да буду заступљене у једном речнику и на који начин оне треба да буду представљене. При настајању и реализацији двојезичних речника велика пажња усмерена је на улогу

корисника речника. У оквиру спроведене анализе различите ознаке и различити видови бележења у анализираним двојезичним преводним речницима указују на закључак да аутори као кориснике речника имају у виду говорнике којима је српскохрватски односно немачки матерњи језик, али исто тако и оне којима то матерњи језик није. Дакле, веома је важно имати у виду коме је дати речник намењен – кориснику матерњег или кориснику страног језика (да ли се ради о пасивном или активном речнику).

Не постоји усаглашеност по питању који је то морфолошки минимум који треба да буде заступљен у једном речнику. Тако се у оквиру анализираних речника као граматички подаци дају најмање обележја врсте речи, а у немачком језику наводи се све до обележја прелазности/непрелазности глагола, облика презента, (друго и треће лице једнине), претерита, партиципа перфекта и помоћног глагола за перфекат, док су у српскохрватском та обележја знатно мање заступљена. Неки речници не наводе никаква морфолошка обележја уз глаголе ни у ЈИ нити у ЈЦ (било да је реч о немачком или српскохрватском језику). Међутим, могао би се извести закључак о извесном граматичком минимуму који би морао бити примењен у једном речнику, када су у питању глаголи, а на основу спроведене анализе могли би га сачињавати:

- у немачком језику: маркирање врсте речи, прелазност/непрелазност глагола, помоћни глагол за перфекат, друго или треће лице једнине презента (ако се вокал преглашава или се вокал *e* мења у *и*), као и облици претерита и партиципа перфекта јаких и неправилних глагола;
- у српскохрватском језику: маркирање врсте речи у ЈИ, глаголски аспект и прелазност/непрелазност глагола.

Може се уочити да се у речницима делови морфологије веома често интегришу у речник у форми табеларних прегледа нпр. флексије неправилних и правилних глагола, класе неправилних глагола. Табеле флексије требало би кориснику да пружи увид у флексиону структуру. С друге стране, један добар двојезични речник не би требало да буде претрпан граматичким подацима. Стога морфолошке ознаке треба да буду унесене у оној мери у којој могу користити за потпунију и што свеобухватнију употребу речи садржаних у датом речнику.

Упоређивањем речника датог језичког пара (немачко-српски) показало се да међу њима поред сличности постоје и велике разлике, које не могу бити образложене само временом у којем су наста-

ли, него и теоријском основом на којој почивају. Они испољавају крупне недостатке и недоследности на плану презентовања морфолошких карактеристика глагола: изостављање бележења оваквих морфолошких обележја или неадекватно и непотпуно, чак и погрешно навођење. Не постоји никакав усаглашени принцип, бар када су у питању глаголи, како се то изводи, те се начини маркирања морфолошких особина глагола разликују од речника до речника, што корисника може врло често навести на погрешан пут. На основу свега наведеног намеће се закључак да би лингвистичари с више разумевања него до сада требало да подржавају рад лексикографа. Потребни су концепти, који ће у пракси представљати помоћ и дати смернице при изради речника. Имајући у виду комплексност овога проблема, поменути недостатке не треба схватити као ненадокнадиво велике у оквиру анализираних речника, већ у речницима наредних периода треба увести много више доследности и тежити томе да лексикографска обрада буде што уједначенија.

Литература

- Божановић 1966: А. Воџановић, *Rječnik za osnovne škole. Njemački*, Sarajevo.
- Буријан, Лујза ⁴1958a: Н. Burijan/M. Lujza, *Srpskohrvatsko-nemački rečnik*, Novi Sad.
- Буријан, Лујза ⁴1958b: Н. Burijan/M. Lujza, *Deutsch-serbokroatisches Wörterbuch*, Novi Sad.
- Грујић ⁶1970: В. Grujić, *Taschenwörterbuch Deutsch-Serbokroatisch*, Beograd/Cetinje.
- Динић ⁶1970: Р. Џ. Dinić, *Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch und Serbokroatisch-Deutsch. Anhang: Kurze Übersicht der deutschen Sprachlehre / Rečnik nemačko-srpskohrvatski i srpskohrvatsko-nemački sa kratkim pregledom nemačke gramatike*, Sarajevo.
- Дуда et.al. 1981: W. Duda et.al., Fragen der Darstellung des deutschen Wortschatzes im einem zweisprachigen Wörterbuch, у: *Fremdsprachen* 1, 42–44.
- Дуден ⁴1984: Duden, *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, Band 4, Mannheim / Wien / Zürich.
- Ђукановић 1985: Ј. Đukanović, *Morfologija savremenog nemačkog jezika*, Beograd.
- Енгел, Мразовић 1986: U. Engel / P. Mrazović (Hrsg.), *Kontrastive Grammatik Deutsch-Serbokroatisch*. 2 Bd, Novi Sad.
- Енгел 2004: U. Engel, *Deutsche Grammatik*, Neubearbeitung, München: Iudicum Verlag.

Juncker: Junckers Wörterbücher. Serbo-kroatisch/Deutsch und Deutsch/Serbo-kroatisch mit einem Anhang der wichtigsten Neubildungen des Serbo-kroatischen und Deutschen. Der Anhang wurde bearbeitet von Dr. Eberhard Tangl / Srpsko-hrvatski – njemački i njemački – srpsko-hrvatski s oznakom izgovora i naglaska. Dodate su važnije nove riječi srpsko-hrvatskoga i njemačkog jezika. Dodatak je izradio dr Eberhard Tangl, 5. Auflage, Berlin, 1958.

Кангрга ⁴1959: J. Kangrga, *Rečnik nemačko-srpskohrvatski*, Beograd.

Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Serbokroatisch-Deutsch, Berlin und München, 1964.

Langenscheidts Lilliput Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch, Berlin/München/Zürich, 1965.

Лангер ⁶1958: D. F. Langer, *Wörterbuch Deutsch-Serbokroatisch und Serbokroatisch-Deutsch mit deutscher Grammatik / Rečnik nemačko-srpski i srpsko-nemački sa nemačkom gramatikom*, Beograd.

Лесковар, Прањић 1965: E. Leskovar/K. Pranjic, *Hrvatskosrpski. Audiovizuelna globalno-strukturalna metoda. I dio. Priručni rječnik (hrvatskosrpski-engleski-njemački-francuski-talijanski-ruski)*, Zagreb.

Linguaphone Institute. Tečaj njemačkog jezika. Rječnik, London, 1962.

Мразовић, Вукадиновић 1989: P. Mrazović/Z. Vukadinović, *Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance*, Sremski Karlovci/Novi Sad.

Петронијевић 1998: B. Petronijević, *Srpsko-hrvatsko-nemačka leksikografija na prelazu iz 19. u 20. vek do 1918, y: Srpski jezik 3/1–2, godina III*, Beograd, 425–442.

Станојчић et.al. 1989: Ж. Станојчић et.al., *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања*, Београд/Нови Сад.

Хан 1961: F. Hahn, *Deutsh-serbokroatisches Wörterbuch*, Leipzig.

Хан 1965: F. Hahn, *Deutsch-serbokroatisches Wörterbuch*, Leipzig.

Хаусман 1991: F. J. Hausmann, *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie*. Hrsg. v. Franz Josef Hausmann, Oskar Reichmann, Herbert Ernst Wiegand, Ladislav Zgusta: Dritter Teilband, Berlin/New York: De Gruyter.

Хурм 1954: A. Hurm, *Deutsch-kroatisches Wörterbuch mit grammatischen Angaben und Phraseologie*, Zagreb.

Хурм 1958: A. Hurm, *Hrvatskosrpsko-njemački rječnik s gramatičkim podacima i frazeologijom*, Zagreb.

Шамшаловић ²1964: G. Šamšalović, *Deutsch-kroatoserbisches Wörterbuch*, Zagreb.

Kristina Marković

MORPHOLOGISCHE MERKMALE DER VERBEN UND DEREN DARSTELLUNG IN DER DEUTSCH-SERBOKROATISCHEN LEXIKOGRAPHIE (1945–1971)

Zusammenfassung

In der Arbeit ist eine systematische Darstellung der Struktur der Wörterbücher des Sprachpaares Deutsch/Serbokroatisch vom chronologischen, typologischen, vor allem aber vom Standpunkt des morphologischen Niveaus des Sprachsystems – aufgrund der Analyse der Verben – durchgeführt worden. Dabei sind die morphologischen Merkmale der Verben und Art und Weise ihrer Markierung analysiert worden. Folgende grammatische Kategorien sind in Betracht gezogen worden: Aktionsart, Beziehung des Verbs zum Objekt, Tempora (Präsens, Präteritum, Perfekt (Partizip Perfekt und Hilfsverben zur Bildung der zusammengesetzten Vergangenheitstempora), Numerus und Person.

Das Ergebnis dieser Untersuchung zeigt, dass es noch immer keine Übereinstimmung darin besteht, welches das morphologische Minimum sei, das in einem Übersetzungswörterbuch behandelt sein sollte. Durch den Vergleich der Wörterbücher einer angegebenen Periode hat sich gezeigt, dass es unter ihnen neben den Ähnlichkeiten auch große Verschiedenheiten bestehen, sie äußern sogar große Mängel hinsichtlich der Markierung der morphologischen Merkmale der Verben: die grammatischen Angaben sind entweder inadäquat, unvollständig und inkonsequent angeführt worden oder sie sind ausgelassen, sogar falsch bezeichnet worden.

Wenn man die Umfassendheit dieses Problems in Betracht nimmt, sollte man in die Wörterbücher der folgenden Perioden unvermeidlich viel mehr Folgerichtigkeit einführen und den großen Wert darauf legen, dass die lexikographische Behandlung möglichst gleichmäßiger wäre, so dass die grammatischen Angaben möglichst umfassender wären und dem Benutzer möglichst schnellere Zugänglichkeit zu den gesuchten Angaben ermöglicht wäre.

Schlüsselwörter: Übersetzungswörterbuch (aktive/passive Wörterbücher), Ausgangssprache, Zielsprache, Muttersprache/Fremdsprache, Stichwort, Verb

Мирјана М. Мишковић Луковић
 Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

РЕЛЕВАНЦИЈА У КОМУНИКАЦИЈИ: СТУДИЈА СЛУЧАЈА ДЕСКРИПТИВНИХ ЛЕКСИЧКО- ПРАГМАТИЧКИХ ПРОЦЕСА У РАЗГОВОРНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

If [my husband] were to tell me he was disappointed he had missed me at lunch, I would wonder if he meant to say he was sad – which is simply regretfully sorry; unhappy – which is somewhere between mad and sad; disheartened – which is a lonely sad; mad – which makes you want to argue with someone over what they had done; angry – which makes you want to ignore the person you are feeling this way towards; furious – which makes you want to spit; or none of the above. In order for me really to understand what people are saying I need much more than a few words mechanically placed together.¹

(Vili 1999: 63)

Одавно је лингвистичка прагматика постала легитимна истраживачка област савремене језичке науке, а у част пунолетства својевремено је објављена и прагматичка енциклопедија (Меј 1998). Међутим, основне истраживачке преокупације тичале су се семантичко-прагматичког односа на нивоу реченице, ако изузмемо спорадична испитивања лексике у мери у којој се сматрало да она утиче на разграничење експлицитног од имплицитног садржаја исказа (нпр. пресупозиције, конвенционалне импликатуре и генерализоване конверзационе импликатуре). Последњих година, ипак, пажња прагматичара се помера и на лексички план. Као последица новијих истраживачких усмерења појавиле су се две прагматичке дисциплине: *лексичка прагматика* и *експериментална прагматика*.

Полазећи од претпоставке да речи употребљене у говору махом не задржавају језички кодирано значење, и свесни чињенице да су разлике између значења речи и њихове употребе одавно описане у лексикологији, основни циљ овог рада је да покажемо како се прагматичка теорија, у овом случају когнитивно-прагматичка теорија релеванција Спербера и Вилсона (1995), може применити у

1 „Ако би ми [мој муж] рекао да је разочаран што се нисмо видели за ручком, запитала бих се да ли је тиме мислио да каже да је тужан, што једноставно значи да се извињава и да му је жао; да је несрећан, што је негде између љутит и тужан; да је утучен, што значи усамљен и тужан; да је бесан, што значи да жели да се посвађа с особом која је до тога довела; да је љут, што значи да намерава да игнорише дату особу; да је бесан, што значи да ће експлодирати; или ништа од овога. Да бих могла да заиста разумем шта људи кажу, потребно ми је много више од пуког састављања речи.“

лексикологији разговорног српског језика. У ту сврху, дакле, у виду студије случаја, анализирамо дескриптивне концепте из перспективе *прагматичких* процеса сужавања и ширења значења. Намера нам је да укажемо на потребу укључивања прагматике у савремене семантичке анализе, како бисмо добили што потпунији одговор на питање како се споразумевамо користећи језик.

Кључне речи: дескриптивна употреба језика, експлицитна комуникација, концептуална семантика, кодирани концепти, лексичка прагматика, прагматички процеси, принцип релеванције, саопштени концепти

1. Увод

У традиционалној лексикологији сматра се да лексеме имају семантичко значење, али да се у дискурсу или тексту често употребљавају у својим секундарним значењима, те да се њихово тумачење обавља на основу језичког и ванјезичког контекста (в. нпр. Лајонс 1977, Круз 1986). Међутим, овај „аксиом“ је, у ствари, последица укорененог, семиотичког приступа комуникацији, који почиња на претпоставци о кодним основама споразумевања.

У овом раду, напротив, комуникацију, а тиме и тумачење лексема, сагледавамо из кодно-инференцијалне перспективе, која је преовлађујућа у савременим прагматичким проучавањима (Левинсон 1983, Грајс 1989, Спербер и Вилсон 1995, Реканати 2004). Полазећи од хипотезе о лексичкој поддетерминацији (Барсалу 1982, 1983, Карстон 2002, Вилсон и Карстон 2006, 2007, Карстон (у штампи), Мишковић-Луковић 2006а, 2006б, 2009, 2010) да постоји јаз између језички кодираних концепата (или лексичких концепата) и концепата које говорник саопштава у исказу (тзв. *ad hoc* концепата), који се не премошћује додатним декодирањем него искључиво прагматичком инференцијом, у раду указујемо на процесе који су својствени дескриптивној употреби разговорног српског језика. Да би анализа лексема била јаснија, како у смислу одвајања од традиционалног лексиколошког модела, тако, првенствено, у смислу дескриптивне и експланаторне оправданости инференцијалног приступа у лексикологији, уводимо најпре кључне когнитивно-прагматичке појмове, као што су прагматички принцип релеванције, контекст, дескриптивно-интерпретативна дистинкција и језичка (или преводна) семантика (Спербер и Вилсон 1995, Блејкмор 2002, Карстон 2002).

2. Релеванција и комуникација²

Релеванција је појам којим се означава равнотежа између когнитивних ефеката исказа и процесуалног напора до којег долази у тумачењу исказа: што су већи когнитивни ефекти, већа је релеванција; што је већи процесуални напор, мања је релеванција.³ Говорников исказ биће, стога, релевантан саговорнику ако при датом тумачењу има довољно когнитивних ефеката да завређује његову пажњу, а да при том не намеће непотребан процесуални напор у постизању ових ефеката. Илуструјемо ово примером (1):

- (1) Марко: Позајми ми коју хиљадарку, брзо ти враћам.
 а. Жарко: Не могу.
 б. Жарко: Морам да платим рачуне за струју.

Жаркови одговори (1а) и (1б) стандардно се тумаче као одбијање говорникове молбе или захтева. Ако занемаримо питање учтивости, исказ (1а) намеће мањи процесуални напор јер директно одговара на Марково питање. Ипак, овим се исказом не добијају никакви когнитивни ефекти, те му је и релеванција мања. Исказ (1б), напротив, има веће когнитивне ефекте јер, поред тога што ефикасно имплицира негативан одговор, истовремено даје одговор на антиципирано питање *Зашто?*, експлицирајући разлог због ког говорник не може да удовољи саговорниковом захтеву.

У теорији релеванције се оптимално релевантан исказ дефинише као исказ који је не само довољно релевантан да привуче саговорникову пажњу (тј. релевантнији је од било ког другог исказа у датом тренутку) него и најрелевантнији могућ у складу с говорниковим способностима и склоностима (Спербер и Вилсон 1995: 158, Карстон 2002: 379).

У тумачењу исказа, саговорник се руководи тзв. *стратегијом најмањег напора*. То је једна општа процедура за тестирање интерпретативних хипотеза према степену њихове когнитивне приступачности. Интерпретативни процес се завршава када се саговорнику испуни очекивана релеванција исказа или се, пак, прекида

2 Дискусија се у овом делу заснива на богатој литератури теорије релеванције. Међутим, да бисмо избегли оптерећење текста бројним библиографским одредницама, ограничавамо се на два примарна извора: Спербер и Вилсон 1995 и Карстон 2002.

3 Когнитивни ефекти се добијају на основу релевантног или успешног садејства говорниковог исказа и оног подскупа претпоставки који је присутан у саговорниковом когнитивном систему. Три су основна типа когнитивних ефеката: потврђивање онога што саговорник већ зна (тзв. *ојачавање претпоставке*), контрадикција с оним што саговорник већ зна (тзв. *елиминација претпоставке*) и комбиновање с оним што саговорник већ зна ради добијања тзв. *контекстуалних импликација* (Карстон 2002: 377).

уколико је неостварива (Карстон 2002: 380). Ова опште-когнитивна стратегија има своје посебне реализације. Најједноставнија је стратегија тзв. *наивног оптимизма* када саговорник претпоставља да је говорник компетентан (да избегне неспоразуме) и добронамеран (да га не наведе на погрешан закључак). Нешто сложенија је стратегија тзв. *опрезног оптимизма* када саговорник претпоставља да је говорник добронамеран, али да није нужно компетентан. Најсложенија је стратегија тзв. *софистицираног разумевања* када саговорник не претпоставља да је говорник било добронамеран било компетентан. Илуструјемо ово примером (2):⁴

(2) Ненад (свом близанцу Предрагу): Даћу ти багер.

На узрасту од четири године, моји близанци су се често сукобљавали због исказа као у примеру (2). *Даћу ти багер* може да се тумачи као ‘позајмићу ти багер’ или као ‘поклонићу ти багер’. Ненад би био компетентан говорник ако би прво когнитивно-приступачно тумачење које Предраг сматра довољно релевантним, заиста било Ненадово намеравано тумачење (нпр. ‘поклонићу ти багер’). Ненад би такође био добронамеран говорник ако би то тумачење било уистину, а не привидно, релевантно. Замислимо сада да Ненад није предвидео да ће прво тумачење које ће Предраг сматрати довољно релевантним (и, стога, завршити интерпретативни процес) бити управо тумачење при којем му Ненад поклања багер. Другим речима, ако је Предраг наивно оптимистичан саговорник, прихватиће овакву интерпретацију као намеравану. Опрезно оптимистичан саговорник би, напротив, могао да размотри да ли је говорник заиста намеравао да његов исказ, при таквом тумачењу, буде релевантан.⁵

Контексти (или *контекстуалне премисе*) је у теорији релеванције динамичан појам, то јест, интерактивно-променљиви аспект тумачења исказа. То је подкуп ментално репрезентованих претпоставки, које у садејству с говорниковим исказом, омогућавају до-

4 Овде није реч о саговорниковом рационалном бирању стратегија јер се ради о рефлексним менталним процесима, нити саговорник увек користи једну те исту стратегију. Која ће посебна реализација опште-когнитивне стратегије руководити интерпретативним процесом у датим околностима, зависи од многих чинилаца (нпр. степен когнитивног развоја, ниво образовања, болест, умор, заокупљеност проблемима и сл.) (Спербер 2000).

5 Додатни ниво метареференције повлачи већи процесуални напор али омогућава саговорнику већи број когнитивних ефеката. Саговорник који се руководи стратегијом софистицираног разумевања може да представи говорникове мисли о сопственим мислима и исправно протумачи не само двосмислене него и неистините исказе код којих је релеванција само привидна.

бијање когнитивних ефеката исказа (Спербер и Вилсон 1995: 15–16, Карстон 2002: 376). Саговорник инференцијално долази до контекста на основу говорниковог исказа и избора оне интерпретативне хипотезе која је конзистентна с принципом релеванције, наиме, да је говорников исказ довољно релевантан да завређује саговорников напор да га когнитивно обради и да је, уз то, најрелевантнији могућ у складу с говорниковим способностима и склоностима. Илуструјемо ово примером (3):

(3) Добар је пијаниста.

Претпоставимо да су говорник и саговорник пријатељи који су решили да проведу пријатно вече на концерту, али не знају ништа о пијанисти нити их он посебно занима. Релеванција говорниковог исказа биће искључиво у фатичком аспекту комуникације. Међутим, ако је говорник професор клавира, а саговорник родитељ пијанисте, који жарко жели да професор прими његово дете у своју класу, говорников исказ наметнуће избор одговарајуће контекстуалне премисе, а тиме и контекстуалног закључка:

(4) Контекстуална премиса: ‘Ако је неко добар пијаниста, постоји могућност да га професор прими у своју класу.’

Контекстуални закључак: ‘Постоји могућност да професор прими датог пијанисту у своју класу.’

Термин *дескриптивни* у наслову овог рада односи се на дистинкцију која се у теорији релеванције повлачи између дескриптивне и интерпретативне употребе језика. Дескриптивно употребљена репрезентација исказа представља извесно (нерепрезентационо) стање ствари те се заснива на истинитости. Интерпретативно употребљена репрезентација исказа представља неку другу репрезентацију те се заснива на сличности (Спербер и Вилсон 1995: 228–229, Карстон 2002: 377). Илуструјемо ово примером (5):

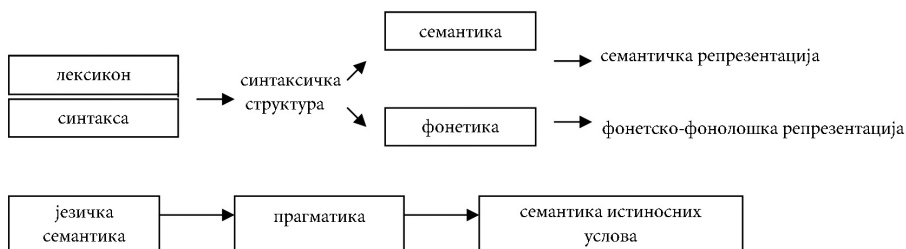
(5) Нада: И шта ти рече Зага?

Рада: Одвезала ти се пертла.

При дескриптивном тумачењу, Радин исказ није одговор на Надино питање него (истинит или неистинит) опис ситуације у којој се Нади (није) одвезала пертла. При интерпретативном тумачењу, Радин исказ је одговор на Надино питање о томе шта јој је Зага у датој прилици рекла. Којем ће тумачењу саговорник приступити, то јест, које ће тумачење саговорнику бити релевантније, зависи од околности под којима се разговор обавља (нпр. Нади и Ради може да буде релевантнија чињеница да се Нади одвезала пертла те да ће

се, можда, саплести, а после могу да наставе разговор о томе шта је Зага казала Ради). У овом раду се, као што смо већ напоменули, искључиво бавимо дескриптивном употребом лексике.

У закључку овог дела, укратко представљамо комбиновани модел генеративне граматике и когнитивно-прагматичке теорије релеванције, на који се ослањамо у анализи лексема (Спербер и Вилсон 1995, Чомски 1995, Карни 2002, Карстон 2002, Редфорд 2002):



Табела 1: језички модул и прагматички процесор

Када језички систем (парсер или преводаца) идентификује дати акустички (или графички) стимуланс као језички, долази до низа алгоритмичких операција чији је аутпут семантичка репрезентација израза (нпр. синтагме или реченице) који се користи у исказу. Да би оваква логичка форма, формата прилагођеног прагматичком процесору, остварила пуну пропозиционалност, потребни су извесни прагматички процеси.⁶ Пропозиција која се прагматички добија на основу кодираних логичке форме чини експлицитни садржај исказа, то јест, основну пропозицију исказа (тзв. *експликацију*). Она се надаље може убацити у описе вишег реда (тзв. *експликације вишег нивоа*) као што су описи пропозиционалних ставова и говорних чинова. На основу исказа у контексту, саговорник интерференцијално изводи имплицитни садржај исказа (тзв. *имплицитне претпоставке и закључке*). Експликатуре и импликације заједно чине говорничково значење или значење исказа.⁷

6 У литератури се описују различити прагматички процеси као што су додељивање референције, раздвоначавање, засићење и слободно обогаћење конституената (в. нпр. Бах 2006, 2007). У овом раду се, међутим, ограничавамо на процес формирања концепта *ad hoc*.

7 Интерпретативни процес не иде увек од експлицитног ка имплицитном садржају него долази и до узајамног паралелног подешавања експлицитног садржаја, контекстуалних претпоставки и закључака тако да се хипотеза о намеравном значењу може формирати и пре него што је парсер у потпуности обрадио акустички (или графички) стимуланс (Карстон 2002).

3. Концептуална семантика

Да бисмо јасније сагледали дескриптивне лексичко-прагматичке процесе које анализирамо у студији случаја, неколико речи о концептуалној семантици. Поред хипотезе о лексичкој поддетерминацији, као полазну основу узимамо и претпоставку да језичку семантику чине концептуална и процедурална кодирања, те да је у оквиру концептуалне семантике значење речи једнако концепту који дата реч кодира (Блејкмор 2002). Илуструјемо ово примером (6):

(6) Моја мајка је права лисица.

Реч *лисица* кодира концепт ЛИСИЦА. Лексички концепт ЛИСИЦА представља скуп лисица у (реалном или могућем) свету. Овај концепт се когнитивно активира када чујемо (или прочитамо) реч *лисица*, као у примеру (6), или када видимо неку лисицу или, пак, када мислимо о лисицама. Међутим, дати лексички концепт није истовремено пропозиционални конституент метафоричког исказа у примеру (6). Он напросто служи као полазни материјал за формирање *ad hoc* концепта ЛИСИЦА* који говорник намерава да саопшти у исказу, а саговорник једнако тумачи (нпр. да говорникова мајка има извесне особине које се приписују лисици као што је, рецимо, лукавство).⁸

Ако је значење речи једнако концепту који дата реч кодира, намеће се и питање о садржају концепта. У теорији релеванције се сматра да концепти имају своју адресу у меморији, која садржи

8 У ствари, за успешну комуникацију није нужно да говорник саопшти иједан посебан концепт. Може напросто да користи лексички израз да би упутио на одређени концептуални опсег у оквиру ког је сваки посебнији концепт истинит, јер адекватно представља оно што је говорник намеравао да саопшти. Тако се у следећем примеру губи дефиниционо обележје лексичког концепта КОКНИ ('дијалект источног Лондона') и упућује на опсег који чине *саошћени* (тј. од говорника намеравани) концепти КОКНИ*, КОКНИ**, КОКНИ***, итд. (у значењу '(било који) нестандартни језик', 'parole', 'језик/дијалект/жаргон који се не учи на курсевима језика' и сл.):

В: Јеси научила у Енглеској кокни? Сећаш се оног пилота у авиону. Како говори енглески? [...]

Б: Мислиш на филм?

В: Да, сећаш се филма?

Л: То је као неки кокни?

(Савић и Половина 1989)

лексичке, енциклопедијске и логичке податке о концепту (Спербер и Вилсон 1995, Карстон 2002).^{9,10} Илуструјемо ово примером (7):

- (7) концептуална адреса: ЛИСИЦА
денотација: скуп лисица
језички улаз: /лисица/ ИМЕНИЦА ...
логички улаз: врста дивље животиње
енциклопедијски улаз: има наранцасто-смеђе крзно и густе
и меки реп, живи у шуми, лови птице/зечеве/мишеве, напада
да кокошке, преноси беснило, није друштвена, прикрада се,
приписују јој се особине да је лукава ...

У наставку рада примењујемо наведени приступ комуникацији и тумачењу исказа како бисмо објаснили како се од језички кодираних концепта, који је конституент логичке форме, прагматички добија комуникацијски саопштени концепт, који постаје (истинско вредносни) конституент пропозиције исказа.

4. *Студија случаја: дескриптивни лексичко-прагматички процеси у разговорном српском језику*¹¹

Најраширенији видови општег, лексичко-прагматичког процеса концептуалне модулације у свакодневном говору, барем када је

9 Уп. нпр. појам *менјалног* лексикона у генеративној синтакси (Чомски 1995, Карни 2002, Редфорд 2004).

10 Лексички улаз садржи фонетске, фонолошке и синтаксичке податке о језичком облику који кодира концепт. Енциклопедијски улаз садржи опште и посебне податке о концепту. Логички улаз је скуп (једносмерних) инференцијалних правила о аналитичким импликацијама концепта. Међутим, концепти не морају да имају сва три улаза. На пример, *садржинске*, то јест, лексичке речи као што су *креденац*, *шесати* и *храбар* имају сва три улаза; логички конектив *или* нема енциклопедијски улаз; властита имена немају логички улаз (в. нпр. Карстон 2002). Уз то, у српском језику не постоји прости концепт који би одговарао синтагми *бака по мајци*, те овај (сложени) концепт има енциклопедијски и логички улаз, али нема лексички улаз. С друге стране, концепти могу да буду потпуно или делимично развијени; на пример, значења именичких кодирања углавном су развијени концепти. То, опет, не мора да буде случај с глаголским, придевским и прилошким кодирањима. На пример, општи лексички концепт *РАЗОЧАРАН* може да служи као индикатор једног концептуалног простора у ком се налазе посебнији концепти; другим речима, лексема *разочаран* је најпросто основа за даље прагматичко обогаћење у зависности од контекста.

11 Уз изузетак примера наведеног у фусноти 9, примери у овом раду су или измишљени или преузети из ауторовог приватног корпуса, што је, за разлику од социопрагматичких анализа, пракса у инференцијалној прагматици (в. нпр. Спербер и Вилсон 1997). Овакви примери се користе када је потребно, ради поједностављења аргументације, ефикасније илустровати дати теоријски конструкт. Мишљења смо, ипак, да ће изворни говорници српског језика лако препознати ове примере као део разговорног језика.

реч о дескриптивним концептима, јесу лексичко сужавање и ширење значења.¹²

У прагматичком процесу лексичког сужавања, саопштени концепт је посебнији у односу на језички кодирани концепт; долази, дакле, до ограничавања денотације, то јест, скупа ентитета или догађаја за који је концепт применљив. Типично се ту ради о претварању неког енциклопедијског податка у дефиниционо својство концепта. Илуструјемо ово примером (8).

(8) а. Владан је право дете.

б. Пеђа је прави мушкарац.

в. Наш ти је Сима момак.

г. Милош: Је л' идемо у Кинотеку да гледамо *Прохујало с вихором*?

Нада: Не могу, имам температуру.

д. Мира: Јеси ли чула да се Верица удала за Јована?

Јасна: Стварно!

Мира: Ма знаш, његови имају пара.

ђ. зелено/зелена: трава, вода, воћка, лице, чоја

Исказ (8а) би био контрадикторан у контексту у ком је Владан одрастао мушкарац нормалних психо-физичких способности; у ствари, долази до модулирања лексички кодираног концепта ДЕТЕ, тако што извесни енциклопедијски подаци о карактеристикама и понашању деце (нпр. 'воли да прска мачку из воденог пиштоља', 'млатару рукама у базену или мору', 'обожава вртешке/да вози аутомобилчиће на струју' и сл.) задобијају дефинициони карактер, па у исказу саопштени концепт ДЕТЕ* постаје применљив на (истинит за) датог појединца. Слично је и са исказом у примеру (8б) ако се даје у контексту у ком је Пеђа дете: лексички кодирани концепт МУШКАРАЦ модулира се у контексту тако да саопштени концепт МУШКАРАЦ* садржи као своје дефиниционо својство, на пример, податак да је дете самостално (у јелу или облачењу) или да, рецимо, баца своје ствари уместо да их уредно сложи; ако се, напротив, исказ даје у контексту у ком је Пеђа зрео човек, онда се исказом истичу извесни стереотипи о мушкарцима (нпр. 'не води рачуна о својој хигијени', 'не зна да кува', 'није моногаман' и сл.) тако да исказ, прагматички, није таутологија. Исказ у примеру (8в) има

12 За разлику од дескриптивних концепата, атрибутивна употреба концепата не повлачи никакве истиносне вредносне евалуације пропозиционалних конституената исказа с обзиром да је њихова функција управо у приписивању. Говорник, наиме, сигнализира да дати концепт приписује, рецимо, саговорнику, људима уопште или себи самом у неком протеклом тренутку (Вилсон и Карстон 2006).

два тумачења: при једном, лексички концепт је мање-више једнак саопштеном концепту (тј. задржава се семантичко значење ‘одрастао, нежењен мушкарац’), па је релеванција исказа у разним импликатурама које исказ генерира; при другом, долази до концептуалне модулације на експлицитном плану исказа тако да извесно енциклопедијско обележје добија дефинициони статус (нпр. ‘није имао искуство које је карактеристично за мушкарце’).¹³ Надин одговор у исказу (8г) истинит је ако и само ако Нада има нормалну температуру (или, евентуално, испод нормале), али знамо, на основу искуства, да се управо то не саопштава у исказу. Долази, дакле, до сужавања лексичког концепта тако да се добија посебније значење, наиме, да је Надина температура изнад нормале те да не би требало да иде у биоскоп. Исто је и с тумачењем исказа (8д) ‘Јованова породица има пуно пара’, јер Мирино објашњење зашто се Верица удала за Јована (*његови имају пара*), не би Јасни било релевантно с обзиром да свако има неку количину новца. Другим речима, долази до подешавања лексички кодираног концепта ИМАТИ ПАРА на саопштени концепт ИМАТИ ПАРА* чије је значење ‘имати (знатно) више пара него што је уобичајено’. Као што смо већ напоменули за придевска кодирања, употреба речи *зелено* у свакој од синтагми у примеру (8ђ) саопштава не само посебнију боју у оквиру ове опште боје (нпр. синтагма *зелено лице* (рецимо услед мучнине или у изразу *позеленети од беса*) нема исту, посебну боју као синтагме *зелена шрава* или *зелена чоја*) него и њихову различиту дистрибуцију (нпр. зелена воћка може да има зелену кору (нпр. зелена (зрела) јабука наспрам зелена (незрела) банана), али и зелену унутрашњост (нпр. киви или зелена диња када се ради о зромом воћу које има зелену унутрашњост)).

У прагматичком процесу лексичког ширења, саопштени концепт је општији од језички кодираног концепта. За разлику од претходног процеса, овде се обично ради о одбацавању дефиниционог својства концепта па реч у контексту постаје применљива и на ентитете, догађаје или радње који су, строго узевши, изван језички одређене денотације.

13 Објашњење односа таутологија-контрадикција, у зависности од контекста, исто је као у примеру (8а). Као гранични случај, који подлеже истим прагматичким механизмима, наводимо исказ *Паја је нежења* (Мишковић-Луковић 2006а). Слично се може објаснити и исказ *Те ноћи су спавали заједно, али није спавала с њим* када се семантичка контрадикција разрешава различитим прагматички оформљеним концептима ‘спавати (у кревету) један поред другог’ наспрам ‘бити интиман’.

Лексичко ширење има разноврсне реализације које илуструје-мо примерима (9) – (11):¹⁴

- (9) а. Весна: Колика ти је плата?
 Зорица: Педесет хиљада.
 б. Како јој је само округло лице!
 в. Умирем од глади.
 г. Раде (супрузи за доручком): Није ти печена ова пројара.
 д. Ружице, ружо, Рушка, зрела си ко крушка.
 ђ. Перица је права мирођија/стрина/љиљанче.

Апроксимација (9а-б), хипербола (9в-г) и метафора (9д-ђ) се међусобно разликују у мери у којој саопштени концепт одступа од језички кодираног концепта. Код апроксимације је то одступање минимално тако да се ентитети на које је саопштени концепт применљив, могу тако рећи подвести под денотацију: ‘скоро педесет хиљада’ (9а) или ‘приближно, округло’ (9б). Код хиперболе је ово одступање далеко веће. На пример, ако би се исказ (9в) протумачио као апроксимација, говорник би био готово на умору (нпр. услед физичке исцрпљености у екстремним ситуацијама као што је штрајк глађу (из политичких или верских уверења), експедиција „заробљена“ на глечерима или залутала у пустињи)); ако би се исказ протумачио као хипербола, модулација лексичког концепта ишла би у правцу ‘врло гладан’ (нпр. исказ једног детета након активне игре између доручка и ручка). Слично је и с примером (9г): према апроксимативном значењу, пројара је остала готово непечена (нпр. само је горња корица испечена, јер не раде сви грејачи у рерни); према хиперболичном значењу, пројара је стандардно, али за саговорников укус недовољно, печена (саговорник воли, рецимо, „реш-печена“ или загорела јела). Код метафоре је ово одступање радикално, што значи да саопштени концепти нису део стриктног, језичког (или буквалног) значења, или су само донекле. На пример, *ружа* у стиху поп-песме (9д) је метафора, јер концепт особе на коју *Ружица/Рушка* реферира не улази у денотацију ове речи, иако се може подвести под једну ширу категорију која би имала извесна енциклопедијска обележја *ружа* (нпр. лепа, миришљава, негована, дар с неба, и сл.). Исто је и с тумачењем исказа (9ђ): концепт особе на коју *Перица* реферира има нека енциклопедијска обележја која саговорник (или дата језичка заједница, или чак људи уопште)

14 Изгледа да је лексичко ширење, у односу на лексичко сужавање, значајније присутно у свакодневном говору (уп. хипотезу о лабавој употреби језика, Спербер и Вилсон 1991).

приписује мирођијама (нпр. меша се у све), стрицама (нпр. воли да „трачари“ или нема карактеристике једног мушкарца) и љиљанима (нпр. осетљив је и нежан).¹⁵

Искази (10а-б) илуструју екстензију категорије, то јест, лексичко-прагматички процес у ком се прототип извесне категорије (или неки њен истакнути члан) прошири тако да постаје применљив и на читаву категорију:

- (10) а. Наш ти је Ђоле нови Ђоле/прави Анштајн/мали Пикасо.
 б. Дај ми, молим те, неку нивеу. Да мало намажем лице.

У исказу (10а), *Ђоле* (или *Новак Ђоковић*) представља ширу категорију ‘младих, надарених, успешних тенисера’ или ‘тенисера који су нада српског тениса’ (уп. нпр. исказ *Наш ти је Ђоле нови Мекинро*, где *Мекинро* може да представља ширу категорију ‘свадљивих тенисера’), *Анштајн* представља ширу категорију ‘генија, иноватора, учењака’, а *Пикасо*, рецимо, категорију ‘сликара чије слике нико не разуме’.¹⁶ Долази, дакле, до концептуалног модулирања лексичких концепата *ЂОЛЕ*, *АНШТАЈН* и *ПИКАСО* тако да се добијају у исказима саопштени концепти *ЂОЛЕ**, *АНШТАЈН** и *ПИКАСО**, који су резултат прагматичког процеса узајамног паралелног прилагођавања контекстуалних претпоставки, експлицитног садржаја исказа и импликатура, укључујући и когнитивно, мање-више, стабилна, или под утицајем говорничковог исказа тек активирана, обележја датих концепата. Другим речима, денотације модулираних концепата онда обухватају и ентитете који имају

15 Приликом тумачења исказа, прагматички процес може да крене од језички кодираних концепата као полазног, когнитивног материјала ка постепено ширим *ad hoc* концептима (од апроксимације, преко хиперболе до метафоре). На пример, у исказима *Вешар јој милује косу* или *Ромињање кише ме успављује*, саговорник може да формира различите концепте: *МИЛУЈЕ** и *УСПАВЉУЈЕ** (у апроксимацији се задржавају већина енциклопедијских обележја а тиме и највећи број импликација лексичког концепта), *МИЛУЈЕ*** и *УСПАВЉУЈЕ*** (у хиперболи се задржавају многа енциклопедијска обележја а тиме и велики број импликација лексичког концепта) и *МИЛУЈЕ**** и *УСПАВЉУЈЕ**** (у метафори се задржавају само нека енциклопедијска обележја, те само неке импликације лексичког концепта). Које ће тумачење дати саговорник прихватити у датим околностима, зависи од узајамног усклађивања контекстуалних премиса, садржаја исказа и очекиваних когнитивних ефеката исказа (уп. Вилсон и Карстон 2007).

16 Наравно, дати се примери могу и иронично тумачити, али је тада релеванција исказа у говорничковом неодобравајућем ставу према пропозицији исказа, која се имплицитно приписује неком другом (нпр. самом говорнику у неком прошлом тренутку, другом говорнику или чак људима уопште, тј. „као што се каже“). Међутим, иако се у наведеним примерима ради о истом, опште-прагматичком процесу формирања концепта *ad hoc*, иронија спада у интерпретативну употребу језика (Спербер и Вилсон 1995), те излази из оквира наше теме.

енциклопедијска обележја која су неопходна да би искази (за саговорнике) имали одговарајуће когнитивне ефекте. Слично је и са исказом (10б): саговорнику је потребна извесна крема за лице за коју верује (нпр. под утицајем рекламе) да је квалитетна и да није сувише скупа. Марка производа *Нивеа* користи се, стога, да означи категорију крема које имају дата својства.¹⁷

Искази (11а-б) илуструју неологизме, у овом случају, пренос речи из једне синтаксичке категорије у другу:

(11) а. Тинејџер нам опет ћошкари/уличари с другарима уместо да седи код куће и да учи.

б. Било ми је мука док сам се возио с Гораном. Дивљао је, као и обично.

Глаголи *ћошкарићии/уличарићии* у примеру (11а) и *дивљаћии* у примеру (11б) изведени су из именица *ћошак* и *улица*, односно придева *дивља*. Значење ових глагола је релативно транспарентно: 'траћити време на ћошку своје улице/у својој улици' и 'возити брзо, несмотрено и безобзирно'.¹⁸ Саговорник, дакле, користи концепте језички кодирание датим именицама и придевом као полазну основу да би прагматички формирао *ad hoc* концепте које говорник саопштава употребом наведених глагола.¹⁹

17 Код млађих генерација урбане, женске популације у Србији, прототипи одговарајућих крема могу да буду (нпр. под утицајем реклама и/или снабдевености у продавницама) и, рецимо, марке производа *Виши* и *Гарније*. На југу Француске, опет, релевантно енциклопедијско обележје је место набавке (продавница или апотека) и, стога, енциклопедијска обележја која се везују за поверење у поузданост датог производа могу да имају битнију улогу (нпр. 'крема која је сигурна јер се купује у апотеци', као што је, рецимо, у случају марке *Виши*).

18 То јест, ови се неологизми могу тумачити на одговарајуће начине ако знамо шта значе дате именице и придев, и ако познајемо обичаје у датој културној заједници. На југу Француске, на пример, млади не *ћошкаре/уличаре*, те саопштени концепти не би били транспарентни.

19 Као што је познато, неологизми су иновативне употребе језика (нпр. новостворени изрази, сливенице, синтаксички трансфери и сл.) који с временом, мање-више, могу да уђу у вокабулар једне језичке заједнице. Један од познатијих примера је реч *смоџ*, енглеска сливеница (*smoke + fog*) која је постала неизоставна у вокабулару савременог доба. Као што наводе Вилсон и Карстон (2007), лексичке празнине надокнађују се моћном прагматичком инференцијом: граница између познатих и непознатих речи није на истом месту за све говорнике дате заједнице нити је ова граница на истом месту за појединачног говорника у различитим временским периодима; осим тога, неки саговорници могу да препознају (и тако протумаче) иновативно значење или смисао употребљене речи док неки други морају да га формирају током самог тумачења.

5. Завршне најомене

Циљ овог рада био је да укаже на могућности једног инференцијалног приступа у лексикологији. Настојали смо да покажемо на примеру српске лексике како се разлика између језичког значења речи и њихове употребе може мотивисано објаснити на основу *јединственост* прагматичког процеса који се заснива на формирању концепта *ad hoc*, а који је једнако применљив како на регуларну језичку употребу тако и на „диспаратне“ феномене, како се већ у семантици и реторици традиционално прилази метафори као стилској фигури. С једне стране, не видимо како се ова разлика може доследно тумачити из семантичке, дакле, кодне перспективе. С друге стране, прагматички процеси су когнитивно скупи да би објашњење ишло у правцу њиховог мултиплицирања. Узимајући у обзир чињеницу да је свакодневна комуникација један надасве брз процес, у ком саговорници немају времена да премишљају о намерама у значењу (осим када је језичка дискусија сама по себи сврха), приступ комуникацији какав се у теорији релеванције заговара на основу принципа релеванције даје, рекли бисмо, заокружену дескриптивно-експланаторну перспективу. Наиме, лексичко-прагматички процес је последица нашег тражења релеванције приликом тумачења исказа. Следимо пут најмањег напора у узајамном, паралелном усклађивању контекстуалних премиса, експликатура и контекстуалних закључака да бисмо дошли до релеванције коју је дати исказ подстакао. Бирамо, дакле, она обележја кодираног концепта која су когнитивно најприступачнија како бисмо формирали концепт који је говорник намеравао да нам саопшти у исказу. Лексичко-прагматички процес се коначно завршава када нам се оствари очекивана релеванција.

Разрада универзалности хипотезе о лексичкој поддетерминацији тек треба да се обави у минуциозним семантичко-прагматичким анализама корпуса из различитих језика. Засебно је и питање какве су све комбинације посебних видова општег лексичко-прагматичког процеса могуће и у којој су мери заступљене у различитим језицима. Лексичко-прагматичка истраживања имају своју примену и у студијама о учењу и усвајању концепата, јер новоформиран концепт може током регуларне и систематичне употребе да постане кодиран за појединца или ширу заједницу. На пример, креативне метафоре могу, у почетку, да буду део интерпретативне употребе језика и да временом пређу у дескриптивне концепте или, пак, да задрже интерпретативни карактер.

Литература

- Барсалу 1982: L. W. Barsalou, Context-independent and context-dependent information in concepts, Austin: *Memory and Cognition*, 10, Austin, 82–93.
- Барсалу 1983: L. W. Barsalou, Ad hoc categories, Austin: *Memory and Cognition*, 11, Austin, 211–227.
- Бах 2006: К. Bach, Implicature vs. explicature, Oxford: *Mind and Language*, 9, Oxford, 124–162.
- Бах 2007: К. Bach, Regressions in pragmatics (and semantics), in: N. Burton-Roberts (ed.), *Pragmatics*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 24–44.
- Блејкмор 2002: D. Blakemore, *Relevance and linguistic meaning: The semantics and pragmatics of discourse markers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Вили 1999: L. H. Willey, *Pretending to be normal: Living with Asperger's syndrome*, London: Jessica Kingsley.
- Вилсон, Карстон 2006: D. Wilson, R. Carston, Metaphor, relevance and the 'emergent property' issue, Oxford: *Mind and Language*, 21 (3), Oxford, 404–433.
- Вилсон, Карстон 2007: D. Wilson, R. Carston, A unitary approach to lexical pragmatics: Relevance, inference and ad hoc concepts, in: N. Burton-Roberts (ed.), *Pragmatics*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 230–259.
- Грајс 1989: Р. Н. Grice, *Studies in the way of words*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Карни 2002: А. Carnie, *Syntax: A generative introduction*, Oxford: Blackwell.
- Карстон 2002: R. Carston, *Thoughts and utterances: The pragmatics of explicit communication*, Oxford: Blackwell.
- Карстон (у штампи): R. Carston, Lexical pragmatics, ad hoc concepts and metaphor: From a relevance theory perspective, Pisa: *Revista di Linguistica* 22 (1), Pisa.
- Круз 1986: D. A. Cruse, *Lexical semantics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Лажонс 1977: J. Lyons, *Semantics I*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Левинсон 1983: S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Меј (1998): J. L. Mey (ed.), *Concise encyclopedia of pragmatics*, Amsterdam: Elsevier.
- Мишковић-Луковић 2006а: М. Mišković-Luković, *Semantika i pragmatika iskaza: marker diskursa u engleskom jeziku*, Beograd: Filološki fakultet.
- Мишковић-Луковић 2006б: М. Mišković-Luković, Pragmatic markers of ad hoc concept formation, Novi Sad: *Primenjena lingvistika*, 7, Novi Sad, 167–183.
- Мишковић-Луковић 2009: М. Mišković-Luković, *Is there a chance that I might kinda sort of take you out to dinner?: The role of the pragmatic particles kind of and sort of in utterance interpretation*, Amsterdam: *Journal of Pragmatics*, 41, Amsterdam, 602–625.

Мишковић-Луковић 2010: М. Mišković-Luković, Markers of conceptual adjustment: Serbian *baš* and *kao*, in: М. N. Dedaić, М. М. Mišković-Luković (eds.), *South Slavic discourse particles*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 65–89.

Редфорд 2002: А. Radford, *Minimalist syntax: Exploring the structure of English*, Cambridge: Cambridge University Press.

Реканати 2004: F. Recanati, *Literal meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

Савић, Половина 1989: S. Savić, V. Polovina, *Razgovorni srpskohrvatski jezik*, Novi Sad: Institut za južnoslovenske jezike Filozofskog fakulteta.

Спербер 2000: D. Sperber, Metarepresentations in an evolutionary perspective, in: D. Sperber (ed.), *Metarepresentations: A multidisciplinary perspective*, Oxford: Oxford University Press, 117- 137.

Спербер, Вилсон 1991: D. Sperber, D. Wilson, Loose talk, in: S. Davis (ed.), *Pragmatics: A reader*, Oxford: Oxford University Press, 540–549.

Спербер, Вилсон ²1995: D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and cognition*, Oxford: Blackwell.

Спербер, Вилсон 1997: D. Sperber, D. Wilson, Remarks on relevance theory and the social sciences, Berlin/New York: *Multilingua*, 16 (2/3), Berlin/New York, 145–151.

Чомски 1995: N. Chomsky, *The minimalist program*, Cambridge, MA: MIT.

Mirjana Mišković Luković

RELEVANCE IN COMMUNICATION: A CASE STUDY IN LEXICAL-PRAGMATIC PROCESSES IN CONVERSATIONAL SERBIAN

Summary

Pragmatics has long since become an important branch of linguistic enquiry in its own right. In the last two decades we have witnessed new developments in the semantics/pragmatics interface, such as neo-Gricean and post-Gricean pragmatic theories whose primary aim is to explain utterance meaning. More recently, however, work in pragmatic theory has extended to other domains of linguistic enquiry, most notably to the lexicon. Lexical pragmatics investigates certain on-line processes whereby linguistically specified word meanings are adjusted to yield the meanings that the speaker intends to communicate on a particular occasion of utterance. These processes are considered to be reflexive, fast and highly flexible. Taking as my working assumption the lexical underdeterminacy thesis (i.e. encoded meaning falls short of communicated (speaker-meant) meaning), and working within the relevance-theoretic framework, I examine some of the ways in which lexical narrowing and broadening might work in Serbian.

Key words: communicated concepts, conceptual semantics, descriptive use of language, encoded concepts, explicit communication, lexical pragmatics, pragmatic processes, the principle of relevance.

Јелена Р. Даниловић, Марта В. Димитријевић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

СУФИКС *-ER* У ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ: ДЕРИВАТИ, СЛОЖЕНИЦЕ И ПРОЦЕС ЊИХОВОГ УСВАЈАЊА КОД УЧЕНИКА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА КАО СТРАНОГ

Као један од најпродуктивнијих афикса енглеског језика, суфикс *-er* се јавља како у изведеницама, тако и у сложеницама и синтагмама, односно речима сложене морфолошке структуре, обухватајући разноврсна значења попут вршиоца радње, имена оруђа, занимања или активности. Међутим, значења поменутих твореница нису у подједнакој мери транспарентна, па је стога циљ овог рада да се прикажу неке од одлика структуре и значења речи које су у енглеском језику изведене помоћу наставка *-er*, као и да се истражи у којој мери су те речи разумљиве али и која значења им најчешће приписују ученици енглеског језика као страног којима је српски језик матерњи. Иако би се, због постојања суфикса *-er* у српском језику, који углавном означава вршиоца радње, и чињенице да матерњи језик утиче на усвајање страног језика, могло очекивати да ће испитаници најбоље резултате постићи управо на овим примерима на тесту, резултати до којих смо дошли говоре супротно – испитаници су се најбоље снашли са речима у којима *-er* означава оруђа, то јест *nomina instrumenti*. У исто време, одговори које су студенти најчешће давали такође су се тицали значења *nomina instrumenti*, а не *nomina agentis*.

Кључне речи: суфикси, деривати, сложенице, енглески, српски

1. Увод

Суфикс *-er* спада у ред најпродуктивнијих¹ суфикса енглеског језика и води порекло од староенглеског *-ere*, које се некада додавало на глаголске или номиналне основе, градећи тако именице које

¹ Јун (Ljung 1974) наводи да се од њега у текстовима чешће срећу само морфеме *-ion* и *-al*.

су означавале људе, односно живе референте (енгл. *human referents*), о чему сведоче, примера ради, *andettan* 'to confess, acknowledge' – *andettere* 'one who confesses' или *drēam* 'melody, music' – *drēamere* 'musician' (Kastovsky 1971, 1992). Данас, међутим, основе на које се може додати суфикс *-er* обухватају, како наводи Мери Елен Рајдер (Mary Ellen Ryder 1999: 270), и придеве (*loner*), предлоге (*upper*), конструкције са партикулом и глаголом (*incomer*), конструкције са глаголом и партикулом у којима је партикула у препозицији или постпозицији у односу на наставак *-er*, а понекад се у њима јављају и два наставка *-er* (*stander-by*, *calm-downer*, *fixer-upper*), као и различите фразе/синтагме (*do-badder*, *fifth-grader*, *rise and shiner*). Дошло је и до промене самог значења овог наставка који поред вршиоца радње сада означава, између осталог, разне делатности/професије (*hatter*, *preacher*), инструменте (*spreader*, *screwdriver*), порекло или место становања (*southerner*, *New Yorker*), посебне одлике (*old-timer*, *six-footer*), активности, процесе (*no-brainer*, *dinner*), па чак и одећу (*romper*, *slicker*).²

Интересантно је да сленг, који доприноси богаћењу језика својим морфолошким и семантичким иновацијама (Mattiello 2005), обилује речима у којима се јавља *-er*, често са пејоративним значењем, као на пример *mudskinner* 'an ugly or unattractive female', *mouth-breather* 'a primitive, brutish person' или *mincer* 'a male homosexual, effeminate or effete male' (Thorne 1990).

Као што се из горе наведених примера може закључити, суфикс *-er* јавља се у изведеницама и сложеницама, као и синтагмама (енгл. *syntactic phrases*). Сложенија морфолошка структура, у којој запажамо спајање два иначе компатибилна морфолошка процеса, слагања и афиксације (нпр. *drive-it-yourselfer*, *door-breaker-opener* или *sitter-downer*), нужно намеће и питање транспарентности, поготово када је у питању учење енглеског као другог или страног језика, што ће бити предмет нашег истраживања. Пре него што пажњу посветимо томе, представимо неке од одлика процеса слагања у енглеском језику, специфичности сложеница које садрже један или више наставка *-er*, као и досадашње резултате на пољу усвајања сложеница у контексту матерњег (Л1) и страног језика (Л2³).

2 У даљем раду ће значења као што су одећа, пацијенс, локација, врста догађаја или његова инстанца и сл. бити означена ширим термином 'other'.

3 Термин Л2 се у овом раду односи и на други и страни језик.

2. Слагање као морфолошки процес у енглеском језику

Поједини аутори верују да би се слагање могло сматрати основним и универзалним процесом творбе речи јер иако није јасно да ли претходи морфолошким процесима као што је редупликација, чини се да је претходило деривационој афиксацији с обзиром на то да у језицима света можемо наћи слагање без афиксације, али не и *vice versa* (Libben 2006, Dressler 2006).

Неке од одлика процеса слагања у енглеском језику су следеће:

- већина сложеница садржи управни члан (енгл. *head*)
- управни члан је и у синтаксичком и семантичком смислу доминантан док остали делови сложенице допуњују или ближе одређују управни члан
- управни члан се у сложеницама најчешће налази са десне стране – тзв. правило десног управног члана, енгл. *the right-hand head rule* (Williams 1981)
- сложенице могу бити ендоцентричне (*schoolgirl, blackberry*) или егзоцентричне (*outbreak*) у зависности од тога да ли сложеница припада истој врсти речи као и један од њених конституената (Bauer 1983, Вујић 2006)
- сложенице се најчешће употребљавају да некога или нешто именују, а ређе да га опишу (Downing 1977)
- све сложенице прво почињу као лексичке иновације, али се временом подвргавају процесу лексикализације
- однос између конституената сложенице је од пресудне важности за значење саме сложенице
- поред биполарних сложеница које су састављене од два конституента постоји и велики број ланчаних сложеница (енгл. *string compounds*), попут *second-class passenger* (Jespersen 1942).

Важно је истаћи да се у случају сложеница типа именица-именица нове речи непрекидно могу додавати на већ постојеће сложенице како би се од њих створиле нове. Тај процес назива се рекурзивност (енгл. *recursivity*) и можемо га илустровати примером *great-great-great-grandfather*, где рекурзивност уочавамо у префиксацији (Plag 2003). Не постоје структурална ограничења што се тиче рекурзивности у слагању, но што је сложеница дужа, теже је говорницима/слушаоцима, нарочито неизворним, да је тачно употребе и разумеју (нпр. *space shuttle accident investigation board charter*). Управо због могућих потешкоћа у процесуирању, дуже сложенице се не користе често у енглеском језику, осим у случају када говорник жели

намерно да изрази неку идеју у сажетој, конкретизованој форми, па се уместо синтагме одлучује за околионализам. Новинарка Мелани Филипс је тако у својој колумни употребила *'anything-goes-as-long-as-you-can-get-away-with-it-culture'* (Katamba 1994: 75). У вези са тим, неки аутори сумњају да ли су речи попут *mind maker-upper* праве речи или хапакси⁴. Без обзира на то, како наводи Katamba (Ибид: 75), чињеница је да највећи број речи које се срећу свега на једном месту, односно имају само једну потврду, чине управо сложенице које изгледа служе да би језик био економичнији. Уместо да говорник читавом клаузом искаже нешто, он у енглеском језику може уз помоћ цртица да направи одговарајућу сложеницу (*oil fire putter-outer*); у тим случајевима чини се, као што видимо, да читаве фразе учествују у формирању нових речи. Разлика између сложеница и синтагми, које се такође користе у сврху парафраза, заснива се, у принципу, на немогућности да се код сложеница

1. измени линеарни след елемената
2. убади још нека реч између конституената (Dressler 2006).

Поставља се питање да ли би сложенице које садрже више од једног управног члана требало уврстити у речнике, односно да ли је њихово значење у семантичком смислу довољно транспарентно па за овим нема потребе. Неки лингвисти (Katamba, 1994) сматрају да је композиционалност (енгл. *compositionality*) кључ за ово питање: уколико су нам позната значења мањих конституената од којих су сачињене веће целине, ми самостално можемо утврдити значење целине. Стога, када је значење сложенице композиционално, нема потребе да се она сврстава у речнике, што можемо илустровати следећим примером: једна од сложеница која је први пут употребљена седамдесетих година прошлог века, а временом је уврштена у поједине речнике енглеског језика, јесте *fixer-upper*, *'something (as a house or a car) that needs fixing'*⁵.

3. Специфичности сложеница које садрже насловак *-er*

У посебну категорију сложеница сврставају се такозване синтетичке (енгл. *synthetic*) или глаголске сложенице (Bauer 1988). Оне у основи самог управног члана имају глагол док модификатор сад-

4 У енглеском ове речи често називају и *nonce words* или 'бесмислене речи'.

5 Објашњење је презето из речника *Merriam-Webster Online*.

ржи елемент који би у оквиру реченице имао функцију аргумента тог глагола, на пример, *trouble-maker* – глагол је *make*, а именица *trouble* могла би да има функцију директног објекта тог глагола, као што је то случај у реченици *They are making trouble*. Међутим, оно што додатно може да искомпликује ситуацију јесте чињеница да коначан изглед сложенице не мора да одсликава њену структуру. Рецимо, из искуства можемо очекивати да ће се низ *noun-verb-er* најчешће интерпретирати као *object-verb-er*, што у пракси не мора увек да буде случај. Николадис (Nicoladis 2006) ову појаву објашњава примером *wedding singer*. Та сложеница се односи на некога ко пева на венчањима (енгл. *a singer at a wedding*), а не на некога ко пева венчања као песме (енгл. *someone who sings weddings*), док са друге стране постоји сложеница *blues singer* која заиста означава некога ко пева блуз.

Ваља напоменути и да су сложенице по својој природи нераскидиво повезане са контекстом у коме су настале. Другим речима, да би саговорник на правилан начин интерпретирао ове конструкције, он се ослања и на прагматске чиниоце, пре свега непосредно окружење (Clark, Berman 1987: 550), тако да можемо говорити о деиктичкој употреби речи које садрже наставак -er, с обзиром на то да се оне могу извести на лицу места и да се у том случају односе директно на учеснике у непосредном окружењу. Сетимо се примера из филма *Људи у црном* (*Men in Black*, 1997) – након што је Кеј употребио неурализатор, тј. брисач меморије, како се жена коју су управо интервјуисали не би ничега сећала, Џеј му је довикнуо:

*Yo, Kay, check it out, when do I get my own little flashy-thing **memory messer-upper?***⁶

Деиктичка употреба се увек доводи у везу са непосредним контекстом у коме се нека реч или реченица јави или употреби, а тај контекст је често пресудан за утврђивање тачног значења. То можемо илустровати дијалогом из серије *Расцпуштени Гари* (*Gary Unmarried*), чија је прва епизода емитована 2008. године:

- *Good news. Allison found her man.*
- *It's Andy, isn't it?*
- *Yeah. How did you know she'd pick him?*
- *Well, your guy was too perfect. Women don't want someone who's all finished. They want a **fixer-upper**.*

6 Преузето са сајта <http://www.imdb.com/title/tt0119654/quotes>.

У овом примеру претходна реченица даје контекст за тачну анализу израза *fixer-upper*. У наставку дијалога, међутим, уколико би се реченице у којима се јавља *fixer-upper* посматрале издвојено, без ширег контекста, питање је да ли би неизворни говорници енглеског језика разумели значење ове речи.

- *That's ridiculous. Who would want a **fixer-upper** when you could have Edward, a guy who's in move-in condition?*
- *Because it's no fun. They want a guy who they can fix up exactly the way they want them. Fix their hair, fix their clothes, you know, introduce them to new stuff.*
- *New stuff like coffee shops, one-woman shows, and the opera?*
- *What?*
- *Oh, my god, I'm your **fixer-upper**!*⁷

Сматра се да су се сложенице у којима се јављају два наставка *-er* или посебне деривационе форме, како их неки називају, попут *dropper-inner*, *tar layer-downer*, *video game writer-abouter*, први пут појавиле у штампаним изворима око 1900. године (Cappelle 2010) и да су нарочито биле у моди двадесетих и тридесетих година прошлог века. Први пример забележен у речнику потиче из 1913. године (*picker-upper*) и, како овај аутор наводи, оваквих сложеница у речнику до данас има свега двадесетак. Податак о њиховој слабој учесталости указује на то да оне нису опште познате сложенице које се редовно употребљавају и може се искористити као потврда хипотезе да овакве сложенице често настају на лицу места током разговора. Оне се чешће користе у америчком варијетету енглеског него у британском, док су облици са три наставка *-er* (*washer-upperer*) најучесталији у аустралијском енглеском (Cappelle 2003). Многе сложенице изгледа настају по аналогiji са постојећим сложеницама – говорници у свом менталном лексикону вероватно немају спремну (енгл. *entrenched*) сложеницу са два суфикса *-er* већ имају приступ једном примеру или двама примерима по угледу на које сами могу да створе нове конструкције, то јест, неки научници сматрају да имитација игра важну улогу у стварању ових деривационих облика.

4. Усвајање сложеница у контексту Л1 и Л2

Многобројна истраживања у којима је учествовала Кларк изнедрила су неколико принципа за које се сматра да имају пресудну

⁷ Презузето са сајта <http://movie.subtitlr.com/subtitle/show/457330>.

улогу у усвајању сложеница код говорника енглеског као матерњег језика:

- принцип семантичке транспарентности: познати елементи за које важи однос 1:1 између значења и форме су, семантички гледано, транспарентнији када је у питању интерпретација ових речи
- принцип једноставности: лакше је усвојити једноставније форме него сложене (Clark et al. 1986). Тако можемо објаснити зашто у енглеском језику додавање суфикса *-er* на сложенице, које сачињава комбинација именице и глагола, заправо отежава њихово усвајање у поређењу са простијим сложеницама које се састоје од две именице.
- принцип конвенционалности: избор речи код деце временом почиње да ограничава конвенционализована граматичка употреба
- принцип продуктивности: процеси творбе речи које одрасли најчешће употребљавају су самим тим и најчешћи процеси формирања нових речи (Clark, Berman 1984) које деца усвајају. Тако се објашњава зашто се веома продуктиван суфикс попут *-er* усвоји пре мање продуктивних суфикса као што је *-ist*.

Неки од проблема који се могу јавити у току процеса усвајања сложеница последица су различитих врста односа у које ступају управни чланови сложеница и модификатори који их допуњавају (Clark et al. 1985). Надаље, у сложеницама често долази до измене очекиваног реда речи, примера ради, уместо типичног *subject-verb-object* (*a person who whispers to dogs*), јавља се инвертовани ред речи *object-verb-er* (*dog whisperer*), што може навести децу да помисле да је објекат који се налази са леве стране у ствари субјекат. Штавише, *object-verb-er* сложенице означавају и *nomina agentis* (*fire fighter*) и *nomina instrumenti* (*coat hanger*), што додатно може отежати усвајање ових речи. Кларк је након вишегодишњег бављења овом проблематиком дошла до закључка да се *object-verb-er* сложенице код деце усвајају редоследом који се може предвидети на основу њиховог узраста (Clark, Barron 1988, Clark et al. 1986).

Даље, аутори Кларк и Хешт (Clark, Hecht 1982) радили су са трогодишњацима и четворогодишњацима и установили да деца чији је Л1 енглески чешће употребљавају изведенице од глагола са суфиксом *-er* да означе вршиоце радње него имена оруђа, али да се ова предност *nomina agentis* не одржава након навршене пете године старости. Штавише, Кларк и Берман (Clark, Berman 1984) су у свом

истраживању дошли до закључка да је у језицима у којима се иста реч може користити и за вршиоце радње и за имена оруђа уобичајено да се значење *nomina agentis* усвоји пре значења *nomina instrumenti*, што су касније потврдили и Кларк и др. (Clark et al. 1986).

Са друге стране, малобројни аутори бавили су се усвајањем сложеница у контексту другог или страног језика, то јест питањем њиховог рецептивног и продуктивног познавања. Како тврди Николадис (Nicoladis 2006) не постоје међујезичке универзалије за оно што се сложеницама може описати па деца морају прво да науче шта се може именовати сложеницама у њиховом Л1 пре него што покушају да савладају процес слагања у Л2. Поврх тога, могућност интерпретације сложеница у случају неизворних говорника може у великој мери да зависи и од тога како се сложенице граде у њиховом матерњем језику, у нашем случају српском. Тако Дреслер (Dressler 2006) тврди да се у француском и другим романским језицима, укључујући и словенске, не ретко дешава да се за исту ствар, која би се у германским језицима исказала употребом сложенице, у неким од ових језика користе синтагме, што је потврдио и Бугарски (1995: 168) у свом *Уводу у ојшњи лингвистику* наводећи преводне еквиваленте немачких сложеница – сви су били синтагме (на пример, *Lastkraftwagen* – ’теретно моторно возило’).

Један од ретких истраживача који су се овом тематиком бавили код нас је Наташа Јовановић (2009), ауторка мастер рада који се темељи на изучавању процеса усвајања сложеница код ученика основношколског узраста којима је српски Л1, а енглески Л2. Она је задатком који је тестирао продуктивно знање ученика, уз помоћ слика, установила да су деца била успешнија у прављењу сложеница типа *object-verb-er*, које означавају *nomina agentis* него *nomina instrumenti* (78% наспрам 48% тачних одговора). Међутим, када је требало да одаберу граматички исправне сложенице (тест рецептивног знања), ученици су постигли нешто лошије резултате – око 50% одлучило се за *bottle breaker* уместо *breaker bottle*, док је за пример *waggon puller* број тачних одговора био још нижи и износио 40%. Јовановић стога закључује да је неопходно боље познавање енглеског језика како би се усвојили значење и структура глаголских сложеница. Такође, она истиче да је важно предочити деци правила и граматичке облике/конструкције језика циља (Л2), али и наглашава да значајну улогу у процесу усвајања сложеница игра морфологија матерњег језика, јер деца вероватно своје знање темеље на лексичким јединицама и конструкцијама које су веома честе у њиховом Л1 (Ибид: 24).

5. Именичке сложенице и суфикс *-er* у српском језику

У српском језику се именичке сложенице граде много ређе у поређењу са изведеницама и учесталија је сложено-суфиксална творба него творба чистих сложеница (Бабић, 2002). Сложено-суфиксалну творбу одликује употреба нултог суфикса или спојних вокала *-o-* и *-e-* који повезују творбене основе. У првом делу преовлађују именичке основе, али се могу наћи и глаголске, бројевне и прилошке основе, док су у другом делу само глаголске основе (*бродолом*, *мишмор*, *блашобран*). Са друге стране, за чисте сложенице карактеристично је да у другом делу садрже именицу у номинативу, док се у првом делу налазе именице, глаголи, заменице, придеви, бројеви или прилози (*психотерапија*, *дрворед*, *романописац*). Како наводе Станојчић и Поповић (1992: 141) „међу сложеницама са спојним вокалом *-o-* посебно су продуктивне сложенице у чијем се првом делу налази префикс, одн. префиксиод страног порекла, који сложеној именици даје битно значењско обележје јер има значење именице“. Међу њима налазимо и примере у којима се јавља суфикс *-er*, попут *фоторејоршер*, *саморекламер*, *бродомонџер*, *аушостројер*.

Што се тиче значења овог суфикса у српском, Клајн (2003) наводи да готово све изведенице означавају човека, вршиоца радње⁸, што важи и за горе поменуте сложенице. Оне највећим делом воде порекло од глаголских основа, али се понекад јављају и са именичким основама (*докер*, *рокер*, *панкер*). Изведенице са неживим значењем су малобројне и углавном потичу од основа *-ираџи* или *-оваџи* (*стирџер*, *аморџизер*, *адаџер*). Приметно је да су све изведенице, које смо до сада наводили, позајмљенице из енглеског или француског, што нам говори и о самом пореклу суфикса *-er* у српском. Наиме, како Клајн (Ибид: 228) објашњава, у српском под овим суфиксом у ствари подразумевамо два: један је пореклом из енглеског и немачког (*-er*), а други из француског (*-eur/-aire*). О *-er* и његовој продуктивности писао је и Шипка (2006: 111) који наводи да су лексичке промене до којих је дошло у језику деведесетих година прошлог века имале далекосежне последице доводећи до гипкије творбе и повећања броја афиксоида – тада се шири и суфикс *-er*. О експанзији одређених суфикса и суфиксоида у савременом српском језику, у које спада и *-er*, говорио је и Ђорић (2008: 119), који ову појаву доводи у везу са процесима глобализације и интернационализације, а потврду да је све већи број речи у српском које садрже *-er* налазимо и код Васић, Прћић и Нејгебауер (2001) у *Речнику новијих англицизама* (око стотину одредница од укупно 950).

