

Насређе 25

Наслеђе **25**

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

ГОДИНА X / БРОЈ / 25 / 2013
Year X / Volume / 25 / 2013

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

НАУЧНИ РАДОВИ

Man-Ching Donald Yu

POST-TONAL PHENOMENA IN MOZART'S LATE MUSIC 9

Игор Перишић

ГОГОЉЕВЕ МРТВЕ ДУШЕ: СМЕХОВНА ПРОТОТРАНСГРЕСИЈА РЕАЛИЗМА 23

Владимир Ж. Јовановић

АНАЛИЗА ЗНАЧЕЊА ПРЕВОДНИХ ЕКВИВАЛЕНТА У СРПСКОМ ЗА АДЈЕКТИВАЛНЕ СЛОЖЕНИЦЕ У ЕНГЛЕСКОМ 39

Душан Р. Живковић

ЕРОС И ТАНАТОС У ПЕСМИ *РАДОСНО ОПЕЛО* МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА 59

Владимир Остојић

ПРИЛОЗИ И ЊИХОВИ ФУНКЦИОНАЛНИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ГОВОРУ СЕЛА ВРЕЛА (ЖАБЉАК) 69

Биљана Ђ. Ђорић Француски

ДЕЛА ЏОНА ФАУЛСА У СРПСКОХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ 77

Саша Брајовић

ПРЕЗЕНТАЦИЈА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ 91

Дуња Живановић

МЕТАФОРИЧКА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА КУЛТУРЕ У МОДЕЛУ КУЛТУРЕ ХЕРТА ХОФСТЕДЕА 101

Бранко М. Ракић

ПРОЗОДИЈА ПРОСТЕ ИЗЈАВНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ 117

Александра М. Петровић

ПРОПАДЉИВО, ЖЕНСКО ТЕЛО 137

Софија Мићић

LISTENING STRATEGIES IN LANGUAGE LEARNING AND THEIR TEACHING PRACTICE IN SERBIA 147

Мара С. Кнежевић

ВРЕДНОСНИ СУДОВИ О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ СРПСКОГ ПЕСНИКА МИТЕ ПОПОВИЋА 161

Татјана Грујић

АСПЕКТИ ПРИМЕНЕ КОГНИТИВНЕ ЛИНГВИСТИКЕ: НАСТАВА ГРАМАТИКЕ СТРАНОГ ЈЕЗИКА 171

Виолета М. Весић

ТОМАС ПЕЈН: ГРАЂАНИН СВЕТА 183

| | |
|---|-----|
| Јелена Стојановић (ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ <i>НАЈПЛАВЉЕ ОКО</i> ТОНИ МОРИСОН | 191 |
| Бојана Борковић СОПСТВО И ДРУГИ У <i>ИСТРАЈНОЈ ЉУБАВИ</i> ИЈАНА МАКЈУАНА | 211 |
| Снежана Р. Грујић (НЕ)МОГУЋНОСТ ДЕФИНИСАЊА УМЕТНОСТИ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА КЛАСТЕР ОБЈАШЊЕЊА И ДИСЈУНКТИВНЕ ДЕФИНИЦИЈЕ | 225 |
| ПРИКАЗИ | |
| Татјана Н. Ђуровић ИСТРАЖИВАЊЕ АНГЛИЦИЗАМА У ЈЕЗИКУ ЕКОНОМСКЕ НАУКЕ | 237 |



Узбуркано шамно небо, 2012. комбинована техника 45x55 цм

НАУЧНИ РАДОВИ

Man-Ching Donald Yu¹
The Hong Kong Institute of Education

POST-TONAL PHENOMENA IN MOZART'S LATE MUSIC

In a provocative study of Allen Forte's article "*Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K.511*", which describes chromatic generative elements, unfolding from a smaller musical unit into a larger organic whole, I hereby elaborate the analytical account of Mozart's late works, including K. 550, K. 511, K. 626, and K. 574, by means of post-tonal analysis. In some passages of these works 12-tone aggregates and various post-tonal set-classes [014], [015], and [016] are generatively produced. Moreover, ic1 and ic5 are the cores for unifying various prominent thematic materials and apparent musical gesture in an organizational manner, serving as excellent examples manifesting Mozart's use of contrasting elements for forging a distinctive sound in his late works. This interesting analytical offer deepens the intriguing nature of Mozart's music as it foreshadows the emergence of atonality and serialism in the early twentieth century.

Keywords: Mozart, set-classes, hexatonic collection, 12-tone aggregate, interval classes

A post-tonal theorist observed some non-trivial phenomena that emerge in Mozart's late works; Allen Forte's article "*Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K.511*", which describes chromatic generative elements, unfolding from a smaller musical unit into a larger organic whole, definitely offers interesting insights on delineating the pitch-class formation of the piece. Forte said

Mozart's Rondo in A minor for piano, K. 511, has long been regarded as an unusual composition, both within Mozart's oeuvre and within the repertory of tonal music. Many musicians who have experienced this elegant and mysterious work seem to have acquired a special appreciation of the music. (Forte 1980, 459)

Allen Forte's analytical account of K. 511 is more or less similar to the way he analyses post-tonal repertoires, segmentation analysis focusing on intervallic gesture², in this case, semitonal motions that expressed in the detail of melodic lines and in their interaction (Forte 459). I elaborate the analytical account of Mozart's K. 511 along with Mozart's other late works by using post-tonal analysis—set-class analysis, while terminologies such as interval class and pitch-class would be adopted throughout my analysis. This inter-

1 manchingyu@msn.com

2 As Allen Forte is one of the most prominent set-theory music theorists, and I contend that his analytical approach of K. 511 is based on his knowledge of set-theory.

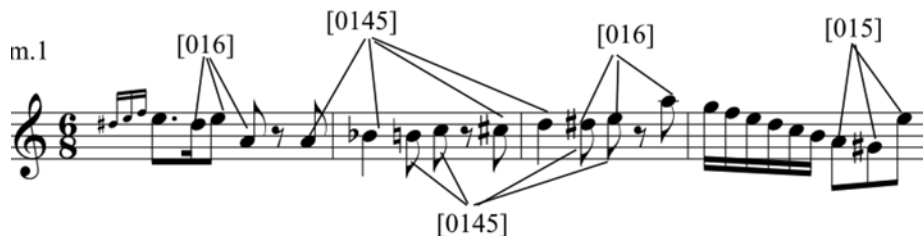
esting analytical offer deepens the intriguing nature of the pieces as these foreshadow the emergence of atonality and serialism in the early twentieth century in which set theory is the prominent analytical methodology. More importantly, while traditional analytical methods—Rameau Roman Numerical Analysis and Schenkerian Analysis—have overwhelmed over a century for most of the tonal repertoires, set—class theory has seldom been used for delineating tonal repertoires in the classical period. This interesting perspective would illuminate the significance of the pieces within the repertory of tonal music, and one could generalize that Mozart's creative process might not be confined to traditional harmonic and tonal realms, but, rather, forging and refining musical ideas by using atonal and chromatic linear materials as building blocks for constructing some passages

In Mozart's late works, semitonal $ic1$ and consonant $ic5^3$, are the cores for unifying various prominent thematic materials and apparent musical gesture in an organizational manner⁴, serving as intervallic nucleuses for synthesizing the pitch-class materials of those works. Moreover, various post-tonal set-classes, including scs [014], [015], and [016], are generatively produced in some passages in which chromaticism is saturated. Even more strikingly, a complete 12-tone aggregate is nearly formed, and this predicts the emergence of serial techniques adopted by the second Viennese school almost more than a century later. In this paper, I am going to address those post-tonal phenomena in his late works by focusing on both the small-scale and large-scale organizational levels.

To illuminate Allen Forte's important observation on K. 511, I focus on some semitonal-oriented passages that Forte has mentioned in his article. As shown in below example 1, the main thematic idea is introduced right at the beginning in m.1. In the passage, the first phrase from mm.1-4 is saturated with scs [0145], [015], and [016]. Those subsets can be traced from different successive pitches. The motivic material in m.1 is made of sc [016], becoming the nucleus of the whole piece as it comprises the contrasting $ic1$ and $ic5$. Here the $ic5$ is crucial as it characterizes the interval of the motive and this interval serves as transpositional agent for unifying different materials during the course of the piece. Following the motive from mm. 2-3 is a sequential figure characterized by sc [0145], a subset of the hexatonic collection with sc [014589]. Most importantly, the chromatic sequential pattern is formed by ascending chromatic $ic1$ intervals, initiating from pc 9 to pc 4. In other words, four pairs of $ic1$ are framed by the $ic5$ formed between pc 9 and pc 4. It is interesting that Mozart crafts the main theme by using the chromatic quality of hexatonic materials, and without the harmonic accompaniment, the melodic line is more or less atonal in character.

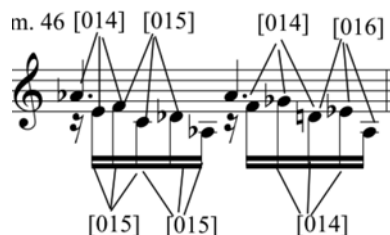
3 The interaction of $ic5$ and $ic1$ has been benchmarked in many twentieth century music, including the music of Shostakovich and Bartok; this feature dominates the pitch organization of their works from small-scale to large scale organizations.

4 Allen Forte noted the importance of these two intervallic structures that govern the pitch-materials of Mozart's Rondo K. 511, in which the chromatic-oriented thematic materials are framed by a perfect 5th.



Example 1: Subsets of [014579] transverse almost every pitch-class in the first phrase

In the central development section, starting from mm. 46–47 as illustrated in example 2, the chromatic configuration dominates the passage and it is saturated with overlapping scs [014], [015], and [016]. The culminated and organizational occurrences of the set-classes refine the melodic shape and contribute to the chromatic and atonal quality of the passage. Furthermore, ic 1 and ic 5 systematically dominates the intervallic gestures (pcs 4, 5, 0, 1, and 8). The resulting intervallic pattern is the sequence of ic 1 and ic 5 pattern, ie. ic 1-ic5-ic1-ic5. This pattern reemerges in his K. 550 which will be addressed in the ensuing observation. (See example 11)



Example 2: Hexatonic elements occur in an organizational manner

In the below passage from mm. 125–126 as shown in example 3, a chain of scs [014], [015], and [016] emerge successively in an apparent trichordal configuration, and without any harmonic accompaniment, they tend to weaken the tonal center of the passage. Most importantly, a complete hexatonic collection with sc [014589] can be traced, and the resulting sound is quite distinctive. Moreover, ic 1 and ic 5 dominates most of the pitch materials in the passage as they are the intervallic cores of the mentioned set-classes. In example 3b, transformations⁵ (indicated by arrows) take place between two pcs in scs [015] and [016] and that they are governed by ic5---pcs 10 and 11 transformed into

⁵ Transformations between trichordal set-classes have been addressed in my other paper “Transformations of Diatonic Materials and Tonal Procedures in Ligeti’s *White on White*” (New Sound, 41); in these circumstances, transformation takes place by mapping relevant pitches between trichords, and this event can also be reflected in K. 574.

pcs 3 and 4. The transformations of trichords display their maximum occurrences in his later K. 574 and the relevant processes will be discussed.

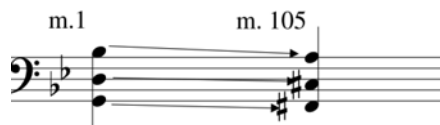
Example 3: Chain of [014] and [015] from mm. 125-126.

Another important instance in which intervallic nucleuses, ic 1 and ic 5, can be sought in mm. 50-51. As shown in example 4, in m. 50 the chromatic lines spanning an ic5 from pc 0 to pc 7 fuse with an ic 5 bass line manifesting the contrasting sound of the two intervals. While it is undeniable that this ic 5 outlining the bass is governed by the traditional functional progression, a plagal cadence IV-I, however, its emergence is distinctive when combining with the chromatic descending scale, providing a contrasting character to the passage. Furthermore, the chromatic segment spanning from pc 7 to pc 0 in m. 51 is in a T5I relationship with the chromatic segment in m. 50, and T5 not only interacts with chromatic elements, but it also governs the transpositional inversional relationship between different chromatic segments. From mm. 52-53, the chromatic segments are in ic 5 and ic1 relationships with each other, and those two intervals even govern the transpositional level of the chromatic materials.

Example 4: Interaction and governance of ic1 and ic5 in mm. 50-53

As we can realize that Mozart's K. 511 contains numerous post-tonal elements, including hexatonic collection and set-classes [014], [015], and [016] in which ic1 and ic5 are presented in an interesting and a coherent manner. These elements serve as major building blocks for synthesizing some chromatic passages. After K. 511, those elements become even crucial as they even play significant role in forming 12-tone aggregates, and this important phenomenon deserves our attention.

As if in Mozart's K. 511, his frequent use of ic1 has been manifested in his *Symphony No. 40* K. 550 and *Requiem* K. 626. In those works, chromatic semitonal motion takes place at various organizational levels ranging from large-scale to foreground levels. Large-scale organizational event governed by ic1 semitonal shifts is more often manifested in between sections whereas foreground organizational event takes place between successive harmonies. More often than not, the semitonal-oriented harmonic progression is maximally smooth⁶ as it involves minimum distances for facilitating the progression between successive harmonies.



Example 5: Large-scale tonal motion in Mozart's *Symphony No. 40*, K. 550, 1st movement

Example 5 shows that in Mozart's *Symphony no. 40*, K.550, 1st movement, G minor tonality dominates the exposition in m.1 whereas F# minor tonality dominates the development in m.105. The two different tonal centers are linked by semitonal shifts, and this uncommon use of semitonal relationship on a large-scale level can also be manifested in the materials of the microscopic foreground level as previously mentioned in K. 511. Nonetheless, this T1-related pairing provides dramatic emotional contrasts to the tonality of the movement.

Example 6: Chords in four cadential points governed by semitonal slides from mm. 29 to 39.

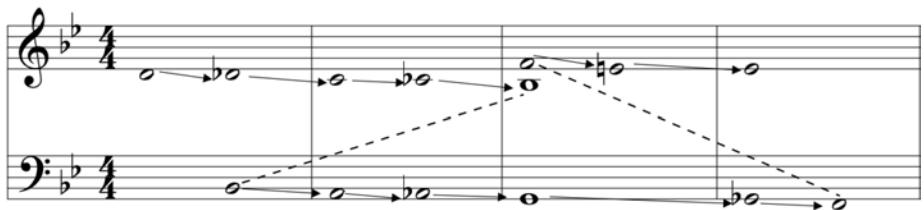
⁶ The concept of maximally smooth is originated by Richard Cohn for characterizing the crucial feature of Neo-Riemannian Operation; two harmonies are transformed into one another by means of using the minimum number of semitones. As in the example 1 shown, sliding (S) occurs as it involves three semitonal shifts between two harmonies.

Example 6 illustrates another passage in *Confutatis* from mm. 29 to 39 where each cadential point is emphasized in mm. 29, 33, 35, and 30 respectively. Three semitonal shifts emerged in the passage are Ab-/G-, G-/Gb-, and Gb-/F+. All three pcs in each chordal pair are transformed by means of ic1. The massive semitonal transfers in this passage weaken the tonality to some extent until the final F+ confirms in m. 39.

From the above examples, Mozart's use of ic 1 semitonal shift is evident at larger surface levels, and the exclusive use of this intervallic cell can also be reflected at foreground levels; some passages become more set-classes oriented and less tonal-oriented, generating serial materials in various manners and dimensions. The governance of ic1 and ic5 could also be realized by the amalgamation of tonal and atonal procedures. Tonal procedure is reflected on the progression confined to the traditional functional progression whereas atonal procedure is based on the linear motion of the chromatic materials per se and the systematic organization of set-classes.



Example 7: Passage reveals semitonal-oriented progression in K.550 from mm. 95-98



Example 8: The formation of a 12-tone aggregate

In Mozart's *Symphony No. 40* K.550, numerous passages reveal saturated chromaticism and it is governed by semitonal ic 1. In the above example 7 from mm. 95 to 98, tonal motions are all achieved by means of semitonal T1 descending lines which occurred at various layers. First, a Bb major chord (Bb+) and a Bb minor chord (Bb-) in m. 95 generates a modal harmonic shift through the operation from pc2 to pc1, a semitonal motion, while at the same

time holding two common tones, pc10 and pc 5. The bipolar⁷ Bb+/Bb- tonality is temporarily reached and confirmed by their V chord in m. 96. More importantly, the bipolar tonality between Bb+ and Bb- of the passage assures tonal instability, and each tends to compete for a stable tonality. The tonality finally resolves on Bb+ after m. 98. Additionally, two unresolved diminished triads in mm. 96 and 97 proceeded by a T1 motion, generating tonal ambiguity until landing at the Eb- chord in m. 98, which confirms its relationship with Bb+ and Bb-. The confirmation of the Bb+ tonal center in m. 99 is finally achieved by means of a series ic 1 chromatic descending lines presented at all different voices in different layers starting from m. 95. The triadic chain: Bb major-Bb minor-F major-dim on Ab-dim.on G-Eb minor triad generate a series of harmonic progression governed by ic1.

Even more strikingly, a complete 12-tone aggregate⁸ can be formed. (See example 8) when combining three layers of chromatic segment together. (The most upper first layer starts with pc 5, the second layer begins with pc 2, and the third layer initiates with pc 10.) Another interesting phenomenon is that, pc 10, being the last lowest pc at the second layer, becomes the first pc at the lower layer; pc 5, being the last lowest pc at the third player, becomes the first pc at the first upper layer. These common tones pc 5 and pc 10, being in an ic5 relationship, which is the tonic and dominant pitches of the movement, serve as connective agents unifying three layers for generating the 12-tone scale. The prominent ic1 semitonal motion along with the ic 5 between the common pcs 5 and 10 highlights the significance of these two intervals occurring in Mozart's late works.

Another important instance in which a 12-tone aggregate can be found is right at the beginning of the development section from mm. 126-132 in the last movement of K. 550, the relevant pitches are shown as below example 9. In the below passage all the successive pitches generate a 12-tone scale except pc 0, and in the absence of any harmonic implication, one can generalize that the passage is nearly made up of consecutive different pitches, implicating an atonal sound and yet diminishing the tonality of the piece to some extent. Moreover, an ic1-oriented segment with sc [0134] is formed in m. 128 which is definitely audible as an octatonic element without any pronounced harmonic direction and implication. These four notes are distinct from the other pitches in the passage in that they are made up of a faster rhythmic configuration. Furthermore, four different triads, E+, Eb-, Gb+/F#+, and Db+/C#+ can be formed in subsequent to the combination of several successive pitches, and that they have an interesting intervallic relationships which totally manifests the prominence of ic1 and ic5. Pcs 4 and 11 of the E+ triad are in an ic1 relationship with pcs 3 and 10 of the Eb- triad. The Gb+/F#+ triad, being formed by pcs 1, 6, 11, is in an ic5 relationship with the Db+/C#+ triad. This interaction takes place within a short duration in which different triads are intercon-

7 Here "bipolar" refers to the simultaneous occurrences of two tonalities in a passage before arriving at a definite tonal point.

8 Here the aggregate and most of the other aggregates that I mentioned are formed by the trichordal sc [012], as they are more often presented as chromatic configurations.

nected by ic 1 and ic 5, and that common tones, pcs 6 and 10, are responsible for transforming pc 3 into pc 1 in order to have the ic 5 process taken place between the last two triads.

Example 9: Interaction of ic1 and ic5 in the serial passage

Example 10 reveals another crucial moment in which nearly a complete 12-tone aggregate is synthesized. In the first movement of K. 550, m. 48 shows the successive motions between ic1, displaying at the uppermost voice, and ic 5, outlining the bass line. The motion of ic5 at the bass line is governed by the tonal procedure—the traditional functional progression pattern of the interval cycle of 5th, whereas the uppermost layer is itself governed by the atonal procedure of semitonal descending ic1, being framed within an ic 5 interval from pc 7 to pc 2. Interaction of ic1 and ic5 takes place between the inner descending semitonal pitches pcs 3,4,5,6 and the first pc 7 with the last pc 2. More interestingly, closer inspection reveals that a complete 12-tone aggregate is nearly constructed when combining all the pcs in the upper layer with all the pcs in the middle layer in m. 49, forming sc [012345789A] with the exception of pcs 1 and 8. These two pitches are of significance as they are the two extra pitches that contribute to the pronounced accidental flattened pitches in m. 58. (see example 10) These two pcs also form an ic5, reinforcing the importance of this intervallic structure for contributing to the interaction with ic1 from mm. 48-49.

Example 10: sc [012345789A] with pcs 1 and 6 as serial material

Example 11 demonstrates two similar passages, the chromatic thematic statement established right at the beginning and its eventual reiteration at the coda of the exposition. The passages show interconnected relationship in which ic5 and ic1 emerge alternatively in each statement. From mm. 1-3, the bass outlines an ic5 arpeggiating from pc 3 to pc 8 which reinforced on the downbeat, following which is a series of ic1 motions governing m.2 until ic 5 returns for the confirmation of the tonal arrival from pc 11 to pc 3. Thus the overall motion outlines the intervallic pattern, ic5-ic1-ic5, which is a symmetrical pattern. From mm. 43-48, the bassline reiterates the first statement by modifying the sequence of the intervallic patterns as ic1-ic5-ic1-ic5. The last two intervallic sequences are characterized by expanding the harmonic rhythm of the first statement's ic1 and ic 5 motions from mm.2-3. More importantly, the first pc 8 that initiates the chromatic statement in m. 2 is in an ic5 relationship with the first pc3 initiating the chain of ic1 motions. Combining all the pitches in m.2 and mm. 44-47, a nearly 12-tone aggregate is generated with the exception of pcs 0,1, and 2, whose emergence is delayed at the opening bassline from mm. 57-59 in the prominent development section. (See example 11) Again, ic 5 frames the inner semitonal motions from mm. 55-60 from pc 0 to pc 5, and the final arrival pitch pc 7 forms another ic 5 with the pc 0 in m. 55. Thus, the emergence of ic5 in the development section is twofolds.

The image displays three musical staves in bass clef, illustrating intervallic patterns. The first staff (mm. 1-3) shows an initial 'ic5' relationship between pc 3 and pc 8, followed by 'ic1 motions' and a final 'ic5' relationship. The second staff (mm. 43-48) shows a sequence of 'ic1' and 'ic5' relationships. The third staff (mm. 55-61) shows a large-scale 'ic5' relationship framing 'ic1 motions'.

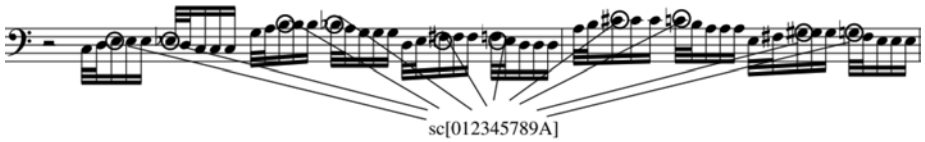
Example 11: chains of ic1 and ic5 statement at the beginning, the end of the exposition, and the development of the K. 550, 2nd movement

The interaction of ic1 and ic5 also emerges in Mozart's *Requiem K.626 Domine Jesu*. As shown in example 12 from mm. 50-53, the soprano part outlines three pairs of semitonal dyads, initiating from pc 7 and terminating at pc 2, and the ic1 motions that contained within are framed by ic5. The alto part begins with pc 0 in m. 50 and terminates at pc 9 in m. 51. Ic5 relationships

transverse in a diagonal manner (see example 12). There are nine pairs of ic5 linked between the two parts; pc 0 at the alto part links with the pc 7 and pc 5 at the soprano part; pc 11 links with pc 6 and pc 4; pc 10 links with pc 5 and pc 3; and lastly pc 9 links with pc 4 and pc 2. In this passage Mozart fully explores these two intervals along with their interactions in-between, forging distinctive chromatic sound by intermixing tonal and atonal realms. Moreover, a nearly complete 12-tone row with the exception of pc 1 and pc 8 is formed by combining all the pitches in the two layers. Pc1 and pc8, being in an ic5 relationship, form a semitonal relationship with the functional tonalities, tonic and dominant, of the movement, ie. pc 2 and pc 7.



Example 12: ic 1 and ic5 interaction in *Requiem K626 Domine Jesu*



Example 13: Sequences reveal modal shifts from mm. 9-12 and semitonal motion pitches with sc [012345789A]

Example 13 reveals a chain of semitonal ic 1 shifts in Mozart's *Requiem's Confutatis* from mm. 10-12. Each triadic major third transforms into a triadic minor third by means of ic1. Starting from m. 10, the lowest bass line begins with a C major triad (C+) on the third beat and it proceeds to C minor (C-) on the fourth beat; in m. 11 the passage begins with a G major triad (G+) and it proceeds to G minor (G-) on the second beat by means of an ic 1 semitonal descending shift from pc 11 to pc 10; similarly the D+ on the third beat proceeds to D- by means of ic1 from pc 6 to pc 5 and so forth. The passage triggers a series of modal shifts between major and minor modes. Tracing all the thirds from all the triads in the passage generates a sort of serial material with sc [012345789A], and the relevant pitches include all 12 pcs with the exception of pcs 2 and 9, ie. A and D, the tonic and dominant of the whole piece's tonality. Furthermore, the functional progress of the passage is governed by the cycle of 5th, and the interaction between ic1 and ic5 is reflected between successive pairs of semitonal third.

The use of $ic1$ and $ic5$ along with particular set-classes including $[014]$ and $[016]$ become even more explorative and generative in K. 574; they systematically and coherently refine the melodic shape of the piece, yet generating serial materials to some extent. Some of the set-classes even exhibit transformations in which $ic1$ and $ic5$ govern the transformational processes.

Example 14: Various set-classes condensed at the beginning of K. 574

Example 14 reveals a systematic presentation of various set-classes. Pcs 6 and 7 in m.1 and pcs 4 and 5 in m.2 form sc $[0123]$, a set-class characterized by semitones, however, it is counterbalanced by the $ic5$ relationship between pcs 1 and 2 in m.1 and pcs 8 and 9 in m.2, and each pair is made up of $ic1$, two pairs forming sc $[0156]$. Moreover, two different octatonic segments with sc $[0134]$, being again in an $ic5$ relationship, are formed. The manifestation of the interaction between $ic1$ and $ic5$ is evident inside and in-between the set-classes. Subsets $[014]$, $[015]$ and $[016]$ continue unfolding in various manners during the course of the piece. More importantly, the ten pitches emerge successively without any repetition, forming a serial-like material with sc $[012345789A]$ with the exception of pcs 3 and 10, which are the essential pitches of G minor. Obviously, these two pitches are absent right at the beginning of the piece for saving later use.