⁸ Видети и код Бабић (2002: 359).

6. Методологија истраживања

6.1. Истраживачка ишћања

Самом истраживању приступили смо да бисмо могли да одговоримо на следећа питања: да ли ученици енглеског као другог/страног језика, студенти прве и четврте године англистике са Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу и Филозофског факултета у Нишу, којима је матерњи језик српски

- могу да препознају три основна значења суфикса *-er* у речима које садрже само две морфеме од којих је једна суфикс *-er*?
- могу да препознају значење вишеморфемских речи које садрже један суфикс *-er*?
- могу да препознају значење вишеморфемских речи које садрже два суфикса *-er*?
- неко значење овог суфикса лакше/теже препознају и зашто?

Примарни фокус нашег истраживања био је да утврдимо које значење изворни говорници српског језика на терцијарном нивоу изучавања енглеског језика најчешће додељују речима у енглеском језику које се завршавају суфиксом *-er*. Избор смо сузили на то да ли ће се пре одредити за значење *nomina agentis* него за значење *nomina instrumenti*, или *vice versa*. Остала могућа значења овог суфикса смо једноставно подвели под један општи термин, '*other*', с обзиром на то да проучавање ових значења није било циљ нашег истраживања.

На основу литературе новијег датума и закључака које су извели ранији истраживачи, одлучили смо се да формулишемо и хипотезу о томе каква значења би наши испитаници могли доделити сложеницама. Постојећи параметри који се тичу пре свега тока усвајања значења деривата и сложеница код деце чији је матерњи језик енглески, као и најчешћег значења које се именицама са суфиксом *-er* додељује у српском језику, навели су нас да кренемо од претпоставке да ће наши испитаници, који раније нису били изложени систематском подучавању или анализи овог типа сложеница, пре свега за њих бирати значење *nomina agentis*.

6.2. Испитаници

Укупно је 254 студента основних академских студија који су редовно похађали наставу на два већ поменута државна универзитета у Србији учествовало у нашем истраживању, и то: 142 студента прве и 112 студената четврте (завршне) године студија. Сви испитаници су добровољно пристали да учествују у истраживању,

али им циљ истраживања, ради очувања валидности података, није саопштен, као ни критеријуми на основу којих су бирани.

6.3. Мерни инструменти

Мерни инструмент за који смо се определили у овом истраживању јесте тест препознавања речи, осмишљен по угледу на Хјуза (Hughes 1989: 147–150). Тест се састојао од укупно 27 речи, од којих су за сваку понуђена по четири могућа одговора која се тичу њеног значења али је само један од њих био тачан. Од тих 27 речи укупно је било:

- 9 двоморфемских речи са суфиксом *-er*: 3 са значењем *nomina agentis* (нпр. *deliverer*), 3 са значењем *nomina instrumenti* (нпр. *spreader*) и 3 са другим значењем (нпр. *howler*);
- 9 вишеморфемских речи са једним суфиксом *-er*: 3 са значењем *nomina agentis* (нпр. *bread-winner*), 3 са значењем *nomina instrumenti* (нпр. *viewfinder*) и 3 са другим значењем (нпр. *page-turner*);
- 9 вишеморфемских речи са два суфикса *-er*: 3 са значењем *nomina agentis* (нпр. *trash-taker-utter*), 3 са значењем *nomina instrumenti* (нпр. *water-soaker-upper*) и 3 са другим значењем (нпр. *sitter-downer*).

Форма примера коју смо употребили била је следећа:

go-getter (*nomina agentis*)

- a) a special kind of ball used for playing with dogs
- b) the action of ordering the dog to go catch the ball
- c) a cheerleaders' performance during sports shows
- d) someone whose career is progressing rapidly.

Од испитаника је тражено да се определе за један од понуђених одговора за сваку од наведених речи. Тестирање обе групе испитаника са двају универзитета вршено је под истим условима: током редовне наставе енглеског језика, односно часова вежби енглеског језика.

Сви примери које смо укључили у тест морали су да испуне два услова: да се заиста јављају у енглеском језику, односно да је њихово постојање потврђено у неком већ постојећем корпусу једног или групе аутора, речнику енглеског језика (Merriam-Webster Online, Cambridge Dictionary Online и Oxford Dictionaries Online) или на интернету, и да при том имају само једно потврђено значење: или *nomina agentis* или *nomina instrumenti* и сл.

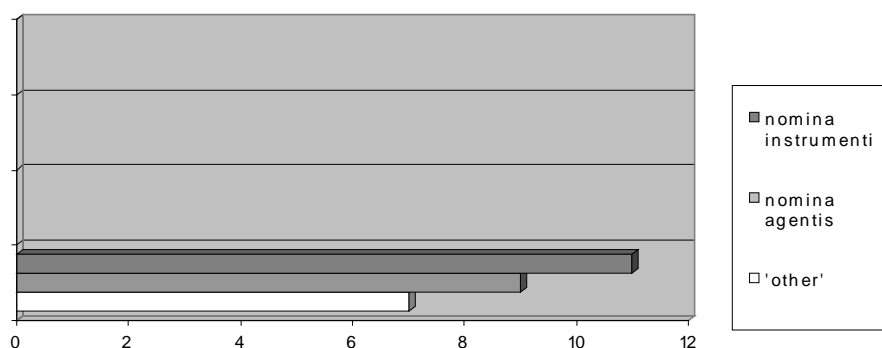
Сви прикупљени подаци анализирани су помоћу програма за статистичку обраду података SPSS, верзија 17.0.

7. Резултати и дискусија

Од свих одговора које смо добили, имали смо јако мали број изостављених одговора, и то код свега три примера (чак 97% испитаника дало је одговор на свако постављено питање). С обзиром на то да је укупан број одговора који смо од испитаника добили јако висок, 6858 одговора, проценат изостављених одговора се може сматрати занемарљивим. Ипак је интересно, што се у сва три случаја ради о примерима са значењем *nomina agentis*, што би могло већ на самом почетку да буде назнака крајњег исхода овог истраживања – испитаници се нису најбоље сналазили са примерима у којима суфикс *-er* означава вршиоце радње, супротно нашим очекивањима.

Резултати су, такође, показали велику уједначеност у одговорима испитаника, без обзира на старосну разлику, која је у нашем случају била и разлика у степену знања (енгл. *proficiency*). У просеку, и студенти прве и четврте године дали су подједнак број тачних одговора типа *nomina agentis* (по 7 одговора од могућих 27) и *nomina instrumenti* (по 9 одговора од могућих 27)⁹.

Посматрано у целини, наши испитаници су у просеку од могућих 27 одговора дали 11 одговора типа *nomina instrumenti*, 9 одговора типа *nomina agentis* и 7 одговора типа 'other', што указује да је највећи број пута као одговор на постављено питање о томе које је значење предложених речи наведен *nomina instrumenti* (табела 1). Ова тенденција наших испитаника није се мењала без обзира на сложеност наведених примера.

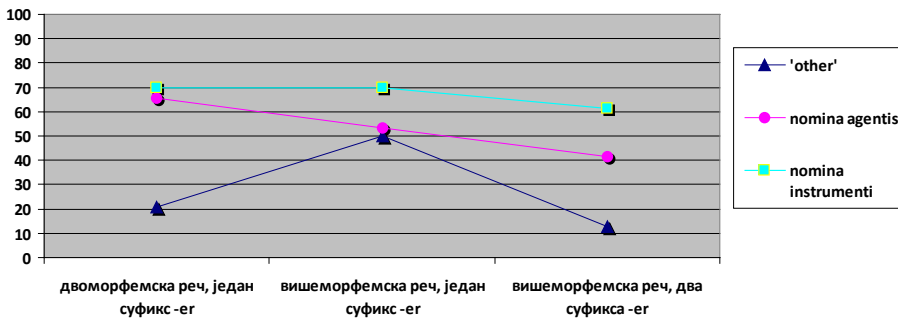


Табела бр. 1 Просечан број и врста одговора наших испитаника

⁹ За детаљнију анализу тачних одговора које су ове две групе испитаника дале, видети Димитријевић и Даниловић (2011). С обзиром на то да су различита значења спадала у категорију 'other', нисмо посебно истакли ове резултате јер они нису били главни предмет истраживања у овом раду.

Међутим, од значаја нису само резултати који се тичу избора значења *nomina agentis* или *nomina instrumenti* понуђених сложеница и изведеница. Прикупљене податке смо упоредили и како бисмо могли да посматрамо какав је утицај на резултате имала морфолошка структура самих речи, односно укупан број морфема и суфикса *-er* у њима. Ови резултати приказани су у наредној табели (табела 2).

Могло би се очекивати да ће студенти управо деривате, односно, примере чија је морфолошка структура најједноставнија, најлакше интерпретирати, што, међутим, није било случај код значења *nomina instrumenti* и 'other'. Постоји могућност да је за интерпретацију ове врсте речи потребно више информација, које се обично могу добити додавањем још неке компоненте, као што је то случај са вишеморфемским речима са једним *-er* суфиксом; након што се успостави веза између тих конституената лакше је утврдити значење саме целине. У случају изведеница нема додатних конституената и интерпретација је самим тим отежана. Такође, сама чињеница да суфикс *-er* у српском језику углавном означава *nomina agentis*, а ређе и *nomina instrumenti*, могла је да допринесе слабијој интерпретацији деривата са значењем 'other' у поређењу са друга два значења.



Табела бр. 2 Процент тачних одговора у зависности од врсте примера

Када су у питању двоморфемске речи од којих је једна суфикс *-er*, из табеле се може видети да су испитаници највећи успех постигли у случају примера типа *nomina instrumenti* (69.66%), затим *nomina agentis* (65.36%) и на крају 'other' (20.66%). У случају вишеморфемских речи са једним суфиксом *-er*, поново су највећи успех постигли у случају примера типа *nomina instrumenti* (70%), затим *nomina agentis* (53.43%) и на крају 'other' (50%). И у случају вишеморфемских речи са већим бројем суфикса *-er*, ситуација остаје не-

промењена, са највећим бројем тачних одговора у питањима типа *nomina instrumenti* (61.43%), затим *nomina agentis* (41.7%) и на крају 'other' (12.7%). Међутим, када су у питању изведенице и сложенице са значењем 'other', у одговорима испитаника се може запазити већи степен несигурности о томе које је заправо тачно значење примера који су дати на тесту (Табела 3).

одговори	Двоморфемска реч, један суфикс <i>-er</i>		Вишеморфемска реч, један суфикс <i>-er</i>		Вишеморфемска реч, два суфикса <i>-er</i>	
	Тачни	Нетачни	Тачни	Нетачни	Тачни	Нетачни
'OTHER'	27.9%	23.9%	64.2%		26.9%	29.2%
	17.2%	22.4%	44%	31.9%	5.2%	30.6%
	16.9%	7.2%	44.2%	25.5%	6%	23.6%

Табела бр. 3 Процент тачних и нетачних одговора типа 'other' разврстаних према врсти примера

Први проценат наведен у претходној табели увек означава проценат тачних одговора, односно тачне интерпретације речи са значењем 'other', док други означава број 'нетачних other' одговора. Како нисмо били у могућности да предвидимо како ће наши испитаници одговорити на задати тест, у неким случајевима понудили смо и по две могуће интерпретације које би обе могле да се подведу под значење 'other'. Тако су се у неким случајевима као одговор јавили 'тачан other' и 'нетачан other', како смо их назвали. Интересантно је и то да су у свим, изузев једног примера (*page-turner*), руку под руку ишли тачан и нетачан одговор. Наши испитаници су препознавали да у питању нису ни значење *nomina agentis* ни *nomina instrumenti*, али нису увек бирали тачан одговор.

Приметно је да се у случају вишеморфемских речи са по два *-er* суфикса бележи велика разубуђеност одговора, па самим тим и мањи број тачних одговора. То је јасна подршка већ поменутих ставовима да што је сложеница у унутрашњој структури комплекснија, теже ју је усвојити. Гледано као целина, учинак је на овим примерима био најслабији, и у најбољем случају износио је 64.2% тачних одговора код већ поменутог *page-turner*. То је једини пример за који су испитаници дали само тачне 'other' одговоре, и који је највероватније у великој мери био познат испитаницима, па су стога знали да се може односити само на књиге.

8. Завршне најомене

Резултати до којих смо дошли јасно указују на то да наши испитаници фаворизују значење *nomina instrumenti* у односу на *nomina agentis*, па се поставља питање зашто, али и да ли ће се тај тренд надаље одржати, с обзиром на то да су Clark et al. (1982, 1984, 1986, 1987) у неколико наврата нагласили да често долази до варијација током процеса усвајања значења суфикса *-er*, као што је доказано на примеру млађе популације изворних говорника енглеског језика који су се пре навршене пете године живота на тестовима чешће опредељивали за значење *nomina agentis*, а након тога све више за значење *nomina instrumenti*. Било би, стога, веома корисно проширити опсег будућих истраживања тако да и старије популације, рецимо наставника енглеског језика, учествују у њима. Даље, како постоји врло мали број студија које се баве поређењем резултата ученика Л2 различитих нивоа знања (а тичу се рецептивне/продуктивне димензије знања), поготово у нашем наставном контексту, истраживање које би обухватило и ученике основне и средње школе, али и студенте факултета, могло би да употпуни наша сазнања о процесу усвајања сложеница.

С обзиром на то да суфикс *-er* у српском језику углавном има значење *nomina agentis*, чини се да утицај матерњег језика (Л1) не игра значајну улогу у процесу усвајања значења сложеница код ученика чији је ниво знања Л2 висок, односно веома висок. Напоменули смо већ да су обе старосне групе испитаника у просеку давале исти број одговора типа *nomina agentis* и *nomina instrumenti* (по 7 и 9, тим редоследом). Како млађе генерације одрастају у ери рачунара, интернета и мобилних телефона, све је већи број речи са суфиксом *-er* у српском језику које означавају уређаје, односно *nomina instrumenti* (нпр. *декодер*, *еквилајзер*, *џринџер*, *орџанајзер*, *џајмер*, *џрансмиџер*, *конверџер*¹⁰), чиме би се можда могло објаснити зашто су наши испитаници најбоље резултате постигли баш на примерима који су се тicali овог значења суфикса *-er*. Управо све већа фреквентност ових речи у свакодневном животу могла је код наших испитаника да створи утисак да суфикс *-er* првенствено има значење *nomina instrumenti*, то јест, знање Л1 могло је да утиче на знање Л2, као што тврди и Јовановић (2009: 24). Ваља, свакако, имати на уму да је на резултате могао утицати сам избор речи, то јест чињеница да су се студенти са неким речима сретали чешће него са другима. Такође, у случају вишеморфемских речи са једним

10 Преузето из Васић, Прћић и Нејгебауер (2001).

суфиксом *-er*, постоји вероватноћа да су *object-verb-er* конструкције биле лакше за интерпретацију и од деривата, али и од сложеница чији конституенти нису повезани овако транспарентним везама (нпр. *go-getter*, *bread-winner*, *page-turner*). До поменуте разлике у начину интерпретације речи дошло је јер смо, како смо већ рекли, из доступних извора насумично бирали примере за које је у речницима потрђено да имају само једно значење: *nomina agentis*, *nomina instrumenti* или нечег другог (*'other'*). Будућа истраживања би, стога, могла да испитају све ове аспекте и допринесу бољем разумевању процеса усвајања морфолошки сложених речи енглеског језика код ученика којима је српски језик матерњи.

Како је наше истраживање било усмерено на рецептивно знање сложеница у којима се јавља суфикс *-er*, било би корисно сазнати какво је продуктивно знање испитаника. То би се могло испитати применом интервјуа или тзв. *think-aloud protocols*, који би нам поврх тога омогућили и увид у то како испитаници размишљају о речима са којима се сусрећу, као и стратегијама којима прибегавају – да ли разлажу речи на морфеме, повезују нове речи са онима које већ познају, а које имају сличну морфолошку структуру, покушавају да искористе своје знање Л1 или неког другог страног језика и сл. Сузуки и др. (Suzuki et al. 2009) су у свом раду говорили о томе како би се *think-aloud protocols* могли употребити у наставне сврхе, да би се пажња испитаника/ученика фокусира на тачно одређене граматичке или лексичке категорије. Овакав метод би могао бити од користи и у нашој области интересовања, у складу са запажањем Јовановић (2009) о значају подучавања.

Напоследку, како је наш тест био тест препознавања значења, и није нудио никакав контекст, односно олакшавајуће прагматске чиниоце, ваљало би га поновити, али понудити исте речи у реченицама и добијене резултате потом упоредити са постојећим.

Литература

- Бабић 2002: S. Babić, *Tvorba riječi u hrvatskome književnome jeziku*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, Hrvatska akademija znanosti i umetnosti.
- Бауер 1983: L. Bauer, *English Word-formation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Бауер 1988: L. Bauer, *Introducing linguistic morphology*, Washington D.C.: Georgetown University Press.
- Бугарски ⁴1995: R. Bugarski, *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd: Čigoja štampa.

- Васић, Прћић, Нејгебауер 2001: V. Vasić, T. Prčić, G. Nejgebauer, *Du you speak anglosrpski? Rečnik novijih anglicizama*, Novi Sad: Zmaj.
- Вилијамс 1981: E. Williams, Argument structure and morphology, *Linguistic Review* 1: 81–114.
- Вујић 2006: J. Vujić, *Osnovi morfologije engleskog jezika*, Kragujevac: Filološko-уметнички факултет.
- Димитријевић, Даниловић 2011: М. Димитријевић, Ј. Даниловић, The suffix -er in present-day word formations in English: structure, meaning and intelligibility. Рад изложен на скупу *The Third Symposium Language Education Today: Between Theory and Practice*, Универзитет у Темишвару, Румунија, 6–7. 5. 2011.
- Дреслер 2006: W. Dressler, Compound types, у: G. Libben, G. Jarema (уред.), *The Representation and Processing of Compound Words*, Oxford: Oxford University Press, 23–44.
- Даунинг 1977: P. Downing, On the creation and use of English compound nouns, *Language* 53: 810–842.
- Јовановић 2009: Н. Јовановић, *The acquisition of compounds in primary school*, необјављени мастер рад, Београд: Филолошки факултет.
- Јесперсен 1942: O. Jespersen, *A modern English grammar on historical principles* (Vol. VI: Morphology), London: Allen and Unwin.
- Капел 2003: B. Cappelle, Meervoudig -er bij Engelse partikelwerkwoorden [Multiple -er on English particle verbs]. Рад изложен на скупу *Morfologiedagen 2003*, Универзитет у Генту, Белгија, 4–5. 12. 2003.
- Капел 2010: B. Cappelle, *Doubler-upper nouns: A challenge for usage-based models of language?* у: A. Onysko, S. Michel (уред.), *Cognitive Perspectives on Word Formation*, Mouton: de Gruyter, 337–374.
- Кастовски 1971: D. Kastovsky, The Old English suffix -er(e), *Anglia* 89: 285–325.
- Кастовски 1992: D. Kastovsky, Semantics and vocabulary, у: R. E. Hagg (уред.), *The Cambridge history of the English language* (Vol. I), Cambridge: Cambridge University Press, 290–297.
- Катамба 1994: F. Katamba, *English words: structure, history, usage*, Abingdon: Routledge.
- Клајн 2003: И. Клајн, *Творба речи у савременом српском језику 2*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кларк, Хешт 1982: E. V. Clark, B. F. Hecht, Learning to coin agent and instrument nouns, *Cognition* 12: 1–24.
- Кларк и др. 1985: E. V. Clark et al., Compound nouns and category structure in young children, *Child Development* 56: 84–94.
- Кларк и др. 1986: E. V. Clark, et al., Coining complex compounds in English: Affixes and word order in acquisition, *Linguistics* 24: 7–29.
- Кларк, Барон 1988: E. V. Clark, B. J. S. Barron, A thrower button or a button thrower? Children's judgments of grammatical and ungrammatical compound nouns, *Linguistics* 26: 3–19.

- Кларк, Берман 1984: E. V. Clark, R. A. Berman, Structure and use in the acquisition of word formation, *Language* 60: 542–590.
- Кларк, Берман 1987: E. V. Clark, R. A. Berman, Types of linguistic knowledge: Interpreting and producing compound nouns, *Journal of Child Language* 14: 547–67.
- Либен 2006: G. Libben Why Study Compound Processing? An overview of the issues, у: G. Libben, G. Jarema (уред.), *The Representation and Processing of Compound Words*, Oxford: Oxford University Press, 1–22.
- Јун 1974: M. Ljung, *A frequency dictionary of English morphemes*, Stockholm: AWE/Gebbers.
- Матијело 2005: E. Mattiello, The Pervasiveness of Slang in Standard and Non-Standard English, *Mots Palabras Words* 6: 7–41. <<http://www.ledonline.it/mpw/allegati/mpw0506mattiello.pdf>>. 29. 7. 2011.
- Merriam Webster Online*. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/fixer-upper>>. 15. 2. 2011.
- Николадис 2006: E. Nicoladis, Pre-school children's acquisition of compounds, у: G. Libben, G. Jarema (уред.), *The Representation and Processing of Compound Words*, Oxford: Oxford University Press, 96–124.
- Oxford Dictionaries Online*. <<http://english.oxforddictionaries.com>>. 15. 2. 2011.
- Плаг 2003: I. Plag, *English Word-formation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Станојчић, Поповић ²1992: Ж. Станојчић, Љ. Поповић, *Граматика српскога језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства/Нови Сад: Завод за издавање уџбеника.
- Рајдер 1999: M. E. Ryder, Bankers and blue-chippers: an account of *-er* formations in Present-Day English, *English Language and Linguistics* 3(2): 269–297.
- Сузуки и др. 2009: W. Suzuki et al., The effect of output processing on subsequent input processing, *Working Papers in TESOL & Applied Linguistics*, 9(1): 1–17. <<http://journals.tc-library.org/index.php/tesol/issue/view/26>>. 10. 3. 2011.
- Торн 1990: T. Thorne, *The Dictionary of Contemporary Slang*, New York: Pantheon Books.
- Cambridge Dictionary Online*. <<http://dictionary.cambridge.org>>. 15. 2. 2011.
- Ђорић 2008: Б. Ђорић, *Творба именица у српском језику*, Београд: Чигоја штампа.
- Хјуз 1989: A. Hughes, *Testing for Language Teachers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Шипка 2006: D. Šipka, *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*, Novi Sad: Matica srpska.

Jelena Danilović, Marta Dimitrijević**THE ENGLISH SUFFIX *-ER*: DERIVATIVES, COMPOUNDS AND THEIR ACQUISITION IN SERBIAN EFL LEARNERS**

Summary

The suffix *-er* is one of the most productive affixes in present-day English, appearing in derivatives, compounds and syntactic phrases, that is, both morphologically simple and complex words. It encompasses a variety of meanings, such as agent, instrument, clothing, activity, to name but a few. Accordingly, *-er* formations differ in transparency/vagueness of meaning so the aim of this paper was not only to illustrate some of the characteristics of structure and meaning of words containing the suffix *-er*, but also to explore their intelligibility in advanced Serbian EFL learners and shed light on the meanings which they commonly attribute to *-er* formations. Given that the suffix *-er* also exists in Serbian, mainly denoting agents, and that L1 affects the acquisition of L2, one could expect of the learners to achieve the best results precisely on these test items, but that proved not to be the case as the most prevalent answers were those related to the instrumental meaning of the suffix *-er*, not the agential one, and the highest scores were also gained for items denoting instruments not agents.

Key words: affixes, derivatives, compounds, English, Serbian

Маријана Д. Матић, Савка Н. Благојевић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

НАСТАВА ЧИТАЊА НА ПОЧЕТНОМ НИВОУ УЧЕЊА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА У НИЖИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

Базична писменост јесте предуслов успешне комуникације у савременом свету, како на матерњем, тако и на страном језику. Почетна настава читања на енглеском језику за ученике којима је српски језик матерњи, подразумева не само овладавање механиком препознавања слова и слогова и њиховог повезивања са гласовима, већ и учење значења писаних симбола. Да би се ово постигло, неопходно је још на почетној настави читања на енглеском језику посветити пажњу не само форми, већ и значењу, што је могуће постићи помоћу организовања различитих језичких вежби. Ове врсте вежби, њихова употреба и предлог других могућности у савладавању читања на почетном нивоу учења енглеског језика, предмет су анализе овог рада који настоји да их систематизује имајући у виду разлике између два језика, когнитивне способности ученика и њихове потребе.

Кључне речи: читање, читање на глас, читање у себи, декодирање, схема, разумевање, когнитивне способности, комуникација

Увод

Успешна комуникација у савременом свету не може се замислити без базичне писмености тј. способности појединца да чита и пише различите текстове у различите сврхе. Познавање ових вештина неопходно је на матерњем језику, а такође и на страном језику. Будући да је енглески језик међународни језик комуникације, важно је успешно савладати ове вештине и на енглеском језику, па је отуда значајно да се још на почетку основног образовања које укључује и учење страног језика, поред говорне вештине и других језичких вештина, подстиче и развој вештине читања, као важне рецептивне вештине.

Како је усвајање и развијање вештине читања једна сложена активност, јер она, с једне стране, представља прецизно репродуковање писаних симбола који чине текст, а у исто време и декодирање порука које се тим текстом желе пренети читаоцу, то су и саме наставне активности које се организују у ту сврху, такође захтевне и изискују дужи временски период. Из тог разлога, требало би наставницима енглеског језика у основној школи пружити неке додатне информације како о карактеристима ове језичке вештине, тако и о начинима на које се она може увести у наставни процес и развијати код ученика у нижим разредима основне школе. С тога, главна идеја овога рада јесте да укаже на значај читања на енглеском језику на почетном нивоу учења овог језика, које се у српском школском систему обично везује за трећи и четврти разред основне школе, али исто тако и да представи неке од најчешћих приступа у почетној настави читања на овом нивоу учења енглеског језика.

1. Читање као сложена рецептивна вештина

Вештина писмености у савременом свету не сматра се само додатном вештином у односу на говорење и слушање, већ делом свакодневног живота. Она у себе укључује истовремено и друштвене и когнитивне процесе; друштвене зато што омогућава да се значење преноси кроз простор и време, а когнитивне – јер се за обраду писаног текста, било да се он продукује или рецептује, користе посебне вештине и знања.

За све који уче да читају, читање представља један сложен развојни изазов који се преплиће са другим развојним постигнућима: пажњом, памћењем, језиком и мотивацијом (Сноу 1998: 15). Као „психолингвистичка игра погађања“ како то сликовито каже Гудман (Гудман 1973: 21–23), читање је универзални процес који се на било ком језику одвија на готово истоветан начин; са мањим разликама због особености самог тог језика. Тако, они који су ову вештину успешно савладали, односно „успешни читачи“, користе комбинацију визуелних, фонолошких и семантичких информација које добијају из слова, речи и реченица у тексту. То значи да је читање процес који уједињује визуелну информацију коју доносе написани симболи са фонолошком информацијом звукова које ти симболи образују кад се изговоре, са семантичком информацијом везаном за конвенционална значења која се асоцирају уз речи, било да су изговорене или написане. Успешни читачи могу да праве грешке, али оне обично не утичу на значење, јер неће мењати основни сми-

сао прочитаног дела текста, односно одломка, пошто ће лако моћи да предвиде ауторову намеру на макро нивоу. За ту сврху они користе синтаксичке и семантичке сигнале као показатеље значења и често се сами исправљају у току читања текста.

Успешни или течни читачи (*fluent readers*) да би разумели текст који читају користе све изворе и нивое информација, као што су контекст, реченица, реч, и слово, а исто тако и информацију о врсти текста као дискурса. (Камерон 2001: 125). Користећи информације са свих ових нивоа заједно са оним што знају о свету, они образују за њих кохерентну слику, односно успостављају успешну комуникацију између себе и аутора написаног текста. Имајући ово у виду, задатак наставника страног језика који подучава ученике читању јесте да им помогне да развију своја знања на свим овим нивоима да би на сваком од њих напредовали и научили да повезују информације са различитих нивоа. Да би се ово постигло, потребно је да се ученицима најпре помогне на графофонемском нивоу, што би био основни услов за успешно остварење циља наставе читања на страном језику, односно читања ради разумевања значења.

2. Чишање и когнитивне карактеристике деце нижег школског узраста

Од најранијег узраста деца формирају концепте писмености тако што су у непрестаној интеракцији са писцима, текстовима и читаоцима, а улога одраслих (које они непрестано посматрају) за њих је од великог значаја. Истовремено, деца уче кроз своје сопствене покушаје да читају и пишу (Sulzby and Teale, у Snow *et alii* eds. 1998: 44)

Код деце је степен познавања света, па тиме и језика, у приличној мери лимитиран. Он се мења и проширује прикупљањем информација кроз говор одраслих, кроз речи, слике, музику, бројеве, и сл. По Лотману (1979: 389), приче и други семантички текстови уносе велику количину знакова у дететов свет. Ти знакови сачињавају читаве текстове или издвојене речи, а дете конструише значење речи тако што их изједначава са јединицама свог света. За дете, језик није по себи објекат свесности, већ је „наизглед као стакло кроз које дете посматра свет који га окружује, а да на почетку и не сумња да језик има сопствено постојање, свој сопствени аспект конструкције“ (Даунинг 1979: 27). Дете може сазрети као читалац и писац, као неко ко разуме и конструише поруку писца, тек онда када се ова перспектива промени.

Када се дете сусретне са писаним знацима, оно их тумачи, а тумачење представља сложени процес који се не одвија само пуким механичким декодирањем. Називајући писани језик „симболизам другог реда“, где симболи стоје уместо речи говорног језика, а сам говорни језик представља везу између стварности и писаног језика, Виготски сагледава процес читања као губљење овакве везе. Тада писани језик почиње директно да означава аспекте стварности и њихове међусобне односе, тј. „писани језик постаје директни симболизам који се посматра на начин исти као и говорни језик.“ (Виготски 1978: 116)

Да би деца научила да читају и пишу потребно је да дају значење писаним симболима. Тек тада се остварује веза која омогућава постепено померање ка разумевању писаног језика као симболизма првог реда. На овај начин деца почињу да схватају нове шеме на које наилазе у тексту и постепено уче да користе и сам текст као средство које ће им помоћи да разумеју нове идеје које им се презентују. Овај процес се разликује од праксе о којој говори Виготски када каже да децу „уче да прецртавају слова, али не уче писаном језику. Механички аспекти читања написаног се толико наглашавају да бацају у сенку писани језик“ ((Виготски 1978: 105) тј. поруку коју је претходно енкодирао писац као графички приказ. (Смит, 1973: 22).

Кључна јединица у почетним фазама учења читања је реч. Деца повезују њено значење, гласовну вредност и писани облик. Такође, она обраћају пажњу и на њене особине које се одраслима чине неважним, као што су дужина и облик речи. Одрасли људи, пак, аутоматски користе знања о графофонемским односима. (Смит 173: 125).

Што се контекста тиче, деца имају ограничена сазнања о свету који их окружује и често она сама не бирају текстове које ће читати, а нарочито не на страном језику, већ за њих то чине одрасли. Због свега тога, деца се много више ослањају на сам текст него на контекст. За разлику од искусних читача који приступају неком тексту са очекивањима о његовој структури и организацији, деца на нижем школском узрасту немају ту способност. И мада су се од раног детињства сусретала са причама и песмицама у усменом облику, деца често нису у стању да дешифрирају синтаксичке обрасце, те се стога окрећу дешифровању сваке речи посебно.

3. Специфичности чићања на енглеском језику

На учење читања на енглеском као страном језику утиче неколико фактора, од којих су најзначајнији следећи: природа писаних облика матерњег/првог језика, претходна искуства ученика са писменошћу на матерњем језику, учениково познавање страног језика и узраст ученика (Камерон 2001: 134).

И српски и енглески језик имају своју специфичну структуру, а те различите структуре користе различите маркере значења. Док учимо матерњи језик, наш ум се „наштелује“¹ на начин на који матерњи језик функционише. Када почнемо да учимо страни језик, наш ум аутоматски покушава да пренесе искуства матерњег језика, тражећи маркере значења на страном језику. Како је енглески језик компликован језик за читање, потребно је да ученици развију нове вештине и знања, уз она која ће бити пренета са матерњег на енглески језик и да науче како да проналазе маркере значења и у случајевима када се они разликују од оних на матерњем језику. Често деца која уче да читају на страном језику имају само делимично развијене вештине писмености на матерњем језику, па је с тога могуће да ће ученици мешати знање, вештине и стратегије међу језицима. У случајевима када се стратегије страног језика примене на матерњи језик, може да наступи чак и „трансфер уназад“ (Лију и др. 1992, и Камерон 2001: 137) који инхибиторно делује на усвајање страног језика.

Ученици који се сусрећу са писаном формом енглеског језика у основним школама у Србији, обично су већ овладали и ћириличним и у великој мери латиничним писмом српског језика, па им, у већини случајева енглеска абецеда не представља проблем. До негативног трансфера, међутим, може доћи онда када ученици покушају да правило из српског језика, по коме једно слово одговара једном гласу, пренесу на енглески језик. Ученици до тада већ имају искуства о начину како се чита матерњи језик, па имају унапред створена очекивања како треба учити читање на страном језику. Цела ситуација се овде додатно компликује не само чињеницом да у енглеском језику постоје четрдесет четири фонеме, а двадесет шест слова, већ и непостојаношћу и непредвидљивошћу правописа енглеског језика.

Због недоследности енглеског правописа, ученици понекада стичу утисак да учење читања на енглеском језику личи на дешиф-

1 Ово је израз који С. Крашен користи у својој теорији о усвајању страног језика (Krashen 1981), и у оригиналу је „to tune“.

ровање низова слова абецеде, што на њих може дестимулативно деловати. Да би се њихова почетна несигурност умањила, препоручује се коришћење текстова са римом, песама за успављивање и шаљивих песама које се заснивају на рими, алитерацији и игри речи, тзв. *nonsense verse*, брзалица (*tongue twisters*) и сл., јер оне доносе предвидљивост и понављање група гласова и правописних правила². Све ово указује на то да рима може значајно да смањи тешкоћу задатка за читаоце-почетнике, јер низови слова који одговарају римама показују много већу доследност него појединачна слова према појединачним фонемама (Госвами 1998: 67).

4. *Импликације за наставау читања на почетном нивоу учења енглеског језика*

На основу истраживања која су указала на значај стицања искустава везаних за употребу риме и алитерације, може се закључити да је ова активност изузетно корисна као припремна фаза за почетну наставу читања на енглеском језику у нижим разредима основне школе: корисно је за сву децу да што више буду изложена римама и алитерацији пре но што почну да читају, као и на почетку читања на енглеском језику.

Свест о томе да постоје речи које се римују, развија се код ученика далеко пре њихове свести о постојању фонема. Многа лонгитудинална истраживања³ показала су да постоји јака веза између ране вештине римовања и каснијег развоја вештине читања на енглеском као матерњем језику. Овај податак се може циљано искористити и за подучавање вештине читања на страном језику на почетном нивоу, јер ученици који су већ стекли искуство везано за језичке риме, успешније савладавају прве фазе у читању јер користе аналогност римовања. Ученик који уме да прочита *'light'* може да искористи аналогију и прочита реч *'fight'*. Такође је утврђено да ученици који боље римују, имају веће шансе да успоставе овакву везу при читању текста. У супротном, они ученици који немају развијене способности римовања, често имају потешкоће у читању и не показују спонтану употребу аналогije за риме. Из тог разлога, потребно је на часовима енглеског језика ученицима експлицитно показати како да користе аналогију риме, како да римују, и охрабривати их да ако знају изго-

2 Доказ за то је да су истраживања корпуса фреквентних речи које деца употребљавају показала да је за читање пет стотина најфреквентнијих речи које се користе у уџбеницима на млађем узрасту било довољно познавање тридесет седам рима да би се све оне прочитале (Вајли и Дарел, 1970: 787–791).

3 Види, на пример, Брадли и Брајант (1983).

вор једне речи, онда ће знати и изговор сличне речи која се са њом римује, на пр. *cat-hat* (Госвами 1998: 75).

У почетној фази подучавања читања веома је важно да се ученицима укаже на везе између гласова који се римују и низова слова у паровима речи који садрже гласове који се римују. Често ће ове везе бити доследније у свом односу гласови – групе слова, док ће недоследност бити већа када ученици сричу речи слово по слово. Сагледавање ових веза помаже ученицима да науче гласове у оквиру речи које сматрају јасним и доступним на когнитивном нивоу, будући да већина ових речи спада у веома фреквентне речи енглеског језика. Рима, песмице и рецитације доводе до свесности о фонолошкој структури страног језика, до способности да се разликују појединачни гласови и слогови. Сем тога, улога вокабулара у савладавању читања јесте од изузетног значаја, јер познавање значења речи при читању и срицању појединачних слова или комбинација слова, убрзава читање. На нивоу реченица које се читају, лакше је у краткорочној меморији задржати познате речи од оних које су непознате. Тако, Камерон сматра да у раним фазама учења читања ученици треба да се сусрећу само са писаним речима које већ знају усмено. Ако у тексту постоје непознате речи, како наводи ова ауторка, потребно је унапред објаснити њихово значење, сем ако оно није очигледно из остатка текста, односно контекста. (Камерон 2001: 138).

5. Врсте чишања

Читање наглас и читање у себи представљају битно различите активности. Сматра се да се у ужем смислу термин *чишање* погрешно разуме у значењу *чишање наглас*. Читање наглас је активност која се у свакодневном животу веома ретко упражњава, за разлику од читања у себи, и користи се само у учионици, без обзира да ли је у питању матерњи или страни језик (Марковић 2003: 9).

Разлика између ова два начина читања огледа се не само у фреквентности њихове употребе, већ и у брзини ових двеју активности. Читање наглас је много спорије од читања у себи, што се може доказати постојањем опсега између ока и гласа (*eye voice span*). Вредност распона између ока и гласа мери се на објективан начин и може да буде различита. Дobar читалац поседује дужи распон између ока и гласа од мање успешног читаоца. Вредност се повећава са узрастом, али обично не прелази границе реченице (као у Марковић 2003: 10)

Читање наглас захтева изговарање сваке речи, тј. читање реч по реч, чиме се брзина читања смањује до брзине говорења. Док

се чита наглас, речи се могу изговарати наглас (вокализација) или у себи, тј. ментално (субвокализација). Погрешно је веровање да успоравање читања побољшава разумевање. Утврђено је да постоји доња граница брзине читања која доводи до разумевања (Смит 1971: 208). Такође је утврђено да процес спорог читања, обично праћен изговарањем речи, не олакшава процес читања са разумевањем. Управо супротно: спорије читање отежава читање са разумевањем. Сем тога, по теорији информација, уколико читалац процесује визуелне информације дате у тексту у циљу изговарања наглас, та активност отежава процесовање исте визуелне информације у циљу читања са разумевањем. Ова чињеница даје одговор на питање зашто читање наглас најчешће захтева поновно читање у циљу разумевања (исто, 11).

За разлику од читања наглас, читање у себи је активност која води до разумевања прочитаног. Постоје два главна разлога за то:

1. брзина читања није ограничена на брзину говора, и
2. пажња читалаца током читања у себи није подељена између два процеса (разумевања текста и изговарања речи), већ је сва пажња посвећена разумевању.

Утврђено је да читање у себи оптималном брзином представља активност читања са разумевањем (исто, 11).

Што се тиче почетних фаза читања на енглеском као на страном језику, песмице, ритмичке рецитације и дијалози намењени су читању наглас. Овакве активности подстичу ученике да препознају и увежбавају ритам и интонацијске обрасце. Међутим, иако се чини да деца уживају док читају наглас, таква врста читања никако не сме бити једина врста читања коју ученици практикују у настави страног језика, јер иако оно код слушаоца ствара визуелне представе, само по себи није интересантно слушаоцима. На самом почетку учења читања оваквом читању се даје приоритет, али га касније треба избегавати.

„За разлику од читања наглас, читање у себи је активност коју обављамо читавог живота. Зато је важно да се деца науче да читају што више из задовољства. У почетној фази читања, дужи текстови су бољи за читање у себи јер се тако ученицима пружа прилика да употребе различите стратегије читања“. (Милошевић 2003:115)

6. Приступии у насџави чиишања

Од неколико приступа читању на почетном нивоу учења енглеског језика, издвојићемо три, који се у литератури сматрају

најзначајнијим, а у пракси, најчешће примењиваним приступима. То су: фонички, „погледај и прочитај“ приступ и активно читање.

6.1. Фонички приступ (од енглеског *phonics*) је приступ који се заснива на вези између звукова и слова⁴. У основи овог приступа је поступак да се ученицима презентују слова алфабета и комбинације слова на начин на који се она изговарају. На пример, слово **a** се изговара као /[^]/, а слово **b** као /b/, **ph** као /f/ итд. Након што се установи једноставна повезаност између слова и њихових звукова, обично се иде корак даље да би се објаснило да се многа слова могу изговорити на више начина. У многим школама први сусрет са овим приступом је учење алфабета. На основу личног искуства, а и из разговора са наставницима из школа у Србији, дошли смо до податка да се ученицима често само презентују слова и она их уче напамет као песмицу. Овде, на жалост, нема систематског повезивања, нити ученици умеју да доследно спелују речи.

Уколико се изводи изоловано, фонички приступ може наставу учинити сувопарном, досадном и демотивишућом. Из тог разлога, препоручује се да се овакав приступ укључи у друге наставне активности у трајању од пет и десет минута. Сем тога, ако након оваквих вежби није укључено даље указивање на значење речи и повезаност група слова, овакве вежбе могу изгубити смисао и неће моћи да испуне свој циљ. Доказ за то је горе наведена чињеница да ученици у нашим основним школама често не умеју доследно да спелују нити да читају речи, већ алфавет науче као песмицу бесмислених слогова. Такође може доћи и до негативног трансфера из српског језика на енглески језик, јер је опште примећено да се овај исти приступ користи и приликом читања на српском језику. Тако ученици на основу свог искуства везаног за читање на српском језику, сричу и читају речи на енглеском језику онако како су написане, што се негативно одражава на њихово читање, те постоји и мишљење да би у овом случају фонички приступ у настави читања енглеског језика само довео до забуне при изговору енглеских речи. (Милошевић 2003: 112).

6.2. „Погледај и прочитај“ приступ (*look and say*) почиње од нивоа речи па се тако ученицима презентују читаве речи и изрази (Кристал 1996: 251) и Лангфорд (1989: 24–25). Овај се приступ зато још назива и „целе речи“ (*whole words*) или „приступ кључних речи“ (*key words approach*) (Камерон 2001: 148). Заговорници овог приступа тврде да у почетној фази учења читања, ученици препознају речи визуелним путем и памте њихов облик. Из тог ра-

4 Видети: Кристал 1996:251, и Лангфорд 1989: 23–24.

злога у настави треба што више користити флеш картице на којима су исписане читаве речи, и то оне речи које су ученицима већ познате (*mummy, likes* и сл.), и које су фреквентне у њиховом вокабулару. Почине се низом од пет-шест речи које ученици понављају за наставником, а затим им се показују картице са написаним речима које они изговарају. Када ученици науче први низ речи, прелазе на други, а када овладају са петнаестак речи, могуће ух је упутити на једноставније књиге које имају само речи које су њима познате.

Предност овог приступа јесте што он не захтева превише времена. Међутим, након петнаестак уведених речи, овај метод није више ефикасан, нити је могуће сваку реч памтити као одвојену јединицу. Добре стране овог приступа настави читања страног језика јесу у томе што ученици врло брзо могу да помоћу флеш картица препознају одређени број речи, што стичу утисак да су напредовали (мотивисани су тиме што могу да врло брзо читају читаву књигу), а тиме што познају изванредан број речи формирају представу о томе како се слова комбинују у слоге (*ibid*). Језичке игре које се могу користити у овој фази јесу повезивање речи са сликама или повезивање предмета са речима исписаним на флеш картицама. Овај приступ подстиче препознавање широког броја речи и израза више него читање читавог текста.

6.3. Активно читање (или „*language experience approach*“) је приступ који започиње на нивоу реченице (Кристал 1996: 250). Кључна карактеристика овог приступа настави читања је што се заснива на дечијем говорном језику. Активан приступ читању је најбоље представљен у употреби картица са речима и тзв. „састављачу“ реченица по моделу „Продор у писменост“ (Мекејм Томсон, Шауб 1970). Речи се узимају из албума и стављају у реченични оквир како би ученик саставио реченице по сопственом избору. Реченице могу да потичу из личног искуства ученика: он употребљава речи које одражавају његов говорни језик, те их може „написати“ без употребе задатка правога писања.

Овај приступ настави читања полази од учениковог искуства и користити се у настави страног језика тако што се пишу реченице које имају везе са датом темом или одређеним вокабуларом. Ученици могу да нацртају слику о којој после пишу или могу да илуструју реченицу коју су диктирали наставнику (види Кристал (1996: 250) и Ленгфорд (1989: 25)).

Предности коришћења овог приступа у настави страног језика јесу следеће: 1) ученикове идеје се користе за састављање текста који се касније чита, 2) успоставља се непосредна интеракција између ученика и наставника јер заједно састављају реченице, 3)

учење читања се креће од јединица значења (реченица) до речи и слова, 4) речи постају физичка стварност за ученика и он постаје свестан њиховог значења док их помера и комбинује, 5) интерпункција је присутна од самог почетка учења као део физичке стварности реченице (размаци између речи и тачке, и сл). (Мекеј, Томсон, Шауб 1970) .

Закључак

На основу разматрања комплексности процеса читања на енглеском као страном језику у почетним фазама његовог учења, може се рећи да овај процес представља изазов и за наставнике и за ученике. Суочени са притиском модерног света и великом окруженошћу писаним видом енглеског језика са којим се ученици сусрећу и пре почетка учења енглеског језика, а исто тако и ван учионице, наставници на себе преузимају одговоран задатак да својим ученицима помогну да постану компетентни у читању на енглеском као страном језику. У том смислу, ученицима се препоручује да подстичу вежбе читања наглас, које, као што је речено, имају своју вредност и сврху, али да истовремено ученицима указују и на графофонемске везе и парове речи које се римују.

Читање наглас и препознавање речи јесте, иако неопходан, само први корак у развијању вештине читања на страном језику. Читање у себи је вештина која се такође временом учи, и то успешно, уколико је наставник свестан важности развијања ове вештине, а исто тако добро упознат са приступима и техникама којима може да ову важну језичку вештину развије код ученика на адекватан и њима пријемчив начин.

Литература

- Бредли и Брајант 1983: L. Bradley, и P. E. Bryant, Categorizing sounds and learning to read: A causal connection: у *Nature*, 310, 419–421.
- Камерон 2001: L. Cameron, *Teaching Languages to Young Learners*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Даунинг 1983: J. Downing, *Reading and Reasoning*, New York: Springer – Verlag.
- Гудман 1973: K. S. Goodman, Psycholinguistic universals in the Reading Process у Smith, F. Ed. *Psycholinguistics and Reading*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 21–27.
- Госвами 1998: U. Goswami, Rhyme in Early Reading, у Beard, R. Ed. *Rhyme, Reading and Writing*, London: Hodder and Stoughton.

- Кристал 1996: D. Kristal, *Kejmbriđzka enciklopedija jezika*, Beograd: Nolit.
- Ленфорд 1989: P. Langford, *Childrens thinking and Learning in the Elementary School*, Lancaster, Pennsylvania: Technomic Publishing Company, Inc.
- Лију, Бејтс и Ли 1992: H, Liu, E. Bates and P. Li, Sentence interpretation in bilingual speakers of English and Chinese, у *Applied Psycholinguistics* 13: 451-484.
- Лотман 1979: J. M. 1979. Lotman, Ограничавање и развијање семиотичких система, Трећи програм, 42, III, 386–393.
- Мекеј, Томсон и Шауб 1970: Mackay, D., Thomson, B. and Schaub, P. 1970. *Breakthrough to Literacy*, London: Longman.
- Марковић 2003: J. Марковић, *Развијање вештине читања*, Београд, магистарски рад.
- Милошевић 2003: О. Милошевић, *Методске основе почетног учења странијезика на раном узрасту школске деце у Србији (од седме до десете године)*, магистарски рад.
- Смит 1971: F. S. Smith, *Understanding Reading: A Psycholinguistic Analysis and Learning to Read* New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Смит 1973: F. Smith, *A psycholinguistics and Reading*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Сноу, Бернс и Грифин 1998: C. E Snow, M. Burns и P. Griffin, Eds., *Preventing reading Difficulties in Children*, Washington: D. C., National Academy Press.
- Ферховен 1990: L. Verhoeven, Acquisition of reading in a second language, *Reading Research Quarterly*, 25, 2, 90–114.
- Виготски 1978: L. Vygotski, *Mind in Society*, Cambridge, M.A.: Harvard University Press.
- Вајли и Дарел 1970: R.E . Wylie, и D. D. Durrel, *Elementary English*, 47, 787–791.

Marijana D. Matic, Savka N. Blagojević

TEACHING READING AT THE ELEMNARY LEVEL OF ENGLISH LANGUAGE LEARNING

Summary

The basic literacy skills are a pre-condition of successful communication in the modern world both in the mother tongue and in the foreign language. The basic reading education in English for the learners with the Serbian mother tongue includes the recognition of letters, syllables and words and matching them with sounds. More importantly, it is vital for the children to be taught to ascribe meaning to the written symbols. For that reason it is necessary for the teachers to give attention not only to the form but also to the meaning in their teaching the basic reading skills in English. This paper analyses the possibilities and successful ways of achieving good level of reading skills in English taking into consideration the differences between the two languages, the cognitive abilities of the learners and their needs as well.

Предраг Н. Драгојевић

*Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
Универзитет у Београду*

ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА: ПРИМЕРИ ИЗ МЕТОДОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

У раду се препознају и класификују примери (остатака) литерарног тумачења уметности у оквирима новоформиране историје уметности као науке. Разматра се зашто сваки научник који уводи нови метод ове науке истовремено наставља да тумачи ликовна дела и литерарним средствима, која је методолошка вредност тих средстава и зашто их треба неговати у историји уметности као хуманистичкој дисциплини.

Кључне речи: историја уметности, методологија, литература, Србија

Пошто је у 19. веку прошла кроз мукотрпни период врло поступног појављивања и спорог прихватања у српској литератури о уметности (уп. Драгојевић 2010), историја уметности је у Србији у првој половини 20. века доживела значајан напредак: прихватила је, разумела и почела да примењује све методе тадашње науке о уметности и развија у њима све елементе научности (научни опис, анализу, објашњење, уочавање правилности, деловање...), изграђујући при томе свој појмовно-језички систем (уп. Драгојевић 1997). Уочљиво је да, и поред таквог развоја, у текстовима српских историчара уметности прве половине 20. века остаје присутан одређени литерарни набој. Уз претпоставку да он није само остатак једног старијег манира писања импровизованих лепих састава о уметности,

pdragoje@f.bg.ac.rs

Реализовано на подпројекту *Стратегије баштиншења*, пројекта *Традиција и трансформација: историјско наслеђе и колективни идентитет у Србији у 20. веку* (МНТР 47019).

него да има одређену функцију и у оквирима научне интерпретације, покушаћемо да препознамо и класификујемо карактеристичне примере оваквог писања и разумемо њихов смисао у оквирима методологије историје уметности.

Некако је разумљиво што ћемо доста литерарности пронаћи у радовима Божидара С. Николајевића који је, мада први школовани историчар уметности у Србији, ипак свој рад засновао на субјективном осећају и усмерио га на популаризацију. Мада је давао одушка својој креативности и изван науке, пишући песме, приче, драме и хумореске, он је и у радовима писаним са научном претензијом користио литерарно и понесено тумачење. Кад је требало описати дело, помињао би „ваздушност и расплнутост“, или „нежно и етерасто“, (Николајевић Б. С. 1900: 253) остајући неодређен. При изражавању појединих теоријских ставова, није избегавао метафоре, као онда кад је објашњавао да је „протоплазма“ ликовног дела уметникова мисао (исто, 312). Повремено би, уместо теоријске анализе, после описа неких ликовних елемената слике, не могавши да пружи прецизније формалне и стилске одреднице, прибегавао приповедању о мотиву и углавном личном доживљају дела: „(...) нама остаје да наслућујемо тишину сумрака, натопљену мирисом пољског цвећа; и да назиремо, како у прозачној тмини подрхтавају круне лиснатих дрвета“ (исти, 1903: 444). Приказ рада једног уметника постајао је на тај начин опис главних дела, а уз сваки би се нашла понека лепа реч и опште похвале мајстору. Истраживачки посао историчара уметности свео је на прикупљање и одабир информација и њихово компоновање у једну лепу, прегледну и пријемливу целину. Даље у том правцу ишао је кад је мешао историјске изворе и књижевну фикцију: за своју књигу о Леонарду (Николајевић Б. С. 1907), упоредо са научним монографијама и чланцима, користио је и роман *Васкрс богова* од Мерешковског, преведен на српски и у то време објављиван у наставцима у *Бранковом колу*. Производ тако заснованог и изведеног рада захтевао је оцену естетским, а не научним мерилима; другим речима, губила се, или се није успостављала, граница између уметности и тумачења уметности, доживљаја уметности и њеног истраживања, или између књижевног и научног текста. И заиста, Николајевић је спадао у оне историчаре уметности који су себе називали писцима, а своје радове из историје уметности – књижевним радовима. Штавише, био је склон да одређену тему у потпуности обради литерарним средствима (тако је своја сазнања о изградњи Саборне цркве у Београду преточио у позоришну једночинку, уп. Николајевић С. Б. 1986: XXI).

Николајевићев оштри опонент, Владимир Р. Петковић, поставио је српску историју уметности на позитивистичке основе и у праксу увео од друге деценије 20. века, доследно, упорно, помало и претерујући, инсистирање на фактографском поступку (који углавном одговара на питања ко, шта, где, када, колико). Па ипак, и код њега је лако препознати литерарни приступ, мада на нешто рационалнији начин. Књижевна средства користио је да читаоцу својих стручних радова дочара средину и културу у којој су очуване поједине грађевине или уметничка дела; или особине личности уметника; или ефекте које је ликовно дело можда изазивало код људи у претходним епохама. Уочљиво је да су такви делови само увод у озбиљнија излагања, начин да се саопшти о чему, и зашто, намерава да говори у свом чланку. Истина, пуко фактографисање В. Р. Петковића не ретко није проистицало из решавања научног проблема – о нечему је писао само зато што то постоји – па је ту на почетку било места за једно лепо, литерарно, уоквиравање, на пример:

„Као што мрнарима на отвореноме мору извесне појаве служе као поуздан знак, да сува земља није далеко, тако исто и једноме искусноме путнику не може никада измаћи, а да по извесним знацима не наслути, да је у близини каквога манстирскога самостана.“¹ (...) „И као каква величанствена визија на једноме живописном позађу указује се изнаенада пред њим свети храм Божји са својим кубетима.“ Црква је „лепих витких размера, окићена као невеста“ (Петковић В. Р. 1908: 121, 122).

Код В. Р. Петковића, литерарни пасажии добијају и функцију у тумачењу неких њему недовољно јасних ствари, као што су доживљај уметничког дела и вредновање естетског доживљаја. У ту сврху, он је изводио разна поређења између ликовних уметника и песника, новелиста, романсијера и – баштована. Или, користио би усхићене асоцијације и импровизоване обрте (не увек са много смисла):

„На капији кроз коју се улазило у град Сијену стајао је натпис: *Више него своја вратиша, Сијена вам отивара своје срце*. И уметност у којој се искрено и топло отвара срце уметника, имаће свагда поклоника. Ми нисмо у стању да, у смислу познатих стихова Алфреда де Мисеа, Јовановићу, који нам даје своје срце, дамо свој живот, али му одајемо захвалност за уметничке сензације које смо проживели у његовој уметности.“ (исти 1926: 68)

¹ Ти знаци, били би, по Петковићу, пут који постаје све ужи, пејзаж који постаје „све романтичнији“, и неки осећај да је место одвојено од света.

На више места, Петковић је своје виђење уметности износио кроз поређења са биљкама, као на пример када је говорио о начинима развоја уметности, или онда кад је описивао стање уметности у једној средини („...те се блесак уметности на лагунама у ово доба упоређује са позлаћеном кором, испод које се крије труло стабло једнога дрвета“), развој уметника (Тицијан, „као звезда која тихо блиста и непрестано се пење“; Ђорђоне „сличан метеору“ – Петковић В. Р. 1910: 3, 5) или уметникову особеност (Ван Дајк је у односу на Рубенса „као Месец према Сунцу“, који користи позајмљену светлост – исти, 1911: 3).

Можда је склоност ка литерарном утицала и на његов приступ туђем научном раду, који је читао као занимљиво штиво, а суд о њему доносио на основу *уџиска*: зна да критикује неку књигу јер је у њој „до зла бога развучено излагање“, а не оставља „утисак да је и доказано то што износи“ (Петковић В. Р. 1907: 78, 79).

Почетком двадесетих година 20. века, Лазар Мирковић је почео да озбиљније од својих претходника уводи и унапређује иконографски метод (који у делу посматра теме и мотиве, и доводи их у везу са писаним – религијским или књижевним – изворима). Наизглед парадоксално, у Мирковићевим тумачењима уметности готово да нема литерарних узлета, произвољности, нејасноћа, емоција уместо рационалног; понекад би пренео атмосферу која влада у цркви („велика је у ваздуху мистичност светиње“, уп. Станојевић С. – Мирковић Л. – Бошковић Ђ. 1928) и то је све. Објашњење је у чињеници да је његов иконографски метод био довољно егзактан и да није остављао простора за слутње, нагађања, утиске и сличне нејасноће, које би се најбоље дале исказати литерарним средствима.

Од средине двадесетих година, Милан Кашанин је развио једну варијанту културолошког метода у историји уметности (у ком се уметност посматра у контексту културе). Будући недовољно артикулисан и у европским размерама (проблеми дефинисања и терминолошког означавања културе и цивилизације; питање класификовања културних категорија; и друга), овај метод је и у локалној, српској, варијанти оставио довољно простора за креативна домишљања. Кашанин је своју склоност ка књижевном раду исказао кроз већи број приповедака, есеја и романа, који су наишли на добар одјек у књижевној критици, али је морао да је повремено користи и у историји уметности. Са Кашанином, овакав поступак почиње да добија праву примену. Прво, користи се да (помоћу маште, поређења и метафора) пластично дочара став уметника, његове

способности, преокупације, тежње и ограничења. На пример, открива „громогласни оркестар боја који је г. Бијелић поставио“ и описује га као уметника „што личи на певача који има изврстан орган и несигуран слух, и који пева искључиво у високом тону и на сав глас“ (Кашанин М. 1932: 611–612). Ово није далеко од научног принципа, јер уз помоћ познатог тумачи оно што је непознато, а дало би се и превести у категорије опште естетике.

Следећа употреба литерарног приступа код Кашанина тиче се описа духовне и материјалне културе прошлих времена и дочаравања духовне атмосфере у којој је неко дело настало или из које потиче. На пример, када пише о Константину Данилу као сликару у чијим делима

„има нешто малограђанско, нечег из аустријских варошица, где се цене господа и официри, љубе се руке госпођама, уздише се над књигом и за пианином, са страхом, с поносом и с љубављу спомињу цар и царица, пије се пиво, пуше се цигаре, и по цело после подне читају се, кроз наочаре, у папучама, крај пећи и мачке, једне новине.“ (Кашанин М. 1924: 385)

- или о Леону Коену, који му „личи на провалу облака и на вихор из друге земље“ (Кашанин М. 1935: 408). То су искази који настају не *умесито*, него *после* проучавања одређене појаве, као један од могућих начина сажетог и пластичног саопштавања научних сазнања.

Интересантна је још једна Кашанинова употреба литерарности као инструмента методологије историје уметности, а то је сликовито описивање ликовних појава које он иначе у научном смислу добро познаје, класификује, препознаје правилности у њима и изводи о њима засноване и доста прецизне закључке. Не би се рекло да је тиме покушао да догради терминологију, описи су сувише индивидуални, али по себи указују на потребу да се то у струци учини:

„(...) За композиције највише су употребљене боје пурпурна и љубичаста, затим боја маслине и зреле неранџе (...) Преливи су веома разноврсни, и толико танани да се једва распознају; црвена боја има ниансе вишњевоу, мрко црвену, бледо црвену, сасвим румену и ружичасту, боју црног вина гледаног спрам сунца, и боју воде у коју је пала кап крви; зелена је час тешка, масна, згуснута као боја презреле оливе, час свежа и чиста као боја младе траве (...)“ (Кашанин М. 1926–27: 192).

Када је почетком тридесетих година 20. века Зорка Симић (Симић-Миловановић) увела атрибуциони метод у српску историју уметности (који открива карактеристичне форме сваког уметни-

ка), учинила је то са истом убеђеношћу у његову егзактност, као и његови творци у европској историји уметности (уп. Драгојевић П. 1997: 78–91), а и остали заступници идеје да се уметничка форма може проучавати егзактно, као што се проучава форма у природним наукама (уп. Драгојевић 1998). И исто као и они, морала је да ту идеју подупире научним слутњама, претпоставкама и (недоказивим) осећајем да је у праву – за шта су јој најбољи инструмент била управо литерарна средства. Тамо где је требало описати карактеристичне форме уметника и, уопште, особености ликовног поступка, писала је помало неодређено, користила метафоре и поређења, износила своје субјективне утиске: „то ваздушасто зрачење мало тамнијих жућкастих боја као да ствара око особа које је сликао Павле Симић засебне мале атмосфере, те нам се оне чине као засебни, оделити животи и оделите индивидуе“ (Симић З. 1933: 35) Понекад, реченица која почне рационалном научном тврдњом, заврши као песнички опис, на пример: „Психички склоп боја (...) неограничено топао (...) зрачи као кроз ваздух у предвечерје“ (исто, 34). Невезано са употребом атрибуционог метода, код Симићеве проналазимо и употребу литерарног поступка у популаризовању уметности и проучавања уметности. Са циљем да предмет описивања приближи савременом читаоцу, прави смеле аналогije, на граници банализације: цркве описује као „галерије“ (иста, 1939: 1), фреске као књиге из којих се учило уз живу реч свештеника (исто, 10), а циклусе у њима пореди са стриповима (*ibid.*).

Ни рационални историчар архитектуре Ђурђе Бошковић, склон фактографисању, није одбацио литерарна тумачења уметности. Разлог за то је што му је нашао примену у пракси: то је поступак који користи при сажимању података у обради тема које нису биле његова специјалност (Бошковић Ђ. 1935-а: 213), или при тумачењу естетског утиска; тако се код њега, на пример, тик уз математичке приказе облика грађевинских конструкција налазе литерарни описи утиска који оне остављају на посматрача (исти, 1935-б: 71).

Појава литерарног у стручним радовима историчара уметности, са свим неодређеностима у излагању, импровизацијама у анализирању и објашњавању, инсистирању на доживљају уместо везивања за чињенице, интуицијом уместо логиком, наводиле су понекад и припаднике других струка, а и аматере, да помисле како је тим путем – писањем надахнутих, лепих, атрактивних литерарних састава о уметничким делима – могуће прикључити се истраживањима у историји уметности, па чак и дати прилог проучавањима

(Каралић П. 1925). Тиме је литерарно тумачење уметности претило да угрози интегритет историје уметности као струке.

Случај одбацивања појединих делова текста Петра Ј. Поповића указује да је после извесног времена, на одређеном степену развоја историје уметности у Србији, употреба литерарног тумачења морала имати своје методолошко оправдање. Поповић је, на име, на крају једног свог чланка намењеног *Гласнику скојског научног друштва*, после излагања научних чињеница изнео неке своје закључке добијене проучавањем историје и читањем текста повеље деспота Ђурђа Бранковића – било је то једно субјективно виђење историјских догађаја, личности и њихових судбина, писано сасвим понето и поетски, а не научним језиком и на основу проверених чињеница. Уредник часописа, Р. Грујић, скратио је текст избадивши поменути део, а Поповић га је објавио накнадно у другом часопису (Поповић П. Ј. 1933: 213–214). Слично је поступио и Жарко Татић, када је своје стручне студије о светогорским грађевинама комбиновао са својом путописном прозом и тај поступак критиковао је Ђ. Бошковић.

Оријентисање на претежно литерарни приступ водило је историчара уметности из науке у есејистику, књижевност и поезију, што је као свој пут изабрао Тодор Манојловић.

Оријентисање на науку захтевало је од историчара уметности да строго раздвоји свој књижевни рад од научног рада, и да пронађе разлог за евентуалне литерарне пасаже у својом научним и стручним саопштењима, чланцима или књигама. Пример за то налазимо код Александра Дерока, који је испробао и неке нове видове примене литерарног приступа тумачењу уметности. Он је са књижевником Растком Петровићем заједно путовао проучавајући остатке средњовековне прошлости; привлачиле су их мистика неистражених локалитета, необрађене, нове теме. Дероко је књижевним средствима описивао атмосферу у којој би затекао споменик културе и утисак који оставља, а захваљујући том приступу уочавао је појаве које иначе вероватно не би биле предмет проучавања историје уметности, а треба их узети у разматрање: „О како су Сопоћани тада, без пута и мотела, без калуђера, већ само са овцама околу (па и унутра), обхрвани(!) зеленилом, били узбудљивији... Фреске су биле влажне и свеже. На њих је падало сунце јер није било свода већ само небо над њима. Биле су величанственије.“ (Дероко А. 1969) Такође, употребио је литерарни приступ да изнесе своје разне претпоставке, скице за хипотезе, као на пример: „Затим у Соколици, испод тешких, прашњавих везова лежао је ту, у малој

напуштеној цркви, кип богородице који је ту некада долетео преко брда с оне стране планине. Са Бањске?“ (ibid.) Своја слободнија тумачења и субјективне погледе сакупљао је и објављивао кад би добили смисао самосталне целине, али и тада као потенцијална историјска грађа (сећања једног истраживача, сећања на ранија времена и савременике, и слично).

Слична употреба литерарних средстава, дакле, један литерарни приступ унутар методологије историје уметности, може се препознати и код Милоша Црњанског, школованог историчара уметности, када покушава да објасни „тајну“ Дирерове уметности: у једном наизглед необавезном разматрању, дошао је до многих слутњи и претпоставки о уметничковој личности и делима. Његов текст је згуснути резиме озбиљних и дубоких разматрања и у научној обради би захтевао дуге, детаљне и аргументоване студије разноврсних (психолошких, социјалних, антрополошких и других) проблема. Говорећи при томе о свом приступу, посебно је истицао његове предности у односу на историјскоуметнички:

„На питања која искрсавају (...) не може се одговорити цитатима из историје уметности, па ма како духовито и опширно рађеним, бар у овако лично писаним приказима, који траже део једне истине, која треба да буде приватна (...)“ (Црњански М. 1928: 530–531).

Закључићемо да се, посматрано у дужем периоду, у српској историји уметности уочава одређени развој става према литерарним покушајима интерпретације ликовног дела унутар стручне литературе.

У почетку, историја уметности се сматра такорећи делом књижевности, књижевна фикција служи као аргумент, научно саопштавање поистовећено је са писањем лепог састава. Мада засниван већим делом на субјективном, фиктивном, емоционалном, маштовитом, сугестивном, вишезначном, па и случајном и мада се користи књижевним, песничким, па и драмским средствима, све време је јасно да такво писање о уметности нема у себи готово никакву уметничку или књижевну вредност. С друге стране, историчари уметности који су имали књижевног дара сасвим успешно су га исказивали у постојећим књижевним формама.

Затим се, постепеним увођењем и развојем метода, у текстовима историчара уметности научни делови издвајају од књижевних, који се своде на мање пасаже и постају оквир текста или попуна која повезује научно писане делове – али коју треба избегавати и сузбијати, јер открива да се аутор не сналази добро у појединим деловима, нема податке или решења; схваћена је као нужно зло, на-

чин да се изрази оно што се још не може изразити научном терминологијом.

Упоредо са тим током, показало се да лоше стране литерарног тумачење уметности (вишезначност, слаткоречивост, фразирање, поједностављивање научне теме и сено популарисање до банализације) отварају простор свим нестручњацима да тумаче уметност и угрожавају интегритет историје уметности као струке. Ту се појавила могућност избора: бити есејистичар или бити стручњак и научник.

На крају, литерарни поступак је добио своје место унутар методологије историје уметности, као својеврсни приступ, који служи да се изрази научна слутња и скицира могућа хипотеза, да се открије проблем или укаже на нове погледе на појаве, да се сажето прикажу резултати истраживања (на местима где није потребно дуже излагање или доказивање) или да се да нека креативна формулација.

Литература

- Бошковић 1935-а: Ђ. Бошковић, „Свети Сава и српска средњовековна уметност“, *Српски књижевни гласник* 44/3, Београд, 2122164.
- Бошковић (1935-б) Ђ. Бошковић, *Мост Београд – Земун*, *Српски књижевни гласник* 44, Београд, 70–71.
- Дероко 1969: А. Дероко, *Зограф* 3, Београд.
- Драгојевић 1997: П. Драгојевић, „Историја уметности у Србији у првој половини XX века“ (докторска дисертација, одбрањена 20. 5. 1997; 605 страна).
- Драгојевић 1998: П. Драгојевић, „О Antonu Špringeru – angažman istoričara umetnosti u javnom životu“, *Vojnoistorijski glasnik* 3, 117121.
- Драгојевић 2010: П. Драгојевић, „Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности“, *Зограф* 34, Београд, 163–173.
- Каралић 1925: П. Каралић, *Мистичка лејоша Македоније као извор сликарских моштива*, Београд.
- Кашанин 1924: М. Кашанин, „Даниелова изложба“, *Српски књижевни гласник* 11/5, Београд, 380–385.
- Кашанин 1926–27: М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, *Стиринар* 4, Београд, 115–221.
- Кашанин 1932: М. Кашанин, „Изложба слика г. Јована Бијелића“, *Српски књижевни гласник* 35/8, 611613.
- Кашанин 1935: М. Кашанин, „Романтизам Леона Коена“, *Српски књижевни гласник* 44/5, 406408.

Николајевић 1900: С. Б. Николајевић, „Српска уметност на париској изложби“, *Бранково коло* 8, С. Карловци, 248–253, 9: 280–284, 10: 309–312, 12: 372–375.

Николајевић 1903: С. Б. Николајевић, „Вато“, *Српски књижевни гласник* 10/6, 437–450.

Николајевић 1907: С. Б. Николајевић, *Леонардо да Винчи*, Београд, 1–65.

Николајевић 1986: С. Б. Николајевић (прир.), *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд, 1–395.

Петковић 1907: Р. В. Петковић, „Тх. И. Шмита Кахрие Джами, Софија 1906“, *Старинар* 2, Београд, 7081.

Петковић 1908: Р. В. Петковић, „Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу“, *Старинар* 3/12, Београд, 121143.

Петковић 1910: Р. В. Петковић, „Тицијан“, *Дело* 15/1, Београд, 3854. Прештампано као брошура.

Петковић 1911: Р. В. Петковић, „Антонис ван Дајк (15991641)“, *Дело* 19/1, Београд, 102114. Прештампано као брошура.

Петковић 1926: Р. В. Петковић, „Ђорђе Јовановић. Поводом његова јубилеја“, *Српски књижевни гласник* 18/1, Београд, 65–68.

Поповић 1933: Ј. П. Поповић, „Уредникове исправке“, *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор* 13, Београд, 207214.

Станојевић, Мирковић, Бошковић 1928: Ст. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић, *Манасџир Манасија*, Београд: Народни музеј 1928.

Симић 1933: З. Симић, Два рада сликара Павла Симића, *Старинар* 8–9, Београд, 28–37.

Симић 1939: З. Симић, *Старе српске цркве и манасџири*, Београд: Коло српских сестара, 1–13.

Црњански 1928: М. Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, *Српски књижевни гласник* 25/3, Београд, 174–184; 4: 278–284; 5: 348–356; 6: 433–438; 7: 529–538.

Предраг Н. Драгојевић,

**ЛИТЕРАРНО ТУМАЧЕЊЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА:
ПРИМЕРИ ИЗ МЕТОДОЛОГИЈЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈЕ
УМЕТНОСТИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА**

Резиме

У раду се препознају и класификују примери (остатака) литерарног тумачења уметности у оквирима новоформиране историје уметности као науке. Разматра се зашто сваки научник који уводи нови метод ове науке истовремено наставља да тумачи ликовна дела и литерарним средствима, која је методолошка вредност тих средстава и зашто их треба неговати у историји уметности као хуманистичкој дисциплини. Посматрано у

дужем периоду, уочава се одређени развој става према таквим литерарним покушајима (све време је јасно да у себи немају готово никакву књижевну вредност). У почетку, историја уметности се сматра такорећи граном књижевности, књижевна фикција служи као аргумент, научно саопштавање поистовећено је са писањем лепог састава. Затим се у текстовима историчара уметности научни делови издвајају од књижевних, који се своде на мање пасаже, постају оквир текста или попуна, која повезује научно писане делове али коју треба избегавати јер открива да се аутор не сналази добро у појединим деловима, нема податке или решења. Упоредо са тим током, показало се да лоше стране литерарног тумачења уметности (вишезначност, слаткоречивост, фразирање, поједностављивање научне теме и сено популарисање до банализације) отварају простор свим нестручњацима да тумаче уметност и угрожавају интегритет историје уметности као струке. Ту се отварила могућност избора: може се бити есејистичар или бити стручњак и научник. У следећој фази, литерарни поступак је добио своје место унутар методологије историје уметности, као својеврсни приступ, који служи да се изрази научна слутња и скицира могућа хипотеза, да се открије проблем или укаже на нове погледе на појаве, да се сажето прикажу резултати истраживања (на местима где није потребно дуже излагање или доказивање) или као креативна формулација.

Кључне речи: историја уметности, методологија, литература, Србија

Саша Брајовић*Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
Универзитет у Београду,*

ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ

Јеврејски идентитет у раном модерном периоду – епохи у којој традиционално антијеврејство прераста у антисемитизам – обликован је насиљем, изгоном, гетоизацијом, формама визуелне диференцијације, интеграцијом, али не и асимилацијом у оквиру европске хришћанске културе. Изучавањем односа интелектуалних и физичких категорија, душе и тела као социјалних и историјских конструкта, може се, донекле, одговорити на питање шта то значи бити Јеврејин у раном модерном добу. На основу искустава актуелних протогониста и посматрача, у њиховој сопственој реалности, овај текст представља перцепцију и самоперцепцију Јевреја у менталним и визуелним кодовима ренесансе.

Кључне речи: Јевреји, ренесанса, идентитет, антијудаизам, визуелна диференцијација, слика другог, интеграција, менталне и визуелне презентације

Јевреји и ренесанса

Јеврејски свет ренесансног периода био је разнолик, као и свет других етнија тог времена. Демографска померања нарочито након изгона са Иберијског полуострва, политичке, социјалне, економске, религиозне и интелектуалне промене обликовале су јеврејско тело и душу, као и тело и душу других група ренесансне Европе. Ренесансни јудаизам је подразумевао уплив нејеврејског, континуирано позајмљивање туђих културних вредности. Размена са другима била је обострана и дешавала се на много различитих нивоа – у теологији, филозофији, медицини, социјалној, литерарној и визуелној култури. Истовремено, ренесансни Јевреји веома су брижљиво чували своје аутохтоне вредности.

Ренесанса, време изузетних досегнућа, није била *ренесанса* за све. Ова епоха, која је тежила идеалу хармоније, у реалности је била нехармонична за многе религиозне, етничке и социјалне групе, посебно за Јевреје.

Ренесансна бележи пораст антагонизма према Јеврејима у религиозном, секуларном, визуелном и сваком другом домену. Иако је већ на IV Латеранском концилу 1215. оглашена употреба знака којим ће Јевреји бити „означени и одељени од других“ (Simonsohn: 1991, 135–137), а већа италијанских градова доносила одлуке о симболима који су обликовали систем кодова, што одваја Јевреје од остатка популације,¹ упошљавање форми визуелне диференцијације било је најизразитије у ренесансном добу.

У ренесансној ери догодила се транзиција антијеврејства у антисемитизам (Berger: 1997, 3–14; Simon: 1991, 134–139). Ова промена, највише последица снажније имплементације закона „чисте крви“, подједнако се осећала и у католичком и у протестантском свету.² У 16. веку јеврејство се идентификује као озбиљна биолошка инфекција, а конверзија у хришћанство као још једна велика јеврејска завера.³ Антисемитизам 16. века настао је из традиционалног средњовековног антијудаизма, али је нарастао у осећање јеврејства као духовне, моралне, телесне заразе која се мора ампутирати из друштва.

Culpa Iudaeorum, у хришћанском свету традиционално подвучена колективна и трансгенерацијска кривица Јевреја због убиства Христа („Крв његова на нас и на дјецу нашу“, Матеј 27, 25), као и страх од способности Јевреја у финансијском, административном и техничком домену, обликовала је у менталним и визуелним кодовима хришћана лик Јеврејина као гротескног, демонског, исквареног и оног који квари. Међутим, развој и трајање тог стереотипа нису били линеарни, већ сусе мењали унутар променљивог контекста хришћанског саморазумевања.

1 О теолошкој доктрини, еклезијалној политици и начину представљања јудаизма и Јевреја у претходном периоду: Chazen: 2004, 43–47. О обележавању Јевреја у ренесанси: Owen Hughes: 1986, 3–59.

2 Некада у науци представљана као ослобађајућа сила која је, између осталог, гарантовала грађанска права Јеврејима, реформација је, нарочито у првом таласу, како сведоче документи, била погубна за Јевреје. Мартин Лутер, „први модерни човек“ немачке културе, може се посматрати и као оснивач модерног антисемитизма, јер је исказивао прецизне антисемитске погледе и имао огроман утицај на следеће генерације по том питању: Rowan: 1985, 79–90; Oberman: 1984, 43. У католичком свету антисемитизам подстичу нарочито припадници фрањевачког реда. Утврђено је да су обележавања и сегрегација Јевреја, као и насиље и десакрализација културних места, увек следили након интензивне опсервантске кампање: Cohen: 1982; Nirenberg: 2002, 3–41.

3 О коренима оваквог става: Jestice: 2007, 25–42.

Изучавање јеврејског ренесансног света подразумева уобичајено упознавање са разноликим изворима и коришћење разноврстних научних дисциплина. Захваљујући порасту научног интересовања за идентитет, тело, културолошке разлике, који је допринео бољем разумевању слике другог као нестабилне и променљиве, јеврејске студије су током последње две деценије претрпеле значајне промене.

Потреба за утемељењем осећања различитости себе и другог налаже повлачење линије која ствара илузију потпуне раздвојености. Та линија је имагинарна и веома флуидна. Стереотипи се мењају, а са њима и слике (Burke: 2001, 123–139). Разумевање тог дискурса, као и изучавање реалних околности и укупних репрезентационих стратегија отопило је ригидне концепције историчара, историчара уметности и теоретичара јеврејских ренесансних студија. Током последњих двадесетак година посветило се спознаји антијеврејске идеологије и имажерије унутар међусобних односа Јевреја и хришћана, искустава актуелних протагониста и посматрача у њиховој сопственој социјалној, економској и културној стварности, у којој се линија између *selfa* и другог стално померала.

Наравно, чињенице о страдању Јевреја и њиховој демонизацији у ренесансној ери, прикупљене током друге половине 20. века, остају неспорне. Али, данашња наука тежи да антијудаизам и антисемитизам ренесансног доба сагледа као интегрални део ширег поља јеврејско-хришћанских односа (Nochlin: 1995, 7–19). Антијеврејски топови, сакрални и секуларни, као и њихова дисеминација, зависили су од многих чинилаца који се преиспитују. Антагонистичке репрезентације Јевреја од стране нејевреја посматрају се у вези са јеврејском самопрезентацијом. Антијеврејски концепти (као и антимуслимански, антикатолички, антипротестантски...) проучавају се данас у ширим идеолошким и социјалним оквирима, који указују на амбивалентност менталних и визуелних презентација, обојених страховима, али и фасцинацијом, јудеофобијом, али и јудеофилијом.

Идентитет

Идентитет уопште, па и онај ренесансни, нестабилна је категорија.⁴ Расточеност персоналног идентитета у 16. веку израз је свеобухватне несигурности – духовне, социјалне, економске. Рене-

4 О ренесансном идентитету и његовој перцепцији у модерној науци: Брајовић: 2009, 23–40.

сансно јеврејско сопство обликовало се, као и свако друго, у контрасту са другим, али и у сличности себе са другим. Застрашујућа и, истовремено, комична фигура Јеврејина моделована у ренесансној мисли и визуелној култури, мора се посматрати из те перспективе. Јеврејин – објекат погледа, негативни пример, суштина слике другог, странац, амбивалентан у религиозном, етничком, етичком, социјалном и сваком другом смислу – не припада ни једном контексту природно и једноставно. Он покушава да изгради свој идентитет асимилацијом у хришћанско друштво, или потпуном оданошћу сопственој традицији. Он прихвата или пориче туђе – често наизменично.

Јеврејски идентитет веома је тешко обухватити и зато што постоји много различитих јеврејских идентитета. Јевреји са севера и југа Европе међусобно се веома разликују, а разлике постоје и унутар мањих регија. Тако су италијански Јевреји, који су имали формативну улогу у обликовању културног профила јудаизма у раном модерном периоду, јер је Апенинско полуострво било дом најбројније јеврејске популације у хришћанској Европи и било спона Истока и Запада, међу собом разнолики. Они из Венеције, државе која је имала јединствену улогу у формирању јеврејске саморецепције, другачији су од оних из других комуна (Bonfil: 2001, 169–190). У северну Италију, склањајући се од прогона и због економских разлога, долазе Ашкенази, чија је култура укорењена у северној Европи. Од 16. века они чине најбројнију групу Јевреја у Италији (Shulvass: 1985, 111–115). Тако се, на релативно малој територији, сустичу „рођени“ италијански Јевреји, Сефарди из Португалије и Шпаније, Ашкенази, левантски Јевреји. Живели су у истим градовима говорећи различитим вернакуларним језицима, често практиковали различите религиозне ритуале, имали другачије обичаје, храну... Јевреји су осећали отпор према сопственим подгрупама, као и друге етнице у Европи.

Када је у питању био *Converso*, или *Marrano*, све је још компликованије. Шпански конвертити из претходних епоха били су далеко од своје традиције. Већина се сматрала истинским католицима. Али, постојали су архиви који су сведочили о чистоти крви (Bear: 2001). Хуманиста Хуан Луиз Вивез, који је писао полемике против јудаизма, у писмима се жалио Еразму Ротердамском како живи у тако страшном времену да не сме „ни говорити ни ћутати без страха“, зато што су били откривени његови семитски корени (George: 2002, 405–426). Филозоф и један од највећих поета шпанског *златног доба*, Луис де Леон, био је изведен пред суд Инквизиције због

разилажења са догмом Католичке цркве. Био је горко изненађен када је сазнао да му се породица покрстила 1415. Оптужен је за јудаизам 1572. Хуан и Алфонсо Валдез, заговорници потребе духовне реформе Католичке цркве, били су оспоравани због јеврејских корена. Један од најфинијих умова те епохе, Балдазаре Кастиљоне, руковођен разним, првенствено личним интересима, оптужује браћу и 1528. пише Алфонсу како се не сме надати да је успео преварити оне „који су ионако сумњали у твоје корене“. Алфонсо је, увређен, тражио од Кастиљонеа елементарно поштовање. Кастиљоне је одговорио: „Запањен сам што се надаш да ћу ценити твоју част коју си изгубио пре него што си се и родио“ (Friedman: 1987, 22).

Marranos (погрдни назив за иберијске покрштене Јевреје, „нове хришћане“) за хришћане су увек били Јевреји, а за Јевреје изгубљене душе (Pullan: 1997, 145–167). Захваљујући знању језика и животним условима који су их снашли, постали су изузетно успешни нарочито у трговини и финансијама. Тако су изазвали још више мржње у свим областима које су населили, нарочито у северној Европи, али и у Отоманском царству међу хришћанима. Онемогућен да заиста буде неко и према хришћанским и према јеврејским законима, Марано је парадигма фрагментираног сопства ренесансног и барокног периода. *Лушајући Јевреј* – попут Уријела да Косте, филозофа из Португала, који је након деценија тескобе међу хришћанима доживео потпуно понижење од јеврејске заједнице у синагоги Амстердама, након чега је 1640. починио самоубиство – отелотворење је мучног осећања неидентитета, расточеног унутарњим контрадикцијама. Понеко од „нових хришћана“ покушавао је и, донекле, успевао да буде слободан – попут Баруха, односно Бенедикта Спинозе, чије се непристајање на потпуно припадање често тумачи као темељ скептицизма, па и модерне филозофије уопште. Неки од нових хришћана имали су кључну улогу у процвату популарних побожности и мистицизма позног 16. и раног 17. века, али су увек живели под лупом – попут свете Терезе, чија су писања често критикована као первертирана рефлексија њених јеврејских корена. Неки „нови хришћани“ гравитирали су ка религиозним и другим институцијама које нису имале дугу традицију, а самим тим ни антијеврејску оријентацију. Тако су оснивање језуитског реда помогли теолози који су били старином Јевреји. Сам свети Ингасије Лојолски неуморно је проповедао против закона чисте крви, а његов лични секретар Хуан Алонсо де Поланко био је, вероватно, старином Јеврејин (Rietes: 1981, 31).

Најпре „захваљујући“ Мараносима концепт јеврејства се током 16. века театрализовао, нарочито у Енглеској. Марлоов портрет *Јеврејина с Малтије*, као и Шекспиров *Млејтачког трговца*, отелотворују традиционалну слику Јеврејина каматара, која је постала узор за све касније комаде и то не само у енглеској литератури (Bere: 1998, 128–162). Театрализовани Јеврејин је духовно и морално покварен, опседнут богатством, превртљив, емоционално нестабилан – једном речју идеалан да привуче широку публику која је у њему видела слику другог, истовремено је мрзећи и идентификујући се са њом.

Прогнаници са Иберијског полуострва допринели су развоју концепта меланхолије у европској ренесансној мисли. Отцепљеност од места, а тиме и од себе, била је основ њихове властите меланхолије која је обухватала и тело и душу. Медицински концепт *typus melancholicus sanguinicus*, обојен арапском научном мишљу, снажен идејама иберијских Јевреја, био је кључан за обликовање шпанске литературе у *el siglo de oro* (1492–1659/1681), нарочито концепт Дон Кихота.⁵ Уткивао се у хуманистичку литерарну и иконографску традицију ренесансне Европе.⁶ Аматус Луситанус, који је лутао од Саламанке, преко Антверпена, Фераре, Анконе, Дубровника, до Солуна, отуђење од места, које подстиче алијенацију од себе, види као основ за креирање меланхоличног карактера (Gutwirth: 2009, 57–92). Сматрао је да су Јевреји по природи црне жучи (*atrabilia*, према Хипократу), зато су тужни, *atrabiliar*. Иако концентрисан на медицинске аспекте меланхолије (нарочито га заокупља храна као готово централни елемент идентитета), Луситанус пише и о души, дихотомији тела и духа као родном месту ове болести која доводи до узвишене креативности, што је опште место ренесансног концепта меланхолије.

Кључно за обликовање јеврејског идентитета у ренесансној Европи, нарочито Италији, било је оснивање гета. Гето се може објаснити као компромис – подједнако хришћански и јеврејски – између потпуног изгона и потпуне асимилације. Оснивање гета подстицала је Католичка црква, тада у великој кризи због протестантске реформе и под руководством радикалног папе Павла IV (1555–1559). Први гето основан је у Венецији 1516, а убрзо и у другим италијанским градовима. Као и раније јеврејске комуне, тако се и гето дефинисао и самодефинисао различито, у складу са ло-

5 О меланхолији у шпанској науци и литератури *злајног доба*, посебно код Сервантеса: Scott Soufas: 1990, 1–36.

6 О овој традицији: Klibansky, Panofsky, Saxl: 1964.

калним условима. Раније јеврејске комуне уживале су одређен степен аутономије у оквиру града-државе којем су припадале, обично по неколико година док је трајао уговор (*condotta*), али се законска пуноправност Јевреја као грађана често порицала преко ноћи. Гето је био безбеднији за укупан живот, али је и његов статус био променљив и зависан од локалних и тренутних хришћанско-јеврејских међусобних односа.

У гету се обликовало модерно јеврејско сопство. Ограђени у срцу града, Јевреји су били истовремено затворени и отворени, изоловани и интегрисани, али континуирано самодефинисани и самосвесни. С једне стране, гето је дозволио развој асимилације: иконографија обреда (нарочито венчања), појмови о времену и простору, политички ставови, музика, литерарна и визуелна култура, стратегије самопредстављања, саображавају се са хришћанским моделима. С друге стране, гето је помогао очување јеврејске аутентичности и аутономности (Bonfil: 1994, 215–264). Допринео је снажењу осећања супериорности, обликованог на антагонизму према другом.

Јеврејски ренесансни идентитет моделовао се, како је већ речено, у интелектуалној размени са другима. Ренесансна неоплатонистичка идеја лепоте – кохезионе силе која делује на свим нивоима душе и тела – дубоко је прожелала и јеврејску мисао. Овој идеји посвећена је једна од најзначајнијих књига епохе, *Dialoghi d'amore*, коју је 1535. написао Јуда Леон Абраванел (Леоне Ебрео), португалски Јеврејин, филозоф и поета, који је део живота провео у Италији и писао на италијанском (Lesley: 1992a, 170–188). Дијалози о љубави припадају жанру *trattati d'amore*, доминантно неоплатонистичком, заступљеном нарочито од краја 15. до краја 16. века. Ебрео сматра да привлачност, генерисана из лепоте, повезује виша и нижа бића, материју и форму, мушкарца и жену. Љубав је основа света, лепота је мајка љубави, а људска персоналност је веза између овог света и Креатора. Док је у хришћанском неоплатонизму увек било мисли о телу као затвору душе, у Ебреовом дијалогу наглашава се когнитивни потенцијал емоционалног и еротског, што се сматра јеврејским доприносом будућем развоју ове мисли (Zinberg: 2004, 55–66).

Идентитет и преобраћење – централни топови у 16. и 17. веку – били су преокупација многих јеврејских интелектуалаца. Осећање сопства и онога што оно трпи преобраћењем исказани су у препици Саре Копијо Сулам. Прослављана у ондашњој *res publica literaria* као изузетно талентована песникиња, познавалац теологије и филозофије, полиглота, музички обдарена, отмених манира и изузет-

не лепоте, ова поетеса из венецијанског гета образовала је „салон“ у кући свог оца. Њена мала академија била је нуклеус интелектуалног живота јеврејске комуне. Судајући према писмима која је размењивала, нарочито са хришћанином, монахом и литератом Ансалдом Ђебом, *La bella ebrea* остала је привржена свом јеврејском идентитету и поред дуготрајних напора њеног пријатеља да је преведе у хришћанство (Ultsch: 2000, 331–354).

Питање идентитета гранало се у јеврејском духовном и интелектуалном животу у правцима до тада неслућеним. Хуманистички концепт аутора и ауторства, који започињу Данте и Петрарка, а развија нарочито Ландино, уградио се постепено у јеврејску мисао.⁷ Мада су већ у 13. веку Јевреји у Италији и на Иберијском полуострву ослушкивали студије о ауторству у хришћанским школама и повремено их адаптирали у својим коментарима Библије, све до ренесансе истицали су ауторитет текста, не аутора. У ренесанси јеврејски писци постају свесни себе као индивидуалаца (Lesley: 1992b, 45–62). Ова важна промена почела је писањем рабина Јохана Алемана који саставља биографије старих јеврејских аутора и аутобиографију (Lelli: 2004, 25–38). Алемано долази у Фиренцу 1488, када Ђовани Пико дела Мирандола трага за сарадником хебрејистом.

Мада степен упознатости ренесансних хуманиста са хебрејским изворима није сасвим утврђен, зна се да је током 15. века била формирана извесна научна база која је хришћанске интелектуалце водила у два смера: ка поштовању Јевреја или ка непријатељској критици. Упознавање са *Hebraica veritas* било је формативно за грофа од Мирандоле. Окупиран јеврејским мудросним књигама, које доживљава као „жину куцавицу духа, извор мудрости и бујицу знања“, што снаже не само католичку веру него и његов властити дух, Дела Мирандола постаје рабинов патрон.⁸

Дела Мирандола и Алемано сложили су се да потпуно разумевање *Песме над песмама* никада није досегнуто јер ни јеврејски ни хришћански писци никада нису спознали историјску индивидуалност њеног аутора. Зато Алемано истиче Соломона као историјског индивидуалца и аутора са укупним, духовним и физичким карактеристикама. Плодотворна сарадња два либерална духа, прожета

7 Хуманизам развија различите жанрове представљања историјских аутора. *Acessus ad auctores* прожима Дантеове *Vita Nuova* и *Convivio*, Петраркин *Rerum Familiarum* и доцније Ландинове *Disputationes Camaldulenses* 1474. и *Commento* на Дантеову *Божанствену комедију* 1483. О томе: Kennedy: 1994.

8 Цитат према: Mirandola: 1994, 98–100. О Мирандоли и јудаизму: Zinberg: 1974, 25–60; Simonsohn: 1996, 403–417.

разумевањем културе оног другог, није дуго трајала. Фиренца Лоренца Величанственог се променила: Мирандола и Полицијано су умрли 1494, Французи су заузели град, Савонарола је стекао моћ и изгнао Јевреје. Алеманови трактати нису објављени, али су ипак увели питање ауторства у јеврејску културу. Од тог времена аутори старих списа постају бића са персоналним карактеристикама: они престају да буду параболе (*mashal*), и постају реалне особе (*nimshal*) (Lesley: 2009, 273–300).

Осећање сопства многих хришћанских интелектуалаца у великој мери обликовано је спознајом јеврејских мистичких списа. Након Фићиновог латинског превода *Corpus Hermeticum* 1463, када херметичка традиција постаје интегрални део ренесансе културе, хришћански кабалисти стварају посебну област филозофије, у којој проблем идентитета има централно место. С друге стране, многи јеврејски кабалисти интегришу ренесансну културу у властиту религиозну традицију. Тако се у писању Јуде Моската, чија се креативност највише испољава у Мантови, у коју је стигао након изгона Јевреја из Папске државе 1569, откривају готово истоврсни ставови онима које обликује Ђорђо Венето, хришћански кабалист. Обојица сматрају да је човек микрокосмос универзалне хармоније, у којем одзвањају музички инструментни помињани у псалмима, чијим звуцима досеже до Бога (Shear: 2004, 149–177; Miletto: 2009, 377–394).

Комплексно обликовање јеврејског ренесансног идентитета огледа се и у музици. Италијанска *poesia popolare*, интегрисана у музику 16. века, прожела је и јеврејску културу. Композитор Гирардо да Панико Болоњезе, према стиховима данас непознатог поете, ствара музику за јеврејске обреде, нарочито обрезивање, као и за забаве. Стихови рефлектују традицију *canti carnascialeschi*, а музика утицај оновремених мадригала. Болоњезе ствара необичну мешавину популарних „докторских“ песама и тзв. *ebraica* – сатиричних песама о Јеврејима – која данас збуњује због могућности дуплог читања. С једне стране, изгледа као да су се композитор и поета ругали Јеврејима; са друге, као да су се Јевреји ругали сами себи.⁹

Иако наведени примери сведоче о изразитој интеграцији обрзованих Јевреја у ренесансну културу, не сме се заборавити да ренесанса није била доба њихове асимилације. Када су цитирали хришћанске и паганске ауторе, чинили су то да би истакли сопстве-

9 Могуће решење, нађено након пажљиве контекстуализације вокабулара, сугерише да су песме, вероватно, поручене од стране Јевреја, али са циљем да се укључе у хришћанске публикације, те је зато могуће њихово читање и са јеврејског и са хришћанског становишта: Harrán: 2008, 72–98.

ну културну супериорност. Судећи према каталозима штампаних јеврејских књига, већина их је била веома традиционална (Bonfil: 1994, 101–178).

Традиционалност се испољавала нарочито у историографији. Док су ренесансни хуманисти разумевали историју као *narratio rerum gestarum*, као повест о езгемплаиним људима и догађајима, Јевреји су неговали конзервативан приступ – митски. Јеврејска традиционална историографија обезбеђивала је изједначење повести нације са повешћу вере, очување јеврејске схеме спасења и хронологије (Bonfil: 1988, 78–102). Истовремено прихватајући, или боље рећи, користећи досегнућа ренесансне науке и културе, Јевреји су се и у том добу чували хришћанског као различитог и инфериорног. То наизменично узимање и одбијање моделовало је јеврејски ренесансни идентитет.

Део идентитета припада домену тела. Дискурс о телу пружа могућност изучавања односа између физичких и емоционалних категорија, тела и духа, биологије и културе. Изучавање тела као социјалног и историјског конструкта данас је веома заступљено у науци (Porter: 1991, 206–232). Тако је и традиционално разумевање Јевреја као „народа књиге“ у знатној мери замењено идејом „народа тела“ (Eilberg-Schwartz: 1992, 17–46). Испитивања јеврејског тела (рођење и смрт, болест, лечење, сексуалност) и религиозних обреда сагледаних из перспективе активности тела, а не само душе, указала су на веома важне аспекте онога што значи бити Јеврејин у ренесанси.

Тело је увек у фокусу религиозних и културолошких промена. Промене које су се десиле у домену телесног нису резултат унутарње јеврејске трансформације, већ се морају сагледати у ширем контексту. Тело као категорија обликована биолошким функцијама, религиозном праксом и социјалним контролама, знатно се изменило у ренесанси.

Међу хришћанима у позноренесансној и барокној култури изразит је нагласак на поштовању Христовог тела, његовој патњи и смрти, као и реалном присуству тог тела током евхаристије. У официјелној и популарној побожности патња Христовог тела и кулминација те патње, смрт, наглашена је као централно искуство живота свих чланова Христовог мистичног тела. Научна открића у области анатомије, као и она техничка, посебно проналазак микроскопа, такође су интензивирали интересовање за тело, као и његову промену. Трактати који су моделовали технике понашања и уметност конверзације у великој мери су допринели да контрола тела буде је-

дан од најважнијих дискурса 16. и 17. века. У свим овим областима границе духовног, научног, политичког, биле су флуидне.

Све што је ренесансна сматрала важним чиниоцима обликовања тела – природни елементи, животни услови, астролошке референце, антагонизам тела и душе – интересовало је и јеврејске научнике. Тело је и у јеврејској култури постало поље на којем су се одражавале све религиозне и социјално-културолошке активности. У јеврејском контексту чиниоци промене били су духовници повезани са кабалистичком традицијом (Weinstein: 2009, 15–56). Кабала, мистична традиција јудаизма, у ренесансном периоду је била агент модерности. Свака телесна функција и свака активност тела постали су тема кабалистичког дискурса.

Кабала је током 16. века изашла изван граница езотеријског. Била је прожета утицајима различитих литерарних жанрова, од којих су многи били посвећени телу и његовим функцијама, као и социјалним контролама тела – понашању, гестикулацији, манирима... Многи јеврејски научници током 16. века објављивали су књиге посвећене религиозним обавезама Јевреја, које, великим делом, почивају на телесном аспекту (Bonfil: 1994, 61–79).

Учењак Јуда Москато писао је проповеди које описују сваки сегмент живота у јеврејским комунама. Прилагођене су свим социјалним стратумима, свим узрастима, женама и мушкарцима, као и свим околностима. Москато је давао конкретна упутства – како се понашати, говорити, јести, пити, односити се према хигијени... Мада ова врста едукације има дугу историју која сеже до талмудског периода, она је била позната малом сегменту јеврејске популације. Москатове проповеди израз су хуманистичке реторичке литературе о социјално прихватљивом понашању, која је у великој мери усмерена ка широј публици (Burke: 1991, 71–83). Тај „цивилизирајући“ тренд постао је део педагошког курикулума у италијанским јеврејским комунама. Мануали о понашању, попут Москатових, нису били тек збир правила која се морају поштовати, већ израз различитих културних фактора, као што су педагошке иновације, социјална хијерархија, подкултура младих. Пре свега, били су израз ширења кабализма (Idel: 2009, 251–272).

Педагошки циљеви ових трактата – обликовање коректног понашања у складу са социјалним очекивањима – били су заједнички и јеврејским и хришћанским писцима. И код једних и код других унутарњи и спољни аспекти душе и тела показатељ су укупне педагошке и школске праксе што обликује индивидуалца контролом телесног.

Јеврејска ренесансна кабала посвећена је, између осталог, храни, климатским условима, сексуалном понашању. Усмерена је и ка припреми тела на смрт и егзистенцији након смрти тела. Јеврејска, као и хришћанска литература о смрти, веома је повезана са корпоралном димензијом. Као и у католичком контексту, визуализација смрти и демонских сила у служби је интензивирања осећања несигурности због крхкости земаљске егзистенције. Италијански кабалистичар, Арон Берехијан Модена, написао је један од најсвеобухватнијих јеврејских компендијума на ову тему. То је класична *ars bene moriendi* књига, али у јеврејском миљеу (Weinstein: 2009, 50).

Наравно, с обзиром на различитост религиозних пракси, нарочито чин обрезања, јеврејско тело и његово укупно понашање у ренесансни имало је своје законитости које се испитују у модерној науци. Хришћани су то тело доживљавали као опасност и тежили његовој деконструкцији, буквалној и метафоричкој – исказаној на много начина, нарочито у визуелној култури. У визуелној култури огледају се све фасете јеврејског тела, уткане у корпус идентитета, о чему ће се говорити касније.

Литература

- Bear 2001: Y. Bear, *A History of the Jews in Christian Spain*, Vol. II, *From the Fourteenth Century to the Expulsion*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia.
- Bere 1998: P. Bere, The Jew as Renaissance Man, *Renaissance Quarterly* 51/1, 128–162.
- Berger 1997: D. Berger, Anti-Semitism: An Overview, in: D. Berger ed., *History and Hate: The Dimensions of Anti-Semitism*, Philadelphia.
- Bonfil 1988: R. Bonfil, How Golden was the Age of the Renaissance in Jewish Historiography?, *History and Theory* (Essays in Jewish Historiography) 27/4, 78–102.
- Bonfil 1994: R. Bonfil, *Jewish Life in Renaissance Italy*, Berkeley.
- Bonfil 1994: R. Bonfil, Changing Mentalities in Italian Jews between the Periods of the Renaissance and the Baroque, *Italia* 11, 61–79.
- Bonfil 2001: R. Bonfil, A Cultural Profile, in: R. C. Davis, B. Ravi eds., *The Jews of Early Modern Venice*, The John Hopkins Univ. Press, 169–190.
- Брајовић 2009: С. Брајовић, *Ренесансно сојство и поштреш*, Београд.
- Burke 1991: P. Burke, The Language of Gesture in Early Modern Italy, in: J. Bremmer, H. Roodenburg eds., *A Cultural History of Gesture*, Ithaca and New York: Cornell Univ. Press, 71–83.
- Burke 2001: P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Cornell Univ. Press.

- Chazen 2004: R. Chazen, *The Jews of Medieval Western Christendom 1000–1500*, Cambridge 2004.
- Cohen 1982: J. Cohen, *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-semitism*, Ithaca, Cornell Univ. Press.
- Eilberg-Schwartz 1992: H. Eilberg-Schwartz, The Problem of the Body for the People of the Book, in: H. Eilberg-Schwartz ed., *People of the Body: Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, Albany, State Univ. of New York, 17–46.
- Friedman 1987: J. Friedman, Jewish Conversion, the Spanish Pure Blood Laws and Reformation: A Revisionist View of Racial and Religious Antisemitism, *The Sixteenth Century Journal* 18/1, 3–30.
- George 2002: E. V. George, Conceal or Disclose? The Limits of Self-Representation in the Letters of Juan Luis Vives, in: T. Van Hondt, J. Papy eds., *Self-Presentation and Social Identification. The Rhetoric and Pragmatics of Letter Writing in Early Modern Times*, Leuven Univ. Press, 405–426.
- Gutwirth 2009: E. Gutwirth, Jewish Bodies and Renaissance Melancholy: Culture and the City in Italy and the Ottoman Empire, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 57–92.
- Harrán 2008: D. Harrán, Between Exclusion and Inclusion: Jews as Portrayed in Italian Music from the Late Fifteenth to the Early Seventeenth Century, in: D. Myers, P. Reill eds., *Acculturation and Its Discontents: The Jews of Italy from Early Modern to Modern Times*, Univ. of Toronto Press, 72–98.
- Idel 2009: M. Idel, On the Performing Body in Theosophical-Theurgical Kabbalah: Some Preliminary Remarks, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 251–272.
- Jestice 2007: P. G. Jestice, A Great Jewish Conspiracy? Worsening Jewish-Christian Relations and the Destruction of the Holy Sepulcher, in: M. Frassetto ed., *Attitudes Toward the Jews in the Middle Ages*, New York, 25–42.
- Kennedy 1994: W. J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell Univ. Press.
- Klibansky, Panofsky, Saxl 1964: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London.
- Lelli, 2004: F. Lelli, Biography and Autobiography in Yohanan Alemanno's Literary Perception, in: D. B. Ruderman, G. Veltri eds, *Cultural Intermediaries: Jewish Intellectuals in Early Modern Italy*, Univ. of Pennsylvania Press, 25–38.
- Lesley 1992a: A. M. Lesley, The Place of the *Dialoghi d'Amore* in Contemporaneous Jewish Thought, in: D. B. Ruderman ed., *Essential Papers on Jewish Culture in Renaissance and Baroque Italy*, New York Univ. Press, 170–188.
- Lesley 1992b: A. M. Lesley, Jewish Adaptation of Humanist Concepts in Fifteenth and Sixteenth-Century Italy, in: *Essential Papers on Jewish Culture in Renaissance and Baroque Italy*, New York Univ. Press, 45–62.

- Lesley 2009: A. M. Lesley, Giving Birth to the Hebrew Author: Two Compositions by Johanan Alemanno, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 273–300.
- Miletto 2009: G. Miletto, The Human Body as a Musical Instrument in the Sermons of Judah Moscato, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 377–394.
- Mirandola 1994: Ђ. Piko dela Mirandola, *Govor o dostojanstvu čovekovu*, prevod, uvod i napomene S. Gudžević, Beograd.
- Nirenberg 2002: D. Nirenberg, Mass Conversion and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in 15th Spain, *Past & Present* 174, 3–41.
- Nochlin 1995: L. Nochlin, Starting with the Self: Jewish Identity and Its Representation, in: L. Nochlin, T. Garb eds., *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, London, 7–19.
- Oberman 1984: H. Oberman, *The Roots of Anti-Semitism in the Ages of the Renaissance and Reformation*, Philadelphia.
- Owen Huges 1986: D. Owen Huges, Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance”, *Past & Present* 112, 3–59.
- Porter 1991: R. Porter, History of the Body, in: P. Burke ed., *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, 206–232.
- Pullan 1997: B. Pullan, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550–1670*, London.
- Rietes 1981: J. W. Rietes S.J., St. Ignatius Loyola and the Jews, *Studies in the Spirituality of Jesuits* 13/4, 17–45.
- Rowan 1985: S. Rowan, Luther, Bucer, and Eck on the Jews, *The Sixteenth Century Journal* 16/1, 79–90.
- Shear 2004: A. Shear, Judah Moscato’s Scholarly Self-Image and the Question of Jewish Humanism, in: D. B. Ruderman, G. Veltri eds, *Cultural Intermediaries: Jewish Intellectuals in Early Modern Italy*, Univ. of Pennsylvania Press, 149–177.
- Shulvass 1985: M. A. Shulvass, *The History of the Jewish People*, Chicago.
- Simon 1991: M. Simon, Christian Anti-Semitism, in: J. Cohen ed., *Essential Papers on Judaism and Christianity in Conflict: From Late Antiquity to the Reformation*, New York Univ. Press, 131–173.
- Simonsohn 1996: S. Simonsohn, Giovanni Pico della Mirandola on Jews and Judaism, in: J. Cohen ed., *From Witness to Witchcraft: Jews and Judaism in Medieval Christian Thought*, Wiesbaden, 403–417.
- Simonsohn 1991: S. Simonsohn, *The Apostolic See and the Jews*, Toronto.
- Soufas 1990: T. Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia-London 1990.
- Ultsch 2000: L. J. Ultsch, Sara Copio Sullam: A Jewish Woman of Letters in 17th-Century Venice, *Italian Culture* 18, 73–86.

Veltri 2004: G. Veltri, Philo and Sophia: Leone Ebreo's Concept of Jewish Philosophy, in: D. B. Ruderman, G. Veltri eds, *Cultural Intermediaries: Jewish Intellectuals in Early Modern Italy*, Univ. of Pennsylvania Press, 55–66.

Veltri 2009: G. Veltri, Body of Conversion and the Immortality of the Soul: The Beautiful Jewess Sara Copio Sullam, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 331–354.

Weinstein 2009: R. Weinstein, The Body in Historical and Social Context. The Rise of the Body in Early Modern Jewish Society: The Italian Case Study, in: M. Diemling, G. Veltri eds., *The Jewish Body. Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 15–56.

Zinberg 1974: I. Zinberg, *A History of Jewish Literature. Italian Jewry in the Renaissance Era*, New York.

Саша Брајовић

ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ

Summary

Jewish identity in the early modern period – the era in which traditional anti-Judaism turned into anti-Semitism – is shaped by violence, expulsion, ghettoisation, visual forms of differentiation, integration but not assimilation into the European Christian culture. Studying the relationship of intellectual and physical categories, soul and body as a social and historical construct, it can be, to some extent, answer the question what it means to be Jewish in the early modern period. Based on the experiences of actual protagonists and observers, in their own reality, this text represents the perception and self-perception of Jews in the mental and visual codes of the Renaissance.

Key words: Jews, Renaissance, identity, anti-Judaism, the image of the other, integration, mental and visual differentiation, presentation and self-presentation

Роза Д'Амико, Сања Р. Пајић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ТРИПТИХ ИЗ ФОРЛИЈА - прилог проучавању уметничке размене између Истока и Запада –

Подстакнута историјским околностима, а пратећи економске интересе и трговачке везе, размена култура и уметничких тенденција између обала Јадранског мора посебно је била снажна током 13. и почетком 14. века. Међу делима насталим у западној хемисфери али са јаким утицајима православне уметности, посебно балканских споменика, налази се и триптих из Форлија.

Кључне речи: интеркултурална размена, триптих из Форлија, паљото Хосмер, триптих св. Кјаре

Укрштање западних уметничких традиција са византијском – непосредно, путем директне размене, појачано захваљујући историјским околностима, или посредно, преко центара који су били изложени обостраним утицајима, као што су градови на источној обали Јадранског мора, међу којима се свакако истиче Дубровник – посебно је било снажно током 13. и почетком 14. века (R. D'Amico 2007a: 9–25).¹ Иако су главну улогу са италијанске стране имали центри попут Пизе, Пуље и, нарочито, Венеције, захваљујући тесним везама са балканским центрима, византијски утицај осетио се и у другим областима. Блиске односе, нарочито у 14. веку, неговали су ромањолска лука Римини и град Дубровник, за који се иначе поуздано зна да је одржавао и везе са главном луком на италијанском средишњем Јадрану, Анконом, у оближњој провинцији Марке. О овој размени, као и о везама са областима унутар Емилије током првих деценија 14. века, сведочи и активност сликара Николе да Болоња, потврђена у Далмацији (V. J. Đurić 1974: 158–159).

¹ Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије



Триптих, Пинакотека у Форлију

Управо током 13. и у првим деценијама 14. столећа, у Ромањи су се појавила дела на којима је, уз делимично прихватање најновијих стилских токова тада присутних на Апенинском полуострву, јасно уочљив и јак византијски утицај (G. Valagussa 1995: 76; A. Turchini 1995: 62). О њиховом стилу, у коме се осим венецијанског порекла препознаје посредништво Далмације и залеђа у преношењу источних утицаја, сведоче између осталих и слике тзв. „Мајстора из Каролеа“ (покрајина Венето) активног почетком 14. века и једног од важнијих протагониста овог мешовитог уметничког израза, за кога се са доста сигурности претпоставља да је био далматинског порекла (Р. Дамико 2008: 63–65).

Преплитање западне и источне традиције карактерише и познати триптих из Пинакотеке у Форлију (R. D'Amico 2007: 108- 110, cat. no. 39, сл. 1), чиме је ово дело блиско повезано са низом значајних радова приписаних кругу венецијанско-далматинских сликара, активних у годинама око 1300–1330. Сликан је на дрвету, доста истрвеног бојеног слоја у доњој половини централног дела. Мале димензије триптиха (отворен 37 x 50 cm) указују да је вероватно имао функцију мобилног олтара намењеног приватној употреби. На средњем панелу насликана је, у горњој половини, Тајна вече-

ра, док је у доњем делу представа Богородице Гликофилусе фланкирана фигурама св. Петра и св. Фрање; на левом крилу триптиха су, једна испод друге, сцене Скидање са крста и Силазак у Ад, а на десном крилу Стигматизације св. Фрање и две стојеће фигуре окренуте ка централној представи, у досадашњој литератури најчешће идентификоване као св. Никола и св. Августин.

За разлику од општеприхваћеног, датовање у прве деценије 14. века, низ различитих претпоставки присутних у досадашњој научној литератури о могућем пореклу триптиха у смислу културне традиције из које је могао потећи, сведочи да његове иконографске и сликарске одлике није једноставно идентификовати ни са једним уметничким кругом (A. Tambini 1982: 53–54, fig. 26; G. Viroli 1998: 155–156; R. D'Amico 2007: cat. no. 39). Тако, изнете убрзо по приспећу триптиха у Пинакотеку, претпоставке да припада Ђотовој школи (F. Guarini 1874: 32, n. 4), односно тосканској средини (E. Calzini – G. Mazzatinti 1893: 80, n. 101), напуштене су од потоњих стручњака, који су заговарали – и још увек заговарају – провенијенцију слике или венецијанско-ромањолској уметности (M. Salmi 1932–33: 197, n. 7; L. Servolini 1944, 10, pl. VII; E. B. Garrison 1949: 112, n. 287; 33; idem 1950: 74; G. Viroli 1980: 3; A. Tambini 1982: 53–54, pl. 26; G. Viroli 1990: 220, 222, fig. 115; idem 1998: 155–156) или венецијанско-византијској струји, интерпретираној при томе на више начина.

Наиме, Р. Палукини је први научник који је изнео мишљење да је у скупини слика на дрвету с почетка 14. столећа, на којој се појављују знатни византијски утицаји, а коју је Е. Гарисон атрибуирао непознатом венецијанском сликару назвавши га „Мајстор Распећа из цркве светог Пантелејмона“ (E. B. Garrison 1949: 112, n. 287) неопходно, с обзиром на стилске одлике, разлучити личности више уметника. Исти стручњак је у оквиру ове целине издвојио тзв. „Мајстора Страшног суда“, названог по делу у Ворчестер Арт Музеју, приписујући му још неколико слика, и то Светитеље из Пинакотеке Сабауда у Торину (сл. 2), Распеће са светитељима у венецијанском Музеју Корер (сл. 3) и Гостољубље Аврамово из приватне збирке у Њујорку (R. Pallucchini 1964: 65 sll.) Нове идеје о значајним радовима из ове серије убрзо потом публиковао је В. Лазарев (V. Lazareff 1965: 17 sll.). Чувени истраживач је већ у својим ранијим студијама на одређним сликама из прве половине 14. века, за које се сматрало да потичу од венецијанских мајстора, препознао искуство старије византијске уметности сматрајући да је посредник у преношењу утицаја била пре илуминација него престонички мозаици (V. Lazareff 1954: 77); када је у питању поменута целина, овај



„Мајстор Страшног суда“,
Поворка светитеља, Пинакотека
Сабауда, Торино

научник је њене стилске одлике приближио традицији ране палеолошке уметности, пренетој, по њему, захваљујући венецијанским стакларским радионицама – које су, треба поменути, радиле и по налогу балканских – српских владара, о чему сведочи тзв. млетачки (венецијански) диптих, поклон краља Милутина манастиру Хиландару (Ј. Проловић 2004: 133–166). Нешто касније М. Мураро је на делу радова, међу којима се истиче Досале бр. 10 из Музеја Корер, уочио одређене одлике које, иако на провинцијални начин, одра-

жавају византијске моделе, пренете, како је сматрао, посредством равенских мозаичара, чији се стил раширио, заједно са цариградским утицајима, јадранским територијама укључујући и Венецију (М. Muraro 1974: cat. no. 123).

Управо Палукинијевом доприносу треба приписати увођење форлијевског триптиха у поменути уметнички круг (R. Pallucchini 1964: 71, figs. 239–241). Прихватајући већ изречено датовање, он је дело атрибуирао венецијанском мајстору, уочавајући такође стилску сродност триптиха са уметничком струјом којој, по његовом мишљењу, припадају, уз већ поменуте, и други радови, пре свега средњи део триптиха Санта Кјара у Градском Музеју у Трсту (М. Bianco Fiorin 1975: cat. n. 1; Р. Дамико 2008: 71–72, сл. 4)² и паљото у збирци Хосмер, данас у Краљевском Онтарио музеју у Торонту (Р. Дамико 2008: 71–72, сл. 5);³ међусобну сродност последња два дела већ је препознала Е. Сандберг Вавала, проучавајући паљото

2 На централном делу триптиха, некада у бенедиктинском манастиру Сан Ђипријано у Трсту, који је у 14. веку под називом Санта Марија деле Ђеле био седиште клариса (фрањевачког женског реда), насликано је тридесет шест сцена из циклуса Христа и Богородице, као и представе Смрт св. Кларе и Стигматизација св. Фране. Бочна крила су додата касније.

3 На паљоту је око централне представе Распећа Христовог насликано укупно четрнаест сцена, од којих је део посвећен Христу, а део приказује житијне сцене одабраних светитеља.



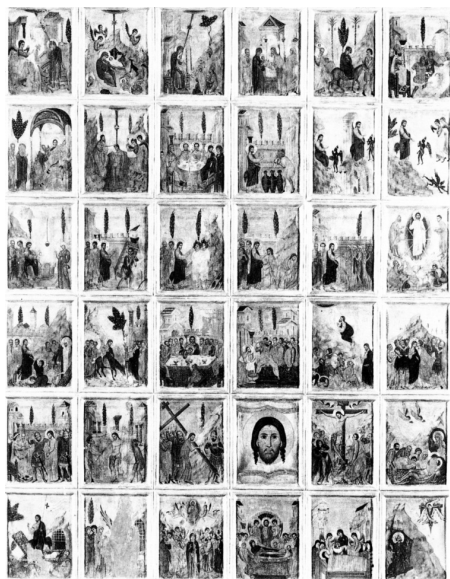
„Мајстор Страшног суда“, Распеће са светитељима,
Музеј Корер, Венеција

Хосмер док се још налазио у приватној збирци у Фиренци, пре његовог преношења у Канаду (E. Sandberg-Vavalà 1932: 31–37).

Истим токовима, са византијском иконографијом на делу сцена, уз јасан утицај стила Палеолога у третману пејсажа и архитектуре, припадају и фрагмент данас изгубљене веће целине из прве деценије 14. века, чуване у Музеју западне уметности у Кијеву и познат научној јавности захваљујући старој фотографији (W. R. Cook 1996: 17–18),⁴ и досале који је пре четири деценије нестао из цркве Сент Никола де Шамп у Паризу, датован у двадесете године истог века (G. Coor-Achenbach 1957: 12; C. Travi 1992: 749, 81–96, M. Mauriac 2005: 84–87, cat. no. 1). Ове радове са триптихом из Форлија повезује несумњиво ктиторство припадника фрањевачког реда, евидентно захваљујући теми Стигматизација св. Фрање, насликаној на сва три дела (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35; R. D’Amico 2007: cat. no. 39), са иконографским обележјима која указују на исти извор, као и општа тематика којом доминирају оваплоћење и Христово страдање, теме посебно неговане управо од стране фрањеваца (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35).

Присуство грчких натписа (као што су ΙC ΧC на крсту на сцени Распећа Христовог и у траговима видљиви део Богородичиног имена са њене десне стране на средњем панелу) јесте наравно драгоцен податак, али није од важности за препознавање порекла

4 На сачуваној фотографији десног дела целине, уништене за време Другог светског рата, види се да је на средњем делу била приказана Богородица Млекопитателница окружена представама светитеља и сценама из циклуса живота Христовог, док је доле десно била насликана Стигматизација св. Фрање.



Триптих Санта Кјара,
Градски Музеј, Трст

овог дела, с обзиром да се слични примери са грчким *pinna sacra* исписаним на делима западних мајстора могу наћи на свим територијама којима одјекују утицаји источног порекла. И црвена позадина, иако није честа појава, повремено се појављује на византијским иконама⁵, али такође и на венецијанским делима, па и на ширем јадранском подручју.⁶

Проучавајући сложену и веома занимљиву иконографију и сликарску обраду триптиха из Форлија, најпре треба помнути сцену Скидање са крста у горњем делу левог крила, чији облици верно понављају један од најраспрострањенијих ико-

нографских модела византијског порекла, такође веома популаран и на Западу, пре свега у Венецији (R. Pallucchini 1964: fig. 257; V. Pace 2004- 2005: 63- 80). Посебно су значајне сличности које ова представа показује са сценом Распећа Христовог на поменутом паљоту Хосмер (сл. 5): уз близак начин рада при сликању ликова и у представљању израза, ликовне сродности између ова два дела могу се препознати и на анђелима око крста и у начину третмана набора на одећи св. Јована. Са друге стране, форлијевска сцена се може поредити са неким иконама с краја 13. века, као што је Распеће Христово у Музеју хрватске историје у Загребу, атрибуирано грчком уметнику са јадранске обале, поготову у сликању Христове перизоме (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 162); зато се на приказу Богородице која прихвата тело Сина могу наслутити одређене сродности са начином сликања Мајке Божије на икони са представом Вазнесења Христовог из охридске збирке иконе при цркви Богородице Перивлепте тј. св. Климента (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 169).

5 У питању је икона Васкрсења Лазаревог из Атине, датована у крај 12. - почетак 13. века, можда рад солунског мајстора (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 154).

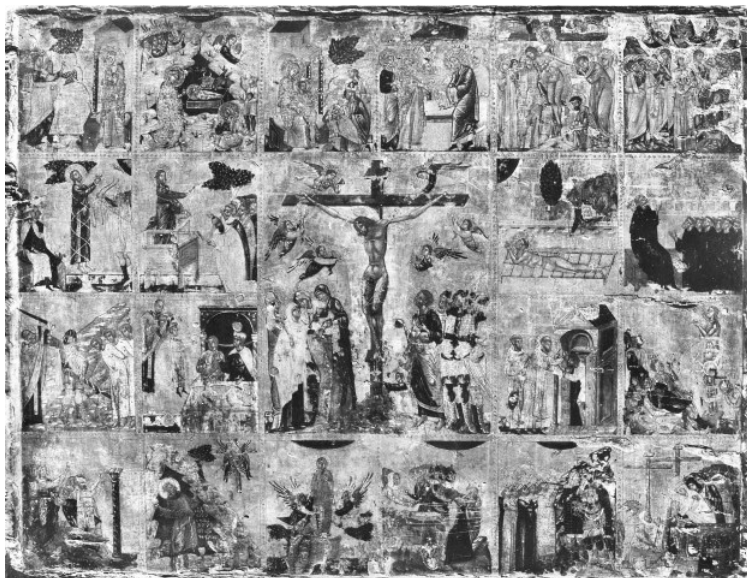
6 Уп. нпр. икону са представом Светитеља из Музеја у Трогиру, датовану око 1360, за коју се сматрало да је дело Паола Венецијана, иако је вероватније рад анонимног далматинског следбеника чувеног венецијанског мајстора (A. De Marchi 2002: 158, cat. no. 48).

Знатнија одступања од уобичајене византијске иконографије показује доња сцена са темом Силаска у Ад. Иако представа протаца, са Евом у црвеној одећи, по чему је блиска неким византијским иконама с почетка 14. века⁷ понавља најпознатију православу иконографију, на сцени у Форлију недостаје део основних елемената композиције, као што су мандорла око Христа, сломљене вратнице Пакла и фигуре библијских краљева. Зато се поклањањем веће пажње пејсажу, са дрветом у чијем третману се осећа блискост са сличним елементима на паљоту Хосмер (сл. 5), истиче натуралистички третман представе, чиме се приближава западним иконографским моделима.

На представи Тајне вечере, у горњем делу средњег панела триптиха, Јуда се појављује сам, преко пута Христа и других апостола, понављајући скоро у потпуности гест са исте представе на триптиху из Трста (сл. 4). Али, иако нека обележја упућују како на сличност ова два дела, тако и са паљотом Хосмер (сл. 5), представа на триптиху из Форлија суптилно се разликује од поменутих примера: у Христовој фигури, као и на представама апостола, начин сликања инкарната, смењивање и понављање гестова и боја, још увек – бар местимично – одјекују ремек-дела византијског порекла, као што је Силазак св. Духа из манастира Сопоћана из година пре 1276. (Б. Тодић 2002: 369–378). Уосталом, већ су Ђ. Фиоко (G. Fiocco 1931: 881) и Е. Сандберг Вавала (E. Sandberg Vavalà 1932: 31–37) препознали на панелу из Трста тежњу ка нарацији, уз посебан избор боја, који, по њиховом мишљењу, открива „македонске“ утицаје, док је М. Валкер Казоти (M. Walcher Casotti 1961: 44–48) претпоставила да су византијски елементи на овом раду пренети посредством македонских минијатура (важно је напоменути да су у овом периоду истраживачи често приписивали тзв. „македонској школи“ најважније споменике 13. и 14. века сачуване на тлу данашње Србије и Македоније).

У доњем делу, на догму о оваплоћењу Сина Божијег, али и на будуће страдање, упућује представа Богородице са дететом у иконографској верзији познатој у византијској уметности као Гликофилуса. Византијски модел, који карактерише изразити гест нежности између мајке и сина, дочаран загрљајем и пољупцем, поновљен је у потпуности (П. Миљковић-Пепек 1958: 1–30; М. Татић-Ђурић 1985: 29–50; Г. Бабић 1985: 261–274; Ch. Baltoyianni 1994). На левој страни, испред Богородице, појављује се, у вези са блиским

⁷ Међу којима је и икона која се такође чува у охридској збирци (М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: 170).



Паљото, Збирка Хосмер, Краљевски Онтарио музеј, Торонто

Скидањем са крста и Силаском у Ад, фигура апостола Петра, оснивача хришћанске Цркве, са кључевима у руци, што је најчешћи атрибут овог светитеља у западном свету. Набори његовог химатиона и третман одеће, слични оном на већ поменутој фигури св. Јована у Скидању са крста, могу се препознати на Распећу Христовом са панела Хосмер (сл. 5). Са друге стране Богородице препознаје се лик св. Фрање, иако су, због касније додатог натписа, скинутог приликом рестаурације 1946. (L. Servolini 1944: 10, tav. VII), старији стручњаци ову фигуру идентификовали као св. Антонија Падованског, такође припадника фрањевачког реда. У прилог поистовећивању ове фигуре са св. Фрањом Асишким сведочи гест десне руке, који се појављује на различитим примерима иконографије овог светитеља, између осталог и на слици из Галерије Сабауда у Торину (сл. 2), коју је А. Тамбини (A. Tambini 1982: 53–54) сматрала сродном триптиху из Форлија: поменути гестом се вероватно истиче, сада на слици истрвена, телесна повреда, коју је св. Фрања примио као последицу стигматизације, а која чини један од најпознатијих иконографских елемената у његовом приказивању.

Стојећа фигура св. Фрање, несумњиво идентификована на форлијевском триптиху, уз присуство у горњем делу десног панела теме Стигматизација св. Фрање, насликане у особеној верзији и представљене као пандан Скидању са крста, јасно потврђују фрањевач-

ко тумачење по коме је оснивач реда поштован као „alter Christus“ (W. R. Cook 1996: 20–21; 33, n. 34–35): такво поређење се јавља и у монументалном сликарству, а један од најзначајнијих примера сачуван је на фрескама које је двадесетих година 14. века насликао мајстор Франческо да Римини у манастиру „мале браће“ у Болоњи (R. D’Amico – R. Grandi – M. Medica 1990; R. D’Amico 1995: cat. no. 30 a-b).

Сам приказ Стигматизације св. Фрање знатно се разликује од најчувенијег модела ове иконографије, створеног од стране Ђота, чија је најважнија верзија насликана у базилици Сан Франческо у Асизију, а која је, одмах по стварању почетком 14. века, стекла статус безмало јединог узора уметницима окренутих најновијим уметничким токовима свога доба (С. Frugoni 1994; С. Frugoni 2009). Треба поменути да се верзија, каква је представљена на триптиху из Форлија – иначе по мишљењу В. Кука повезана са сада изгубљеним венецијанским прототипом (W. R. Cook 1996: 10 sll), појављује и на другим сликама венецијанско-византијског порекла, као што су поменути триптих из Трста (сл. 4), паљото Хосмер (сл. 5) и фрагмент у Музеју западне уметности у Кијеву; такође, исти модел, иако у обрнутом положају, поновио је и Паоло Венецијано на Полиптиху бр. 21 у збирци венецијанске Галерије Академије (E. Sandberg Valalà 1932: 31–37).

Истом уметничком кругу, по мишљењу В. Лазарева (V. Lazareff 1954: fig. 76) и Р. Палукинија (R. Pallucchini 1964: fig. 232), припада и диптих из Ермитажа, датован у прве три деценије 14. века, са представом Богородице са малим Христом чија иконографија упућује на интерпретацију византијско-балканске теме Пелагонитисе, иначе ретко приказиване у италијанској уметности (E. V. Garrison 1949: 98; V. Lazarev 1938: 45, fig. 20; idem 1954: 76; L. Koumeni 2007: 4, 7, fig. 9; 8, n. 33; Р. Дамико 2008: 70–74; S. Рајић – R. D’Amico 2010: 55–61; С. Пајић – Р. Дамико 2011: 312) Ово дело са фрањевцима повезује фигура овог светитеља у поворци, у доњем делу слике, док је сам сликар идентификован као аутор нешто познијег триптиха из сплитског Музеја, вероватно далматинског порекла, што диптих такође укључује у круг „јадранских уметника“ са почетка 14. столећа (Р. Дамико 2008: 70–72).

Чињеницу да две фигуре приказане на десном панелу у доњој зони форлијевског триптиха припадају Цркви потврђује њихова одежа, укључујући палијум са крстовима. Прва фигура, због иконографских сличности са представом св. Николе, посебно начином на који је приказан на већ поменутој слици из Галерије Сабауда (R.

Pallucchini 1964: figs. 218, 221, сл. 2) и на паљоту из Музеја Корера (R. Pallucchini 1964: fig. 118, сл. 3), може се идентификовати са овим светитељем, иначе једним од најпоштованијих црквених отаца у целој хришћанској цркви. Бискупско звање другог светитеља потврђују особености његове одоре, скоро истоветне са одећом претходне фигуре: но, капа на глави пре је слободнија интерпретација неке врсте византијске круне него западна бискупска митра. Идентитет ове личности није једноставно утврдити. Може се помишљати да је представљен светитељ или посебно слављен у средини у којој је триптих настао, или је у питању неки црквени отац који је имао јак култ у католичком свету: у последњем случају, може се прихватити могућа идентификација ове фигуре као св. Августина, будући да показује одређене сличности са представама овог светитеља нпр. на поменутој слици из Музеја Корер (сл. 3), иако у обрнутом положају.

Знатно присуство источних утицаја, видљивих и у сликарским и у иконографским одликама триптиха из Форлија, упућује на културне и црквене обичаје земаља где су се ове културе мешале. Иако начин извођења не дозвољава његово приписивање византијском сликару, несумњиво да је поменути триптих леп израз поменуте размене између источног и западног уметничког круга. Дакле, иако се његова стилска обрада делимично разликује од начина уобличавања других радова са којима је био повезан, ово дело се без сумње може прикључити токовима јадранских уметничких кругова из година око 1300.

Осим тога, присуство различитих одлика на овом делу које, можда и више него на осталим поменутих венецијанско-византијским сликама истог круга, упућују на источну, тачније балканску културу, и то посебно српско-македонску могло би да сугерише његово далматинско порекло: Далмација, како је већ речено, имала је непосредне везе са Венецијом и са приморским градовима Апенинског полуострва, а истовремено и са унутрашњошћу Балкана, посебно са немањићком Рашком. Значајем се истиче српско Приморје, којим је на прелазу из 13. у 14. века управљала Јелена Анжујска, супруга српског краља Уроша I (Г. Суботић 1958: 131–147; R. D'Amico 1998: 205–226; R. D'Amico 2002: 57–63; R. D'Amico 2006: 89–111, B. Lomagistro 2011: 71–114: 104–106). Њено присуство, као и везе са немањићким поруџбинама у унутрашњости Балкана, дуж путева који су, преко Рашке и Косова, спајали јадранске обале са главним византијским градовима, све до престонице, вероватно је помогло утврђивање већ постојећих веза.

Литература

- Г. Бабић 1985: Г. Бабић, *Еџиптеџи Боџородице коју деџе зрли*, ЗЛУ 21. 261–274.
- E. B. Garrison 1949: E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, an Illustrated Index*, Firenze: L. S. Olschki.
- E. B. Garrison 1950: E. B. Garrison, *Il Maestro di Forlì*, Rivista d'arte XXVI, 61–81.
- Ch. Baltoyianni 1994: Ch. Baltoyianni, *Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athens: Adam Editions.
- M. Bianco Fiorin 1975: M. Bianco Fiorin, *Trittico di Santa Chiara, Pittura su tavola dalle Collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste*, Milano: Electa, cat. no. 1.
- E. Calzini – G. Mazzatinti 1893: E. Calzini – G. Mazzatinti, *Guida di Forlì*, Forlì: L. Bordandini.
- W. R. Cook 1996: W. R. Cook, *La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco nella pittura veneziana del Trecento*, Saggi e memorie di Storia dell'arte 20, 9–34.
- G. Coor-Achenbach 1957: G. Coor-Achenbach, *Two Trecento Paintings in the church of Saint Nicholas des Champs Paris*, Gazette des Beaux Arts 50, 12.
- R. D'Amico – R. Grandi – M. Medica 1990: R. D'Amico – R. Grandi – M. Medica, *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico a Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- R. D'Amico 1998: R. D'Amico, *Tra Oriente e Occidente attraverso l'Adriatico/due regine della Serbia del '200 a Bologna*, Strenna storica bolognese, 205–226.
- R. D'Amico 2002: R. D'Amico, *Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel XIII secolo: ancora tra le due sponde dell'Adriatico*, Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 57–63.
- R. D'Amico 2006: R. D'Amico, *Sul crinale tra Oriente e Occidente. L'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture*, L'altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità serbo – ortodossa da salvare, (a cura di) L. Zanella, Padova: Casa dei libri, 89–111.
- R. D'Amico 2007: R. D'Amico, *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo Cristianesimo al Rinascimento*, (a cura di) G. Gentili e A. Marchi, Cinisello Balsamo Milano: Silvana Editoriale, 108–110, cat. n. 39.
- R. D'Amico 2007a: R. D'Amico, *Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi*, ЗНМ XVIII-2, 9–25.
- Р. Дамико 2008: Р. Дамико, *Боџородица Пелаџониџиса Ђованија да Риминија у Фиренци и културна размена дуж Јадрана у XIII и XIV веку*, Саопштења XL, 61–76.
- G. De Marchi 2002: G. De Marchi, *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente*, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni

- Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 158, cat. no. 48.
- G. Fiocco 1931: G. Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, Dedalo 11, 877–894.
- V. J. Đurić 1974: V. J. Đurić, *L'art venitien et la peinture murale en Dalmatie, Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II (a cura di) A. Pertusi, Firenze: Olschki, 158–159.
- C. Frugoni 1994: C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle Stimmate*, Torino: Einaudi.
- C. Frugoni 2009: C. Frugoni, *Le Storie di San Francesco*, Torino: Einaudi.
- F. Guarini 1874: F. Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, Forlì: L. Bordandini.
- М. Хаџидакис – Г. Бабић 1983: М. Хаџидакис – Г. Бабић, *Иконе Балканског полуострва и грчких острва I*, Иконе, (ед.) М. Хаџидакис, Београд: ИРО Народна књига – ИРО „Вук Караџић“.
- Il Trecento adriatico 2002: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente ed Occidente*, (a cura di) Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili and Paolo Veneziano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Il Trecento riminese 1995: *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa.
- L. Kouneni 2007: L. Kouneni, *A Byzantine Iconographic Type of Virgin and Child in Italy?, The „Pelagonitissa“ Virgin re-examined*, *Arte Cristiana* XCV/828, 1–8;
- V. Lazareff 1938: V. Lazareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* XX/1, 42–46 (допуњен рад В. Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богородици, Византийская живопись, Москва 1971, 291–298).
- V. Lazareff 1954: V. Lazareff, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, *Arte Veneta* VIII, 84–89.
- V. Lazareff 1965: V. Lazareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII- XIV: la 'maniera greca' e il problema della scuola cretese*, *Arte Veneta* XIX, 43–61.
- B. Lomagistro 2011: B. Lomagistro, *L'attività dei francescani in Dalmazia, Croazia e Bosnia nella prospettiva storico-culturale*, I francescani nella storia dei popoli balcanici, (a cura di) V. Nosilia- M. Scarpa, Venezia, Archetipolibri, 71–114.
- M. Mauriac 2005: M. Mauriac, *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV siècle*, Milano: Silvana Editoriale, 84–87, cat. no. 1a- 1b.
- П. Миљковиќ-Пепек 1958: П. Миљковиќ-Пепек, *Умилишелнише мошиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Зборник издања на Археолошкиот музеј II, 1–30.
- M. Muraro 1969: M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano: Istituto Editoriale italiano.
- V. Pace 2004–2005: V. Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di „maniera greca“ in Veneto e in Emilia*, *Zograf* 30, 63– 80.

- S. Pajić – R. D'Amico 2010: S. Pajić – R. D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo: la Theotokos Pelagonitissa*, Bologna: Testimonianza ortodossa.
- С. Пајић – Р. Дамико 2011: С. Пајић – Р. Дамико, „Између обала Јаграна“ – Богородица Пелагонитиса: заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства, Ниш и Византија IX. Међународни симпозијум византолога. Зборник радова, Ниш, 297–319.
- R. Pallucchini 1964: R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia – Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Ј. Проловић 2004: Хиландарски триптих и њему сродна дела венецијанског порекла на Ајосу, Хиландарски зборник 11, 133–165.
- M. Salmi 1932–1933: M. Salmi, *La scuola di Rimini II*, Il Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte II-III, 145–201.
- E. Sandberg-Vavalà 1932: E. Sandberg-Vavalà, *A Venetian Primitive*, The Burlington Magazine LXI, 31–37.
- L. Servolini 1994: L. Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forlì: Zavatti.
- Г. Суботић 1958: Г. Суботић, Краљица Јелена Анжујска – књижевни црквени сликар у Приморју, Историјски гласник 1–2, 131–147.
- A. Tambini 1982: A. Tambini, *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Castelbolognese: Grafica Artigiana.
- М. Татић-Ђурић 1985: М. Татић-Ђурић, Богородица Владимирска, ЗЛУ 21, 29–50 (= Студије о Богородици, Београд: Јасен 2007, 323–342).
- Б. Тодић 2002: Б. Тодић, Ајосиол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана, Трећа Југословенска конференција византолога, Београд – Крушевац, 369–378.
- C. Travi 1992: C. Travi, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, Arte cristiana LXXX, 749, 81–96.
- A. Turchini 1995: *La famiglia Malatesta e la città di Rimini fra Duecento e Trecento*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa, 58–71.
- G. Valagussa 1995: *Prima di Giotto*, Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche, (a cura di) Daniele Benati, Milano: Electa, 72–81.
- Venezia e Bisanzio 1974: *Venezia e Bisanzio*, (a cura di) S. Bettini, Milano: Electa, 1974.
- G. Viroli 1980: G. Viroli, *La Pinacoteca di Forlì – catalogo delle opere*, Comune di Forlì.
- G. Viroli 1990: G. Viroli, *L'espressione artistica, Storia di Forlì, II*, Il Medioevo, (a cura di) A. Vasina, Forlì: Cassa dei Risparmi di Forlì.
- G. Viroli 1998: G. Viroli, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- M. Walcher Casotti 1961: M. Walcher Casotti, *Il trittico di Santa Chiara di Trieste e l'orientamento Paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Trieste, 1961.

R. Damiko, Sanja Pajić

**IL TRITTICO DI FORLÌ:
PER UN'INDAGINE SUI RAPPORTI ARTISTICI TRA ORIENTE
E OCCIDENTE**

Riassunto

Tra le opere che testimoniano lo scambio culturale tra le sponde dell'Adriatico, tra i Balcani e l'Italia, nei secoli XIII e XIV, si segnala il trittico su tavola della Pinacoteca Comunale di Forlì, databile ai primi decenni del '300: la presenza di forti rimandi al mondo bizantino, mediati da Venezia e dalla Dalmazia, con echi della fioritura artistica serbo-macedone (vedi in particolare la Deposizione o l'Ultima Cena) conferma il coinvolgimento della Romagna nella circolazione artistica tra Oriente e Occidente, già suggerito da altri dipinti. Il trittico è collegabile ad opere commissionate tra l'inizio e la metà del '300 dall'Ordine francescano, attribuite ad ambito veneziano e/o dalmata, con forti connotazioni balcaniche, tra cui il pannello centrale del Trittico di Santa Chiara del Museo di Trieste e il paliotto d'altare del Museo di Toronto, dove compare una particolare versione delle Stimate di San Francesco.

**Татјана Дадих Динуловић,
Љубица Ристовски,
Тијана Ђуричић**
*Академија лејих уметности, Београд,
Народно позориште, Суботица,
Академија лејих уметности, Београд*

„ПОЗОРИШТЕ НА ГРАДИЛИШТУ“: ИСПИТИВАЊЕ ОДНОСА ТРАДИЦИОНАЛНИХ И НОВИХ ВРЕДНОСТИ НА ПРИМЕРУ ПОЗОРИШНЕ ЗГРАДЕ У СУБОТИЦИ

Када је 1854. године завршен објект Народнoг позоришта у Суботици, кућа је постала симбол града, али и парадигма добро осмишљене културне политике. Рефлектујући политичке промене и различите утицаје кроз историју, позориште је мењало називе, структуру и уметничку политику, да би данас постало мултикултурална институција оријентисана ка три националне заједнице – српској, мађарској и хрватској. Најновија реконструкција објекта, започета 2007. као највећа инвестиција у култури у Србији у последњих тридесет година, изазвала је велики број расправа у јавности и стручним круговима, у којима су разматрана питања улоге савременог позоришта уопште, његове локалне, националне и регионалне позиције, али и питања промена у урбаном животу заједнице, културних потреба публике и културног наслеђа. Истражујући потенцијале овог веома специфичног центра културног живота града, група наставника, студената и уметника из Суботице, Новог Сада, Београда и Рима, окупила се око пројекта „Позориште на градилишту“. Употребом различитих медија и уметничких форми, аутори су, у директном контакту са публиком на градилишту објекта, испитали однос публике према новој позоришној згради, као и њено разумевање улоге институције у будућем културном животу града.