Example 15: Networks of $ic1$ together with the transformation of $ic1$ and $ic5$ between trichords

Example 15 reveals an even more intriguing passage in which it exhibits pcs transformations (indicated by arrows). Two trichords made up of ic5 in m.13 dominate the upper layer, reinforcing the open 5th sounds until one of its pc 4 transforms into pc 3 by ic1 in m.14 whereas pc 9 transforms into pc 10 by ic1. At the bottom layer, ic1 transformation takes place between different voices, and some pcs are transformed over a larger distance rather than just neighboring motion. For instance, pc 5 is transformed into pc 6 in m. 14. In m. 13 sc [015] is transformed into sc [014] by offsetting pc 1 a semitone becoming pc 0, while preserving two common pcs 8 and 9. A transformation of ic5 is also displayed between D- in m. 13 and G- in m. 14 and thus the ic 5 transformation is exhibited by means of the inner ic1 transformation between scs [015] and [014] as well as various ic1 semitonal motions between different pitches at the bottom layer. True, one might argue that the passage is just no more than a functional progression, however, due to the smooth semitonal voice-leading of pcs between different trichords and the pronounced trichordal gesture for set-classes, the passage itself is governed by linear net semitonal motions rather than functional progressions.

The image shows musical notation for Example 16, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The notation is for measures 20 and 21. In measure 20, the treble staff begins with a whole note chord labeled [014]. In measure 21, the treble staff has a sequence of notes with brackets above them labeled [016], [016], [016], [016], and [016]. The bass staff in measure 21 has notes with brackets below them labeled [014], [016], and [016]. Arrows indicate transformations between notes in the treble staff and between notes in the bass staff, as well as between the two staves. Specifically, arrows show transformations from the [014] chord in m. 20 to the [016] notes in m. 21, and from the [015] label in m. 21 to the [014] and [016] notes in m. 21.

Example 16: Saturation of overlapping scs [014], [015], and [016]

Example 16 shows that the trichord materials at the beginning unfold extensively in an overlapping manner. Set-classes [014] in m. 20 undergoes transformations (indicated by arrows) by ic1 and ic5 generating the other sc [014] at the bottom layer in m. 21. At the upper layer sc [016] transforms exclusively by ic5 and in the example, each arrow indicates the transformational direction between relevant pitches. However, in m. 22, ic 1 transformations take place between two voices in which descending semitonal motion governs the transformation. At the bottom layer, exclusive ic5 transformations govern different scs [016] in downward and upward directions. Most importantly, a complete 12-tone aggregate is generated as shown in below example 17. It is made up of four successive non-overlapping sc [016] in different transpositional levels. Such phenomenon foreshadows the emergence of the Second

Viennese School in which trichordal set-classes are building blocks for constructing 12-tone aggregate. It is noteworthy that scs [014], [015], and [016] are prominent trichords serving as building blocks for pitch-class formations in the music of Webern and Schoenberg. As we can see, there is a substantial linkage between the music of the First Viennese Classic School and the Second Viennese School.



Example 17: A complete 12-tone aggregate formed from sc [016]

Mozart's exploitation of ic 1 and ic 5 along with set-classes [014], [015], and [016] are evident in his late works. Frequent and coherent appearance of the particular set-classes in some passages reveals its significance for exploring less diatonic-oriented and chromatic syntaxes, forming a linkage with the music in the romantic period and even in the twentieth century era. Furthermore, governances and interactions of ic1 and ic5 can be sought in the works, and those passages serve as excellent examples manifesting Mozart's use of contrasting elements for generating stylistic sound despite the fact in some circumstances ic 5 is s governed by traditional functional progressions. Due to the saturated evidences of the particular set-classes in the piece, the functional analytical model of Roman Numeral Analysis might not totally reflect the pitch-class organization of those chromatic passages. Applying post-tonal analysis to those passages gives us more insights on Mozart's musical uniqueness and illuminates the significance of Mozart's stylistic changes in his later years, hailing him as a foremost innovator in the classical era.

References:

- Brown, Stephen. 2011. Ic1/Ic5 Interaction in the Music of Shostakovich. *Music Analysis* 28/1: 185-220.
- Cohn, Richard. 1996. An Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective", *Journal of Music Theory*, 42/2 (1998), 167-180. 1998. "An Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, 42/2, 167-180.
- _____. 1996. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis* 15/1: 18.
- Forte, Allen. 2012. Generative Chromaticism in Mozart's Music: The Rondo in A Minor, K. 511. *The Musical Quarterly* 66, no. 4: 459-483.
- _____. 1973. *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Yu, Man-Ching Donald. 2013. Transformations of Diatonic Materials and Tonal Procedures in Ligeti's "White on White". *NewSound* 41: 21-pages.

Man-Ching Donald Yu

ПОСТ-ТОНАЛНИ ФЕНОМЕНИ У МОЦАРТОВОЈ ПОЗНОЈ МУЗИЦИ

Резиме

У раду се, путем посттоналне анализе, разматрају Моцартова позна дела, укључујући и К. 550, К. 511, К. 626 и К. 574. У неким од ових дела, дванаесто-тонски агрегати и пост-тоналне сет анализе [014], [015] и [016] генеративно су продуковани. Штавише, ic1 и ic5 су језгра која унификују и организују разне проминентне тематске материјале и музичке гестове, што демонстрира Моцартову употребу контрастних елемената ради стварања дистинктивног звука у позним делима. Овај интересантни аналитички приступ продубљује интригантну природу Моцартове музике која представља претечу атоналности и серијализма у раном двадесетом веку.

Кључне речи: Моцарт, сет анализа, хексатонска збирка, дванаесто-тонски агрегати, интервалска анализа

Примљен априла 2013.

Прихваћен маја 2013.

Игор Перишић¹

*Институти за књижевност и уметност, Београд*²

ГОГОЉЕВЕ МРТВЕ ДУШЕ: СМЕХОВНА ПРОТОТРАНСГРЕСИЈА РЕАЛИЗМА

У тексту аутор предлаже да се роман Мртве душе Николаја Гогоља треба сматрати смеховном прототрансгресијом реализма, а не правомерно реалистичким делом. Да би се потврдила та теза, у другом делу текста испитује се како би се могли теоретизовати неки Гогољеви 'ирационални' комички поступци, понајвише ослобођена поређења која у великој мери доприносе утиску о ауторском подсмеху правоверној репрезентацији у Мртвим душама.

Кључне речи: Николај Гогољ, *Мртве душе*, смех, комика, реализам, прототрансгресија реализма, реализовано поређење, ослобођено поређење.

Роман Мртве душе Николаја Гогоља (објављен 1842. године) осим што испуњава неке захтеве реалистичке поетике, може се посматрати и као пародија реализма пре реализма (зато што у том тренутку реализам још увек није *mainstream*, или традиционалније речено: реализам је тада у својој раној фази), или прототрансгресија реализма, што је свакако битно и за смех који се појављује у њему, који је тако делимично и метасмех, тј. самосвесно пародирање приповедачких конвенција. У том смислу, Гогољев роман, поред тога што јесте на неки начин и репрезент реалистичке поетике, врхунац је смеховне, аукторијалне³ приповедачке традиције: од античког романа, преко Сервантеса до енглеског хумористичког романа. У Мртвим душама дакле занимљивије је оно што се не тиче заправо небитне фабуле, оно што је део немиметичког сувишка, реторике, стилистике итд. Гогољева прототрансгресија реализма, изведена на првом месту помоћу смеха, сведочи да смеховна књижевна дела показују тенденцију надилажења сопствене 'стилске формације'.

Чувене су Набоковљеве речи о Гогољевом антиреализму. Велики руски циник наине тврди да је исто тако бескорисно у Мртвим душама

1 perisigor@gmail.com

2 Текст је резултат рада на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Франц Штанцл одређује категорију аукторијалног романа. Приповедање се у њему претвара у расправу о приповедању: „Аукторијални приповедач има још један повод да се упусти у збуњујућу игру стварности и привида: то је његова често врло изражена склоност да чин приповедања претвори у предмет својих разговора са читаоцем“. (Штанцл 1987: 45–46)

тражити аутентичну руску позадину као што би било бескорисно да неко покуша да „створи утисак о Данској на основу оне ситне чарке у магловитом Елсинору“ (Набоков 2006: 7). Друштвени услови и окружење уопште нису битни за Гогољеве јунаке. Из тих разлога могућа је и тврдња да нас почетак Мртвих душа уводи „не у средину руског губернијског града првих деценија XIX века, него у сан, гротескни сан, где нема људских лица“ (Голенишчев-Кутузов 1937: 42). Ако се овако приђе Гогољевом роману, онда сви трагови репрезентације заправо нису од кључног значаја за његово разумевање, ту се заправо ради о опису света наоко сличног стварном, који се међутим испоставља на првом месту гротескно-фантастичним.

Ипак, гротескно-фантастично доминантна је одлика неких других Гогољевих дела, а Мртве душе, упркос свим могућим оградама, ипак у некаквом смислу јесу реалистичне. За разлику од онога што ће касније бити речено у корист Гогољеве антирепрезентације, треба при почетку текста нагласити чињеницу да у Мртвим душама наравно има типичности, онакве типичности која се обично подразумева када се говори о Гогољевом критичком реализму. Рецимо, Коробочка је „једна од оних матушки, ситнијих спахиница, које се жале на неродице, штете, и држе главу мало накриво, а међутим скупљају помало парице у кесице...“ (46),⁴ што је врло упечатљиво и тачно у реалистичком смислу. На оваквој линији постижу се и неки од најјачих ефеката реалистичке приповедачке традиције: реч је о наративним опсервацијама у којима се постиже провиђење необичне тачности; више истинитости, откривање онога што је много пута и читалац у животу видео али никад није одговарајуће вербализовао. Једноставније речено, најбољи писци реализма имају способност да у малом опису репрезентују читаву класу личности из свакоднев-ног живота.

Какав је дакле тај Гогољев реализам у Мртвим душама? Да ли је правоверно реалистички? Када Ерих Ауербах говори о „креатуралном реализму“ Раблеа (Ауербах 1968: 275) – као једном виду реализма, који је по њему ванвременска појава а не стилска формација везана за одређено време – та запажања би се у извесном смислу могла применити и на руског писца. И Гогољев реализам би се пре могао посматрати као креатурални, а не као ‘реалистички реализам’ (онај у смислу прихваћене и дефинисане стилске формације, објективног представљања савремене друштвене стварности са критичко-аналитичким претензијама и уз со-

4 У тексту се користи превод Мртвих душа из пера Милована и Станке Глишић. Превод је први пут објављен 1921. године и од тада је много пута прештампаван, наравно уз интервенције редактора. Сви цитати из Гогољевог романа обележени су бројем стране у заградама у самом тексту и односе се на издање: Гогољ 2004. Други превод на српски језик (или трећи, ако као први рачунамо онај који су 1872. године објавили Љубомир Миљковић и Милован Глишић), који је дело Радована и Мире Лалић (први пут објављен 1987. године), користи се само када то буде било неопходно у разјашњавању неких недоумица и биће увек посебно наглашено да се консултује и тај превод. Сви наводи из превода Лалићевих цитирају се према издању: Гогољ 2008. Место које је се наводи обележава се бројем стране у загради у самом тексту. Оригинални текст на руском језику цитира се у уластим заградама према издању: Гогољ 1956.

циолошко-психолошки мотивисане ликове). Попут Ауербаха и Михаил Бахтин говори, такође поводом Раблеа, о „гротескном реализму“, чије је основно својство „снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству“ (Бахтин 1978: 28). А такав реализам, који је увелико присутан и код Гогоља, пре свега јесте естетичка концепција стварности, која је значајно другачија од реалистичког концепта објективног представљања савремене друштвене стварности.

На основу тога, посматрање Мртвих душа искључиво у кључу критичког реализма увелико постаје комично. Као пример оваквог погледа може се навести за бившу српскохрватску културу значајан текст Александра Флакера о Гогољу. У њему Флакер тврди да је неухватљиви, одсутни јунак Гогољевог романа заправо руско друштво, а да Гогољеви антикарактери одлично указују на природу руских друштвених односа. У таквом приступу, дирљиво је рецимо Флакерово уверење да је отупелост руских мужика последица конкретних друштвених услова које су принуђени да живе, или да је Чичиков целовит људски лик који се, додуше морално недопустивим средствима, бори за друштвену афирмацију, што је психолошки мотивисано његовим тешким и понижењима испуњеним животом (Флакер 1965: 39–55). Оваква тумачења нису само последица дуге традиције совјетских читања Гогоља у вулгарној соцреалистичкој оптици. Флакерово тумачење је много интелигентније и у њему се налази велики број луцидних запажања. Поставља се онда питање како интелигентна анализа може да буде погрешна. Може, када се деси грешка у разумевању правог Гогољевог главног јунака – смеха. Флакер пише у традицији која сматра да у Гогољевом смеху, а донекле и у смеху уопште, превладава критички, сатирички, антиутопијски пол. Свакако да таквог момента у смеху има, али он се користи и карактеристичан је за уметнички мање вредна дела, а Гогољев смех никако није сводљив на вулгарне функције друштвене сатире.

У опозиту према Ђерђу Лукачу који (као и велики део руско-совјетске критике) у Гогољевом делу види победу реализма над реакционарном идеологијом аутора, Драган Недељковић наводи мишљења оних који тврде супротно. Аргументи се своде на следеће: стилска средства којима се Гогољ служи (хипербола, метафора, оксиморон) нису карактеристична за реализам који се заснива на метонимији; ликови су више надреални но што су стварни; Гогољ не слика објективну стварност, већ стварност своје фантазије (Недељковић 1973: 97) (која се додуше ‘случајно’ понекад подудара и са стварном стварношћу). Сматрајући да Гогољев циљ није стварање карактера него жонглирање карикатурама, сам Недељковић примећује да је Чичиков без правих одредница, сав је „ни... ни“, он је антикарактер, прави ванвременски човек без својстава. Убрзо постаје јасно да Чичиков има „изузетну способност прилагођавања која се граничи с менталном акробатијом. Чим уђе у нову средину, он од ње, такорећи, преузима боју. Камелеон у људском обличју“

(Недељковић 1973: 40). Исто тако, и портрет једног од спахија из Мртвих душа, Мањилова, јесте антипортрет, зато што овај нема ни врлина ни мана, нема заправо ничег личног (Недељковић 1973: 45). Могло би се тврдити и супротно: лична је његова безличност, она је толико пренаглашена да постаје потпуни контраст било којем типу из стварног живота. Али, и тада, Мањилов који се не развија него утврђује само једно једино својство, иако јесте тотални тип, ипак „тај непомућени тоталитет без противречја све је друго више него карактер реалистички схваћен“ (Недељковић 1973: 46).

Нана Богдановић, поетички толерантно приступајући Гогољевим делима, сматра да код руског писца доминира реализам, али да би се Николај Васиљевич без тешкоћа могао уклопити и у неку другу стилску формацију. Када је пак реч о самом реализму, Богдановићева, следећи Бахтинова запажања о гротескном реализму, наводи да је Гогољ умео макар и несвесно да уочи „апсурдности живота и да акцентује оне његове манифестације које, рекло би се, прелазе оквири рационално доживљене стварности, у његовим делима никад не сагледамо стварност у њеном нормалном и логичном пресеку“ (Богдановић 1957: 373). А нереалистично сагледана стварност понекад добија и надреалне елементе (Богдановић 1957: 375). Ипак такво сагледавање стварности не би се могло назвати у правом смислу надреалистичким. Ту се ради о надреалном у реалном, или о опажању апсурда, бесмислице, баш у стварности, а не о формирању надстварности као трансценденције реалности, чему је надреалистички покрет тежио.

Дајући реч Гогољевом тексту, погледајмо чувени почетак Мртвих душа, долазак Чичикова у анонимни губернијски град:

„На капију једне гостионице у губернијском граду НН. уђоше доста лепе каруце, онакве у каквима се возе нежење, пензионисани потпуковници, капетани друге класе, спахије који имају стотинак душа сељака – једном речју, сви они што се зову осредња господа. У каруцама је седео господин, ни леп ни ружан, ни сувише дебео ни сувише мршав, не би се могло рећи да је стар, а ни да је сувише млад.

Његов долазак није начинио у граду баш никакве буке и није био праћен ничим особитим...“ (5)

Осредњост се на почетку Мртвих душа јавља заправо као пародија реализма, или боље: исмевање стварности, или покушаја репрезентације стварности, а не правоверна репрезентација. Јер кад је неко осредњи, ни леп ни ружан, ни мршав ни дебео, ни млад ни стар, неко ко не изазива никакве особите реакције, онда он није репрезент, као тип у реалистичком смислу, већ такорећи приповедно-математичко исмевање репрезентације типа, који би у таквом иронијском контексту био механичка средина између крајности.⁵ То онда повлачи са собом и разне доктрине

5 Ово стално инсистирање да Чичиков није ни висок ни низак, ни дебео ни мршав, уз тежњу да се цео свет подели на хумористичке бинарне опозиције, обично је тумачено

мимезе које су на тај начин пародиране. Уз то, одабиром оваквог јунака за главног јунака романа благо се пародира (да ли интенционално или не, није од пресудне важности) и Аристотелова теорија смеха (видети: Перишић 2012: 60–66) и његов захтев да предмет смеха (ружноћа, погрешка) не сме да буде одвише екстреман: ако је тако, онда и онај који ће бити носилац радње једног комичког романа мора да буде подједнако удаљен од крајности мршавости и дебљине, старости и младости итд.

Касније, када већ почне да улази у друштво важних личности у анонимном губернијском граду, приповедач мало другачије представља Чичиковљеву осредњост (типичност):

„Него, падало је у очи, да је он то све умео заоденути некаквом одмереношћу, умео је лепо да се држи. Није говорио ни гласно, ни тихо, него сасвим онако како треба. Једном речи, окрени како хоћеш, био је то човек на свом месту.“ (17)

Дакле, овде нема ни говора о неутралном представљању и типичности зато што је ово ни-тамо-ни-вамо пропраћено очитом и отровном иронијом: баш је то примерна особина узорног човека. (Касније се за спахију Мањилова, који је такође таква сорта, каже да је један од људи који „нит’ смрде нит’ миришу“ (24), те да се при сусрету с њим, због његове одвратне заслађене љубазности, на крају осети само убиствена досада као израз поетике животне осредњости.) У свему томе, дакле, главна ствар је осредњост а не типичност. И не само то, и када неки лик заиста јесте тип, онда је то тип од најниже врсте, заправо на делу је померање типичности у смеру натуралистичког ‘доле’: обично се код Гогоља испоставља да је „тај и тај“ обична хуља. И тиме се, осим што се смеховно трансгресира реализам, проседе потпуно помера ка апсурдоликом реализму кафкијанске провенијенције. Гогољ је, попут Кафке, пре геније комичког апсурда, а никако сатиричар вулгарно материјалистички схваћене стварности.

И соба и гостионица с почетка Мртвих душа на први поглед су такође обичне:

„Соба беше обична, јер је и гостионица била такође обична, то јест сасвим онаква, какве су гостионице по губернијским градовима, где путници за две рубље добивају мирну собу с бубашвабама што вире из свих углова као суве шљиве [с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов], и са вратима увек заклоњеним орманом што воде у суседну собу, у којој се сместио сусед, ћутљив и миран човек, али преко мере радознао [чрезвычайно любопытный] – волео би да дозна све појединости о путнику.“ (6)

као Гогољево инсистирање на типичности, односно проналажењу типичности по формули средње мере. Међутим, у оваквом поступку данас се пре чита прото-пост-модернистички смех који прати структурисање света преко истакнутих и хиперболизованих супротних начела који тако симболизују несазнатљивост приповедачке па самим тим и светске истине.

Али, ова обичност малко је необична.⁶ Соба је мирна – а бубашвабе вребају из свих углова. Сусед је обичан – али необично радознао. Ништа заправо није како изгледа. Свака обичност се преображава у своју супротност, смехотресно је поништавајући, или у своју истост, јер и пролиферација обичности рађа необичност: и то је фигура смеховног превредновања стварности.

И губернатор је „ни дебео ни танак“ (11) – Гогољева комична визија показује тенденцију да цео свет укалупи у ту комичну (и сатиричну, што је мање занимљиво) меру осредњости. Код таквог губернатора Чичиков, који са своје стране има чин „ни одвећ велики ни одвећ мали“ (13), иде на забаву где присуствујемо механичкој подели целог света на две врсте:

„Мушкарци су ту, као и свуд, били од две врсте: једни танушни, који су се једнако увијали око дама... [...] Другу врсту мушкараца састављали су дебели или такви као Чичиков, то јест ни одвише дебели, али ни танки.“ (13)

Смех који прати овакво механичко разврставање, иако и даље има елементе сатире у складу с поетиком реализма, ипак би се више могао довести у везу с постмодернистичком поетиком и пародијом несазнатљивости истине, чија се недокучивост исказује преко смеховних механичких генеалогичких конструкција које су учињене самосвесно видљивим па се одмах поимају као конструкција. Ширење игре с бинарним опозицијама на цео свет, механичко разврставање људи на две групе, то је заправо и антрополошки горки подсмех људској врсти као таквој.

Одмах на почетку Мртвих душа ту је још једна изврсна микро епизода. У току је сцена Чичиковљевог уласка у гостионицу:

„У међувремену док су се каруце примицале гостионици, наиђе неки младић у белим панталонама од ланене тканине, веома узаним и кратким, у фраку с покушајима на моду [во фраке с покушењима на моду],⁷ испод којег се видео пластрон закопчан тулском прибадачом у виду бронзаног пиштоља. Младић се осврте, погледа каруце, придржа руком качкет који му умало не однесе ветар, па оде својим путем.“ (5)

Помпезно и детаљно представљен младић, са живописном модном стратегијом, заправо нема никакву функцију, он се појављује на почетку романа и нигде више. Има само улогу окидача (метанаративног) смеха. Реалистичке нефункционалности имају дакле функцију осмешивања реалности, а не њене репрезентације. Или, ако је реалност заправо перцепција реалности, онда њено форсирано осмешивање јесте репрезентацијско у складу са субјективношћу која посматра, а то онда нема везе са реалистичком поетиком која смех углавном употребљава у сатирично-објективне, а не трансгресивне сврхе.

6 Упоредити: „Обична гостионица обичног града има и обичне собе, али поређења и поједини детаљи обичног ретки су и необични. Обичне ствари као да се напухавају, издвајајући се по својој очигледној и детаљној апсурдности.“ (Шкловски 1992: 332)

7 И овакав превод је духовит, али пошто покушение значи и „напад“, „атентат“, смеховни ефекат би се постигао рецимо и овим варијантама „у фраку који је био у рату с модом“, или „у фраку који је атаковао на добар укус“. Лалићеви преводе „у фраку са претензијама на моду“ (5).

Илија Голенишчев-Кутузов запажа да у представљању младића, између прслука и качкета нема ничега (Голенишчев-Кутузов 1937: 43). Гогољ приказује, ако се тако може рећи, комичке утваре, постварењем деградиране особе. Поводом ове сцене, у тексту „Гогољев смех“, Р. В. Халет примећује да постоји јак елемент садизма у Гогољевом односу са читаоцем, садизма у смислу да аутор побуди занимање читаоца за нешто па га затим углавном хумористички изневери. Привидно релевантна ирелеванција и антиклимакс су, по Халету, дакле Гогољеви заштитни знаци. Поред осталог, пример за привидно релевантну ирелеванцију је овај младић с почетка, један од Гогољевих хомункула који се на сцени појављује само зато да би нетрагом нестао (Халет 1971: 380). У том смислу и фамилијарни пробисвет из Мртвих душа, спахија Ноздрјов, стално помињући људе које саговорник не познаје и такође реферисањем на нешто што нема благе везе са саговорником, на микроплану понавља Гогољев општи поступак убацавања миметички сувишних ликова.

Гогољева ‘поетика’ прототрансгресије реализма видљива је и на основу употребе аукторијалног приповедања у сврхе антирепрезентације (исмевања реалистичког представљања). У следећем одломку реч је о Чичикову:

„Господин скиде качкет и осави с врата вунену мараму, дугиних боја, онакву какве ожењеним људима прави жена својим рукама, дајући им потребна упутства, како ће се њом умотати, а нежењама – не могу поуздано казати ко прави, бог ће их знати: ја никад нисам носио таквих марама.“ (8)

Баш кад читалац помисли да се неутрални приповедач размахео у развијању минитрактата о марамама, умеша се аукторијални приповедач који пародира то свезнање, говорећи да он не зна каква је друга могућност с марамама. Употреба оваквог аукторијалног приповедача у вези је с традицијом смеховних романа из прошлости (Дон Кихоте, Тристрам Шенди, на пример). У традицији је таквих приповедача да се поигравају очекивањима читалаца:

„Него, читалац ће о свему томе дознати поступно и у своје време, ако само имадне стрпљења да прочита ову приповетку, врло дугу, која ће се после развијати све шире и пространије, што се више буде примицала крају, који дело крунише.“ (19)

Такав приповедач, привидно ничим неизазвано, има потребу да у приповедање убаца размишљања поводом неке прилично слободне теме, као што је трактат о прохујалој младости у тренутку када се Чичиков приближава Пљушкиној кући (116–117), или пак мини есеје о старости (135), или о породичном животу (141). Све то води ка Гогољевом поступку смеховног ослобођања поређења, о чему ће бити речи у другом делу текста. На основу тих примера, повратно, постаће јаснија и теза првог дела текста о Мртвим душама као неправоверно реалистичком делу, смеховној прототрансгресији реализма.