Кључне речи: позориште, позоришна зграда, идентитет града, урбана комуникација, културна политика, културне потребе, анимација публике, односи са публиком

Реч позориште је хомоним који, истовремено, означава најмање три појма: позориште као уметничку форму, позориште као

друштвену вредност и облик комуникације, и позориште као физички оквир у коме се остварује сценска уметност. Позориште, такође, означава и институцију која се залаже за одређене уметничке идеје, вредности и ставове, а која је готово увек „подрвргавана правилима која су наметали они који су позориште финансирани“ (Драгићевић Шешић, Стојковић 2003: 107). Државна власт је, без обзира на карактер власништва над позоришном институцијом и зградом, увек имала могућност да правилима и законом о позоришту услови његов рад. Посебно место овде заузима и питање власништва над простором позоришне игре и временом позоришне представе које успостављају „групе људи и појединци укључени у производњу игре и њезино власништво“ (Просперов Новак 1984: 14), па се овај однос додатно усложњава и почиње кључно да утиче на друштвену, идејну и естетичку перцепцију позоришне институције. Позориште је, дакле, важна тема не само архитектуре и града, већ и политике – уметничке, културне и друштвене.

Захваљући својој функцији, а затим и позицији у урбаној структури, позоришна зграда је кроз историју постала један од кључних градских објеката. Осим централне позиције, позоришна зграда подразумева систем архитектонских својстава објекта који својим карактером и функционално-технолошким пореклом граде јасан и разумљив језик урбане комуникације. На тај начин кућа, као простор спектакла и објекат за спектакл, захваљујући језику архитектонске структуре, и сама постаје знак и репрезент идентитета града, наглашавајући разумевање архитектуре као средства урбане комуникације.

Када је 1854. године завршен објекат Народног позоришта у Суботици према оригиналном пројекту суботичког архитекта Јаноша Шкултетија (Scultety János), кућа је постала истински симбол града. Обликовање идентитета и формирање карактера Суботице у другој половини 19. века одређен је, у великој мери, управо објектом позоришта који је, захваљујући својој монументалности и урбаној позицији, постао једно од кључних места у означавању града. Са друге стране, позориште као институција, постало је и парадигма добро осмишљене културне политике. Идеја „власника“ ове позоришне институције била је да створе не само највећу и најлепшу кућу у Суботици, већ да, финансирајући и градећи овај објекат, мисле о Народног позоришту као о институцији за будућност. Архитекта Шкултети је, тако, добио могућност да „пропутује градове који располажу са мањим, али добро изведеним и признатим позориштима“ (Вујновић Прчић, Вујковић Ламић 1992: 7) и истра-

жи и лично доживи неке од најзначајнијих примера позоришних објеката у Европи. „У првим годинама након изградње, позориште је било права сензација за житеље Суботице и околине... Када је временом интересовање опало, од масе радозналаца, формирала се мала, али одабрана публика која... је тражила представе на нивоу, представе које доликују трећем по величини граду у угарском делу Монархије. На суботичкој сцени наступали су на краће или дуже време скоро сви значајнији глумци и редитељи с краја XIX и почетка XX века“ (Вујновић Прчић и Вујковић Ламић 1992: 15). Позориште је, тако, постало важна институција културе и културни центар Суботице, симболизујући „богатство, успешно привређивање и тежњу града да се отвори према култури... ” (Вујновић Прчић, Вујковић Ламић 1992: 15)

Рефлектујући политичке промене и различите утицаје кроз историју, позориште је мењало називе, структуру, репертоар и уметничку политику да би у последњем периоду постало модел вишенационалне и мултикултуралне институције оријентисане ка разнородној публици и репертоару на два језика – српском/хрватском и мађарском¹. Током времена, мењала се неминовно и физичка структура куће јер је зграда неколико пута била оштећена, а затим поправљана, реконструисана и дограђивана. Крајем 1980-их, главни сценско-гледалишни простор био је у потпуности упропашћен и напуштен.

Нова реконструкција објекта, започета 2007. као највећа инвестиција у култури у Србији од изградње Српског народног позоришта у Новом Саду, 1981. године, изазвала је велики број расправа у јавности и стручним круговима. Нека од кључних питања у тим расправама везана су за тему културног наслеђа и различите нивое заштите објекта, посебно за третман и начине заштите појединих зона, али и за тему промена у урбаној структури² и „тежњу ка интеграцији позоришта и града кроз ’урбанизацију театра’ и, једнако,

1 Према продукционом моделу Народно позориште-Народно казалиште-Népszínház јесте стално професионално репертоарско позориште, са сталним уметничким ансамблом. Налази се на буџету АП Војводине и града Суботице, а малим делом се ослања на сопствена средства. Организовано је у три сектора – уметнички (Драма на мађарском језику и Драма на српском језику), технички и општи сектор. Репертоарска политика усмерена је на класичне и савремене драмске текстове домаћих и страних аутора. У периоду од 2006–2009. године изведене су тридесет четири премијере. Од 2003. године институција користи објекат биоскопа „Јадран“ као једини сценски простор.

2 Према истраживању „Културне политике градова Србије – културни ресурси градова (упоредни приказ)“ Завода за проучавање културног развитка из 2009. године, а према мишљењу грађана Суботице, међу десет најзначајнијих објеката установа културе које представљају градске симболе, Народно позориште се налази на 4. месту.

’театрализацију града’ архитектонским средствима“ (Динуловић 2008: 6). Друге важне теме тичу се улоге савременог позоришта уопште, али посебно локалне, националне и регионалне позиције конкретне институције. У том смислу, посебно питање односи се на културне потребе публике.

Истраживања позоришне публике³ спроведена у Народном позоришту у два наврата, 1998. и 2005. године, са идејом упознавања постојеће публике и употребе резултата за креирање нове пословне политике, а затим и провере успешности такве политике у другом истраживању, показала су одличне резултате. Пажљиво планирана репертоарска политика, заснована на познавању окружења у коме институција делује, али и правцима развоја сценске уметности у времену у коме делује, донела је кући нову публику и омогућила другачији однос са постојећом. Позориште, дакле, треба да одговори на потребе града, али и да „их генерише. Позоришна публика, баш као и урбана култура у најширем смислу речи, такође се граде, развијају и негују. Између осталог, и грађењем кућа. О томе на најбољи начин говоре десетине савремених објеката широм света који су донели изванредну нову енергију градовима у којима су реализовани“ (Динуловић 2008: 7).

Процес пројектовања последње реконструкције позоришне зграде, са прекидима, траје близу двадесет година. Време, међутим, није донело одговарајући ниво идентификације становника Суботице, а посебно позоришне публике, са уверењем да је такав подухват потребан граду. Интензивног и континуираног рада на окупљању људи око пројекта никада није било, као ни покушаја стварања енергије коју је Љубомир Драшкић поводом реконструкције београдског позоришта „Атеље 212“, назвао „покрет за изградњу позоришта“. Јавност се најчешће сусретала са изостанком тачних информација о циљевима и исходима пројекта. Велики број презентација које су одржане током година, биле су намењене стручној јавности, док су наступи у медијима чешће имали политичку него информативну или промотивну функцију. За то време, становници Суботице гледали су како физички нестаје симбол њиховог града, док на његовом месту расте армирано-бетонски скелет. У тим околностима постало је кључно важно упознати „обичне“

3 Истраживања позоришне публике у нашој средини нису тако честа. У последњих тридесет година, према нашим сазнањима, осим два већ наведена, урађана су још три истраживања – „Истраживање позоришне публике Београда“ (Милена Драгићевић Шеших) из 1980/81, „Истраживање публике Позоришта на Теразијама“ (Маја Ристић) из 2010; и „Позоришна публика у Србији“ Завод за проучавање културног развоја (Слободан Мрђа) из 2010.

људе са пројектом и у директном контакту са публиком испитати њихов однос према новој позоришној згради, као и разумевање улоге институције у будућем културном животу града. Пошто је кућа физички већ формирана, сама грађевина и њен простор „пундили“ су се као најефикаснији и најуверљивији медиј. Желећи да истражи могућности овог специфичног центра културног живота Суботице, тим наставника, студената и уметника из Суботице, Новог Сада, Београда и Рима, окупио се око пројекта „Позориште на градилишту“⁴.

„Позориште на градилишту“ је интердисциплинарни *site specific* пројекат културне анимације изведен у оквиру манифестације „Ноћ музеја“ 2010. године⁵ на објекту позоришта у реконструкцији. „С обзиром на дуго одсуство из градског живота, 'Ноћ музеја' је тренутак када ново позориште жели да укаже на неколико аспеката свог присуства и да на тај начин оживи свој рад и деловање у граду и његовој култури.“⁶ Суочавајући питања нове позоришне зграде и потреба суботичке публике у домену сценске уметности, аутори пројекта позвали су становнике Суботице да посете градилиште. Први циљ, дакле, био је упознавање публике са изгледом и функцијом будућих сценско-гледалишних простора. Други важан циљ пројекта било је подсећање публике на ову позоришну институцију као на некадашње, али и будуће централно место културног живота Суботице, Војводине и региона. Стварање могућности за размену идеја, стручну сарадњу и међусобно разумевање младих професионалаца из различитих средина, као и њихово деловање у вишенационалном окружењу био је трећи циљ пројекта. У свему томе посебно место имали су студенти уметничке продукције из Београда и архитектуре из Новог Сада, који су радом на овом задатку добили могућност да повежу теоријска знања стечена у на-

4 Аутори пројекта „Позориште на градилишту“ су мр Љубица Ристовски, директор Народних позоришта у Суботици и гостујући предавач на Академији лепих уметности у Београду и др Татјана Дадић Динуловић, доцент на Академији лепих уметности у Београду. Учесници и продуценти пројекта су Народно позориште-Народно казалиште-Népszínház, Суботица; Факултет техничких наука, Департман за архитектуру, Нови Сад; Академија лепих уметности, Београд и S.Cen (Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију), Нови Сад. Подршку пројекту пружо је Фонд за заштиту животне средине Републике Србије.

5 Према већ поменутом истраживању Завода за проучавање културног развика, грађани Суботице су издвојили манифестацију „Ноћ музеја“ као један од занимљивијих културних догађаја у граду.

6 Из представљања резултата студентске радионице на Департману за архитектуру Факултета техничких наука у Новом Саду, под називом „Народно позориште у Суботици – архитектура фасада новог Народних позоришта и веза са постојећим делом објекта“; ментор радионице је проф. Слободан Данко Селинкић.

стави са практичним радом на реализацији конкретног уметничког и продукцијског задатка.

Као *site specific* пројекат чији је коначан облик настао у процесу продукције, програм „Позоришта на градилишту“ планиран је и изведен у четири сегмента.

„Обилазак градилишта“ изазвао је највише интересовања публике. Домаћини и водичи кроз нове просторе будућег објекта били су људи који о кући знају највише – аутори, пројектанти, чланови надзорне службе, извођачи радова и представници инвеститора. Преносним системом сценске расвете објекат је осветљен тако да постане привремена сценска инсталација. Током шест сати овог специфичног догађаја, неколико хиљада људи је, у близу стотину организованих обилазака градилишта, непосредно доживело већ сасвим препознатљиве сценско-гледалишне просторе, холове, пробне сале и јавни простор зграде.

Пројекцијом „фотографија позоришта у реконструкцији“ Аугустина Јуриге, суботичког уметника који свакодневно прати догађаје на градилишту од почетка извођења радова, на специфичан начин приказана је улога и утицај позоришта на град. Ова колекција од више стотина уметничких фотографија представља неуобичајену и другачију хронику градског живота Суботице.

Наступ чланова ансамбла позоришта, „Глумци за вас“, изведен је на будућој камерној сцени. Тако је део комплекса сценско-гледалишних простора анимиран у форми и карактеру који је, програмски и жанровски, требало да упути публику на будуће коришћење овог простора. Глумци оба уметничка ансамбла певали су песме из представа, стварајући атмосферу у којој је публика могла не само да непосредно присуствује уметничком догађају, већ и да осети будући „дух места“. Једна од најважнијих тема позоришног простора и позоришта уопште, приближавање „глумца и гледаоца једног другог, тако да виде, чују и осете сваки покрет и сваки шум“ (Динуловић 2008: 4) испитана је управо на овај начин. Тако је форма која је деценијама негована на камерној сцени суботичког позоришта, поново постала део реалног позоришног искуства. Са друге стране, догађај је омогућио глумцима први сусрет са потпуно непознатим окружењем, контакт са делом публике која иначе не долази на њихове представе, али и прилику да постану део заједничког великог колектива.

Део куће на I спрату који је директно окренут ка Корзоу, у коме ће бити смештена управа позоришта, претворен је у „Архитектонски студио“. Студенти, асистенти и наставници Департа-

на за архитектуру и урбанизам Факултета техничких наука у Новом Саду изложили су у овом ауторском атељеу не само документе који представљају пројекте на основу којих се гради кућа, већ и низ сопствених размишљања на тему односа позоришта, архитектуре и града која су развијали у оквиру предмета „Ефемерна архитектура“, на радионици коју је водио професор Слободан Данко Селинкић. Тако је најслободнијим размишљањима младих архитеката и студената архитектуре успостављен дијалог између званичног и неформалног, прагматичног и утопијског, конзервативног и авангардног. Ова мултимедијална инсталација, коју су сами студенти претворили у сасвим посебан сценски догађај својом креативном и релаксираном комуникацијом са посетиоцима, привукла је огромну пажњу, а будући простор управе позоришта постао је место сусрета многих и различитих људи.

Евалуација пројекта, заснована на квантитативној и квалитативној анализи медијских објава, анкетном истраживању посетилаца и анализи резултата интервјуа са учесницима догађаја – стручним тимом, члановима ансамбла и студентима, показала је занимљиве укупне резултате и омогућила сложенији и дубљи увид у ставове публике. Пре свега, уочено је значајно позитивно померање става публике у односу на ново позориште, као и боље разумевање институције и њеног положаја у будућем културном животу Суботице. Такође, осим великог изненађења чланова стручног тима у односу на интересовање и реакције публике, видљиво је и њихово снажније уверење у коначан исход пројекта. Посебно важним и занимљивим сматрамо реакцију и измењене ставове чланова ансамбла, као и значај који је пројекат имао за студенте архитектуре и уметничке продукције.

Анализа медијских објава показује да је од укупног броја извештаја објављених о догађају⁷, највеће интересовање постојало код локалних медија, иако је међу извештачима било и војвођанских, националних и регионалних медија. Осим исказаног интересовања посебно значајним сматрамо реакције локалних медија према којима је показан јасан став да је за оваквим пројектом постојала велика потреба позоришне публике у Суботици која дуго није са сигурношћу знала шта се догађа на градилишту. „Отварање 'капије' градилишта за заинтересоване грађане био је дуго очекивани догађај – да се увере и виде шта се то дешава, тј. ради унутар овог

7 Према нашој евиденцији, укупан број медијских извештаја о догађају био је шездесет шест, од чега педесет три на Интернет порталима, четири на телевизији, четири на радију, три у штампи и две објаве новинских агенција.

огромног објекта. Данас им је то испуњено“ (Subotica.info: 2010). „Већина Суботичана је задивљена новоизграђеним делом позоришта“ (Subotica.com: 2010). „Захваљујући овој предпремијери, први смо могли да видимо будући изглед објекта“ (Skyscrapercity.com: 2010). У односу на интересовање публике издвајамо податак објављен у дневном листу „Вечерње новости“, према коме је „Ноћ музеја“ у Суботици посетило око десет хиљада људи, а једно од најпосећенијих места било је „Позориште на градилишту“.

Публика је, према свим анализама, показала изузетно интересовање за овај догађај. На самом почетку програма велики број Суботичана стрпљиво је чекао испред улаза на градилиште, без обзира на веома хладно и кишно време. Најбројнија је била општа публика, али је међу посетиоцима било и гостију из стручних кругова из читаве Србије – архитеката, урбаниста, позоришних уметника, директора уметничких фестивала, политичара. Публика је позитивно оценила овај догађај, показавши велико изненађење оним што је затекла на градилишту. „Импесионирана сам. Веома ми се свиђа позориште и мислим да ће од овога бити нешто што Суботица стварно заслужује.“ (RTV YOUECO: 2010). Веома занимљиви коментари појавили су се на сајту „skyscrapercity.com“ на коме, у облику форума, бројни млади Суботичани редовно прате догађаје на различитим градилиштима у граду. „Неће бити манифестације, концерта или било чега другог што неће моћи да буде организовано у овој згради. Једноставно, постојаће прегршт садржаја и могућности. Стекао сам утисак да је пројектантима био циљ да направе зграду кроз коју ће у једном дану проћи сви становници града... Људи, био сам данас на градилишту позоришта. Оно је... бум! Од сада па надаље, свако ко буде причао о Народном позоришту, а није посетио градилиште, нема о чему да прича и неће бити полемике, јер га не схватам озбиљно... Мислим да од вечерас велика већина становништва нема ништа против новог позоришта... Лепо сам ја говорио, одједном ће сви хтети још и веће позориште... Ново позориште је за све Суботичане знак напретка у овом граду.“ Посебно позитивни коментари публике односили су се на прилику да присуствује стручном обиласку градилишта, као и на могућност разговора са члановима стучног тима. Сусрет са студентима архитектуре и њиховим радовима, као и изложеним пројектима на основу којих се гради кућа, такође су веома позитивно оцењени.

Вероватно најзначајнију промену у успостављању позитивног односа према новом позоришном простору, а затим и његовом ра-

зумевању, показали су чланови ансамбла позоришта⁸. Њихови одговори могу се сврстати према неколико тема. Прва се односи на мотиве, циљеве и осећања који су их покренули да учествују у овом догађају. Глумци су показали жељу да први пут уђу у нову зграду, осете атмосферу и „изнутра“ сазнају како простор изгледа. Први сусрет са кућом представљао је и другачију инспирацију која их је додатно мотивисала за време наступа. Мотив за учешће на овом догађају била је и прилика за другачијим и приснијим контактом са публиком, која је имала неубичајену прилику да види глумце из оба ансамбла у заједничком извођењу. А идеја наступа у оквиру манифестације „Ноћ музеја“ била им је посебно привлачна јер је превазилазила уобичајене оквире позоришне продукције и тиме постала део другачијег искуства. Друга тема везана је за рад у тиму и лично искуство учешћа на оваквој манифестацији. Глумци кажу да је елан и ентузијазам колега био изузетно снажан мотив у току извођења програма, а посебно добро осећање била је припадност великом тиму – „било нам је задовољство што смо део велике екипе и дивно што су обе драме радиле заједно“. Велико интересовање публике допринело је и њиховом уметничком и личном узбуђењу, а сматрају да су се у одличној атмосфери добро осећали и извођачи и публика. Обилазак свих сценских простора и упознавање са њиховим будућим функцијама, допринео је утиску да су се „вратили кући“. Трећа важна тема везана је за оцену успешности пројекта „Позориште на градилишту“. Према уверењу глумаца, публици се веома допала нова зграда – „они који су дошли са добрим намерама били су одушевљени, они који су први пут ушли били су изненађени...“ „Публика чека да позориште почне да ради у новој кући, чека нове представе, видела је макете и једва чека да види и како ће зграда изгледати...“, „Публика је била узбуђена и задивљена, и подсетила се представа које је некада гледала“. У односу на контакт који су успоставили са публиком, глумци кажу да је за њих ово искуство било посебно, јер никада до сада нису имали прилику да публику доживе на тако непосредан начин, без „рампе“ која их, уобичајено, раздаваја. Сматрају да је такав контакт деловао опуштајуће и за глумце и за публику. „Оваква манифестација је жива ствар и зато што је изван устаљених догађања има посебну чар. Измешали смо се са публиком.“

⁸ Од укупно деветнаест чланова ансамбла који су учествовали у догађају, интервју је спроведен са девет.

За чланове стручног тима⁹ вођење публике у обилазак градилишта, као и начин на који су посетиоци реаговали и доживели простор, било је у потпуности неочекивано искуство. Према њиховом мишљењу, број заинтересованих грађана превазишао је сва очекивања, док је начин интересовања био неуобичајен и, зато, изузетно значајан. То су били „не само пуки посетиоци, већ људи који су са пажњом слушали водиче и просто упијали сваку информацију. Већина коментара је изречена са осмехом, не као до тада са подсмехом. Деловало је да грађани почињу да верују у ову зграду“. Задовољни идејом о другачијем приступу комуникацији са публиком, чланови стручног тима сматрају и да су обим и карактер читавог догађаја били оптимални за прво „отварање“ зграде позоришта према грађанима. „Након дугог периода медијског ћутања о згради суботичког позоришта овај догађај ме је веома обрадовао. Испунио је и моја очекивања о побољшавању односа Суботичана према новом објекту.“ Такође, непосредна провера стучних идеја и планова кроз директан контакт са будућим корисницима институције, била је за њих важан подстицај за наставак рада на овом пројекту.

Студенти, учесници пројекта¹⁰, веома су задовољни приликом да раде у тиму стручњака из различитих области, као и ентузијазмом и уверењем у заједнички циљ који су сви поседовали. Задовољни су и сопственим учинком, без обзира на чињеницу да су неки од њих први пут ангажовани на практичном уметничком и продукцијском задатку. „Тог дана, по киши, ’отворили’ смо једна врата. Верујем да ТО нико никада није урадио. Не да бисмо неке доказали тачност једне идеје, већ да бисмо поделили радост мишљења о њој...“ „Већина људи ми се захвалила на објашњењу радова, уз коментар да им је сада много ствари јасније...“, „Мени је било посебно важно да видим реакцију мојих суграђана Суботичана, и драго ми је да је изложбу посетио велики број људи... Разговарајући са посетиоцима, сазнала сам да су јако задовољни овим гестом, и да је управо то било потребно како би се коначно помирили са пројектом позоришта.“ Повезивање теоријских знања са практичним радом у области продукције уметничког догађаја, за неке студенте било је посебно важно. „Ово је прва, слободно могу рећи, велика и права ствар у овој области коју сам радила у животу, и поносна сам, како на себе тако и на све, јер да се нисмо држали

9 Интервјуи су спроведени са свим члановима стручног тима који су учествовали у догађају.

10 Интервјуи су спроведени са двадесет осам студената од укупно тридесет колико их је учествовало у догађају.

заједно, да нисмо тимски – симултано радили, вероватно не би све овако успешно протекло, као што јесте...“ „Допало ми се што смо имали прилику да радимо у пракси и да стекнемо у томе лично искуство.“

Евалуација пројекта показала је да су почетна размишљања о потреби за формирањем „покрета за изградњу позоришта“ била тачна, као и да питање потреба публике може да буде посматрано са много различитих страна. Јавност је добила прилику за сусрет са јасним и тачним информацијама о циљевима и исходима пројекта, али и могућност да се лично упозна са новим позоришним просторима и разговара са људима који су директно везани за данашњи живот објекта. У том смислу, можда најтачнији и, свакако, веома духовит коментар написао је један студент архитектуре: „Сви смо ми посматрали 'градилиште' као храну. Мислим да смо лепо ручали. Ја јесам.“

* * *

Културну политику, најчешће, посматрамо као осмишљену, организовану и усмерену продукцију артефаката – позоришних представа, филмова, књига и других ауторских дела организованих и изведених на различите начине. Готово никада, међутим, под културном политиком не посматрамо грађење кућа и градова који најдиректније и најдраматичније утичу на живот и културу људи. Под грађењем овде подразумевамо успостављање и развијање односа људи према грађеној средини. Јер наш доживљавај културе једне средине, поготову оне коју не познајемо довољно, почиње управо од кућа и градова.. А када се граде значајне куће које припадају свима, један од најважнијих задатака је успостављање идентификације људи са таквим подухватима. „Позориште на градилишту“ је, верујемо, један од покушаја у том правцу.

Литература и извори

Вујновић Прчић, Вујковић Ламић 1992: Г. Вујновић Прчић и В. Вујковић Ламић: *Зграда суботичког позоришта*, Суботица: Међуопштински завод за заштиту споменика културе Суботица и НИП „Суботичке новине“.

Дадих Динуловић 2007: Т. Дадих Динуловић, Теорија излагања и представљања: излог позоришта и излог као позориште (фасада позоришне куће у комуникацији са градом и сценска средства у излозима Београда), магистарска теза, Група за теорију уметности и медија, Интердисциплинарне постдипломске студије, Београд: Универзитет уметности у Београду .

Динуловић 2008: Р. Динуловић, О сценским просторима и сценским сликама града – пројекат реконструкције Народног позоришта–Народног казалишта–Népszínház у Суботици (1991–2008), *Руковети* 10–11–12, Суботица: Суботички књижевни круг.

Драгићевић Шешић, Стојковић 2003: М. Драгићевић Шешић и Б. Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Београд: Слио.

Иршевић, С. Ноћ музеја посетило 8000 Суботичана. *YUECO радио*. 15. мај 2010. 16. мај 2010.

Просперов Новак 1984: С. Просперов Новак, *Планета Држић*, Загреб: Цекаде.

Ристовски 2011: Љ. Ристовски, Истраживање позоришне публике у функцији позоришног менаџмента, *Сцена* 4, Нови Сад: Стеријино позорје.

РТВ YUECO. Позориште на градилишту. *Subotica.com*. 13. мај 2010. 16. мај 2010.

Селинкић, група студената Департмана за архитектуру 2010: С. Д. Селинкић и група студената Департмана за архитектуру, Народно позориште у Суботици – архитектура фасада новог Народног позоришта и веза са постојећим делом објекта, Нови Сад: Департман за архитектуру, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду.

skyscrapercity.com. Праћење градилишта. *skyscrapercity.com*. 15. мај 2010. 17. мај 2010.

Subotica.info. Деца у ноћи мизеја. *Subotica.info*. 11. мај 2010. 16. мај 2010.

ТАНЈУГ. Суботичка ноћ музеја: позориште на градилишту. РТВ Војводина. 14. мај 2010. 16. мај 2010.

Завод за проучавање културног развитака 2009: ЗПКР, *Културне полијетике градова Србије – културни ресурси градова (ујоредни приказ)*, Београд: ЗПКР.

Skyscrapercity. Новости 15. мај 2010. 17. мај 2010.

Документи за евалуацију пројекта – медијске објаве у периоду 11–16. мај 2010; анкетно истраживање посетилаца; интервјуи са учесницима пројекта.

Tatjana Dadić-Dinulović, Ljubica Ristovski, Tijana Đuričić
„ПОЗОРИШТЕ НА ГРАДИЛИШТУ“: ИСПИТИВАЊЕ
ОДНОСА ТРАДИЦИОНАЛНИХ И НОВИХ ВРЕДНОСТИ НА
ПРИМЕРУ ПОЗОРИШНЕ ЗГРАДЕ У СУБОТИЦИ

Summary

When originally constructed in 1854, building of the National Theatre in Subotica became a symbol of the city and a paradigm of well-thought local cultural policy. Reflecting political transformations and influences throughout history, it changed names, structure and artistic policy, becoming today a multicultural institution orientated towards three national communities – Serbian, Hungarian and Croatian. Latest reconstruction of theatre building, starting in 2007 as the biggest cultural investment in Serbia in the past thirty years, has stirred many professional and public discussions. Some of the main issues discussed relate to cultural heritage and various aspects of cultural protection of the building, as well as changes in the urban environment. Other important issues relate to the role of contemporary theatre in general, then local, national and regional position of Subotica theatre, and, most importantly, cultural needs of the audience. In order to examine the potentials of this very specific centre of city cultural life, a team of teachers, students and artists from Subotica, Novi Sad, Belgrade and Rome, gathered around “The Construction-Site Theatre” project. By using various media and art forms, authors aimed at animating theatre audience through direct engagement with people at the construction site, during 2010 Museum Night. Through guided tours, led by team of architects, visitors had an opportunity to see and discuss future performing spaces, examine project designs at the improvised architectural studio and experience live music performances. Evaluation results, gathered from media analysis and interviews with public and participants, show not only the positive change in audience attitudes towards new theatre building, but also a better understanding of the institution in the future cultural life of Subotica.

Key words: theatre, theatre building, city identity, urban communication, cultural policy, cultural needs, audience animation, audience relations

Невена Ј. Вујошевић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ДИСТИНКТИВНИ ЕНТИТЕТИ ПРОКОФЈЕВЉЕВОГ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА АНАЛИТИЧКА СТУДИЈА С. СЛОНИМСКОГ

Рад указује на главне постулате хармонског језика Сергеја Прокофјева посматране из визуре Сергеја Михайловича Слонимског (1932). У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева* (*Симфоније Прокофјева*), овај признати совјетски композитор, пијаниста, музиколог и професор на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу, истиче основне карактеристике Прокофјевљевог хармонског језика које, даље, подробније разматра и показује на конкретним нотним примерима из Прокофјевљеве музике. Такође, овај аутор указује и на могућност класификације свих оних хармонских појава које у Прокофјевљевом хармонском језику задобијају статус дистинктивног.

Кључне речи: Прокофјевљев тоналитет, вођични акорди, прокофјевљевска модулација

Први аналитички чланци и рецензије о Прокофјевљевом стваралаштву, који су се бавили питањима изучавања хармонског језика овог композитора, односно, систематским изучавањем стилских особености његовог тоналног система, написани су из редова совјетских музичара. У првом реду, према запажањима С. Слонимског, то су чланци Мјасковског (Мясковский), Асафјева (Асафьев), Каратигина (Каратыгин) (Слонимски 1964: 5).

Међутим, фундаментални рад, својеврсну монографију о стваралаштву Сергеја Прокофјева пише И. Нестјев (Нестьев 1957). У њој је обједињен квалитет озбиљног, дубоко научног, личног истраживања у корелацији са постојећом литературом совјетских теоретичара који се, такође, баве питањима музике Сергеја Прокофјева. Нестјев разматра идејно-уметничку (стилску) еволуцију композиторовог стваралаштва где су многи закључци – од пресудног значаја – концентрисани управо у последњој глави књиге „Црте стила“ („Черты стиля“), а тичу се одређења стилских црта Прокофјевљевог стваралаштва – мелодике, хармоније, музичке форме. У овом пог-

лављу своје књиге, Нестјев, пре свега, подробно и аргументовано разматра положај Прокофјевљевог стваралаштва у односу на класичарско-романтичарску традицију, али и указује на националну особеност његовог тематизма, нарочито присутну у појединим делима из последње стваралачке фазе овог композитора (по доласку у СССР, 30-их година XX века).

питањима Прокофјевљевог хармонског језика, специфичним цртама његове тоналности, бавили су се и многи други совјетски теоретичари, остављајући за собом радове изузетне важности. Ту се, пре свега, мисли на аналитичке студије Запорожеца (Запорожец 1962), Орцоникидзеа (Орджоникидзе 1962), Јурија Холопова (Холопов 1962а, 1962б), али и на радове Беркова (Берков 1958), Мазеља (Мазель 1972), Скорика (Скорик 1962, 1969), Скребкова (Скребков 1962), Слонимског (Слонимский 1964), Тараканова (Тараканов 1972), Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросјан 1966) итд.

Чланак Јурија Холопова, „Опажање савремене хармоније“ („Наблюдения над современной гармонией“) (Холопов 1962а), указује на неке опште црте хармонског језика многих совјетских композитора те, између осталог, и на стилске црте хармонског језика Сергеја Прокофјева. Такав општи поглед на хармонски језик овог композитора, резултирао је посвећенијом, у том смислу, студијом истог аутора под називом „О савременим цртама хармоније С. Прокофјева“ („О современных чертах гармонии С. Прокофьева“) (Холопов 1962б). У чланку М. Скорика, „Прокофјев и Шенберг“ („Прокофьев и Шёнберг“) (Скорик 1962), постављена је антитеза између Прокофјевљевог дванаестоступањског дијатонског тоналитета и Шенберговог додекафонског система. Тараканов упућује на важност тезе о „линеарности“, полифонизацији Прокофјевљеве хармоније, док Запорожец, у чланку „Особености тонално-акордске структуре Прокофјевљеве музике“ („Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева“) (Запорожец 1962), своје поље интересовања усредсређује на опширно и детаљно изучавање хармонског језика совјетског композитора, фокусирајући се, пре свега, на саме каденце, међусобне односе акорада у његовом тоналитету, као и на специфичне прокофјевске модулације.

Уопштено гледано, готово све поменуте аналитичке студије совјетских теоретичара указују на суштински проширени, *дијатонски* тонални систем Прокофјевљевог хармонског језика који је заснован на новом, промењеном схватању сродности тоналитета, а у појединим студијама, и на присуству свеопштег *вођичног* „гравитирања“ одређених акордских (терцних или не-терцних) структура

ка самосталним тоналним сазвучјима. С тим у вези је, како наводе, и сам принцип нове законитости промене тоналитета – Прокофјевљеве полустепенске модулације, нарочито присутне у композиторовој трећој, последњој стваралачкој фази.

У аналитичким студијама појединих совјетских аутора у којима се запажа нешто систематичнији и, рекло би се, студиознији рад, чвршће усредсређен на покушај „дефинисања“ специфичног тоналног система какав је Прокофјевљев, препознате су (или бар добрим делом наслућене) индивидуалне стилске црте и, у најгрубљим потезима, „скицирана“ дистинктивна својства Прокофјевљевог хармонског језика. Поред најопштије одреднице Прокофјевљевог тоналитета као уређеног система (специфичних) *тоналних* односа, ови аутори бавили су се и питањима различитих видова промене његовог тоналитета, начинима на који је тај поступак најчешће спровођен, а поједини од њих и питањима могућности *класификације* таквих модулација, као и нешто детаљнијим испитивањем (и истицањем) конкретних, прокофјевских хармонских *енџинџети* и интерних релација, које они међу собом јасно профилишу.

Моменат класификовања специфичних појава у Прокофјевљевом хармонском језику присутан је у аналитичком приступу С. Слонимског, у његовој студији *Симфоније Прокофјева (Симфоний Прокофьева)*, у поглављу „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“ („Сложноладовая основа мелодики и гармонии“) (Слонимски 1964), а нарочито је присутан и до сада најбоље уобличен и систематизован (мада, уистину, не на баш довољном броју конкретних аналитичких узорака из различитих композиторових дела) у својеврсном методском практикуму насталом за потребе његових студената на високошколској установи лењинградског конзерваторијума „Н. А. Римски-Корсаков“ – *Неке особености Прокофјевљеве хармоније (Некоторые особенности гармонии Прокофьева)*, Т. Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросян 1966). Такође, оба аутора, и Слонимски и Тер-Мартиросјан (као, уосталом, и Мазел (Мазел 1972)), нарочито апелују на неопходну, преко потребну *индивидуализацију* самог аналитичког приступа хармонском језику одређеног композитора, чак некада и конкретном његовом делу, као и на, у вези с тим, веома важно побољшање и унапређење школске аналитичке праксе, усмерене на правилно, адекватно перципирање и увиђање високо индивидуалних својстава хармонских елемената присутних, у овом случају, у тоналном систему Сергеја Прокофјева. Тер-Мартиросјан, за ту сврху, приказује и конкретне хармонске задатке

у којима практично указује на дистинктивне стилске особености Прокофјевљевог хармонског језика.¹

* * *

У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева*, у поглављу „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“ (Слонимски 1964: 141–180), М. Слонимски полази са историјско-еволутивног аспекта – преломног тренутка музичке историје у погледу развитка хармонских средстава изражајности који је наступио је с краја XIX и почетком XX века. Хроматизација мелодије и хармоније у систему „простих“ (дијатонских) тоналитета (*простињих лагов*), достигла је врхунац у Вагнеровом (Wagner) *Тристану и Изолди*, а касније и у стваралаштву Александра Скрјабина (Скрјабин), као и у делима француских импресиониста. У стваралаштву многих композитора, хроматизација дурско-молског система односа огледала се у аналогној појави вишеслојно хроматизоване клавирске и оркестарске фактуре, хроматизованој полифонизацији музичког ткива и обиљу контрапунктских техника, затим мелодијским и хармонским фигурацијама, колористичким акордским наслојавањима, као и у изузетно богатој и разноврсној ритмици.

Презасићеност најразличитијим алтерационим појавама у оквирима екстремно проширеног тоналитета, у циљу потребније и снажније експресивности музичког израза – која каткада сеже и до граница тоналне непрепознатљивости – свој крајњи домет достиже у музичким остварењима Арнолда Шенберга (Schönberg), код којег је, коначно, вишевековни статус тоналног центра суспендован, а традиционална тонално-функционална логика у потпуности изгубљена.

Ипак, нови статус атоналног музичког дела добија своју алтернативу у стваралаштву Сергеја Прокофјева и његовом концепту „нове једноставности“ (*новая простијина*²). Према речима Сло-

1 Детаљнијим разматрањем горе поменутих аналитичких ставова неколицине совјетских аутора – као што су Л. Мазељ, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орцоникидзе, С. Слонимски и Т. Тер-Мартиросјан – бавила сам се, једним делом, и у свом магистарском раду *Аналијички пристијуй хармонском језику Сергеја Прокофјева* (2009) у коме сам, поред осталих, веома битних карактеристика хармонског језика (које су, донекле, истакли и врсни совјетски теоретичари, музиколози и композитори), предложила и, чини се, унеколико свеобухватнији, целовитији аналитички приступ хармонском језику овог аутора. Такође, преглед поменутих аналитичких ставова у нешто сажетијем, разуме се, виду, може се погледати и у Зборнику радова са међународног научног скупа, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, октобра 2009. године (Вујошевић 2010).

2 Термин С. Прокофјева.

нимског, дистинктивна стилска црта Прокофјевљеве тоналности идентификована је у тзв. тоналној многообразности (*ладовая мно̀гососџавносџџь*), односно, слободном смењивању различитих (чак удаљених) тоналитета, при је чему је (основни) тонални центар у потпуности сачуван.

Основна тоналност – тонални центар *мно̀гообразног* тоналитета – у многим Прокофјевљевим темама приказана је често веома краткотрајно, готово „у назнакама“. Неретко се на почетку и на крају теме или, уопштено, неког хармонског сегмента, основни тоналитет испоџи у следу од два до три акорда, а честе су и ситуације када је основни тоналитет представљен само почетним и/или завршним трозвуком тоничне функције (акордом тонике).

Као што је већ речено, иступања у далеке тоналитете свакако представљају једну од суштинских стилских црта Прокофјевљевог хармонског језика. Она су у композиторовом хармонском језику многобројна, веома учестала и краткотрајна (каткад уведена и директном појавом тонике новог тоналитета), образујући тако, према речима Слонимског, читав низ/ланац „последичних“ тоналности које се, потом, спајају у једну – *основну* тоналност. Иступање у далеке тоналитете остварује се знатно чешће (и „брже“) од промене тоналитета посредством неког од традиционалних, тонално-функционалних видова промене тоналитета примењиваних у музици, пре свега, XVIII и XIX века, али и чешће од, за Прокофјева карактеристичног, директног сапостављања акорада тоничне функције двеју (удаљених) тоналности. Такође, као још једну од дистинктивних стилских црта композиторовог хармонског језика, Слонимски издваја и *лоџику вођења џласова*, која неретко упућује на присуство новог, промењеног тоналног центра. Многобројна Прокофјевљева иступања у удаљене тоналитете не подразумевају, међутим, посредство неке од вантоналних доминанти новог тоналитета (како се то раније, у прошлости, чинило), већ се акордске функције новог тоналитета на посебан начин „спајају“, „укалапају“ са различитим постојећим акордским функцијама основног тоналитета, образујући, сада, полиакордске склопове који, обједињени са основном тоналношћу, образују јединствени прокофјевски *сложени* (тонално-функционални) тоналитет (*мно̀гососџавный лад*).

Сложена тонална структура Прокофјевљевог хармонског језика, према речима Слонимског, испољава се, дакле, кроз узајамно деловање и слободно смењивање различитих тоналитета сједињених у један, јединствени тонални центар, кроз променљивост тоналног центра (*ладоџиональная џеременносџџь*), кроз дурски тоналитет са

повишеним II и IV лествичним ступњем³, кроз обогаћеност основне тоналности хармонским функцијама удаљених тоналитета, као и кроз примену прокофјевске политоналности.

Мелодијска структура сложеног прокофјевског тоналитета некада се може, практично, делимично или у потпуности, поистоветити са пуком хроматском лествицом где, међутим, сваки алтеровани тон, у зависности од његове врсте, природно тежи ка свом разрешењу у неки од тонова основног тоналитета. Повишени и снижени ступњеви дурског или молског тоналитета, како истиче, само наизглед упућују на природне ступњеве модалних лествица – лидијског, миксолидијског, дорског и фригијског модуса – међутим и пре свега, они упућују на неке дистинктивне стилске црте Прокофјевљевог тоналног система, образујући, даље, променљиве мелодијске функције. Таква променљивост (*йеремненостѝв*) функција измењених, модификованих (*видоизмененных*⁴) акордских структура подсећа на традиционални третман алтерације у традиционалном седмоступањском тоналитету и претпоставља, стога, једнозначно гравитирање ка неком од тонова основног, опет традиционалног, седмоступањског тоналитета.

„Вертикални“ (хармонски) састав Прокофјевљевог сложеног тоналитета у својим многобројним, индивидуалним варијантама, полази од најједноставнијег – појава одређене хармонске функције као педалне (некада то може бити и сам интервалски састав – секундни, квартни итд), па све до сложенијих, „уникатних“ звучних комплекса као што су политонална наслојавања (*наслоений*) најразличитијих акордских склопова, затим познате акордске (трозвучне, четворозвучне) формације са *догађајим*, веома често чак хроматским, тоновима (који, разуме се, немају алтерацијско порекло), до таквих полиинтервалских сазвучја насталих пуком полифонизацијом мелодијски осамостаљених гласова. Међутим, као једна од кључних, индивидуално-стилских црта која стоји у бити Прокофјевљевог хармонског језика, а према аналитичким запажањима Слонимског, јесте идеја *шрозвука* (терцне структуре акорда), која у композиторовом хармонском језику подразумева интервенцију чак и на саме, конкретне тонове седмоступањске дијатонске лествице.

Слонимски ставља акценат на чињеницу да се сваком појединачном тону/ступњу Прокофјевљевог сложеног тоналитета (ту,

3 Слонимски мисли на дурске и молске акорде који у себе укључују ове ступњеве. Посматрано са становишта Це-дура, то су, у првом реду то су ха-дис-фис, ха-де-фис, фис-аис-цис, фис-а-цис, али и све остале акордске структуре дурско-молског акордског склопа које, у Це-дуру, у себе могу укључити поменуте повишене ступњеве.

4 Термин Т. Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросян 1966).

пре свега мисли, и на неретку појаву готово у потпуности хроматизоване мелодијске линије) може припојити било која терцна акордска структура, као и било које сазвучје нетерцне акордске грађе. У суштини, наводи даље, у питању је раширеност принципа традиционалног тоналног система хармонског мишљења који почива на трозвуку као главној ћелији композиторовог хармонског језика. Њега, даље, поставља у различите тоналне односе са другим терцним или нетерцним акордским структурама, како у сукцесивном, тако и у истовременом, вертикалном хармонском поретку, што подразумева ситуације као што су: истовремена појава две или више дијатонских трозвучних структура, квартално-секундна сазвучја настала услед додавања (*дополнение*) самосталних тонова на већ постојећи акордски склоп, затим полифункционално и политонално наслојавање акордских функција итд. Другим речима, Слонимски закључује да је Прокофјевљев специфични тонални систем препознат, заправо, у сложеном тоналитету другачијих функционалних релација, односно, идентификован у новом дванаестоступањском систему односа који, на специфичан начин, развија традиционални седмоступањски тоналитет.⁵ На крају ове тврдње, Слонимски истиче кључни моменат у коме наглашава да проблематика несумњиво посебног, високо индивидуалног Прокофјевљевог начина тонално-хармонског система мишљења још увек није целовита нити је, генерално, у довољној мери истражена, што, нарочито у оквирима школске праксе, има за последицу немогућност увиђања суштинских промена које су, евидентно, у композиторовом хармонском језику настале, а онда и немогућност откривања и неразумевања естетских принципа на којима се Прокофјевљева музика заснива.

Функционална веза свих трозвука у Прокофјевљевом тоналитету (који се, дакле, могу изградити на сваком тону хроматске лествице) са акордом тоничне функције основног тоналитета, свакако заслужује засебно теоретско разматрање и подробније даље истраживање, наводи Слонимски. Међутим, он, ипак, издваја најчесталије, прокофјевски *нове* тоналне функције које по својој фреквентности превазилазе преостале хармонске функције композиторовог тоналитета.

На првом месту, Слонимски истиче тритонусни однос прокофјевске (снижене) доминанте са акордом тоничне функције тоналитета истићући, при том, да су најчешћа одношења управо између

5 Слонимски, притом, наглашава да је основна ћелија тог сложеног дванаестоступањског тоналитета, заправо, *трозвук*, битно терцна акордска структура, преузета из система традиционалног, седмоступањског тоналног система хармонског мишљења.

тоничне функције молског тоналитета и његове снижене, прокофјевске молске доминанте: ⁶:

1 III симфонија, финале, т. 11–12.

139

es-moll: III⁺ VI V I₇

односно у це-молу:

c: v - t

Такође учестала, битно прокофјевска хармонска функција, јесте и својеврсна вођична функција прокофјевског тоналитета која са тоничном успоставља карактеристичан прокофјевски међусобно-вођични однос. Наиме, реч је о специфичној „вођичној доминанти“ (*вводная доминанта*⁷) – првенствено дурске структуре у дурском тоналитету, али и молске у Прокофјевљевом молском тоналитету.

2

C: T c: t

Међутим, вођична условљеност тоничне хармонске функције у Прокофјевљевом тоналитету идентификована је и у виду тзв. „вођичне субдоминанте“ (*вводная субдоминанта*⁸).⁹

6 Разуме се да прокофјевска снижена доминанта (на V ступњу) може бити енхармонски нотирана и као акорд на повишеном IV ступњу тоналитета (као што је овде случај), при чему је једино важно да тритонусни однос који том приликом настаје, буде у потпуности сачуван.

7 Термин С. Слонимског (Слонимски 1964).

8 Како наводи Слонимски, термин „вођична субдоминанта“ преузет је од Н. Запорожеца (Запорожец 1962).

9 Овде, међутим, треба обратити пажњу на евидентну контрадикторност у самом термину „вођична субдоминанта“ (прим. Н. В).

3

C: T c: t

Слонимски наглашава да је употреба акорда вођичне доминанте, као и вођичне субдоминанте, у специфичном односу према акорду тоничне функције тоналитета чешћа хармонска појава, него задржавање истог вођичног односа, али у обрнутом следу (најпре акорд тоничне функције па акорд вођичне доминантне или акорд вођичне субдоминантне функције тоналитета). Такође истиче и веома ретку реципрочност појава, у смислу комбинације дурске вођичне доминанте или субдоминанте са молском тоницом, односно, молске вођичне доминанте и субдоминанте са тоничним акордом дурског тоналитета.

4

C: T T

c: t t

У Прокофјевљевом систему тоналне организације, самосталну улогу добијају и медијанте. Полазећи од њихове традиционалне употребе, ове медијанте добијају *промењени* статус у контексту нових тоналних односа који владају у Прокофјевљевом тоналитету. Тако, на пример, из традиције познат тзв. „шубертовски VI ступањ“ (молски VI ступањ који се појављивао у молском тоналитету), код Прокофјева бива препознат скоро искључиво у дурском тоналитету, нарочито у хармонској вези са дурском тоничном функцијом, где, према речима Слонимског, истиче вођични однос између ова два акорда.¹⁰

¹⁰ Исти овај акорд молске трозвучне структуре у дурском тоналитету (ас-цес-ес), Холопов назива „прокофјевским VI ступњем“ или „прокофјевском субмедијантом“ (Холопов 1983: 71).

Allegro eroico

односно:

C: .. T

Интересантно је становиште Слонимског да се двадесет четири трозвука¹¹ Прокофјевљевог проширено-сложеног тоналитета диференцирају не на главне (Т, S, D) и бочне (споредно-вођичне) функције тоналитета, већ само (и искључиво) на дурске и молске акордске структуре. У том смислу, тонична функција тоналитета (тонична акордска структура) задржава улогу тоналног центра, а све остале терцне акордске структуре дванаестоступањског тоналитета идентификују се у улози „бочних сродника“, односно, аорада који по врсти трозвучне (дурске или молске) структуре претходе и „најављују“, антиципирају, појаву наредног трозвучног (дурског или молског) акордског склопа.

¹¹ Још једном треба напоменути да Слонимски Прокофјевљев тоналитет идентификује као дванаестоступањски тонални систем, где се на сваком од дванаест тонова таквог система може изградити по једна трозвучна (и дурска и молска) акордска структура. Отуда укупно двадесет четири звучно различита трозвука.

Комбинације специфичних међусобних релација трозвучних (терцних) акордских структура у дванаестоступањском систему односа заиста су небројене – нарочито ако се узме у обзир да се сваки трозвук Прокофјевљевог „развијеног“ тоналитета може наћи у најразличитијој спреси са било којим другим трозвуком тог тоналитета и са њиме изградити нов, упосебљен однос – из чега се, уосталом, према речима Слонимског, и препознаје суштинска и индивидуална, дистинктивна стилска црта Прокофјевљевог хармонског језика: идеја о функционалној многостраности трозвука, као основне ћелије Прокофјевљевог тоналитета.¹²

Када је реч о високо индивидуализованом језику, какав је, несумњиво, Прокофјевљев, Слонимски увиђа и умногоме специфичне видове промене његових тоналитета – прокофјевске модулације. Он истиче да у Прокофјевљевом тоналном мишљењу преовлађују модулације у далеке тоналитете, некада и без посредства заједничког акорда, као и изненадна модулациона тзв. „скретања“, „померања“ (*сдџиџ*) читавих тоналних површина, проузрокованих, пре свега, композиторовом логиком вођења мелодијских, односно, мелодијско-хармонских гласова. Међутим, главну специфичност у таквим мелодијско-хармонским модулацијама Слонимски уочава у самој функцији заједничког, посредног акорда (*посредствуюџиџ аккорд*) према циљном тоналитету. Он наводи да се најчешћи вид прокофјевске модулације препознаје управо у директној, за Прокофјева карактеристичној, вези трозвука тоничне функције новог (удаљеног) тоналитета (Т, Т⁶) са акордом преначења. Управо таква модулација испољава снажни иновативни потенцијал, нагли, неочекивани тонални „заокрет“, као једну од дистинктивних стилских црта хармонског језика овог композитора. Важно је, при том, обратити пажњу да сам принцип Прокофјевљеве модулације, сам њен модулациони моменат, представља, заправо, традиционални поступак преначења тоналитета, док једино избор, међусобни однос тоналитета указује на прокофјевски упосебљени хармонско-стилски елемент. У том смислу, као најфреквентније коришћени Прокофјевљев акорд преначења, Слонимски наводи трозвучну

12 Слонимски, на овом месту, још једном указује на неопходност примене адекватног, индивидуализованог аналитичког приступа хармонском језику одређеног композитора XX века (овде, конкретно, Прокофјева), што се нарочито односи на традицију примењивану у школској (руској) аналитичкој пракси. Он наводи да је поменути индивидуални приступ од суштинске важности за разумевање и, наравно, интерпретирање живе композиторске праксе у виду писања, а онда и свирања на клавиру кратких музичких реченица, које би у потпуности указивале на индивидуално-стилске карактеристике хармонског језика композитора чији се стил, на курсу, тренутно изучава (Слонимски 1964: 153).

акордску структуру (дурски или молски трозвук) која се, даље, вођично односи према наредном тоничном (дурском или молском) трозвуку новог тоналитета.¹³

ба

Пејезуџа, нумера 30, т. 159–168.

Es: T- (D) ----- (D) ----- (D) ----- (+D) ----- T

e: →

(e:) t----- \overline{sm} ----- t----- s----- t-----

ОДНОСНО:

Es: T

e: → t

¹³ Слонимски, на овом месту, мисли на карактеристичну полустепену хармонску везу два трозвука исте структуре – на пример, у Це-дуру, као циљном тоналитету, то би били дурски трозвуци ха-дис-фис и це-е-ге или, такође у Це-дуру, акорди дес-еф-ас и це-е-ге.

B: T-- (III)----- III⁶ T-- (III)--- III⁶ T----- III⁶

Des: → ----- T---- II⁴₃- +D--

односно:

B: III

Des: → T

Са друге стране, такође чест вид прокофјевске промене тоналитета препознат је и у ситуацијама када се као заједнички акорд узима нетерцна акордска структура (проузрокована, на пример, прокофјевском логиком вођења гласова) или, пак, политонална акордска структура која даље, заправо, вишеструко истиче полустепени, вођични однос са наредним разрешавајућим акордом – најчешће тоничним трозвуком новог тоналитета.

У том широком спектру начина промене тоналитета, Слонимски даје предлог могуће класификације Прокофјевљевих видова промене тоналитета, сврставајући их у три категорије:

1. мелодијско-хармонска модулација – подразумева мелодијско-хармонску везу два (тонално) различита акорда терцне структуре (пример ба и бб);

2. полифоно-хармонска модулација – подразумева мелодизацију, слободно вођење само неких од гласова хомофоно-хармонског става који, у моменту вертикалног „пресека“, образују пролазне терцне, „нестабилне“ (*неустойчивыи*) акордске структуре које, на прокофјевски специфичан начин, воде до новог тоналитета:

1

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

2

8^{va}

3. полифона модулација – подразумева слободно, независно полифоно вођење мелодијских гласова који, као такви, доводе до циљног тоналитета. Вертикални „пресеци“ који се у одређеном тренутку могу спровести у оквирима овако заснованог музичког тока, али и у самом наступу заједничког акорда и модулационог момента, несумњиво указују на нетерцну акордску структуру, односно, на присуство најразличитијих тзв. „случајних“ сазвучја.

Специфичност Прокофјевљевог хармонског језика Слонимски запажа и у самим каденцама. Као једну од свакако најрепрезентативнијих у композиторовом специфичном тоналном систему, Слонимски издваја полихармонску структуру састављену од два дурска трозвука који се, потом, из различитих смерова, разрешавају у тоничну функцију основног тоналитета (тонични дурски трозвук). При том, Слонимски запажа да се и тон *ef* (односно *фес*) и тон *de* међусобно односе као виши и нижи вођични тон у односу на основни тон акорда тонике *es*.

8

VI симфонија, Финале, крај

4 Cor.

ff

Tr-ne 1

3 Tr-ni

Tuba

Timp.

Gr. cassa

Es: T_{ped}-

3 Tr-be

4 Cor. *ff*

3 Tr-ne

Archi

ОДНОСНО:

Es: → → T

Као још једну битну црту стила Прокофјевљевог хармонског језика, Слонимски наводи и тзв. обједињавање (*объединение*) дурског и молског тоналитета на основу њихове заједничке тоничне терце акорда, при чему се, дакле, тонични трозвук молског тоналитета налази за полустепен изнад тоничног акорда дурског тоналитета.¹⁴

Симптоматично је и то што Слонимски, у једном моменту у својој књизи, помиње и термин „прокофјевски дур“ – чија је главна (једна од главних) карактеристика управо дурска акордска структура која у себе укључује повишени II и IV ступањ Прокофјевљевог тоналитета.¹⁵

На крају поглавља „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“, Слонимски, још једном, указује на висок степен индивидуализације Прокофјевљевог хармонског језика, односно, упућује на суштинске промене које су настале у Прокофјевљевом специфичном систему тоналне организације. У том смислу, он истиче неколико кључних, дистинктивних елемената композиторовог музичког израза:

1. теза о Прокофјевљевом сложеном тоналитету и новим, другачијим функционалним односима који у таквом систему настају, са, међутим, јасно израженим и недвосмисленим тоналним центром;

2. интерференција традиционалног седмоступањског тоналитета и традиционалне хармонско-функционалне логике са прокофјевским тоналитетом нових, „гравитирајућих“ функционалних односа. Другим речима, на сваком ступњу прокофјевског дванаестоступањског тоналитета може бити постављена трозвучно-терцна (дурска или молска) акордска структура – што, разуме се, указује

14 Овде треба обратити пажњу да би управо предочени полустепени однос између тоналитета, чија се повезаност идентификује у заједничкој терци тоничног акорда, могао бити *кључ* за разумевање суштинских промена које су у Прокофјевљевом хармонском језику настале.

15 На овом месту, Слонимски алудира на дурску акордску структуру ха-дис-фис у Цедуру која се вођично односи према дурској акордској структури тоничног трозвука це-е-ге (Слонимски 1964: 177).

на дијатонски моменат Прокофјевљевог тоналног система – али и било који акорд нетерцне акордске грађе који, као такав, условљава специфичан вођични однос са нередним терцним/нетерцним акордским склопом у Прокофјевљевог тоналитету;

3. категоризација специфично-прокофјевских видова промене тоналитета. Предлог класификације: мелодијско-хармонска модулација, полифоно-хармонска модулација и полифона модулација;

4. специфичан полифони принцип у обликовању хармонских структура у Прокофјевљевог тоналитету. Полифонизација хармонских гласова дефинише тренутне, „случајне“ комбинације акордских склопова које могу бити многобројне, неретко и непоновљиве. Оваква логика вођења гласова, такође, образује најразличитије видове структурног полихармонског, али и политоналног наслојавања;

5. нетерцне акордске структуре које у својој бити имају јасно постављену трозвучно-терцну акордску структурну основу са, међутим, уочљиво присутном интервенцијом у виду додатих, „бочних“ (*побочный*), неакордских тонова – као што су, на пример, трозвук са додатом квартом, секундом, тритонусом итд. Другим речима, битна црта стила Прокофјевљевог хармонског језика свакако јесте и општа могућност *додавања* најразличитијих комбинација тонова, интервала, као и читавих акорада, на постојећу дијатонску, терцну (дурску или молску) трозвучну структуру која, даље, испољава карактеристични полустепени однос са нередним акордом разрешења.

Литература

Берков 1958: В. Берков, О гармонии С. Прокофьева, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.

Вујошевић 2010: Н. Вујошевић, Хармонски језик Сергеја Прокофјева – преглед владајућих аналитичких ставова у руској/совјетској литератури XX века (Л. Мазель, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орцоникидзе, С. Слонимски, Т. Тер-Мартirosјан, у: Д. Бошковић (ред), *Српски језик, књижевности, уметности*, књига III, *Теоријске основе и ирејисоставке савремене музике*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 87–98.

Запорожец 1962: Н. Запорожец, Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева, в: Л. Бергер (сост), *Черты стиля С. Прокофьева*, Москва: Советский композитор.

Мазель 1972: Л. Мазель, *Проблемы классической гармонии*, Москва: Музыка.

Нестјев 1957: И. Нестјев, *С. С. Прокофьев*, Москва: Музыка.

Орцоникидзе 1962: Г. Орджоникидзе, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

- Скорик 1962: М. Скорик, Прокофјев и Шёнберг, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Скорик 1969: М. Скорик, *Ладовая система С. Прокофьева*, Київ: Музична Украйна.
- Скробков 1962: С. Скробков, О современной гармонии, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Слонимски 1964: С. М. Слонимский, *Симфонии Прокофьева*, Москва – Ленинград: Музыка.
- Тараканов 1972: М. Е. Тараканов, Прокофјев и некоторые вопросы современного музыкального языка, в: В. Блок (сост), *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Москва: Музыка, 7–36.
- Тер-Мартиросјан 1966: Т. Г. Тер-Мартиросјан, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Москва – Ленинград: Музыка.
- Холопов 1962а: Ю. Холопов, Наблюдения над современной гармонией, в: Э. Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Холопов 1962б: Ю. Холопов, О современных чертах гармонии С. Прокофьева, в: Л. Бергер (сост), *Черты стиля С. Прокофьева*, Москва: Советский композитор.
- Холопов 1983: Ю. Н. Холопов, *Задания по гармонии*, Москва: Музыка.
- Холопов 1988: Ю. Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Москва: Музыка.
- Холопов 1997: Ј. Холопов, Стваралаштво Прокофјева у совјетској музичко-теоријској науци (прев. М. Живковић), у: Х. Медић (ред), *Музички шалас*, 3–6, Београд: СЛЮ, 40–52.

Невена Ј. Вујошевић

**ДИСТИНКТИВНИ ЕНТИТЕТИ
ПРОКОФЈЕВЉЕВОГ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА АНАЛИТИЧКА
СТУДИЈА С. СЛОНИМСКОГ**

Резиме

Рад указује на главне постулате хармонског језика Сергеја Прокофјева посматране из визуре Сергеја Михаиловича Слонимског (1932). У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева* (*Симфонии Прокофьева*), овај признати совјетски композитор, пијаниста, музиколог и професор на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу, истиче основне карактеристике Прокофјевљевог хармонског језика које, даље, подробније разматра и показује на конкретним нотним примерима из Прокофјевљевог музике. Такође, овај аутор указује и на могућност класификације свих оних хармонских појава које у Прокофјевљевом хармонском језику задобијају статус дистинктивног.

Кључне речи: Прокофјевљев тоналитет, вођични акорди, прокофјевљевска модулација

Александра Раденковић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ОСНОВИ ПИЈАНИСТИЧКЕ МЕТОДЕ ЛАЈМЕР-ГИЗЕКИНГ

Предмет овог рада је упознавање са књигом К. Leimer, W. Giesecking, *Piano Technique - The Shortest Way to Pianistic Perfection* у којој је изнета суштина њихове пијанистичке методе. Овај рад је отворио ново поглавље у теорији пијанизма. Аутори су по први пут покушали да опишу и систематизују искуство *психотехничке школе* пијанизма, односно методе која у први план ставља извођачев ментални однос према делу и инструменту. Као претечу ове школе можемо означити Ф. Листа који је указао на ментални приступ у решавању извођачких проблема. Овакав приступ био је запостављен у разматрањима анатомско-физиолошке школе. Супротно ставовима ове школе, Лајмер у средиште своје методе поставља динамички систем - мозак, прсти, клавијатура, тон, уши, пружајући основ за сагледавање репродукције музичког дела као временског процеса.

Кључне речи: психотехничка школа пијанизма, унутрашњи слух, визуализација дела, релаксација, правила вежбања, динамика, начини удара, педал

Увод

Валтер Гизекинг спада, неоспорно, у ред водећих светских пијаниста XX века. Током свог нередовног школовања Гизекинг је имао само једног учитеља, Карла Лајмера, код кога је студирао од 1912. до 1917. г. на Конзерваторијуму у ХанOVERу. Професор Лајмер је при својој феноменални напредак Гизекинга као резултат свог система наставе, система који публикује у две књиге: *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking* (1931) и *Rhythmik, Dynamik, Pedal nach Leimer-Giesecking* (1937). Касније су се обе књиге појавиле на енглеском језику у једној књизи под заједничким називом *Piano Technique-The Shortest Way to Pianistic Perfection* (1972) у Њујорку.

У предговору овој књизи, Валтер Гизекинг каже да је апсолутни поборник Лајмерове методе, за коју сматра да је најбољи и најраци-

оналнији начин за развитак пијанистичких могућности и њиховог довођења до савршенства:

„К. Лајмер као прво учи ученика самоконтроли. Ово критичко самослушање је по мом мишљењу најважнији фактор у целокупном учењу музике! Вежбање сатима без концентрисаног слушања сваке ноте је губљење времена! Само извежбано ухо је способно да примети фине непрецизности и неуједначености, чије је отклањање нужно за техничку перфекцију[...] Млади музичари скоро никад не схватају колико је тешко свирати тачно, како технички тако и изражајно, управљајући се према смерницама композитора. Ово је могуће само ако се потпуно овлада свим врстама додира и сенчења, а ова могућност мора ићи толико далеко да музичар постане способан да машта при извођењу тона или фразе, на тај начин је аутоматски трансформишући у неопходне покрете шаке и руке. Лајмеров систем, који избегава све непотребне покрете уз коришћење само тренутно потребних мишића, док остале опушта, несумњиво је систем који најбрже доводи до успеха.“¹

Напредовање у техници кроз ментални рад

Основно начело, по којем се ова метода разликује од других до тада познатих, јесте „тренирање уха“. Лајмер сматра да се само пажљивим слушањем трију основних особина клавирског тона: *његове дужине, јачине и боје* извођење може довести до савршенства. Способност критичног самослушања и контролисања сваког удара треба развијати систематски, уз највећу концентрацију, пошто је потпуно истренирано ухо предуслов за брз напредак. Помоћу „педантног гланцања“ одређених делова композиције ученик ће спознати форму и карактер дела, али и схватити да постоје неограничене могућности за напредовање. Самим тим, његове дуге студије неће постати досадне, нити ће он изгубити интересовање за рад.

Да би се рад на тону успешно остварио, неопходно је дело претходно *визуализовати*, односно логички га запамтити. Овде долазимо до централне поставке ове методе која се разликује од свих до тада познатих начина репродукције клавирских дела. Гизекинг је на овај начин, не свирајући дела за клавиром већ их визуализујући кроз немо читање, остварио највећи репертоар међу свим пијанистима тога доба. Лајмер напомиње да не треба меморисати сва дела

1 К. Лајмер и В. Гизекинг (K. Leimer, W. Gieseking), *Piano Technique - The Shortest Way to Pianistic Perfection* (Најкраћи пут до пијанистичког савршенства), Dover Publications, Inc, New York, 1972, 5.

која се раде, али да треба инсистирати на томе да ученик за сваки час научи неколико тактова напамет. Меморисање композиције претходно, помоћу *унутрашњег слуха*, пружа могућност сагледавања идеалног звучања сваког тона, фразе, целе композиције. Као резултат оваквог интензивног менталног рада приликом припреме музичког дела у унутрашњем слуху, убрзава се процес рада и побољшава музички и технички ниво извођења.

Лајмер је у књизи илустровао овај начин рада на следећим примерима: Бах: Двогласна инвенција бр. 1, Трогласна инвенција бр. 1, Алеманда из Француске свите у Е-дуру, и Бетовен: Соната оп. 2 бр. 1.

Овде ћемо навести приказ Трогласне инвенције бр.1 (пр. 1)

Пример 1

Трогласна инвенција C-dur

J. S. Bach

Allegro moderato

Прва ствар коју треба да урадимо јесте да визуализујемо ноте. Обратимо пажњу на тему и видећемо да се она састоји од 8 узлазних тонова, за којима следе још три тона у истом смеру, а завршава се са 4 силазна тона. Она се поново јавља у другом такту, почињући од тонике, а у трећем такту од доминанте. Сваки пут, тема почиње на другој шеснаестини прве четвртине. Пошто смо пажљиво визуализовали првих неколико тактова, почињемо да их вежбамо. У сваком такту постоје проблеми које треба решити. У другом такту нпр. треба обратити пажњу на следеће: легато од тенора це мора бити настављен, тако да се четвртина у трећем гласу коју треба издржати не прекида. Овде прво морамо да научимо како да узастопно ударимо исту дирку са апсолутним легатом. Да би се ово постигло, дирка не сме да се подигне више од $\frac{3}{4}$ своје висине. Друго, морамо прецизно сменити леву руку десном омогућавајући тако да тонови теме теку глатко. У већини случајева рука која се ослобађа је прерано подигнута са дирке, тако да претходно одсвирани тон није издржан довољно дуго. Тон е у горњем гласу треба заменити петим прстом, тако да буде повезан

са наредном нотом фис без прекида, стављајући четврти прст преко петог.

У четвртом такту, идући од еф до е на 2. четвртини, пети прст мора глатко да се подвуче испод четвртог. Коначно, мора се обратити пажња на легато поновљеног е у 3. четвртини, који треба да се одсвира петим прстом. Исто правило важи и у погледу поновљеног а у средњем гласу, где други прст долази на место палца. Овакве групе захтевају најпажљивије учење. У петом такту палац клиза у средњем гласу од е до де, и ово се мора вежбати док се не постигне савршен легато. У шестом такту е у 3. гласу уз савршен легато треба довести до де, стављајући четврти прст преко петог. За то време мора се глатко извести трилер у горњем гласу...²

Релаксација

Друго важно питање које Лајмер у овој књизи покреће јесте питање релаксације. И овде се Лајмер исказује као прави представник психотехничке школе. Он каже да опуштање мора да дође изнутра, као последица контроле свести над мишићима. Ако је ухо истренирано да осети fine разлике у јачини, трајању и колориту тонова, а релаксација сачувана, прсти ће за кратко време бити у могућности да реше најзамршеније техничке проблеме. „Релаксација је најважнија (...) Где замор почиње, техника се завршава. Само уз помоћ опуштене руке, импулси који долазе из мозга могу бити трансформисани без препреке у покрете прстију.“³ Лајмер нас у другој књизи упознаје са свим начинима удара, али у првој књизи највише пажње обраћа на свирање „слободним падом“ и „свирање притиском“. *Слободан паd* је најзначајнији и користи се како за извођење најјачег фортисима тако и за најтиши пианисимо. За овај начин удара најважније је да ученик има осећај празнине у мишићима руке као када хода. Лајмер напомиње и важну чињеницу да треба пазити на тензију ручног зглоба која мора да буде слаба и не сме се никад дозволити да дође до грча или укочености. *Свирањем притиском* се могу произвести најфинија тонска сенчења. Гизекинг своје богато колористичко извођење музике импресиониста, које се од стране музичара из целог света сматра ненадмашним, дугује управо коришћењу свих могућности овог начина удара. Како би упознао ученике са овим начином удара, Лајмер користи Бахову Двогласну инвенцију бр. 1.

² Исто, 28.

³ Исто, 20.

Потребно је да ученик инвенцију свира веома споро и тихо (у динамичком распону *pp-p*) како би могао унапред да припреми прст за удар сваког тона, као и да контролише сваки покрет. Овде је најважније обратити пажњу на релаксацију мишића и уједначавање тонова по јачини. Такво извођење ће истренирати ухо до тог степена да ће за неколико дана ученик чути јасније и боље. Схватиће тачну дужину тонова и осетити њихову вредност. „Ученици ће бити изненађени сазнањем, да после постепеног повећања темпа, свирају инвенцију са до тада њима непознатом лакоћом“.⁴

Лајмер напомиње да се увек мало пажње поклања дужини тонова, што је нпр. неопходно за апсолутно и тачно извођење у кантилена стилу. Израз постаје експресивнији ако се постигне апсолутна тонска дужина. Често је широка линијска структура узрок овог проблема. „По мом мишљењу линијска структура зависи од мукотрпног рада на малим мотивима и фразима. Чак су и познати виртуози и еминентни дириженти затрпани у крајевима фраза и мотива, очигледно несвесни тога, или то доводе у везу са темпераментом, и стога наступају са новом фразом пре времена. На овај начин мирноћа у експресији је изгубљена, остављајући ужурбан и нервозан утисак.“⁵

Методологија рада

Лајмер је, као и многи други педагози, разрадио своју методологију рада на клавирском делу. Овде ћемо изнети неке од најзначајнијих ставова овог педагога. По Лајмеру, најважнија дужност педагога је да научи ученика како да вежба. Већина педагога даје својим ученицима неку композицију да вежбају сувише кратко, а затим прелазе на нову пре него што је рад на претходној потпуно завршен. Педагози ово раде зато што се плаше да ће интересовање ученика опасти, док истовремено превиђају чињеницу да ће се пажљивом дорадом свих делова композиције за кратко време постићи највећи резултати. Када ученик научи да ради на детаљима, композиција ће му постати блиска, а он сам ће добити на самопоуздању, тако да ће практично изгубити осећај нервозе приликом наступа.

Процес вежбања Лајмер упоређује са технологијом израде фотографије. Када се део композиције одсвира први пут, слика се утискује у мозак. Та слика је различите јасноће у зависности од мен-

4 Исто, 92.

5 Исто, 92.

талне конституције ученика, али углавном оставља врло слаб траг у мозгу, налик фотографији која није јасна. Сталним понављањем слика постаје све јаснија и на крају личи на чисту фотографију. Међутим, проблем је у томе што наша свест осим потребних информација бележи и случајне грешке које се јављају током вежбања.

За ученике који желе брзо да напредују најважније је да избегавају грешке од самог почетка. То се може постићи свирањем у спором темпу, пажљивим поштовањем ритма (ја увек предлажем бројање на глас) и применом тачног прстореда. С обзиром да овакав начин рада тражи велику концентрацију, потребно је на сваких 30 мин. направити већу паузу. Чак је и концертним свирачима довољно да вежбају по пола сата 5–6 пута дневно. Вежбање клавира пет, шест, седам сати дневно је углавном без концентрације и у исто време штетно по здравље.⁶

Претерана примена инструктивних етида, по Лајмеру, успорава напредак, троши учениково драгоцено време и упропашћава му живце. Он својим ученицима даје веома мали број етида, али захтева да их науче до савршенства. Уместо етидама, саветује их да већи део времена посвете сонатама Бетовена, Моцарта, Хајдна, Шуберта, камерним и оркестарским делима. „Ове композиције су вредније и од најбољих инструктивних етида и пружиће много бољи увид у композиторово стваралаштво као и целокупну музичку литературу.“⁷

Вежбе за прсте као и скале такође се не могу избећи, морају се вежбати са максималном слушном пажњом. Постигнути једнак ударац са свих пет прстију је тежак задатак и зависи од правилно истренираног уха. Ученик би требало стално да се труди да побољша удар прстију, релаксирајући мишиће који нису заузети. озбиљна је грешка дозволити да обе руке свирају заједно док се вежбају скале. Сваки тон скале се мора ударити са одређеном снагом, а ухо мора бити добро извежбано да чује тачно захтевану јачину звука. Осим вежбања одвојено, треба вежбати и споро (како би могли да контролишемо уједначеност у трајању и јачини тона), са потпуном релаксацијом која омогућава природан положај прстију и ротацију подлактице када се прсти пребацују или подмећу.

Једнак ударац је нешто тежи кад се свирају арпеђа него кад се свирају скале, пошто су узастопни тонови удаљени. Добра је пракса користити што више четврти прст уместо трећег, јер ће се он на тај

⁶ Исто, 48.

⁷ Исто, 49.

начин развити. Учење арпеђа D7 i UM7 је најкорисније. Сви прсти су искоришћени тако да је много теже опустити не само оне мишиће који учествују већ и оне који не учествују, пошто је растојање између тонова веће него код свирања скала.

У другој књизи Лајмер даје објашњења и за друге начине удара – бацање, ротација, замах, али и напомиње да су јасне кретње прошлост, а да се препоручују комбиновани начини удара. То комбиновање удара делом зависи од талента извођача, али и од знања професора. „Због тога је од суштинске важности да је педагог био или је још увек добар пијаниста, тако да познаје предности различитих начина удара и уме сам да их контролише.“⁸ Корист од доброг познавања свих начина удара нарочито се види приликом рада на динамици.

Динамика

У музици се динамика дефинише као „наука о снази, примењена на различите тонске нивое“. Без динамике музика би била неизражајна, неинтересантна, док, ако се примењује паметно, пружа изражајност и пластичност композицији. Требало би разумети да су *ff*, *f*, *pp*, релативни појмови и да зависе од тонске снаге инструмента, као и од физичке снаге и способности извођача. Снажну грмљавину, коју је на пример А. Рубинштајн могао да изведе на клавиру, једва би могла да изведе млада девојка, која би пре извела композицију на „школски начин“. Управо ова разлика у извођењу различитих динамичких нивоа ствара слику о различитим извођачима. Ове разлике издвајају поједине изведбе, чинећи да композиција буде интересантна и вредна слушања кад год је изводи неки други извођач.

Интерпретација уметника се суштински базира на његовим различитим концепцијама динамичких нивоа. Сваки *f*, *p*, *crash*, *sf*, звучи другачије, без обзира колико га често изводи исти пијаниста. Ми онда схватамо колико извођење дела зависи од расположења уметника. За извођача је погодност то да не постоји стандардна мера снаге тона. Као последицу овога, ми препознајемо генијалност и креативност сваког извођача.

Појам *piano* значи тихо, *forte* значи јако. Велика је разлика између тихог и јаког коју многи не успевају да схвате. Ова разлика је веома значајна, посебно када *subito* следи за *f* или *p*. Бетовен је уживао користећи ове јаке контрасте. Као што консонант мора јасно да се изговори

8 Исто, 45.

на крају сваке речи када рецитујемо поезију, тако и музичар мора да изведе музичке контрасте веома јасно. Извођач често мисли да сенчи своје тонове када су разлике у динамичким нивоима замућене услед погрешног додира. Неко их може бојити превише обилато или превише шкрто, тако правећи карикатуру музичке слике [...] Добро је позната чињеница да свака фраза има свој врхунац који се достиже благим убрзањем или крешендом, док у супротном правцу, од врхунца до краја фразе, треба радити супротно. Ако се ово изведе на прави начин, у природној пропорцији и у складу са стилем, фразе ће оживети, одговараће природном музичком осећају и појачаће експресију.⁹

Све ово нам указује да је динамичко нијансирање велика уметност која захтева много вежбе, труда и константно отворено ухо. Због тога би ученика требало што пре подучити значају динамике и инсистирати од малих ногу на нијансирању, без обзира на дужину композиције.

Педал

Писати о педалу је незахвално. Натан Перелман је рекао: „Уџбеник о употреби педале је незамислив као и ‘Кратки течај магије’ или ‘Приручник о врачању’“.¹⁰ Али како писати о клавијеском свирању, а не писати о педалу. Тако и Лајмер у својој књизи разматра проблем педализације, користећи се књигом Луиса Келера (Louis Köhler) *The Pianoforte Pedal - its Nature and Artistic Application*. Он разматра педал са три различита гледишта:

- 1) примена педала за постизање тонског волумена,
- 2) примена педала за постизање легато ефекта који се не може постићи прстима,
- 3) примена педала за постизање тонског ефекта.

Највише пажње Лајмер је посветио примени педала за постизање тонског волумена, правећи у оквиру ње следећу поделу:

1. а) Примена педала у акордским низовима

При свирању тонова који припадају истој хармонији, продужени педал неће направити дисонанце. Ако пак композитор тражи масивнији звучни ефекат уз помоћ нагомиланих акордских тонова, као нпр. у Бетовеновој Сонати оп. 27/2, трећи став, продужени пе-

⁹ Исто, 104.

¹⁰ N. Perelman, *Na satu klavira*, prevod: D. Benčić i J. Zlatar, Zagreb, 1995, 15.

дал је неопходан. Наравно, овде ухо мора да оцени да ли ће или не повремено пригушивање или брза смена педала бити од значаја у превенцији сувише јаке акумулације тонске масе. Препоручљиво је не користити педал увек (чак и када хармонски след то допушта), пошто у многим случајевима фразирање може да ослаби, акумулација звука може постати сувише велика, а мелодијски ток нејасан.

Понекад се може видети када треба променити педал по начину на који је фигура акцентована (за метричке, ритмичке акценте, нов притисак на педал је ефикасан) или по начину како је група фразирана. Ово је понекад од суштинског значаја, пошто тонска позиција има природну тенденцију да се притисне педал на вишој ноти, која може поднети више педала него нижа нота. Увек треба имати на уму да мелодија не сме да трпи због хармоније, а обе заједно морају да учествују у чистом утиску.

Следећи примери су из музичке литературе: Моцарт: Соната у Це-дуру, 1. став (пр. 2)

Пример 2

Sonata KV 545, C-dur

W. A. Mozart

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 545. The score is for Piano and is marked 'Allegro' and 'dolce'. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melody with a trill in the fourth measure.

Први такт садржи мелодију и разложене тонове који сви припадају истом акорду, тако да дозвољавају дужи педал. Мелодијски тонови га такође дозвољавају, пошто се пењу и неће се међусобно покрити. У другом такту D7 носи педал, али ради јасноће не би требало продужити педал дуже од првог це у мелодији која је небитна за хармонију. Друго це у такту поново дозвољава кратак педал, који треба да најави дефинитивно крај фразе. У трећем такту имамо две групе, прву на субдоминантном и другу на тоничном акорду. Обе захтевају одвојен педал. Прва два мелодијска тона четвртог такта припадају D7, за која је један педал довољан, пошто на еф и ге када звуче заједно у мелодији неће утицати поновљено ге у трилеру. Због хармонске промене, мелодијски тон е захтева нов педал који према фрази, не треба да премашује вредност те ноте. Иако Моцарт није назначио педал, он ће бити од велике помоћи у „изношењу“ певајућих тонова мелодије.¹¹

Следећи пример нам даје идеју како да педализујемо хармонске фигуре: Моцарт: Соната у Еф-дуру, 1. став (пр. 3)

11 K. Leimer, W. Giesecking, Piano Technique..., 129.

Пример 3

Sonata KV 332, F-dur

W. A. Mozart

Allegro

Piano

bez pedale

Пожељно је да се уздржимо од педала у петом такту, пошто ће три мелодијска тона направити хармонијски ефекат. Ако би користили педал, еф би сувише покрио а. Као што се види у горњем примеру, постоји могућност педализирања. Ипак, у погледу стила и доброг укуса његова примена није практична. Данас признати пијанисти свирају Моцарта без педала. Веома често, сличност у звучању непедализованог са педализованим свирањем се постиже коришћењем „sostenuto“ удара.¹²

Ученици који су учили хармонију не би требало да имају муке при употреби педала у низању акорада. Али, са друге стране, када свирају појединачне ноте по степенима, биће суочени с многим потешкоћама. Оне се могу лако умазати педалом, а са друге стране, захтевају педалу уколико не желимо да извођење звучи суво. Узећемо као пример Шопенов „Посмртни марш“ из Сонате у бе-молу (пр. 4).

Пример 4

Posmrtni marš iz Sonate u b-molu

F, Chopin

31

Piano

pp

Овде је притисак на педал продужен целом дужином такта. Могуће је да се суседне ноте еф и ес у мелодији свирају на један притисак педала, како би се дозволило основном тону у басу да се попуни са акордским тоновима, али и да се избегне разбијање мелодије када подигнемо педал. То би највише требало да имамо у виду због непрекидности мелодије и карактера звука. Нпр., ако би користили један притисак на педал за 4 мелодијска тона, без баса, постојала би непријатна мешавина звукова. Али, у комбинацији са хармонијским басовим тоновима, ова мелодијска нит ће произвести звучни ефе-

12 Исто, 130.

кат кроз његове пуне, мекане тонове. Како ћемо то објаснити? Само кроз осећај за хармонију. На првом месту, наше ухо опажа Дес дур трозвук. Ноте гес и ес неће реметити општи хармонски утисак пошто не трају дуго, и зато што ће њихово дисонантно звучање нестати у потпуности када им се супротстави јак осећај за трозвук.¹³

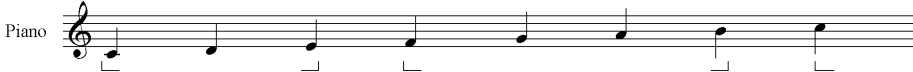
Изнета запажања би требало да нас убеде да ће сукцесивно тонско степеновање добро подносити педалу, под условом да хармонија апсорбује дисонанце, које се неизбежно јављају у мелодијској структури.

Сада ћемо проучавати „како“ и „када“ се скале педализују, уједно следећи Келерове инструкције. Из теоријских разлога он је разматрао дијатонске и хроматске скале одвојено.

1. б) Примена педала у дијатонским скалама

Када су у питању дијатонске скале, као прво, треба имати у виду да сви тонови скале нагињу консонанцама, са изузетком медијанте. Само медијанта е (за Це дур) неће дозволити хармонску везу са преосталим тоновима, иако је саставни део тоничног трозвука. Ако из било ког разлога треба применити педал за дијатонске низове, сваки ступањ осим трећег биће мање осетљив у симултаној хармонизацији, пошто ступњеве хармонски одговарају један другоме. Треба поменути да су полустепени осетљивији за педализацију од целих. Ако свирамо скалу са педалом, следећи начин педализације је практичан. (пр. 5)

Пример 5



Када свирамо скалу у брзом темпу, потребно је користити мањи притисак на педал. Могуће је свирати *glissando* уз непрекидан педал. Као пример свирања скале, опсега од неколико октава, са једним притиском на педал, навешћемо пасаж у Финалу Шопенове Баладе у ге-молу. Пре него што наше ухо стигне да запази дисонантне хармоније педал је подигнут, тако да само осећај за првобитан тоналитет остаје, а мешавина консонанци и пролазница не производи никакав неред.

¹³ Исто, 132.

1. ц) Примена педала у хроматским скалама

Већ је поменуто да су полустепени осетљивији на педализацију од целих степена. Када говоримо о хроматским тоновима, имамо полустепене који нису везани међусобно (це није везано са цис, гледајући према тоналитету). Због тога је најбоље не користити педал када се свирају два хроматска тона. Упркос овом, често се одобрава педализација у извођењу хроматских пасажа. Нпр. Шопенови китњаста пасажи траже непрекидну педализацију. У случају неакцентованих хроматских тонских низова, педал се може примењивати често без сметњи, као нпр. кад ови полустепени прекидају мелодију која је подржана јаком хармонијом.

Сумирајући резултате примене педала и њеног утицаја на дијатонске и хроматске тонске низове, можемо закључити следеће: „Примена педала је могућа када произведене дисонанце апсорбује хармонија; другим речима, када осећај за потпуно јасну хармонију преовладава.“¹⁴

Закључак

Иако се поједини доприноси школа (метода) насталих у 19. и почетком 20. века у савременом пијанизму још увек могу препознати, уочљива је тенденција да се методе различитих школа све више зближавају, формирајући један веома висок ниво захтева потребних за бављење пијанистичком професијом.

Треба нагласити да метода Лајмер-Гизекинг није намењена почетницима, већ пре свега оформљеним ученицима и студентима, како пијанистима тако и другим инструменталистима. У њој се могу сагледати све тежње данашњег пијанизма: рад на тону, аналитички приступ музичком делу и пијанистичкој техници. Она омогућава такође и корекцију већ постојећег знања, утичући на мењање већ погрешно стечених навика. Овом књигом Лајмер и Гизекинг су сумирали сва позитивна искуства својих претходника и савременика, зачетника психотехничке школе пијанизма (Листа, Бузонија, Билова, Шнабела, Лешетицког) утичући тако, кроз деловање познатих руских педагога (А. Рубинштајна, Левина, Фејнберга, Нојхауза) на целокупан европски и амерички пијанизам.

14 Исто, 134.

Aleksandra Radenković

FOUNDATIONS OF PIANISTIC METHOD LEIMER-GIESEKING

Summary

The subject of this paper is the presentation of the book *Piano Technique-The Shortest Way to Pianistic Perfection* by K. Leimer, W. Gieseeking, where the essence of their pianistic method is included. This paper has opened a new chapter in the theory of pianism. For the first time, the authors tried to describe and systematize the experience of *psycho-technical school* of pianism, i.e. the method that places the interpreter's mental approach to the piece and the instrument. As a forerunner of this school, we can take F. Liszt, who pointed to mental approach in solving the problems in interpretation. Anatomic-physiological school neglected this attitude. Contrary to it, Leimer focuses on brain, fingers, keyboard, tone, ears as the dynamic system, thus providing the basis for perception of music interpretation as a part of process in time.

У РИНГУ: SHAKES VERSUS SHAW

Рад представља извесну апологију критичког обрушавања Џорџа Бернарда Шоа на хваљену универзалну вредност Шекспировог стиха. Читаће три изабране Шоове драме у којима је присутна интертекстуална игра са Шекспировим стиховима (*Црномањаста госпођица сонета*, *Изврсни Бешвил*, *Шекс против Шоа*) омогућава нам да прецизно издвојимо како оне елементе у Шекспировом опусу чију је вредност Шо оспоравао, тако и оне вредности које је признавао. Закључује се да је Шоова критика Шекспира део једне драмске тезе према којој се прошлост не сме користити као прибежиште од садашњости, те да је највећи део Шоове критике био упућен не толико самом Шекспиру колико критичарима и писцима који су наметнули „бардолатрију“ и тиме развили штетни историјски смисао који уништава потенцијал Шекспировог стиха да корисно утиче на садашњост. Бардолатрија спречава развој нових вредности и не дозвољава да се историја користи за живот. Супротно томе, Шекспирови текстови, као документи о једном времену које је радикално другачије од Шоовог, као и од савременог доба, садрже у себи корисни историјски смисао који треба искористити за живот, а не против живота.

Кључне речи: Џорџ Бернард Шо, Виљем Шекспир, историја, бардолатрија, интертекст, критика

Увод

Од самог почетка ове приче о мегдану између два велика уметника јасно је да је борба неравноправна: изазивач, Бернард Шо, не бори се против особе од крви и меса, већ против Његових стихова, који су допринели томе да се све што се на Њега, као особу од крви и меса, односи пише великим словом – Он, Бард, Шекспир. Зато почнимо нашу причу приказивањем две слике:

Прву слику налазимо код Фукоа: „стара представа мудрости ... се на немачким гравирама тако често приказује као птица дугачке шије за чије мисли, док се полако уздижу од срца ка глави, има времена да буду одмерене и просуђене.“ (Фуко 1980: 30)

Друга слика потиче од Шоа: „Шекспир је далеко виши од мене, али ја стојим на његовим раменима.“ (Chesterton 1909: 203)

Друга слика са првом твори једну чудновату бестијалност духа: стародревна птица мудрости постаје биће чија је глава Шо, али срце Шекспир. Има у овоме „али“ и неке сличности са Драјденовим закључком: „Поштујем Бена Џонсона¹, али волим Шекспира“. Као да у сваком поређењу Барда са неким другим великим уметником искрсне то „али“ које га коначно смешта у пејзаж срца.

Руку на срце, Шоов горе поменути епиграм само је ничеанско инсистирање на томе да је промена једино што је постојано на овоме свету. Ничеу дугујемо веру у напредак човечанства, чији је Шо постао ватрени поборник: нихилизам и песимизам уништиће нас ако наставимо да верујемо да људи који су живели и стварали у 19. веку нису били нимало бољи ни напреднији од ренесансних. Али исто тако је Ничеов перспективизам, као једини исправан начин гледања на ствари који нам заправо говори да не постоји исправан начин гледања на ствари², допринео томе да се непоправљиви оптимисти оптуже, у недостатку инспирације за још једну перспективу, за крајњи песимизам. Иронично, то се десило и самом Ничеу, оном који је говорио Да! животу. На оптуженичкој клупи често би се нашао и Шо, уметник који је чак и у трагедији видео трачак оптимизма (Chesterton 103), који се свом снагом духа опирао трагедији (в. Лукач 1978). А онда је оптуженик по некима постао судија који оштро критикује Шекспира и његов песимизам, док Бард, јадикујући над чвором живота, стално говори исто у своју одбрану: “Out, out, brief candle”. Зашто је Шо-судија повремено тако немилосрдан према Барду? Зато што без срца, птица мудрости умире; зато што смо немилосрдни према онима које волимо.

1. Кад идолаирија постане бардолаирија

Џорџу Бернаруду Шоу је учињена велика неправда од стране оних критичара који су тврдили да Шо верује да пише боље од Шекспира. Истини за вољу, у предговору за *Три позоришна комада за иуришанце* (Shaw 1946c) Шо је насловио једно поглавље своје полемике „Боље него Шекспир“, али две странице потом пише: „И стварно – нека вас не изненади моја скромност – ја не тврдим да

1 Занимљиво је да са своје стране Бен Џонсон каже о Шекспиру: „Волео сам тог човека до границе обожавања, као и ма ко други“, показујући тако да је Шекспир био поштован и од стране уметника своје генерације (в. Шо 1964: 273–274).

2 Слично томе, једна од Шоових „Максима за револуционаре“ гласи: „Златно правило је да нема правила.“ (Shaw 1946a: 251)

пишем боље комаде“ (од Шекспира), „нико неће никад написати бољу трагедију него што је Лир.“ (Шо 1964: 68) „Боље од Шекспира“ односи се на Шоову „побољшану“ верзију приче о Цезару и Клеопатри. Разлоге за писање модерних верзија Шекспирових комада, или новијих верзија ликова о којима је он писао, Шо налази у чињеници да се филозофија и поглед на живот мењају (68). Мислим да је Шо својом критиком обожавања Шекспира желео да каже да Шекспир не представља крај свега што се у уметности имало рећи, већ својеврсни почетак коришћења уметности за живот. Другим речима, ни Шекспир се не опире еволуцији. Он еволуира кроз модерне верзије прича које се тичу сопства, смисла, историје, љубави. Како наводи Богоева-Седлар, савремено доба показује у којој мери модерни писци подржавају парадоксалну тврдњу Питера Брука да данас треба прокрчити пут напред тако што ћемо се вратити Шекспиру³. Шекспир је наш савременик. (в. Богоева-Седлар 2003: 118 и 138–205)

Али, да ли је Шо мислио да постоје бољи писци од Шекспира? Свакако да. Џон Бањан и Хенрик Ибзен су само два таква примера. У Шоовој критичкој „оптужници“ стоји да је Виљем Шекспир „тако добро познавао људску слабост“, али „није никад упознао људску снагу цезарскога типа.“ (Шо 1964: 66) Шо улаже и „техничку замерку на грађење трагичне теме од сексуалне залуђености“ (65), алудирајући очито на *Антионија и Клеопатру*. Ипак, највећи приговор не улаже се директно на Шекспирово стваралаштво, већ на чињеницу да је идолатрија данас прерасла у бардолатрију, и то, иронично, у „доба грубог непознавања Шекспира“, када су у ствари они који су неспособни за његово дело створили „оне познате индискриминене хвалоспеве“ (67). Шо, дакле, диже глас против демагогије која нам баца у лице Бардове стихове извучене из контекста, и против свемоћне редитељске руке која, безмало просперовски, одлучује да Фортинбрас није довољно битан лик за драму *Хамлет*, и наређује модерним Аријелима да га избришу из сећања људи. Истовремено, „значајна је чињеница“, каже Шо, „да су унаказитељи Шекспира, којима никад није било јасно да је Шекспир знао свој посао боље него они, увек били његови најфанатичнији обожаваоци.“ (67)

Шо, као „исувише добар шекспировац“, забрањује себи да се нађе с оне стране Џонсонове границе обожавања. Али, ах, шта би он све дао за само један Шекспиров предговор⁴, шта би дао да срце птице мудрости проговори! Енигматични смешак Шекспиров руга

3 “We need to find a way forward, back to Shakespeare.”

4 У предговору за *Три комада за џуришанце*, Шо каже: “I would give half a dozen of Shakespeare’s plays for one of the prefaces he ought to have written.” (Shaw 1946c: 23)

му се са портрета сумњивог порекла⁵, а Шо покушава да га изазове једном интертекстуалном игром која у ствари показује да су Шекспирове фикције често замењивале овоземаљски Шоов свет, нарочито у млађим данима. Од Мајкла Холројда, једног од познатијих Шоових биографичара, сазнајемо да је Шо још у младости знао многе Бардове комаде напамет, те да су Хамлет и Фалстаф били за Шоа ликови „стварнији од било ког живог политичара или чак некога од (његових) ближњих.“ (Holroyd 1998: 24) Због свега овога, он осећа моралну обавезу да *одбрани* Шекспира од оних који у свом фанатичном загрљају прете да угуше оно уметничко Да! животу.

Две највеће уметничке мистерије до данас остају Мона Лизин осмех с једне стране, и са друге необјашњива привлачност Шекспировог стиха који, кад једном стегне душу, више не попушта стисак. Док данас Ла Ђокондин смешак анализирају неуролози и неуропсихијатри⁶, за заводљивост Шекспировог стиха не могу се пронаћи научни разлози, већ искључиво „људски, исувише људски“. Верујем да је еминентним критичарима Шекспира најтеже било док су писали увод у критику његових комада, у коме је требало да дају убедљиве разлоге да треба читати и волети Шекспира. Исто толико је тешко и студентима данас објаснити, на првом часу о Шекспиру, усхићење које осећате због тога што ћете им, као Вергилије Дантеу, бити водич кроз чистишишта, рајеве, и паклове његовог света. Уистину, и њима, студентима, тешко је да вас разумеју: чини им се смешним толики ентузијазам и осећај да им причом о том свету чините добро. Али ствар се мења када једном и сами упознају његове венцима од трња крунисане краљеве и страстима обузете душе. Зашто се враћамо Шекспиру? Гете је рекао о њему: „Нико није више од њега презирао материјални костим; он врло добро познаје унутрашњи костим људи, а у њему су сви једнаки.“ (Гете 1959: 53) Семјуел Џонсон је сматрао да нас је Шекспир научио да разумемо људску природу, да је његова уметност „огледало живота“, да његов престиж потиче од разноврсности страсти које покрећу сваког човека⁷. Харолд Блум сматра да се враћамо Шекспиру јер нам је потребан, односно, “no one else gives us so much of the world most of us take to be a fact.” (Bloom 1998) Блум иде корак даље од осталих у разрешавању мистерије бардолатрије, и не пита

5 Види: “Portraits of Shakespeare”, доступно на: http://en.wikipedia.org/wiki/Portraits_of_Shakespeare, преузето 21. 01. 2011.

6 Види: <http://www.newscientist.com/article/dn18019-mona-lisas-smile-a-mystery-no-more.html>, преузето 23. 01. 2011.

7 Види: Samuel Johnson, “Preface to Shakespeare”, доступно на: <http://ebooks.adelaide.edu.au/j/johnson/samuel/preface/preface.html>, преузето 23. 01. 2011.

„Зашто Шекспир?“, већ „А ко још поред њега постоји?“. На књижевној равници средњег века у Енглеској стидљиво су се помаљали, попут Чосерових априлских изданака, књижевници који су обежили доба ренесансе. Али усред те шуме писаца Шекспир је растао као секвоја и не само што је премашио растом остала стабла, већ је и пустио најдубље корене. Према Блуму (који је своју чувену студију о Шекспиру назвао ни мање ни више него *The Invention of the Human*), ни Кристофер Марлоу ни Бен Џонсон нису могли да достигну те висине (Bloom 1998). Све ово признавао је и Шо, али је сматрао да је време ренесансе било само почетак пролећа чији се пун процват тек очекује. Ибзен је бољи писац од Шекспира, јер се филозофије и поглед на живот мењају (в. Шо 1964: 68), а мењају се и ситуације у којима се човек може наћи. Док признаје да је Шекспир на позорници приказао наше сопство, Шо му замера што није исто тако верно приказао наше ситуације, а управо то је учинио Ибзен:

„Наши стричеви ретко убијају наше очеве, и не могу се потом законским путем венчати са нашим мајкама; ми не срећемо вештице; убице не убијају по правилу наше краљеве, а затим им преузимају круну; а када узимамо новац на кредит, не обећавамо у залог фунту сопственог меса. Код Ибзена налазимо оно што недостаје Шекспиру. Он нам даје не само наше сопство, већ и нас саме у нашим ситуацијама. Ствари које се дешавају његовим драмским ликовима су ствари које се дешавају нама.“⁸ (Shaw 1915: 230)

Борећи се против бардолатрије, Шо следи Ничеово „несавремено разматрање“ о штетности монументалне историје уметника (Ниче 1990: 16–20): монументална историја јесте прича о „великим“ личностима из прошлости, односно о појединцима који могу да послужу као пример људске храбрости, издржљивости и хуманости. Данашњем човеку монументална историја користи јер из ње учи да ако је „велико“ некада постојало и било могуће, оно може постојати и данас. Али догађа се да се ова врста историје окрене против живота: неуметничке природе садашњости могу се лако окренути против садашњих снажних уметничких духова, „њима се препоручује пут; њима се замрачује ваздух када се идолопоклонички и са великом ревношћу обиграва неки упола схваћен споменик ма које велике прошлости, као да се желело рећи: 'Видите, то је истинска и права

8 “Shakespeare had put ourselves on the stage but not our situations. Our uncles seldom murder our fathers, and cannot legally marry our mothers; we do not meet witches; our kings are not as a rule stabbed and succeeded by their stabbers; and when we raise money by bills we do not promise to pay pounds of our flesh. Ibsen supplies the want left by Shakespeare. He gives us not only ourselves, but ourselves in our situations. The things that happen to his stage figures are things that happen to us.” (мој превод)

уметност: шта се вас тичу они који долазе и који нешто желе!“ (20) Исход оваквог штетног историјског смисла је, према Ничеу, да мртви сахрањују живе (21). Управо је у овоме суштина Шоовог „напада“ на бардолатрију. Шекспир не треба да сахрањује живе, већ да им омогућује да боље искористе свој тренутак на позорници живота. Што се тиче песимизма често приписиваног Шекспиру, слажем се са Бредлијевом тврдњом да не можемо сагледати дубину Шекспировог драмског погледа на свет само на основу његових трагедија: „морамо имати на уму да је трагични аспект живота само *један* аспект.“⁹ (Bradley 1985: 2) Шоова спорадична обрушавања на Шекспиров песимизам најбоље је схватио Холројд: „Шоова предрасуда била је оптимизам. Изложити себе ономе што осећају убоги може да доведе до оног „огољеног песимизма“ који је Шекспир био у стању да преживи, али Шо није.“¹⁰ (Holroyd 1998: 24) Стога је Шо подвлачио шекспировску иронију у којој је видео „враголасто радовање у песимизму, ликовање у ономе од чега обичним људима срце пуца“ (Шо 1964: 281). Када се Шекспиру одузму његова иронија и његова веселост, „Шекспир више није Шекспир“ (281). Лукач је и раније приметио да Шоово „целокупно осећање живота протестује против тога да трагедије значе, да оне симболизују живот“ (Лукач 1978: 471), али ипак у његовом издвајању *Краља Лира* као највеће трагедије икад написане, видимо донекле и признање да се и у људском болу скрива лепота, или како је то Вилсон Најт рекао тумачећи *Лира*: “No tear falls but it dewes some flower we cannot see.” (Knight 1968: 176) Тако Шо на једном месту назива Шекспира “the poor, foolish, old Swan” (Holroyd 1998: 205), а затим признаје да је савладан (“overpowered”) лепотом његових комада. Холројд сматра да су у Шоу заправо живела два Шекспира (205), један чију је еминенцију желео да превлада (додала бих на то: како би могао са њим да одмери снагу), и други којег је познавао и поштовао више од других. Из тог разлога интертекстуална игра са Шекспировим текстом у шоовском дискурсу развија се на два специфична начина: један је Шоов покушај да „исправи грешке“ у Шекспировом виђењу одређених проблема, ситуација или личности, а други шеретски храбра игра са Шекспировим стихом у стилу Марк Твена¹¹.

9 Мој италики.

10 “For Shaw’s prejudice was optimism. To expose yourself to feel what wretches feel could lead to the ‘barren pessimism’ that Shakespeare himself might survive, but Shaw could not.” (мој превод)

11 *The Adventures of Huckleberry Finn*: “To be, or not to be; that is the bare bodkin That makes calamity of so long life; For who would fardels bear, till Birnam Wood do come to Dunsinane, But that the fear of something after death Murders the innocent sleep, Great nature’s second course, And makes us rather sling the arrows of outrageous fortune Than fly to others that

2. Шо и Шекспир у парџији шаха

У „побољшане верзије“ Шекспирових комада спадају, на пример, раније у тексту споменут комад *Цезар и Клеопатра*, али и један од Шоових најчувенијих комада: *Светла Јована*, у којој, замерајући Шекспировим историјским драмама на недостатку средњовековне атмосфере, пушта исту „да струји слободно кроз комад“ (Шо 1964: 154). Битније је то што је за разлику од Шекспира, чија Јована на крају комада *Хенри Шести* (први део) умире без трунке достојанства, Шоова Јована је „замишљена и остварена као трагична хероина“ (Настих 2010: 61; в. 60–69), а ликови који су у Шекспира „тиранини и силеџије... и садисти“ (Шо 1964: 153), тј. Кошон и Леметр, код Шоа нису изразити негативци. Како наводи Настих, у Шоовој трагичкој концепцији „нема изразитих злочинаца, па је стога наводне негативце, епископа и инквизитора, учинио занимљивим особама са добрим намерама“ (Настих 2010: 62).

Од Шоових комада који се „играју“ Шекспировим стихом посебно издвајамо *Црномањасту гољођицу сонета*, *Изврсног Бешивила* и *Шекс проишав Шоа*, али поред њих одређени цитати из Бардових дела се појављују и у другим комадима, као што је типично твеновски цитат из комада *Лекар у негоумици* (*The Doctor's Dilemma*):

“Tomorrow and tomorrow and tomorrow¹²
 After life's fitful fever they sleep well¹³
 And like this insubstantial¹⁴ bourne from which
 No traveller returns¹⁵
 Leave not a wrack behind¹⁶.
 Out, out, brief candle¹⁷:

we know not of. There's the respect must give us pause: Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst; For who would bear the whips and scorns of time, The oppressor's wrong, the proud man's contumely, The law's delay, and the quietus which his pangs might take, In the dead waste and middle of the night, when churchyards yawn In customary suits of solemn black, But that the undiscovered country from whose bourne no traveler returns, Breathes forth contagion on the world, And thus the native hue of resolution, like the poor cat i' the adage, Is sicklied o'er with care, And all the clouds that lowered o'er our housetops, With this regard their currents turn awry, And lose the name of action. 'Tis a consummation devoutly to be wished. But soft you, the fair Ophelia: Ope not thy ponderous and marble jaws, But get thee to a nunnery--go!”

Преузето са: <http://www.readeasily.com/mark-twain/00013/000130094.php>, 20. 01. 2011.

12 *Macbeth*, V, 5, 19.

13 *Macbeth*, III, 2, 23.

14 *The Tempest*, IV, 1, 155.

15 *Hamlet*, III, 1, 178–179.

16 *The Tempest*, IV, 1, 156.

17 *Macbeth*, V, 5, 23.

For nothing canst thou to damnation add¹⁸;
The readiness is all¹⁹” (Shaw 1946b: 178)

Зашто „твеновски“? Зато што је Шо жанровски одредио овај комад као трагедију, усред које се јавља ова комедија пометње разноразних Шекспирових стихова коју лик ББ изговара у једном даху сасвим трагично како и приличи ситуацији²⁰, толико трагично да је осталима жао да га исправљају. Изнова потврђујемо Лукачеву констатацију да се Шо природно опирао трагедији: овом сатиричном пародијом Шекспирових стихова писац жели да у њиховом „песимизму“ ипак нађе траг комедије. Заиста, можда су најбољи показатељ тога да је за Шоа и трагедија једна велика комедија овације смеха које су пратиле једно извођење ове представе коме сам присуствовала прошле године у Канади. Али у том смеху аутор постиже свој циљ: скретање пажње на велике проблеме којих је било у британском здравственом систему у време када је комад написан (1906). Управо овај неславни говор успешног доктора ББ-ја, иако је изазвао највише смеха, покренуо је у каснијој дискусији са глумцима и низ питања која су се тицала историје и реформације здравства у Енглеској, тако потврђујући ону Шоову: “My way of joking is to tell the truth. It's the funniest joke in the world.” (Shaw 1908a: 38) – Шекспир искоришћен за позорност.

2.1. Црномањасѿа ѓосѿођица сонетѿа

Још и данас се воде дискусије о правом идентитету две особе којима је Шекспир посветио своје сонете. Од укупно 154 сонета, њих 125 се обраћа извесном лепом младићу коме Шекспир у првим сонетима саветује да се ожени и тако продужи своју лепоту кроз потомство, да би нешто касније поетска персона (радије него Шекспир) истом младићу почела да описује страст кроз стихове и обећава овековечење младићеве лепоте кроз стихове које му песник посвећује. Тајанствена посвета на првом штампаном издању *Сонетѿа* из 1609, која гласи: г. В. Х. (to Mr. W. H.), а коју је највероватније ставио издавач, а не Шекспир, навела је критичаре и историчаре да трагају за особом са поменути иницијалима како би идентификовали енигматичног младића. Најзаступљеније су две теорије: по једној, младић из *Сонетѿа* је Виљем Херберт, ерл од Пемброка, а по другој

¹⁸ *Othello*, III, 3, 372.

¹⁹ *Hamlet*, V, 2, 218.

²⁰ Један од главних ликова у комаду, Луј Дјубдат, уметник и ситни преварант, умире непосредно пре ББ-јевог говора.

младићево име је Хенри Рајзли²¹ (Wriothesley), ерл од Саутемптона, иначе Шекспиров покровитељ од 1592. године (в. Rowse 1973: 69–87). Други део сонета, укупно 28, посвећен је, такође неидентификованој, црномањастој госпођици (The Dark Lady), око чијег идентитета се дигла још већа бука. Са једне стране имамо критичаре који тврде да је њено име било Емилија Ланијер (в. Rowse 1973: 88–109), а са друге стране имамо оне који верују да је реч о госпођи Мери Фитон, дворској дами краљице Елизабете. Бернарда Шоа није толико занимало да ли је црномањаста госпођица одиста била Мери Фитон или нека друга (уистину, на једном пронађеном портрету поменуте госпође она има златну боју косе), колико му је било важно да „обесмрти“ свог пријатеља Томаса Тајлера, који је цео свој живот посветио теорији да су Шекспирове две мистериозне личности из сонета биле Пемброк и Мери. Из овог разлога сео је да напише комад под називом *Црномањаста госпођица сонета* (1910), у коме се појављује не само Мери Фитон, већ и краљица Елизабета и сам Шекспир, док се помиње и Пемброк као један од Мериних љубавника. У предговору комаду Шо још једном диже глас против бардолатрије која је отишла тако далеко да је постала „опасност да његове разумне поштоваоце начине смешним“ (Шо 1964: 274). Овај предговор садржи поглавља која се односе на различите горуће теме о Шекспировом животу и делу (Шекспиров друштвени положај, Шекспиров песимизам/веселост духа, Шекспирово наводно удвориштво и настраност²², Шекспир и британска јавност – све теме које се пародично обрађују у фарси која следи). Иако видно узнемирен због растуће бардолатрије („Зашто сам се родио са таквим савременицима? Зашто Шекспира прави смешним такво потомство?“ (291)), Шо није острашћен. Он карактеристичним тоном даје виспрене опаске о истинским вредностима, али и о великим манама Шекспирове драме, а нарочито осуђује сентименталне „лудорије“ модерних писаца по којима Шекспиров песимизам потиче од очаја срца „које је Црномањаста Госпођа уцвелила“ (276) – то је по Шоу крајње нешекспировска хипотеза. Заправо, оно што чини Шекспиров песимизам и веселост духа неодољивим јесте музика његових стихова. У критичком есеју „Јадни Шекспир!“, Шо каже да је партитура та која одржава уметничко

21 Не постоји универзална сагласност око изговора његовог презимена. По некима, правилан изговор је Ризли.

22 За Шоа-Пуританца, ово заслужује посебну пажњу: језик сонета упућених младићу је претеран и хиперболичан, „али неоспорно ништа друго до ли израз пријатељства довољно нежног да буде рањено, и мушке оданости довољно дубоке да буде љуто увређена.“ (Шо 1964: 284)

дело у животу, а не либрето: да је човечанство глуво, Шекспирови комади одавно би умрли (Shaw 1916: 24).

Познат по томе што презире тзв. популарне комаде, Шо је сматрао да је и Шекспир био приморан да исте пише како би спасао своје позориште од пропасти. Отуда толико велики број комада које је оставио за собом, од којих је неке типично популарне (*well-made plays*) иронично назвао *Како вам драго* (насупротив *Како ми драго*) и *Много вике ни око штиа*. Нагомилани стрес због обавезе да напише што већи број комада за што краће време претворио је Шоовог Шекспира из *Црномањасте госпођице сонетиа* у плагијатора који никуда не иде без своје свеске у коју записује све туђе фразе које му се учине погодним за следећи комад јер звуче као музика. Између осталих, на пример, то су и познати стихови из *Хамлеџа*: „Слабости, име ти је жена!“, речи обичног стражара лондонског Торња. Занимљив пример савременог поигравања истом темом Шекспировог плагијаризма налазимо у кратком скечу под називом: *Shakespeare sketch – A Small Rewrite*, у коме Роуан Еткинсон (познатији као Мистер Бин/Црна гуја), који глуми уредника Шекспирове глумачке трупе, исправља чувени монолог „Бити, ил' не бити“ упркос Шекспировом (Хју Лори) строгом противљењу, само да би га свео на верзију коју данас познајемо, а која се наводно радикално разликује од Шекспировог оригиналног, сувопарног и неразумљивог, текста²³.

На свој карактеристичан начин, Шо и од Шекспирове несреће прави комедију. Када се на почетку комада у мрклој ноћи појави маскирани Шекспир који је кренуо да се састане са црномањастом госпођицом, на питање саблажњеног стражара: „Ко иде?!“, он одговара:

„Заборадио сам ко сам. [...] Нисам исти човек ни цела два дана: час Адам, час Бенволио, па онда Дух²⁴.“ (Shaw 1914: 133)

Идеја је да ни Шекспира није заобишла Шоова тврдња да је недостатак новца корен свег зла. Нагон за преживљавањем и умор због напорног рада приморавају Шекспира да краде туђе речи, као што су оне стражареве које следе: “A ghost! Angels and ministers of grace defend us!”²⁵

У фарси која следи долази до љубоморне сцене између Мери Фитон, црномањасте госпођице, и краљице Елизабете, у Шоовој

23 Скеч доступан на: <http://www.youtube.com/watch?v=IwbB6B0cQs4>, преузето 1. 2. 2011.

24 Шекспир је често глумио споредне улоге у својим комадима, као што су слуга Адам из

Како Вам драго, Бенволио из *Ромеа и Јулије*, и Дух из *Хамлеџа*.

25 *Хамлеџ*, I, 4: 39.

верзији највеће Шекспирове музе. Шо користи комичну конвенцију помешаних идентитета да, слично Шекспиру у *Како вам драго*, створи комедију пометње коју само повремено прекида звук пера којим Шекспир уписује у своју свеску Елизабетине речи, које му дирају срце као музика. Најилустративнији пример Шоовог сарказма и карактеристичног хумора налазимо у првим речима краљице која, као леди Магбет, прича и хода у сну:

THE MAN²⁶: [...] Are you ailing? You walk like the dead. Mary! Mary! (мислећи да је Елизабета у ствари Црна дама)

THE LADY²⁷ [echoing him] Mary²⁸! Mary! Who would have thought that woman to have had so much blood in her! Is it my fault that my counsellors put deeds of blood on me? Fie! If you were women you would have more wit than to stain the floor so foully. Hold not up her head so: the hair is false. I tell you yet again, Mary's buried: she cannot come out of her grave. I fear her not: these cats that dare jump into thrones though they be fit only for men's laps must be put away. What's done cannot be undone. Out, I say. Fie! a queen, and freckled! (136)

Слична интертекстуална игра се наставља до краја овог кратког сатиричног комада, из кога црномањаста госпођица Мери, "of ladies most deject and wretched"²⁹ (Shaw 1914: 143), и судећи по Шекспировим сонетима промискуитетна ждерачица мушкараца, излази као супарница недостојна да победи чари невинне краљице.

2.2. Изврсни Бешвил и Шекс пројив Шоа

Занимљиву везу између Шекспира и Шоа налазимо и у Бертолинијевој студији *The Playwrighting Self of Bernard Shaw* (1991), у којој аутор види Хенрија Хигинса (*Пиџмалион*, 1912) као Бернарда Шоа који покушава да поврати Елиза³⁰(бетински) енглески (игра речима: дословно – „да врати Елизи енглески“). У једном другом комаду, *Изврсни Бешвил* (*The Admirable Bashville*, 1901), Шо је већ експериментисао са бланкверсом, називајући себе хотимичним стихоклепцем³¹ који је за потребе овог комада плагијаризовао самог себе, тако што је драматизовао свој рани роман *Занимање Ка-*

26 Маскирани Шекспир.

27 Краљица Елизабета непрепознатљива због огртача и капуљаче.

28 Елизабету гризе савест због уморства њене сестре Крваве Мери.

29 Ово су Офелијине речи: *Хамлеј*, III, 1: 163

30 Елиза је главни лик у Шоовом комаду *Пиџмалион*.

31 "I have poetasted The Admirable Bash-ville in the rigmarole style" (Shaw 1901: преузето са http://en.wikisource.org/wiki/The_Admirable_Bashville, 25. 01. 2011.

шела Бајрона³² (1882), и украо или парафразирао штошта од Марлоа и Шекспира, уз референце и на друге историјске личности (Џонатан Свифт, Исак Њутн, итд.). Ово је једини Шоов излет у поетске воде, а разлоге (вишесмислено ироничне или шаљиве или искрене) за писање драме у бланкверсу дао је у предговору:

„Неко ће можда упитати зашто сам написао *Изврсног Бешвила* у бланкверсу. Мој одговор је зато што сам имао само недељу дана да га напишем. Писање у бланкверсу је тако лако и брзо попут дечје игре (отуда толико велики број Шекспирових комада), тако да сам успео да за недељу дана завршим оно за шта би ми требало месец дана да сам писао у прози. Уосталом, волим бланкверс.“³³

Кашел Бајрон, протагониста комада, прича искључиво у бланкверсу и његови говори се махом састоје од стихова из *Хамлета*:

CASHEL: Know ye not then my mother is an actress?

LUCIAN: How horrible!

LYDIA: Nay, nay: how interesting!

CASHEL: A thousand victories cannot wipe out

That birthstain. Oh, my speech betrayeth it:

My earliest lesson was the player's speech

In *Hamlet*; and to this day I express myself

More like a mobled queen than like a man

Of flesh and blood. Well may your cousin sneer!

What's Hecuba to him or he to Hecuba?³⁴

Или:

CASHEL: ... And never did the Cyclops' hammer fall

On Mars's armor—but enough of that.

It does remind me of my mother.³⁵

32 Шо је ово учинио како би заштитио ауторска права на роман *Занимање Кашела Бајрона*, који је јако касно доживео велику популарност у Америци, па су се због тога почеле појављивати пиратске верзије комада по узору на овај роман.

33 “It may be asked why I have written *The Admirable Bashville* in blank verse. My answer is that I had but a week to write it in. Blank verse is so childishly easy and expeditious (hence, by the way, Shakespear's copious output), that by adopting it I was enabled to do within the week what would have cost me a month in prose. Besides, I am fond of blank verse.” (мој превод) преузето са http://en.wikisource.org/wiki/The_Admirable_Bashville/Preface, 25. 01. 2011.

34 http://en.wikisource.org/wiki/The_Admirable_Bashville/Act_II_Scene_I, преузето 25. 01. 2011.

35 У оригиналном Шекспировом тексту:

*And never did the Cyclops' hammers fall
On Mars's armor forged for proof eterne
With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword
Now falls on Priam.* (Хамлет, II, 2: 495–498)

Осим *Хамлеџа*, јављају се и стихови или алузије и на друге Шекспирове драме: *Млетачки трговац* (CASHEL [to Bashville]: Why didst thou better thy instruction, man?³⁶), *Како вам граџо/Бура* (CASHEL: The world's a chessboard, And we the merest pawns in fist of Fate.³⁷) *Хенри VI – трећи део* (LYDIA: Oh, tiger's heart, Wrapped in a young man's hide³⁸), итд. Поред очигледног ренесансног бланкверса и вокабулара, којег одликује често коришћење архаичних речи и израза попут *begone, fie, ye, thy, doth, nay*, и томе слично, неопходно је препознати ову интертекстуалну игру да би се уживало у Шоовом комаду, јер је сваки позајмљени стих пажљиво уплетен у потку драме. Шо је презирао мелодраму, али је играјући се Шекспировим стиховима хотимице написао једну, у којој налазимо конвенционалне препреке које стоје на путу младим љубавницима, Лидији и Кашелу, уз додаток трећег лика, Бешвила, који из прикрајка уздише за Лидијом, али никада не постаје опструктивни лик попут Јага, стога што смо утврдили да Шо избегава сликање јасно дефинисаних злочинаца. Поднаслов комада: *Награђена Верност* (*Constancy Rewarded*) указује да је за Шоа *Изврсни Бешвил* више него сатиризовање жанра мелодраме. Он је такође пажљиво исконструисан средњовековни моралитет, у коме Лидија стоји за Љубав, Кашел за Јунаштво, док Бешвил представља Верност. Шо наставља свој сатирични протест против бардолатрије увођењем још једног лика са симболичним именом William Paradise, који је модерна реинкарнација Шекспира, док самог себе поистовећује са Кашелом, а затим организује позоришни боксерски меч између ове двојице, не последњи те врсте. Подразумева се да је Кашел-Шо победио Виљема-Шекспира у овом комаду, али меч се завршава тако што Виљем Рај одгризе Кашелу месо са кука (опет алузија на *Млетачког трговца*) и тиме симболички приказује да без обзира на много вике део Шоа увек остаје са Шекспиром.

Скоро пола века пролази до наредног позоришног „двобоја“ између Шекспира и Шоа. У јануару 1949. године на прагу куће у Ayot St. Lawrence-у (данас познатој као „Шоов кутак“), остављен је пакет у коме су се налазиле две лутке са ликом Шекспира и Шоа.

36 У Шекспировом тексту Шајлок каже:

The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction. (Млетачки трговац, III, 1: 60–61)

37 Истовремено парафраза Шекспировог стиха из комада *Како Вам граџо*: “*All the world's a stage, And all the men and women merely players;*” (II, 7: 139–140) и алузија на партију шаха између Миранде и Фердинанда у *Бури*.

38 Код Шекспира:

O tiger's heart wrapped in a woman's hide. (Хенри VI, трећи део, I, 4: 137)

Привучен идејом да се коначно обрачуна са „Шекспировим духом“ (Holroyd 1998: 774), Шо прихвата изазов и пише десетоминутни луткарски комад под називом *Shakes VS. Shav*³⁹, који је изведен на луткарском фестивалу у Малверну исте године. Коначно, у деведесет и трећој години живота, годину дана пре него што ће отићи у земљу из које се ниједан путник не враћа, Шо признаје да су његове оштре изјаве против Шекспира махом део како професионалне љубоморе, тако и жеље да је „прави“ Шекспир могао бити управо Џорџ Бернард Шо⁴⁰ (в. Shaw 1961), што нас враћа на предговор *Црномањастој госпођици сонета* и Шоовом уверењу да је Шекспир „веома лично на мене: стварно, да сам се ја родио 1556. уместо 1856, латио бих се бланкверса и [...] показао бих Шекспиру да и ми коња за трку имамо.“ (Шо 1964: 267) Шо је од раног детињства био фасциниран луткама, вероватно стога што су оне веће од живота у својој дечијој наивности и једноставности. Осим тога, Шо је тада већ играо последњу сцену на позорници живота, ону коју је Шекспир назвао “second childishness”⁴¹, па је могуће да је, помирен са светом и самим собом, одлучио да представи ту своју детињарију кроз луткарски комад пре него што се завеса спусти на његов живот. Шекспир и Шо последњи пут шамарају један другог својим стиховима и боре се за престиж до смрти у луткарском рингу. Њихов урнебесни боксерски меч може се безмало описати новинарским језиком: Шекспирова натчовечанска левица обара Шоа на патос, али он за длаку измиче нокауту; Шо узвраћа муњевитом десницом и задаје Шекспиру умало кобан ударац. У паузи између удараца уместо лепотица које са бројем рунде парадиреју рингом, публика ужива у мини-мечу између Магбета и Роба Роја, лика из истоименог романа сер Валтера Скота. Боксери су и судије, снаге су уједначене, и, иако се на крају комада симболично гаси магбетовска свећа живота, остаје једно сазнање:

“Tomorrow and tomorrow and tomorrow
We puppets shall replay our scene.” (Shaw 1961: 268),

ништа другачије од Бардовог:

“Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme.” (Сонет 55)

39 *Shav* је скраћеница од енглеске речи *Shavian*, која се односи на целокупно стваралаштво Џ. Б. Шоа. Под описаним околностима можемо претпоставити да је Шо био задовољан што су Енглези и њему, као и Шекспиру доделили властити придев (*Shakespearean*).

40 Предговор и текст луткарског комада *Shakes VS. Shav* доступан је на: http://wikilivres.info/wiki/Shakes_versus_Shav.

41 Део Цеквизовог монолога „Цео свет је позорница“ из *Како вам грађо*, II, 7: 139–166.

Закључак

Шоова критика бардолатрије, његово називање стихова „Бити ил' не бити“ / „Читав свет је позорница“, итд., отрцаним фразама, његови провокативни ставови о спорним вредностима Шекспировог опуса, само су део једне добро разрађене тезе, тезе којој је Шо посветио читав живот. Она се састоји у поруци да људски род неће напредовати све док се не ослободи духова прошлости. Његова теза представља упозорење читаоцима да не користе прошлост као прибежиште од садашњости (в. Shaw 1914). Једини начин уметничког изражавања који је Шо поштовао било је тзв. новинарско писање – писање о тренутно неразрешеним проблемима, али такво да његова уметничка вредност надживи тренутак писања, насупрот једнодневной пролазности новинских чланака (в. Shaw 1908b). Он није нашао да тога мањка у Шекспира: сматрао је да је он све своје ликове обојио елизабетинским духом, како и приличи врхунском уметнику. Али инсистирање потоњих генерација на искључиво универзалној вредности Шекспировог стиха није толерисао. За њега је Шекспир много више: његови текстови су уједно и документи о једном времену, радикално другачијем од Шоовог, па и нашег доба. Због свега овога, једини исправан начин да проучавамо Шекспира (или било коју другу знамениту историјску личност) јесте да спознамо онај део њега који живи и у нама. Тако ћемо од Калибанâ постати слободни Аријели, јер ће традиција и историја престати да буду терет, а даће нам крила да се винемо у неслућене висине.

Литература

- Bertolini 1991: J. A. Bertolini, *The Playwrighting Self of Bernard Shaw*, The United States of America: Southern Illinois University.
- Bloom 1998: H. Bloom, *The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, Penguin.
- Богоева-Седлар 2003: Љ. Богоева-Седлар, *О промени, културолошки есеји 1992–2002*, Ниш: Просвета.
- Bradley 1985: A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London: Macmillan.
- Chesterton 1909: G. K. Chesterton, *George Bernard Shaw*, New York: John Lane Company.
- Фуко 1980: М. Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Београд: Нолит.
- Гете 1959: J. В. Гете, *Сјиси о књижевности и уметности*, Београд: Култура.

Holroyd 1998: M. Holroyd, *Bernard Shaw*, The One-Volume Definitive Edition, London: Vintage.

Knight 1968: G. W. Knight, *The Wheel of Fire*, London: Methuen and Co., Ltd.

Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Полит.

Настић 2010: Р. Настић, *Трагедија и савремени свет*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу.

Ниче 1990: Ф. Ниче, *О користи и штећи историје за животи*, Београд: Графос.

Rowse 1973: A. L. Rowse, *Shakespeare the Man*, St. Albans: Paladin.

Shakespeare 2002: W. Shakespeare, *The Complete Works of Shakespeare*, Scotland: Geddes & Grosset

Shaw 1908a: G. B. Shaw, *John Bull's Other Island, How He Lied To Her Husband, and Major Barbara*, New York: Brentano's.

Shaw 1908b: G. B. Shaw, *The Sanity of Art*, New York: Benj. R. Tucker.

Shaw 1914: G. B. Shaw, *Misalliance, The Dark Lady of the Sonnets, and Fanny's First Play, With a Treatise on Parents and Children*, London: Constable and Company, Ltd.

Shaw 1915: G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, New York: Brentano's.

Shaw 1916: G. B. Shaw, *Dramatic Opinions and Essays with an Apology by Bernard Shaw*, New York: Brentano's.

Shaw 1946a: G. B. Shaw, *Man and Superman*, Great Britain: Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.

Shaw 1946b: G. B. Shaw, *The Doctor's Dilemma, A Tragedy*, Great Britain: Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.

Shaw 1946c: G. B. Shaw, *Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple, Caesar and Cleopatra, Captain Brassbound's Conversion*, Great Britain: Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.

Shaw 1961: G. B. Shaw, *Shaw on Shakespeare*, The United Kingdom: The Society of Authors, Ltd.

Шо 1964: Џ. Б. Шо, *Лица и наличја, предговори драмама*, Београд: Култура.

Интернет извори

http://en.wikipedia.org/wiki/Portraits_of_Shakespeare, преузето 21. 01. 2011.

<http://www.newscientist.com/article/dn18019-mona-lisas-smile-a-mystery-no-more.html>, преузето 21. 01. 2011.

Johnson, Samuel, "Preface to Shakespeare": <http://ebooks.adelaide.edu.au/j/johnson/samuel/preface/preface.html>, преузето 23. 01. 2011.

Shaw, George Bernard, *The Admirable Bashville*: http://en.wikisource.org/wiki/The_Admirable_Bashville, преузето 24. 01. 2011.

Shakespeare sketch – A Small Rewrite: <http://www.youtube.com/watch?v=IwbB6B0cQs4>, преузето 1. 2. 2011.

Twain, Mark, *The Adventures of Huckleberry Finn*: <http://www.readeasily.com/mark-twain/00013/000130094.php> , преузето 20. 01. 2011.

Biljana Vlašković

IN THE RING: SHAKES VERSUS SHAW

Summary

The paper is, to some extent, an apology of George Bernard Shaw as a critical dispraiser of the universal validity of Shakespeare. The close reading of G. B. S's three selected plays which are engaged in an intertextual play with Shakespeare's dramatic poetry (*The Dark Lady of the Sonnets*, *The Admirable Bashville*, *Shakes Versus Shaw*) enables us to specifically identify those elements of Shakespeare's discourse whose values Shaw disapproved of, as well as those merits which Shaw acknowledged. It is concluded that Shaw's critique of Shakespeare is a part of his dramatic thesis according to which one should not use the past as a refuge from the present. The majority of Shaw's critical writings on Shakespeare indicted not Shakespeare himself, but the critics and writers who developed an abusive historical sense by imposing "bardolatry" on everything that is present. Bardolatry hinders both the development of new values and the possibility to use history for life. To the contrary, Shakespeare's texts, which are documents of an age quite different from Shaw's and the modern age, exhibit a useful historical sense which should be used pro-life.

Keywords: George Bernard Shaw, William Shakespeare, history, bardolatry, intertextuality, criticism

Ивана М. Тодоровић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

МИГРАНТ КАО „ДРУГИ“: РОМАН НАСЛЕЂЕНИ ГУБИТАК КИРАН ДЕСАИ

Овај рад истражује везу два кључна појма постколонијалне теорије, мигрант и „други“. Појам „други“ потиче из психоаналитичких тумачења изградње идентитета, али се он у постколонијалној теорији користи у нешто измењеном значењу – колонизовани, инфериорни субјект. Путем детаљне анализе романа *Наслеђени губишак*, из пера ауторке Киран Десаи, рад испитује искуства другости у страниој држави, тачније у животу миграната. Анализирају се два лика – лик судије Џамубаја Патела и лик Саида Саида, црнца из Занзибара. Судија не успева да превазиђе осећај другости јер у потпуности присваја туђинску културу и тако изграђује сувише ригидни идентитет. Саид Саид, с друге стране, успешно опстаје у мултикултуралном свету, и то захваљујући *флексибилности*, која је неопходна при сваком културном контакту.

Кључне речи: „други“, „Други“, Лакан, мигрант, идентитет, САД, Десаи

Увод

Појам „други“, у значењу које се јавља у постколонијалној теорији, позајмљен је из психоаналитичких тумачења изградње идентитета, нарочито оних које су извели Жак Лакан и Јулија Кристева. По Лакану, неопходно је разликовати појмове „други“ и „Други“. Појам „други“, са малим почетним словом, формира се за време „стадијума огледала“ („the mirror stage“), када беба, стара од 6 до 18 месеци, први пут препознаје свој лик у огледалу. У ово доба, дете још увек није способно да контролише моторику и емоције, нити да самостално испуњава своје потребе. Лик у огледалу детету пружа „осећај повезаности елемената његовог тела“ (према Шнајдерман 1971: 34), савршенију и стабилнију визију сопства, која ће постати

основа за его. Како је его по природи „преузет идентитет“ и „стра-ни лик“, људски идентитет је неизбежно „померен од центра“ (пре-ма Шнајдерман 1971: 34). У постколонијалној теорији, појам „дру-ги“ односи се на колонизованог „другог“, чији се идентитет поима као различит од центра (маргинализован) и стран. С друге стране, „Други“, са великим почетним словом, којег је Лакан назвао „велики „Други““ (*grande-autre*) (Ешкрофт и др. 2000: 170), добија на значају по уласку детета у стадијум Симболичког, усвајањем језика. „Дру-ги“ може бити отеловљен у мајци, која постаје први објект жеље након што се појавом оца разбије срећна дијада мајка/дете, или сам отац, који уводи дете у домен Симболичког. У оба случаја, „Други“ је од кључног значаја за постојање субјекта, јер субјект „постоји у његовом погледу“ (Ешкрофт и др. 2000: 170). У постколонијалној теорији, „Други“ се односи на колонизатора, јер колонизатор по-седује моћ која метафорички одговара Закону Оца, и конструише оквир у коме колонизовани субјект себе доживљава као зависног, „другог“. При том, формирање империјалног „Другог“ и колонизо-ваног, инфериорног „другог“ дешавају се истовремено, то јест, део су једног истог процеса (Ешкрофт и др. 2000: 171).

У овом раду, анализираћемо психолошке процесе форми-рања „другог“ / „Другог“ на основу ликова два мигранта у рома-ну *Наслеђени зубишак* Киран Десаи, судије Цамубаја Патела и афричког имигранта у САД, Саида Саида. Циљ нам је да покаже-мо да у постколонијалном, хибридном времену, у коме се Први и Трећи свет непрестално мешају и прожимају, крута дихотомија „други“ / „Други“ једноставно није одржива, као и да предложимо начине помоћу којих се осећај другости може превазићи.

Лик судије Цамубаја Патела

Судија Цамубај Пател је, пре свега, хибридна личност. У њему се прожимају две културе, индијска и британска, и два света, Трећи и Први. Цаму је рођен у Индији, у селу Пифит, али га родитељи шаљу у Енглеску на школовање, те се ове две културе у њему не-престано сучељавају. Врло рано у роману постаје јасно за коју ће се Цаму одлучити. Напуштајући Индију, Цаму напушта и своје по-рекло, што је очито из поздрава с оцем:

Цамубај је гледао оца, готово необразованог човека који се усудио да забаса где му није место, и љубав се у његовом срцу мешала са са-жаљењем, а сажаљење са *стигом*. (Десаи 2006: 49, курзив мој)

Џаму се стиди што је тамнопути Индијац и што му је отац не-образован, те одбијајући да баца кокосов орах за срећан пут, он симболички одбија да буде инфериорни „други“. У Енглеској, Џаму почиње себе да гледа очима колонизатора. Свестан је да Енглези не желе да му издају смештај само зато што је Индијац, као и да се гнушају разговора с њим. Стога се повлачи у себе, у самоћу, и постаје сенка. Очито је да Десаи илуструје процес интернализације, којим особа поутарњује ставове других о себи (Лоун 2008: 15). Џаму тако почиње да верује да је мање интелигентан од Енглеца, да му је кожа ружне боје, да је прљав и смрдљив. Он манијачки покушава да спере са себе своју другост:

Почео је да се пере са опсесивношћу, забринут да би га могли оптужити да смрди, рибао је изјутра са себе млечни мирис сна, онај стајски воњ који га је обавијао кад се пробуди и прожимао му пицаме. (Десаи 2006: 52)

Џамубај Пател, речју, стиди се самога себе. У студији *Биће и ништивило*, егзистенцијални филозоф Жан Пол Сартр указује на везу осећања стида и постојања другог. Сартр (1983: 236, курзив у оригиналу) пише:

Други² је неопходни посредник између мене и мене сама: стидим се себе онаквог какав се појављујем другом. [...] Стид је по природи *препознавање*. Препознајем да сам такав каквим ме други види.

Сартр наговештава да човек о себи увек суди на основу стандарда других, да је слика коју стварам о себи у суштини слика коју други људи имају о нама. Наравно, Сартр на овом месту не говори о колонијалном контексту, али чини се да је у хибридном свету колонијализма, у коме цветају предрасуде и стереотипи о припадницима других народа, још теже живети са овом сликом. За Џамуа то постаје неподношљиво. Мигрантско искуство довело га је до тога да постане странац сам себи, да потпуно изгуби идентитет:

Научио је да се заклања говорећи о себи неодређено или у трећем лицу држећи тако све друге на одстојању, држећи и самог себе подале од себе, као краљица. (Десаи 2006: 128)

Џаму одлази у Енглеску да би стекао образовање. Из савремене перспективе, опште је познато да је образовање аутохтоног становништва у колонијално доба, такозвана „цивилизаторска“ мисија, било у функцији одржавања дистанце између освојених и освајача. Замисао је била да се створи „класа особа индијских по крви и боји, али енглеских по укусу, уверењима, моралу и интелекту – другим речима, човек који опонаша [...]“ (Маколеј цитиран код Бабе 2004:

164). Подразумевало се, наравно, да Индијац може само да имитира Енглеза, али да никада не може заиста да постане Енглез, то јест, да се разлика „која је скоро иста, али не сасвим“ (Баба 2004: 161) не може превазићи. У лакановским терминима, „други“ никада не може да постане „Други“, а Џаму управо то покушава. Он почиње да презире сопствени народ, а да завиди колонизатору што никада неће успети да се изједначи с њим: „Енглезима је завидео. Индијаца се гнушао. Радио је на томе да постане Енглез са страшћу какву даје мржња [...]“ (Десаи 2006: 136). Вративши се у Индију, Џаму схвата да је сада *шамо* странац, и да га за Индијце не везују никаква осећања. Индијци га дочекују као краља:

Из две хиљаде грла подигли су се звиждуци и подврискивање, јер толико је било људи који су се окупили да присуствују овом историјском догађају и дочекају првог из своје средине који ће постати државни службеник. (Десаи 2006: 183)

Франц Фанон (2008: 9) објашњава овакво одушевљење колонизованог народа. Наиме, што урођеник више усвоји културне стандарде освајача, то расте његов статус, те се појединци „који познају матичну државу [посматрају као] полубогови“. Џаму заиста почиње да се понаша као полубог, као „Други“. На самом почетку романа, он „захтева“ да се уз чај сервирају колачи или пециво, и љут је што је пекар отишао на свадбу уместо да их припреми (Десаи 2006: 11). Такође, има ниподаштавајући став према индијском школству и одбија да унуку Саи пошаље у државну школу, јер би тамо „почела да говори[ш] погрешним акцентом и да чачка[ш] нос“ (Десаи 2006: 45). Свом кувару обраћа се прво на енглеском, а затим на матерњем језику, и чак и то открива његов елитизам, јер, по Фанону (2008: 9, 25), особа која говори одређеним језиком „поседује и свет изражен“ тим језиком. Језик је моћ, па је и човек који говори неким европским језиком „у срцу бели човек“. Обраћајући се слуги Индијцу језиком колонизатора, Џаму показује своју супериорност и метафорички постаје бели господар. Да је Џаму подсвесно постао „Други“, сведочи епизода са самог краја романа, када он гневно туче куvara:

Судија је тукао свом снагом која му је остала у усахлим мишићима под збораном кожом, с млохавих усана летела је пљувачка, брада му се тресла. Па ипак је рука са које је висило већ мртво месо замахвавала и тукла папучом куvara по глави. (Десаи 2006: 346)

Џаму, сада супериорни господар, на овај начин потискује сва понижења која је доживео као мигрант у Енглеској.

Најочитији приказ промене која се одиграла у Џамуу огледа се у његовом односу према супрузи Ними. Када су се венчали, Ними је била још девојчица, и Џаму је одбио да је присили на сексуалне односе, што су му рођаци саветовали. Штавише, почео је према њој да гаји наклоност и чинило се да ће се међу њима развити истинска љубав:

Док су његови негде продавали накит да прибаве још новца, он јој је понудио да је провоза на очевом херкулес бициклу. Одмахнула је главом, али када се он повезао, дечја радозналост савладала је сузе, па је села постранце иза њега. [...]

Џамубај се окренуо, начас јој угледао очи – ниједан мушкарац нема такве очи нити тако гледа свет... (Десаи 2006: 108)

Очи које су је погледале само пет година касније биле су очи другог човека. У њима није било нежности и тај човек је чак ни у мислима није називао именом, већ „ова“ и „неписмена сељанка“ (Десаи 2006: 183, 187). Раздор између њих јавио се када је Ними, из радозналости, украла пудер и пуфну свог супруга. Судија их је свакодневно користио не би ли учинио своје лице бељим. Бела маска коју Џаму ставља на себе илуструје његов покушај да сакрије свој изворни идентитет и усвоји нови. Фанон (2008: 106) анализира шизофрени идентитет обојеног човека, који је, по њему, изазван комплексом инфериорности. Обојени човек само жели да постане бео, те белац „није само „Други“ већ и господар, стварни или имажинарни“. Џамуова бела маска најупечатљивији је пример „другог“ који тежи да постане „Други“. Чак су и стандарди лепоте којих се он придржава стандарди белца, те му се Ними, будући Индијка, чини ружном: „Индијка никад не може бити лепа као Енглескиња“ (Десаи 2006: 186). Њена гардероба и боје које носи за Џамуа су неприхватљиве, а сада је сматра, као што су њега Енглези раније сматрали, прљавом. Џаму пројектује на Ними све оно чега се стиди на самом себи и подсвесно жели да се дистанцира од ње, јер на тај начин учвршћује свој нови идентитет, идентитет белог човека. Међутим, како Мари Лоун (2008: 15) пажљиво примећује, нова „маска белости такође је маска окрутности“. Џаму се свети за све неправде које је осетио на својој кожи тако што их сада чини над сопственом женом: „Научиће је оној истој усамљености и осрамоћености које је и сам упознао. Никад јој се на јавном месту није обратио нити погледао у њу“ (Десаи 2006: 188). Осим менталног злостављања, Џаму злоставља Ними и физички. Ако је некад одбио да је присили да спавају заједно, сада то чини грубо, садистички, не остављајући

ни зрно наде да према њој гаји нежна осећања. Штавише, Ними у њему буди амбивалентна осећања, јер он не може да одоли сексу са њом, иако га се у исто време гнуша. Дејвид Спилмен (2010: 77) закључује да Ними представља Џамуово „потиснуто индијско сопство“, које он презире, али чије присуство не може да порекне. Џамуова конфузија око сопственог идентитета достиже врхунац када за себе узима друго име чији се иницијали поклапају са његовим сопственим: „Џејмс Пиџер Пиџерсон или Џамубај Појашилал Паџел, молићу лепо“ (Десаи 2006: 189, курзив у оригиналу). До самог краја, Џаму ће жудети да постане „Други“, али безуспешно, јер је он, упркос покушајима да то сакрије, Индијац, а разлика „не савим“ не може се премостити.