Како дакле већ постаје полако јасно, Гогољ је нека врста хињеног, комичког, трансгресивног реалисте, што значи да он мора да за строге очи замишљене реалистичке цензуре подастре у сваком моменту нешто што ће да 'личи' на реализам. Тако и његови бесмислени дијалози, парадокси, апсурди нису на први поглед видљиви. Неке по бојажљиво схваћен здрав разум сурове истине код њега су замаскиране у класичне, реалистички разумљиве књижевне поступке. Такав је случај и са његовим поређењима. Употреба ове традиционалне технике, која је тако рећи најчешћи случај фигуралне употребе језика, у Гогољевом тексту веома је честа. И на први поглед, све је ту реалистички правоверно: појединачним догађајима путем поређења придодаје се универзална димензија. Гогољева парареалистичка лукавост била је у томе што је баш те унеколико најрационалније поступке у књижевној уметности 'ирационализовао' и тако на мала врата још једном увео облике смеха који воде ка ирационализацији целог његовог романа, а и ка заумној трансформацији појединачних догађаја. Наравно, Гогољева 'ирационална',⁸ 'разуларена', 'ослобођена' поређења не воде текст до прости бесмислице, већ је такав поступак уметнички целисходан само онда када 'ирационална форма' и даље на неки начин 'прича' о представљеном свету, такорећи наставља политику репрезентације света другачијим средствима, тј. када је прототрансгресивна у односу на реализам, што значи да се у њој и даље могу читати реалистички трагови.

По Лидији Мустеданагић, реализовано поређење је оно у којем се метафоричко подручје „осамостаљује, добија властити живот и често више нема везе с полазном речи“ (Мустеданагић 2002: 63). (Због разлике у односу на реализовану метафору,⁹ фигуру чија се употреба најпре везује за Михаила Булгакова и роман Мајстор и Маргарита, овде је одлучено да се та поређења ипак зову ослобођеним, што је нешто шири случај.) Могло би се теоријски неозбиљније додати да се оно еманципује од садржине: попут детета у пубертету које слободу користи у сврхе разуларивања, тако и ова поређења у самозадовољству сопственог неконтролисаног и краткотрајног слободног битисања заборављају свог наративног родитеља.

8 Нана Богдановић запажа да су Гогољеви поступци померања реалности ка хиперболи и гротесци, као и посебна склоност за чудне догађаје и чудне ликове, заправо ирационални елементи његовог реализма. (Богдановић 1957: 380)

9 Реализованих метафора има на неким местима и код Гогоља. На пример, код спахинеце Коробочке изгорео је ковач. Када Чичиков логично закључи да се десио пожар, спахинеца нелогично, у смислу реализоване метафоре, одговори: „сам је изгорео, храно моја. У њему се наједанпут нешто запалило, беше се одвише напио: тек изби из њега плав пламен, па сав изгоре, изгоре и поцрне, као угаљ...“ (52–53). Или када тужилац, пресвиснувши од бриге, буквално умире. Умире од страха, после свих фантастичких импликација које би могле задесити његову паланку чију је јасност заматлио долазак Чичикова(221–222). Ипак оваквих реализованих метафора, за разлику од Булгаковљевог романа, у Мртвим душама нема баш много. Код Гогоља је много чешћа употреба реализованог (ослобођеног) поређења, а не метафора.

У том смислу, и овај део текста користи се поређењима и метафорама: за Гогољева ослобођена поређења, што је већ једна метафора, употребљавају се, у специфичним случајевима, и метафоричке одреднице попут 'зауздано', 'разуларено' или 'сапето'. Међутим, није ствар само у 'фигуративизацији' научног текста (то је на крају ствар сваког личног стила, па и оног научног), већ и зато што ти метафорички термини помажу – по механизму слично се сличним тумачи – да се боље објасне неке нијансе 'ирационалног' поступка ослобађања поређења, што је један од главних поступака Гогољеве смеховне прототрансгресије реализма.

Гогољ је дакле веома склон дигресијама које „обећавају да ће одвести некуд, али се завршавају у неизбежном *cul-de-sac*-у, као што је, на пример, прича о капетану Копејкину“ (Халет 1971: 380). Могло би се рећи да се оваквим поређењима, која се шире на приповедне комичке дигресије, занима цела аукторијална приповедачка традиција, и још уже: аукторијално-комичка. Прави примери су Сервантесов Дон Кихоте са унеколико разумнијим дигресијама које су барем наративно 'уреалистичене' јер је познат глас који их приповеда, док је код Лоренса Стерна у Тристраму Шендији на делу још већа комичка ирационализација приповедних уметака која иде и ка онтолошкој дестабилизацији наративних инстанци у роману.

Да би се видела комичка функција Гогољевих ослобођених поређења, најпре се наводи једно које није смешно и које, следствено томе, није баш слободно. Уосталом, као и скоро све у вези с Пљушкином, поређење се завршава у пошлости.¹⁰ Реч је о Пљушкиновој краткотрајној емотивној реакцији:

„И по том хладном лицу наједанпут промаче некакав топал зрак, појави се – не осећање, него некакав блед рефлекс осећања: појава слична неочекиваној појави утопљеника на површи воде, која изазове радосну вику у гомили, што је опколила обалу; али обрадована браћа и сестре узалуд бацају с обале уже и узалуд чекају, неће ли се опет помолити леђа или руке уморене борбом – појава је била последња. Све је мирно, и после тога буде још страшнија и пустошнија умирена површ неме стихије. Тако је и лице Пљушкиново, одмах после оног осећања што се тренутно опазило на њему постало још неосетније и још јадније [пошлее].“ (133–134)

Поређење, дакле, није само себи сврха, не завршава се слободно, тј. без враћања на почетак, на оно што је било предмет поређења. Овим поновним уланчавањем („Тако је и...“) оно добија наративну функцију и није искључиво слободна игра приповедачке маште. На основу тога, оваква поређења, која заправо имају традиционалну функцију симболичког обогаћивања реалне слике, могла би се назвати, метафорички, 'сапетим', а пошто и сапета поређења могу да буду комична, онда је још прецизније рећи да је овде реч о сапетом некомичком поређењу.

¹⁰ Чувену Гогољеву пошлост, реч на којој се заснивају многа тумачења његовог портретисања учмалости феудалне Русије, Глишићеви овде преводу као „јадност“, што је можда и најтачнији њен превод.

То је једноставан случај. Компликованији је онај који се јавља у расправи две умиљате госпе о правој природи Чичиковљевог подухвата. Усред те комичке парнице, попут несташног зеца, ускоче и ово поређење, које се односи на тренутак када једна умиљата госпа треба да каже другој кључну реч која ће заврзламу разрешити:

„Тако руски племић који ватрено воли псе и лов, прилазећи шуми, из које тек што није искочио зец кога су хајкачи већ уморили, за трен ока сав се, заједно са својим коњем и замахнутим бичем, претвори у барут у који ће се, рекао би, сад убацити варница. И не обзирући се што са пољане веје на њега јака мећава, сипа му сребрнасте звездице у уста, бркове, очи, обрве и даброву шубару, он чврсто стоји и нетренимице гледа у замагљен ваздух, и ено, већ је достигао зеца, већ га је убио.“ (196)

У овом заиста мајсторском метанаративном поређењу на делу је комичка осцилација између функционалности и слободне игре уобразиље. Две умиљате госпе, разрешивши мистерију Чичикова, после овога заиста метафорички убију зеца. А неадекватност сапостављања два референтна система, која је у приповедање укључена скоро немотивисано, на крају рађа смех над изненадним открићем да је поређење било мотивисано.

Сличан амбивалентан процес на делу је у следећем поређењу. Црни фракови (метонимијска замена људи оделима), на забави код губернатора при почетку романа, пореде се с метежом мува, и онда – по једном могућем тумачењу – то поређење постане само себи сврха, грана се у најразличитије могуће правце да би се на крају распрсло у својој смеховној излишности, неповезаности с оним што је било полазиште:

„Црни фракови промицали су и пролетали појединце или у гомилама тамо и амо, као што промичу муве по белом сјајном шећеру, у време врелог јулског лета, кад то стара кључарка сече и ситни на блистава парчета пред отвореним прозором, а деца, начетивши се наоколо, гледе сва, пратећи радознано покрете њених храпавих руку, што измахују маљићем, а ваздушни ескадрони мува, које је подухватио лак ваздух, улећу смело, као праве газде, и користећи се старичиним слабим видом и сунцем, које јој засењује очи, нападају на слатке комадиће, час појединачно, час у густим ројевима. Њих је нахранило богато лето, које им ионако на сваком кораку поставља слатка јела, и оне нису никако улетеле зато да једу, него само да се покажу, да прођу тамо и амо по гомили шећера, да протрљају стражње или предње ножице једну о другу, или да се почешу њима испод криоца, или, пруживши обе предње ножице, да се протрљају њима изнад главе, да се окрену и одлете, те да опет долете с новим несносним ескадронима.“ (13)

Ово би могао да буде изванредан пример чистог разулареног (ослобођеног) поређења, у којем се представљени свет комички раствара на све ситније честице, као у својеврсном повратном зумирању, јер се са људи слика метонимијски сузила на фракове, са фракова на муве као метафоре људи (прво на муве у групи (ескадрони) затим на појединачне муве), да би дошла до ножица и крилаца мува – и онда следи *zoom out*:

опет ескадрони. Овај повратак отписане мувље ескадриле наговештава, метанаративно, и да само то поређење није тако разуларено како се чинило. Најпре се примећује да понашање мува ипак има смеховну везу с понашањем људи, али је једноставно простор који заузима то поређење на основу своје непримерене величине смешан.

Ширу пак симболичку функцију овог поређења описао је Драган Недељковић, ослањајући се на анализе Андреја Бјелог. Мада Гогољева поређења која разбијају монотонију приповедања, и због дужине названа хомерским, имају функцију пародирања епских конвенција, Недељковић показује да у овом случају постоји још нешто. Мува-поређење има сасвим конкретну симболичку функцију, оно је у том смислу сврховито, оно нешто 'говори', за разлику од фабуларне немости у нефункционалној варијанти читања тог поређења. По Недељковићу је дакле мува-поређење само део једног плана доследно спроведеног у целом роману. Слика људи-мува на почетку делује оперетски и безазлено, а касније развијеније и сложеније, да би се на крају могла протумачити и као својеврсна антрополошка поента романа: људи су, попут мува, сувишан терет на земљи. Ево закључка те анализе:

„Људи сведени на муве – то је и врхунац дехуманизације људи. Безличност, раширеност и морална беда бирократије нису се могле једноставније и упечатљивије насликати. И баш зато што је суштина поразна, писац проширује слику, преплављујући сликама-асоцијацијама сивило мртвих душа. Он очигледно има више да каже о мувама него о људима-мувама! Развијено поређење у хомерском стилу, али у антихомерском духу, има вишеструку улогу. Поред тога што изводи читаоца из затвореног и непријатног света људи-мува, оно га освежава хумором али не по цену удаљавања од истине. Пародирајући хомерски стил тиме што га не примећује на епске личности него на безличне људе-муве, Гогољ оспорава свету који слика поетичност, сваку људску целовитост и моралну вредност. Подсећање на Хомера треба да подвуче прозаичност савремености у којој за правог човека нема места.“ (Недељковић 1973: 35–37)

Упркос убедљивости Недељковићевог тумачења, на основу којег је ово поређење постало сапето, зауздано и уразумљено као део шире симболичке слике, не треба на концу сметнути с ума ни разуларену његову страну. Читање које би се заснивало само на слободном ходу маште присутном у овом поређењу и на основу тога закључило да се ту ради о интенционалној апсурдизацији наративног израза – мада без функционалног читања свакако некомплетно – не би било погрешно, јер се испоставља да су то два лица истог апсурда. И као у слици из најлепших снова класичне естетике, и овде се брак форме и садржине показује нераскидивим: ирационализација форме сугерисала је апсурдизацију садржине, и наравно *vice versa*.

Потпуно ослобођено поређење, којем се поред најбољег труда не може наћи друга функција до оне раскалашно-комичке, у Мртвим душама налази се сугубо замаскирано. Чичиков улази у двориште спа-

хинице Коробочке. Лавез паса се пореди са гласовима у музичком оркестру, па се то развија:

„Међутим, пси су ударили лајати у све могуће гласове; један, истурио главу горе па извија тако отегнуто и с таквим трудом, као да зато добива, богзна какву плату; други је одсецао набрзо, као звонар; међу њима је звонио, као поштанско звонце, неуморни дискант, по свој прилици, младога штенета, а све то завршио је најпосле бас, може бити старац, обдарен јаком псећом природом, јер је руљао [хрипел], као што руља певачки контрабас, кад је концерт у пуном јеку: тенори се пропињу на прсте од силне жеље да истерају високу ноту, и све, што је год тера навише устурајући главу назад, а једино он, забивши необријану браду у вратну мараму, причучнувши и сагнувши се готово до земље, пушта [пропускает] отуд своју ноту, од које се тресу и зује стакла у прозорима.“ (45–46)

У целом поређењу комична је замена чланова оркестра ревијом паса, уз придодату комику геста и покрета. Класична комика коју собом носи овај стари пас што крчи, промукло лаје или „руља“ (глагол хрипеть; Лалићеве га преводне са „гудети“), остварена је поређењем са звуком контрабаса, при чему сам контрабас постаје смешан када се на њега усмери пажња независно од контекста целе композиције, или када он сам својим звуком контекст баци у страну. Међутим, ту постоји и натуралистичка нота. „Пуштање“ ноте старог пса, који је у напору да угоди оркестрацији пре тога био заузео одговарајући положај, могуће је прочитати класично, без скатолошких смеховних конотација, али чедном читању срећу квари неодољива натуралистичка аналогија пуштања ноте са пуштањем ветра. Подразумева се да и разуларена комичка функција није проста бесмислица, као што то нису били ни овде евоцирани комички натурализми, већ она која додаје неке циничне ароме представљеном свету, одређујући га метафизички као не баш најмиомириснијег од свих могућих светова.

Нешто по свет повољнија идеологија може се прочитати у следећем поређењу. На делу је опште улагивање Чичикову. Приређен је бал у његову част пошто је изашао на глас као племенит и богат господин, па чак и као леп човек:

„Није било лица на ком се није огледало задовољство или бар одсјајивање општег задовољства. Исто тако бива на лицима чиновника, кад дође надзорник који је одређен да прегледа крај поверен њиховој управи. Пошто их прође страх и они виде да му се штошта свидело, па се и он изволи нашалити, то јест, благо осмехујући се рекне неколико речи, онда се двоструко више смеју чиновници што су се близу њега начетили; смеју се од свег срца они који нису ни дочули шта је он рекао, и напослетку некакав жандарм што стоји чак код врата, на самом изласку, који се у свом веку никад није смејао и који тек што је претио свету песницом – и он, по вечитом закону одсјајивања, показује на свом лицу некакав осмејак, иако тај осмејак више личи на оно кад неко хоће да кине, пошто је шмркнуо јаког бурмута.“ (172–173)

На првом месту „вечити закон одсјајивања“, који се појављује и на почетку и при крају овог одломка, јесте имплицитно аутопоетичко разоткривање поетике поређења која почива на том такође универзалном закону људске свести која је увек уланчана у неки механизам саодношења, ланац у којем постоји оно пре и оно после. Тако и понашање људи иде за тим да преузима претходно понашање које је виђено, као што и јединица текста пореди себе са претходном да би некада покушала да се ослободи и да ‘узме ствар у своје руке’; у Гогољевом случају: како би у смеховном смислу заварала траг претходног члана и загубила се у комичкој бесмислици. „Вечити закон одсјајивања“ у исто време је и опис механизма смејања. Смех се ту појављује као бергсоновски ланац жеке (Бергсон 2004; Перишић 2012: 115–121), смех који на овом месту у Мртвим душама преображава не баш симпатичне њушке у неке такође безопасне њушкице. У складу са Гогољевим експлицитним исказима у одбрану смеха, овде се приказује како смех раскрављује и најнамћорасте персоне.

Уметнута новела у традицији аукторијалног, сервантесовског приповедања – и насловом „Прича о капетану Копејкину“ (212–217) из самог текста романа графички издвојена – испричана у техници сказа, са све поштапалицама карактеристичним за преношење усменог говора, јесте врхунац ослобођених поређења (у овом случају толико ослобођеног да је узнапредовало до самосталне новеле), односно асоцијативног приповедања које на крају треба да обезбеди једну од сврха Гогољевог текста: смех.

Ситуација у којој се новела уводи је оваква. Управник поште, на састанку на којем мушкарци доконавају ко је заправо Чичиков, изјави да је Чичиков у ствари капетан Копејкин. Онда следи уметнута новела о капетану која траје 5 страница. Мада на самом почетку управник поште исприповеда да је Копејкин у рату остао без руке и ноге, тек на крају, када уметнута новела послужи својој смеховној сврси, управник полиције досети се да га прекине, примећујући да су, упркос свим аналогјама, Чичикову удови на броју. На тај начин се до апсурда доводи сва поетика ослобођених или уметнутих поређења (при чему је ова новела најразвијеније уметнуто поређење), која немају баш много везе с предметом поређења. Тако и капетан Копејкин нема никакве везе с Чичиковом, битна је пародија чврсте реалистичке уланчаности приповедања, односно на делу је распричаност аукторијалног приповедача који се заноси богатством текстуалности или богатством веза које се могу извући од предмета ка свету, сведочећи о тајни или произвољности по којима се сличности препознају.

Модус „као да“ у поређењима како-тако функционише на неким местима, али кад се смеховно превреднује излази да „као да“ увек подразумева одсуство поредљиве копије, која са своје стране одбија функцију парадигме.¹¹ Када спахију Ноздрјова, фамилијарног прописвета из

11 О томе говори и Доналд Фангер и на основу природе Гогољевих поређења назива га протонадреалистом. Налазећи да је гротескно спајање духовног и физичког, живог

Мртвих душа, апострофирају да им растумачи Чичиковљевој тајну, њему сâм језик иде ка лажи и ка фантастичним комбинацијама недовољно познатих чињеница које захтевају 'дораду'. Лаж се тако појављује као нужна допуна тајне света. Онако како Ноздрјов детаљно описује особе које је измислио при тумачењу празнина у Чичиковљевој романескној биографији, исто тако функционише и аукторијална свест која подражава ову фантастично туђепослену природу руске, или људске, душе, и у том смислу опет указује на сатиричну потку Гогољевог романа. Међутим, осим невеликих уметничких домета сатире као жанра, то указује и на комплекснију лабилност реалности – довољан је мали поремећај, непажња, заборављање главне нити која је заправо један фантазам, па да се оде у други фантазам разбокорених, паралелних стварности. Ослобођена или уметнута поређења заправо сведоче о расцепу између референтних система: онај примарни лако се потискује у име конкурентских који исто тако могу бити примарни.

Гогољева употреба „комичких алогизама“, о којима је говорио Александар Слонимски као средству за деструкцију било каквих логичких и каузалних веза (Слонимски 1923; Халет 1971: 383), видљива је дакле била и на основу употребе ослобођених поређења. Када логичке и каузалне везе између предмета поређења и самог поређења сасвим пукну, настаје ослобођени смех који даље нема везе ни са каквим представљањем у Гогољевом роману, већ више изражава ону суштинску особину смеха као реакције на опажање формалног несклада два референтна система. Међутим, како је показано, смешна су и поређења која нису сасвим слободна, која имају неку читљиву функцију. На првом месту зато што поступак ако хоће да буде књижевни, тј. уметнички може да буде ирационалан само као привидно ирационалан, као онај за кога се на крају, ако је успео, увек нађе некаква функција или тумачење. Па и када је у функцији фигуре апсурда и то је још увек контекстуална функција, заправо само још једна од фигура приповедања. Тако и она поређења која су добила потпуну слободу раде бољи посао у корист Гогоља великог писца него било шта друго, она му прибављају књижевноисторијску позицију претече разних нереалистичких поетика, надреализма, књижевности апсурда и сл. Али на концу, мада на неки начин увек рационално читљиво, ипак то није могло никаквим рационалним планом да се осмисли, реч је напросто о генијалности која увек има и рационалну и ирационалну страну, као што и смех има свој интелигибилни део (како

и неживог, закон Гогољевог света, Фангер сматра да су та поређења различита код Чарлса Дикенса и Гогоља: „Дикенсовски преображај најчешће је уведен помоћу 'као да' конструкције (*as if*) – реченичке конструкције коју Гогољ много ређе користи. Карактеристично је да Гогољ поништава такве везе са светом здравог разума, баш као што избегава и главни дикенсовски баласт нормалности – приповедни тон и тачку гледишта са којима се нормалан, разуман читалац може идентификовати. [...] Дикенс је био прозван надреалистом без довољно разлога; назив више одговара Гогољу“ (Фангер 1995: 101)

је Бергсон упорно понављао), али и свој ирационални остатак, заумну допуну која заправо у свим теоријама смеха наново измиче.¹²

Литература

- Ауербах 1968: Е. Ауербах, *Мимезис: Приказивање стварности у западној књижевности*, Београд: Нолит, превео Милан Табаковић.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић.
- Бјели 1996: А. Белый, *Мастерство Гогоља*, Москва: МАЛП.
- Бергсон 2004: А. Бергсон, *О смеху*, Нови Сад: Vegamedia, превео Срећко Цамоња.
- Богдановић 1957: *Фантастика и реализам у Гогољевим делима*, Београд: Дело, 2, 372–384.
- Гогољ 1956: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Гогољ 2004: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Београд: Политика/Народна књига, 2004, превели Милован и Станка Ђ. Глишић.
- Гогољ 2008: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Београд: Paideia, превели Радован и Мира Лалић.
- Голенишчев-Кутузов 1937: И. Голенишчев-Кутузов, *Из нове руске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Мустеданагић 2002: Л. Мустеданагић, *Грошески бривијар Борислава Пекића*, Нови Сад: Stylos.
- Набоков 2006: В. Набоков, *Есеји*, Београд: ННК Интернационал, превела Маја Врачаревић.
- Недељковић 1973: Д. Недељковић, *Универзалне поруке руске књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Перишић 2012: И. Перишић, *Увод у теорије смеха: Краћак преглед теорија смеха од Платона до Проја*, Београд: Службени гласник.
- Слонимски 1923: А. Л. Слонимский, *Техника комическог у Гогоља*, Петроград.
- Фангер 1995: Д. Фангер, Гогољ – Реализам, романтизам и гротеска, Београд: *Реч*, 10, 100–104, превела Брана Миладинов.
- Флакер 1965: А. Flaker, *Ruski klasici XIX stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga.
- Халет 1971: R. W. Hallet, The Laughter of Gogol, *Russian Review*, 4, 373–384.
- Шкловски 1992: В. Шкловски, *Николај Васиљевич Гогољ*, Београд: Трећи програм, 92–95, 261–339, превела Милица Николић.
- Штанцл 1987: Ф. К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, превела Дринка Гојковић.

12 Што свакако не значи да све у смеху измиче теоретизацији. Као и о сваком естетском феномену, о нечему у смеху се увек може теоријски говорити. Да није тако ни овог текста било не би.

Igor Perišić

GOGOL'S *DEAD SOULS*: A LAUGHTER PROTO- TRANSGRESSION OF REALISM

Summary

In this paper the author suggests that Gogol's *Dead Souls* should be considered a laughter proto-transgression of realism, and not as an orthodox realist text. In order to better explain this thesis, in the second part of the paper the author tries to examine the possible treatment of some 'irrational' comic strategies, best illustrated by Gogol's runaway comparisons.

Key words: Nikolai Gogol, *Dead souls*, laughter, comic, realism, proto-transgression of realism, realised comparison, runaway comparison.

Примљен марта 2013.
Прихваћен маја 2013.

Владимир Ж. Јовановић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет Ниш

АНАЛИЗА ЗНАЧЕЊА ПРЕВОДНИХ ЕКВИВАЛЕНТА У СРПСКОМ ЗА АДЈЕКТИВАЛНЕ СЛОЖЕНИЦЕ У ЕНГЛЕСКОМ²

У раду се посматра контрастивни однос енглеског и српског преко адјективалних сложеница. Истраживање је обављено на узорку од преко 1500 примера сложеница на придевским позицијама у реченици, селектованих из корпуса од око милион речи различитих извора писаног језика. На основу преводне еквиваленције утврђен је низ одговарајућих јединица из оба језика, а њихове значењске релације анализиране. Утврђено је да постоји десет потенцијалних врста односа између оригиналног облика у енглеском језику и еквивалента/коресподента у српском када постоји одређена разлика у значењу, уз тумачење лингвистичких и ванлингвистичких узрока. Већина од око 65% еквивалената/коресподента у језику превода прати семантички садржај сложенице из језика оригинала.

Кључне речи: сложенице, адјективална позиција, енглески, српски, преводна еквиваленција, анализа значења.

1. УВОД

Ово контрастивно истраживање настало је из тежње да се утврде релације између енглеског и српског језика по једном аспекту сложених речи које се налазе на адјективалним позицијама у реченици. Конкретније, овај рад представља тражење одговора на питање у каквом су односу оригинални сегменти енглеског језика који су у облику адјективалних сложеница разних функција са одговарајућим облицима у преводу на српски. Емпиријско истраживање у основи овог рада базирано је на утврђивању и проучавању преводне еквиваленције, једном од легитимних начина да се утврди компаративно-контрастивни однос међу одређеним језицима, односно аутентичном методолошком поступка којим се кроз ширу контекстуализацију дефинишу сличности и разлике у системима два или више језика, а све у прилог даљим генерализацијама.

1 vladimir.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

2 Рад је настао у оквиру пројекта „Језици и културе у простору и времену“ финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 178002).

Када се има у виду поменути проблем, централни интерес овог рада је да ли се одржава и у којој мери се одржава веза по значењу између јединица два језика, с обзиром да је поредбена веза између енглеског и српског језика успостављена на основу семантичког критеријума. Како су процеси слагања или композиције различитих карактеристика и обима у ова два језика, од посебног значаја у овом раду било је утврдити како се семантички садржај у формалном оквиру сложених придева и других сложеница које имају адјективалну реченичку позицију преноси на српски језик, када се зна да се ради о два типолошки различита језика и два језика која имају различиту склоност ка усложњавању лексема. Осим тога, циљ истраживања био је утврдити степен одступања у преносу значења, али и о каквим се променама ради, као и које ће се врсте семантичких промена јавити као најучесталије приликом превођења. На тај начин се може скренути пажња на преводилачке поступке који се могу применити како би се повећала вредност и квалитет превођења енглеских адјективалних сложеница, а тиме и унапредити квалитет превођења са енглеског језика у глобалу. Индиректан допринос овог истраживања односио би се на могуће унапређење постојећих описа енглеског и српског језика, нарочито у њиховом међуодносу.