Саид Саид – деловорности флексибилности

У есеју „Theorizing the Hybrid“ Дебора Кепчен и Полин Турнер Стронг (1999: 246) указују на позитивне стране хибридности. Између осталог, ове ауторке тврде да позиција хибридности не мора нужно да буде позиција подређености:

Теорије хибридности не искључују теорију задовољства и потрошње. [...] Бити економски немоћан не значи да особа не жели, не замишља, или не жуди за другим облицима живљења. Субалтерни субјект ствара неформалне путеве одрицања и припадности који стварају задовољство у хибридним условима.

Саид Саид, афрички имигрант у САД, проналази задовољства живота на маргини. Њега Бижу, Индијац с којим се спријатељио, описује као вечитог оптимисту, који „никад није тонуо“ (Десаи 2006: 91), већ је био ослонац како својим садруговима илегалцима, тако и Американцима. Чини се каткад да он, као досељеник без зелене карте, који званично не постоји нити има права и глас, боље искоришћава могућности Новог света од његових житеља. Муштерије ресторана у којима Саид ради, средовечни, несигурни Американци, поверавају му се, а Американке, код којих изазива сажаљење отужним причама о Занзибару, заљубљују се у њега. Саид ниједној жени није веран, ни белој ни црној. Десаи (2006: 94) описује Саидове авантуре са девојкама у Занзибару и како је вешто успевао да утекне из њихових замки да се ожени:

Њих би отац охрабрио да се искраду кроз прозор и спусте низ дрво Саиду у крило, док је отац уходио, у нади да ће ухватити љубавнике у недолжном положају. [...] Трудиле су се и очеви и девојке, али је Саид измицао.

Ни Американке нису биле боље среће, јер се Саид придржавао правила да има „једну-две пуки пуки“ увек у резерви (Десаи 2006: 117). На овај начин, Саид побија фаноновску идеју да црнци нужно пате од комплекса инфериорности и да за себе желе љубав беле жене, тако метафорички постајући бели мушкарци. У чувеној студији *Black Skin, White Masks*, Фанон (2008: 45) записује:

Волећи ме, она доказује да сам вредан љубави белог човека. Вољен сам као белац.

Ја сам белац.

[...] Када моје немирне шаке милују те беле груди, оне присвајају белу цивилизацију и достојанство и чине их мојим.

Саид Саид не види себе као инфериорног „другог“ нити жели љубав беле жене. Штавише, он даје предност женама властите расе – оженио се Американком само да би добио зелену карту, али намерава да се разведе и поново ожени неком девојком из Занзибара, овог пута – за стварно.

За Саида Саида, живот у САД је игра, пре свега зато што уме да се прилагођава и зато што, за разлику од Џамуа, не робује никаквим крутим вредностима. У једном предивном пасусу, Десаи (2006: 95) описује однос овог јунака и Америке као флерт:

Земља је препознала нешто у Саиду као и он у њој и била је то узајамна љубав. С успонима и падовима, понекад можда више горка него слатка, али свеједно, била је то, потпуно незамисливо Одељењу за имигранте, права старомодна романа.

Саид успева да срећно опстаје у САД зато што се не оптерећује крајностима и зато што не види ништа неприродно у хибридном споју различитих вредности и идентитета. Истина, у једном дијалогу са Бижумом, одбијајући да једе свињетину из верских разлога, Саид наводи идентитете које поседује у хијерархијском низу: „Ја сам *најпре* муслиман, онда Занзибарац, тек *ћу онда* бити Американац“ (Десаи 2006: 153, курзив у оригиналу). Међутим, како Спилмен (2010: 80) пажљиво примећује, роман не пружа ниједан доказ да се Саид придржава овог реда. Он је муслиман који у џамију иде из ноћног клуба, а Занзибарац који се редовно виђа са Американкама.

Да бисмо нагласили вредност прилагодљивости мигранта условима у новом окружењу, можемо упоредити Саида Саида са ликом досељеника из Индије, Харишом-Харијем, једним од многобројних послодаваца Саидовог пријатеља Бижуа. Хариш-Хари балансира између две културе, индијске и америчке, али чини се да он потоњу

културу никада није истински усвојио. Бижу пристаје да ради за Хариша-Харија зато што је он један од малобројних хиндуса у САД који одбија да служи говедину у свом ресторану. У први мах, Бижу је помислио да Хариш-Хари има јасне принципе којих се придржава, али ускоро открива да он и његов послодавац пате од исте болке – ниједан није у стању да премости јаз између индијског и америчког идентитета. Као и у случају судије Џамубаја, име Хариша-Харија сведочи о двоструком идентитету, или прецизније, одсуству јасно изграђеног идентитета. Хариш-Хари селективно усваја нову културу. На пример, он размишља на начин типичног капиталисте са Запада коме је новац светиња: „Нови дан нови долар, уштеђен пени је зарађен пени, ко не ризикује не добија, посао је посао, што се мора мора се“ (Десаи 2006: 168). Оваква политика му одговара да оправда изабљивање својих сународника. Када је Бижу пао на радном месту, Хариш-Хари је одбио да позове лекара и преузме одговорност за незгоду. Постаје окрутан према Бижуу:

„[...] Знаш како лако могу да нађем неког уместо тебе? *Знаш колико среће имаиш!!!* [...] Овако могу да те заменим“ – пуцнуо је прстима – „пуцнем прстима и за секунд их дође стотину. *Губи ми се с очију!*“ (Десаи 2006: 208, курзив у оригиналу)

Очигледно, Хариш-Хари за своје запослене нема саосећања, већ их третира као потрошну робу. У присуству Американаца, с друге стране, он остаје понизни „други“ који се „смеша“ и „пузи“ (Десаи 2006: 165), али и то поштовање је лажно:

„Кад год ми неки уђе у ресторан ја му се смешкам“ – накезио се као костур – „Здраво, како сте, а у ствари би’ му врат сломио. Не могу, ал’ мој син можда хоће, само се томе надам. Једног дана ће Џајан-Џеј са смешком дохватити њихове синове за врат и подавити их.“ (Десаи 2006: 167)

Овакву дволичност, презир и агресивност Саид Саид никада не исказује. Он балансира између култура, али не зарад економске користи и не на уштрб других. Саид позајмљује са различитих страна оно што му одговара, не потцењујући ниједну традицију ни обичај, а у циљу лагоднијег живота и задовољства. Захваљујући умећу да мешавином различитих утицаја створи један нови, хибридни идентитет, идентитет који успешно функционише у савременом, исто тако хибридном добу, захваљујући својој *флексибилности*, Саид Саид је успео да превазиђе осећај другости и стога само он од Десаиних јунака може да на свет гледа „ведрим очима“ (Десаи 2006: 257).

Закључак

У роману *Наслеђени губитак*, Киран Десаи поставља пред читаоца различите типове миграната, који се сваки на свој начин боре с проблемом изградње идентитета и осећајем другости, неизоставним пратиоцем досељеника из земаља Трећег света. Судија Џамубај Пател не успева да се снађе у измењеним условима, зато што даје предност једној култури у односу на другу. Ригидност и искључивост које судија манифестује нису пожељни у постколонијалном свету, јер је он мултикултуралан. Пут који је одабрао Саид Саид – флексибилност, прилагодљивост – омогућава мигранту да превазиђе маргиналност и осећај да је за припаднике културе домаћина инфериорни „други“. Еклектицизам, мешање и позајмљивање неопходни су за оно што Спилмен (2010: 88) назива „радикалним постколонијалним сензибилитетом“. Кроз причу Саида Саида, Десаи пропагира уверење да су све културе једнако вредне и да међу њима није могуће извршити хијерархију. Другост се може превазићи само ако се схвати да од човека до човека нема суштинске разлике и да су сви, без обзира на расу, религију и етничко порекло, равноправни. Појмови као што су „други“ и странац део су прошлости.

По веровању психоаналитичара, формирање „другог“ је психолошки процес својствен људском бићу, али и поред тога они нуде наду. У студији *Strangers to Ourselves*, Јулија Кристева, француска психоаналитичарка, тврди да је наше сопство подељено – „други“ живи у нама, не изван нас:

[...] Када бежимо од странца или се боримо са њим, боримо се са нашим несвесним – са неприхватљивим аспектом нашег недостижног „сопственог и прихватљивог.“ (Кристева 1991: 191)

Свест да је другост у нама, те да је „други“ само пројекција властите другости на спољашњи свет, отвара могућност за један нови космополитизам и нову политику, у којој је појам „другог“ сувишан. Кристева поручује, а то је и поука коју пружа Десаин роман *Наслеђени губитак*: „ако сам ја странац, не постоје странци“ (Кристева 1991: 192).

Литература

Ешкрофт² и др. 2000: В. Ashcroft et al., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.

- Баба 2004: Х. Баба, *Смештање културе*, прев. Р. Јовановић, Београд: Београдски круг.
- Десаи 2007: А. Десаи, *Наслеђени губишак*, прев. Т. Бижић, Београд: Моно и мањана.
- Фанон² 2008: F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.
- Кепчен, Стронг 1999: D. Kapchan, P. Strong, Theorizing the Hybrid, *Journal of American Folklore*, 112, 239–253.
- Кристева 1991: J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press.
- Lone, S. M. *Race, gender and class in The Inheritance of Loss and Brick Lane*. <<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=75336>>. 22. 5. 2011.
- Сартр 1983: J. P. Sartre, *Биће и ништавило*, прев. М. Зуровач, Београд: Nolit.
- Шнајдерман 1971: S. Schneiderman, Afloat with Jacques Lacan, *Diacritics*, 27–34.
- Спилмен 2010: D. W. Spielman, „Solid knowledge“ and Contradictions in Kiran Desai’s *The Inheritance of Loss*, *Critique*, 74–89.

Ivana M. Todorović

**MIGRANT AS THE „OTHER“:
KIRAN DESAI’S *THE INHERITANCE OF LOSS***

Summary

This paper is concerned with two key concepts of postcolonialism: migrant and the „other“. The notion of the „other“ has been borrowed from Jacque Lacan’s psychoanalytic analyses of the formation of one’s identity. In postcolonial theory, however, it has undergone a meaning change and refers to a colonized subject. By means of an in-depth analysis of Kiran Desai’s novel, *The Inheritance of Loss*, the author investigates otherness from migrants’ point of view. The focus is on two migrant characters – the anglophile and retired judge, Jamubhai Patel, and Saeed Saeed, a black Zanzibari Muslim. The former fails to overcome the sense of otherness as he entirely renounces Indian culture and forges too rigid an identity. The latter thrives in the multicultural world due to his plasticity and flexibility, which turn out to be essential for a successful cultural contact. Desai demonstrates that cultures cannot be put in a hierarchical order and that all people are equal, regardless of their race, religious denomination or ethnicity. If one bears this in mind, the notion of the „other“ becomes superfluous.

Key words: the „other“, the „Other“, Lacan, migrant, identity, the USA, Desai

Мина Ђурић
Београд

ВЛАДИСЛАВ ПЕТКОВИЋ ДИС У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ

Према идејном и методолошком предлошку обимне студије Драгише Живковића *Европски оквири српске књижевности*, појава и деловање Владислава Петковића Диса проматрају се у европском културном и књижевном контексту, пре свега у односу на претходну француску симболистичку традицију и њеног значајног представника Артура Рембоа. Компаративним ишчитавањем одабраних песама ових стваралаца (Рембоов *Сјавач у долу* и Дисова *Идила* и друге песме Рембоових *Илуминација* и Дисових *Ушћољених душа*), без претензија истицања миграционих аналогја и непосредних утицаја, уочава се континуитет модерности у стваралачком битку, неспутан мерама културе или језика.

Кључне речи: европски контекст, симболизам, интеркултуралне везе, модерност, аналогја

Тийски специјалистеш „дисирофије“

Полемике у вези са идентитетом и оригиналношћу једне културе су опсежне и сложене. Самобитност и посебност једног (језичког, књижевног) региона тешко су одредиве у својој искључивости и изолованости. Односи културних, па и књижевних традиција су динамични и непрекидни, са присутном свешћу о одржању једне културе, књижевности као репрезентанта и актанта интерног и екстерног деловања и промена, при успостављању релације субјекат – објекат, *агенс – пацијенс*, оног који утиче и оног који прима те утицаје, мења се, и то креативно, ка нечему новом, или репетитивно, ка плагијату, непродуктивној копији, имитацији. Позиција реципијента као малог, некултивисаног, нецивилизованог и пренесиоца културних таласа као јачег, моћнијег, *аријевског*, тумачи се из различитих интердисциплинарних перспектива, у многим научним областима (етнологији, имагологији, антропологији, науци о књижевности).

Често се запажа да уметник и његово дело имају свој предлог, који се усваја као доњи слој палимпсеста, на који се аутор по-

зива цитатом, алузијом, који се свесно или несвесно подразумева. Каткада је сродна мисао сазрела у више савремених стваралачких умова истовремено или у оквиру малих временских интервала, делимично преобликована или, већ у следећој генерацији, због неслагања и конфликта, драстично модификована.

Пресликају ли се наведене опште тврдње и топоси, детаљно разрађени више пута у литератури, индигом конкретизације, на партикуларни план одабраног поља интересовања, добија се промишљање о вишеслојном и вишеструком односу српске књижевности краја деветнаестог и почетка двадесетог века према европском књижевном и културном контексту, а центар таквог интересовања сужава се ка романском подручју и француском књижевном врењу, пошто је првенствено оно привлачило пажњу виђенијим српским ђацима и студентима, који су одлазили тамо на усавршавања, односно угледним песницима, који су тамо добијали своје дипломатске службе.

Јован Скерлић, истакнути критичар златног доба српске поезије, није пропустио прилику вредновања таквог директног додира *мале и велике културе*, па је, иронично и цинично се поигравајући, истовремено са извесном озбиљношћу и бригом за будући смер „развоја“ националне књижевности, означио „проблематичним тај пут ’нове уметности’, која до нас пристиже тек из треће руке, преобликована у нешто болесно или декадентно“ (Скерлић 1955: 440–456). Дакле, у све оно што ће свог врсног представника, по Јовану Скерлићу, задобити у Владиславу Петковићу Дису. Ипак, уколико се појам и анализа књижевних веза не сведе искључиво на слаби одјек епохе или правца једног књижевног огњишта у другој пећини, полисемија интеркултуралног утицаја доживеће врхунски домен у посредном додиру стваралаца. Такве везе стварају се према закону уметности и времена, актуелизованом кроз сличан став и атмосферу, у односу уметника према уметничком делу, у запитаности над релацијом универзално – појединачно и поставци категорија *специјално историјског* или *историјског специјалистичког*, које нису само изрази декаденције или дистрофије, какви се додељују Дису и Рембоу. Ови симболисти су на својеврстан начин *индивидуализације универзалног* и *историјског специјалистичког* „дистрофије“, јер истовремено представљају и епоху и њено коренско превредновање. Стављајући у саоднос ова два имена, чији је, наизглед, најмањи заједнички садржалац искључиво правац, отварају се поља за испитивање *историјског, специјалног, историјског, различитог, индивидуалног* и *универзалног*, са отвореним односом *малог* и *великог*,

што, као једна скерлићевска квалификација, не гарантује сагледање целокупне ситуације, јер је престижу појмови модерности и интертекстуалности.

Хармонични континуу дисхармоније

Иако припадају непопуларном и последњих деценија херменеутици неодговарајућем спољашњем приступу проучавању дела, одређени биографски подаци из живота ових стваралаца вредни су пажње и подробнијих испитивања. Да их не би требало схватити као успутни и беспотребно прецизирани елемент биографизма, упућује теорија Карла Јасперса о преклапањима граничних егзистенцијалних и поетичких ситуација, када писање или поетичко промишљање о списаном постају егзистенцијална нужност разрешења динамичке борбе у човеку (Jaspers 1974). По дефиницији, гранична ситуација јавља се у сусрету са смрћу, патњом, болешћу, када се успоставља целина једног битка, са истовременом дистанцом ка самом себи, ради саморазумевања и трагања за смислом бивствујућег, без обзира на то да ли је у поменутих потресима стваралац у улози посматрача, непосредног или посредног учесника. Одређена збивања у животу многих аутора била су кључна за настанак њихових књижевних дела, те је таквих примера у историји књижевности небројано (Данте, Шекспир, Сервантес, Милтон, Црњански, Петровић, Андрић, Селимовић). Трагичне појединости из живота Рембоа и Диса и интимне личне драме кроз које су пролазили свакако су утицале на формирање и реализацију тематског, мотивског, стилског, идејног комплекса њихових остварења, тј. на вођење интуитивно проживљеног до потпуне уметничке афирмације. Прва чињеница из раног живота ових песника, која је заједничка, јесте да су Рембоу, у младости, брзо једно за другим умрли сестра и брат, док су му родитељи били раздвојени; у Дисовом детињству и првим годинама младовања, проведеним у Заблаћу, рано су преминуле три сестре, затим и отац.

Рембоов песнички живот завршио се пре Дисовог рођења. Иако је живео до 1891. године, преставши да пише, Рембо је као песник утихнуо 1875. или 1876. године. Као да се *случај комедијанти* поиграо, континуитет горке песничке и симболистичке нити није застао, па је Рембо на другим географским и културним дужинама, добио достојног заменика. Иако остаје непотпуно разјашњено колико има, какве су и када су тачно настале Дисове дечије песме, мишљење састављача Дисових *Сабраних дела* јесте да оне ипак постоје (Петковић 2003: 369). Обојица стваралаца су, дакле, песнич-

ку интенцију осетила у својим дечачким годинама и тада већ започела своје прве поетске кораке. Покретачи за њихово писање у детињим и раним стваралачким годинама углавном су спољашњи. Ипак, што се природе и поетике њиховог каснијег стваралаштва тиче, о спољашњим и, евентуалним, прототипским узорима или подстицајима, ма колико се они у литератури узимали као поуздана инстанца за нека од тумачења (Милановић 2004: 5–11), треба говорити са обазривошћу и третирати их као књижевно-историјске чињенице важне за критичара и познаваоца дела, али не и пресудне за интерпретацију. Могуће аналогije другог типа појављују се у овим двама суседним и по годинама блиским генерацијама, код којих се увиђа, по добу, паралелно сазревање мисли, пошто су самосвесно, као модерне и нове, без обзира на припадност различитим културним рејонима, одлучно одбациле сваки позитивистички приступ уметности.

Сродан животни контекст психолошког, емотивног и стваралачког развоја ових „уклетих“ песника, употпуњује се и оснажује културно-историјским бурама које су буктале у непосредним окружењима у време формирања њихових ауторских личности. Рембо и Дис живели су у временима великих историјских потреса. Рембоова песничка и уметничка опредељења умногоме одређује ратно доба сукобљене Француске и Турске, које прати оснивање Париске комуне, Треће републике, а уз то и најбруталнија кажњавања политичких неистомишљеника. За разлику од својих земљака Бодлера и Малармеа, који нису опевали историјске догађаје, Рембо, суштински близак романтичарима, који су мислили да песник-пророк треба да се заузме за одређене историјске појаве, рату из 1871. посвећује доста песама. Иако је и Дис по многим својим уметничким стремљењима у додиру са романтичарима, управо је недостатак квалитетне поетске модификације и варијације патриотских тема био основа на којој се темељила негативна Скерлићева критика. Дисова збирка *Ми чекамо цара* и стихови који актуелизују догађаје из ратова 1912. године (циклус *Велики дани*, песме 17. *септембар 1912*, *Са Куманова*), циклуси *Крвави дани*, *Бол и слава*, не налазе очекивани одјек бојног, ратног поклича. Они остају у равни и хоризонту Дисових стихова из *Куће мрака* и настављају тематику бола и страдања појединца, уобличавајући је као трагичну епопеју смрти којој се не узмиче. Стихови Дисове *Разумљиве пјесме* садрже снажан опозит песничко биће – народни дух, индивидуално – опште, и супротстављају се патриотским песничким стремљењима Шантићевих стихова: *Мене све ране мога рода боле / И моја душа с њим*

паша и зрца.¹ Дис се не либи да пева о подвојености у односу према другом као људском бићу и делу колектива: *Што другога боли, не боли и мене; / Мене туђи јади нимало не тишише*, што Скерлићу, који као валидан пример ваљаног песника узима француског симболисту Верлена и његова певања о Великој комуни, старој и бесмртној Француској, вечитој мајци, изразито смета.²

Рембоова и Дисова метапоетска мисао расветљава се следом имплицитне поетике њихових дела, јер ови песници нису експлицитно бележили своје мисли о песништву у виду чланка или програма. Зато у Дисовим песмама остају тамна места, чија су значења неодређена (Петковић 2004: 71–93). Слична констатација важи и за Рембоа, као припадника последњег највећег европског покрета, који своје представнике налази у свим словенским, романским и германским књижевностима. Како симбол тежи вишезначности, дијалогичности звука, знака и појма, није изненађујуће што нека места Дисових или Рембоових неуобичајених спојева остају неодгонетнута и захтевају кореспонденције у интертекстуалности и делима аутора других књижевности, што је основна одлика модерности, односно корак ка постмодернизму. У вези са евентуалним експлицитним Дисовим исказима о властитом стваралаштву, Владан Стојановић Зоровавељ наводи да постоји једно Дисово писмо пријатељу Д. И., где су ближе описана мучна, депресивна стања у која је Дис повремено западао и после којих је дао три најцрње песме – *Орѓије*, *Распаѓање* и *Пођинули дом* (Зоровавељ 1931: 41–42). Изузетак од претходне констатације о недостатку експлицитних поетичких исказа јесу и два Рембоова писма, од којих се издваја *Писмо видовишољ*, у којем се прецизирају неки од постулата водећих Рембоових песничких начела, а уз то и неки делови његових збирки, у којима је метапоетски приступ у назнаци.³

1 *Сабрана дела Алексе Шантића*, Филип Вишњић, Београд, 2008. О односу ових стихова видети и рад Александра Јовановића, „Дисова родољубива поезија“, у зборнику радова *Дисова поезија*, уредник Новица Петковић, Београд, 2002.

2 Верлен и Рембо били су у блиским везама, како сарадничким, тако и емотивним. Многе алегорије, метафоре и симболи у Рембоовим песмама, а посебно у *Илуминацијама* (нпр. Геније и Краљ у *Причи*), тумаче се у разрешењу и кључу, као директна алузија на однос који је постојао између Верлена и Рембоа, а који ће трагично ескалирати до покушаја међусобног убиства. Верлен је политички био врло активан, те је очекивано што је његов песнички допринос актуелним државним и друштвеним питањима био завидан, као и утицај и смернице којима је водио Рембоову мисао.

3 Врло илустративно је једно од сведочанстава Рембоових савременика о његовом односу и доживљају стварања. Рембо је једном приликом, после многих часова проведених у самоћи на кућном тавану, пишући *Боравак у паклу* и *Илуминације*, својој мајци, која се, чувши неартикулисане звукове и крике, попела, запањена гледала његове рукописе и питала шта то значи, одговорио: „То значи то што ту пише; дословно и у сваком дру-

Еволутивна декаденција у диспропорционалности

Дис – „фаталан човек, проклети песник или љубимац пакла“, даље и Порок, Проклетство, Зло, Фаталност, Пакао, Каин, Сотона, наводи Јован Скерлић (Скерлић 1955: 440–456), користећи свесно или несвесно, наслове и појмове најпознатијих Бодлерових песама да би одредио стваралачки лик српског симболисте (Новаковић 2004). Скерлић, у поменутој критици, Петковића назива „’боемом’ и декадентом“.⁴ Ови мотиви јављају се и код Рембоа у песми *Моје боемство*, која своје „парњаке“ у српској књижевности има у Дисовом *Пијанству* и *Орџијама*. По Скерлићу, Дисова муза је „дивна блудница која је сву ноћ оргијала, и ујутру, још полупијана и крмељива, пише стихове“ (Скерлић 1955: 440–456); стога се Дисова песма и поимала као пародија Дучићеве *Моје поезије*. Поднаслов Рембоове песме *Моје боемство* јесте *Фанџазија*. Где је то песничко боемство, где је излаз, улаз или пролаз у овом свету и куда он води – ова наизглед једноставна питања актуелизују један од проблема који је заступљен у више песама поменутих аутора и који ће наметнути једну од перспектива њихових проматрања. Када би се расправљало о симболистима и декадентима, а у овом случају конкретно о Дису и Рембоу, морало би се поставити суштаствено питање о топосу пута и протока времена у њиховој поезији, тј. о присуству хронотопа. У поменутој фантазмагорији, Рембоов лирски субјекат прецизира да је *Затјочник штио у сну цвети љубави скуиља*, док **Велика ми Кола беху коначиштие**, у **јесење вече** (подвлачење одредница простора и времена М.Ђ.). Само привидно у *Орџијама* Дис смешта своје окружење у друштвено маргинализован слој пропалих и одбачених, у оно што је гранично, попут међусвета контакта живих и умрлих. Идеално стање је оно које је изгубљено, стање преегзистенције, а освојена је *Тамница*, гроб, *Гробница лепоше*, *Кућа мрака*. При томе се осећа изненадна десинхронизација у задобијеном простору: *Плачемо, мртвима штио је у њаклу шесно / Кад нема гна. (Орџије)*

гом смислу“ (Robb 2000). Није ли то најпогоднија дефиниција онога што симболистички програм кроз Рембоа и Диса доноси собом, у свим својим манифестацијама?

- 4 Интересовање за декаденцију као опадање, пропадање, крај одређене друштвене и културне појаве, све више расте – о том феномену крајњих халуцинација пишу Ниче, Шпенглер, Зола, Монтеѕкје, Готје. Рехабилитоване и статусно превредноване негативне конотације овог појма и тема болести, досаде, пропадања, сплина, моралне и физичке исцрпљености друштва и појединца, постају једна од основних одлика Дисове поезије истанчаних осета, чулних утисака. Код Рембоа ови стилски и синтаксички експерименти воде ка фантастичним оксиморонима *зеленог азура* и синестезијама *црни мириси (Пијани брод)* или у *Самогласницима* споју боја и звукова, а код Диса ка необичним, ретким и бизарним осетима воштаница, сенки, привиђења – *боја пролазности ствари, мириси мртви (Нирвана)*.

или *Дигох главу, лице покри она (Бол и ситид), И моја љубав, и она је вани: / без мене, тихо, удаљена ируне (Предграђе тишине)*. Ако је унутрашње постало спољашње, а облик постојања се затворио и оградио, питање је у шта се преобразило интимно и подсвесно, којим је руководило ретардацијско кретање од митског идеала, уз губљење Ханана и позитивног исхода егзодуса.

ИД – Идеални дисбаланс

Многи мотиви код Рембоа и Диса припадају традиционалној плејади уметнички провокативних и инспиративних. Блискост сна и смрти, брата и сестре близанчади, варирана је кроз различите метричке облике од антике до савремене књижевне традиције. Функционално маркирани, као одраз колоквијалног говора, користе се еуфемизми *уснуо, заспао* уместо *мршав*, или нека слична синегдоха. Интердисциплинарна веза књижевности и других уметности у теми додире смрти и сна уочава се и на платну – у ренесансном сликарству преминули се приказују као заспали. У овом смислу посебно се истиче Дисова стилски ефектно обликована варијанта овог мотива у песми *Можда спава*, управо због релативизаторске речце *можда*, која поставља загонетку о *можда* само вечно уснулој, бајковитој Трновој ружици која ће се пробудити и живети у свету *са очима изван сваког зла*. Вредност поменутих мотива који добијају различите уметничке одјеке примећује се у паралелном читању следећих песма.

Рембоов *Спавач у доли* и Дисова *Идила*

Спавач у доли

„То је зелен рупа с распеваном **реком**⁵
Што сребрне прње полудело качи
О траву: ту **сунце** на брегу далеком
Блешти: то је долац што пенасто зрачи.

Отворених уста, ту **млад војник спава**.
Јастук му је **плава поточница свежа**.
Блед је, под облаком пружен преко трава,
А **светлост** му дажди на зелени лежај.

С ногама у цвећу, он се у **сну смешка**,
Као дете које мучи болест тешка.
Загреј га, природо, јер зима га мори.

Мирис му дрхтаје ноздрва не буди.
Миран младић спава, с руком преко груди.
Црвена му рупа с десне стране гори.⁶

Идила

„**Река** тече мирно, благо; вода блиста;
Сунце сија, звоно лупка, овце пасу;
Поветарац лако гази преко листа;
Одмара се и сам ваздух у том часу.

На ивици од обале **чобан спава**:
Лепо момче, лице свеже, црте здраве;
А већ доле **вир је дубок, вода плава**;
Рибе мале лова траже, излет праве.

Чобанин се тако **смеша мило, боно!**
Шта ли **сања** и ког гледа сада у сну?
Овце пасу, мирно иду; лупка звоно;
Сунце сија, земља пуцка... вода плъсну.

Небо ћути, земља ћути, **мир свуд влада**;
Све је немо, тихо, вечно, нигде гласа;
Све бескрајно, недогледно, као нада,

А чобанче вода носи без таласа.

Од искони, од векова све постоји.
Васиона, вечна сила, вечност прати:
Чобан мртав, небо гледа, свуд дан стоји,
Небо гледа, ал' помоћи не зна дати.

А због греха што учини река иста,
Сунце сија, као и пре: топло, благо;
Поветарац лако гази преко листа;
Овце пасу, и вода се тако блиста.^{6,7}

Форма Рембоове песме је строго обликован сонет, који и метрички доноси одређену сугестију и поруку. Терцети представљају разрешење оног што је постављено катренима, што подразумева и нагли обрт, ефекат изненађења и неочекиваности на крају песме, који читаоца враћа њеном поновном доживљавању у пострецепцијском искуству другачијих конотативних сфера. И метрички облик Дисове песме директно утиче на читалачку рецепцију семантичког потенцијала стихова, јер се формално песма до свог завршетка понаша као река у надажењу, у плимским валовима, све је интензивнија, да би се у последњем катрену, као прстенасти обрuch затворила, означавајући промену неумитном потврдом моћи и силине природе и окружења.

Буколичка слика, назнака очекиване среће (*eudaimonia*), почетак попут еклоге вергилијевског или теокритовског миљеа, у звуку, боји и слици, идилични топос *locus amoenus, aurea aetas*, блаженог, доброг места, баштини очекивани репертоар приказаних предметности. Заправо, каталог елемената који чине „идилу“ готово је идентичан у обе песме: сунце, зеленило, трава, вода, река, заспали младић, који сања, али се болно у сну смеши. Кључна разлика је у томе што је војник Рембоове песме у таквом природном амбијенту већ мртав, што ће читаоцу бити накнадно откривено, а код Диса у току песме трагично страда, не својом кривицом. Обе песме садрже интригу и загонетку о узроку погибије младог бића, која се код Рембоа, као у античкој драми дешава изван сцене, а код Диса на сцени, као негативно решење које би пружила справа *deus ex machina*, са главним протагонистом и изузетно важним хором, који је овде

5 Сва подвлачења у песмама – М. Ђ.

6 *Сабрана дела Арјшура Рембоа*, превод, предговор и белешке Никола Бертолино, Нолит, Београд, 1991.

7 *Сабрана дела Владислава Пејковића Диса*, приредио Новица Петковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.

природа, у активној опозицији звука и слике.⁸ Обе песме је могуће у жанровском, структуралном и у семантичком погледу довести у везу са митским архетипом и у том кључу протумачити.⁹

Критички осврт на Дисову *Идилу* дао је већ Скерлић. У својој критици наводи је као пример баналности и прозаичности правог, неуког Диса, неподражаваоца, чији је језик сиромашан и старински (Скерлић 1955: 440–456). Деминутивни изрази (*лујка, момче, мале рибе, љуцка*), неизнијансираност, клишеираност слике и уклапање у већ постојеће схеме, чине се готово романтичарским и блиским раној фази Јакшића или Шапчанина. Слике су код Рембоа сложеније, у виду метафоре (*зелен руја, сребрне црње, пошочница јасшук*) или антропоморфизације (*расљевана река*), које онеобичавају опште познату и раширену слику. Тек у могућем разрешењу основни мотив Рембоове песме чини се уобичајеним, с тим што је контраст изразит – погинули војник у лепом пределу. Да ли је у питању војник из чувених ратова и Париске комуне 1870/1871, не може се са сигурношћу тврдити. Међутим, војникова рана на десној страни груди снажно алудира на ликовне представе Исуса Христа, који се слика са раном у висини десног ребра, што уз сећања на борца за праву веру, муке и бол које такав подухват доноси, доприноси подизању Рембоове слике на раван метафизичког значења и градира њену вишеслојност и дубину. Својеврсна предестинација доминира у оба песничка остварења. Судбоносно предодређење задобија се у митском пределу преегзистенције одакле се пада у овај свет, по Дису, тамницу. У Дисовој песми, чобанин је жртва давног, исконског сукоба, ватре, тј. светлости и воде, два основна елемента, чији се однос неће поново довести у питање због губитка једног живота, јер се у обема песмама мора сачувати привид равнотеже и савршености. Иако оне у суштини измичу и неоствариве су, посматрачко лирско *ја* се повлачи од тог признања, пошто би оно захтевало и помиреност са истим, што је за појединца немогуће. Лирски субјекти песама покушавају да призову промену, која ће бити макар последњи поздрав одлазећем (у реторским захтевима природи да загреје војника, односно питањима о квалитету чобанског сна), али коначан ефекат остаје без свога потпуног успеха. Као да би познати Шантићеве стихови у овом случају најбоље одговарали ситуацији

8 О опозицији слушања и гледања у Дисовој поезији видети у студији Александра Јеркова, „У погледу смисла, Ново тумачење Дисове поезије“, у зборнику радова *Дисова поезија*, уредник Новица Петковић, Београд, 2002.

9 Видети рад Ане Петковић, „Античка идила у српској поезији: Војислав Илић и Владислав Петковић Дис“, у зборнику радова *Античка и савремени свеци*, главни уредник Ксенија Марицки Гађански, Друштво за античке студије Србије, Архив Срема, Београд, 2007.

„модерне идиле“: *Но тамо / само / ћући расцвети боџ*, у којој је „успостављен несклад не само са природом већ и са небом“ и „из које бије метафизичка празнина и незнађе двадесетого столећа“ (Делић 2002: 71). Помиреност са ђудима природе и немогућност отпора јединке јавља се и у Дисовој *Сшарој њесми*, химничког наслова, са аналогijом воде и времена, која као да је генетски уписана у људска постојања, исконски неизбрисива данга – *Док њу време вуче некуд, некуд носи / И односи без ошћора и лаџано. / (...) Немам снаге да се борим са временом, / Да одбраним, да сачувам, не дам своје, / Неџо гледам чеџа имам, шћа је било: / И све више, нишћа више није моје.* (подвлачење М.Ђ.).¹⁰

Недефинисана дисциплина

Метричка схема Рембоових и Дисових песничких облика не показује изразиту доследност и егзактну прецизност: Рембоове песме су различите дужине и устројене различитим метрима; Дисове строфе су често у облику рондела, који је, пореклом из средњег века, као принцип преликан у микроструктури строфе, и који, по узору на форму француских песника 19. столећа, у српско стваралаштво преноси Ракић. У формалном погледу, писана у дантеовсим верижним терцинама, посебно је интересантна група песама које је Дис назвао *Недовршене речи* (Петковић 2002).

Ушћољене душе су важне за проучавање структуре сваког од циклуса понаособ, првих и последњих песама у њима, као и макрокомпозиције целокупне збирке, која је добила свој пролошки и епилошки део, *Тамницу* и *Можда сјава*, као оквир. По својој организованости и систему или по мотивима, паралелне наведеним Дисовим песмама јесу четири песме Рембоових *Илуминација (Детшћињство, Младосћ, Живот и Бдења)*, које, како је приметио Никола Бертолино, чине циклус песама исповедног карактера (Бертоли-

10 Уз све претходно наведено, могла би се уочити још једна аналогија мотива из два друга дела српске и француске књижевности: код Војислава Илића, претече српског симболизма, и Теофила Готјеа, претече француских симболиста. Илићева песма *Зајушћени источник* почиње пасивним стањем објекта (*разорен, окружен, изваљен*), неискривањем агенса радње, који ће се тек касније прецизирати као *огромна црна рука*. Актуелизује се темпорална и квалификативна разлика категорија некад – сад, старо – ново, идила – хаос, као и неумитност природе, силе, нечег бестелесног и пресудно одређујућег. Како је *све само симбол шћо ти види око (Клеон и његов ученик)*, онда је и ово само слика која има много дубље значење. О односу слабог врела које се распрши у радости постојања, као и о коначности, сведочи Готјеова песма *Врело*, која се по теми, атмосфери и немогућности избегавања судбине наслања на претходно анализираних песме Рембоа, Диса и поменути Илићеве, као доказ да парнас јесте најављена симболизма у обема књижевним и културним сферама, али да је и непобитна чињеница да се симболизам окреће против парнаса, из којег настаје.

но 1991). Рембоово *Детињство* је по свом тону и мотивима блиско Дисовој *Тамници*. Изгубљено еденско доба Рембо смешта у оквире првог животног интервала на земљи, а Дис у преегзистенцијалну фазу. Рембо у детињству умногостручава и дозољава бројне, разнолике могућности избора будућег живота. Рембоово детињство, као и предтамничко време код Диса довољно је само себи, заокружено у идеални систем и апсолутно, али се неумитно ипак отвара у неизвесност. Младост је код Рембоа време и простор, дакле, хронотоп између, још увек чудесни дар, али већ доба када се јединка повинује спољашњим законима игре која је наметнута, док се биће ставља у окове правила, више или мање песимистичних. Бдење је стање које је изазвано опијатима и дрогом, као и Дисове оргије, када се долази до горког сазнања о истини да *свако живи у ѓробу свом, само што неће да види ѓроб*. Бертолино сматра да *бдење* код Рембоа треба довести у везу са појмом *буђења*, с тим што *буђење* није само тренутак отварања очију и прекида сна, већ се оно неометано наставља и траје без ограничења, а Рембо такво стање продуженог буђења назива *бдењем* (Бертолино 1991). Док код Рембоа први поглед на свет у којем се будимо садржи све могућности тог света, код Диса већ тај први поглед искључује све могућности и своди живот на оно што је рудимент претходног. Дух се не шири ка просторствима, дух се затвара у себе и управља поглед ка оном хоризонту који је заувек изгубљен. Како се креће ка крају Рембоових циклуса, стваралачка снага сплашњава, па је број песама све ограниченији и скупченији. Не случајно, свако Рембоово поетско остварење је експликација његових поетичких захтева – одмицањем *Живоша* има све мање наде за правилан избор, а све више прилика за потонуће. Утолико је детињство, јарким контрастом, приказано као још сјајније, рајскије. Циклус *Живош* садржи три песме и, као и последњи циклус *Ушћољених душа*, има најмањи број песама. У њему се учествује удаљавање од златних дана *првобитне несћућаности*, односно запажа се аналогија позиције лирског субјекта оној из Дисове *Тамнице*: *То је онај живош где сам јао и ја / Са невиних даљина*. Дисов лирски субјекат жали за изгубљеним, као и Рембоов у првој песми *Живоша*, који се прогнан (код Диса – *без имало знања и воље*) *сећа сребрних и сунчаних часова око река*. Тај баснословни живот, који се код Рембоа просторно смешта негде на Истоку (код Диса изузетно успелом катахрезом у даљине, са којих се пада),¹¹ био би остварење више могућности, а поновна пројекција у њега могућа је искључиво

11 О овоме видети у студији Александра Јеркова, „У погледу смисла, Ново тумачење Дисове поезије“, у зборнику радова *Дисова поезија*, уредник Новица Петковић, Београд, 2002.

путем маштарија и сна (што се чита и у Дисовим *Орџијама*, као пут за другде, или *Нирвани*, као евентуалном путу опстанка). Осећај Дисовог лирског ја као неке *старе шајне*, раван је утиску Рембоовог да нешто са собом и у себи *доноси од шамо*. Резултат остварења таквог подухвата трансформације и могуће адаптације после изгубљеног раја ради устоличења евентуалног повратка, Рембо налази у писању, а Дис у саживљавању са свим постојећим у природи, када дух постаје металитерарни феномен – *ко једна њесма, једно откриће*. Заједничка у обе песме је свест о новом открићу, које није наставак туђих мисли, већ револуционаран подухват. Песничко *сада* оснажено је као универзални тренутак, са свешћу Рембоовог лирског ја да је *стварно с оне стране гроба*, са сном о апсолутном, а код Диса да је у гробу са *изгубљеним сновима и заспалим висинама*.

Ушамниченост дисјункције

Доживљај света као тамнице поновиће се неколико пута током књижевне традиције 20. века: код Орвела, Солжењицина, Мана, Андрића, Киша, Пекића. Посебно је интензиван у *Проклетој авлији* и *Гробници за Бориса Давидовича*. У овим делима антрополошки нихилизам и песимизам досежу свој врхунац у идејној и у стилској форми. Затворен, ограничен простор мучног и болесног, било да се смешта у санаторијум, затвор или неко друго место, означава сужен круг истањених могућности. Излаз је у стваралаштву и раду или разговору о истом. И то је још једини пример неспутане дисјункције, који је јасно назначен у Рембоовим и Дисовим песничким поступањима.

„Идентично различито“¹² у својој диспаративности

Сродним компаративним приступом Дис би се могао тумачити из различитих углова, што би учинило да се српска књижевна традиција додатно ујлеби у токове европске и светске књижевности. Интересантно би било анализирати петраркистичке мотиве Дисове поезије, по моделу Петраркиног песничког дневника, са свих пет фаза развића љубави, од њеног настанка до резигнације – од првог сусрета са вољеном женом, њеног именовања, успињања лирског субјекта ка стваралачким висинама (као што је гођен Амором чинио и Данте), ради очишћења, спознаје лепоте природе у поређењу са женом и потраге за надахнућем, до одвојености од *звезде, мајке*

12 Синтагма је наслов студије Тихомира Брајовића (Tihomir Brajović, *Identično različito*, Geopoetika, Beograd, 2008).

и *робиње* и мотива мртве драге, те коначног растанка (као што је у нешто другачијем тону било већ присутно код романтичара – Змаја, Радичевића, Костића, а касније ће се успоставити код Црњанског)¹³ и резигнације. Ово је могуће, јер Дис, варијацијом одређених мотива, од којих су неки и архетипски, представља вишеструке и вишеслојне раскрснице између романтизма и авангарде, српске и европске књижевне традиције.

Референце

- Бертолино 1991: Н. Бертолино (превод, предговор и белешке), у: *Сабрана дела Аршура Рембоа*, Београд: Нолит.
- Делић 2002: Ј. Делић, Владислав Петковић Дис као пјесник промјене сензибилитета, у: Н. Петковић (уредник), *Дисова поезија*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Зоровавељ 1931: В. Зоровавељ Стојановић, Дисови тренуци. Из живота песника Владислава Петковића Диса. Дисово последње писмо. (Упућено пријатељу г. Д. И.), у: *Летопис Матице српске*, СССРVII, св. 1–2, Нови Сад: Матица српска.
- Jaspers 1974: K. Jaspers, *Existenzphilosophie*. Berlin: de Gruyter.
- Милановић 2004: Б. Милановић, Владислав Петковић Дис – у пределима сна, у: *Најлепше песме Владислава Петковића Диса*, Београд: Просвета, 5–11.
- Новаковић 2004: Ј. Новаковић, *Интертекстуалности у новијој српској поезији (француски круж)*, Београд: Гутенбергова галаксија, 2004.
- Robb 2000: G. Robb, *A biography Rimbaud*, New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Петковић 2002: Н. Петковић (уредник), *Дисова поезија*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петковић 2003: Н. Петковић, О издању Dis-ове поезије, у: *Сабрана дела Владислава Петковића Диса*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 369–386.
- Петковић 2004: Н. Петковић, Дисов језик, слике и музика стиха, Београд: *Огледи о српским песницима*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, друго, допуњено и прегледано издање, 71–93.
- Скерлић 1955: Ј. Скерлић, Лажни модернизам у српској књижевности, Београд: *Писци и књиже III*, Београд, 440–456.

¹³ О мотиву *мртве драге* видети Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу*, Историја мотива мртве драге у српском песништву, Службени гласник, Београд, 2009.

Mina Djurić

VLADISLAV PETKOVIC DIS IN THE EUROPEAN CONTEXT

Summary

According to the conceptual and methodological example of the comprehensive study *European frame of Serbian literature* written by Dragisa Zivkovic, the paper observes the appearance and work of Vladislav Petkovic Dis in the European cultural and literary context, especially in relation to the previous French symbolist tradition and its significant representative Arthur Rimbaud. By comparative reading selected poems of both authors (Rimbaud's *Sleeper of the valley* and Dis' *Idyll* and some other poems from Rimbaud's *Illuminations* and Dis' *Drowned souls*), far from highlighting the analogy of migration and direct impact, the paper researches an idea of existing a continuity of modernity in the European context, unfettered by the measures of culture or language.

Наташа Радусин Бардић

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

УПИТНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ГРАМАТИКАМА ФРАНЦУСКОГ КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА

Употреба одговарајуће синтаксичке структуре за исказивање интерогативног модалитета у француском језику зависи од тога да ли је реч о усменом или писменом виду изражавања, о степену формалности исказа, као и о односу међу учесницима у комуникацији. Према томе, за правилно постављање питања на француском језику, нужно је познавање не само њихове синтаксичке структуре, већ и улоге ситуационог раслојавања на основу кога се врши прави-лан одабир међу мноштвом потенцијалних хетерогених структура. Како се та специфична одлика интерогативног модалитета у француском језику одражава на учење француског као страног језика? У покушају да се пронађе одговор на ово питање, анализиран је начин на који су представљене упитне реченице и језички регистри у појединим граматицима намењеним за учење француског као страног језика, објављеним на француском и српском језику, а наведени су и примери из различитих метода за учење француског језика.

Кључне речи: упитне реченице, француски као страни језик

Упитне реченице у настави француског језика. У савременом француском језику, постоји више начина за исказивање интерогативног модалитета, те се тако једно од првих питања које се научи у настави француског као страног језика – „Како се ти зовеш?“ може поставити на четири начина: *Comment t'appelles-tu?*; *Comment tu t'appelles?*; *Comment est-ce que tu t'appelles?*; *Tu t'appelles comment?*

Како се напоредно постојање хетерогених структура за исказивање интерогативног модалитета одражава на учење француског као страног језика? Како се та појава објашњава у граматицима француског као страног језика? Да ли граматике француског као страног језика верно исказују заступљеност одговарајућих облика упитних реченица међу којима, у усменој комуникацији, у складу са савременим проучавањем интерогативног модалитета у француском језику, често предњаче супстандардни облици, или искључиво заступају стандардне облике, без напомена о употреби?

У трагању за одговорима на ова питања, анализиран је одређен број граматика за учење француског као страног језика и наведени су примери објашњења упитних реченица у појединим методама за учење француског језика.

Док граматике намењене првенствено изворним говорницима настоје да прошире или коригују већ постојеће знање, граматике намењене странцима теже да, често у концизном облику и избегавајући сложена термилошка објашњења, помогну у стицању основног језичког знања, нудећи, при том, углавном, обавештења о употреби која су странцима драгоцене, а, која се, међу изворним говорницима, обично подразумевају. Према томе, занимљиво је видети како су упитне реченице представљене управо у граматицима француског језика намењеним странцима, а у овом раду анализирани су оне граматике француског као страног језика које се сматрају доступним нашим студентима (конкретно, студентима Филозофског факултета у Новом Саду), а које су објављене на француском (страни аутори) или српском језику (домаћи аутори)¹.

Приликом навођења примера објашњења упитних реченица у различитим методама за учење француског језика, намера је била да буду обухваћена два методолошка правца која су обележила савремену наставу страних језика: аудио-визуелна глобално-структурална (АВГС) метода и комуникативни приступ у учењу страних језика, те је одабрана по једна метода за сваки од ова два правца.

Дакле, након опште поделе и описа упитних реченица у француском језику, биће дат приказ начина образовања директног питања у одабраним граматицима француског као страног језика, а затим ће бити и наведени примери различитог приступа у објашњењу интерогативног модалитета у француском језику који је заступљен у одабраним методама за учење француског језика.

Врсте упитних реченица у француском језику. Упитне реченице у француском језику разликују се у зависности од тога да ли се односе на цео исказ или на само један његов део, те се деле на следеће две категорије²:

- 1 Предмет анализе су биле доступне граматике француског као страног језика, али треба напоменути да студенти имају на располагању и додатну уџбеничку литературу где су, уз стандарднојезичке облике, дате корисне напомене о упитним облицима у разговорном језику (видети Д. Точанац, „Propositions, phrase et texte. Syntaxe de phrase française“, 1989.), али која овим радом није обухваћена, јер се описана анализа односила искључиво на граматике.
- 2 Ова подела је у појединим граматицима објашњена на основу критеријума да ли упитне реченице садрже или не садрже упитне речи, те тако оно што је овде названо тоталним питањима одговарало би „питањима без упитних речи“, а оно што је овде названо парцијалним питањима одговарало би „питањима са упитним речима“ [Драшковић 1992]. Подела заснована на овом критеријуму је спорна јер међу „питањима без упитних

I) тотална питања (нпр. *Tu viens?; Est-ce que tu viens?; Viens-tu?; Paul, viendra-t-il?*), и

II) парцијална питања (нпр. *Quand viens-tu?; Quelle heure est-il?; Qui est-ce?; Comment vous vous appelez?; Qu'est-ce que c'est?* итд.).

I) Тотална питања у француском језику. Тоталним питањима тражи се афирмација или негација целог исказа. Дакле, очекивани одговор на тотална питања је „да“ (*oui* – ако се даје потврдан одговор на питање постављено у потврдном облику или *si* – ако се даје потврдан одговор на питање постављено у одричном облику)³ или „не“ (*non*)⁴. Тотална питања могу бити постављена на три начина:

а) помоћу узлазне интонације (нпр. *Tu viens?*⁵),

б) помоћу израза *est-ce que* (нпр. *Est-ce que tu viens?*), или

в) помоћу инверзије, која може бити проста ако је субјекат лична заменица, неодређена заменица *on* или показна заменица *ce* (нпр. *Viens-tu? Arrive-t-on? Est-ce vrai?*), или сложена ако је субјекат именица која стоји испред глагола и понавља се иза глагола у виду ненаглашене личне заменице 3. лица једнине или множине (нпр. *Paul, viendra-t-il?*).

Уколико је питање постављено у 1. лицу једнине⁶, уобичајен облик образовања питања је помоћу узлазне интонације (нпр. *Je viens?*) или помоћу израза *est-ce que* (нпр. *Est-ce que je viens?*), док је инверзија ретка и среће се у негованом језику (поједини облици у 1. лицу једнине се релативно чешће употребљавају у односу на остале, као нпр.: *suis-je, ai-je, sais-je, vois-je, dois-je, puis-je, dis-je, vais-je, itd.*, а облици попут *parlé-je, arrivé-je*, итд. веома су ретки и срећу се искључиво у књижевном језику).

речи“ разликујемо питање постављено помоћу интонације (нпр. *Tu viens?*), питање постављено помоћу инверзије (нпр. *Viens-tu?; Paul, viendra-t-il?*), али и питање постављено помоћу израза *est-ce que* (нпр. *Est-ce que tu viens?*) који, такође, спада у врсту упитних речи особиту по томе што се односи на цео исказ, а не на само његов одређен део. Како би се избегло увођење посебних термина (тотално / парцијално питање), поједине граматике прибегавају описној подели на основу које разликујемо: I) питања која је очекивани одговор *oui, si* или *non*, II) питања помоћу којих тражимо конкретну информацију: а) о некој особи; б) о неком предмету; в) о околностима одвијања радње; или г) питањем се тражи избор између више понуђених могућности које се односе на особе или предмете [Callamand 1989].

3 Уколико се на крају питања употреби: *n'est-ce pas?*, очекује се потврдан одговор (нпр. *Tu viens avec nous, n'est-ce pas? – Oui, j'arrive tout de suite!*).

4 Наравно, подразумева се да су могући и неодређени одговори као нпр.: *peut-être, je ne sais pas, je ne crois pas*, и сл.

5 Испред глагола који почиње на самогласник, овај облик би, у разговорном језику, услед синкопе, звучао: *T'as compris?* (уместо: *Tu as compris?*).

6 Морамо напоменути да се ова питања, по самој својој природи, ретко користе јер обично, у усменом и писменом изражавању, питања упућујемо неком другом лицу у циљу успостављања комуникације и добијања тражене информације, а ретко питања упућујемо самима себи.

II) Парцијална питања у француском језику. У парцијалним питањима, помоћу упитних речи, тражи се одређена информација која се односи на део исказа. Упитне речи могу бити упитни прилози (*où?*; *quand?*; *comment?*; *combien?*; *pourquoi?*), упитни придеви (*quel, quelle, quels, quelles*) и упитне заменице (*qui, que, quoi, lequel, laquelle, lesquels, lesquelles* и њихови сложени облици: *auquel, à laquelle, auxquels, auxquelles*, итд.). Парцијална питања могу да се односе на субјекат (нпр. *Qui a vu ce film?*), директни или индиректни објекат (нпр. *Qui voyez-vous?*; *Que dites-vous?*; *À qui pensez-vous?*), именски део предиката⁷ (нпр. *Quels sont ces papiers?*; *Que deviens-tu?*) или прилошке одредбе (нпр. *Où allez-vous?*; *Pourquoi Pierre reste-t-il ici?*; *Quand revenez-vous?*; *Comment voyagez-vous?*; *Combien de livres avez-vous?*). Упитне речи могу имати и проширене облике помоћу *est-ce qui* или *est-ce que* (нпр. *où est-ce que?*; *quand est-ce que?*; *qui est-ce qui?*; *qui est-ce que?*; *qu'est-ce que?*, итд.) „који служе за појачавање питања“ [Драшковић 1992: 229], а који уз себе везују нормалан ред речи: субјекат + предикат + додаци (директни објекат + индиректни објекат + прилошке одредбе). Уколико упитне речи немају проширене облике, редослед речи у парцијалним питањима варира у зависности од језичког регистра: док се, у складу са стандардним језиком, у највећем броју случајева иза упитне речи захтева проста или сложена инверзија, у говору је приметна тежња ка успостављању нормалног реда речи, а упитна реч се пласира на почетак или крај упитне реченице.

Упитне реченице у граматицама француског као страног језика. Упитне реченице у изучаваним граматицама француског као страног језика подељене су на две категорије ради веће прегледности:

I) граматике француског као страног језика објављене на француском језику које су написали изворни говорници (Mauger 1968, Callamand 1989, Bérard et al. 1989, Delatour et al. 1991), и

II) граматике француског језика објављене на српском језику (Хорецки 1953, Драшковић 1992, Папић 1992).

Док у побројаним граматицама нема већих одступања у приказивању начина образовања тоталних питања, приметне су велике разлике у томе како су представљена парцијална питања⁸. Наиме,

7 У француским граматицама ова функција назива се атрибутом (разликујемо атрибут који се односи на субјекат, нпр. *Elle est belle*, од атрибута који се односи на директни објекат, нпр. *Je le crois sincère*.)

8 За потребе овог рада, изучавано је само како су представљени, у граматицама француског као страног језика, упитни облици у личном глаголском облику индикатива или кондиционала, али не и парцијална питања уз инфинитив, где нису уочене веће

парцијална питања, у граматицима намењеним учењу француског као страног језика, различито су приказана у зависности од тога да ли је приликом њиховог описа само заступљен униформни стандардни књижевни језик или је узет у обзир и параметар ситуационог раслојавања језика, који је веома изражен у француском језику, те су, самим тим, заступљене и полиморфне структуре упитних реченица у различитим језичким регистрима француског језика. Будући да бројне статистичке анализе разговорног француског језика показују да супстандардне варијанте упитних реченица веома често предњаче у свакодневном говору⁹, немогуће их је избећи у опису интерогативног модалитета савременог француског језика. Према томе, потпун опис упитних реченица у савременом француском језику подразумева опис њихових разноликих синтаксичких структура, али и социолингвистичких фактора који условљавају њихову употребу у одређеној говорној ситуацији.

Будући да су највеће разлике приметне управо у начину приказивања образовања и употребе парцијалних питања у савременом француском језику, посебна пажња биће посвећена начину на који су она представљена у граматицима намењеним учењу француског као страног језика, али, пре свега, биће дат преглед свих побројаних језичких регистара у наведеним граматицима.

Језички регистри у граматицима француског као страног језика. Заједничка особина изучаваних граматика француског као страног језика објављених на француском језику, које су написали изворни говорници јесте да се заснивају на стандардном језику, али пружају увид и у употребу француског језика у различитим језичким регистрима. Однос према језичкој норми исказан је у предговорима наведених граматика где се чак, између осталог, доводи у питање постојање апсолутне граматичке норме: „Existe-t-il une norme grammaticale absolue? Bien souvent l'usage vient contredire ce qui est encore la règle. Dans ce même esprit nous avons signalé les différents niveaux de communication : langue familière, parlée, courante, soutenue et littéraire.“¹⁰ [Delatour et al. 1991: 4]. Према томе, не нуди се увек само једно стриктно правило, него, кад год је то нужно, дају се „les règles en évolution“ („правила која еволуирају“) као одлика сваког живог језика. Гастон Може (Gaston Mauger) изнео је заним-

варијације (нпр. *Que faire?*; *Quoi répondre?*; *Où aller?*; *Comment y réussir?*, итд.). Такође, анализирана су само директна питања, али не и индиректна питања.

9 Видети F. Gadet, „Le français ordinaire“, 1997, 105–113.

10 „Постоји ли апсолутна граматичка норма? Веома често у употреби се не поштује оно што се још увек сматра правилом. У том смислу, ми смо указали на различите нивое комуникације: фамилијарни, разговорни, свакодневни, неговани и књижевни језик.“

љиво опажање у предговору својој граматички, у којој је настојао да опише савремени француски разговорни и писани језик, где каже да, у време када се, нарочито посредством медија, језик брзо развија, задатак је утолико тежи да се састави граматика, како за изворне говорнике тако још више за странце, јер у новинама, на радију и телевизији, у савременим романима, може се свакодневно наћи оповргавање правила која би требало да буду дата у настави француског језика у складу са традиционалном граматиком [Mauger 1968: III].

Иако све анализирание граматике француског као страног језика француских аутора узимају у обзир језичке регистре, приметна је разлика у томе колико језичких регистара обухватају приликом објашњавања употребе упитних реченица, како их називају и представљају, те тако срећемо:

а) два језичка регистра: *style courant / familier* („свакодневни / фамилијарни стил“) и *style soutenu* („неговани стил“) [Callamand 1989: 84–88];

б) три језичка регистра: *langue soutenue* („неговани језик“), *langue courante* („свакодневни језик“) и *langue familière* („фамилијарни језик“) [Delatour et al. 1991: 3–4; 188–193];

в) три језичка регистра: *français standard* („стандардни француски језик“), *français familier* („фамилијарни француски језик“) и *français soutenu* („неговани француски језик“) [Bérard et al. 1989: 50–53] – разликовање језичких регистара уведено је, у овом случају, објашњењима у којим ситуацијама је прикладно персирати или не персирати саговорнику, те се каже да уколико не персирамо саговорнику, у зависности од степена успостављене присности, на располагању нам је избор лексичких и синтаксичких средстава, која могу бити више или мање фамилијарна, више или мање у складу са граматичким нормама [Bérard et al. 1989: 46];

г) четири (или пет) језичких регистара: *français écrit* („писани француски језик“, односи се, првенствено, на књижевни језик писаца пре 1940. г., на коме је заснована традиционална граматика), *langue courante* („свакодневни језик“, користи се у писаном и у разговорном језику и на њему је, у највећој мери заснована дотична граматика, а он одговара језику који употребљава Парижанин просечног културног образовања у разговору са саговорником кога добро не познаје или у разговору са неким ко му је претпостављен), *français parlé familier* („фамилијарни француски разговорни језик“, претпоставља блиске односе са саговорником, те се он користи „у разговору са механичаром који поправља ваше ауто или у разговору са пријатељем из детињства“), и *français parlé populaire* („народни

француски разговорни језик“, који, углавном, користе радници у међусобној комуникацији), а поред тога спомиње се још и *français parlé vulgaire* („вулгарни француски разговорни језик“, кога треба избегавати у употреби због бројних непристојних израза) [Mauger 1968: V-VI]. Када је реч о избору језичког регистра у писменом изражавању, Гастон Може препоручује, за текстове који захтевају озбиљнију форму (извештаји, конференције, есеји и сл.), француски писани књижевни језик и свакодневни језик, док, уколико треба написати писмо пријатељу или саставити неки дијалог (у роману или позоришном комаду), требало би да тој намени одговара свакодневни језик или фамилијарни француски разговорни језик. У усменој комуникацији, употреба свакодневног језика омогућава природно и примерено изражавање у већини говорних ситуација, мада изрази који припадају фамилијарном француском разговорном језику или, чак, и народном француском разговорном језику могу, такође, да звуче прикладно ако то допуштају околности, као и однос међу саговорницима, тон и тема разговора. У сваком случају, треба избегавати изразе из вулгарног француског разговорног језика, као и архаизме и изразе који се сматрају извештаченима [Mauger 1968: VI].

Дакле, француске граматике намењене странцима, као полазну тачку у објашњавању упитних реченица, узимају различите језичке регистре, али су они неусаглашени по броју и врсти, што може допринети томе да учење упитних реченица у настави француског као страног језика учини још сложенијим. У сваком случају, разноврсност форме у зависности од шароликости употребе, где одабир потенцијалног упитног облика зависи од услова одвијања конкретне говорне ситуације, одговара општем опису интерогативног модалитета у француском језику.

Када је реч о језичким регистрима у граматицима француског језика објављеним на српском језику, Марко Папић наводи да је као основу за излагање и анализу у својој граматици узео стандардни, општи језик, тј. „онај језички модел који је заједнички свим регистрима, не припадајући посебно ни једном од њих, и који се подједнако користи у говору и у писању“ [Папић 1992: 9], али у својој граматици даје напомене о разговорном језику, што није случај у осталим изучаваним француским граматицима на српском језику. Настојећи да допринесе „ослобађању домаће француске граматике од уских и у свету напуштених оквира традиционалног метода“ [Папић 1992: 9], Марко Папић у својој „Граматици француског језика“ посвећује, између осталог, посебно поглавље особеностима разговорног језика уз следеће крајње опрезно ограђи-

вање: „Индикације које следе дате су углавном као обавештење о данашњим тенденцијама француског свакодневног језика, а не као упутство за практичну примену.“ [Папић 1992: 25].

Језички регистри и тотална питања у граматицима француског као страног језика објављеним на француском језику које су написали изворни говорници. Три начина за постављање тоталних питања у француском језику распоређена су у језичке регистре на следећи начин [Delatour et al. 1991: 189]:

ТОТАЛНА ПИТАЊА У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ		
ЈЕЗИЧКИ РЕГИСТРИ:		ПРИМЕРИ:
[Callamand 1989: 84] [Bérard et al. 1989: 50–51]	[Delatour et al. 1991: 189]	
<i>style soutenu</i> („неговани стил“)	<i>langue soutenue</i> („неговани језик“)	<i>Viens-tu?</i>
<i>style courant / familier</i> („свакодневни / фамилијарни стил“)	<i>langue courante</i> („свакодневни језик“)	<i>Est-ce que tu viens?</i>
	<i>langue familière</i> („фамилијарни језик“)	<i>Tu viens?</i>

Дакле, проста или сложена инверзија у тоталним питањима спада несумњиво у одлике негованог језика, док остале врсте тоталних питања спадају заједно у исту категорију свакодневног / фамилијарног језика, или се питање постављено помоћу интонације сврстава у фамилијаран језик, док се питање помоћу *est-ce que* сврстава у свакодневни језик.

У граматици „*Modes d'emploi. Grammaire utile du français*“, наводи се да је постављање питања помоћу упитне интонације најчешће у говору, постављање питања помоћу *est-ce que* је, такође, веома често у говору (али је мање заступљено у писању), док се у разговорном језику најређе употребљава инверзија, која се сматра одликом негованог стила, те се користи у посебним приликама, као што су говори, конференције, и сл. или у писању књижевних текстова, разних упитника и сл. [Bérard et al. 1989: 50–51]. Гастон Може наводи, такође, да се питања без инверзије нарочито често користе у разговорном језику [Mauger 1968: 379].

Тотална питања у граматицима француског језика објављеним на српском језику. Као што је речено, нема већег одступања у приказивању формалне структуре тоталних питања у свим анализираним француским граматицима¹¹. Међутим, када је реч о

11 Све изучаване граматике разликују три начина за постављање тоталних питања осим „Прегледа граматике за средње школе“ Едите Хорецки (1953), где стоји да се уместо инверзије врло често употребљава упитни облик са изразом *est-ce que* који изискује

употреби, постоји разлика међу граматиџкама француског језика објављеним на српском језику, које не полазе нужно од различитих језичких регистара у француском језику и не дају потпуне информације о употреби. Наиме, једино у „Граматиџи француског језика“ Марка Папића стоји да је постављање питања помоћу интонације доминантно у разговорном језику у односу на остале начине постављања тоталног питања [Папић 1992: 149].

Језички регистри и парџијална питања у граматиџкама француског као страниг језика објављеним на француском језику које су написали изворни говорници. Заједничка особина свим изучаваним граматиџкама француског као страниг језика објављеним на француском језику јесте да, као полазну основу за објашњење парџијалних питања, узимају језичке регистре француског језика, те тако, поред формалног аспекта образовања парџијалних питања, описују и када се који облик употребљава. Видели смо да се ове граматиџке не подударају у виду броја и назива језичких регистара, те ће овде бити наведен само један пример непотпуног сажетог приказа парџијалних питања уз само основне упитне речи преузет из „Modes d'emploi. Grammaire utile du français“:

ПРЕГЛЕД ПАРѢИЈАЛНИХ ПИТАЊА УЗ ОСНОВНЕ УПИТНЕ РЕЧИ [Bérard et al. 1989: 53]			
УПИТНЕ РЕЧИ:	ЈЕЗИЧКИ РЕГИСТРИ И ПРИМЕРИ:		
	СТАНДАРДНИ	ФАМИЛИЈАРНИ после глагола (1) пре глагола (2)	НЕГОВАНИ
ОЎ	<i>Où est-ce qu'il va?</i>	1. <i>Il va où?</i> 2. <i>Où il va?</i>	<i>Où va-t-il?</i>
QUAND	<i>Quand est-ce qu'il part?</i>	1. <i>Il part quand?</i> 2. /	<i>Quand part-il?</i>
COMMENT	<i>Comment est-ce qu'il fait?</i>	1. <i>Il fait comment?</i> 2. <i>Comment il fait?</i>	<i>Comment fait-il?</i>
POURQUOI	<i>Pourquoi est-ce qu'il part?</i>	1. / 2. <i>Pourquoi il part?</i>	<i>Pourquoi part-il?</i>
QUE	<i>Qu'est-ce qu'il veut?</i>	1. <i>Il veut quoi?</i> 2. /	<i>Que veut-il?</i>
	<i>Qu'est-ce que c'est?</i>	1. <i>C'est quoi?</i> 2. /	<i>Qu'est-ce?</i>

редован ред речи [Хорецки 1953: 83], али се посебно не спомиње постављање питања само помоћу узлазне интонације.

QUI	<i>Qui est-ce que tu connais?</i>	1. <i>Tu connais qui?</i> 2. <i>Qui tu connais?</i>	<i>Qui connais-tu?</i>
	<i>Qui est-ce?</i> ¹³	1. <i>C'est qui?</i> 2. <i>Qui c'est?</i>	<i>Qui est-ce?</i>
D'OÙ	<i>D'où est-ce qu'il vient?</i>	1. <i>Il vient d'où?</i> 2. <i>D'où il vient?</i>	<i>D'où vient-il?</i>
DEPUIS QUAND	<i>Depuis quand est-ce qu'il est là?</i>	1. <i>Il est là depuis quand?</i> 2. <i>Depuis quand il est là?</i>	<i>Depuis quand est-il là?</i>
AVEC QUI	<i>Avec qui est-ce qu'il vit?</i>	1. <i>Il vit avec qui?</i> 2. <i>Avec qui il vit?</i>	<i>Avec qui vit-il?</i>
AVEC QUOI	<i>Avec quoi est-ce que tu fais ça?</i>	1. <i>Tu fais ça avec quoi?</i> 2. <i>Avec quoi tu fais ça?</i>	<i>Avec quoi fais-tu ça?</i>

Видимо да су различите структуре парцијалних питања разврстане у три језичка регистра: стандардни, фамилијарни и неговани, с тим што се у фамилијарном регистру разликују две подгрупе, од којих, ако се упитна реч нађе на почетку питања (2), такав облик се сматра „још више фамилијарним“ него када је упитна реч смештена иза глагола, тј. на крај упитне реченице (1). Облик (2) Гастон Може сврстава у народни француски разговорни језик, док облик (1) у његовој подели спада у фамилијарни француски разговорни језик.

У наведеној граматици, из које је преузета табела прегледа парцијалних питања уз основне упитне речи, истиче се да је инверзија у парцијалним питањима више заступљена у писаном него у разговорном језику, али се користи и у негованом усменом изражавању. Међутим, постоје кратка парцијална питања постављена помоћу инверзије која су толико честа у усменој комуникацији да не морају нужно упућивати на неговани језички регистар (нпр. *Où vas-tu? Que faites-vous? Comment allez-vous?*¹³).

12 Облик *Qui est-ce?* је кратко питање у инверзији које се толико често користи у говору да постаје неутрално и не упућује нужно на неговани језик већ је смештено истовремено и у стандардни језички регистар, где су махом сви остали заступљени облици формулисани помоћу *est-ce que*, док у фамилијарни језички регистар спадају облици: *C'est qui?* (1) и *Qui c'est?* (2). Међутим, таква расподела употребе није иста у другим граматицама, те је тако нпр. на једном месту *Qui est-ce?* распоређено аутоматски због инверзије у неговани језик, а *Qui c'est?* у свакодневни језик [Callamand 1989: 85], а на другом месту *Qui est-ce?* је распоређено у свакодневни језик, а *Qui c'est?* у фамилијарни језик [Delatour et al. 1991: 191].

13 Упитни облик *Comment allez-vous?* уобичајени је начин започињања разговора са особом коју персирамо, те се не може сматрати правим пунозначним питањем, а томе у прилог иде и чињеница да је једино у овом устаљеном облику обавезно везивање између упитног прилога и глагола у инверзији, док је то у сваком другом питању постављеном помоћу инверзије забрањено.

Оно што је у приказаној табели названо стандардним француским језиком, у „Grammaire du français – Cours de civilisation française de la Sorbonne“ назива се свакодневним француским језиком, а описом нису обухваћени изразито фамилијарни облици када се упитна реч нађе на почетку реченице, а иза ње следи нормалан ред речи тамо где би требало да буде употребљена инверзија. У „Grammaire vivante du français. Français langue étrangère“, парцијална питања постављена помоћу инверзије сврстана су у неговани стил, а сви остали облици у свакодневни стил. За разлику од граматике из које је преузета приказана табела, у овој граматици понуђени су и облици који су у наведеној табели изостављени: *Vous faites ça pourquoi? Quand (est-ce que) nous partons?* Према томе, ако се имају у виду само облици у наведеној табели, стиче се погрешан утисак да су ова питања немогућа у француском језику.