Као што је већ истакнуто, основу овог истраживања чини контрастивни приступ проучавању језика, где је као полазиште употребљен један морфосинтаксички облик енглеског језика, сложене лексеме на придевским функцијама у реченици, на пример облици дати под (1), који је као такав сагледаван кроз елементе српског језика. Дакле, може се рећи да је у питању једносмерно контрастивно проучавање засновано на проналажењу еквивалената у преводно идентичним текстовима, при чему је енглески - језик оригинала, односно изворни језик (J_o), а српски - језик превода, или циљни језик (J_r). Техника која је коришћена у овом проучавању је комбинована, с обзиром на то да један засебан део рада чини анализа преводних еквивалената за сложене придеве у текстовима на енглеском језику, као један од вероватно најефикаснијих начина за емпиријско потврђивање теоријских начела контрастирању језика. У њему је коришћена техника субјективног типа, дакле индивидуална техника комбинована са једносмерним преводом као легитимном техником објективног типа за долажење до лингвистичких чињеница.

- (1) a. *ice-cold, dust-free, bullet-proof, world-famous, pitch-dark, bitter-sweet, etc.*
 b. *good-looking, mind-blowing, record-breaking, deeply-rooted, brightly-lit, etc.*
 c. *backbone (pattern), five-page (document), deep-sea (diving), etc.*

Анализа семантичких карактеристика преводних еквивалената вршена је на основу репрезентативних узорака енглеског језика од око 950.000 речи из различитих периода друге половине 20. века. Укупни узорак је оформљен из више домена и, ради боље диверсификованости корпуса, укључени су како адекватни и актуелни књижевни текстови, тако и научно-стручна дела из друштвено-хуманистичких дисциплина. Корпус регистрованих и анализираних примера сложених адјективала

из оригиналних дела на енглеском језику износи 1584 лексичких јединица, на основу којих су у објављеним преводима били утврђивани облици који су преводно еквивалентни датим речима оригинала. Тако се на конкретном језичком материјалу може утврдити низ значајних језичких података и уопштавања, од којих је посебно занимљив однос оригинала и превода у односу на карактеристике појединости значења.

Полазна претпоставка у раду била је да ће услед неусаглашености по питању творбеног процеса слагања и несамеривог обима сложеница у ова два језика доћи до одређеног одступања у значењским карактеристикама испоњеним код српских облика који су еквивалентни енглеским оригиналима. Ова хипотеза се већином неће односити на случајеве где је у питању сложеница настала на основу везаних интернационалних корена, или радикасоида како их назива Б. Ђорић (2008: 122), јер се уз суфиксалну адаптацију такве сложенице адекватно синтаксички и семантички могу преносити на српски језик. Сама чињеница да ће семантички садржај сложеница из енглеских примера бити неједнако преобликован у српском, односно да ће бити неопходна морфолошка транспозиција оригинала приликом превођења на српски, довољна је основа за очекивање да ће том приликом бити проузрокована одређена померања и у значењу или неусклађеност у односу на семантичке карактеристике оригинала.

2. ПРЕТХОДНА РАЗМАТРАЊА

Предмет ове анализе су сложени придеви, али и друге сложенице у атрибутивној, предикативној или осталим придевским функцијама у енглеском језику. Богатство енглеског језика по питању придева и придевских сложеница огледа се у великом броју различитих типова разврстаних како по значењским односима међу компонентама, тако и по њиховим формалним одликама. У класичним делима енглеске литературе о творби помињу се многи образци формирања сложених придева. Само В. Адамс постулира десет типова са 22 различите експресије у усложњавању елемената (в. Adams 1976: 90-105). Са друге стране, из различитих крајева разуђене говорне заједнице енглеског језика перманентно се стварају нови и нови примерци лексичких јединица или се рекомбинују већ постојећи по аналогiji са узорима који су најфреквентнији у употреби. Када је реч о придевима сложене структуре, чини се да је могуће пронаћи примере који изазивају све веће интересовање и захтевају нова разматрања, било да се ради о етаблираним елементима вокабулара, неологизмима, или једнократним творевинама. Узмимо у разматрање следеће примере:

- (2) a. *It is always a **heart-lifting** pleasure to see this **cream-coloured** mansion suddenly burst through the trees of Hampstead Heath.*³

3 The Daily Telegraph, on-line, "Melvyn Bragg: why we need heritage angels", retrieved on May 13th, 2012.

b. *This is the land of “Soanlies” (as in “ ‘s only 10 minutes from Sloane Square”), an almost-Chelsea with almost-Chelsea values. ...*⁴

Као што се може видети из примера у реченици под (2) а., велика је слобода са којом се образују лексичке јединице у атрибутивној функцији које имају двокоренски садржај. Другим речима, малобројни су фактори који могу ограничити формирање квалитативне придевске сложенеце настале на основу неког од партиципијелних облика, и најчешће се своде на семантичке и фонолошко-прозодичке. Ово уопштавање може да буде проширено и на остале лексичке структуре на придевским позицијама, као што је необични синтагматски спој лексикализован у (2) б.

Иако се може потврдити да оба језика поседују лексичке категорије придева, затим сложенеце као облик морфолошке структуре лексема, и придевске функције кроз заједничку граматичку структуру модификације и комплементације, постоји одређено непоклапање када су поменути лингвистичке појаве у пресеку у енглеском и српском језику. Наиме, за разлику од енглеског језика, мало сложених именица се може наћи у одредбеној или предикативној употреби у српском. Неке од тих примера, углавном страног порекла, као што су беби дол пиџама и старт-стоп машина, наводи Сурдучки (1981:196). Самим тим, овај облик се готово никад не би могао очекивати као преводни коресподент, што аутоматски води ка промени морфолошке структуре преводног решења. Овакав преводилачки захват, где се оригинални елементи у преводу мењају елементима другачијег формалног оквира, подразумева да се долази до преводних еквивалената, облика у језику превода којима се нека категорија из језика оригинала може превести. Можемо рећи да што је шира преводна парадигма за неку категорију, то је већа вероватноћа да ће доћи до извесног померања у значењу, упркос чињеници да је значење **tertium comparationis**, заправо онај неопходни елемент на основу ког се успоставља преводни однос.

Студије о придевским сложенецама углавном су део општих проучавања сложенеца у енглеском језику, тако да описе њихових основних карактеристика налазимо у општим прегледима енглеске творбе Marchand (1969), Adams (1976), Bauer (1984), Plag (2003) и посебним студијама Ljung (1970), Bolinger (1983) и другим.

3. АНАЛИЗА ПРЕВОДНИХ ЕКВИВАЛЕНАТА У СРПСКОМ НА ОСНОВУ ЗНАЧЕЊА

Када се узму у обзир преводни еквиваленти у српском за речи које служе као адјективалне сложенеце у енглеском у оквиру превођења, долазимо до закључка да се, поред транспозиције датих лексичких облика у другачије граматичке или лексичке облике у језику превода, могу установити две основне појаве које се тичу значења. Са једне стране еквива-

4 The Guardian, on-line, “Why Battersea power station must be preserved”, retrieved on May 13th, 2012.

ленти или коресподенти у преводу верно прате семантичке одлике сложене речи оригинала, док се, са друге стране, могу јавити и одступања у значењу или основним одликама значења између оригиналне речи и њеног преводног еквивалента.

Када се корпус примера енглеских адјективалних сложеница код којих је забележен превод сагледа у целини са становишта прецизности значења које преносе еквиваленти, долазимо до закључка да је око 65% оних примера коју су очували значење оригинала. Када се узме у обзир да је циљ превођења, пре свега превођење значења, онда се може рећи да је ово нижи проценат од онога што би било оптимално и да превођење у већој мери у нашем корпусу није било у потпуности адекватно.

| Значење преводних елемената у односу на оригинал | Но. | % |
|---|-------------|------------|
| Промена значења | 504 | 35,08 |
| Очување значења | 933 | 64,92 |
| УКУПНО: | 1437 | 100 |

Табела 1 Бројчани износи процентуалног учешће примера са променама и без промена у значењу у збиру преводних еквивалената.

Међу базичним разлозима за овакав однос између оригинала и превода намећу се неки језички и ванјезички разлози. Када је реч о овим првим, навешћемо неуједначен однос оригиналног и циљног језика у смислу обима и образаца у оквиру творбе сложеница са придевском наменом, одређене неједнакости настале услед системских различитости два језика на нивоу синтаксе и неслагања услед захвата који су неминовни као део преводачких техника за успешно превођење. Од ванјезичких разлога поменућемо само оне за које сматрамо да су били од већег значаја за добијање оваквих резултата, а то су поједине културолошке разлике, односно разлике у ванјезичким елементима говорне средине, као и способности преводиоца као посредника у процесу превођења.

У наставку ћемо размотрити обе могућности које се јављају када је у питању семантички аспект преводног односа енглеског и српског. Разуме се да случајеви нулте преводне еквиваленције нису узимани у разматрање по овом параметру, тако да су ти примери случајеви потпуне некоресподенције енглеског и српског по питању елемената одређених класа.

3.1 ОЧУВАЊЕ ЗНАЧЕЊА КОД ПРЕВодно ЕКВИВАЛЕНТНИХ ОБЛИКА

У случајевима какви су узорци текста оригинала који су овде у раду дати као примери, лако се може проверити и потврдити да суштинска разлика у основним обележјима значења између речи оригиналног текста и облика којим је преведен не постоји. Треба рећи да при том ваља занемарити форму преводно еквивалентног, односно коресподентног облика који може да варира у широком распону у зависности од

функционално-синтаксичких захтева, и да то не мора да утиче на поклапање у значењу.

- (3) *Baird's stone-cutting works...* (RW, 153)
= Бердове каменорезачке радње ... (PB, 158)
- (4) *...whom upper-class justice...* (GMT, 13)
= ...које је правда више класе... (ЦМТ, 40)
- (5) *But the middle-aged man walking beside him...* (SKPS, 96)
= Међутим, средовечни човек је говорио... (СКПС, 92)
- (6) *In fact, the one-time-and-one-locale studies often assume or imply...* (CWM, 164)
= У ствари, студије једног локалитета у једном часу често полазе од... (СРМ, 166)

Пре свега, интерпретација значења адјективалне сложенице оригинала на основу парафразе и дефиниције у двојезичном енглеско-српском речнику могла би нам послужити као објективно средство провере. На основу тих средстава, није тешко просудити да преводни еквиваленти одражавају семантички садржај оригиналне речи, без обзира на структуру или врсту речи у којој је преводни еквивалент, да ли је у облику предименичке или постименичке одредбе, простог или сложеног придева или синтагме. До сличних резултата би се дошло и уколико бисмо употребили повратни превод као начин провере семантичке веродостојности превода, односно промене у значењу. Када је реч о формалној кореспонденцији у повратном преводу, њу не бисмо могли да очекујемо у великом проценту.

Посматрано на основу овог критеријума, наш корпус је садржао 933 примера сложеница преведених без видљивих знакова разликовања између оригинала и еквивалента из српског језика. Ово је двотрећинска већина примера од 1437, колико износи број преведених адјективала, и можемо рећи да је то она солидна основа која чини превођење могућим чином довођења у везу два типолошки или по другом основу различита језика. Међутим, остаје утисак да је тај проценат свакако мањи од процента поклапања значења када су неки други сегменти језика у питању.

3.2 ПРОМЕНЕ У ЗНАЧЕЊУ КОД ПРЕВодно ЕКВИВАЛЕНТНИХ ОБЛИКА

На супротном крају налази се изванредан број примера придевских и других сложеница адјективала који не дају овакве резултате када се посматрају у односу на српске адекватне облике. Провера по претходном моделу показала би да је присутно одређено одступање од онога што карактерише основно значење сложене речи језика оригинала или њених елемената. Такође, можемо говорити о различитом степену у коме се могу јавити овакве промене. Да бисмо илустровали поменуто

чињеницу, послужићемо се следећим секвенцама из текстова на енглеском и српском језику:

- (7) *...passing platters of corn on the cob and dishes of home-baked beans* (SK, 166) =
...додавали клипове кукуруза и пекарски кромпир... (СК, 167)
- (8) *...were dried and maroon-colored...* (SKPS, 295)
=...су сада биле црне и суве... (СКПС, 283)
- (9) *...a dry, tight-lipped idiom...* (RW, 221)
= ...сувим, усиљеним идиомом... (РВ, 223)
- (10) *...stuttering one burst of pink-red light...* (SKPS, 761)
=...огласи љубичасто-црвеним светлом... (СКПС, 708)
- (11) *...plain, russet-coated captains...* (GMT, 252)
= ...просте, скромно одевене заповеднике... (ЦМТ, 227)

Број од 504 забележена примера у којима је могуће говорити о промени у значењу код преводног еквивалента или коресподента чини тачно 35,08% свих примера где превод постоји. Констатоваћемо да у преводном односу адјективалних сложеница и њима одговарајућих облика из српског чак једна трећина нема потпуно поклапање по значењским обележјима. Рекли бисмо да је ово више него потврдило полазну претпоставку да таква дискрепанција у значењу постоји, али да није изражена у превеликој мери.

Вероватно не би било довољно констатовати да постоје промене у значењу, а да се не покуша анализирати о каквим је променама реч, нити у ком су оне обиму присутне у укупном феномену адјективалних сложеница у енглеском и српском. Стога је у анализи учињен напор да се те промене на неки начин одреде, да се процени природа одступања, као и да се дају нека релевантна објашњења у вези са сваком од врста промене која је постулирана. Издвојено је неких десет група, међу којима су изразитије оне које се односе на сужење оригиналног значења, погрешно значење у преводу, употребу генералнијег квалификатора – хиперонима, и разне адаптивне технике у превођењу, док су мање проминентне проширивање значења, померање нивоа на скали, непрецизност у значењу и антонимија у преводном решењу. Ваља напоменути да ни у ком случају не треба све ове промене доживљавати као последице грешака у превођењу, као и то да неки од ових примера по природи могу припадати већем броју група, у зависности од угла посматрања.

3.2.1 ПОГРЕШНО ЗНАЧЕЊЕ

Као прву узимамо ону групу преводних решења која нису најсрећнији еквиваленти, односно, управо из семантичких разлога их можда не би ни требало звати еквивалентима. Код ових речи промене у значењу су највеће и постоји уочљиви недостатак у значењу, када се узме у обзир оригинална реч која се преводи. Семантичка дистинктивна обележја,

као појединости које чине значење, у приличној мери се не поклапају, а негде су у потпуној супротности. Од 504 примера са променама, 73 инстанци можемо сврстати у ову групу, што даје 14,48 одсто. Не може се рећи да је комплексна природа значења адјективалних сложеница утицала на све промашаје у избору преводних еквивалената, нити су то неки други аспекти ове врсте језичких средстава. Оно што се може констатовати јесте да у већем броју случајева разлоге треба тражити негде другде, ван језичког система.

- (12) ...*at the Augusta waste-treatment plant...* (SK, 303)
 = ...на пустом пољу Огасте... (СК, 299)
- (13) ...*to ruffle his too-long hair...* (SKPS, 23)
 = ...да помилује његову таласасту косу... (СКПС, 23)
- (14) ...*the plate-glass windows...* (SKPS, 631)
 = ...прозори са окнима од плексигласа... (СКПС, 585)
- (15) *This absentee-mother business is hard...* (SKPS, 248)
 = Ова улога усамљене мајке је тешка... (СКПС, 231)

Издвајамо и податак да највише адјективалних сложеница које немају адекватан превод припадају класи оних које као други елемент имају прошли партицип, какви су и примери који су ниже приложени, затим именицу, придев и тако даље. Међутим, да је реч о равномерно присутној појави, говори и чињеница да је број погрешних превода пропорционалан броју који неке класе речи имају као други елементи.

- (16) ...*it was already lying someplace dead of a convulsion and fly-blown.* (SK, 219)
 = ...да је већ негде лежао у самртном ропцу и разнесен... (СК, 218)
- (17) ...*as kings control nobles, and self-equipped knights...* (CWM, 202)
 = ...монарси успостављају своју супрематију над племством, а витезове са њиховом феудалном војском... (РМ, 203)
- (18) *It stood on the frost-whitened grass ...* (SKPS, 478)
 = Стајала је на орошеној трави... (СКПС, 445)
- (19) ...*all the time-honoured ritual...* (GMT, 281)
 = ...са свим освештаним ритуалом... (ЦМТ, 250)

Мада не спада у погрешно значење у пуном смислу, овде смо уврстили 4 примера у којима су грешке у значењу мање, али су настале услед погрешног усклађивања функције и значења, при чему је присутна могућност двоструке интерпретације значења еквивалента, а самим тим и избор погрешног значења. Оваква неусклађеност у преводним решењима није ретка ни када се посматра шири језички контекст од овог који је презентирани у раду.

- (20) ...*Frank Dodd, the friendly small-town cop...* (SK, 243)
 = ...Френк Дод, драги мали градски пандурчић... (СК, 241)

- (21) *...for the solution of **real-life** problems ...* (NH, 111)
 = ...решавање правих животних проблема ... (НХ, 106)
- (22) *...a tall boy with **dirty-blond** hair...* (SKPS, 450)
 = ...високог дечака са прљавом плавом косом... (СКПС, 424)

Чињеница да ово није ствар једног преводиоца упућује на потребу да се скрене пажња на ову појаву као на једну од присутнијих језичких грешака. Иако некада та разлика значењски није сувише приметна, у смислу функције је јасно да имамо сложеницу код које је први елемент у одредбеном односу са другим, а не два нанизана атрибута главне речи именичке синтагме.

3.2.2 ПОМЕРАЊЕ НИВОА НА СКАЛИ

Ово је група посебно издвојених примера који су у блиској вези са претходним. Ипак, издвојена је као посебна због уочене правилности у померању значења. Реч је посебно о оним речима које се односе на одређени ниво присутности неке карактеристике у оквиру појединог дискретно структурисаног система. Наиме, 15 адјективалних сложеница има као превод облике који су на датим скалама на другачијем нивоу, или су на вишем или на нижем нивоу, у сваком случају преводно неприлагодене. Да би ово било јасније, поменућемо неке од типичних случајева:

- (23) *...puff of air through the **quarter-open** windows...* (SK, 205)
 = ...лахор [...] кроз полуотворене прозоре... (СКПС, 205)
- (24) *...the **thrice-daily** long distance calls between Portland and...* (SK, 66)
 = ...и смањιο урнебесни број телефонских позива на линији Портланд ... (СК, 69)
- (25) *...had been a **little-known** frontier lord...* (SKPS, 531)
 = ...био један сасвим непознат граничар... (СКПС, 494)
- (26) *...enclosed in **moderate-sized** fields...* (GMT, 377)
 = ...подељен на мања поља... (ЦМТ, 322)
- (27) *But his **second-quarter** marks had been...* (SK, 302)
 = У другом семестру је стекао боље оцене... (СК, 297)

Већина оваквих преводних аномалија јавила се за адјектив але који су праве придевске сложенице. Разлози за ова померања такође нису унутар језичке, системске природе, већ су индуковани селекцијом преводних решења од стране примарног истраживача - преводиоца.

3.2.3 НЕПРЕЦИЗНОСТИ У ЗНАЧЕЊУ

Још један мали скуп од 10 елемената чине преводни еквиваленти који садрже одређене непрецизности у значењу у односу на речи из енглеског језика са којима су у вези. У питању су разлике између два облика

које су мањег обима и стога их можемо окарактерисати као непрецизности, јер се оригинална реч и превод разликују само у неким семантичким обележјима.

- (28) ...for him to see a **kitten-sized** spider... (SKPS, 102)
=...да је могао да види паука величине мачке... (СКПС, 97)
- (29) ...the featherless, **monkey-faced** birds... (SKPS, 561)
=...птице без перја са главама мајмуна... (СКПС, 522)
- (30) ...and in all weathers by **pack-horse** trains.(GMT, 138)
= ...а каравани товарних животиња увек. (ЦМТ, 137)
- (31) ...which was now **crazy-paved**... (SKPS, 716)
=...а сада био чудесно поплочан... (СКПС, 666)
- (32) ...passing out their **spandy-new** business cards... (SKPS, 87)
=...остављају своје гланц-нове подсетнице. (СКПС, 83)

Скрећемо пажњу на последњи у низу примера који је своје место нашао у овој групи услед неправилно употребљене позајмљенице из немачког језика. Овде је преводилац направио забуну око немачких речи ganz glanz, где само ова прва има значење које би у некој мери могло да одговара елементу spandy- у оригиналној сложеници. Већина енглеских речи код којих је било непрецизности у преводу су придевске сложенице са придевом или прошлим партиципому другом елементу.

3.2.4 СУЖЕЊЕ ЗНАЧЕЊА

Највећи део адјективалних сложеница из корпуса који има семантичке промене у преводним облицима отпада на оне које имају преводе са суженим значењем. Таквих случајева је избројано 168, или 33,33% свих промена. Уколико значење адјективалних сложеница посматрамо као сложене скупове семема, скупове значењских обележја који су окупљени око „два семантичка центра“, онда ћемо рећи да код ових примера је дан од „семантичких центара“ у преводу недостаје. Другим речима, значење преводног еквивалента садржи само оне атомске јединице значења које има један од елемената сложенице оригинала, с обзиром на то да сложене имају најмање две коренске морфеме које носе централно значење. Наводимо неколико примера ради илустрације и ове појаве:

- (33) ...or a very **short-term** runs of time. (CWM, 243)
=...или врло кратка временска раздобља ... (РМ, 250)
- (34) **Open-fronted** shops on both levels... (SKPS, 246)
= Отворене продавнице су на оба нивоа... (СКПС, 279)
- (35) ...the emergence of **working-class** drama...(RW, 367)
= ...појавом радничке драме...(РВ, 364)

- (36) ...*the spit-shiny corners of his mouth...* (SKPS, 524)
=...и сјајни углови његових усана... (СКПС, 487)
- (37) ...*when steam-driven pumps were employed...* (GMT, 226)
=...када су се [...] почеле користити парне црпке... (ЦМТ, 207)

Као што се може видети већ из неких од ових примера, овде можемо говорити о два облика сужења значења код преводних еквивалената. Први облик је форсирано сужење, производ превођења који се као такав наметнуо услед карактеристика циљног језика, односно српског, на пример:

- (38) ...*but is instead a man-made creation...* (CWM, 55)
=...него је уместо тога људско дело... (РМ, 52)

или

- (39) ...*with one glance of his light-coloured eyes...* (SKPS, 11)
=...једним погледом својих светлих очију... (СКПС, 14)

Овакав облик функционално-семантичког (не)подударанја између енглеског и српског карактеристичан је за сложене придеве енглеског језика који у свом другом елементу имају садашње партиципе типа *-looking*, *-sounding*, или прошле *-coloured*, из разлога што се у српском, као редувантни, ретко употребљавају радни глаголски придеви за ову намену. Из тих разлога је било и очекивано да ће највећи број у право оваквих сложеница, имати као превод нееквивалентне просте придеве, што је аутоматски инстанца сужења значења. Ову тврдњу бисмо могли проширити и поткрепити чињеницом да је оваква промена забележена у двоструко већем износу код речи са партиципима, него у свим осталим речима заједно.

Међутим, ово сужење може да доведе и до непрецизности у значењу. Ако погледамо пример (40), долазимо до закључка да постоји разлика између нечега што је *de facto* »захвалан« и нечега што само »звучи захвалан«.

- (40) ...*responded with a grateful-sounding speech...* (SKPS, 81)
=...одговори о захвалним говором... (СКПС, 78)

- (41) *The slightly paunchy black-haired man...* (SKPS, 144)
= Дежмекасти црни човек... (СКПС, 135)

Друга врста сужења би било не форсирано сужење, које у преводу не настаје услед појединих видљивих језичких синтаксичких или лексичко-морфолошких особености, већ рекли бисмо, услед вањезичких разлога. У томе преводилац најчешће игра кључну улогу и његов неприлагоден превод одузима од пуног значења текста.

- (42) ...*white shorts and a red-checked sleeveless blouse...* (SK, 53)
=...у белом шортсу и црвеној блузи без рукава... (SK, 56)
- (43) ...*clad in dirty polished-cotton slacks...* (SKPS, 726)
=...ноге у блатњавим памучним панталонама.. (СКПС, 674)

Неки од чешћих случајева су они који се односе на спецификовање одређених нијанси боја, који у српском језику добијају преводе у облику ширих, основних боја.

(44) ...*one edge of the puffy, **dove-gray** sofa cushions...* (SK, 140)
=...једног краја меког сивог јастука са софе... (СК, 141)

(45) ...*sat against the wall on the **forest-green** carpet...* (SKPS, 352)
=...стајали су уз зидна зеленом тепиху... (СКПС, 329)

3.2.5 ПРОШИРИВАЊЕ ЗНАЧЕЊА

Насупрот сужењу значења у односу на значењски потенцијал оригинала које може да носи еквивалент у српском, у корпусу су забележени примери код којих можемо да детектујемо и проширење значења. Проширења обично нису великог обима и односе се на додавање интензификатора или неких других појединости значења. Додавање, као једна од легитимних техника у третману проблема приликом превођења подразумева додавање елемената који нису присутни у оригиналној сложеници, а на рачун повећања разумљивости или информативне вредности текста превода. Овакав начин промене значења има удео од 1,8% у фонду примера са променама значења, и готово је правилно распоређен на сложене придеве и сложене именице у адјективалној функцији.

(46) *A **career-line** study of the Presidents...* (CWM, 232)
= Проучити животни пут и каријере председника... (PM, 234)

(47) ...*a large and **foul-smelling** flatulence purred out...* (SK, 109)
= ...ослободи жешћи гас несносног смрада... (СК, 111)

(48) ...*a set of common value patterns with the internalized **need-disposition** structure...* (CWM, 39)
=...схема заједничке вредности са интериоризираном структуром потребе појединца, који чине друштвену заједницу... (PM, 39)

(49) ...*falling in a little **eggshell** rain of yellowed ivory...* (SKPS, 684)
=...паде налик на смрскану љуску јајета... (СКПС, 636)

(50) ...*as a **middle-period** «family drama» of Ibsen...* (RW, 100)
= ... породичну драму средњег Ибзеновог стваралачког периода... (PB, 106)

Помало некарактеристичним обликом проширивања значења у преводу можемо сматрати и метонимијски однос између оригинала и превода који нам се јавио у четири случаја из корпуса. Код тих примера оригинал је, као део неке целине, у преводу представљен читавом целином. Како изгледа такав однос, видећемо из наредних примера:

(51) ...*the way a **fourteenth-century** European peasant might have felt...* (SKPS, 257)

=...осећао је страхопоштовање као средњовековни сељак према иверу... (СКПС, 239)

(52) *Then his **fifth-grade** science came back...* (SKPS, 285)
= А онда његово школско знање дође до изражаја... (СКПС, 265)

(53) *...with **wool-growing** districts...* (GMT, 35)
= ...са сточарским крајевима... (ЦМТ, 57)

3.2.6 УПОТРЕБА ГЕНЕРАЛНОГ ТЕРМИНА - ХИПЕРОНИМА

Наредна групација заснована је на блиској вези са примерима сужења значења, али је обрађена као посебна јер овде не долази до сужења значења у правом смислу, већ као одговор на енглеску адјективалну сложену имамо прост придев или другу врсту речи много општијег значења од оригинала. Тај облик би се могао третирати и као хипероним за неку дату групу међусобно семантички повезаних речи. На тај начин је превод оштећен за потребну спецификованост особине или квалитета коју са собом носи адјективал оригинала, или је много неутралнији по значењу. Овде су укључени и они примери у којима су употребљене и показне или неодређене заменице. У корпусу је нађено 69 случајева који се могу уврстити у целину под овом одредницом, највише за речи које имају партиципе у другом елементу, мада је присуство фразалних сложену значајније него другде. Како то изгледа на конкретном језичком материјалу, показаће и следећи делови реченица:

(54) *...daylight pouring in the **floor-to-ceiling** windows...* (SKPS, 231)
=...дневно светло сипало кроз огромне прозоре... (СКПС, 215)

(55) *...two fistfuls of **hard-frozen** snow...*(RW, 188)
= ...две прегршти тврдог снега ... (РВ, 191)

(56) *He was also brandishing a **wicked-looking** three-tined wooden fork...* (SKPS, 112)
= Он је такође махао неком дрвеном виљушком чудног облика... (СКПС, 106)

(57) *...like the **full-bottomed** wig...* (GMT, 316)
= ...заједно, великом власуљом... (ЦМТ, 275)

(58) *...not just those six lines of **battery-acid** filth...*(SK, 80)
= ...не само о садржају, о оних отровних шест редака ... (СК, 82)

Посебно упадљиво је превођење квалификатива који у себи садрже неке од мера, односно сложену са бројевима којима се изражава нека од карактеристика. Чини се да ово неоправдано уопштавање и интерпретирање није проузроковано језичким појавама. Готово редовно је употребљаван придев најширег значења, и није у потпуности уочљиво који су разлози навели преводиоца да посегне за оваквим видом комуникативног превођења.

- (59) ...*shaped like a **four-foot-long** rubber hors...*(SKPS, 646)
= ...у облику огромног гуменог коња ... (СКПС, 601)
- (60) ...*like a **ninety-pound** Frisbee...* (SK,23)
=...попут тешког фризбија ... (СК,27)
- (61) *And did anybody really want a **two-hundred-and-ten-pound** pansy...*
(SKPS, 88)
= ...и, зар ико заиста жели да таквог једног човека... (СКПС, 84)
- (62) ...*swinging a **five-pound** pony hammer.*(SK, 47)
=...замахује тешким чекићем... (СК, 50)

3.2.7 АНТОНИМИЈСКИ ПРЕВОД

У оквиру групе која је названа „антонимијски превод“ налази се низ од 12 примера преводне еквиваленције за адјективалне сложене речи којима бележимо промену значења само на основу употребе антонима. На одређен начин овде и није реч о промени значења, већ пре свега о различитим средствима за изражавања одређеног значења. И овде су у већини случајева сложени придеви ти који су дали основу за превод уз елементе негиране супротности у односу на оригинал, или обрнуто.

- (63) *Tears of relief began to roll down her **not-yet-dry** cheeks..* (SK,172)
= Сузе олакшања скотрљају се низ њене, још увек влажне, образе ... (СК,173)
- (64) *Jack again saw two **ordinary-looking** men...* (SKPS, 38)
= Џек поново угледа два неупадљива типа... (СКПС, 37)
- (65) ...*his **half-illiterate** engineer Brindley...* (GMT, 385)
=...свог полуписменог градитеља Бриндлија... (ГМТ, 327)
- (66) *In their lazy, **self-indulgent**, celibate clericalism...* (GMT, 365)
= По свом доконом, недисциплинованом целибатском клерикализму... (ГМТ,313)

3.2.8 ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

У трочлавној групи која подразумева адаптивне технике преводјења каквима рачунамо адаптацију, парафразу и интерпретацију, ова последња игра најзначајнију улогу. То значи да је у настојању да се значење адјективалних сложеница изрази у српском, највише употребљаван начин приближног одређивања значења на основу додатног тумачења оригинала. Мора се признати да је ово врло слично парафрази, мада је наше мишљење да се од ње разликује у тој мери што интерпретација укључује и потенцијалне додатне елементе значења оригинала, као што су конолативна или пренесена значења, као и разне импликације које аутор текста жели да пренесе коришћењем у тексту одређене лексичке јединице.

Овај вид контакта енглеског и српског је прилично изражен и има удела од скоро 13 процената од свих померања значења у односу на оригиналне елементе. Ево неколико сликовитих примера:

- (67) *And would the **tenth-grade princesses**...* (SKPS, 247)
= И да ли би налицкане принцезе... (СКПС, 230)
- (68) *...they and their daughters are all **money-bound**...* (GMT, 310)
=...и они и ћерке су презадужени... (ГМТ, 269)
- (69) *...was a **red-light** warning...*(GMT, 367)
=...био је знак за узбуну и упозорење...(ГМТ, 313)
- (70) *...one of its **paper-thin** walls...* (SK, 57)
= ...један од оних прозирних зидова...(СК, 60)
- (71) *...stretch his jaws in a **bone-cracking** yawn.* (SKPS, 427)
=...како Пибоди жестоко зева...(СКПС, 399)

3.2.9 АДАПТАЦИЈА

Коришћењем преводне технике адаптације, долазимо до значења преводних еквивалената која су у извесној мери удаљена од оригинала, односно различита за онај степен адаптације значења који је преводилац предузео како би текст, а тиме и значење, учинио доступним говорницима циљног језика, или га прилагодио системским (синтаксичким) и културолошким карактеристикама језика на који преводи и језичке средине. Адаптацију, као карактеристику значења еквивалената у односу на оригинал, препознали смо у 43 примера, од којих ћемо овде навести неке репрезентативне:

- (72) *...the pockets of **low-born** army contractors...*(GMT, 269)
=...цепове плебејских војних лифераната ... (ГМТ, 241)
- (73) *...pulled back into the **breakdown** lane...*(SKPS, 145)
= ...заустави у жутој траци...(СКПС, 137)
- (74) *A big **Saturday-night** grin...* (SKPS, 266)
= ...Велики,естрадниосмех...(СКПС, 248)
- (75) *That night, in a **three-dollar-a-night** hotel....* (SKPS, 450)
= Те ноћи, у неком петпарачком хотелу...(СКПС, 420)
- (76) *It was **curdy-white** and skinny...* (SKPS, 586)
= Био је мршав и блед као леш...(СКПС, 544)

3.2.10 ПАРАФРАЗА

Парафразирање значења оригиналне адјективалне сложенице је заступљено са 30 примера у целини еквивалената из српског који носе промене. Када је реч о парафразирању, значење оригинала је замењено

синонимијском конструкцијом или другим структурним обликом у српском, уз минималне разлике које такав поступак доноси, ако уопште разлика и има. У односу на интерпретацију, са којом има много додирних тачака, парафраза подразумева само значајнију промену формалних језичких средства, али не и велику промену у значењу између оригиналне и преводне конструкције. Неки од случајева су:

- (77) *Usually, in a **well-constructed** book, it must be done...*(CWM, 238)
 = Обично у свакој добро систематизованој књизи то излагање нужно треба...(РМ, 241)
- (78) *...materials about pre-literate peoples in **out-of-the-way** places...* (CWM, 152)
 = ...материјале о преисторијским људима, тј. о човеку из забачених зона...(РМ, 154)
- (79) *...with his load of **fly-crawling** meat...* (SKPS, 139)
 = ...с његовим теретом меса прекривеног мувама...(СКПС, 131)
- (80) *...had set the small **seafront** town of Arcadia Beach...* (SKPS, 370)
 = ...напустио мали обалски град Аркадија Бич...(СКПС, 344)
- (81) *...Wolf's **ill-fitting** chinos...* (SKPS, 406)
 = ...Вук сада имао на себи неудобне платнене панталоне... (СКПС, 380)

Сви варијетети различитих промена или одступања од значења између оригиналних сложеница и преводних решења приказани су на систематичан начин помоћу следећег табеларног приказа.

| Врста промене значења у преводном еквиваленту | №. | % |
|---|-----|-------|
| 1. сужење значења | 168 | 33,33 |
| 2. погрешно значење | 73 | 14,48 |
| 3. употреба хиперонима | 69 | 13,69 |
| 4. интерпретација | 64 | 12,73 |
| 5. адаптација | 43 | 8,57 |
| 6. парафраза | 30 | 5,96 |
| 7. проширивање значења | 15 | 2,99 |
| 8. померање нивоа на скали | 15 | 2,99 |
| 9. антонимијски превод | 12 | 2,38 |
| 10. непрецизност значења | 10 | 1,99 |
| укупно | 504 | 100 |

Табела 2. Врсте промена, бројчани износи процентуалног учешће у збиру преводних еквивалената са променама у значењу

4. ЗАКЉУЧАК

Емпиријско истраживање базирано на засебним, преводно везаним корпусима узоркованим из енглеског, односно српског језика и које је изложено у овом раду пружа неке индикативне податке о односу српског и енглеског када се посматра појава адјективалних сложеница. Истраживање нам је на основу егзактне квантификације омогућило да дођемо до закључака око тога да ли се полисемемске лексичке структуре које су језичка манифестација појмова и представа изванјезичке стварности на исти начин испољавају на морфолошкој језичкој равни у енглеском као и у српском.

Нађене чињенице изложене су у два сегмента, први који се односи на случајеве семантичке кореспонденције оригинала и превода, и други где су изложени случајеви преводне еквиваленције преко функционалног поклапања, али уз одређене семантичке дискрепанције. Што се тиче одређених разлика у значењу између преводних еквивалената и оригиналних адјективала, оне постоје у различитим облицима у трећини узорака из корпуса, разврстаних у 10 група промена, какве су сужење значења, употреба хиперонима, интерпретација, адаптација, парафраза оригиналног значења, затим проширивање значења и померање нивоа на скали. Ову тврдњу бисмо могли проширити и поткрепити чињеницом да је сужење значења као промена забележена у двоструко већем износу код речи са партиципима, него усвим осталим речима заједно. Оно што изненађује јесте да је погрешно значење у преводу пренето у готово 15% оних случајева где је утврђена преводна паралела.

Узевши збирно случајеве где из непознатих разлога није било превода (њих 147), као и оне случајеве где је српски превод као пандан енглеским адјективалним сложеницама био неодговарајући по значењу (69), долазимо до закључка да је 13,30 процената корпуса преводно промашено у потпуности, дакле није било никаквог додира између енглеског и српског. Овај део је прилично велики и може да указује на две ствари. Као прво, ово може да указује на неслагање између српског и енглеског у домену модела усложњавања придевских речи. Резултати анализе показали су да у око половине ових случајева, јесу оригинални облици именичких или других сложеница на ађективалним позицијама, а ових формално-функционалних елемената готово да нема у српском језику, што је у извесној мери и било за очекивано. Као друго, овакви налази могу да сугеришу и карактеристичну недоследност у превођењу или превелико инсистирање на комуникативном превођењу, на уштрб семантичког превођења. Рекли бисмо да је прави одговор у комбинацији ова два фактора, што ни у ком случају не иде у прилог нивоу квалитета на коме се налази превођење ових лексичких облика код нас.

На крају, намеће се општа констатација да значење мора да буде централни фактор при превођењу нарочито сложеница на адјективалним позицијама. Свакако се, у мери у којој је то могуће и прихватљиво, приликом превођења мора обраћати пажња на чињеницу да су то се-

мантички биполарне или мултиполарне лексеме и да се ради постизања квалитетног превода та структурална чињеница мора и одразити у облицима који их замењу у преводу на српски. Инсистирање на очувању форме оригинала у преводном решењу најчешће није препоручљива стратегија, већ се треба водити функционално-синтаксичким законитостима језика код изражавања значења, и у оним случајевима где то подразумева употреба читаве реченице у преводу за адјективалну сложену реченицу у енглеском језику.

Корпус

- Heather, Nick (1978) *Radical Perspectives in Psychology*, London: Methuen.
- Хедер, Ник (1980) *Радикалне перспективе у психологији*, Београд: Нолит. (превод: Љиљана Левков).
- King, Stephen (1981) *Cujo*, New York: The New American Library.
- Кинг, Стивен (1987) *Куџо*, Горњи Милановац: Дечије новине. (превод: мр Светлана Безданов Гостимир).
- King, Stephen / Peter Straub (1985) *The Talisman*, New York: Berkley Books.
- Кинг, Стивен / Питер Страуб (1995) *Талисман*, Горњи Милановац: Дечије Новине. (превод: мр Светлана Безданов-Гостимир, мр Ранко Недељковић).
- Рајт Милс, С. (1964) *Социолошка имагинација*, Београд: Савремена школа. (превод: др Ратољуб Д. Додић).
- Travelyan, G. M. (1965) *English Social History*, London: Longmans, Green and Co..
- Травелијан, Г. М. (1982) *Друштвена историја Енглеске*, Београд: СКЗ. (превод: др Веселин Костић).
- Williams, Raymond (1973) *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Вилијамс, Рејмонд (1979) *Драма од Ибзена до Брехта*, Београд: Нолит. (превод: др Марта Фрајнд).
- Wright Mills, C. (1971) *The Sociological Imagination*, Harmondsworth: Penguin Books. 9-248.

Литература

- Адамс 1976: V. Adams, *An Introduction to Modern English Word-Formation*, London: Longman group.
- Бауер 1983: L. Bauer, *English Word-Formation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Болингер 1983: D. Bolinger, *Meaning and Form*, London: Longman.
- Ђорђевић 2004: Р. Ђорђевић, *Увод у контрастирање језика*, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- Ђорић 2008: Б. Ђорић, *Творба именица у српском језику*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност србије.
- Ивир 1985: V. Ivir, *Tehnika i teorija prevodenja*, Sremski Karlovci / NoviSad: Centar 'Karlovačka gimnazija' / Zavod za izdavanje udžbenika.

Клајн 2002: И. Клајн, *Творба речи у савременом српском језику I: слањање и префиксација*. Београд: Матица Српска / САНУ / СКЗ.

Љунг 1970: М. Ljung, "English Denominal Adjectives", *Acta Universitatis Gothoburgensis*, 21, Lund, *Studies in English*.

Марчанд 1969: Н. Marchand, *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, Munich: С. Н. Beck.

Стевановић 1991а: М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик*, том I, Београд: Научна Књига.

Сурдучки 1981: М. Сурдучки, "Именичке сложенице без спојног вокала у српскохрватском језику", *Научни сасиџанак слависта у Вукове дане*, 7, Београд.

Vladimir Ž. Jovanović

Faculty of Philosophy Niš

University of Niš

THE MEANING ANALYSIS OF SERBIAN TRANSLATION EQUIVALENTS FOR ENGLISH ADJECTIVAL COMPOUNDS

Summary

This paper is concerned with the contrastive relationship between English and Serbian in terms of adjectival compounds. The empirical part of the research has been done on the sample of over 1500 examples of compound lexical items on adjectival sentence positions, selected from a corpus of around one million words sourcing from various works of written language. A number of corresponding units from both languages has been determined on the basis of translation equivalence, followed by an analysis of their meaning analysis. The results have established ten potential kinds of relations between the original compounds in English and the equivalent/correspondent form in Serbian when there is a difference in meaning, with interpretations of the linguistic and extralinguistic reasons that condition the change. The majority of around 65% equivalents/correspondents in the target language are concurrent with the semantic content of the lexeme in the source language.

Key words: compounds, adjectival position, English, Serbian, translation equivalence, meaning analysis.

Примљен јануара 2013.

Прихваћен априла 2013.



Чудесна неизнати појава, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Душан Р. Живковић¹
Филолошко-уметнички факултет,
Универзитет у Крагујевцу

ЕРОС И ТАНАТОС У ПЕСМИ РАДОСНО ОПЕЛО МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА²

У раду се анализирају односи Ероса и Танатоса у песми Радосно опело Момчила Настасијевића, у интерференцији преображаја хришћанске мистике и античке митологије, у контексту општих одлика херметичке књижевности. Херметички принципи у песми Радосно опело представљају религијску сврху поезије, у облику поетског система кога одликују аспекти јединства различитости, амбигвитета, цикличности, метаморфозе, интерференције, паралелизма, симултаности и привидних парадокса, који истовремено означавају мистичне и поетичке димензије Бића речи.

Кључне речи: херметичка поезија, Ерос, Танатос, преображај, амбигвитет.

Увод

Песма *Радосно опело* представља синтезу односа Ероса и Танатоса у поезици „великог светског песника нашег језика“ (Попа 1968: 5). Настасијевић је „више зачетник него довршилац извесних струјања у нашој поезији“ (М. Павловић 1992: 419), јер интерпретација његове херметичке, слојевите поезије³ захтева много више од констатовања општих ставова о поезици нејасности и мистичности. Дакле, потребно је интерпретирати законитости по којима функционишу привидно противречни поетски елементи и истовремено објаснити процесе њихових преображаја, односно, анализирати суштину односа симбола и амбигвитета, привидних парадокса, процесе њиховог обликовања, функције, интерференције и преображаје.

У интерпретацији мистичног јединства различитости у песми Радосно опело класификујемо четири кључна аспеката: 1. однос религије и

1 rzivkovic1@sbb.rs

2 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.

3 *Радосно опело* је 12. песма у циклусу *Магновења*; 12 је савршени број, знак тајне вечере и будуће радости васкрсења, симбол универзума и небеског склада.

поезије; 2. преображај хришћанске мистике; 3; култ херметизма; 4. преображај античке митологије.

У овом контексту, посредством аналитичко-синтетичке методе, посебну пажњу ћемо посветити комплексним односима поетског стварања, индивидуалне и универзалне мистичне спознаје у сједињењу Ероса и Танатоса.

1. Религија и поезија

1.1 Опште карактеристике у контексту Настасијевићевог односа према хришћанској мистици

Јединство поезије и религије евидентно је у наслову песме, јер доминантни мотив песниковог појања опела на сопственом погребу представља истовремено уметнички чин и субјективни вид верског обреда:

„Потоње у погреб себи
упалим зубље,
радосно запојем опело“ (Настасијевић 1991: 105).

Ова поетска слика води порекло из Настасијевићевог општег схватања уметности као религије (уп. Настасијевић 1991: 23), јер не само да уметност представља вид религијског посвећивања у Апсолутном духу, већ у најширем смислу, „велики уметници творци религија, иду као зраци из истог сунца“ (Настасијевић 1991: 38 „За матерњу мелодију“). Дакле, једна је вера, један је Бог, док се у различитим тумачењима божјег промисла дифузно стварају различите религије. У овом контексту, треба истаћи да су у песми Радосно опело доведени у сагласје утицаји хришћанске мистике у преображеном, неогматском облику и херметичка мисао, при чему је извршена селекција њихових димензија и спајање у општем духу веровања у метемпсихозу.

Доминантан је специфичан вид Настасијевићевог „хростоликог својства“ (Петковић 1994: 73), у стиховима „у невид рухо/ претварам се бело“, који представљају алузију на Христово васкрсење и преображај после распећа у Јеванђељу по Матеју: „А лице његово бијаше као муња и одијело његово као снијег“ (28: 3). У овој паралели, присутно је поређење мисије уметника са Христом, који, по Настасијевићевом мишљењу, представља „остварени лик човека“ (Настасијевић 1991: 73). Дакле, у песми Радосно опело евидентно је одступање од канона у субјективизму основне идеје о песниковом идентификовању са божанским принципом, посредством оригиналних мистичних склопова поетских симбола. Христ је васкрсао у својој вери која живи у свакој молитви верника, док песниково биће васкрсава у сваком новом дијалогу са читаоцем, коме отвара врата сазнања божанске-песничке речи.

1.2 Херметизам у односу Ероса и Танатоса

Јединство супротности у песми Радосно опело води порекло из Настасијевићевог херметизма, као облика посвећености култу Хермеса Трисметистоса⁴, носиоца контрастивних особина,⁵ који може бити присутан на два места истовремено. Херметички амбивитет представља „двосмисао врлина (...) изнад греха и смрти“ (Настасијевић 1991: 73), као основни принцип цикличне песничке творевине, која истовремено открива и скрива своју мистичну суштину. Херметички језик представља језик парадокса, који је привидно алогичан са становишта линеарне узрочно-последичне логике и општих предрасуда о односима живота и смрти, јасноће и нејасности, памћења и заборавља, али је са становишта мистичног сазнања наведених дихотомија скривена његова виша логика у свету надстварности⁶.

У контексту херметизма, доминантна слика у песми Радосно опело везана је за позицију лирског субјекта, који истовремено у овом метафизичком процесу, остварује, троструку улогу свештеника, покојника и ствараоца новог поетског света.

Наиме, у херметизму постоји општа алегоријска слика самопосматрања, издизања изнад себе, у специфичном облику метасвести, у коме посвећеник у мистичне тајне има заправо два тела — његово прво, пропадљиво тело налази се у ковчегу, а његово друго, преображено тело је изнад ковчега и слави победу новог Ероса у светлости мистичног сазнања, истовремено посматрајући себе у тренутку погреб⁷.

Тако се у процесу овог мистичног просветљења затвара херметички круг као универзални принцип у виду апсолутног, свеобухватног симбола: „несхватљиве јасноће суштине“ (Настасијевић 1991: 46, Белешке за стварну реч) која се скрива у поезији и открива само посвећенима, као што је Настасијевић истакао у есеју Неколико рефлексија из уметности: „Душе изабраника се нагонски кроз материјално везују за надстварност и исход тога спајања је мистика, со уметности“ (Настасијевић 1991: 23-24). Настасијевићево мистично искуство добија поетски облик који означава путоказ новим посвећеницима, чији би главни циљ сазнања представљао надвладавање смрти и преображај у новом животу. Дакле, интерпретација песме Радосно опело постаје иницијација у хер-

4 „Белешке о неопходности израза“: „Тројство у јединству“ (Настасијевић 1991: 57) – Трисметистос значи „три пута величанствен, три пута слављен“.

5 „У 3. в.н.е настао је у Грчкој религиозно-мистички покрет, који је египатске рукописе теолошке садржине узео за основу свога учења. У средишту учења био је египатски бог Тот (одговара грчком богу Хермесу). Од ове везе, која је слична учењу новоопитогорејаца, очувао се низ познатих мистериозних дела познатих под именом *Corpus Hermeticum*, према наслову првог од 17 комада дела *Poimandres*“ (Речник књижевних термина 1985: 238).

6 У поетици Момчила Настасијевића присутно је специфично стварање надстварности, не посредством надреалистичког аутоматског писања, већ путем „матерње мелодије“ (уп. Новаковић 1994: 193-203).

7 (Белешке за стварну мисао I): „Јер су својим постојањем истовремено и ја и не ја, само су оне у потпуности, само оне у лепоти бивања“ (Настасијевић 1991: 51).

метички свет, у којој читалац постепено доживљава мистично искуство, док песник сугерише Тајну Бића. У својој поетској мисији, Настасијевић остварује двоструку улогу свештеника-мага који води читаоца, на путу сазнања, до Бића речи у херметичком просветљењу.

2. Сједињење Ероса и Танато́са

Настасијевић⁸ истиче идеју спајања (а не сукоба) Ероса и Танатоса, посредством специфичних стилских фигура, као оваплоћења мистичне суштине у поетским облицима. У овом контексту, карактеристичан је утицај, али и стваралачки преображај и превазилажење песимизма уклетих песника. На пример, у наслову Настасијевићеве песме евидентна је сличност са песмом Радосни мртавац Шарла Бодлера, као и паралела у светковини погребна и у пркосном ставу песника. Међутим, док Бодлер слави коначну победу смрти, ништавила и распадања, Настасијевић верује у духовни преображај после смрти, тако да уместо Бодлеровог слављења ништавила у систему антитеза парадокса и оксиморона, у Настасијевићевој песми Радосно опело ове стилске фигуре представљају мистичне принципе који наговештавају пресеке живота и смрти у спознаји Истине и новог, преображеног Ероса:

„Мрењем све живљи,
Старошћу све дубље млад“ (Настасијевић 1991: 106).

На тај начин, Радосно опело постаје светковина погребна који носи нови живот; јер пркос лирског субјекта и изазивање смрти (загорчај, загорчај, зацрни... поклецни ного, посрни“ (105-106) представљају исход песничке видовитости у првој строфи:

„Чемера чемер ми грлу
Сањем што мед, —
Загорчај, загорчај све дубље“ (Настасијевић 1991: 105) .

Наиме, лирски субјекат поседује сазнање да ће, након смрти другом телу и исконском духу, одбацујући љуштину и ослобађајући се у суштини Бића, од исконског бола до исконске радости стварања:

„Из горке ране
Дубини проврем у врело“ (Настасијевић 1991: 105).

По Настасијевићевом мишљењу, смрт је прелазни степен метаморфозе у процесу ослобађања новог живота, у коме је пресудан тренутак спознаје између живота и смрти, да би наступио коначни преображај:

„У невид-рухо
Претварам се бело“ (Настасијевић 1991: 105).

Из деструкције пређашњег облика наступа ново рођење. У међупросторима живота и смрти, у чину стварања, поетска мелодија извире из

8 На пример, циклус Магновења започиње песмом Епитаф – смрћу уместо рођењем.

тишине и духовног преображаја у виши степен свести, у радосном сједињењу, у коме се лирски субјекат преображава у биће од светлости.