Парцијална питања у граматицима француског језика објављеним на српском језику. У „Граматици француског језика“ Марка Папића, у поглављу посвећеном интерогативном модалитету, наводе се три начина за постављање директног парцијалног питања уз глагол у личном глаголском облику [Папић 1992: 150–154], а то су:

1. упитна реч + инверзија субјекта (нпр. *Quand viens-tu? Quelle heure est-il? Qui est-ce?*, итд.), осим у случају када сама упитна реч врши функцију субјекта, те тада његова инверзија није могућа (нпр. *Qui est là? Qui est venu? Lequel d'entre vous désire me parler? Quel employé vous a servi? Combien de personnes ont téléphoné?*¹⁴, итд.);

2. упитна реч + формула *est-ce que* или *est-ce qui* уз нормалан ред речи (нпр. *Qu'est-ce que c'est? Quand est-ce que tu viens? Qu'est-ce qui se passe?*, итд.);

3. нормалан ред речи + упитна реч на крају реченице, уз напомену да се често користи у разговорном језику (нпр. *Tu viens quand? Tu demandes quoi? Tu as vu qui?* итд.).

У посебном поглављу посвећеном особеностима разговорног језика, између осталих одлика, наведено је и да се у директном парцијалном питању користи облик када је упитна реч на почетку реченице, а следи му, уместо инверзије или проширеног облика помоћу формуле *est-ce que* или *est-ce qui*, само нормалан ред речи (субјекат + глагол), противно нормативној граматици, и то када је субјекат именица (нпр. *Où ton père va?*), али када је субјекат замени-

¹⁴ Гастон Може у својој граматици наводи, такође, да је ово исправан облик (нпр. *Combien de gens viendront?*), али и да се у говору и писању све чешће користи облик са инверзијом (нпр. *Combien de gens viendront-ils?*) [Mauger 1968: 300].

ца користи се инверзија (нпр. *Où va-t-il?*)¹⁵ [Папић 1992: 26]. Међутим, овакав начин постављања парцијалног питања није посебно уврштен у начине за образовање директног парцијалног питања у поглављу посвећеном интерогативном модалитету.

У осталим анализираним граматикама француског језика објављеним на српском језику (Хорецки 1953, Драшковић 1992), заступљена су само прва два начина за постављање парцијалних питања (упитна реч + проста или сложена инверзија субјекта где то налаже нормативна граматика, или упитна реч + формула *est-ce que* или *est-ce qui* уз нормалан ред речи), без напомена о могућности формулисања парцијалног питања на другачији начин. Нема напомена о разликовању начина за постављање питања у складу са различитим језичким регистрима француског језика.

Након приказаног диспаратног приступа објашњењу упитних реченица у различитим граматикама француског као страног језика, биће занимљиво видети како се он одражава на наставу француског као страног језика. У наставку рада биће наведени примери различитог приступа објашњењу упитних реченица у почетничким методама за учење француског као страног језика намењених одраслима, које припадају различитим методолошким правцима (АВГС метода и комуникативни приступ учењу страних језика), па тако, у складу са својим различитим концепцијским основама, дају више или мање предност појединим облицима који се сматрају одликама савременог француског разговорног језика. Посебна пажња биће посвећена приказу парцијалних питања, јер је утврђено, када је реч о тоталним питањима, да обе методе дају предност интонацији, затим упитном облику помоћу израза *est-ce que*, док инверзија долази на треће место, мада је у АВГС методи приметно више заступљена него у комуникативној методи.

Пример приступа објашњењу упитних реченица у АВГС методи: „Le français et la vie, 1“ (1971). У АВГС методи „Le français et la vie, 1“ (1971), аутори у предговору истичу да њихова метода води ка усвајању „корисног и лепог језика“, те додају да то „неће бити осиромашен и сведен француски језик, већ правилан и угледан“ чије ће усвајање бити поступно [Bruézière et al. 1971: IV]. Шта се тачно под тим подразумева, најбоље се види на примеру заступљеног модела упитних реченица.

¹⁵ Овај изузетак није у складу са облицима приказаним у табели парцијалних питања уз основне упитне речи преузетој из француске граматике „Modes d'emploi. Grammaire utile du français“, где се наводи следећи облик као одлика изразито фамилијарног језичког регистра: *Où il va?*, или облик: *Il va où?* као одлика мање израженог фамилијарног језичког регистра [Bérard et al. 1989: 53].

Упитне реченице су, као и остале врсте реченица у АВГС методи, приказане у структуралним табелама, попут ове која је овде дата:

Пример приказа парцијалних питања у авгс методи:
„Le français et la vie, 1“ (1971), [Bruézière et al. 1971: 199]

7				8			
• Où			faut-il partir	•			le passeport
			fallait-il descendre				la carte d'identité
• Quand			faudra-t-il changer de train	(n')			le billet
			faut partir	Il			deux places
• Pourquoi	est-ce qu'	il	fallait descendre	•			le permis de conduire
			faudra changer de train	ne	faudra	que	

У складу са концепцијским ставом АВГС методе, где је заступљено имплицитно учење граматике, не уводе се граматичка објашњења, већ се дају структуралне табеле које, помоћу структуралних вежби, треба да допринесу усвајању модела и стварању одређених аутоматизама. Табеле су прегледно дате, обележена је интонација упитних реченица, и дати су стандарднојезички облици парцијалних питања: упитна реч + инверзија (нпр. *Où faut-il partir?*) или упитна реч + *est-ce que* + нормалан ред речи (нпр. *Où est-ce qu'il faut partir?*). Понуђен је и одговор у виду потврдне или одричне изјавне реченице, чија је интонација, такође, обележена. Поред овог најзаступљенијег модела интерогативног модалитета, у методи „Le français et la vie, 1“ (1971), нуде се још свега два облика који одступају од прописаног модела парцијалних питања:

а) модел питања са нормалним редом речи једино уз упитни прилог *combien* на крају реченице: *Ça fait combien? Ça va faire combien? C'est combien?*, и

б) модел питања са упитним прилогом *comment* на почетку реченице и нормалним редом речи, и то само у питању: *Comment ça va?* (ово уобичајено питање у свакодневној комуникацији на савременом француском језику јавља се тек у претпоследњој лекцији у књизи).

Ово одступање од стандарднојезичког модела парцијалних реченица показује да се аутор строго придржавао препорука које су дате у објашњењу израде основног француског речника и граматич-

ке: „On pourra aussi, dans la pratique, enseigner les phrases: *Comment ça va?* et *Ça coûte combien?*“¹⁶ [Gougenheim et al. 1964: 229].

Према томе, у АВГС методи „Le français et la vie, 1“ (1971), заступљен је готово искључиво стандардни књижевни језик без разликовања језичких регистара. Ако се поново осврнемо на цитирани део предговора из ове методе, намеће се закључак да сви остали облици који нису заступљени у овој методи, па тако и облици парцијалних питања којима се одликује разговорни језик, не спадају у „користан, леп, правилан и угледан“ језик.

Пример приступа објашњењу упитних реченица у комуникативној методи: „Escalaes, 1“ (2002). У методи „Escalaes, 1“ (2002), заснованој на комуникативном приступу учењу страних језика, аутори у предговору истичу да у њој није заступљен само стандардни језик, већ и различити регистри савременог француског језика, што све заједно чини „аутентичан језик“ [Blanc et al. 2002: 3]. Ова метода се ослања на „Заједнички европски оквир за живе језике: учење, настава, оцењивање“ (Стразбур, 2001), те, између осталог, тежи ка постизању друштвено-културне компетенције кроз упознавање различитих аутентичних докумената, од књижевних до фамилијарних. Важна одлика ове методе јесте да одваја сферу усменог и писменог разумевања, која, на почетку учења страног језика, нужно треба да буде што богатија и шира, од сфере усменог и писменог изражавања, која је нужно на почетку учења скромна, те је на тај начин покривен широк спектар језичких регистара који се срећу у настави од самог почетка учења француског језика. Видећемо како се такав приступ одражава на учење упитних реченица у француском језику на основу приказа интерогативног модалитета у граматичком делу датом на крају књиге:

ПРИМЕР ПРИКАЗА ПАРЦИЈАЛНИХ ПИТАЊА У КОМУНИКАТИВНОЈ МЕТОДИ: „Escalaes, 1“ (2002), [Blanc et al. 2002: 172]			
	МОДЕЛ	ПРИМЕРИ	УПОТРЕБА
1.	(упитна реч) + <i>est-ce que</i> + субјекат + глагол (+ допуна)	<i>Est-ce que vous êtes d'accord?</i> <i>Pourquoi est-ce qu'il part?</i> <i>Qu'est-ce qu'elle fait demain?</i>	- ово је уобичајени модел; користи се нарочито у говору, али и у писању

¹⁶ „Моћи ћемо, такође, у настави, заступати облике: *Comment ça va?* и *Ça coûte combien?*“

2.	а) (упитна реч) + глагол + субјекат (+ допуна)	<i>Êtes-vous d'accord?</i> <i>Pourquoi part-il?</i> <i>Que fait-elle demain?</i>	- овај модел се првенствено користи у писању и не функционише више много са: <i>je</i>
	б) (упитна реч) + субјекат + глагол + заменица у функцији субјекта (+ допуна)	<i>Pourquoi la dame part-elle?</i>	
3.	а) (упитна реч) + субјекат + глагол (+ допуна)	<i>Vous êtes d'accord?</i> <i>Il part pourquoi?</i> <i>Pourquoi il part?</i>	- овај модел се првенствено користи у говору
	б) субјекат + глагол (+ упитна реч) (+ допуна)	<i>Elle fait quoi demain?</i>	

Из приказане табеле видимо да су, у методи „Escapes, 1“ (2002), на једноставан начин, приказане различите синтаксичке структуре упитних реченица у француском језику (не раздвајајући их посебно на тотална и парцијална питања), и да је, уз сваки модел упитних реченица, дат опис употребе који одговара различитом језичком регистру, а чије се основно разграничење заснива на разликовању писаног и разговорног језика. Иако је у овој табели само заступљено разликовање писаног и разговорног језика, кроз методу се протеже и ситуационо рслојавање језика које проистиче из употребе разноврсних аутентичних докумената у складу са концепцијском основном комуникативног приступа учењу страних језика.

Дакле, у комуникативној методи „Escapes, 1“ (2002), разликовање језичких регистара чини главну окосницу на којој се заснива учење упитних реченица у француском језику, те она обухвата како стандарднојезичке упитне облике тако и учестале супстандардне упитне облике којима се одликује савремени француски разговорни језик. Ниједан упитни облик није потцењен и сваки облик има своје место у усменом и писменом разумевању и изражавању у складу са правилима употребе које налажу социолингвистички фактори различитих језичких регистара.

Закључак. Учење упитних реченица у настави француског као страног језика захтева посебну пажњу како због постојања напредних облика тако и због важности ситуационог раслојавања језика на основу којег се врши избор у конкретној говорној ситуацији у зависности од језичког и нејезичког контекста. Упркос приметној тенденцији у појединим граматиџама и методама за учење француског као страног језика ка приказивању само стандарднојезичког књижевног језика, нужно је пружити увид и у најчешћа одступања

од норме у разговорном језику, у складу са савременим проучавањима француског језика, како би се говорник коме француски није матерњи језик оспособио за успешно разумевање и комуникацију на страном језику.

Литература

Bérard, Christian 1989: É. Bérard, C. Lavenne, *Modes d'emploi. Grammaire utile du français*, Hatier, Paris.

Blanc, Cartier, Lederlin 2002: J. Blanc, J.-M. Cartier, L. P. ederlin, *Escales, 1*, CLE International, Paris.

Bruézière, Mauger 1971: M. Bruézière, G. Mauger, *Le Français et la vie, 1*, Collection publiée sous le patronage de l'Alliance française, Hachette, Paris.

Callamand 1989: M. Callamand, *Grammaire vivante du français. Français langue étrangère*, Larousse, CLE International.

Delatour, Jennepin, Léon-Dufour, Matllé-Yeganeh, Teyssier 1991: Y. Delatour, D. Jennepin, M. Léon-Dufour, A. Matllé-Yeganeh, B. Teyssier, *Grammaire du français – Cours de civilisation française de la Sorbonne*, Hachette F.L.E., Paris.

Драшковић 1992: В. Драшковић, *Граматиџка француског језика за основну школу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, девето издање.

Gadet 1997: F. Gadet, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris.

Gougenheim, Michéa, Rivenc, Sauvageot 1964: G. Gougenheim, R. Michéa, P. Rivenc, A. Sauvageot, *L'élaboration du français fondamental (1^{er} degré). Étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Didier, Paris, (2^e édition).

Хорецки 1953: Е. Хорецки, *Преглед француске гратиџике за средње школе*, Београд: Знање, Предузеће за уџбенике.

Mauger 1953: G. Mauger, *Cours de langue et de civilisation françaises, I (1^{er} et 2^e degrés)*, Collection publiée sous le patronage de l'Alliance française, Hachette, Paris.

Папић 1992: М. Папић, *Граматиџка француског језика. Структурална морфосинтакса*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад: Завод за издавање уџбеника (треће издање).

Точанац Миливојев 1989: Д. Точанац Миливојев, *Propositions, phrase et texte. Syntaxe de phrase française*, Институт за стране језике и књижевности, Филозофски факултет, Нови Сад.

Nataša Radušin Bardić

LES PHRASES INTERROGATIVES DANS LES GRAMMAIRES DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

Résumé

Les phrases interrogatives se caractèrisent en français contemporain par leur structure syntaxique plus ou moins complexe, standard et non-standard, qui varie en fonction de facteurs sociolinguistiques. La norme prescrit, dans la plupart des cas, l'inversion simple ou complexe après les mots interrogatifs (non suivis de *est-ce que*) introduisant la question partielle. Or, nous constatons dans la langue parlée une certaine tendance vers le rétablissement de l'ordre normal des mots (sujet + verbe + compléments), avec les mots interrogatifs placés au début ou à la fin de la phrase interrogative. Comment l'hétérogénéité des phrases interrogatives est-elle expliquée dans les grammaires du FLE, publiée par les auteurs français et serbes, mises à la disposition des étudiants en français dont la langue maternelle est le serbe? Les phrases interrogatives non-standard sont-elles négligées dans l'enseignement du FLE ou bien expliquées en fonction des différents registres de langue? L'analyse des différentes grammaires du FLE montre une forte divergence d'approches dans l'explication de la modalité interrogative en français, aussi bien quant à la reconnaissance des formes morpho-syntaxiques de la langue parlée que quant à l'existence des registres de langue, leur nombre et genre.

Ружица Седер

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

ИЗБОР ГЛАГОЛСКОГ НАЧИНА У ФРАНЦУСКИМ КОМПЛЕТИВНИМ РЕЧЕНИЦАМА УВЕДЕНИМ ГЛАГОЛИМА ГОВОРЕЊА, МИШЉЕЊА И ПЕРЦЕПЦИЈЕ И ЊИХОВИ КОРЕЛАТИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Тема овог рада је избор глаголског начина у француским комплетивним реченицама које су уведене неким од глагола *говорења*, *мишљења* и *перцепције* и њихови преводни еквиваленти у српском језику. У раду се најпре анализира употреба глаголског начина у оквиру оваквих комплетивних реченица а затим се, поређењем примера преузетих из корпуса, издвајају њихови синтаксички еквиваленти у српском. Даљом анализом глаголских облика српских еквивалентних структура, изводи се закључак о семантичким еквивалентима глаголских начина употребљених у овим комплетивним реченицама.

Кључне речи: комплетивна реченица, глаголски начин, индикатив, сибжонтив

Комплетивне реченице представљају групу зависних везничких реченица уведених помоћу везника *que* (*propositions conjonctives introduites par que*)¹, или везничких израза формираних на основу *que: à ce que, de ce que, en ce que*. Са синтаксичке стране, ове реченице се ослањају на неки елеменат њима надређене реченице – глагол

1 Ми ћемо у овом раду користити термин *комплетивне реченице*, у складу са терминологијом једног броја француских граматичара (Damourette-Pichon 1911–36; Le Bidois 1971; Le Goffic 1993). Ипак треба прецизирати да у литератури не постоји јединствена терминологија када је у питању ова група реченица. Неки граматичари (Nyrop: 1930, Grevisse: 1969) називају их *именске реченице* (*propositions substantives*), због могућности њихове супституције именицом. Са друге стране, постоје и они који *комплетивним реченицама* називају и све оне интерогативне и релативне реченице које имају функцију директног објекта у односу на глагол надређене реченице.

sederr@eunet.rs, seder@sbb.rs

Овај рад је настао у оквиру пројекта Министарства за науку и технолошки развој Србије: *Језици и културе у времену и простору* (Бр. 178002).

или глаголски израз, именицу, придев, па чак и прилог², и служе као његова допуна³. Тај елеменат надређене структуре представља *управну реч* (фр. *support*)⁴. Између управне речи и комплетивне реченице постоји снажна синтаксичко–семантичка веза, у смислу да употреба глаголских начина и времена у комплетивној реченици зависи од форме и значења управне речи. Због тога се избор глаголског начина (употреба индикатива или сибжонктива) у овим реченицама објашњава на основу идеја изражених глаголом⁵ надређене реченице, што треба прецизирати примедбом да није реч само о значењу глагола те надређене структуре, већ о читавом њеном смислу, тачније о контексту који та надређена структура намеће, како својом формом, тако и својом семантиком.

Како је већ познато да француски глаголски начин сибжонктив (фр. *subjonctif*) нема свог формалног кореспондента у српском језику, <поставља се питање о томе која је вредност глаголских облика који се јављају у преводним еквивалентима реченица у којима се он јавља. С обзиром на то да српски језик, у поређењу са француским, има редукован систем глаголских начина⁶, глаголска времена су *tâ* која, у зависности од контекста, имају темпоралну (индикативну или релативну), или пак преузимају модалну вредност.⁷

Када је реч о српском језику, можемо претпоставити да су еквиваленти реченица које су предмет овог рада *изричне реченице*, најчешће *декларативне реченице* (*изричне реченице у ужем смислу*).⁸

2 У складу са тим, ове реченице могу имати функцију: 1) директног или индиректног објекта, 2) субјекта, 3) атрибута, 4) одредбене допуне, 5) апозиције, 6) допунског члана (фр. *terme complétif*).

3 Изузетак представљају комплетивне реченице у функцији субјекта, које се налазе испред надређене реченице.

4 Превод француског термина *support* био би „ослонац“. У нашој литератури обично се користи термин *управна реч* (Ивић 1970; Симић – Јовановић 2002; Ружић 2006), те ћемо га и ми даље користити.

5 Под *глаголом надређене реченице* треба подразумевати глагол или глаголски израз, као и глагол *être* праћен атрибутом (придев или партицип), нпр. *être désireux/consentant*, или евентуално неки други перифрастични облик. На пример, у изразу: *Désireux qu'il soit récompensé* комплетивна реченица изражава исти модалитет као и у изразу: *Je désire qu'il soit récompensé*.

6 Већина наших граматичара глаголским начинима сматра само *императив* и *попшеницијал*.

7 Глаголски облици српског језика се, почев од Александра Белића (Белић 1998: 230), сврставају у категорије *индикатива*, *релатива* и *модуса*. Овакво схватање прихватили су и његови следбеници, почев од М. Стевановића (Стевановић 1967: 27), па до аутора савремених граматика.

8 Наиме, српски еквиваленти комплетивних реченица најчешће су *изричне реченице у ширем смислу* (Станојчић – Поповић, Стевановић и други). Њима се изриче садржај неке ситуације, а најважнија им је *дојунска* функција, пре свега функција директног

Што се тиче вредности употребљених глаголских облика у оквиру ових реченица, ставови наших граматичара нису усаглашени. Неки граматичари наводе само да је та вредност темпорална⁹ (не разматрајући при том модалне вредности), а има и оних који експлицитно износе став да ти глаголски облици могу имати и модалну вредност. Милан Стевановић, под модалном употребом глаголских времена подразумева „случајеве означавања личног односа према ономе што се дотичним обликом казује, тј. функције изражавања: намере, жеље, заповести, могућности, потребе (...) готовости да се то врши или изврши, претпоставке или сигурности у вршење и извршење радње, па услова под којим се што врши или изврши итд.“ И даље: „Све то се, како је познато, означава облицима глаголских начина (модуса). Али, – и то је такође познато – не једино њима, него и облицима глаголских времена “(Стевановић 1967: 27). И Радоје Симић у свом раду *Глаголска времена у зависним реченицама* (1966) закључује да употреба глаголских времена у *изричним реченицама у ужем смислу* (дакле, *декларативним реченицама*) може да буде индикативна, релативна и модална.¹⁰

Комплетивне реченице уведене глаголима говорња, мишљења и перцепције

Синтакса ове групе глагола веома је комплексна, у смислу да се у француској комплетивној реченици уведеној оваквим глаголима може наћи и индикатив и сибжонктив, са великом могућношћу њихове алтернације, у зависности од нијанси – некада веома суптилних - којима говорно лице боји свој исказ.¹¹

објекта, уз глаголе комуницирања, мишљења, опажања, осећања, и сличне глаголе, мада и оне, као и француске комплетивне реченице, могу имати и друге допунске функције. У савременој литератури пронашли смо и термине *комплетивне реченице* (Кордић 2008) или *дојунске клаузе* (Ружић 2006). Подтипове ових реченица представљају: *декларативне реченице* (*изричне реченице у ужем смислу*), *зависноујиїне реченице* и *волунїаїиїне (вољне) реченице*.

- 9 У граматици Станојчић Поповић (1994) налазимо тврдњу да је глагол оваквих реченица увек у релативу (дакле, темпорално употребљен).
- 10 „Пре свега, потврдили смо, насупротив и врло ауторитативним мишљењима, да у већем броју врста зависних реченица лични глаголски облици могу бити употребљени тројачко: у индикативу, релативу и модусу.“ (Симић 1966: 152) И даље: „У модалним зависним реченицама износи се нечији лични став према радњи означеној личним глаголским обликом у предикату. То може бити: а.) став говорног лица; б.) став субјекта главне реченице.
- 11 Као поткрепљење ове тврдње навешћемо следећу констатацију: “...le mode du verbe secondaire dépend, non pas précisément du verbe principal (pris en soi), mais de l'idée, de l'intention qui préside la phrase. “ (Le Bidoa II 1970: 333) „...глаголски начин глагола зависне реченице не зависи само од управног глагола, већ од идеје, „интенције“ која доминира читавом структуром.“ (Превод Р. С.)

I. АФИРМАТИВНА РЕЧЕНИЦА

После афирмативне употребе ових глагола француска компле-
тивна реченица је у индикативу.

1. *Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui.* (MP: 245)¹²

➤ *Мој муж тврди да ја не волим воће* зато што га једем мање него он. (ЖМП: 33)

2. (...) à chaque personne qu'on lui amenait, *elle croyait que c'était l'un d'eux* (...) (MP: 399)

➤ (...) кад год би јој некога представили, она би помислила да је то неко од њих (...) (ЖМП: 221)

3. Pourtant *il se doutait bien que ce qu'il regrettait ainsi c'était un calme*, une paix qui n'aurait pas été pour son amour une atmosphère favorable. (MP: 349)

➤ *Он је ипак добро слутио да он то ипак жали за спокојством*, за миром, који за његову љубав не би били довољна атмосфера. (ЖМП: 160)

4. Quelquefois *il espérait qu'elle mourrait sans souffrances dans un accident*, (...). (MP: 411)

➤ *Понекад се надао да ће она безболно погинути* у каквом несрећном случају, (...). (ЖМП: 236)

II. ОДРИЧНА ИЛИ УПИТНА РЕЧЕНИЦА

Када је неки глагол ове семантичке групе у *дубитивној конституцији* (уколико је главна реченица одрична, или упитна, или уколико садржи јаку идеју сумње, несигурности), његова компле-
тивна реченица је у сибжонктиву:

5. Enfin, s'il n'y a rien, *je ne pense pas que ce soit* que ce monsieur la croit vertueuse, dit ironiquement M. Verdurin. (MP: 268)

➤ Па сад, ако и нема ничега, *не верујем да је то* зато што тај господин верује да је она чедна, рече иронично г. Вердирен. (ЖМП: 60)

6. (...) „Ce n'est pas croyable, *je n'aurais jamais pensé qu'un homme pût faire cela*“, (...) (MP: 381)

➤ (...) „То је невероватно, *никада не бих помислила да би човек могао бити способан за то*“, (...). (ЖМП: 200)

¹² Глагол *prétendre* може да има и значење „avoir la prétention de“, и у том случају он има синтаксу глагола воље.

7. - „Vraiment, **crois-tu que ce soit possible** qu'une femme soit touchée qu'on l'aime, ne vous trompe jamais?“ lui demanda Swann anxieusement. (MP: 431)

➤ - „Збиља, **зар мислиш да је њо могућно** да једна жена буде дирнута што је човек воли, да га никада не превари?“ упита Сван са стрепњом. (ЖМП: 261)

8. Mais il compta que cette existence durait déjà depuis plusieurs années, que **tout ce qu'il pouvait espérer c'est qu'elle durât** toujours, (...). (MP: 410)¹³

➤ Али, када је прорачунао, он увиде да такав живот траје већ више година, **да се не може надаџи ничему дружом до да њо њошраје заувек**, (...). (ЖМП: 236)

Сибжонктив у оваквим реченицама ипак није обавезан – уколико је циљ нагласити *реалности* чињенице о којој се говори, могуће је да у комплетивној реченици остане индикатив (или кондиционал, када се инсистира на *евенџуалности*):

9. - Mais **nous ne croyons pas que vous exagérez**, ... (MP: 180)

➤ - **Та не мислимо ми да ви преџерујете**, ... (ЖМП: 99)

НАПОМЕНА: Објашњење за промену глаголског начина од зависности од *форме* надређене реченице наводе аутори Дамурет и Пишон (Damourette – Пицхон 1911–36). Тако на пример објашњавају алтернацију начина после негације глагола који у себи садрже имплицитну негацију, типа *nier, démentir* (*неџираџи, деманџоваџи*): индикативом говорник тврди да је чињеница негирана од стране протагонисте ипак тачна, а сибжонктивом напротив он не доноси суд о тој чињеници¹⁴.

Овај принцип може нам помоћи да објаснимо појаву сибжонктива после негације глагола *savoir*, иако је у савременом језику у тој ситуацији уобичајена употреба индикатива. Овај глагол специфичан је по томе што његово значење има апсолутни карактер.

13 У овој комплетивној реченици глагол је у сибжонктиву због рестрикције *tout ce que*. И у овом случају, и у случају када је глагол *espérer* у афирмативној конструкцији српски преводни еквивалент је према неким мишљењима, декларативна реченица са модално употребљеним глаголским обликом. Тачније, Р. Симић (Симић 1966) глаголски облик декларативне реченице после глагола *надаџи* се анализира као модалан. Реч је о следећем примеру: *Док сам жив, очеџ се надам да ћу моју жену и дјецу којекако моћи храниџи...* (Симић 1966: 137)

14 Аутори дефинишу сибжонктив као *le mode du non-jugement*. При томе се под изразом *non-jugement* подразумева уздржаност говорника (или протагонисте) да донесе суд о вероватности реализације радње о којој се говори. Термин *le mode* је позајмљен из старе француске грамаџике, а аутори га користе уместо термина *le mode*, подразумевајући под њим само индикатив и сибжонктив.

Када се употреби афирмативно, он тада имплицира слагање између мишљења протагонисте и мишљења говорника. Када се каже: *Louis sait que Paul est malhonnête*, то значи да је то не само Лујево мишљење, већ да је то и мишљење говорника: ту дакле нема места сибжонктиву. Ово слагање нестаје када је глагол *savoir* негиран, јер говорник може да познаје истину коју протагониста не зна. У том случају могућа је употреба и индикатива и сибжонктива:

10. ... d'où il résultait que **celui-ci ne savait pas** que *George Sand était le pseudonyme d'une femme*. (МР: 203)

➤ ... **а из његове приче је произишло да овај није знао да је Жорж Санд псеудоним једне жене**. (ЖМП: 107)

11. **Vous ne saviez pas** que le piano pouvait atteindre à ça. (МР: 150)

➤ **Ви нисте знали да клавир може то да досиигне**. (ЖМП: 39)

12. **Elle ne savait pas** que sa cousine fût là. (МР: 386)

➤ **Није знала да је њена рођака ту**. (ЖМП: 206)

13. —Mais non, cet amour de Charles, **je ne savais pas** qu'il fût là, (...). (МР: 388)

➤ -Не, **нисам знала да је то срце, Шарл, овде**. (ЖМП: 208)

У српском језику, ова дистинкција се губи, и комплетивна реченица после глагола *savoir* увек се преводи декларативном реченицом са темпорално употребљеним глаголским облицима. Сматрамо да је то у вези са природом овог глагола: он наине припада групи *фактивних глагола* – дакле, његово значење „имплицира да је оно што њима подређена реченица износи истинит факат“. (Ивић 1983: 140).

III. АЛТЕРНАЦИЈА СИБЖОНКТИВ/ИНДИКАТИВ¹⁵

1. глаголи који изражавају претпоставку

Уз ове глаголе користи се индикатив када се ради о претпоставци која је заснована на неким чињеницама, која дакле није произвољна – иако и даље постоји доза сумње, можемо приметити да се у оваквој употреби ови глаголи по значењу приближавају глаголу *reposer* (*мислити, сматрати*). Таква комплетивна реченица има преводни еквивалент у декларативној реченици.

14. (...) **le docteur supposait** que la phrase commencée était ridicule et la terminait ironiquement (...). (МР: 242)

¹⁵ У навођењу ових примера, ограничили смо се на оне које смо пронашли у корпусу, иако у француском језику постоји још оваквих примера.

➤ (...) доктор би претпоставио да је зајочена фраза смешна и завршио би је иронично (...). (ЖМП: 28)

15. Swann fut bien étonné, **il supposait que son nom n'était jamais proféré** devant les Verdurin. (MP: 434)

➤ Сван је био веома изненађен, претпостављао је да се његово име никада не изговара пред Вердиреновима. (ЖМП: 265)

Када су у одричном облику њихова комплетивна реченица биће у сибжонктиву:

16. **Jamais il n'avait supposé que ce fût une chose aussi récente**, (...). (MP: 423)

➤ Никада он не би могао ни претпоставити да је ико могло бити нешто иако недавно, (...). (ЖМП: 251)

Насупрот томе, када је реч о формирању произвољне хипотезе, која није заснована ни на каквим индицијама, него је у питању замишљена радња која служи као полазна основа за даље резонување, комплетивна реченица ових глагола биће у сибжонктиву.¹⁶

17. **Mettons que [=supposons que]¹⁷ j'aie eu tort**, au moins je te le dis carrément. (MP: 429)

➤ Узмимо да сам погрешила, али бар ти то кажем отворено. (ЖМП: 258)

Промена глаголског начина овакве комплетивне реченице не утиче на промену преводног еквивалента.

2. глаголи који изражавају сумњу

Глаголи овог типа (*douter, contester, démentir, disconvenir, dissimuler, nier*), имају комплетивну реченицу у сибжонктиву.¹⁸ Уз негиране глаголе овог типа често се користи експлетивно *не*, иако оно није обавезно.¹⁹ У српском језику преводни еквивалент је изрична реченица, али се у овим случајевима експлетивно *не* не употребљава.

16 Оваква употреба (у којој су иначе глаголи претпоставке најчешће у императиву), честа је у математичким задацима, за постављање претпоставке. *Pour aller d'un village A à un village B, un homme parcourt la distance AC à pied, et la distance CB en autobus. On suppose qu'il ne perde pas le temps dans l'attente de l'autobus.* (Cohen 1965: 150)

17 Глагол *mettre* у императиву постаје синониман са глаголом *supposer*, пре свега у фамилијарном језичком регистру.

18 Индикатив се после њих користи само уколико се инсистира на реалности чињенице.

19 Дамурет и Пишон (Damourette – Richeux 1911–36) сматрају да се експлетивно *не* у овој ситуацији може објаснити као нека врста „побуне“ духа против апсолутизма изјаве: *Je ne doute pas*. У колико се оно не употреби, значи да овакве побуне нема.

18. Celles-ci ne lui eussent paru mensongères que *s'il s'était d'abord défié*²⁰ qu'elles le fussent. (MP: 345)

➤ Ове би му се учиниле лажне *само ако би он ошћрве погледовао да би њо могле бићи*. (ЖМП: 155)

19. *Ne doutant pas* que ce fût pour montrer qu'ils n'étaient pas intimidés par les titres,... (MP: 26)

➤ *Не сумњајући да они њо чине* зато да би показали како се они не устручавају с' титулама... (ЖМП: 112)

3. глаголи мишљења (trouver, croire, estimer,...) + *придев*

Уколико се глаголима овог типа придружи неки придев (*bon, nécessaire, raisonnable, naturel, inévitable,...*), они добијају јачу ноту личне, субјективне процене, тако да се то одражава и на њихову синтаксу (добијају синтаксу какву имају глаголи воље). У српском језику преводни еквиваленти њихових зависних реченица остају изричне реченице:

20. *...je n'ai pas trouvé raisonnable* qu'il louât des places pour y retourner avec moi. (MP: 40)

➤ *...нисам смањрала разложним да њоново узима улазнице* да би ишао и са мном. (ЖМП: 100)

21. (...), mais comme elle était bonne, désireuse de lui faire plaisir, et souvent triste quand elle l'avait contrarié, *il trouva tout naturel* qu'elle le fût cette fois de l'avoir privé de ce plaisir de passer une heure ensemble (...). (MP: 327)

➤ (...), али како је била добра, жељна да му причини задовољство, и често тужна кад би му учинила што нажао, *нашао је да је природно да се сада жалоси* што га је лишила тога задовољства да проведу један сат заједно, (...). (ЖМП: 132)

22. (...) cette explication calmait les soupçons de Swann, *qui* en effet *trouvait inévitable* que l'amie eût d'autres invités qu'Odette dans sa loge à l'Hippodrome, (...) (MP: 370)

➤ (...) то објашњење умирило би Сванове сумње, јер *он је одишћа налазио неизбежним да њена пријатељица има у својој ложи на хиподрому и других особа* а не само Одету, (...). (ЖМП: 186)

²⁰ Глагол *se défier* значи: *se méfier, douter de*.

4. Глагол *comprendre*

Када се „разумевање“ које износимо овим глаголом односи на постојање неке чињенице (говорник/субјекат интелектуално поима да та чињеница постоји), његова комплетивна реченица је у индикативу:

23. „**Je comprends** que je ne peux rien faire, moi chétive, à côté de grands savants comme vous autres, lui avait-elle répondu. (...) „(МР: 234)

➤ „Ја разумем да не могу ништа, ја, слабино сџворење, крај великих учењака као што сте ви“, одговорила му је она. (...) (ЖМП: 19)

24. A partir de cette soirée, **Swann comprit que** le sentiment qu’Odette avait eu pour lui *ne renaîtrait jamais*, que *ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus*. (МР: 409)

➤ Почев од те вечери, Сван схвати да осећања која је Одетта некада имала према њему неће никада више васкрснути, да се његове наде у срећу никада више неће остварити. (ЖМП: 234)

Напротив, када се уз овај глагол употреби сибжонктив, он тада значи: „*trouver naturel, ne pas s’étonner de*“; чињеница се сматра већ познатом и прихваћеном, а оно што протагониста разуме, то су њени узроци:

25. **Je comprends très bien** qu’on ne puisse pas avoir de jolies choses, mais au moins qu’on n’ait pas de choses ridicules. (МР: 392)

➤ **Разумем ја** врло добро да човек не може увек имати лепих ствари, али онда бар нека нема смешне. (ЖМП: 214)

=Слажем се се тим да човек не може увек имати лепих ствари,

...

У следећем примеру, семантика француске реченице сугерише превод зависноупитном реченицом:

26. **Je ne comprends pas** qu’Odette supporte des manières pareilles. (МР: 333)

➤ На схватам како Одетта може да подноси такво опхођење. (ЖМП: 140)

=Не схватам зашто Одетта подноси такво опхођење.

Значење ове реченице можемо интерпретирати и на следећи начин: „Не слажем се са тим што Одетта подноси такво опхођење.“

27. (...) ; si elle ne faisait rien de mal à ce moment-là, comment Forcheville pourrait-il même *s'expliquer*²¹ *qu'elle eût pu ne pas ouvrir?* (МР: 330)

➤ - и, ако у томе тренутку није чинила ништа рђаво, како би чак Форшвил могао објаснити себи да би она могла не отворити ? (ЖМП: 136)

Промена глаголског начина у француском језику рефлектује се на преводни еквивалент у српском: када је комплетивна реченица у сибжонктиву, постоји и могућност превода зависноупитном реченицом.

Примери су показали да су еквиваленти до сада посматраних комплетивних реченица после глагола *говорeња*, *мишљења* и *перцепиције* декларативне реченице, са изузетком комплетивне реченице у сибжонктиву после глагола *comprendre*, која као еквивалент може имати и зависноупитну реченицу. Што се тиче вредности глаголских облика у оквиру већине ових еквивалентних структура, мишљења наших граматичара нису усаглашена. Због тога ћемо се ми ограничити на напомену да у нашој стручној литератури постоје и ставови да се глаголу декларативне реченице који износи лични став говорника или субјекта главне реченице може приписати модална вредност.

5. Декларативни глаголи у значењу воље

Глаголи који својим семантичким модалитетима служе за тврдњу (афирмацију) неке чињенице (нпр. *dire, prétendre, mander, assurer, avertir, prendre garde, écrire, conclure,...*) могу добити значење глагола воље, блиско значењу глагола *vouloir* (*хитeти*, *желети*) или глагола *ordonner* (*наредити*), и онда се после њих користи сибжонктив:

28. Et à défaut d'aucun, il priait M. de Charlus de courir chez elle, **de lui dire** (...) qu'il se rappelait avoir à parler à Swann, qu'elle voulût bien lui faire demander de passer tout de suite chez elle; (МР: 362)

➤ А у недостатку било каквог изговора, замолио би г. де Шарлиса да отрчи код ње, **да јој (...) каже**

а. како се сећио да би требало да разговара са Сваном

б. **и да је замоли да га позове да одмах сврати код ње** ; (ЖМП: 176)

У овом примеру глагол *dire* везује две комплетивне реченице, од којих је прва у индикативу, јер је ту глагол *dire* употребљен као

²¹ Једно од значења глагола *s'expliquer* је и: *comprendre la cause, la raison, le bien-fondé de.*

декларативни глагол, док је друга у сибжонктиву, јер је сада овај глагол употребљен као глагол воље. Ово се огледа и у преводу на српски: у првом случају реч је изричној реченици са темпоралним глаголским обликом, а у другој је експлицитно показана двојакост значења глагола *dire* – преведен је глаголом *замолиши*. Сада је српски преводни еквивалент друга подврста изричних реченица – *волунтативна реченица*²². Треба скренути пажњу и на промену везника – у другом примеру је наиме искључена могућност употребе везника *како*.²³

У следећем примеру глагол *répondre* могуће је заменити и неким од глагола воље, рецимо: *ordonner, prier* (*наредити, замолиши*), и сл., без промене смисла реченице.

29. ..., **en répondant** *qu'on voulût bien l'excuser (...), mais qu'il avait quelque chose à demander au peintre.* (MP: 37)

➤ *...одговоривши му да га за извини (...)*, али да има нешто да пита сликара. (ЖМП: 97)

Дакле, у случају када декларативни глаголи означавају вољу, српски преводни еквивалент њихових комплетивних реченица је *волунтативна (вољна) реченица*. За разлику од *декларативних* и *зависноуједињених* реченица, волунтативне реченице су *модалног карактера*, јер се њима исказује ситуација која није реална.²⁴ У *Српској синтакси* (Симић – Јовановић 2002) се ове реченице разликују од декларативних по томе што је њихово значење проспективно (њено остварење везано је за будућност).²⁵ Карактеристични облик волунтативних реченица је *да+презент*, или *нека+презент* (уколи-

22 О овоме даље у овом раду.

23 „...када је у питању тзв. *волунтативна модалност*, онда се појављује само везник *да* ... (нпр. може *Рекао је да ме воли/како ме воли*, али само: *Желим да пушљем*)“ (Ружић – Бошњакковић: 235)

24 У питању су реченице „...којима се износи садржина глагола унутрашњег расположења у виду захтева, жеље, жаљења, настојања, плана, готовости, спремности, наде, претпоставке, сигурности, способности, потребе, неминовности, вршења још нереализованих или неизвесно реализованих процеса. Тај, свима њима заједнички, модални карактер везује ове реченице у посебну врсту изричних реченица, које ми, с правом по своме мишљењу, називамо овим њима заједничким именом“ (Стевановић 1969: 798)

25 Тачније, реализација одређене радње се: наређује или захтева (*императивне изричне реченице*, а зависе од глагола типа *заповедити, наредити, захтевати, тражити, молиши, предлаћи*), жели (*општаивне* или *жељне* изричне реченице зависе од глагола типа *желети, жудети, волети*), планира (глаголи типа *намераваши, планираши, настојаши, трудити се, покушаваши,...*).

Међу нашим граматичарима постоје и мишљења да презент у овој конструкцији није модалан: Сreto Танасић (Танасић 1996: 168), анализирајући примере типа *Да чујем шта хоћеш* као допуне неизреченој, подразумеваној реченици „Хтео бих“ или „Хоћу“, износи став да „при оваквој *допунској* употреби презента и није умјесно говорити о некој његовој модалности“.

ко се ради о посредној заповести – заповести лицу које није присутно). Наиме, волунтативна реченица од своје главне реченице зависи на такав начин да је радња њеног глагола обично обележена временом глагола главне реченице, док је сама волунтативна реченица скоро увек у презенту (трајном или свршеном)²⁶, дакле има *стално време* (Белић 1933).

* * *

Реченице које допуњују управну реч са значењем говорења, мишљења и перцепције у француском језику имају доста комплекснију синтаксу него у српском. Опште правило је то да је њихова комплетивна реченица у индикативу, уколико су они афирмативно употребљени, а уколико су у некој дубитативној конструкцији (када су негирани, у упитном облику или уколико у реченици постоји нека рестрикција), њихова комплетивна реченица је у сибжонктиву. Међутим, постоји значајан број ситуација у којима се одступа од овог правила, као и одређени број глагола који сами по себи имају специфичну синтаксу. На пример, када декларативни глаголи имају значење воље, и афирмативно су употребљени, њихова комплетивна реченица имаће глагол у сибжонктиву; реченица која зависи од глагола претпоставке ће бити у индикативу или сибжонктиву у зависности од степена заснованости претпоставке изражене глаголом; уколико се глаголу *trouver* (или неком другом глаголу мишљења) дода квалификативни придев он тада добија значење потребе вршења радње, и самим тим синтаксу глагола воље. Када глагол *comprendre* значи „*trouver naturel*“, он ће имати комплетивну реченицу у сибжонктиву.

Преводни еквивалент реченица које допуњују управну реч са значењем говорења, мишљења и перцепције у српском је увек изрична реченица, најчешће декларативна. Могућност превода зависноупитном реченицом јавља се једино код комплетивне реченице уведене глаголом *comprendre*, и то само у случају када је та комплетивна реченица у сибжонктиву. Када је реч о вредности глаголских облика у оквиру ових изричних реченица, мишљења наших граматичара нису усаглашена: неки граматичари сматрају да се у декларативним и зависноупитним реченицама глаголска времена увек употребљавају темпорално, док други заступају став да уколико управна реч ових зависних реченица садржи лични

26 У савременом српском језику није уобичајена употреба потенцијала у оваквим реченицама. Пример потенцијала нашли смо код Белића, у граматички из 1933 године: *Желим нека би увек срећан био.* (Белић 1933: 121)

став говорника, глаголски облик ће у њима бити употребљен модално. Једино је у случају изричне реченице уведене глаголом *знаћи* извесна темпорална вредност њеног глаголског облика. У случајевима када глаголи говорења или мишљења означавају вољу субјекта главне реченице да дође до вршења одређене радње, српски преводни еквивалент биће трећа подврста изричних реченица, односно волунтативна реченица.

Литература

Белић 1998: А. Белић, *Ојишћа лингвистџика*, Први том: *О језичкој ѣприроди и језичком развиџику*, књига I и II, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства. (Прво издање 1941).

Цохен 1965: М. Cohen, *Le Subjonctif en français contemporain*, Paris, SEDES.
 Damourette, Pichon 1911–36: J. Damourette, É. Pichon, *Des mots à la pensée, Essai de Grammaire de la Langue Française*, Tome cinquième, VERBE (fin), Paris, Bibliothèque du "français moderne", Collection des linguistes contemporains.

Grevisse 1969: М. Grevisse, *Le Bon Usage*, 9e édition revue, Gembloux, Editions J. Duculot, S.A.

Ивић 1970: М. Ивић, *Ујошреба глаголских времена у зависној реченици: ѣрезентџи у реченици с везником да*, Зборник за филологију и лингвистику XIII/1, Нови Сад.

Ивић 1983: М. Ивић, *О реченицама којима се дојунује глагол знаћи*, Лингвистички огледи, Београд, Просвета.

Кордић 2008: С. Кордић, *Координација и субординација у сложеним реченицама славенских језика*, Јужнословенски филолог, LXIV.

Le Bidois, Le Bidois 1971: G. Le Bidois, R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne (ses fondements historiques et psychologiques)*, Tom I i II, Paris, Editions A. et J. Picard.

Le Goffic 1993: P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette.

Nyrop 1930: Кr. Nyrop, *Grammaire Historique de la Langue Française*, Tome 6e, Copenhagen, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.

Ружић 2006: В. Ружић, *Дојунске реченице у савременом срџском језику (I)*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику XLIX/1, Нови Сад.

Ружић, Бошњаковић 2005: В. Ружић, Ж. Бошњаковић, *Везници у изричним реченицама (српско-македонске паралеле)*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, вол. 48, бр. 1–2.

Симић 1966: Р. Симић, *Глаголска времена у зависним реченицама*, Наш језик, XV, св. 3–4, Београд.

Симић, Јовановић 2002: Р. Симић, Ј. Јовановић, *Срџска синџакса*, I-II, Београд, Јасен.

Станојчић, Поповић, 1994: Ж. Станојчић, Љ. Поповић, *Грамаџика српскога језика*, (уџбеник за I, II, III и IV разред средње школе), треће, прерађено издање, Завод за уџбенике и наставне средства, Београд.

Стевановић 1969: М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик*, (II Синџакса) Београд, Научна књига.

Стевановић 1967: М. Стевановић, *Функције и значења глаголских времена (Fonctions et sens des temps verbaux)*, Београд, Научно дело.

Танасић 1996: С. Танасић, *Презент у савременом српском језику*, Београд, Институт за српски језик САНУ.

Точанац Миливојев 1989а: Д. Точанац Миливојев, *Propositions, phrase et texte*, *Syntaxe de Phrase Française*, Нови Сад, ИСЈК.

Wagner, Pinchon 1962: R.-L. Wagner, J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette.

Корпус

Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu, Tome I: Du Côté de chez Swann, Deuxième partie: Un Amour de Swann*, Paris, Gallimard, 1954. (skraćena: MP)

Marsel Prust, *Jedna Svanova Ljubav*, prevod: Živojin Živojinović, Novi Sad, Matica Srpska, 1967. (Copyright by *Librairie Gallimard*, Paris, 1919.) (skraćena: ŽMP)

Ružica Seder

LE CHOIX DU MODE VERBAL DANS LES PROPOSITIONS COMPLÉTIVES INTRODUITES PAR LES VERBES DÉCLARATIFS, VERBES D'OPINION ET DE PERCEPTION ET LEURS ÉQUIVALENTS SERBES

Résumé

Cet article porte sur le choix du mode verbal dans les propositions complétives dépendant de verbes *déclaratifs, verbes d'opinion et de perception*, et sur leurs équivalents serbes. Après l'analyse de l'emploi des modes verbaux dans ce type de complétives, en comparant les exemples fournis par le corpus, étudiant tout d'abord leurs équivalents syntaxiques serbes, et puis, analysant les formes verbales à l'intérieur de ces équivalents, on essaie de cerner les équivalents sémantiques des modes français dans ce type de propositions.

Milan Milanović, Ana Milanović
Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu

TESTING LISTENING IN THE INTERNET-BASED TEST OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE¹

In this paper, the Listening section of the Internet-based Test of English as a Foreign Language is analyzed. Based on theoretical attempts to define a construct of listening and on the statement of purpose provided in the ETS's publications, the intention of this paper is to identify the construct, or in other words the abilities necessary for comprehend and analyze an utterance. TOEFL iBT measures a test taker's ability to understand the English language as is heard in an academic setting, thus providing evidence of their ability to understand and participate in lectures and conversations. Therefore, this paper identifies three purposes for academic listening: listening for basic comprehension, listening for pragmatic understanding, and listening for connecting and synthesizing information. Based on these three purposes, there are identified skills and abilities which are constituent part of the construct, which is then operationalized by input materials and test tasks in a language test. The step of test operationalization involves selecting audio materials and formulating test tasks, which in the case of TOEFL iBT take the form of a selected response. Finally, there are certain limitations identified, which are inherent to assessing language skills, as well as to assessing language through computer technology. However, despite the limitations, it is emphasized that assessing listening represents an important segment of overall language assessment, because listening is essential feature of communication. A wider implication of this paper refers to the insight Serbian test developers may benefit from when attempting to develop a test of listening in entrance or any other type of language exams.

Key words: construct, language skills, listening comprehension, test question format, TOEFL iBT

1. Introduction

Listening comprehension is a very complex process whose relevance in language learning and testing is more than obvious. However, although

¹ Kraća verzija ovog rada izložena je na Trećem naučnom skupu mladih filologa, održanom 12.3.2011. godine na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu.

test developers, teachers and test users intuitively share the consensus of what constitutes comprehension of an utterance, they invariably find it difficult to define and measure the construct of listening. The construct-related issues are of central interest in language assessment, and consequently they are equally important in assessing any of the language skills – reading, listening, writing, and speaking.

Language tests are usually intended to measure one or more constructs, so that inferences based on test results may be used for making certain decisions about the candidates' competence to effectively use the language in question. These decisions may vary significantly depending on the test purpose. In high-stakes language tests, decisions made on the basis of test scores tend to be of great influence on test takers' future life and career. For this reason, it is important for test constructs to be well defined and accordingly operationalized. In this paper, the Listening section of the Internet-based Test of English Language (TOEFL iBT) will be analyzed for the purpose of defining the constructs of listening, identifying the input materials and question formats used to operationalize the construct(s).

This analysis may be helpful to language instructors as well as to test developers for several reasons. First of all, the impact that international standardized tests may have on language instruction has been recognized by researchers in language assessment (see Wall and Horak, 2006, and 2008) as well as by language instructors who either prepare candidates for taking some of the standardized high-stakes tests or teach English by assessing language skills in the way these skills are assessed in high-stakes language tests. When it comes to Serbian English language teaching community, philological departments administer entrance exams at B2 levels of the Common European Framework of Reference². These exams include assessing structures, and are often accompanied by tests of listening and writing. The purpose of entrance exams is to ensure that students are capable of attending classes where the language of instruction is English, which coincides to some extent to the purpose of TOEFL iBT. Besides, TOEFL iBT is claimed to be placed at the same level of the CEFR, and for this reason a deeper understanding of construct definition, test operationalization and test administration as applied in this test, may be of assistance to test developers and language teachers in Serbian ELT community.

This paper is based on the information available in the ETS's publications targeting prospective test takers and language teachers

2 For language proficiency scales and scale descriptors see North and Schneider, 1998; and Council of Europe, 2001.

with the purpose of reflecting on the type of listening constructs the test is intended to measure as well as on the question formats utilized to assess test takers' listening skills (Jamieson et al., 2000; ETS 2007). The corpus for analysis includes 36 sample subtests (Listening sections only) authored by either ETS or Barron's TOEFL preparation team. The examples provided here are available in free online practice materials (through ETS's website available at <http://www.toefl.org>).

2. About TOEFL iBT

The Internet-based Test of English as a Foreign Language is taken worldwide and is administered in certified test centers via fast, secure and reliable Internet connection. This test measures test takers' ability to communicate effectively in English, in a university setting, which means that input materials are like those which can be found at any given university in North America, and that test tasks correspond to a large extent to the tasks a language user may be facing at a campus. Developers of TOEFL iBT envisage that the test measures not only receptive, but also productive language skills, either separately or integratedly³. The integration of skills is achieved by presenting input materials in visual and/or audio formats, or, in other words, presenting input materials in the form of reading and/or listening passages in the Speaking and Writing sections. Apart from being presented as input materials in integrated speaking and writing tasks, reading and listening comprehension (and not only comprehension) are assessed individually in the corresponding sections (for more about the TOEFL iBT see ETS, 2006; ETS, 2007, and Alderson, 2009). In this paper, only the Listening section of the test will be analyzed, although it seems obvious that integrated tasks utilizing listening passages also measure the construct of listening.

3. How to define a construct?

Language tests measure one or more constructs, which need to be defined and operationalized in line with the purpose of assessment. The process of defining a construct is a relatively complex task, because there are many factors which need to be taken into consideration. According to Buck (as cited in Milanović, 2011), there are at least three possible ways to define a construct of listening. The first one of them is taken when test developers identify the competences test takers should possess, and create such tasks which should engage the corresponding competences. An alternative to this so-called competence-based approach is that of

3 For more about testing skills separately and integratedly, see Powers (2010).

creating test tasks which correlate with real world language use and tasks. This is possible only when the corresponding real world situations are familiar and already identified. The third approach combines the first two (Buck 2001:102) and makes use of both competences deemed relevant for a certain language use situation and tasks whose completion is relevant in a particular situation.

Whatever approach test developers choose to take, it will be based on the following sub-steps: determining the purpose of assessment and identifying target language use situation. When it comes to purpose of assessment, TOEFL iBT is a test which aims at measuring test takers' ability to communicate effectively in a university setting. The inferences based on test results are intended to provide the evidence of test takers' communicative ability in English. Knowing what the purpose of assessment is helps us identify target language use situations. Clearly, these situations will be characteristic of a university campus, making it easier for a test developer to come up with a set of test tasks to address the target language use and the purpose of assessment. In the following chapters, I will discuss the purposes for academic listening as identified and tested in the Listening section of the test, input materials, and question formats used to measure the construct of listening. Listening passages and tasks, and questions related to the passages are the means by which the construct(s) of listening is (are) operationalized.

4. Academic listening

According to ETS, academic listening is done for the following purposes: Listening for basic comprehension, Listening for pragmatic understanding, and Connecting and synthesizing information (2007:12). These purposes are typical of academic setting and should therefore be addressed in a listening assessment by creating test tasks which measure test takers' ability to participate in the listening process in a target language use situation. Each of the three purposes can be broken down into a number of features which explain the purpose in more detail.

Listening for basic comprehension involves comprehending the main idea of an utterance, comprehending major points and important details which are related to the main idea. In this case, a listener may not comprehend all details, but they should be able to "catch" the most important ones.

Listening for pragmatic understanding refers to the listener's ability to recognize a speaker's attitude and degree of certainty, or their function or purpose. As the name suggests, the abilities required to meet this purpose are of pragmatic nature.

Connecting and synthesizing information include a variety of skills, some of which are of pragmatic nature. For example, a listener should be able to recognize the organization by which a piece of information is presented, which is obviously relevant in all classroom activities, during seminars, and presentations. Making connections among pieces of information is part of this ability, as is the pragmatic skill of making inferences and drawing conclusions based on what is implied in an utterance. This incorporates the ability to understand the relationship between ideas, which may include recognizing steps in a process or cause/effect relationship between the ideas, or it may call for making more subtle distinctions, such as those required in the processes of comparison and contrast. Apart from this, a listener should be capable of recognizing various discourse features, such as those of topic changes, allusions, digressions, aside statements, etc.

Now that listening purposes are identified, it may be argued that the test of listening should address these purposes by presenting test takers with authentic listening materials and tasks/questions to elicit test takers' responses proving that they are able to understand spoken English in an academic setting. The request for authenticity in input materials is part of the concern for a test's overall usefulness and construct validity, but due to the spatial limitations authenticity as well as test usefulness will not be discussed in detail here (for more on test usefulness see Bachman, 1990; Bachman and Palmer, 1996; and Chapelle and Douglas, 2006). However, what I find worth mentioning here, given that TOEFL iBT is a language test delivered via the Internet, is the issue of not exactly measuring the construct which is defined through the process of identifying the purposes for academic listening. Two common traps alluring test developers in their effort to operationalize the construct are known as construct-underrepresentation and construct-irrelevant variance (Messick, 1989 as cited in Buck, 2001). The former refers to incompleteness in addressing all parts of the construct by the input materials and corresponding tasks which should engage relevant skills and abilities defined as the construct of listening. The latter is the case of putting validity at risk by (unwillingly) requiring from test takers to demonstrate skills and abilities which have not been defined as the construct. For example, in computer-assisted language test, computer (il)literacy may interfere with actually responding to test task (in this case with listening to a passage and responding to test questions), which will consequently affect test scores and finally inferences made on the basis of the scores.

5. Input

The input in the Listening section may be analyzed by means of test task characteristics framework in computer-assisted language assessment (Milanović, 2010), which relies to a large extent on the framework first developed by Bachman (1990), and then modified by Bachman and Palmer (1996, as well as on the frameworks adapted from these two (see Alderson, 2000; Douglas, 2000; Chapelle and Douglas, 2006). The input in the Listening section refers to the listening passages, and test questions or items which can be described in terms of their format and language. The format of the input includes the characteristics of channel, form, language, length, degree of speededness, and vehicle. Question formats are added here to complement the input suggested in the test task characteristics framework. Language of the input can be analyzed in terms of its organizational, pragmatic, and topical characteristics.

5.1 Format of the input in the Listening section of the TOEFL-iBT

In the Listening section of the TOEFL-iBT, listening passages, accompanying instructions and test questions are delivered in both visual channel (on computer screen) and aural channel (through the headset), in target language via the Internet. The form of the input is language, accompanied by still images, graphs and charts whose purpose is to raise the levels of contextualization and interactional and situational authenticity. There are two types of listening passages: academic lectures and conversations, whose number and length vary. In short version of the Listening section, there are 4 lectures, whereas in long version the number of lectures is 6. Each lecture is 3-5 minutes long and contains between 500 and 800 words. Each lecture is followed by a set of 6 questions/items, which can be referred to as a testlet, because it is related to the same listening passage and is used to assess various aspect of the listening construct in the passage. The number of conversations per sub-test, i.e. section, is 2 in the short version and 3 in the long version of the Listening section. The conversations consist of 12-25 exchanges followed by 5 questions related to the conversation that preceded them. Individual lectures and conversations are played only once, although there are questions in the related set, in which particular segments of the lecture or the presentation is replayed for the purpose of assessing test takers' pragmatic knowledge. Test takers are not presented with questions in advance, but after a passage has been played, though note taking is allowed throughout the section. The Listening section of the TOEFL-iBT is speeded, because test takers are supposed to listen to

the passages and respond to tasks within the pre-determined timeframe which is not under their own control. The input of the Listening section is “reproduced”, or, in other words, played on computers in a testing center. Task types in the Listening section of the TOEFL-iBT are mostly questions or items in the Bachman and Palmer’s sense, i.e. they elicit selected responses, and will be discussed within Question formats.

5.1.1 Question formats in the Listening section of the TOEFL-iBT

There are four question formats in the Listening section of the TOEFL-iBT:

1. Traditional multiple-choice questions with four answer choices and a single correct answer.

Example:

Who is buying new jackets for the team?

- The coach
- The captain of the team
- A former player
- A group of basketball fans

2. Multiple-choice questions with more than one correct answer. When there is more than one correct answer, test takers are prompted to “click on two answers” (Figure 1).

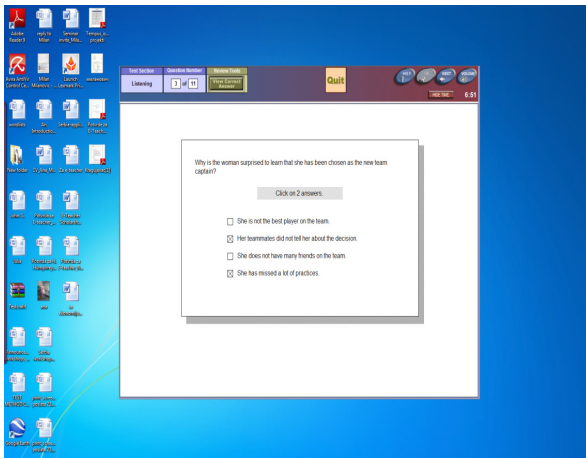


Figure 1: Multiple-choice question with more than one correct answer (ETS, 2007)

3. Sequencing items which require test takers to order events or steps in a process.
4. Questions which require test takers to match objects or text to categories in a chart.

5.2 *Language of the input in the Listening section of TOEFL iBT*

The Listening section measures test takers' ability to understand the English language spoken in academic settings. The language heard in passages is predominantly standard American English, with speakers making utterances clearly with only occasional hesitations typical of unplanned spoken language. This section assesses grammatical knowledge, as well as pragmatic and discourse knowledge. Test takers are often required to make inferences with regards to the speaker's attitude and degree of certainty. They also need to focus on details related to the main idea, which they may find difficult to do because they are not allowed to see the questions beforehand. Topical characteristics of the input refer to the type of information that is in the input, which in the case of the Listening section falls into domain of academic discourse. The lectures take the form of monologues, group discussions, or monologues interrupted by a student making a comment or answering a question. The topics covered in this section are related to various academic fields, mostly related to humanities. The second category of materials consists of short interactions between two or more students, a student and his academic advisor, or a student and a campus staff.

6. *Limitations to listening assessment in TOEFL iBT*

As is the case with any other language test, TOEFL iBT is not resistant to certain limitations. Language samples in the listening passages of the Listening section are recorded using a standard variation of American English, and as such they do not represent all the possible language varieties that can be encountered at a university in North America. The language of both expository materials and interactions seems deliberate and somewhat unnatural, with no attempts to assess test takers' comprehension of informal language. This was the case, if to a somewhat larger extent, with previous versions of the test which made some researches argue that the test suffered from construct underrepresentation (See Buck, 2001:223). The format of questions used to assess test takers' comprehension is limited to multiple-choice questions which is disputable for at least two reasons. First, it requires that test takers select rather than produce their responses to test tasks. Given that test tasks should correspond to target language tasks in real world situations, it may be argued that although in many situations listeners do no more than just listen, in other situations they are required or prompted to respond to input. This seems particularly true for students attending classes at university or participating in conversations

at a campus, and if we recall the statement of purpose underlying this test, we will see that TOEFL iBT aims at assessing test takers' ability to communicate effectively in English in a university setting. In line with this statement of purpose it may be argued that students at any campus are required to respond to what they have heard, using not only selected but also extended responses in Bachman's sense. Second, the nature of multiple choice question format implies that there is a number of options, which a candidate is prompted to select in order to complete a task by choosing a correct or best answer. It is very difficult to imagine anyone in the real world asking themselves or even being asked such things as test takers are in a listening assessment. Finally, a computer delivery poses limitations of another kind. In target language situations, people seldom use computers to listen to lectures or conversations. However, an exception may be found in e-learning courses where lectures are given online in real time or in the form of audio-video clips, which may be argued to contribute to TOEFL iBT test task authenticity (for more on computer applications in language assessment see Chapelle, 2001, and Chapelle and Douglas, 2006).

7. *Conclusion*

The Listening section of the Internet-based TOEFL assesses test taker's ability to understand spoken language. There are identified three purposes for academic listening: listening for basic comprehension, listening for pragmatic understanding, and listening for connecting and synthesizing information. These three purposes form a basis for identifying the constructs of listening which is then operationalized through input materials and test tasks. Input is delivered in audio format, using computer equipment and reliable Internet connection, directly to a test taker's headset. Input can be additionally described in terms of its format and the language, according to the test task characteristics framework, as suggested by a number of researchers. Test tasks take the form of multiple-choice questions, with one or more correct answers, which require from test takers to select them in the manner specified in test instructions. All the responses in the Listening section are selected and to provide them test takers need not possess any background knowledge. Apart from the benefits of testing the skills of listening in a single assessment, this kind of assessment is somewhat limited due to the constraints of computer-assisted language assessment. However, limited as it is, listening assessment is important, not only in high-stakes language assessment, but in language instruction as well, since it goes without say-

ing that a learner's communicative ability would be incomplete without their ability to understand the spoken form of the target language.

References

- Alderson 2009: C. J. Alderson, Test review: Test of English as a Foreign Language TM: Internet-based Test (TOEFL iBT®). *Language Testing*, 26 (4), 621-631.
- Alderson 2000: C. J. Alderson, *Assessing reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bachman 1990: F. L. Bachman, *Fundamental considerations in language testing*. Oxford: Oxford University Press.
- Bachman, Palmer 1996: F. L. Bachman, S. A. Palmer, *Language testing in practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Barron's TOEFL i-BT Test preparation with CD, (2008)
- Buck 2001: G. Buck, *Assessing listening*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chapelle 2001: A. C. Chapelle, *Computer applications in second language acquisition: Foundations for teaching, testing and research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chapelle 2006: C. Chapelle, D. Douglas, *Assessing language through computer technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001: Council of Europe, *Common European Framework of Reference: Learning, teaching, assessment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas 2000: D D. ouglas, *Assessing languages for specific purposes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ETS 2006: TOEFL iBT: Sample Questions. Available at <http://languagetesting.info/articles/artltt.html>. Last accessed January 11, 2011.
- ETS 2007: *TOEFL iBT tips. How to prepare for the TOEFL iBT*. Available at http://www.ets.org/Media/Tests/TOEFL/pdf/TOEFL_Tips.pdf. Last accessed August 11, 2010.
- Jamieson 2000: J. Jamieson, S. Jones, I. Kirsch, P. Mosenthal, C. Taylor, TOEFL 2000 Framework: A Working Paper Educational Testing Service, Princeton NJ.
- Messick 1989: S. Messick, Validity. In R.L. Linn (ed.), *Educational Measurement*, 3rd edn. (pp. 13-103). NY: Macmillan.
- Milanović 2010: M. Milanović, Test Task Characteristics in Computer-assisted (Internet-Based) English Language tests of Reading and Listening: TOEFL i-BT, (unpublished master's thesis)
- North 1998: B. North, G. Schneider, Scaling descriptors for language proficiency scales. *Language Testing*, 15 (2), 217-262.
- Powers 2010: E. D. Powers, The case for a comprehensive, four-skills assessment of English-language proficiency *R&D Connections* 14. Princeton, NJ: Educational Testing Service.

Wall, Horak 2006: D. Wall, T. Horak, The impact of changes in the TOEFL examination on teaching and learning in central and eastern Europe. Phase 1: The baseline study. TOEFL Monograph No. MS-34. Princeton, NJ: Educational Testing Service.

Wall, Horak 2008: D. Wall, T. Horak, The impact of changes in the TOEFL examination on teaching and learning in central and eastern Europe. Phase 2: Coping with change. TOEFL Monograph No. iBT-05. Princeton, NJ: Educational Testing Service.

<http://www.toefl.org>. Accessed on 13 January, 2011.

Милан Милановић, Ана Милановић

TESTING LISTENING IN THE INTERNET-BASED TEST OF ENGLISH AS A FOREIGN LANGUAGE

Резиме

У овом раду анализира се део међународног стандардизованог теста енглеског језика „TOEFL iBT“, у коме се тестира разумевање говора. На основу теоријских настојања да се дефинисе конструкт разумевања одслушаног говора и на основу публикација у издању организације која је аутор теста, овај рад ће покушати да одреди и дефинише конструкт, односно вештине неопходне да би се са разумевањем приступило анализи одслушаног исказа у условима језичког теста. TOEFL iBT мери способност кандидата да разумеју говорни енглески језик у академској средини, како би се проверила њихова способност да са разумевањем прате предавања и разговоре, па се у овом раду идентификују околности у којима је слушање неопходна вештина у академском окружењу: слушање за основно разумевање, слушање из прагматичких разлога, и слушање како би се повезали и интегрисали подаци из више извора. На основу околности у којима се одвија слушање у академском окружењу, ближе се одређују и вештине које су неопходне за идентификовање конструкта који се путем различитих задатака операционализује у језичком тесту. Следећи корак је операционализација теста путем одабира аудио материјала који ће послужити као инпут, и формулисање питања, која у случају овог теста подразумевају одабир понуђених одговора. На крају, идентификују се одређени недостаци који су својствени тестирању вештина, као и тестирању путем рачунара, па се констатује да, упркос недостацима, тестирање разумевања говора представља важан сегмент језичког теста, пошто је разумевање говора у циљном језику једна од кључних комуникативних вештина. Шири значај овог рада огледа се у увиду који састављачи језичких тестова у Србији добијају а који им може помоћи у састављању тестова који мере разумевање слушања у оквиру пријемних испита и других језичких тестова.

Кључне речи: конструкт, језичке вештине, разумевање слушања, формат испитних питања, TOEFL iBT

Јелена Л. Петковић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

О НЕКИМ ЈЕЗИЧКИМ И СТИЛСКИМ ПОСТУПЦИМА У КЊИЖЕВНОМ ИЗРАЗУ ВИДАНА НИКОЛИЋА

Циљ нашег рада јесте уочавање језичких и стилских карактеристика књижевног поступка Видана Николића. За ту сврху искористили смо као предложак текст његове приповетке *Пошмак*, објављене у збирци приповедака *Уклеши извори*. У раду ћемо покушати да на одабраним примерима осветлимо структуру самог текста и да на два уочена типична језичка поступка, експресивној сегментацији реченице и акумулацији језичких јединица, покажемо како их писац користи за изграђивање свог књижевног израза, уграђујући их у саму основу свог уметничког текста.

Кључне речи: приповетка *Пошмак*, примарна фабула, уметнута фабула, макродискурс, експресивна сегментација реченице, акумулација језичких јединица

1. Уводне напомене

Видан Николић аутор је три романа, *Враћа греха*, *Сенка десношнице* (у свом другом издању *Проклећа Јерина*) и *Пријезда и Јелица*, те збирке приповедака *Камен њосинак* и *Уклеши извори*, којој припада и приповетка *Пошмак*, коју мислимо овом приликом анализирати. Ми кажемо приповетка, но нисмо сигурни није ли термин прича можда подеснији, будући да се прича теоријски одређује као један од примарних извора приповетке, дакле оно што је аутор чуо, добио од других, те је у науци и означена као приповетка с причом или приповетка с документом (Поповић 2007, 579-580), што би дакле водило ка томе да је приповетка жанр, „док је 'прича' у њој прво њен извор, а потом и њен структурни део, који с приповетком има однос аналоган односу 'аутора' приповедног жанра и 'наратора' приче у њему“ (Летић 2009, 491). Ако се у литератури сва

jelenapetkovic@eunet.rs

Рад је део истраживања која се спроводе на пројекту *Динамика структуре савременог српског језика*, број 178014, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

три романа В. Николића сврставају у историјске романе, при чему је само то одређење, како читамо, дискутабилно, онда насупрот историјској тематици у романима, у приповеци *Пошомак* стоји народна прича, народно предање, јер „када су писани трагови штури или их уопште нема, трајање прошлости у свијести и подсвијести народа чува се само у причама и пјесмама.

Причањем о знаменитом догађају, његови јунаци и њихова дјела постају дијелом народне традиције, постају дио фолклора, устаљени обрасци понашања. Легендарна причања прерастају у митове, а митови су истините приче за онога ко их говори, као и за оне који их слушају“ (Кнежевић 2009).