3. Однос *йоеџског стварања, универзалних и индивидуалних принципа*

Мистична спознаја у песми Радосно опело превазилази биће лирског субјекта и постаје општи, универзални, принцип општељудског сазнања оностраног (уп. Зоран Глушчевић 1971) у процесу од интроспекције, метасвести, до универзалног, архетипског тока — „ванличне јаве духа“ (Белешке за стварну мисао I) (Настасијевић 1991: 50). Овај процес индивидуалне и универзалне спознаје остварује се у елиптичном поетском облику, као природном стилском поступку који представља деструктуризацију синтаксичких и линеарних логичких односа (који би означавали рационалну, варљиву реторичност), у свођењу на есенцијалне формуле остваривања мистичне цикличности, у стварању универзалног елиптичног језика као основног циља поетске спознаје, у којој ћутање значи сугестију бића речи.

„Тишином себе
затрубити у трубље“ (Настасијевић 1991: 105).

У моменту преображаја, када се посредством поетског стварања одбацује варљивост егзистенције и остаје језгро исконског бића, „појединачно ту изједначи се са општим, реч ту није појмовна ознака него сама ствар у својој бити“ (Настасијевић 1991: 57, „Белешке о неопходности израза“). Симбол, дакле, није ознака него идејна суштина ствари, који се у Радосном опелу налази у следећем процесу: обредни симбол – првобитно доживљава метаморфозу и постаје индивидуални, поетски симбол, који се, као део нове поетске творевине, индивидуалним песничким искуством, у метафизичком духу песниковог сазнања, поново преображава и враћа свом архетипу, у обједињавању магијске и религијске функције мистичног принципа симпатије у коме се, истовремено, у једној елиптичном стиху или чак једном синтагмом или речју, сугерише једна радња у комплетном процесу, у прошлости садашњости и будућности. („Реч дозива реч“ (Настасијевић 1991: 13 Неколико рефлексја из уметности). Тако се ствара лирски херметички круг, у коме се лична спознаја спаја у Апсолуту са промислом Бића речи.

4. *Ерос и Танатос у Настасијевићевом односу према античкој митологији*

4.1 *Преображај митса о Паркама*

Поред наведених интерференција хришћанске мистике и херметизма, у песми Радосно опело значајно место заузимају и преображаји античких митова. У духу поетске слободе стварања јединства различи-

тости, Настасијевић трансформише мит о Паркама у функцији спајања смрти, поетског чина и новог рођења. У античкој митологији, Парке (лат. *Parcae*) су три богиње које живе у подземном свету, предући нит људске судбине; када се пређа прекине, престаје живот, док је кључни преображај у песми Радосно опело остварен у следећим стиховима:

„Паркама ходом овим
разоравам прело“ (Настасијевић 1991: 106).

Наиме, уместо да Парке представљају господарице живота, лирски субјекат својевољно разара структуру своје судбине — у чину самоуништења, „ходом“ који означава процес од деструктуризације његовог пролазног бића, до нове структурализације у идеалном, апсолутном духу⁹. Истовремено, пошто се мистично искуство остварује преко поетске творевине, Настасијевић имплицира етимологију речи текст (лат. *texere* — ткати, плести; *textus* — ткање, *pletivo*) обликујући аутопоетичку метафору стваралачког процеса. У спајању ове двоструке метафоричне функције, песник („ткач“) има улогу мага¹⁰ који мења структуру света и ствара алхемију речи, жртвујући привидну јасноћу и „телесност“ језичких елемената, да би спознао тајну логику језика надстварности.

4.2 Преображај миша о Икару

Настасијевић на специфичан начин преображава мит о Икару. Наиме, у античкој митологији, Икаров пад представља алегирију трагања за вишим сазнањем, али и огрешења о забрану у скривеном пркосу према божанском принципу, у казни и трагичном исходу, односно, слику немоћи смртника у индивидуалној тежњи ка изједначавању са божанским принципом. Међутим, у песми Радосно опело, Икаров пад је заправо привид, док суштински представља лет у божанске просторе надстварности:

„Узлет је у недостижно
што зову овде пад“ (Настасијевић 1991: 106).

Једна од централних симболистичких слика у песми Радосно опело обележена је, дакле, светковином Икаровог „узлета“, чија се мисија идентификује са песниковом духовном еманацијом:

„ (...)плаветнилу кò Икар
Винути жарко у пад“ (Настасијевић 1991: 105).

У овим елиптичним стиховима, плаветнило истовремено има двоструко значење спајања мора и неба у Икаровом „узлету“¹¹. Чин који

9 „До самоуништења. До свесмислене чистине. До духа“ (Настасијевић 1991: 50).

10 „У крајњој линији најсугестивније делује оно што је само наговештено, наслућено, неисказано. Један чаробник има способност да осети тајну, он проналази на њој врата и отвара нам их... без њега не бисмо је осетили“ (Настасијевић 1991: 15, „Неколико рефлексија из уметности“).

11 Настасијевић истиче исту мисао и у свом есеју „У одбрану човека: „(...) утопити се у узвишењу, пропасти у паду (...)“ чедношћу свесазнања наћи се у чедности почетног

се духом изразио у простору између неба и мора, постаје део апсолутног времена. Тако је Настасијевић поново оживео Икара, преображеног у узора прошлим, садашњим и будућим песничким просветљењима.

5. Закључак

Песма Радосно опело представља синтезу опште идеје Настасијевићеве поезије, да се у додиру са смрћу долази до Сазнања (бића), јер је смрт само прелазно стање у процесу преображаја, у коме прва фаза представља призивање смрти, другу фазу обележава преплитање Ероса и Танатоса, док је трећа фаза крунисана рађањем новог Ероса. На тај начин се остварује скривена, доминантна аутопоетичка димензија односа уметности, ероса и смрти, посредством принципа парадокса и амбигвитета у којима истовремено могу постојати различите или чак привидно контрадикторне димензије мистичних елемената различитог порекла, који се сједињују у промислу песничке речи.

Дакле, Настасијевић у песми Радосно опело ствара селекцију привидно разнородних мотива, да би се вратио архетиповима и показао њихове суштинске повезаности, у којима се различити религијски системи могу наћи у међусобним сагласјима. У односу поетског стварања према Еросу и Танатосу остварен је спој хришћанске мистике преображене у недогматском, субјективном смислу, херметизма и трансформације античке митологије, док се у песниковој мисији спајају слике Христовог васкрсења и Икаровог „узлета“.

Поред наведене интерференције, херметички принципи у песми Радосно опело представљају религијску сврху поезије, у облику поетског система кога одликују аспекти јединства различитости, амбигвитета, цикличности, метаморфозе, интерференције, паралелизма, симултаности и привидних парадокса, који истовремено означавају мистичне и поетичке димензије Бића речи.

У контексту херметизма — елипсе, контрасте и парадоксе у песми Радосно опело можемо посматрати и као облике мистичних принципа. Тако се спајају стилски, поетички и семантички аспекти у мистично сагласје надстварности, посредством вишеслојне трансформације у свим слојевима: од мелодијских асоцијација, преко семантичких аспеката стилских фигура, до аутопоетичких симбола односа есенције и егзистенције.

У овом процесу, привидно парадоксално, у поетској мисији сједињене су улоге свештеника и мага: од магијског разарања структуре и стварања индивидуалног поетског света, до свештеничке радости спајања са Божанским промислом и образовања лирског круга у коме сва времена постоје истовремено у својој међусобној реверзибилности, у херметичком преображају.

незнања“ (Настасијевић 1991: 71).

Литература

- Глушчевић 1971: З. Глушчевић, Прилог тумачењу поезике Момчила Настасијевића. Певање као пут од индивидуалног до универзалног. *Повеља*, год 1. 14-26, Краљево.
- Јовановић 1994: А. Јовановић, Одједи поезике Момчила Настасијевића у српској неосимболистичкој поезији, у: Н. Петковић (уред.), *Поеџика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 205-216.
- Матицки 1994: М. Матицки, Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих Лирских кругова у: Н. Петковић (уред.), *Поеџика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 45-57.
- Милосављевић 1978: Петар Милосављевић, *Поеџика Момчила Настасијевића*, Нови Сад: Матица српска.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Поезија*; сабрана дела Момчила Настасијевића, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине, Српска књижевна задруга.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*; сабрана дела Момчила Настасијевића, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине, Српска књижевна задруга.
- Новаковић 1994: Ј. Новаковић, Момчило Настасијевић и појам „надстварности“, у: Н. Петковић (уред.), *Поеџика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 193-203.
- Павловић 1992: М. Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић 1994: Н. Петковић, Језик, мелодија и поезика у: Н. Петковић (уред.), *Поеџика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 11-42.
- Попа 1968: В. Попа, Момчило Настасијевић, предговор у: *Момчило Настасијевић, Седам лирских кругова*, Београд: Просвета.
- Тешић 1994: Г. Тешић, Од ћутања до екстатичне апотеозе (белешке о Винаверовом читању Настасијевића), у: Н. Петковић (уред.), *Поеџика Момчила Настасијевића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 217-239.

Dušan Živković

EROS AND THANATOS IN THE JOYFUL REQUIEM BY
MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

This paper analyzes the relationships of Eros and Thanatos in *he Joyful requiem* by Momci-
lo Nastasijević, in the interference of relationship between religion and poetry, transformation
of Christian mysticism and antique mythology, in the context of the general characteristics of
hermetic poetry. Hermetic principles in *The Joyful requiem* denote religious purpose of poetry,
in the form of a complex mystical, poetic aspects, characterized by unity in diversity, ambi-
guity, cycles, metamorphosis, interference, parallelism, simultaneity and apparent paradoxes,
which represent the mystical and poetic dimensions of Being.

Keywords: hermetic poetry, Eros, Thanatos, metamorphosis, ambiguity.

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.



Na brežu kuća, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Владимир Остојић¹
Филозофски факултет у Никшићу
Катедра за српски језик

ПРИЛОЗИ И ЊИХОВИ ФУНКЦИОНАЛНИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ГОВОРУ СЕЛА ВРЕЛА (ЖАБЉАК)

У овом раду аутор је разматрао морфолошко-синтаксичке карактеристике прилога и ријечи у њиховој функцији у говору села Врела. Врло је широка употреба разноврсних прилога модалних ријечи и сличних израза другог карактера. Облички су врло разноврсни и фонетско-морфолошки уобличени разним речцама. Творбено су посебно интересантни тзв. сложени прилози и сви представљају врло занимљив синтаксички материјал

Кључне ријечи: синтакса, морфологија, прилози, речце, уобличеност, изрази, сложенице, синонимија, супституција.

I

1. Врела се налазе на шестом километру југоисточно од Жабљака. Село је смјештено на језерској висоравни која се простира непосредно испод дурмиторског масива до кањона ријеке Таре између Штуоца, Црнога врха и Пирлitora до горњег тока ријеке Буковице односно до планине Ивице. Врела и његово становништво, као и читава језерска висораван, припадају племену Дробњак.

2. Село се управо налази на размеђи Језера и Шаранаца. Знатно мањи дио овога села (Горња Врела) припада Шаранцима. Његова сјеверна кота Пирлитор налази се изнад ријеке Таре. Некада главни каравански пут и једини путни правац водио је из Пљеваља и Затарја преко Пирлitora, средином Врела, преко Језера и Дробњачког корита до Никшића.

3. Врела су прво насељено мјесто на језерској висоравни и прво село које су населили Словени. Од 2. в. прије наше ере до 12 вијека ту је живјело романизирано племе Кричи. Дробњаци су их у 14. вијеку претјерали преко Таре и запосјели њихово подручје. Врела као и цијело језерско-шаранско подручје је под Турцима од 1468. (Остојић 1996:29). У Врелима је основана и прва језерско-шаранска школа. Тек касније, послије коју деценију, оснива се школа у Жабљаку. Дуго времена су Врела на неки начин била централно село ове дурмиторске регије у којој су се смјењивали и укрштали различити језички утицаји, што је до-

1 vladimiro@t-com.me

вољан разлог да село добије монографски опис говора. Ту су се укрштали језички наноси Пљеваља (Г. Ружичић, Д. Ђупић, Д. Бојовић), Ускока (М. Станић), Пиве и Дробњака (Ј. Вуковић) и Дробњачког корита (М. Шћепановић). На неки начин пирлиторско-ћиперовачки говорни тип са централним селом Врелима донекле је прелазни говорни тип. (Остојић 2009:139). Овај говорни тип као и дурмиторски говори уопште онај су дио источнохерцеговачких говора који припадају сјеверозападним црногорским говорима српскога језика. По цјелокупној структури својој овај говор, као и говор села Врела, припада најужој основици Вукова модела српског књижевног језика. Па ипак, као и у другим говорима уопште и у њему налазимо знатан број језичких особина које нијесу познате Вукову моделу књижевног језика (Ивић 1998:214).

II

4. Из расположивог материјала који сам скупио на терену у љетњим мјесецима 2007. 2008. и 2009. године по утврђеним дијалектолошким критеријумима издвојио сам за ову прилику само прилошке ријечи и изразе. Ова категорија ријечи у говору села Врела је врло разноврсна како по поријеклу тако и својом структуром односно структурном уобличеношћу најразноврснијим партикулама. Управо, често су у питању најразноврсније клишеиране и елиптичне реченице као њихови еквиваленти.

5. У овом раду прилоге групишем према поријеклу не занемарујући ни њихов семантичко-синтаксички карактер. Етимолошку групацију посматрам тако што прилоге унутар такве подјеле без посебног истацања групишем и према значењу на: прилоге за мјесто, прилоге за вријеме, прилоге за пут и простирање, прилоге за полазно мјесто кретања, прилоге за правац долажења и прилоге са значењем крајње тачке долажења. Посебно посматрам сложене прилоге настале од појединих израза, прилошке партикуле и сличне ријечи које се јављају у функцији прилога.

У нашем говору један исти прилог јавља се у више варијанти обиљежавајући исто или у нијанси различито. Такви су прилози:

- куд, куј, куда, кудар кудан, кудије, кудијен, кудијер; отуда, вуда, *овудије*, *овуддијен*, *овудијер*, *вудије*, *вудијен*, *вудијер*; туда, *тудијер*, *тудијен*, *тудије*; онуда, нуда, *онудијен*, *онудије*; овамо, вамо, амо.
- сад, сада, саде, садек, саден, тада, таде, тадар, *шаден*;
- отоле, отолен, отле, отлен, одатле, отале, отоле, отален, отален, одавле, одавлен, одавле / одавле, одавлен / одавлен;
- *йолако*, *полако*, *лагано*, *полагано*, *полаганце*, *најлак*, *понајлак*;
- *мало*, *маличко*, *помало*, *маешно*;
- *наокос*, *наокоске*, *наокоскер*;
- *овако*, *вако*, *евовако*, *оволико*, *волико*, *евоволико*, *оволишно*, *воишно*, *онако*, *нако*, *енонако*.

6. Познато је да су прилози врста ријечи која се изразито дијели између појмовних и функционалних ријечи. У овом говору посебно је из-

разита семантичка неограниченост код прилога за мјесто. Најчешће је присутна семантичка помијешаност код истог прилога. Прилози за мјесто и правац, на примјер, у Вукову моделу књижевног језика довољно су семантички разграничени. У овом говору семантичка издиференцираност присутна је такође код већине прилога. Тако, на примјер, прилог овдје означава мјесто (Ође е великазима), а прилог окудаправац (Окуда е јавио овце)

Неки прилози, међутим, иако су по својој природи семантички сасвим информативни често се јављају у другом значењу. Такав је, на примјер, прилог овамо. Овај прилог је изразито семантичке вриједности за правац (Доћерај овамо ту јагњад), али се у нашем говору јавља и са значењем мјеста (Сад је овамо добро).

7. Не чува се разлика ни међу прилозима који могу функционисати везнички гдје, куда, камо. Иначе, неки граматичари везнике сматрају посебном врстом прилога (Барић 1979: 65). Преовлађује употреба прилога гдје. Овај прилог је у потпуности истиснуо прилог камо или га можда у овом говору никада није ни било. Сасвим је, међутим, ријетка употреба прилога куда (Куј ћеш про ливаде? али и Куда ћеш проћерати овце).

Овдје се као и у пивско-дробњачком говору, што се види из примјера, јавља разлика између куда и кудије (Вуковић 1938-1939: 76). Први прилог употребљава се за "циљ радње глагола" (Куј си тако креенуо?), а другим прилогом се пита за пут и правац - Куда си данас шћеро овце? (Стевановић 1974: 942).

У говору Врела рећи ће се: Ђе си досад бијо (мјесто) Не знам ђе ћеш проливаде. (правац) за разлику од, на примјер, ускочког говора гдје ће се прилог куда употребити и за мјесто умјесто гдје: Не знам куда е њена ливада (Станић 1974: 127).

8. Замјенички прилози. - Сви наведени прилози уобличени су последице одређених фонетско-фонолошких промјена. Овдје су посебно карактеристични прилози с партикулама и тзв. замјенички прилозисложенице с речцама ево, ето, ено: одоле, одолен - Направио је пут одоле, Одоле су болан кренули; одале, одален - Пођи одале, Е има доста траве, Оддален су појавише облаци; еводоле / еводолен, еводале, еводален, еводален - Еводоле су пошли ђавољијем путем, Еводале се коси травапо оним брежинама, Еводален су отишли путем, Еводален крени из овиг стопа; Укосио е отолен нако два ес пласта, Донеси ми отолен грабуље; етотален, етотален, етотален - Донеси иг етотален, Доћерај ми иг етотален; оћен, евоћен - Доведиоћен оно двоје коња, Евоће иг доведи; онћен, ноћен, еноћен - Онћен би обоја грабуља, Ноћен је пе-шес шљива, Еноћен има троја карата.

- вудар, оудар, вудијер, оудијер: Накав чоек је вудар дошо, Оудијер јенака ђевојка дошла, Једног дана доћевудијер старичоек, Слазио е оудар.

- нудар, онудар, онудијер, енонудијер, енонудије: Да поведем коња нудијер, Онудар су овце отишле, Онудијер је дошло оно дијете, Дошли енонудијер ови двоица, Енонудијер се иде..

- овако, вако, евако, евовако: Овако јеџина ливада покошена, Вако се коси, Евако е оно сијено, Евовако ја рекнем њему.
- онако, нако, енако, енонако: Немој онако тражити никога, Нако треба орати, Енако је добро.
- оволико, волико, еволико: Снијела кокош оволико јае, Ти ћеш воликојести, благо мене, Ни еволико не море учињет.
- онолико, нолико, енолико, енонолико: О чем онолико говориш, Ноликосе поклањат свакоме, Не мокок ни еноликоучињет, Енонолико е ѿочињода коси.

9. И овдје је, као у говору Пиве и Дробњака (Вуковић 1938-1939: 76), а за разлику од Вука, извршена семантичка диференцијација замјеничких прилога куд, куде, куда, кудије, кудијер, кудијен. Замјенички прилог куд употребљава се када се пита за циљ радње управног глагола, а кудаза правац кретања: Куд идеш? *Наливаду*. Куд ћемо данас? *На* они таван. Ку ћеш? У они крај; Куда ћеш јутрос? Оним таваном дако ме гром убије.

Диференцијација је у истом смјеру извршена између некуд и некуда(некудијен и некудијер) и никуд и никуда: Идеш ли куда? Никуда. Куд ћеш сад? Никуд.

Нема, међутим, семантичке разлике између прилога откуд и откуда, свукуд и свукуда.

У говору Врела чују се прилози за вријеме: пошље и ѿотље, осаџ, осаџа, осле, оселе, досаџ и џосаџа, досле, доселе: Потље ћу га пуштити у кућу, Осаџа се немојпоклањати свакоме, Оселе немој никога питати, Досле сам га пито, а оселе нећу...

Варијанта послије изузетно је ријетка.

Приџевски ѿрилози

10. У овом погледу имамо у говору Врела исту ситуацију коју је забиљежио Јован Вуковић за говор Пиве и Дробњака. Чују се прилози поријеклом од ном.- акуз. приџева средњег рода типа: удобно, лијепо, ружно или пак прилози од приџева на -ски: својски, паски, љуцки: Његова је така прироџа џаволски ради, Љуцки даџе нолике паре, Паски е погинуо у ови рат.

Чује се савим често прилог приџевског поријекла најлак и понајлак у значењу полако. Иначе, овај прилог је постао од суперлативног префикса и приџева: Да понајлак поведем њинога коња, Обуци најлак ови зубун.

Именички ѿрилози

11. Овдје се чује прилог ѿоноћи (Било је, веле, прошло поноћи). Јован Вуковић је забиљежио само форму поноћа - поноћа је више (Вуковић 1938-1939:77).

Поред прилога поријеклом од инструментала јединине: зором, срећом, одом, сасрећоми овдје се, као и у осталим говорима дурмиторс-

ког подручја, чује и вала (књ. *хвала*) и *невала* (Вала ти за они капут, али ти невала што даде паре за лулу).

Ова ријеч се употребљава у различитим приликама са различитим значењима. Најчешће је у фразеологизму Богувала. Једно је значење у примјеру типа: Богу вала, ниједан није погинуо у ови рат, а друго у примјеру: Осто е без иђе ишта, па валае Богу.

Сасвим је друго значење у изразу вала е Богу од Богу вала. У првом случају се чује само при изразу саучешћа: Вала е Богу! Судбина е така. Било е велеиљаду на њену гробу. У другом случају се овај израз чује при радовању: Лиеп ли му е они ђетић, Богу вала. Богу вала нема никакe бoлести. А имамнако мало брава, Богу вала.

Чује се овдје и један устаљени израз у вези са именицом Бог: Валимога Бога, кујдио неки мој ножић, Валимо га свевишњeга, чије ли су ово овце.

12. Прилози се и у овом говору карактеришу по својој хетерогености. Овдје се међу прилоге сврставају разнородне лексеме. Управо, ријеч је о уласку међу прилоге лексике из других врста ријечи. Сасвим су обичне, на примјер, и именице у функцији прилога. Тако, на примјер, именице: комад, сијасет, чудо, кастиг, звек и сл.су у функцији количинских прилога: Ишло смо комат кроз неку ливаду. Имало е сиасет народа. Има иг чудо. Било иг је кастиг. Изишло иг звек ове године.

13. Карактер прилошких израза, на примјер, за вријеме, имају и неке предлошко-падежне конструкције: Пријавите овце на вакат. Мусти овце на стругу. Оди из истие стопа, требаш ми. У томе ти пријавише овце.

Овакве предлошко-падежне везе су обичне и у функцији прилога за начин: Све му е з ђаволима. Он ти радис анђелима

14. Поред прилога и прилошких израза у овом су говору сасвим честе и модалне ријечи у функцији прилога: Сигурно остo е без иђе ишта. Залуду е ваш мал најбољи. Нањего му отприлике таки час. Он му збиља даде нолике паре. Био е заиста добар. И она е тобош платила.

Сложени прилози

15. У говору Врела чује се више израза који су у ствари сложенице синтагматског или реченичног поријекла у којима су ријечи сачувале свој облик, али не и значење. Такви изрази су:

Акобогда – Акобогда, рано јутрос, Акобогда имамо троја грабуља па на ливаду.

Будибокснама – Будибокснама, куд је, био е ође сво јутро, Будибокснама колик му е врат.

Бокснама – Бокснама, убио се васколик, Бокснама и анђели божи какав је дошо у лицу.

Амоздо – Амоздо ми коси, Амоздо људи.

Амосе – Амосе, покиснуо си, Амо се мали.

Тамосе – Реко ми е тамосе, а ја њему потамосе ти; Потамосе – Потамосе ђевојко.

Дољесе и зоресе - Амо ја ћу наљећ дољесе, Како се киша изли дољесе,
Запуцаше пушке горесе мало.

Ђемудраго -Људи почињу косити ђемудраго, Људи ви коседанас
ђемудраго.

Удобричас – Кудидете на воду удобричас, Ускако е ође удобричас.

Ђердотле – Милован учи добро ђердотле.

Какоће– Ишли смо кроз неку гору какоће на мос, Ливада му е повр
валова какоће мом дому.

Бржебоље – Одок богами бржебоље на ливаду, Отишо е бржебоље
без ништа.

Наштесрца – Јово пије грку каву наштесрца, Сркосам млијеко
наштесрца.

Прилошки изрази

16.У овом говору чује се често ријеч безбели коју нема Вук у свом
Рјечнику. Забиљежио ју је и Јован Вуковић у пивско-дробњачком говору
и у варијанти брезбели. (Вуковић 1938-1939:79). У Врелима се каже: Ти
ћеш безбели то јести, Безбели да би ми било мило да не пристане, Мене
се безбели дерну.

17.У Врелима се чујуипридјевии на ли прилошког карактера: арли,
батли, аирли, навакли трошкали, баксузли...(Вуковић 1938-1939:80).
Арли ми е било, Он не води рачуна о мене арлиби му било, Ко е они бат-
ли чоек, Он је батли оће њојзи да коси, Доведи она два аирли коња, Е баш
аирли двое јунади, Није он трошкали чоек, Таки је он свему иде баксуз-
ли, Ови двоица су баксузли.

Прилози партиципског поријекла

18. Овдје су бројниприлози партиципског поријекла. Јован Вуковић
о њима ништа не говори. Познати су, међутим, у говорима Колашина и
Мораче. (Пижурица 1981:174-175). Ја сам их биљежио и у другим селима
језерско-шаранског подручја. То су:

Неоџице – Све је џо учинио неоџице, Не шћах џиџи но неоџицеузек.

Оџрвице – Оџрвице сџао на ниске зране, Свадили су се оџрвице, Наџа-
ла га оџрвице.

Пуџимице. – Пуџимице иде на њега, Ођу вала пуџимице.

Пушџимице – Дошли из куће џа пушџимице,Избачи џе зрабуље
џушџимице.

Труџачке – Труџачке ће џреко нашијеџ враџа, Поџрчи џруџачке
нећеш ли га сџићи.

Наоџачке –Ломи се џо зредама наоџачке, Ођу ако умљеднем наоџачке.

Поџрчке – Поломио је џо вљеџар џоџрчке, Рачуно сам га ћеш
џоџрчкеизићи.

Шакачке – Ја сам му даво шакачке, Дађу му ако имаднем шакачке.

Главачке – Дошо он главачке једном познанику на конак, Не мош их шићерајти главачке.

Назадачке – Иде назадачкена овом лагу, Нећемо бљежати назадачке.

Трке – Трке ће косити шеницу, Трке ћеш ми то илајити.

Изајтрке – Убили суизајтрке једнога гада, Гађу га изајтркеда узму.

Пљешке – Јашем свога коња, а он иде пљешке, Ај сад па ћеш доћи пљешке, Не мош пљешке.

Неошнице – Неошнице доведоше једнога лудога.

Закључак

19. На основу спроведених истраживања може се рећи да поред тзв. правих прилога у овом говору јављају се и прилози различитог поријекла (именичког, замјеничког придјевског и сл.) Посебно су бројни прилози партиципског поријекла. Знатан их је број страног поријекла, најчешће турског. Мноштво их је удаљено од сфере по поријеклу и све их се више укључује у праве прилоге.

Облички су врло разноврсни и фонетско морфолошки уобличени разним речцама (куд, куддијен, куддијер)

Творбено су посебно интересантни тзв. сложени прилози од речца ево, ето, ено (еводолен, евотолен, еноудијер) и сви представљају врло занимљив морфолошко-синтаксички материјал. Врло су разноврсни сложени прилози и најчешће су у питању клишеиране и елиптичне реченице у прилошкој функцији.

У семантичком погледу за исте појмове и у истој функцији напоре до се употребљавају више облички разноврсних прилога. Разлике су најчешће у природи и типу партикуле која их уобличава. Уобичајено је у овом говору да семантичком вриједношћу исти прилог може по форми потицати од истих или различитих облика ријечи примарне категорије.

Поред разноврсних прилога врло је широка употреба у прилошкој функцији модалних ријечи и сличних израза другог карактера (арли, аирли, батли, баксузли, навакли).

ЛИТЕРАТУРА

Барић 1979: Е. Барић и др., Приручна граматика хрватско-српског књижевног језика, Школска књига, Загреб, 1-527

Вуковић 1938-1939: Ј. Вуковић, Говор Пиве и Дробњака, Јужнословенски филолог XVII, Београд, 1-114.

Ивић 1998: П. Ивић, Преглед историје српског језика, Београд - Нови Сад, 1-348.

Остојић 2009: В. Остојић, Вокалски систем у говору села Врела, На извору Вукова језика – Зборник радова VI, Жабљак, 137-148.

Остојић 1996: Ђ. Остојић, Дробњак, народни живот и обичаји, Пљевља, 1-438.

Пижурица 1981: М. Пижурица, Говор околине Колашина, ЦАНУ, Титоград, 1-251

Ружичић 1927: Г. Ружичић, Акцентски систем пљеваљског говора, Српски дијалектолошки зборник III, Београд, стр. 115-178)

Стевановић 1974: М. Стевановић, Савремени српскохрватски језик II, НаучнаКњига, Београд, 1-942.

Станић 1974: М. Станић, Ускочки говор, Српски дијалектолошки зборник XX,(Београд, 1-259..

Vladimir Ostojić

**ADVERBS AND THEIR FUNCTIONAL EQUIVALENTS IN THE
DIALECT OF VILLAGE VRELA (ŽABLJAK)**

Summary

In this paper, the author examined the morphological and syntactical characteristics of adverbs and words with adverbial function in the dialect of the Vrela village. In this dialect, the usage of different adverbs, modal words and similar phrases of another nature is very broad. They are very differentiated and, in their phonetic and morphological aspects, formed by a number of particles. From the point of view of word-formation, the so-called compound adverbs are of particular interest, and represent significant and unusual syntactical materiel.

*Примљен фебруара 2013.
Прихваћен априла 2013.*

Биљана Ђ. Ђорић Француски¹
Филолошки факултет, Београд

ДЕЛА ЦОНА ФАУЛСА У СРПСКОХРВАТСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ²

Овај рад, после краћег осврта на живот и дело енглеског писца Цона Фаулса, као и његову преводну рецепцију на српскохрватском говорном подручју, приказује критичку рецепцију Фаулсовог стваралаштва, хронолошким редоследом од првог написа о његовим делима па све до распада бивше Југославије 1992. године. За разлику од већине британских савременика, Фаулс је нашој читалачкој публици представљен скоро у потпуности што се тиче преводне рецепције, а са друге стране је и критичка рецепција његовог опуса више него задовољавајућа, док су и преводи његових дела и критички написи наставили да се појављују код нас и крајем двадесетог, па и у двадесет првом веку.

Кључне речи: Цон Фаулс, српскохрватско језичко подручје, преводна рецепција, критичка рецепција, модерна енглеска књижевност.

*За мене је слобода неизбежно блиско повезана са самоспознајом.
(Цон Фаулс)*

Увод

Иако се после студија француског у Оксфорду, а затим каријере наставника у Енглеској и иностранству – Француској и Грчкој – у потпуности посветио писању, Цон Фаулс (John Fowles, 1926-2005) својим првим романом постигао је велики успех код публике, али не и на британској књижевно-критичкој сцени. Његов роман-првенац – психолошки трилер Колекционар (*The Collector* -1963), мада је наишао на изузетно повољан пријем у америчкој критици, која га је прогласила једним од најуспешнијих романа објављених у Америци те године, матична критика није препознала као велико дело. Разлог за то проналази Александра Јовановић, која указује на чињеницу да, упркос томе што су британски критичари „хвалили његову приповедачку вештину, већина није имала слуха за симболичку раван приче“ (Јовановић 2007: 11). Свој прави

¹ b.djoricfrancuski@fil.bg.ac.rs, bdjoric@sezampro.net

² Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

приповедачки израз Фаулс је пронашао тек у роману Магус (*The Magus* – 1966, код нас у преводу као Чаробњак), који је критика упоредила са Борхесовим делима због наративне комплексности и митолошке димензије постигнуте употребом неочекиваних и необјашњивих елемената. Проналажењу тог израза сигурно је допринео рад на филозофском трактату Аристос (*The Aristos* - 1964), у коме је Фаулс изнео своја запажања и филозофске идеје којима се може објаснити читаво његово стваралаштво. Најпознатији Фаулсов роман – вероватно и због истоименог филма, који је био веома популаран – јесте Женска француског поручника (*The French Lieutenant's Woman* - 1969). У том делу су спојени мотиви викторијанског романа са модерним књижевним поступком, који се одликује променама гледишта приповедача и уметањима бројних пишчевих коментара, а кулминира тиме што се читаоцу нуди неколико алтернативних и потпуно могућих завршетака. То је један од ретких британских романа у којима се подражава, макар и у ограниченом обиму, модеран континентални узор поигравања са стварним обликом прозе. После збирке новела Кула од абоноса (*The Ebony Tower* - 1974), следи по мишљењу критике најбоље дело Џона Фаулса – Данијел Мартин (*Daniel Martin* - 1977), роман широког хоризонта и опсега, у коме се на експерименталан начин истражују неке од главних тенденција двадесетог века. За овим делом је Фаулс још објавио романе Мантиса (*Mantissa* - 1982) и Црв сумње (*A Maggot* - 1985), као и дуже есеје Острва (*Islands* - 1978) и Дрво (*The Tree* - 1979), а 2003. године и први том својих дневника, док ће други том бити објављен постхумно 2006. године (*The Journals: Volume I, Volume II*). За роман Женска француског поручника, после чијег објављивања „Фаулс постаје запажен писац чији књижевни проседе почива на размеђи модернизма, новог реализма и постмодернизма“ (Јовановић 2007: 12), добио је две изузетно значајне књижевне награде (*Silver Pen Award* и *WH Smith Literary Award*).

Рецепција Фаулсовог дела код нас

Читалачка публика на територији бивше Југославије, односно на српскохрватском језичком подручју, имала је прилику не само да се упозна са свим важнијим Фаулсовим делима, већ и да о њима сазнаје кроз критичку анализу наших чувених стручњака за књижевност. После краћег прегледа преводне рецепције, у овом раду ће по хронолошком редоследу бити обрађени текстови наших критичара који су се бавили Фаулсовим опусом, и то од првог забележеног критичког одјека, па до 1992. године, када је дошло до распада српскохрватског говорног подручја.

Од већине Фаулсових дела која су преведена код нас, прво које је објављено 1979. године јесте његов иначе најпознатији роман – Женска француског поручника, у издању новосадске издавачке куће Братство-Јединство. Друго издање иста кућа објавиће 1989. године, а у међувремену ће се овај роман појавити и 1981. године у издању загребачке Свеучилишне накладе Либер, да би га 1999. године штампао и београдски издавач Zepher Book World. Релативно брзо пошто је објављена у оригиналу,

појавиће се у нашем преводу и збирка новела Кула од ебановине, коју је издао ријечки Отокар Кершовани 1980. године. Ово Фаулсово дело ће под насловом Кула од абоноса поново код нас бити објављено у издању новосадске Књижевне заједнице 1988. године, као и 2004. године код београдског АЕД Студија. У издвојеном периоду биће преведен још само роман Колекционар, који је 1991. године објавила београдска Народна књига, а 2004. године ће га поново објавити београдски АЕД Студио. Уследили су преводи романа Чаробњак, 1994. и Данијел Мартин 1997. године код новосадске Матице српске, а у двадесет и првом веку код београдског АЕД Студија појављује се неколико поновљених издања романа Чаробњак (2002, 2004, 2009), као и Аристос 2005. године. Мантиса ће се у нашем преводу појавити 2011. године, у издању зрењанинске Агоре.

Још пре преводне рецепције, Фаулсова дела доживела су свој одјек у нашој критици, када је загребачка Република у броју зааприл 1971. године, у рубрици Књиге о којима се говори, објавила приказ З./вонимира/ М./ајдака/ „John Foweles [sic!]: *Žena francuskog poručnika*“ (стр. 402) на недавно објављени Фаулсов роман. Треба напоменути да тај текст представља први одјек на стваралаштво овог изузетног послератног енглеског романописца, за чије ће романе код нас осетно порастати интересовање тек крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, када ће бити објављени написи у којима се потпуније и критички сагледава његово књижевно дело. Поводом приповедачког поступка који писац користи у предметном роману, приказивач напомиње да се он састоји „у томе да аутор узима већ готов заплет из 1860-тих година и даје га, гледајући из кута 1960-тих година“. Подвукавши чињеницу да је у Фаулсовом делу присутна пародија „викторијанског романа с брбљивим причаоцем, дигресијама, нуззаплетима у којима свесрдно судјелује послуга“, критичар указује на то да писцу таква техника омогућава „да компензира неке пропусте“ поменутог жанра. Као и у свакој пародији, и овде наилазимо на критичко расположење романописца „према конвенцијама којима се руга“, које Фаулс по мишљењу аутора приказа илуструје тиме што „на два мјеста завршава роман у традиционалној манири а онда се изнова враћа и развија причу према замршеном, премда више вјеројатном завршетку“. У тематском погледу, његова је оцена да бифокална визија енглеског романописца није толико усредсређена на сам викторијански роман колико на живот који се у њему одражава, па се Фаулс у циљу приказивања тог живота користи „изводима из дјела пророка који су живјели у то вријеме /.../, стварним подацима /.../, затим провокативним социолошким спекулацијама“. После сажетог препричавања фабуле, аутор чланка истиче да у приказаној забрањеној љубави писац „наговјештава све слабости епохе“, а самим крајем романа указује на „прве зраке новог, слободног доба“. Звонимир Мајдак закључује да је ово „књига о слободи“, коју Џон Фаулс „види не као бијег, већ као повратак природном реду, темељном моралу самооткрића и самоиспуњења“.

Веома кратка белешка анонимног аутора – потписаног иницијалима А. Ц. – коју у броју за период од 26. јануара до 9. фебруара 1978. године доноси загребачки лист *Око*, носи наслов „Zbrka u glavama ili oslobođenje od iluzija“ и поднаслов „Novi roman Johna Fowlesa *Daniel Martin*“ (стр. 22). И ако је ова цртица наизглед благовремено реаговање на прошлогодишње појављивање тог Фаулсовог романа у оригиналу, он је у ствари послужио само као повод за разноразна разматрања о енглеској критичкој сцени. Напоменувши да је предметни роман дочекан у Америци „готово као мајсторско дјело“, анонимни аутор текста одмах додаје да је енглеска критика насупрот томе подељена, па наводи мишљење цењеног лондонског критичара Auberona Waugha. Он при покушају да објасни разлоге за овакву појаву наглашава да је у Енглеској „наступило одређено нестрпљење због многих поступака модерниста, дошло је до замора од неких очито најнеуспјелијих експеримената“. У главама савремених писаца влада збрка, док енглеска интелигенција „болује од све већег ослобођења од илузија о времену у коме живи“, тврди британски критичар, како преноси наш приказивач.

Нажалост, објављивање првог издања Фаулсовог романа Женска француског поручника 1979. године остало је без икаквог одјека у нашој критици, али када је ријечки „Отокар Кершовани“ 1980. године издао превод Куле од абоноса, као реакција на то издање у нашој књижевној критици наредне године појављују се два приказа, у којима се не говори само о овој збирци новела, него о целокупном Фаулсовом стваралаштву. Први чланак, под насловом „Život, priča, apstrakcija“, објавио је загребачкој Књижевној смотри за 1981. годину (стр. 138-139) Иво Видан, који истиче да је и у Фаулсовом делу, као и уопштено у књижевности двадесетог века, присутна тема односа уметности и живота. Енглески романописац „врши имплицитну критику модернизма, али не с конзервативног, традиционалистичког стајалишта, него из искуства умјетника који је кренуо од постмодернистичких консеквенција претходне великеепохе, од супериорне виртуозности игре и обмане“, додаје аутор приказа. Први запажени роман овог писца – Чаробњак „није ништа друго до изврсно исприповиједан и изненађујући опис једне добро смишљене, пажљиво организоване и технички беспријекорно изведене мистификације“, напомиње критичар. Он такође указује на маштовитост, еротичност и артифицијелне ефекте присутне у овом делу, којима ће читаоци бити забљеснути. За најпознатији Фаулсов роман – Женска француског поручника аутор чланка тврди да је са једне стране то „психолошка и културна студијаједне протеклеепохе“, а са друге стране, констатује да она „одступа од повијесног реализма тиме што испитује саме увјете приповиједања“. Приказивач такође подвлачи духовитост и мудрост енглеског списатеља, који – супротстављајући време догађања у причи времену писања– отвара проблем „како помирити стајалиште прошлости, то јест сувременика саме радње, и оно сувременика ауторових, дакле ауторове садашњости“. И најзад, у предметном делу Џон Фаулс се поново „суочава

с два става према животу и умјетности на којима је и у ранијим књигама развијао своју тему“, да би дошао до закључка да прича у ствари представља конструкцију, јер „без артифицијелности, без ауторске интервенције која производи фикцију, ње нема“, наглашава критичар. Истакавши на крају течност Фаулсове „мисаоно потицајне прозе“, Иво Видан инсистира на томе да ће се и у предметној збирци новела читалац поново са задовољством „сусрести с проблемима традиције и обнове, измишљаја и збиљскости, отворених могућности и постигнуте вишезначности“, чије је анализирање Цон Фаулс започео у својим романима.

Наредни приказ, као одговор на објављивање Куле од абоноса у нашем преводу, јесте чланак „Рукопис јачи од књиге“ Милана Влајчића, који доноси београдски НИИ, у рубрици „Огледало критике– Књиге и идеје“, у броју за 9. август 1981. године (стр. 40-41). Аутор тог приказа наводи да енглески писац у предметном делу нуди читаоцу „гумачење сопственог дела, елементе поетике и разумевања текста“. Критичар даље наглашава чињеницу да, када је реч о Цону Фаулсу, „имамо посла са изврсно школованим и интелигентним аутором, склоним самоиронији и сугестивном подастирању концептуалне мреже унутар које његово дело добија додатна и слојевита значења“. Напоменувши да је овај књижевник објавио „неколико запажених и много хваљених романа“, аутор чланка издваја као најпознатије романе Колекционар и Женска француског поручника. Ово друго дело „спаја сензуалност и мотиве викторијанског романа са искуствима модерне књижевности“, истиче приказивач и додаје да у предметној збирци новела Фаулс „није поновио пређашњи успех“, а разлог за тако нешто он види у томе што је писац „преузети модел прозног казивања оптеретио замашним интелектуалним амбицијама“. У даљој анализи ове збирке, критичар наводи да њу „чине три независне прозне целине, два краћа романа и једна приповетка“. Први од тих романа је „испричан у безличном трећем лицу“, и у њему Фаулс „прати унутрашњу тачку гледишта“ свог јунака, док други роман – односно, трећи део књиге „показује како се писац сналази у криминалистичком жанру, који је тек у завршних десетак страница успео да мајсторски пародира“, објашњава аутор приказа. Надовезујући се на већ изражено мишљење да би било боље да је код нас прво преведен неки од романа енглеског списатеља који су овде представљени³, Милан Влајчић закључује да би превођење Куле од абоноса било „довољно признање за писца мањег формата, али Фаулс ипак заслужује достојније представљање“.

Загребачка „Свеучилишна наклада Либер“ 1981. године издаје едицију „Енглески роман у 10 књига“, а међу тих десет романа налази се и Женска француског поручника Цона Фаулса, уз поговор „Викторијанско друштво у постмодерној оптици“ (стр. 496-506), који је написао Иво Видан. Скренувши пажњу на то да је овај роман, заједно са претходно

3 Аутор приказа очигледно није упознат са чињеницом да је Фаулсов најпознатији роман – Женска француског поручника, већ објављен на српском 1979. године у издању новосадске издавачке куће «Братство-Јединство».

објављеним Фаулсовим романом *Чаробњак*, био права литерарна сензација у Енглеској, критичар успех та два дела објашњава чињеницом да у њима писац „тражи начин да превлада херметичност симболистичке књижевности, а да не допусти да баналност идеја, људи или збивања компромитира његову потрагу за новим“. Аутор поговора затим указује на занимљивост и приповедачко мајсторство као одлике романа *Чаробњак*, али и поред тога ово дело назива разочарањем, због тога што је у њему „вјештина литерарног заната, /дакле,/ у служби /је/ врло мале садржајне супстанце“. Оно што је битно, то је да је већ у овом роману присутна разлика између два слоја „фикционалности – оног у причи и онога у самом поступку“, која ће постати још очигледнија у роману Женска француског поручника, захваљујући томе што је његова тема другачија – „наиме, не процес мистификације, опсјене као такве, него једно друштво и наше схваћање тог друштва“, подвлачи приказивач. Ради се о друштву у периоду викторијанске Енглеске, у доба тачно један век пре године настајања овог романа, чију слику писац документује „бројним писменим свједочанствима савременика“, како би она била што солиднија, чвршћа и потпунија, додаје аутор прегледа. Главни проблем са којим је Фаулс морао да се ухвати у коштац, а он то чини „храбро и на оригиналан начин“, оцењује есејист, био је „како писати историјски роман – али тако да се у поступак, у оживљавање и исказивање прошлости, угради повијесно искуство о друштвеном развоју и о психолошким дубинама људске јединке, напосматрајући о литерарном изражавању нечега што јест и није збиља“. Подручје овог проблема, напомиње аутор приказа, много је шире од питања приповедачке технике и обухвата читаву једну теоријску дисциплину – херменеутику,⁴ док је Фаулсова оригиналност у томе што он „свјесно проводи расцјеп између приче и приповиједања“, а при уметању својих коментара истовремено упозорава читаоца „на специфичне вриједности, те границе осјећајних и мисаоних дискриминација у викторијанско вријеме, каткад их успоређујући с нашим“, на тај начин постижући двоструку перспективу. Баш због таквих пишчевих коментара, ликови у предметном делу нису проблематични, већ се „пударају с оним друштвеним обрасцима и психолошким могућностима које бисмо очекивали, поготово уз приповедачева упозорења, а то тражи психолошку оригиналност“, констатује Видан и наглашава да је ту једини изузетак главни женски лик, јер се „издваја из тог реалистичког ткива“ својим апсурдним понашањем које Фаулс потенцира ради истицања њене егзистенцијалне слободе. Као најспектакуларнији фактор у роману аутор есеја наводи његова три алтернативна и потпуно могућа завршетка, закључивши како тај Фаулсов новаторски приповедачки поступак показује да су „елементи теорије рецепције ушли /су/ у енглеску књижевност прије него у енглеску знаност о књижевности“. Још једна новина коју такође доноси приказани роман јесте ситуација у којој „писцу

4 У смислу у коме херменеутика означава вештину тумачења или излагања неког говора или текста, прим. ауторке рада.

није сврха само да проблематизира приповиједање као модус књижевног посла, него да схвати тоталитет свијетао којему прича“, објашњава критичар. Поново применивши појам херменеутике, али овога пута на оно о чему текст говори – односно, на Фаулсов покушај да мотиве и понашања протумачи тако што ће се одмаћи од текста, да би интерпретирао своја сопствена становишта и претпоставке – Видан за такав покушај тврди да је право освежење у постмодерној књижевности. Слично као и други писци постмодернизма, и Џон Фаулс се у свом роману игра „властитим занатским средствима“, али за разлику од њих, он не експериментира са поступком, већ у његовом делу „духовна супстанца тражи одређен књижевности процес“, истиче аутор чланка. На крају поговора приказивач се кратко дотиче последњег до тада објављеног дела енглеског писца– романа Данијел Мартин, оценивши га као реалистичну, али сувише дугу Фаулсову анализу „у његовим комплексним обитељским осјећајима и интелектуалним односима према људима око себе, па и према друштву у ширем смислу“. Стиче се утисак да Видан овај роман помиње једино као узредни доказ, ради ефектније завршнице поговора, који закључује речима да је у овом енглеском писцу, „који је студирао француску књижевност – и занио се неким експерименталним замислима у складу са савременим француским тражењима– побиједио /је/ Енглеz. Морални реализам надвладао је искушења самодопадљивости и кокетерије с огољавањем реторичкеанатомије заната“.

Још један приказ Милана Влајчића, такође у рубрици „Огледало критике – Књиге и идеје“ београдског НИН-а, у броју за 14. фебруар 1982. године, под насловом Викторијанске слутње (стр. 39-40), односи се на роман Џона Фаулса Женска француског поручника, који је издао загребачки „Либер“ претходне године. У покушају да тематски одреди предметно дело, аутор чланка га смешта у жанр историјских романа, и тврди да његова фабула одговара „конвенцијама и назорима викторијанске епохе“. Иако је ова књига у основи „носталгична и сурова евокација викторијанског света“, писац паралелно са развојем догађаја „повремено уноси есејистичка и теоријска објашњења психолошких, друштвених и економских обележја викторијанског доба“, прецизира критичар. Он додаје да Фаулс истовремено „наглим променама приповедачког тона“ на махове ремети присутну традиционалну романескну оптику, како би на тај начин демистификовао унутрашњу логику приче коју је измислио и указао на емотивна и мисаона ограничења епохе коју описује, уневши маштовитост у своје дело– насупрот стереотипном заплету викторијанског романа. У погледу примењеног приповедачког поступка, истиче се структура предметног романа „у виду слојева на којима су примењиване различите технике“, док се и самом завршницом дела писац иронично дистанцира од реалистичког поступка у викторијанском роману, и тиме показује право мајсторство, наставља аутор приказа. Контекст приче која окружује главне ликове је „документаристички поуздан и предочен са убедљивошћу друштвеног истраживача“, а сами ти ликови „имају

дубинску романескну димензију“, оцењује Влајчић и у складу са тиме закључује „да је реч о викторијанском роману писаном на основу модерних књижевних искустава“.

Уводни део приказа „*Fowlesov Crv sumnje*“, на претходне године објављени роман овог енглеског писца, који доноси загребачка Књижевна смотра у броју за 1986. годину (стр. 107-109), Никола Ђуретић посвећује критиковању књижевних награда у Енглеској, а нарочито начину на који се додељује престижна Букерова награда. По његовом мишљењу, ту награду заслужио је управо предметни роман, који није био ни у ужем избору. У другом делу чланка аутор говори о животном путу Џона Фаулса, указавши на његово интересовање за природу и на утицај француских егзистенцијалиста на његово дело. Први Фаулсов роман – Колекционар, дефинисан је као „студија деструктивне опсесије“, док је као тема другог његовог дела, филозофске природе – насловљеног Аристос, одређена „борба самосвојног појединца против каотичне гомиле“. Магус је роман сложене структуре, у коме главни јунак „постаје пијун у психолошкој игри, у големом, замршеном свемиру маште“, наставља приказивач. Он најпознатије Фаулсово дело, Женска француског поручника, назива истовремено и пародијом викторијанског романа и критиком викторијанског доба, па истиче да је оно „увјерљива књижевна студија ликова који рјешавају своје проблеме са стајалишта егзистенцијалистичке свијести“. У књизи Кула од абонуса приказана је варијација наративних метода, а она садржи и пишчеве „посредне коментаре на стање сувремене умјетности, природу стваралачке одговорности и неспособност језика да очува елемент међуљудске комуникације“, додаје аутор есеја. После аутобиографски интонираног романа Данијел Мартин, следи роман Мантиса у коме Фаулс „истражује природу збиље и стваралаштва, отуђеност умјетности, еволуцију књижевности, однос мушкарца и жене“, наглашава критичар. Последњи Фаулсов роман, Црв сумње, има слојевиту структуру, јер је његов први део – нека врста историјског романа, писан „реалистичком наративном техником“, а други део – који је врста романа детекције и додаје роману још једну димензију, написан је „у форми судске истраге (питања и одговори)“, подвлачи Ђуретић. За њима следи епилог у коме енглески књижевник наглашава да је читаво дело у ствари само „потпуна фикција, проза, измишљотина“, и поред тога што се у роману све време труди да појача „илузију повијесне вјеродостојности“, указује аутор текста. Стога он закључује да приказано дело као да је имало два писца: први од њих је „прозаик, писац увјерљивих визија и идеја, аутор који има моћ да нас својим креативним чином заинтригира, да нас поведе у те просторе митопеичких слика“, док је други „дидактичар, педагог, /.../ подношљив када је ријеч о теоретско-филозофском раду, без обзира на то колико сумњив био његов досег на фону теоретске мисли, али посве досадан када је ријеч о дјелу лијепе књижевности“.