Основни циљ нашег рада јесте да са стилског и језичког аспекта покушамо да осветлимо књижевни поступак Видана Николића, узимајући приповетку *Пошомак* као пример оне линије Николићевог стварања која посеже за традицијом, усменим предањима, фолклором као основама свог књижевно-уметничког израза. Приповетка *Пошомак* део је збирке *Уклеши извори*, „у којој аутор испољава зачуђујућу доследност, а то је да увек остаје на врелу живе народне речи, увек у сфери нечијег благодјелујућег приповедања које, и језиком и тематиком, прошло претпоставља садашњем, док архаично сугерише као поетичније и значењски богатије од савременог. Ради се о приповедању у коме, незаобилазно, препознајемо далека времена и митолошки свет homo balkanicusa, као и мноштво архетипских ситуација које га уоквирују и, самим тим, одређују његову егзистентност. Ово је књига преданог слушања спонтаних причања о збивањима, обичајима, веровањима и људским судбинама, али она је и доказ о њиховом брижљивом памћењу“ (Ђорђевић 2009, 85). Осврнемо ли се само на час и на остала прозна дела овог аутора јасно ће нам бити да тематику и грађу за своје приповетке и романе Николић црпе из историјске прошлости, пре свега, али и из богатог врела народне традиције, мита, обичаја и веровања. У својим прозним остварењима В. Николић је показао „како се мешају, стапају и преобликују историја и легенда (Андрић), односно фактографско и фикционално заправо, [како се] средствима прозног обликовања преводе у раван приче, раван литературе,...“ (Аћимовић Ивков, 238). У литератури читамо да историјски и уметнички споменици 'из давнине' спајају наше 'некад' с нашим 'данас', прво конкретним трајањем, а онда и семантичким пољем насталим укрштањем параболичне прошлости и конотативно назначене будућности, „при чему посебну важност“, како сматра Лотман, „добија прошлост – као извор који напада

текст *соистивеним енергијама* на основу памћења или ослањањем на вантекстуалне структуре“ (Вучковић 2008, 227⁴, цитирано према: Летић 2008, 27). В. Николић успева да ове богате енергије садржане у колективном памћењу и бројним 'вантекстуалним структурама', као што су усмена традиција, обичаји, веровања, народно стваралаштво зналачки искористи у својим остварењима.

Будући да смо већ нагласили да ће предмет нашег рада бити покушај осветљавања Николићевог књижевног поступка са језичког и стилског аспекта, а да ту пре свега мислимо на уочавање елемената структурно-језичке и стилске организације приповетке, наша разматрања ићи ће линијом коју је нагласио још Жорж Мунен, који каже да је стил „посебна конфигурација лингвистичких црта опажена као естетски вриједна и карактеристична за један или групу текстова“ (Мунен 2000⁵, 308, цитирано према: Вуковић 2000, 102). За ову прилику ми смо се определили да под стилем подразумевамо „карактеристичан принцип структурисања исказа који се састоји у избору, организацији и прилагођавању делова. Због тога на њега треба гледати као на начин сврсисходног избора, закономерног структурирања и употребе језичких средстава с обзиром на тему, функцију, ауторову замисао и на садржинске елементе исказа. Стил је дакле селекција – избор, и композиција – организација“ (Јовановић 2009, 64). Наша анализа ће имати троделну структуру, при чему ће сва три сегмента анализе представљати, на први поглед, засебне целине, односећи се редом на анализу структуре самог текста приповетке и на анализу два уочена језичко-стиљска поступка у организацији приповедног текста: експресивне сегментације реченице и кумулације језичких јединица. Ова три сегмента анализе, међутим, никако не представљају неповезане цртице о Николићевом књижевном поступку већ само делове једне пирамидално организоване структуре књижевно-уметничког текста, у којој полазећи од структурне организације текста као основе, а користећи успеле језичке бравуре, Николић стиже до ванредних стилских остварења на врху те пирамиде. Јасно је, такође, да се структурни и језички аспект, с једне стране међусобно супротстављају, али и надопуњују: један су другом нужни, будући да први утиче на други, док се други остварује кроз први. Као неодвојиви, појавиће се и трећи, стилски аспект, јер се сва ова три аспекта међусобно прожимају и спајају градећи тако сложену

4 Радован Вучковић, *Писац, дело, читалац*, Библиотека "Књижевне науке, уметност, култура", Појмовник, Службени гласник, Београд, 2008.

5 Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, 1955.

мрежу језичко-стилских поступака оваплоћених у крајњем виду у књижевно-уметничком тексту.

2. Структура текста

2.1. Моштивска и нарацијска структура

Фабула текста В. Николића има дихотомну структуру, окористимо ли се терминима Мике Бал, можемо говорити о примарној и уметнутој фабули⁶, наиме постоји приповедачев текст, актеров текст и веза међу њима. Примарну фабулу срећемо на почетку и на крају приче и она је само оквир за уметнуту фабулу, која доминира читавом приповетком. Наративни текст који чини уметнуту фабулу испричан је далеко опширније у односу на онај из примарне фавбуле, и тиме је заправо повећана „могућност да заборавимо фабулу примарне приче“ (Бал 2000, 40). Ако приповедни текст схватимо као онај у коме једна приповедна инстанца⁷ прича причу, онда ће у Николићевом тексту прича коју прича Васо Пула чинити срж приповедног текста. Основни драматични тон уметнуте фавбуле, као и њено несрећно, готово трагично, одређење као да су већ наговештени последњом реченицом која припада примарној фабули, а која доноси слику Васа Пуле који „Сјушиша се преко јесењих одрезаних кујусишиша, корење му је парало ноге изнад чланака, кидало месо, а крв врела и вулкански јака, пасји погана, шекла је у месечину, у причу“ (21⁸).

Приповетка почиње сентенцијом једног римског песника „Човек колико пуша умре / колико пуша губи своје драге.“ (21), којом се мотив смрти, већ на почетку, најављује као основни. Смрћу је прожета цела фабула приче, од смрти два мушка детета Љубисава и Тијане, до смрти коња, која је према народном веровању и била узрок оваквих породичних несрећа.

Уметнута фабула која је, како рекосмо, овде доминантна организована је у три сегмента, тј. могли бисмо рећи три макродискурса, од којих се први препознаје као експозиција приче, у којој се на извештан начин идентификује тема и наглашава мотивски оквир приче, а на сцену се уводе и сами актери приче „Како се причало по Осоју, и даље у неколико села, мушка деца се нису дала Љубисаву, сину покојног Синише Баскије, и жене му

6 Детаљније о томе видети у: Бал 2000.

7 Под приповедном инстанцом подразумевамо „лингвистичку инстанцу која се изражава језичким знаковним системом, која утемељује причу“ (Бал 200, 19).

8 Сви цитати из приповетке *Пошмак* наведени су према: Видан Николић, *Уклетни извори*, Легенда, Чачак, 2006, и у тексту ће бити давани уз број странице из тог издања.

Тијане.“(21). Приметно је овде приповедачево дистанцирање од догађаја о којима жели да приповеда, што се на језичком плану остварује обезличеном реченицом („*Како се причало...*“), и на тај начин сугерисање читаоцу да ће му бити понуђена прича без примеса приповедачевог субјективног става према њој.

Средишњи део приче, заплет, надовезује се без прекида на експозицију и конципиран је у виду три микродискурса, од којих се у првом сазнаје да кућу Љубисава и Тијане прати зли усуд немања потомака, заправо брзог умирања деце, а да они сами о узроцима тако велике несреће заправо веома мало знају. Приповедач своје јунаке оставља по страни од праве истине, а читаоцу наговештава да колективна свест, да 'село', има сазнања о 'правим' узроцима несреће, или пак верује да их има: „*Деце је умрло убрзо, изненађујући родитеље, али не и село – јер су деца умирала често и, још, јер су о злом усуду породице знали више од самих родитеља несрећног детета*“ (22).

Наредни микродискурс доноси народно веровање о мајци Тијани као узроку велике несреће, јер је „*шкала и прела у Великој недељи*“ (22) и јасно нам наговештава којим ће приповедним током прича даље ићи. Заправо, Николићев текст је у суштини заснован на народној причи и народним веровањима, све што његови актери раде и све оно о чему мисле дубоко је укорењено у народној традицији и обичајима. Зато ни мало неће чудити када Николићева јунакиња себи дозволи да у помоћ позове врачару „*да јој дејетју смери 'крајчицу'*“ (22). Када нису знали шта да предузму да спрече несрећу, родитељи су позвали врачару. В. Николић је добро упознат са нашом старом религијом и митологијом у којој је врачање познато као веровање у извесну специјалну силу која може бити или спасоносна или убитачна, а коју „имају у нарочито великој мери главари, свештеници, врачари,...“ (Чајкановић 1994², 59) и то се већ на први поглед уочава у готово сваком ретку исприповедане приче.

Други макродискурс одвојен је од ткива текста који му претходи и на временском плану и доноси слику атмосфере у кући Љубисава и Тијане „*Саг, кад се родио Вук...*“ (23). Ова целина завршава се врло успешним унутрашњим монологом Љубисава Баскије из кога ће читалац сазнати да понешто о самом узроку несрећа ипак знају и њихови актери. Љубисав у себи проживљава све оно сазнање које има о покојном му оцу, а писац његову унутрашњу драму вешто језички уобличава користећи народну лексику и фразеологију „*Ошац мој, покојни Синиша Баскија, Бог да му душу просиш, да не кажем земља му косиш исиурило...*“ *Гавран пада на деветиу бразду,*

вели народ...“ (24) (подвлачење наше). Смењивањем наратора које је остварено на крају овог макродискурса и извођењем Љубисава Баскије на сцену као наратора, В. Николић успева да промени перспективу приповедања, јер ће уследити део приче о једном немилу догађају из прошлости породице Баскија, о којем ће ипак најверније приповедати један од потомака ове породице.

Трећи макродискурс и графички је одвојен од остатка текста, и у ткиву саме приче показује се анахроним, што ипак неће довести до нарушавања временског склада исприповеданих догађаја. Нешто дужи описи Живановог душевног стања и његових дубоких унутрашњих немира заправо јесу у функцији верног сликања присне, и на изглед необично јаке, везе између њега и његовог коња Путаља. Приповедач, не случајно, више од две странице текста⁹ резервише за догађаје који су претходили смрти коња Путаља и за она преживљавања самог Живана због трагичне смрти јединог његовог пријатеља. Сিনিшино пребијање коња Путаља¹⁰ отвориће пут Живановој клетви „*Дабогда твоји који су ти најближи срицу дочекали судбину мога коња Пушаља!*“ (28).

9 Мике Бал (уп. Бал 2000) говори о томе да количина текста која се утроши на догађај може да нам да увид у распоређивање пажње. С тим у складу, сцена између Живана и Синише Баскије показује се као релевантна за даљи ток приповедања. Бал о овоме расправља у вези са анализом ритма приче, до које се може доћи једино ако се направи глобални преглед протока времена фабуле. Тако Бал, следећи Женет (Gerard Genette), сматра да се може „разликовати *елијса*, изостављање једног дела фабуле у причи“ и са друге стране „можемо разликовати *паузу* – када се неки елемент који не заузима време фабуле детаљно презентује“ (Бал 2000, 84-85).

10 Осврнемо ли се мало на нашу народну митологију, биће нам сасвим јасно колики је значај коњ имао у веровањима и обичајима наших старих. Чајкановић наводи међу животињским празницима у српској религији и празник *коњски* („на Тодорову суботу“, Чајкановић 1994, 246), где имамо посла заправо са правим култом животиња, којима се тога дана приносила жртва, приступало им се са респектом и остављала им се неограничена слобода кретања и понашања. Из Вукових епских песама (2, 73; 2, 58) сазнаћемо да коњ може да буде и видовит, да разговара са својим господаром и да му прориче судбину, у песми *Смрти Марка Краљевића* срећемо коња који, сузама и посртањем, предсказује смрт свога господара. За коња се веровало да може и да лечи, „упор. код нас лечење водом покупљеном у отиску који је коњ светога Саве, или Марка Краљевића и сл. оставио у стени...“ (Чајкановић 1994², 192), сем тога коњ је „атрибут и инкарнација и нашег врховног бога“ (Чајкановић 1994², 214); коњу се, додуше, не ретко, приписује и извесна демонска, зла, и непријатељска природа, тако се демони вода често јављају у коњском облику „народ верује да у великим и дубоким вировима (водама) има коњ вилењак“ (Чајкановић 1994², 188). Због свега овога нимало не чуди што народ верује да су трагични крај коња Путаља и клетва коју због тога изговара Живан, могли да буду узрок несрећа у породици Баскија.

Враћање у временски ток приповетке В. Николић постиже елипсом, тј. изостављањем дела фабуле¹¹: „Прошло је извесно време и некако се ујокојио Синиша Баскија.“ (28). Степенста композиција приповетке подржана је тако и на временском плану, док се догађаји који су развијени, како примећујемо, у неколико епизода смисаоно надовезују и подржавају основни мотив приповетке (мотив умирања потомака због заслуга предака). Но, враћање у временски ток приповетке није остварено у оном тренутку у коме је прича стала пре уметнуте епизоде са Синишом и Живаном, писац, наиме, приповедање враћа на почетак заједничког брачног живота Љубисава и Тијане.

Завршна целина уметнуте фабуле необично је дуга и компонована је од ауторовог говора и Љубисављевог унутрашњег монолога који овом целином доминира. Николићев јунак проживљава тешку унутрашњу драму због своје немоћи у првим брачним данима: „Сручио бих се немоћан сваки пуш поред уздрхтале жене којој сам нешто одузимао.“ (28), а коњ Путаљ ће и овде бити онај мотив који повезује ову целину са остатком приче. Путаљ се Љубисаву јављао увек у тренуцима његове тешке немоћи „...онда је Пушаљ долазио и јетко рзао и свом тежином падао на размрскане ноге дубоко плачући“ (28), да га опомене, да га уплаши, да не заборави. Лирским пасажима обојен унутрашњи монолог Љубисава Баскије („Пролазили смо низ нејокуљене ојкосе, ојарене иразничним сунцем, шако да су пуцали пресушени под ногама... Она је јако назад забацила главу, а плећенице се расуле, вилински ојушћале миловане водом у два велика дојојасна ирамена.“ 29) представља композициону и тематску супротност епизоде између Живана и Синише, која му претходи. Завршне реченице унутрашњег монолога Љубисава Баскије и структурно и значењски представљају поенту приче. Благом иронијом, В. Николић проблематизује питање преношења грехова и заслуга са предака на потомке: „Почео сам сумњати да је комшија Живан клео мој јокојног оца Синишу због Пушаља. Оставио га је да носи своју несрећу, а овај је иренео мени. С колена на колена, шако је право, као имање и кућа с оца на сина наследника.“ (30) (подвлачење наше).

Приповетка се завршава онако како је и почела, враћањем њеног тока на примарну фабулу, на причање Васа Пуле, а да 'причање' и 'прича' јесу у основи Николићевог уметничког израза, потвр-

11 Бал овакав поступак и не сматра правом елипсом, већ минималним сажимањем „које је проширено са мањим садржајним прецизирањем“ (Бал 2000, 87): „Прошло је извесно време и некако се ујокојио Синиша Баскија.“ (28) (истицање наше).

дићемо и три пута поновљеном значењски готово идентичном реченицом: „Причао је Васо Пула.“ (21), „Тако је причао Васо Пула.“ (31), „Тако нам је причао Васо Пула.“ (31).

Иако може изгледати да су описи у приповедном тексту од маргиналног значаја, они су и логично и практично неопходни, а понекад могу имати и пресудни значај за даље конституисање приповедног тока. Пасажи са дескриптивном функцијом су нарочито чести у Николићевом приповедном тексту, и никада у ткиву текста нису вишак нити баласт, а понајмање само 'украс'. Дескриптивни фрагменти увек служе да најаве догађаје који следе тако што ће читаоца одвући на само место и у само време дешавања радње, па ће се и он сам осетити делом приче:

„Трећи петлови су раздвајали дан од ноћи, а у расвић зорњак је пуцао као девичњак, пламен и крав, у зарозаним јападним ћувицима Осоја. Шибље с одрианих крчевина завлачило се у јушарње ниске влаштовите облаке, а сунце се мигољило измољено, големо, и у источном уздицању цетало се на боровим гранама с Рисовог рида.“ (24).

Повезаност човека са природом и његова готово магијска зависност од ње појачана је и честом употребом ономатопејских речи, које због приближне сличности са звуцима из природе утичу на повећање експресивности исказа: „где пас не лаје, где овца не блеји, где во не риче, где петшао не кукуриче,...“ (22). Ономатопејске речи нарочито су честе у говору врачаре и приповедач, подражавајући природне звукове, слаже звучање речи са њиховим логичко-емоционалним значењем. Нарочитим понављањем ономатопејских речи В. Николић постиже и усклађено ритамско обликовање врачариних речи.

2.2 Језичка и стилска структура

2.2.1 Експресивна сегментација реченице као стилски поступак

Посматрамо ли сада Николићев текст из једне нешто другачије перспективе, нећемо моћи а да не уочимо неке језичко-стилске поступке тако карактеристичне у овој приповеци, а који писцу служе да истакне, да појача и потврди своју основну замисао. У Николићевом језичком изразу нарочиту стилску вредност има експресивна (стилска) пауза, тј. „факултативна пауза којом се истиче реченични сегмент иза ње, а која се у писању обично обележава цртом“ (Поповић 1978, 123). Оваквим стилским обртом Николић заправо реченичне делове групише у два сегмента, од којих се по

правилу други показује као онај са већом комуникативном вредношћу, чиме се „информација садржана у том сегменту истиче као посебно значајна, интересантна, неочекивана и сл.“ (Поповић 1978, 123). Овакву стилску појаву зваћемо експресивном сегментацијом (бипартицијом) реченице¹², а њену стилску вредност показаћемо на примерима из текста приповетке *Поштомак*. Николић овај поступак користи онда када жели да најважнију и најинтересантнију информацију остави за крај реченице, те ће тако завршни реченични члан представљати реченични фокус (или тежиште), чиме он покушава да обезбеди подстицање и усредсређивање саговорничког интересовања на информацију садржану у фокализованом члану.

...у кући се нашло најмлађе, шреће по реду мушко дете, по кршћењу – Вук. (21); ...она га је, ни зеленог ни зрелог, хватала и пуштала, додиривала пламено – као жена... (25)

Нису ретки ни примери када се сегментација реченице остварује испред глагола, при чему се, слично горе наведеним примерима, део реченице испред паузе показује као комуникативно мање значајан, а део иза паузе као значајнији, интересантнији или упечатљивији у комуникативном смислу.

Коњ пушаст у једну ногу вреди сто дукаћа, ...а коњ пушаст у четири ноге – не вреди ништа. (26); Долазила је у лику шек заруделе комшијине кћери, само што није имала оног дрског девојачког поноса и снаге, а личила – јесте. (25); У раздању, што јуштра, комшија Живан, пошта-рији момак, оштао сам с Пушаљем, коњем,... – сневао је. (24)¹³

У тексту наилазимо и на примере у којима се сегментација врши у оквиру сложене реченичне структуре, при чему се пауза у говору, тј. црта у писању, налази, по правилу, испред зависне реченице или испред друге напоредне реченице у низу. У оваквим, као уосталом и у свим наведеним примерима, може се говорити о прогресивности комуникативне структуре реченице, јер садржај

12 Сви термини у овом делу рада преузети су из чланка Љубомира Поповића, „Експресивна сегментација реченице и њена комуникативна структура“, у: *Зборник за филологију и лингвистику*, ХХ/2, Матица српска, Нови Сад, 1978, 123-151. У овом чланку Љ. Поповић описује главне типове експресивне сегментације у простој реченици, заправо употребу паузе испред финалног реченичног члана, у оквиру тог члана, испред глагола и иза почетног реченичног члана. Ми ћемо у раду, ослањајући се на примере из нашег корпуса, покушати да покажемо какву стилску вредност има таква сегментација реченице.

13 Овај последњи пример можда најбоље илуструје тврдњу коју Љ. Поповић износи у поменутом чланку, о томе да уколико је реченица употребљена у ширем контексту, „први део служи и за то да повеже реченицу са претходним контекстом, а завршни сегмент се налази у оптималном положају за даљи развој комуникације“ (Поповић 1978, 131).

прве реченице, тј. информација изнета у првом сегменту подстиче саговорничково интересовање за сазнавање главне информације. Оваквим избором језичке структуре Николић усмерава читаочево пажњу на завршетак речнице и тиме обезбеђује упечатљивост и доминантност њеног другог сегмента¹⁴.

Тиме би и мене убио – зна он што добро. (26); Дете је умрло убрзо, изненађујући родитеље, али не и село – јер су деца умирала често... (22); ...јер свака бољка иде на јазове, на мостове, на ђумна, на буњишта, на раскрића – зашто тамо не иду ни људи ни стока у недоба (22); ...носио сам је низ млазеве воде, журио – само да сам на ногама (30)

У погледу експресивне сегментације реченице треба истаћи и примере у којима је паузом истакнут неки реченични члан у медијалној позицији, при чему, по правилу пауза у говору, која се у писању реализује или цртом или зарезом, долази и испред и иза њега, па можемо говорити о двоструком истицању. Оваквим сегментирањем Николић потенцира нарочито важне реченичне чланове, који су семантички или слични реченичном члану иза којег следе или су им семантички садржаји подударни, те на делу заправо имамо нарочиту врсту понављања, којим се информација интензивира и чини упечатљивијом.

...полуосушене ноге, нарочито леву, једва је – пузећи – вукло за собом. (22); Ниш се умирем, ниш се она – несрећа – гаси у мени. (31); У раздању, што јуштра, комшија Живан, постарији момак, отшао сам с Пуштаљем, коњем, тријашљем – ваљда јединим,... (24); Обе предње ногу су му биле одсечене – пребијене, пре би се рекло – одмах истод самих колена. (26)

У стилском погледу нарочито је интересантан пример: *Ови који отшају иза мене срећнији су: умиру да ли због зреха – што је немогуће, да ли због моје немоћи и схватања зреха – што је вероватно. (31)*, где на делу имамо нарочиту комбинацију једне врсте реторичког питања и сегментације реченице. Реч је заправо о антипофори, врсти реторичког питања у којој иза питања одмах следи и одговор, који је у нашем примеру одвојен паузом у говору, тј. цртом у писању. Наведена реченица је додатно стилски маркирана и својом паралелном структуром, која подразумева реторичко питање у пр-

14 Љ. Поповић истиче и да „Поред тога што доприноси упечатљивости главне информације, прогресивност, односно поступност излагања информације погодује и схватљивости реченице, пошто се саговорнику најпре презентира позната или у говорној ситуацији и контексту већ имплицирана или бар комуникативно мање динамична и значајна информација, па тек онда оно што је важније, динамичније и потпуно ново.“ (Поповић 1978, 145).

вом делу ([Ови који осћају иза мене срећнији су:] умиру да ли због греха) и одговор на њега (*што је немогуће*) и реторичко питање у другом делу ([Ови који осћају иза мене срећнији су: умиру] да ли због моје немоћи и схватања греха) и одговор на њега (*што је вероватно*), која је нарочито појачана и смисаоним контрастом измеђе два одговора, за шта писац користи два контрадикторна појма. Није чудно што В. Николић овакву кумулацију стилских поступака остварује у самој једној реченици, будући да се ради о једној од реченица која представља саму поенту приче и њен смисаони врхунац.

2.2.2 Акумулација као стилски поступак

У одређењу (а)кумулације као стилске фигуре реторичка и новија литература се не мало разилазе и то пре свега на плану критеријума за разграничавање фигуративних од нефигуративних гомилања језичких јединица¹⁵. Но, примери (а)кумулације показују да је неоспорно свима заједнички критеријум координираности синтаксички хомофункционалних јединица, с тим што нису сви примери нагомилавања истородних реченичних чланова подједнако стилематични. Одређивање стилематичности примера са (а)кумулацијом и јесте један од проблема у вези са овом стилском фигуром, „пошто ни данас нема баш много егзактних критерија за провјеру и одвајање фигуративних од нефигуративних исказа“ (Ковачевић 2000, 147). За потребе наше анализе ми смо користили критеријуме које је предложио и проф. Ковачевић, а према критеријумима које је понудила група реторичара из Лијежа¹⁶.

У прву групу примера класификоваћемо оне у којима долази до (а)кумулације хомофункционалних синтаксичких јединица, које су семантички разнородне, при чему долази до нагомилавања које је класична реторика звала *синайпроизмом*¹⁷. Нагомилавање овде настаје као продукт „елиптирања (редукције) лексички истородних, комуникативно редувантних дијелова двију или више дубинских реченица доведених у координирану везу (преведених у независне клаузе)“ (Ковачевић 2000, 147). Нагомилавати се могу, што ће наши примери и показати, јединице истог језичког нивоа:

15 О томе детаљно види у: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, 3. допуњено и измењено изд., Кантакузин, Крагујевац, 2000.

16 Група реторичара из Лијежа сматра да у основи класификације фигура треба да стоји тип језичке операције извођења фигура, при чему они као основне виде операције додавања, изостављања, супституције и пермутације. (уп. Ковачевић 2000).

17 Код М. Ковачевића читамо да је овде на делу гомилање „семантички разнородних елемената обједињених једино синтаксичким функцијама“ (Ковачевић 2000, 147).

значања¹⁸, и због остваривања тзв. референтне синонимије, ови примери су и стилематичнији и стилогенији од свих осталих овде навођених примера.¹⁹ Наиме, В. Николић нагомилава јединице које најчешће имају заједничку основну семантичку компоненту и различите диференцијалне компоненте значења. На тај начин, тј. редупликацијом основне семантичке компоненте постиже се истицање референта, а „Пошто се сваки наредни елемент кумулације одликује специфичном семантичком компонентом, основна компонента се модификује, чиме се истовремено конкретизује значење референта“ (Ђевриз-Нишић 2009, 92).

Још је ђоворила да је дечак онако здрав као дрен, као риба, да је делија и јунак као они из прича, да су Љубисав и жена му Тијана заслужили наследника. (23); Осјављао ју је у полусну исконски чистиу, нејовређену,... (25); ...јављала му се даљна шешка из првих младићких дана, из времена кад је престајао бићи дeше,... (25); Нека болесци иде у Таршар ђору: где нас не лаје, где овца не блеји, где во не риче, где њешао не кукуриче, да иде у невраши... (23); Сад, кад се родио Вук,...23; У дуђим вечерима кад је на њу наршао, а она се у скривеном женском заносу кидала у уздржаним шрешијајима шела, подвлачила се и подвијала, несћајала у њему, помало одвајала и женскивено бранила... (28); – Неко је од укућана, или ши Тијана, награисао, сугреб нагазио и донео болесци,... (22)

У посебну групу примера издвојили смо оне код којих се акумулација остварује редупликацијом јединица које су међусобно семантички неусловљене, заправо редуплицирају се јединице које се односе на истог референта, па се њихова улога своди само „на преименовање референта, тј. на контекстуалну референцијалну синонимију“ (Ђевриз-Нишић 2009, 92). Овакву врсту нагомилавања стилистичари квалификују као амплификацију (уп. Ковачевић 2000), која се на синтаксичком плану она се остварује као апозиција, а будући да „редупликација референта без акумулације његове основне (архисемске) компоненте доприноси само наглашавању његове битности у датом контексту, с циљем да се изнесе што више различитих појединости и о референту, овај тип конструкција међу свим типовима фигуративног нагомилавања има најмању стилску вриједност“ (Ђевриз-Нишић 2009, 92). У језичком изразу В. Ни-

18 Значење ових хомофункционалних елемената није у потпуности једнако, јер када би значење поновљених елемената било подударно, остваривала би се синтаксичка и семантичка таутологија, „па би се овакви примјери с разлогом могли подвести под плеоназам као стилску погрешку. А они то нису.“ (Ковачевић 2000, 150).

19 Ковачевић то опрвдава чињеницом да синтаксичка редупликација јесте нужан, али није и довољан услов за стилематичност кумулације. Довољан услов мора бити и семантичко редуплицирање (уп. Ковачевић 2000).

колића, и овакав вид нагомилавања може бити изразито стилски маркиран, било да се његова стилогеност постиже употребом експресивне лексике (...под великом чесмом, лакомицом... (29); Е, што јушра, у неком полусну, „беушу“, Живану су се враћале неке исцрекидане и замађљене слике (24)), било да се нагомиланим елементима износи нека нарочито битна карактеристика референта на који се они односе (...остјао сам с Пушаљем, коњем, пријашњем – ваљда јединим, (24); Још врела животиња је дошла пред врати свом гостодару, првом и последњем пријашњем. (26))

Први мушкарчић, пошмак, био је у почетку најредан, згодан као ујис;... (22); Сви су осуђивали Тијану, мајку дејеша, да је шкала и прела у Великој недељи, да је од крајчића плавина и плевива нешто сиремала за дејше... (22); „Отац мој, покојни Синиша Баскија...“ (24); У раздању, што јушра, комшија Живан, пошарији момак, (24); Говорио ми је о наследнику Љубисава и Тијане, унуку Синише Баскије, најмлађем мушком дејешу, Вуку, пошомку који је као дејше... (31); ...а крв врела и вулкански јака, пасји пољана, шекла је у месечину, у причу. (21)²⁰

3. Закључак

Баштинећи свој приповедачки поступак на народној традицији и народном веровању В. Николић је успео да снагом свог језичког израза и разноврсношћу своје уметничке имагинације створи дело које једнако плени и својом снагом и лепотом. Везујући своје приповедање чврсто за народни дух, он успева да читаоцу дочара свет патријархалне заједнице, и то готово онакав какав он јесте и био, са веома малим примесама приповедачевих субјективних интервенција. Затворивши листове ове приповетке имамо утисак да писац „неутралише границу између ставрности која је у причи од стварности из које је прича произишла и(ли) којој прича припада“ (Јовановић 2009, 127).

Стављајући у основу своје приповетке 'причање' сâмо, В. Николић, очекивано је то, велику пажњу придаје и свом језичком изразу, при чему ће у остваривању стилематичности језичког израза најдоминантнија²¹ бити експресивна сегментација реченице и (а) кумулација језичких јединица, које писац најинтензивније користи

²⁰ Последњи наведени пример изразито је стилски маркиран, јер будући да редуплицирани елементи немају исто лексичко значење, они се у исто семантичко поље доводе само у свету емоционалности.

²¹ У овоме раду нисмо се бавили, такође доминантном особином језичког израза В. Николића, употребом архаизама и застареле лексике.

онда када је потребно да нарочито нагласи динамичност радње, да истакне најбитније моменте саме фабуле или када жели да прикаже дубока и интензивна емотивна проживљавања својих јунака. Све изнете чињенице о начину и стилу приповедања В. Николића показују не само да се ради о врском писцу и приповедачу, већ да на делу имамо и изузетног језичког зналаца који у формирању свог језичког израза вешто користи све потенцијале које језик и жива реч нуде.

Литература

- Аћимовић Ивков 2003: Милета Аћимовић Ивков, „Историја, легенда и прича“, у: *Крајина*, Часопис за књижевност и културу, година III, број 7, Бања Лука, 2003, 235-238.
- Бал 2000: Мике Бал, *Нараштолозија*, Народна књига, Алфа, Београд, 2000.
- Вуковић 2000: Ново Вуковић, *Пушеви стилстичке идеје*, Јасен, Никшић, 2000.
- Ђорђевић 2009: Часлав Ђорђевић, „Анотација књига Видана Николића у издању „Легенде“ из Чачка“, у: *art032*, Ревизија за културу, година XI, број 19, Чачак, 2009, 85-86.
- Јовановић 2009: Јелена Јовановић, *Писци и стил*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2009.
- Кнежевић 2009: Саша Кнежевић, „Истина о историји у романима Видана Николића“, преузето са интернет странице <http://www.filozof.org/pdf%20format/sasa%20knezevic.pdf>, децембар 2009.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматишка стилских фигура*, 3. допуњено и измењено изд., Кантакузин, Крагујевац, 2000.
- Летић 2008: Бранко Летић, „Функција фреске „Свадба у Кани“ у роману *Пријезда и Јелица* Видана Николића“, у: *Радови Филозофског факултета*, број 10, књига 1, Филозофски факултет, Пале, 208, 27-33.
- Летић 2009: Бранко Летић, „Ратне приче Радована Вучковића“, у: *Наука и настава на универзитету*, Зборник радова са научног скупа (Пале, 17-18. мај 2008.), Пале, 2009, 491-499.
- Лешић 1987: Зденко Лешић, *Језик и књижевно дјело*, „Свјетлост“ ООУР Завод за уџбенике и наставна средства, Сарајево, 1987.
- Лотман 1976: Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976.
- Поповић 1978: Љубомир Поповић, „Експресивна сегментација реченице и њена комуникативна структура“, у: *Зборник за филологију и лингвистику*, XXI/2, Матица српска, Нови Сад, 1978, 123-151.
- Поповић 2007: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Logos art, Београд, 2007.

Симић 2000: Радоје Симић, *Стилистика српског језика*, НДПСЈ, Београд, 2000.

Симић 2001: Радоје Симић, *Општа стилистика*, НДПСЈ, Београд, ЈАСЕН, Никшић, 2001.

Станојевић 2002: Доброило Станојевић, *Стилистика „Златног руна“*, Мали Немо, Панчево, 2002.

Стефановић Караџић 1964: Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник: иштолкавам немачким и латинским рјечима*, Просвета, Београд, 1964.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М., Београд, 1994.

Чајкановић 1994²: Веселин Чајкановић, *Шара српска религија и митологија*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М., Београд, 1994.

Jelena Petkovic

ABOUT SOME LINGUISTIC AND STYLE METHODS IN LITERARY EXPRESSION OF VIDAN NIKOLIC

Summary

The goal of our work is insight into linguistic and style characteristics of literary method of Vidan Nikolic. For that purpose we used, as a sample, the text of his novel *Potomak*, published in collection of novellas *Ukleti izvori*. We will try to enlighten the structure of the text itself and that on two typical linguistic methods – expressive segmentation of sentence and accumulation of linguistic units, show the way the author uses it to develop his own literary expression, putting them in the base of his artistic writing.

Key words: novela *Potomak*, primary plot, inserted plot, macrodiscourse, expressive segmentation of sentence, accumulation of linguistic units

ИНТЕРВЈУ

ХЕСЕ – (НЕ)НАПИСАНА ПАРТИТУРА

Херман Хесе (1877–1962) добитник је Нобелове награде за књижевност 1946. године. Два кључна романа у његовом стваралаштву су *Стејски вук* (1927) и *Игра стаклених перли* (1943). Уколико данас пожелите да купите неку од његових књига, продавци у књижарама рећи ће вам да он „више није у моди“.

Половином протекле године изашла је несвакидашња књига која већ својим насловом скреће пажњу на себе – *Партитура*. Реч је о књизи која се бави присуством музике и музичких облика у књижевности. Слободан Лазаревић, Бранка Радовић и Александар М. Ђурић су аутори који гарантују оригиналност и квалитет.

Поглавља која је писала госпођа Радовић баве се већ споменути романима Хермана Хесеа и стога је она идеалан саговорник који ће нас подсетити на сву комплексност Хесеових дела.

1. На који начин се испољава присутност музике у делима Хермана Хесеа?

Х. Хесе у својим романима *Стејски вук* и *Игра стаклених перли* на много начина испољава прожетост музиком. Није само инспирација, није идеја, није полазна мисао, у питању је космогонија, у питању је естетска и филозофска усмереност на оно што музика јесте, шта значи.

Сажето речено, његови романи су прави музички романи у чијим унутарњим структурама јасно одзвања структура музичких композиција, одзвања ритам музичких јединица, мере, поделе, условности различитих музичких форми.

Наслућујући све то, приступила сам романима најпре са музиколошког становишта, а тек онда са књижевно-историјског.



Бранка Радовић

Ако је роман *Стешки вук* могуће сагледати, можда и сасвим условно, и без музичког знања, то није могуће са *Игром сшаклених перли* која и у теми, у њеном развоју, у свим главним ликовима, у радњи, структури и садржини крије теоријско-музичке, естетске и музиколошке претпоставке. Она само што нема исписану партитуру. За мене и има!

2. Зашто Хесе потенцира у барокну музику у роману *Стешки вук*?

Хари Халер, главни јунак романа *Стешки вук*, поседује два пола своје личности. Његов хумани, људски лик оваплоћен је у музици и то оној коју крунише дело Моцарта, *после кога ниједна добра музика више није написана*. Иако се дотиче музике Бетовена, Шопена и др. Хесе остаје на барокној и класицистичкој музици као највреднијој или једино вредној. То је супротно Томасу Ману који је био веома задојен модерним музичким правцима XX века.

У питању је Хесеов естетски став, дубоко познавање музике и критички избор аутора и дела. Може му се приговорити, не и оспорити. Док год у роману сериозна музика струји Харијевим крвотоком, дотле вучје биће у њему нема простора да се развије.

3. Који је значај плесних делова *Стешког вука*?

Када почиње да залази у сумњиве локале, да се дружи са (полу) светом, Хари Халер упознаје своју необичну љубавницу, улази у њен свет и она га учи да игра. Он се отвара ка другим сферама људског, ка смеху, игри, фокстроту, ка нечему што му је до тада било страно, непознато, чега се гнушао. Почиње да плеше, боље рећи да учи плес и љубав од своје учитељице-љубавнице. Упознаје друге светове и кутке свог сопственог бића.

Плесни делови представљају драматуршки преокрет у роману. Ја сам ове делове поредила са плесним ставовима романтичарских симфонија проистеклих из барокних менуета.

4. Где се у овом роману очитује веза са Ничеом, односно *Рођењем шрагедије*?

Везе са Ничеом су бројне и многоструке. Ниче у својој студији *Рођење шрагедије* говори о дионизијском схватању музике и о култу као исходишту музике. Хесе прихвата тезу и развија је у грађанском поимању света, у грађанину-буржују који испољава одређени укус, некад сноровски, према класичној музици, одбацујући сваку другу музику и свако друго искуство. Пре свега цез.

5. Шта симболизује Магични театар?

Магични театар се може тумачити на више нивоа и посматрати из више углова. Мој поглед је карактеристичан по томе што Магични театар за мене симболизује не само снове и машту, већ и целокупни фондус, смисао и значење класичне музике, цео један музички космос који се распада, онако како се распада тонална музика на крају XIX и на почетку XX века.

Он је део фантастике и последњег сна главног јунака, а за мене, узбуркани, тонално нестабилни средњи део фуге у којој се тема појављује, карикира, изобличава, преплиће са другим пратећим гласовима, буја, расте, нестаје у полифоном преплету да би се поново јавила на почетку репризе. Управо се тако и креће драматски ход Харија Халера, који се окончава на самом крају – убиством и самоубиством, победом вучјег бића. Тако се завршава роман *Стејски вук*, а тема фуге поентира својим појављивањем на крају.

6. У одељку *Време које се иџра камичцима* кажете да Хесеов роман *Иџра сџеклених џерли* није тзв. музички роман, већ роман који прати генезу музике. На који начин објашњава-те појам Хесеове *иџре*?

Појам игре везан је код Хесеа за грчку музику и музичку теорију, као и за научне дисциплине које су стари Грци везивали за фундаментална начела образовања омладине. Велика идеја (над)игре саздана је у комбинацији наука и уметности, математике и музике. Игра је и врхунска теорија, спекулација, позната само посвећеним умовима, али и пракса око које се гради смисао постојања. У једној измишљеној земљи, међу њеним властима, поданицима, она постаје сама суштина егзистенције.

7. Зашто у овом роману Хесе инсистира на источњачком схватању музике и на који начин кинеска музика постаје неодвојиви део садашњице?

Из кинеске филозофије и музике проистекао је и став грчких филозофа Платона и Аристотела о високом значењу музике у диспозицији државе.

Источњачка филозофија и иначе је веома блиска Хесеу и он јој се окреће када му западноевропска филозофија не нуди одговоре постајући катаклизмична, нихилистичка и песимистичка.

Дихотомија коју поставља Хесе сведочи о високом значењу музике у источњачким цивилизацијама које су се очувале хиљадама година управо због будности према музици, док други члан компарације, немачка и западноевропска култура и уметност његовог

доба сведоче о бројним прљањима, замагљивањима музике, што сведочи, да су и музика и влада и држава у расулу.

Данас, у појавама кича и шунда, у поплавама и наносима прљавштине свакодневице музике и њених појава спознајемо дуговечност и визионарство ове Хесеове идеје.

8. Шта симболички представља непостојећа земља *Касталија*? Зашто долази до њеног распада, односно, на који начин је то у вези са *игром*?

Измишљена, идеална земља слави свој дан, фестивал игре као своју главну делатност и тренутак конкуренције међу узвишеним члановима изузетног друштва.

Сам Хесе у *Игри стаклених перли* пореди савршенство игре са савршенством изузетно сложеног инструмента – оргуља. *Теоријски би се њим инструментом могла у игри репродуковати чистава духовна садржина светиа*. Управо то представља чаробна, невероватна, никад иста, моћна, интелектуална, игра – сву духовност и мудрост света. Замену за цео универзум. Она је и филозофија и религија и посвећеност реда и духовна дисциплина. Вечна као што је вечност метафизичке идеје.

9. Какву улогу у роману игра сусрет Кнехта и Десињорија?

Обојица су умни, дугогодишњи знанци и пријатељи, стицајем околности нашли су се на супротним странама, рекли бисмо у супротним таборима. Беспштедну критику грађанског друштва Хесе обавља прецизно сецирајући свог јунака из градског миљеа, Десињорија, и ставља га у двобој са религиозношћу и духовношћу Кнехта. Два пола, два света, различита и поларизована мишљења, естетски, политички и религиозни ставови. Њихови дијалози разоткривају сву беду свакидашњице и узвишеност Касталије, сву рањивост човека Западне Европе, његову похоту за материјалношћу и материјалним добрима и недостатак аскезе и вере, с друге стране, потпуна посвећеност Кнехта без икакве везе са стварношћу, садашњицом коначно реалним животом.

По свему су различити, Десињори је породични човек, учесник у јавном животу, човек „споља“. *Хисе је да брани свети од намене сколастичке духовности Касталије*.

Полемика са Кнехтом нас је асоцирала на сукоб две теме у сонатном облику.

10. Зашто Патер Јакобус критикујући игру стаклених перли каже да је она *без крви и стварности*?

Касталија је изоловано место и острво, недирнуто и нетакнуто свакодневном политиком, место посвећено едукацији и усвајању највиших духовних вредности цивилизације. Место које је преплављено законима, условностима. Она је истовремено и утопија и илузија.

Патер Јакобус је испосник, такође један од Кнехтових опоната, он је бенедиктинац, али велики зналац и заљубљеник у музику, што двојицу умних људи трајно спаја. Оштар је критичар игре стаклених перли, говори о њој као о измишљеној дисциплини која се састоји само из *историје духа и уметности*, не из извођаштва, не из праксе, не из било чега ововременског, опипљивог и снажног.

11. Сматрате да се Хесе из дела Јакоба Грима, Хердера и Гетеа могао упознати са српском народном поезијом. На који начин се то читава у роману *Игра стаклених перли* и од ког је значаја изучавање грчке музике и музике балканских народа?

Поставила сам ту хипотезу као могућу јер Хесе говори о студији из балканске музике и фолклора, што је врло могуће да је црпео управо из извора које су Грим, Хердер, посебно Гете означили као нешто вредно, плодотворно, богато и живо. Такође се помињу игра и народна песма, подразумева се коло, тј. народна игра.

12. Тринаест песама је додато прозном делу романа *Игра стаклених перли*. Која је њихова улога?

Неке од песама представљају праве бисере Хесеве поезије. Оне су ту да додају, допишу, изразе још један, поетски вид изражавања аутора који, по мом мишљењу, уз прозу у којој пише о музици, уз стихове на крају уобличава своју интердисциплинарност покушавајући да обухвати све изражајне потенцијале људског духа. Поезија је ту да животу подари лепоту света. У песмама се бави истим тематским круговима, музиком и игром.

Да ли је то роман као дисонанца, а поезија придодата на крају њено разрешење у завршни, консонантни акорд умирења света?

Нисмо желели да нудимо нити да намећемо дефинитивне и неопозиве одговоре. Радије бисмо постављали стално нова питања и отварали нова поља, као у игри стаклених перли.

13. На који начин Хесе схвата историју/е и како је представља у својим романима?

У извесном смислу, он је веома историчан, у својим нарацијама признаје једину истину, истину историјског тока и исто-

ријских збивања. Његова историја креће из давних цивилизација, источњачких, па се зауставља на грчким, долазећи до свога доба, долази до песимизма и расула. Велики је значај историје у његовим романима, иако се неретко обрушава на историју говорећи да је она нешто истовремено *банално и ђаволско*. У историчности види веома често прљаву политичку борбу и жељу за влашћу. У историји види скуп најгорих порива, али ипак једну другу историју, историју духа подиже на највиши пиједестал.

14. Да ли се Кнехтово ослобођење може поредити са ослобођењем других Хесеових јунака (*Гертируда, Сигарша, Кнули, Нарцис и Злајоуси* нпр.), као ослобођење које себе оваплоћује у медитацији и смрти?

Да, свакако, то је веома изражени песимистички став свих претходника, од Ничеа, Шопенхауера, Вагнера, до филозофске мисли његовог доба. Заправо се не налази тај консонантни акорд измирења са светом у овоме животу, већ само у некој врсти искупљења које доноси смрт.

И ту се негде Хесе додирује са источњачким религијама које нуде друге погледе и перспективе живота, али и смрти. Излаз налази у медитацији и трансценденцији, у осмеху Буде, може се рећи да га самим тим и не проналази у свом видљивом свету.

ПРИКАЗ

Биљана Радић Бојанић
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Одсек за англистику

НОВА ЗБИРКА ЗАДАТАКА ЗА ПРИПРЕМУ ПРИЈЕМНОГ ИСПИТА

Јована Димитријевић Савић, Бранка Миленковић и Јелена Даниловић, *Mastering Proficiency Skills in English*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2010, стр. 137.

Студије енглеског језика и књижевности у Србији се и даље сматрају веома привлачним и перспективним, као и будуће професије које из њих произлазе. Самим тим, пријемни испити на англистичким студијским групама у Србији су догађај за који се велик број кандидата спрема дуже време, на различите начине и помоћу многих приручника. Препоручена литература се углавном састоји од материјала страних издавача, а поједини англистички одсеци су издали и приручнике који су по својој структури и задацима прилагођени пријемном испиту који организују. Тако је прошле године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу објављена збирка задатака за припрему за полагање пријемног испита, чије су ауторке др Јована Димитријевић Савић, доцент на Одсеку за филологију, и Бранка Миленковић и Јелена Даниловић, лекторке на истом одсеку.

Водећи се анализом резултата ранијих пријемних испита на свом одсеку, ауторке су покушале да саставе неколико група задатака како би будућим студентима олакшале стресан и напет период у животу тако што ће им јасно предочити структуру пријемног испита, типове задатака који се полагају и језички ниво који се од њих очекује (ниво Б2 Заједничког европског референтног оквира – Common European Framework of Reference). Приручник тако нуди три врсте тестова: (1) тест граматике и вокабулара заснован на питањима са вишеструким одговорима, (2) тест разумевања прочитаног текста, и (3) тест писменог изражавања.

Први сегмент приручника који се бави граматичким и лексичким нивоом језика састоји се од пет група питања, са 30 задатака

у свакој групи. Техником вишеструких одговора задаци тестирају граматичке и лексичке структуре најразличитијих врста, почевши од простих ствари као што су конвенција писања датума у енглеском језику и квантификатори, преко колокација и неправилних множина именица, до идиома и емфатичких структура. Уз сваки од 150 задатака долази и решење, које се налази на десном листу папира, док је сам задатак на паралелном месту на левом листу, што даје и велику дозу графичке прегледности питања и одговора. Понуђена решења не само да говоре шта је тачан одговор, него објашњавају и *зашто* је он тачан. Осим тога, поменута решења потенцијалним кандидатима јасно казују из којих разлога друга решења не могу да буду прихватљива у датом контексту, што говори о великој ангажованости ауторки у овом сегменту приручника – оне су за сваки од 150 задатака дале детаљна објашњења разлика између понекад и веома сличних одговора, исцрпно описујући граматичка правила или лексичка ограничења која условљавају тачност једног одговора и нетачност других. Сами кандидати се на крају сваког објашњења упућују на шире граматичке или лексичке области које су тестиране у датим задацима, што значи да, уколико им понуђена образложења нису била довољна, будући студенти могу да даље информације потраже у приручницима који се баве наведеним темама. Као илустрација описаног принципа организације овог сегмента приручника, даје се пример испод:

<p>_____ of my appearance people see me as a threat and they try to inflict _____ harm upon me.</p> <p>a) In spite / body b) Despite / physically c) Due / physical d) Because / bodily</p>	<p>CORRECT ANSWER: d) Because / bodily</p> <p>As the first blank is followed by OF+NOUN PHRASE (<i>my appearance</i>), it is necessary to choose a preposition that ends in <i>of</i>. Either a) in spite or d) because would be possible, as <i>in spite of</i> and <i>because of</i> are prepositions. Neither c) due nor b) despite are appropriate here as the preposition <i>is due to</i>, not <i>*due of</i>, and despite is a single-word preposition (<i>*despite of</i>).</p> <p>The second blank requires an adjective to modify the noun <i>harm</i>. It is immediately possible to rule out both a) body and b) physically, as the first is a noun and the second an adverb (remember that both adverbs and adjectives, e.g. <i>friendly</i>, may end in <i>-ly</i>).</p> <p>Either c) physical or d) bodily are appropriate, but as <i>due</i> is not appropriate for the first blank, only answer (d) correctly completes the sentence.</p> <p>POINTS OF INTEREST: prepositions, adjectives</p>
---	--

Наредни одељак приручника посвећен је тестирању вештине читања и састоји се од пет текстова дужине од 450 до 500 речи. Сваки текст прати пет задатака са вишеструким одговорима и, слично

као у претходном сегменту, објашњења одговора. Овакав приступ организацији одељка не само да помаже кандидатима да разлуче тачне и нетачне одговоре, него их упућује на сам метод решавања оваквих тестова и карактеристичне формулације питања. Образложења истичу делове текста у којима се крију одговори и указују на кључне речи и изразе који кандидатима могу помоћи у решавању теста, што се јасно види у примеру испод:

5. CORRECT ANSWER: d) will have to master new skills

The answer is in the first sentence of the final paragraph: *Many in the industry believe stunt people should develop expertise in the new technology, acting as advisers on the virtual stunts.* That is, they will have to master new skills and broaden their knowledge in order to earn a living in their profession.

Последњи део приручника бави се анализом продуктивне вештине, писања, пошто се на тај начин добија увид у продуктивни део знања и вештина кандидата. На почетку ауторке јасно наводе критеријуме који се користе у оцењивању писмених састава да би се потом усредсредиле на анализу четири студентска текста, од којих су два оцењена пролазном оценом, а два нису задовољила наведене критеријуме. У делу који се бави анализом јасно се наводе разлози из којих је састав оцењен пролазном/непролазном оценом, а у тексту су подвучени релевантни делови због којих се до дате оцене дошло. На самом крају овог одељка налази се списак од 20 тема које кандидати могу да искористе за вежбу приликом припреме за пријемни.

Осим описана три централна одељка, приручник у себи садржи и водич који је писан, с једне стране, за саме кандидате, а, с друге стране, за наставнике који ће кандидатима помагати у припреми. Поред тога, приручник нуди и глосар граматичких и лексичких термина који ће кандидатима помоћи да се лакше сналазе у објашњењима одговора на задатке из приручника. На самом крају наводе се приручници и збирке тестова који се препоручују за даље вежбање, као и списак литературе (граматика и речника) који су консултовани приликом припреме овог приручника.

Завршни поглед на овај приручник открива да је целина једнако добра као и њени делови, те да ће свако ко буде намеравао да полаже пријемни из енглеског језика имати користи од свеобухватног, добро илустрованог и искуством обојеног приступа и јасних објашњења. Приручник се зато препоручује, не само за спремање пријемног испита, него и за сваку другу припрему за полагање тестова за проверу знања и језичких вештина као штиво које ће бити од велике користи због добре организације и јасних објашњења.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Драган Б. Бошковић

Рођен је 1970. године у Београду. Професор је савремене српске књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објављене књиге: *Одисеј – калпалоска прича* (коаутор Саша Илић), 1998; *Врлоглавица, лаж и Вавилон од картона*, 1998, *У једном шелу*, 2003, *Иследник, сведок, прича: Истражни поступци* у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича *Данила Киша*, 2004, *Исаија*, 2006; *Текстуално (не)свесно* Гробнице за Бориса Давидовича *Данила Киша*, 2008.

Марија В. Лојаница

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. 2003. године дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, Наставно одељење у Крагујевцу. Запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. У јануару 2008. године уписала је докторске студије на Филолошко-уметничком факултету - Књижевни модул, а одобрена тема њене докторске дисертације гласи: *Деконструкција идентитета постмодерног субјекта* у Њујоршкој трилогији *Пола Осфера* и Антрополошкој трилогији *Борислава Пекића*. 2007. године учествовала је у програму размене факултетског наставног особља JFDP (Junior Faculty Development Program) у организацији Министарства образовања и културе Владе Сједињених Америчких Држава и Америчког савета. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова. Аутор је више научних и стручних чланака из области науке о превођењу и науке о књижевности (англо-америчка и српска савремена књижевност, компаративна књижевност). Ангажована је као истраживач на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Јасмина А. Теодоровић

Рођена је 1973. године у Крагујевцу. 1998. године дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. У јануару 2008. године уписала је докторске студије на Филолошко-уметничком факултету - Књижевни модул, а одобрена тема њене докторске дисертације гласи: *Утопијско-миџолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса*. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова. Аутор је више научних и стручних чланака из области науке о превођењу и науке о књижевности (англо-америчка и српска савремена књижевност, компаративна књижевност). Аутор је практикума *Focus on Language: A Workbook for Students Majoring in English*, за студенте 3. године на студијској групи Енглески језик и књижевност. Била је координатор и учесник округлог стола (*Пост*)модерна, апокалипса, књижевност, одржаног у мају месецу 2010. године у организацији Филолошко-уметничког факултета. Ангажована је као истраживач на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Игор Перишић

Рођен је 1974. године у Зрењанину. Дипломирао и магистрирао на Филолошком факултету у Београду. Завршио и предао докторску дисертацију на истом факул-

тету под насловом „Утопија смеха у романима *Мртве душе* Николаја Гогоља, *Уликс* Џејмса Џојса и *Златно руно* Борислава Пекића“. Објавио књиге *Гола прича* (2007) и *Увод у теорије смеха* (2010). Запослен у Институту за књижевност и уметност у Београду, на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“. Члан је уредништва *Књижевног магазина*. Живи у Београду.

Никола М. Бубања

Рођен је 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету у Београду. 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“.

Сања Ж. Ђуровић

Рођена је 1974. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Групи за српски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, на коме је и магистрирала и докторирала. Ради као доцент за Савремени српски језик на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље интересовања: морфологија, творба речи, језичка култура.

Кристина Марковић

Рођена је 1969. године у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду на Групи за немачки језик и књижевност, где је 2001. године магистрирала. Радила је као професор немачког језика и универзитетски предавач. Од 2002. године запослена је као наставник за немачки језик на Пољопривредном факултету у Београду (на предмету Немачки језик). Аутор је универзитетског уџбеника *Deutsch für Studierende der landwirtschaftlichen Fakultät*; 2004. Члан је Друштва за стране језике и књижевности Србије. Учествовала је на више међународних конференција из области језика струке и објављивала научне радове. Бави се превођењем.

Мирјана М. Мишковић Луковић

Рођена је 1964. године у Београду. Наставник је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области интересовања: семантичко-прагматички интерфејс, лексичка прагматика, анализа дискурса. Објављене књиге: *Семантика и прагматишка исказа: маркери дискурса у енглеском језику*, Београд: Филолошки факултет (2006); M. N. Dedaić, M. Mišković-Luković (eds.), *South Slavic Discourse Particles*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (2010).

Јелена Р. Даниловић

Рођена је 1980. у Цељу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду (издвојено одељење у Крагујевцу) на Катедри за енглески језик и књижевност. Ради као лектор на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Учествовала је на многобројним међународним конференцијама у земљи и иностранству и објавила радове из области примењене лингвистике. Коаутор је приручника *MAPS: Mastering Proficiency Skills in English* (2010) са др Јованом Димитријевић Савић и Бранком Миленковић. Области интересовања и истраживања: морфологија

енглеског језика, социолингвистика, вокабулар и тестирање у настави страних језика.

Марта В. Димитријевић

Рођена је 1981. у Нишу. Магистарску тезу из области лингвистике одбранила је 2010. на Универзитету у Нишу. Аутор је неколико радова објављених у зборницима са домаћих и међународних конференција. Ради као лектор за енглески језик на Филозофском факултету у Нишу.

Маријана Д. Матић

Магистар је енглеског језика и дипломирани филолог скандинавских језика и књижевности. Факултет и постдипломске студије завршила на Филолошком факултету у Београду. Запослена је као асистент на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Области интересовања: методика наставе страних језика, учење и усвајање језика, тестирање и евалуација, настава на млађем школском узрасту.

Савка Н. Благојевић

Ванредни професор на Филозофском факултету у Нишу, где предаје предмете Енглески језик на нематичним департманима и Академско писање на Департману за социологију. Докторирала је 2001. године на Филозофском факултету у Новом Саду, а у садашње звање изабрана је 2008. године. Аутор је монографије *Методски дискурс у академском дискурсу* (2008), уџбеника *English for Philosophy Students* и преко 40 научних радова, објављених код нас и у иностранству. Аутор је и два научна пројекта „Academic Writing of Small-Language Communities for International Readership“ (2002), који је реализовала на Универзитету у Бергену, Норвешка и пројекта „The Differences in Academic Rhetoric in Research Articles Written in English by English and German-Speaking Writers“, који је реализовала 2004. године на Институту за лингвистичка истраживања Универзитета у Грацу. Тренутно је на пројекту Министарства просвете и науке „Динамика структура српског језика“ и управница, Центра за стране језике на Филозофском факултету у Нишу.

Предраг Н. Драгојевић

Рођен је 1962. године у Берлину. Историчар уметности, ванредни професор Филозофског факултета Универзитета у Београду - Одељење за историју уметности. Проучава историју историје уметности, методологију науке о уметности, теорије уметности и уметност новијег доба. Књиге: *Драгомир Глишић - слике: дијалог са модерном уметношћу*, Београд 2000; *Елементи неокласицизма. Настајак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001; *Развој и елементи науке о уметности* (у штампи).

Саша Брајовић

Рођен је 1965. године у Београду. Ванредни професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Предавач је на предмету Европска уметност новог века, као и на предметима који обрађују нововековну визуелну културу на основним, мастер и докторским студијама Филозофског факултета у Београду. Области интересовања су јој историја културе и визуелне културе у југоисточној Европи, нарочито Боки Которској, проблем идентитета и његове

визуализације у европској уметности раног модерног и модерног доба, као и уметничка дела из збирки стране уметности у домаћим институцијама. Најважнија објављена дела су монографије: *Gospa od Škrpjela – marijanski ciklus slika*, Perast 2000; *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Voka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, *Ренесансно сликарство и теорије*, Beograd 2009.

Роза Д'Амико

Историчар уметности. Од 1976. запослена у Soprintendenza per i Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici di Bologna. Директор Пинакотеке у Болоњи 1997-1999. Бави се заштитом културних добара града и провинције Болоње. Посебно истражује средњовековну уметност 13. и 14. века, у смислу стилских и техничко-технолошких одлика овог периода. Готово две деценије одржава тесне истраживачке везе са културним институцијама у Србији. У сарадњи са Народним музејом у Београду организовала низ изложби којима је промовисана српска средњовековна уметност у Италији, међу којима се истиче *Између обала Јадранског мора: српско сликарство 13. века и Италија* (1999-2000, Болоња-Ферара-Бари-Венеција), као и збирка италијанског сликарства у Београду *Ризница италијанске уметности Народни музеј у Београду* (2004-2005, Болоња-Бари-Тампере-Београд). Публикује текстове о везама српског и италијанског сликарства 13. и 14. века. Учесник је више научних скупова, а током 2006-2008. одржала је низ предавања на ову тему на Универзитету у Милану.

Сања Р. Пајић

Рођена 1964. у Крагујевцу. Историчар уметности, доцент на ФИЛУМ-у. Дипломирала на Филозофском факултету у Београду, докторирала на Филозофском факултету у Прагу. Објавила већи број ликовних критика, као и научних радова и учествовала на више националних и међународних конференција.

Татјана Дедић Динуловић

Рођена је 1963. у Београду. Теоретичар и уметник у области сценског дизајна. Бави се феноменологијом сценских догађаја, као и релацијом уметника, медија и простора. Докторирала је сценски дизајн на Универзитету уметности у Београду. Аутор је књиге „Србија: мој случај, нова европска генерација/*Serbia: My Case, New European Generation*“ (*Clio* и *British Council*, Београд, 2008) и бројних прилога у научним и стручним часописима, на конференцијама и стручним скуповима. Ауторске радове из области сценског дизајна излагала је у Србији, Црној Гори, Италији, Чешкој и Босни и Херцеговини. Доцент је на Академији лепих уметности и Новој академији уметности у Београду, и гостујући предавач на докторским студијама архитектуре и урбанизма на Факултету техничких наука у Новом Саду.

Љубица Ристовски

Рођена је 1961. у Суботици. Управник је Народног позоришта у Суботици од 1999. године. Магистар је театрологије и бави се проблематиком позоришног менаџмента, позоришног маркетинга и менаџмента у култури и уметности. Уредник је књиге „150 година позоришне зграде“ (Народно позориште Суботица, 2004) и аутор више прилога у позоришних стручним часописима. Аутор је више од деведесет маркетиншких позоришних кампања (позоришта у целини, представа и фестивала).

Тијана Ђуричић

Рођена је 1983. у Београду. Стекла је дипломе менаџера у културној и уметничкој пракси, новинара и соло-певача. Учествовала је у припреми и извођењу музичко-сценских догађаја: „Пут ка Белканту“ (2007), „Музика срца“ (2008), „Eternal Rusini“ (2008), Хуманитарни новогодишњи цонцерт за децу у Тиршовој (2008), „La Passion Espanola“ (2009), „У част породице Настасијевић“ (2009), опера „На Уранку“ (2009). Запослена је као сарадник у настави на Академији лепих уметности у Београду.

Невена Вујосевић

Рођена је 1980. године у Београду. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду 2004. године, област Музичка теорија, са темом *Особености хармонског језика Сергеја Прокофјева*. Магистрирала је на истом факултету, област Музичка теорија, на тему *Аналистички приступ хармонском језику Сергеја Прокофјева*, 2009. године. Тренутно ради на докторској дисертацији *Музичка форма у контексту оштрег музичког образовања: перцепција, организација музичке целине, методика*, на Факултету музичке уметности у Београду. Запослена је као асистент на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на предметима из области Музичке теорије. Учествовала је на више конференција и научних скупова, националног и интернационалног карактера. Пише и објављује радове из области музичке теорије и анализе, као и радове који се баве интердисциплинарним проучавањем психологије музике и музичке теорије.

Александра Раденковић

Рођена је 1963. године у Крагујевцу. На клавирски одсек ФМУ у Београду се уписује 1980. где је студирала у класи професора Зоре Михаиловић и Игора Ласка. Последипломске студије завршава 1987. године у класи професора Арбо Валдме. Наступала је у Крагујевцу више пута као солиста, камерни музичар, а такође и са Београдском филхармонијом. Снимала је за Радио Београд и Радио Загреб. Награду из фонда „Емил Хајек“ као најперспективнији млади пијаниста добија 1985. године. Од 1984. године ради као професор клавира у Музичкој школи у Крагујевцу, а од 1999. и као стручни сарадник (сада доцент) за предмет клавирска музика на одељењу београдског ФМУ у Крагујевцу (садашњем ФИЛУМ-у).

Биљана Д. Влашковић

Рођена 1979. године у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на одсеку енглески језик и књижевност, 2007. године. Ради на ФИЛУМ-у, Крагујевац, као асистент у настави предмета енглеска средњовековна и ренесансна књижевност, канадска књижевност и култура, и специјални курс – Шекспир. На истом факултету је и студент докторских студија, у оквиру којих ради на изради докторске дисертације под насловом *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: контекст, шекспир и метаистекст*. Област интересовања: драма, позориште, историја, књижевност.

Ивана М. Тодоровић

Рођена је 1985. године у Шапцу. Дипломирала је 2008. године на Филолошком факултету у Београду, следеће године стекла мастер диплому на тему *Popular and Modern in Modernism: T. S. Eliot's Poetry*, а затим уписала докторске студије на Фи-

лолошком факултету у Београду. Њена основна интересовања везана су за колонијалну и постколонијалну англофону књижевност.

Мина Ђурић

Рођена је 1987. године у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Група за српску књижевност и језик са општом књижевношћу), на којем је уписала мастер студије. Запослена је као истраживач-приправник на Институту за књижевност и уметност у Београду. Накадашњи је стипендиста Републичког фонда за научни и уметнички подмладак. Похађала је курсеве историје немачке и италијанске књижевности на универзитетима у Бамбергу и Трсту. Ангажована је као лектор на семинарима за стране слависте Међународног славистичког центра у Београду. Учествује у свим облицима рада Друштва за српски језик и књижевност Србије. Излаже на националним и интернационалним конференцијама. Објављује у периодици.

Наташа Радусин Бардић

Рођена 1978. г. у Грачацу, у Хрватској, од 1991. г. живи у Новом Саду. Након завршених основних студија на Катедри за француски језик и књижевност Филозофског факултета на Универзитету у Новом Саду, уписује 2001. г. магистарске студије на истом факултету. Магистарску тезу под називом „Савремени француски разговорни језик и његово место у настави француског као страног језика. Основне фонетско-фонолошке одлике“, под менторством проф. др Снежане Гудурић, одбранила 2007. г. Запослена на Одсеку за романистику Филозофског факултета у Новом Саду од 2003. као асистент приправник, а од 2008. као асистент на предмету Фонетика са фонологијом француског језика I и II, а задужена је и за вежбе превођења са француског на српски језик на 1. и 3. г. основних студија, као и на предмету Француски језик – предмет по избору. Поља научног интересовања су фонетика француског језика, савремени француски разговорни језик (упитне реченице) и учење француског као страног језика.

Ружица Седер

Дипломирала је 2000. године на Филозофском факултету у Новом Саду, Одсек за романистику, смер – Француски језик и књижевност, где је уписала и постдипломске студије. Магистарску тезу под насловом *Француски субјунктив у комплејтивним реченицама уведеним везником que и његови еквиваленти у српском језику* одбранила је 2009. године. Исте године пријавила је докторску дисертацију под насловом *Концептивност у француском и италијанском језику и преводни еквиваленти у српском језику*. Ради као асистент за ужу научну област Романистика на Филозофском факултету у Новом Саду. Области интересовања и истраживања: лингвистика, синтакса, семантика, контрастивна језичка истраживања.

Милан Милановић

Завршио је основне и дипломске студије на смеру за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Од 2003. године ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као лектор за енглески језик. Од новембра 2009. године волонтира на месту регионалног координатора за Републику Србију у оквиру међународног пројекта English Profile, којим управља Cambridge University Press. Поља интересовања: примењена лингвистика, тестирање језика уз помоћ

рачунара, корпусна лингвистика, преводилаштво и пословни енглески језик. Координатор је Темпус пројекта “Reforming Foreign Language Studies in Serbia”.

Ана Милановић

Рођена је 1986. године у Крагујевцу. Основне студије завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а дипломске – мастер студије, на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од октобра 2010. године, ангажована је као сарадник у настави на Интернационалном универзитету у Новом Пазару, на департманима за англистику у Београду и Панчеву.

Јелена Л. Петковић

Рођена је 1975. године у Крагујевцу. Запослена је као асистент за савремени српски језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Ради на изради докторске тезе *Синтакса и семантика двоструке негације у српском језику*. Објавила је више научних и стручних радова и учествовала на бројним међународним и националним научним конференцијама.

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу – као отворени документ (Word), на електронску адресу редакције *Наслеђа*: nasledje@kg.ac.rs.

2. **Дужина рукописа**: до 15 страница (28.000 карактера).

3. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтиа*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

4. **Параграфи**: *формати*: Normal; *први ред*: увучен аутоматски (Col 1).

5. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово (препоручујемо) и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

6. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија. Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се, посебним ознакама или на други начин, назначити из које од наведених усанова потиче сваки од аутора. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Контакт подаци**: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог.

8. **Језик рада и писмо**: Језик рада може бити српски, руски, енглески, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. Писмо на којем се штампају радови на српском језику јесте ћирилица.

9. **Наслов**: Наслов треба да буде на језику рада; треба га поставити центрирано и написати великим словима.

10. **Апстракт**: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних

речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

11. Кључне речи: Број кључних речи не може бити већи од 10. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан апстракт. У чланку се дају непосредно након апстракта. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

12. Претходне верзије рада: Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка. Не може се објавити рад који је већ објављен у неком часопису: ни под сличним насловом нити у измењеном облику.

13. Навођење (цитирање) у тексту: Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Захтева се следећи систем цитирања, преовлађујући у науци о језику:

... (Ивић 2001: 56-63)..., / (в. Ивић 2001: 56-63)..., / (уп. Ивић 2001: 56-63)... / М. Ивић (2001:56-63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „ / “]

14. Напомене (фусноте): Напомене се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, знаке о коришћеним изворима итд., али не могу бити замена за цитирану литературу. [Техничке пропозиције за уређење: формат – Footnote Text; први ред – увучен аутоматски (Col 1); величина фонта – 10; нумерација – арапске цифре.]

15. Табеларни и графички прикази: Табеларни и графички прикази треба да буду дати на једнообразан начин, у складу с лингвистичким стандардом опремања текста.

16. Листа референци (литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. Референце се наводе на доследан начин, азбучним односно абецедним редоследом. Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. Референце се не преводе на језик рада. Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Оглед из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Радовић 2007: Б. Радовић, Путеви опере данас, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9-21.

[за прилог у зборнику]

Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277-288.

[за радове штампане латиницом]

Бити 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Лајонс 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Плотњикова 2000: А. А. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a*, *b*, *c* или *a*, *b*, *v*, нпр.: 2007*a*, 2007*b* или 2009*a*, 2009*b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Симић, Остојић*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др*.

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Лич ²1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth *etc.*: Pinguin Books.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Нпр.: Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

17. Резиме: Резиме рада јесте у ствари апстракт на другом језику на којем није рад. Ако је језик рада српски, онда је резиме обавезно на једном од словенских или светских језика. Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Литература*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

18. Биографија: У биографији, која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, институција у којој је запослен, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief

Проф. др Бранка Радовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Branka Radović, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Сања Пајић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Sanja Pajić, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Радмила Настић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Radmila Nastić, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Katarina Melić, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Анђелка Пејовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Anđelka Pejović, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Тијана Ашић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Prof. Tijana Ašić, PhD, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Маја Анђелковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Dr. Maja Anđelković, Assistant Professor, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија.	Prof. Persida Lazarević di Giacomo, PhD, The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia.
Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина.	Prof. Alla Tatarenko, PhD, Faculty of Philology, “Ivan Franko” National University of Lviv, Ukraine
Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Тимишвар, Румунија	Prof. Mihaj Radan, PhD, Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara, Romania
Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска	Prof. Dimka Savova, PhD, Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria
Проф. др Јелица Стојановић, Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора	Prof. Jelica Stojanović, PhD, Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro

Секретар уредништва/Editorial assistant

Анка Ристић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Лектор за шпански језик / Proofreader for Spanish
Наталија Санџес Радуловић / Natalia Sánchez Radulović

Преводац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić
декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/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

Издавање овог часописа финансијски помаже Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

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 бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : ГЦ Интерагент). - 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068