Нови превод Фаулсове збирке новела Кула од абонуса, у издању Књижевне заједнице Новог Сада, 1988. године, пропратио је предговор

О писцу и делу (стр. 5-10), из пера преводиоца, Ђурђине Топораш Драгић, чији уводни део говори о целокупном стваралаштву овог књижевника. Нагласивши да је његов први роман – Колекционар „слојевито дело, изврсног језика, занимљиве теме и структуре, а и контроверзно по својим психо-политичким импликацијама“, критичарка напомиње да је овај енглески писац нашим читаоцима углавном познат по истоименом филму, а још више по оном снимљеном по роману Женска француског поручника, који је Фаулсу донео светску славу. И остали његови романи су „исте, ако не и веће снаге“, оцењује ауторка предговора и објашњава да је Фаулс типичан за генерацију савремених писаца по томе што његова дела читаоца подсећају на то у чему се састоји њихова „прва људска дужност /.../ – у отпору свима онима који владају светом и свему ономе што се намеће као догма и готова формула“, као и по томе што су и читалац коме су намењена његова дела и јунак Фаулсове егзистенцијалне драме образовани грађани са Запада. Према мишљењу овог романсијера, наставља приказивач, човек ће доћи до слободе ако се буде трудио „да схвати свет у коме живи, а затим да му се личном креативношћу одупре“, па стога енглески писац у својим делима не прихвата никакве новине некритично. Фаулсов појединац „кроз драму егзистенције долази до сазнања о оним личним и општим митовима који га покрећу и којима би подједнако морао да се одупре“, објашњава ауторка приказа, па истиче да услед тога стваралаштво овог књижевника „има одређени морално-психолошки и (имплиците) политички набој; његов циљ је да подсети, подстакне на размишљање, често да упозори, а не ретко звучи и као вапај у пустињи“. И поред таквих особина, за овог писца се тврди да није „ни бекетовски црн, ни орвеловски циничан“, нити да у његовим делима има „великих нада, илузија и утопија, ни политичких, ни религиозних“. Ауторка предговора за Фаулса сматра да је „велики уметник који, пре свега, говори о људима и њиховим судбинама, о човековој могућности да се оствари, о незаобилазном другом, о исцелитељској улози љубави, о архетиповима и оним несвесним садржајима који их стављају у покрет“. Што се тиче стилских особина Фаулсових дела, критичарка оцењује да је он „изванредан познавалац језика, писац снажног сликарског, често импресионистичког осећања за боје, нарочито одличан познавалац античких култура“. Указавши на морално-психолошки и политички набој Фаулсовог дела, ауторка чланка га назива великим уметником и изванредним познаваоцем не само језика и културе, већ и психоанализе. Други део предговора посвећен је анализи предметног дела, за чији наслов приказивач тврди да је фаулсовски симбол за фројдистички појам немо, док су његови јунаци интелектуалци „чија је мисао у сталном покрету, који су самим тим осетљивији и подложнији /том/ деструктивном осећању о 'узалудности' и бесмислу“. Подвукавши сложеност значења и богатство слика у Кули од абонуса, Ђурђина Топораш Драгић закључује да овим делом енглески писац „указује на умор и немоћ запад-

ноевропског грађанина да осмисли свој живот и оствари себе као аутентично и непоновљиво биће“.

Објављивање ове књиге било је повод за два приказа у нашој штампи, од којих први доноси новосадски Дневник, већ 12. априла наредне године (стр. 19), а написао га је Миливој Ненин. У чланку прилично неразумљиве садржине, под насловом „Првенац нове библиотеке“, он износи тврдњу да је за Фаулсове приче пресудна „необјашњена мистерија“, о чему нам наводно сведочи и њихов завршетак, јер се свака од њих „отвара на крају, као да поново почиње“. Фаулсови јунаци, сматра аутор приказа, изгубљене су личности које „као да се и траже само у могућностима“. То што је у делима енглеског писца „битнија контемплација, могућност, тражење без циља“, условљено је не само природом његових ликова – који су интелектуалци, него и пишчевом мотивацијом, истиче критичар. У својим књигама Фаулс нам „нуди могућност да живимо живот уместо конвенција“, наглашава аутор чланка, називајући прозу овог писца разбуђујућом и отрежњујућом. И предметно дело почива на неочекиваном, наговештеном и наслућеном, јер се ни у њему никада „ништа до краја не експлицира, изузев оног егзистенцијалног немира који као да гуши јунаке“, подвлачи Ненин и додаје да је највреднија последња прича у приказаној књизи.

Поводом другог издања романа Женска француског поручника, 1989. године, већ 20. августа исте године новосадски Дневник објављује у рубрици „Нове књиге“ приказ под насловом „(Не)поуздани приповедача“, чији је аутор Ђорђе Писарев (стр. 14). Исти овај чланак, незнатно допуњен, објавиће и новосадски *Летопис Машице српске* у броју за фебруар наредне године, у рубрици „Књижевни летопис“, са измењеним насловом: „Игра с читаоцем“ (стр. 328-332). Аутор приказа тврди да, и поред наизглед поузданог мира приповедача који има „снажно изграђено и развијено обраћање тексту, па и споразумевање с читаоцем“, Фаулс уопште није поуздани приповедача због тога што изневерава очекивање у роману описане епохе, тако да тај читалац не може да спозна тачну и коначну истину тог дела. Још један разлог због кога наш критичар сматра да је енглески романописац непоуздан јесте то што он „и читаоце укључује у сам ток приповедања, остављајући им привидну могућност да сами обликују пут којим се радња креће“, уз многобројне варијанте краја, баш као што се то дешава и у животу. Тако читалац може да одабере расплет који му одговара, као да се ради о децјој слагалици, објашњава Писарев. Он додаје да, као и у стварности, и у овом делу има више истина, јер „живот романа није мање вредан од оног којег називамо правим, стварним“. У тематском погледу, аутор чланка прецизира да Фаулс приказује једну забрањену љубав која је у датим околностима немогућа, али покушава да од ње не направи трагедију, па је зато овај роман „нека врста пародије на моралне басне“. Као узоре на које се овај писац угледао приказивач наводи Стерна, али и Филдинга и Дикенса, називајући у закључку Фаулса пост-модерним полиграфом.

Наредни приказ на Кулу од абонеса, објављен у београдској Књижевној речи за 10. фебруар 1990. године под насловом „Фаулсов свет слободе“ (стр. 21), написала је Александра В. Јовановић. Она скреће пажњу на то да је називом ове збирке, којим је идејно повезао свих пет приповедака, Фаулс хтео да означи „хипокризију уметности двадесетог века“, приказујући однос између слободе и спутаности. Дефинишући тематску подлогу целокупног опуса енглеског писца, критичарка наводи да „трагање за слободом за Фаулса има универзални смисао испољавајући се као духовно стремљење свих његових јунака“. Тако се и у свакој од приповедака у Кули од абонеса могу наћи „у малом сви главни ликови и односи које Фаулс развија током читавог свог приповедачког дела“, наставља ауторка приказа. Предмет пишчевог напада такође је сам језик, као цивилизацијска тековина и „носилац лицемерне традиције и културе класног друштва“, додаје Јовановићева. У предметној књизи, као и у претходно објављеним романима, Фаулс манипулише разним жанровима прозе, али је у већини ових приповедака то „идејни, тематски и конструкцијски основ“, оцењује критичарка. Неке су приповетке налик на детективске, друге се могу сврстати у жанр бајки и легенди, али свакако њихова комплексност „далеко превазилази тематске, смисаоне, изражајне, па и формалне оквири кратког прозног дела“, наглашава ауторка чланка и закључује да је романескна форма много бољи израз „за такву пуноћу материјала, значења и ликова“.

Први одјек на објављивање нашег превода Фаулсовог романа Колекционар, код београдске Народне књиге 1991. године, доноси новосадски Дневник у рубрици Нове књиге већ 13. новембра те године, под насловом Шта ће живот донети (стр. 20). Ауторка приказа, Тања Крагујевић, напомиње да је ово дело, иако се ради о роману-првенцу, донело свом писцу светску славу, али је код нас било познато само захваљујући филму који је снимљен по њему. У овом роману „необичне структуре и форме, реског и штурог наративног језика, али и са низом прикривених психолошких нијанси“, енглески романисијер помоћу фабуле ствара тензију, истиче критичарка, па оцењује да се предметно дело истовремено може посматрати као трилер, љубавна драма или социјална студија. После карактеризације главних јунака романа, приказивач се враћа на анализу приповедачког поступка и указује на то да Фаулсова проза има универзалније значење захваљујући томе што у ригидну фабулу овај писац уплиће „изузетно суптилну конотацијску игру, подтекст који зрачи мозаичким психолошким минијатурама, наговештајем мотивација и реским осликавањем непосредних деловања јунака“. И поред тога што је фабула приказаног романа наизглед суштински једноставна, око ње Фаулс плете спрегу „асоцијација које трепере“, подвлачи Тања Крагујевић и закључује да је вредност романа Колекционар управо у томе што покреће веома сложена питања, па за пример наводи питање одговорности у свим аспектима егзистенције човека, као што су индивидуални, морални и стваралачки.

Маја 1992. године новосадски *Лешојис Мајице српске* у рубрици „Критика“ доноси, под насловом Најлепши примерак у збирци (стр. 884-887), још један приказ на Фаулсов роман Колекционар, чији је аутор Јован Попов. Упутивши речи похвале роману Женска француског поручника, који сврстава међу најзанимљивије савремене енглеске романе, аутор приказа тврди да то дело, када се појавило у нашем преводу, није одмах било протумачено на прави начин, већ је тек када је „прочитано у пародијском кључу, открило /је/ тумачима богатство своје слојевите структуре, поставши предмет бројних озбиљних интерпретација“. Нагласивши да се Колекционар појављује код нас са великим закашњењем (од скоро три деценије!), критичар његову композициону структуру оцењује као релативно једноставну и непретенциозну. Указујући на линеарни наративни ток фабуле, аутор чланка открива нам да Фаулсов протагониста у овом делу „носи у великој мери печат егзистенцијалистичке епохе на чијем измаку је Колекционар и настајао“. После подужег препричавања те фабуле, приказивач подвлачи као јачу страну романа не ретка „луцидна социолошка запажања, карактеристична за интелектуални миље запада шездесетих година“. Што се тиче приповедачког поступка, оцењено је као успешно усложњавање фабуле спроведено у приказаном роману, јер оно „не умањује, нити разводњава драматику ситуације“. У закључку Јован Попов скреће пажњу на интертекстуалне везе Фаулсовог дела са Шекспировим комадима, називајући његов роман Колекционар савременом верзијом бајке о Лепотици и Звери.

Закључак

На основу овде изложених резултата истраживања, целокупну рецепцију стваралаштва енглеског писца Џона Фаулса код нас можемо оценити као веома задовољавајућу, јер је већина његових дела не само представљена нашој публици у преводу, већ и благовремено примећена и повољно прихваћена од стране наших еминентних критичара.

Што се тиче преводне рецепције, нека Фаулсова дела – рецимо, збирка новела Кула од абонеса – појавила су се у нашем преводу прилично брзо по објављивању на енглеском језику, док су нека друга – као што је то на пример његов роман Колекционар – објављена код нас са изузетно великим закашњењем (у случају предметног дела су наши издавачи каснили готово тридесет година). Први објављени превод, 1979. године, био је Фаулсов најпознатији роман – Женска француског поручника, који је код нас доживео већи број издања (чак четири), исто као и романи Чаробњак (такође четири издања) и Колекционар (два). Једна занимљивост је да, нажалост, то прво издање романа Женска француског поручника није изазвало апсолутно никакву реакцију наше критике, али се зато у наредним написима детаљно говори и о том делу, не само у приказима на њега него и у прегледима целокупног Фаулсовог стваралаштва. Такође је занимљива чињеница да у нашој периодици није објављен ни један једини одломак из Фаулсовог опуса, било романа или неког од дру-

гих дела, али је то надокнађено више него обимном преводном рецепцијом у виду књига са поновљеним издањима, што сведочи о дуготрајном интересовању наших читалаца за дела овог енглеског романописца.

Још једна занимљивост, овог пута у погледу наше критичке рецепције Фаулсових дела, јесте то да је она започела још пре него што се код нас појавио први превод, тачније 1971. године, што је мало неуобичајено јер обично преводна рецепција претходи критичкој. У овде приказаном периоду од наредних двадесетак година, односно, до распада српскохрватског језичког подручја, објављено је укупно четрнаест библиографских јединица, с тим што је интересовање за Фаулсова дела код нас осетно порасло тек крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, када се појавио већи број написа у којима наши критичари потпуније и шире сагледавају његово књижевно дело. У свим овим написима наши аутори похвално и веома позитивно говоре о Фаулсовом стваралаштву. Његова дела оцењена су као имплицитна критика модернизма, али не са традиционалне, већ са супериорне постмодернистичке тачке гледишта, док су у стилском погледу, по мишљењу наших критичара, романи Џона Фаулса добро осмишљени, пажљиво организовани и технички беспрекорно изведени, а до изражаја долазе и пишчева духовитост, ерудиција и мудрост, као и склоност самоиронији и сугестивности.

Такође је значајна чињеница да се и преводна и критичка рецепција Фаулсовог стваралаштва код нас настављају и после 1992. године, а трају све до дан-данас. О Џону Фаулсу су у том периоду који није анализиран у овом раду писали многи наши значајни критичари и стручњаци за књижевност, попут – да набројимо само неке од њих: Иванке Ковачевић (Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1993), Предрага Бребановића (Реч, 1994), Срђана Вујице (Наша борба, 1995), Давида Албахарија (Књижевне новине, 1995), Јована Попова (Поља, 1996), да би интересовање за чувеног британског писца кулминирало објављивањем књиге Александре В. Јовановић Природа, мистерија, мит – романи Џона Фаулса, 2007. године.

Литература

- Аноним. 1978: А. С., Zbrka u glavama ili oslobođenje od iluzija, *Oko*, Zagreb, VI, 153, 22.
- Видан 1981: I. Vidan, Viktorijansko društvo u postmodernoj optici (Pogovor), u: Fowles, John, *Ženska francuskog poručnika*, prev.N. Šoljan, Zagreb: Liber, 496-506.
- Видан 1981: I. Vidan, Život, priča, apstrakcija, *Književna smotra*, Zagreb, XIII, 41-42, 138-139.
- Влајчић 1981: M. Vlajčić, Rukopis jači od knjige, *NIN*, Beograd, XXXI, 1597, 40-41.
- Влајчић 1982: M. Vlajčić, Viktorijanske slutnje, *NIN*, Beograd, XXXIII, 1624, 39-40.
- Ђуретић 1986: N. Đuretić, Fowlesov Crv sumnje, *Književna smotra*, Zagreb, XVIII, 63-64, 107-109.

Јовановић 1990: А. В. Јовановић, Faulsov svet slobode, *Književna reč*, Beograd, XIX, 357, 21.

Јовановић 2007: А. В. Јовановић, *Priroda, misterija, mit – romani Džona Faulsa*, Beograd: Plato, Filološki fakultet.

Крагујевић 1991: Т. Крагујевић, Šta će život doneti, *Dnevnik*, NoviSad, 50, 16181, 20.

Мајдак 1971: М. З., John Foweles[sic!]: *Žena francuskog poručnika*, *Republika*, Zagreb, XXVII, 4, 402.

Ненин 1989: М. Nenin, Prvenac nove biblioteke, *Dnevnik*, NoviSad, 47, 15248, 19.

Писарев 1989: Ђ. Pisarev, (Ne)pouzđani pripovedač, *Dnevnik*, NoviSad, 47, 15376, 14.

Писарев 1990: Ђ. Pisarev, Igra s čitaocem, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 166, 445, 2, 328-332.

Попов 1992: Ј. Попов, Najlepši primerak u zbirci, *Letopis Matice srpske*, NoviSad, 168, 449, 5, 884-887.

Топораш Драгић 1988: Ђ.Топораш Драгић, О piscu i delu (Predgovor), u: Fauls, Džon, *Kula od abonosa*, prev. Ђ. Топораш Драгић, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 5-10.

Biljana Ђ. Ђorić Francuski

RECEPTION OF JOHN FOWLES IN THE FORMER YUGOSLAVIA

Summary

This paper analyses the entire reception of works written by John Fowles in the Serbo-Croatian speaking area, from the first mentioning of his oeuvre in our press until the disintegration of the territory of former Yugoslavia. The translations of his opus are also noted in the paper, both those published during the selected period and those that appeared later than 1992. The critical reception of John Fowles, together with the interest of our publishers and reading public in the translation of his works, can be judged as satisfactory both regarding the quality of the critical texts and the duration of his reception, which also continued into the twenty-first century.

Keywords: John Fowles, Serbo-Croatian territory, translated works, criticism, English literature.

Примљен фебруара 2013.

Прихваћен априла 2013.

Саша Брајовић¹Одељење за историју уметности
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ПРЕЗЕНТАЦИЈА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РАНОЈ МОДЕРНОЈ ЕВРОПСКОЈ ИСТОРИЈИ²

Ренесансна визуелна култура, сакрална и профана, обликовала је лик Јеврејина као гротескног, исквареног и оног који квари. Међутим, развој и трајање тог стереотипа нису били линеарни, већ су се мењали унутар променљивог контекста хришћанско-јеврејских односа. Иако је имаџерија *Adversus Judaeos* неспорна, потребно је изучити њен механизам и скренути пажњу на постојање променљиве динамике представљања Јевреја. Визуализација Синагоге и старозаветних хероја указује на амбивалентност приказивања јеврејских тоposa у раном модерном добу. Посебна пажња скреће се на поље јеврејске визуелне културе. Јеврејска уметност је самосвојна, али је, истовремено, и изданак хришћанско-јеврејског дијалога и међусобне размене. Она је производ јеврејског духа, али и интегрални сегмент европске културе раног модерног доба.

Кључне речи: ренесансна визуелна култура, иконографија антисемитизма, *Judenbild*, променљивост стереотипа, визуализација страозаветних хероја, јеврејска уметност и самопрезентација.

Раст антагонизма хришћанских цркава према Јеврејима условио је да религиозна уметност има значајну улогу у дисеминацији негативних ставова према јудаизму. Представљајући Јевреје са физиогномским знацима попут орловског носа и неприродне боје лица, у понижавајућим позама и са бестијалним гестовима, инсистирајући на различитим елементима диференцијације, религиозна уметност имала је формативну улогу у грађењу мита о сатанистичком Јеврејину.

Тај мит обликовао се и у домену секуларног. Јевреји у ренесанси били су у двосмисленој позицији – омражени због своје традиционалне улоге каматара и, истовремено, неопходни управо због ње.³ Кодифико-

1 sasabraj@gmail.com

2 Насловљена тема део је целине чији је први део „*Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји*“ објављен у овом часопису: Брајовић: 2011, 167-181. Настајала је током праћења и учествовања на радионицама „*Јеврејска култура и традиција*“ одржаним при Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду од 2008. до 2012.

3 Чак и у Азији, центру фрањевачког реда, пословично непријатељског према јудаизму, Јевреји су били потребни због позајмљивања новца. Фрањевци током 15. века оснивају банке које су давале кредите уз мали интерес да би помогли сиротињи и, истовремено, сузбили финансијску зависност од Јевреја. Међутим, ова удружења,

вани систем социјалне и законодавне гетоизације Јевреја претакао се у визуелне метафоре мржње. И обрнуто – визуелна култура снажила је антагонизам према Јеврејима.

Историчари уметности каталогизирали су сваки тип пикторалне пројекције Јевреја као монструозних других. Користили су релевантну литературу – теолошку, полемичку, социолошку, изучавали обичаје, легенде, популарну побожност... Формирана је „иконографија антисемитизма“ у европској уметности, парадигма *Judenbild*, односно визуелни архив мржње према јудаизму.

Међутим, питање како је визуелна уметност регистровала и обликовала антијеврејску перцепцију веома је сложено. Имажерија *Adversus Judaeos* је неспорна. Али, како је у првом делу овог рада (Брајовић: 2011, 167-169) истакнуто, пораст научног интересовања за идентитет, тело, презентацију, културолошке разлике, допринео је бољем разумевању слике другог као нестабилне и променљиве. Јевреји нису били једина група чија је различитост визуелно истицана. Када је исказивана увек је имала везе са самопрезентацијом и Јевреја и хришћана, у оба случаја као бољих и другачијих од других.

Данашња историја уметности и визуелне културе тежи да антагонистичку репрезентацију Јевреја од стране нејевреја посматра у ширим идеолошким и социјалним оквирима који указују на променљивост визуелних презентација. Историчари уметности покушавају, нарочито током последњих 20 година, да изуче механизам тих представа. Посвећују се разумевању разноликих чинилаца који су обликовали те визуелне топове, сакралне и секуларне.⁴

Променљива динамика представљања јеврејства огледа се у визуализацији Цркве и Синагоге, која осцилира између традиције *contra Judaeos* и слике симболичке хармоније, конкордије Старог и Новог завета. Контекстуализација ових слика указала је на разнолике ставове према синагоги међу хришћанском публиком – лаичком и монашком, елитном и неелитном, оној која припада или не припада структурама моћи – у различитим временским интервалима.⁵ Та динамика није могла бити сагледана коришћењем искључиво иконографског метода интерпретације, који захтева да се теме и мотиви донекле изолују из своје матрице и повежу у низ који потврђује правило, без обзира на контекст.

Визуализација старозаветних хероја такође указује на амбивалентност осећања и приказивања јеврејства у раном модерном добу. Идентификација са јунацима Старог завета била је снажна у неким италијанским државама током 14. века, нарочито у Фиренци. Тамо се статуом Давида демонстрирало осећање себе као „изабраног народа“, благословеног храброшћу. Давид је изражавао грађанске врлине, али, пошто је

MontidiPietà, нису била довољна за одржање економске стабилности, те су јеврејске банке биле нужне: Pullan: 1971, 202-203.

4 О томе: Frojmovic: 2002, xvii-xxii.

5 Katz: 1992, 327-361.

био краљ, могао је стајати и у име династичког симболизма.⁶ За разлику од Фиренце, у Венецији, где је јеврејска комуна била веома бројна и снажна, у 15. веку нема поистовећивања са старозаветним ликовима. Међутим, током кризе изазване Италијанским ратовима (1494-1527), а посебно у време Камбрејске лиге (1509-1517), она се снажно испољава, нарочито приказом Мојсија, Давида и Јудите. Венецијански патрони и уметници које упошљавају – Ђорђоне, Тицијан, Себастијано дел Пјомбо и други – изражавају омаж старозаветном хероизму Јевреја.⁷ Наравно, то поштовање се мора посматрати из перспективе типолошке и алегоричке традиције тумачења Старог завета. Али, треба указати и на могућност постојања других слојева овог феномена.

На основу извора зна се да тадашњи однос венецијанске државе према Јеврејима није био благонаклон.⁸ Традиционално озбиљна у санкционисању нереда, *Serenissima* је често успешно каналисала насиље над Јеврејима и представљала се као држава у којој су они заштићени од погрома.⁹ Међутим, и поред нешто вишег степена толеранције, Република никада није била бенеvolentна према Јеврејима. Као и друге комуне, имала је периоде изразитог антијудаизма, а скоро сваке године током Страсне седмице крваве одмазде које је, са различитим степеном воље и успешности, окончавала. У годинама када су настале поменуте слике старозаветних хероја бележи се изразито непријатељство према Јеврејима. Али, управо тада, и у државној цркви Светог Марка и у седишту управе, Дуждевој палати, визуализовани су старозаветни јунаци и то у драматичним моментима какав је Мојсијев прелазак преко Црвеног мора. Непосредно након разрешења камбрејске кризе, венецијанска елита, осетивши се безбедном у контролисању државне политике, за идентификациону фигуру бира Соломона и, нарочито, сцену Суда. Истовремено, парадигма врлине старозаветних хероја користи се и у јеврејској венецијанској уметности.¹⁰

Јеврејски хероји на венецијанским сликама носе одећу *all'antica*, али су, заправо, одевени у занимљиву мешавину античке, венецијанске и одеће са Леванта, која веома подсећа на начин одевања оновремених венецијанских Јевреја. Ове слике биле су обликоване политичким догађајима, као и важном а опет нестабилном позицијом Јевреја у друштву. Мада је њихово значење вишеслојно, оне су, између осталог, повезивале протогонисте Старог завета са светом оновремених венецијанских Јевреја. Иако су потребна даља истраживања да би се ове презентације у потпуности разумеле, оне се ипак могу сагледати као компонента јеврејско-хришћанског дијалога у заједничкој стратегији превладавања војне, политичке и економске кризе.

6 Randolph: 2002, 139-192.

7 Све слике овде поменуте доступне су преко Интернета.

8 Pullan: 1997, 145-200.

9 Таквом је представља кардинал Гаспаро Контарини у *De magistratibus et republica Venetorum* 1599: Gleason: 306-309.

10 Kaplan: 2008, 277-304.

У време те велике кризе, коју је пратила и епидемија куге, настала је за ову тему једна од најзанимљивијих слика епохе. То је Ђорђонеов аутопортрет у виду Давида са Голијатовом главом, настао око 1508-1510. Мада нема доказа о Ђорђонеовом јеврејском или крипто-јеврејском пореклу, концентрација старозаветних тема у његовом невеликом опусу указује на посебан однос према јудаизму, његових патрона и њега лично.¹¹ Ђорђонеови прикази Мојсија, Соломона, Јудите, а посебно наведени аутопортрет, најсложенији су примери комплексних осећања према јеврејској традицији тих година у Венецији. Аутопортрет се може протумачити као израз потребе да се властити идентитет, обликован у перманентној опасности ратног сукоба и смртоносне заразе, идентификује са старозаветним херојем, и то у времену када су пропагандне активности против Јевреја у Републици биле изразите.¹² Ђорђонеов аутопортрет и друге слике настале тих година у Венецији сведоче колико је хришћанска апропријација старозаветних модела у ренесанси била проткана амбивалентним и контрадикторним ставовима, јудеофобијом и јудеофилијом.

Један од најизразитијих примера визуализованог антијеврејства у ренесансној Италији, делови пределе олтара цркве *Corpus Domini* у Урбину, који се приписују Паолу Учелу и датују од 1465. до 1468, настали су у веома различитом окружењу од претходно наведених примера. Урбино, један од центара ренесансне културе, тих година (1444-1482) био је под управом војводе Федерига да Монтефелтра, који је представљен на једном сегменту олтарске пределе. За владавине Да Монтефелтра, чији је двор због учене и елегантне атмосфере прослављен у Кастиљонеовом *Дворанину*, Јевреји су уживали значајну сигурност, посебно у односу на друге италијанске комуне. Војвода не само да је толерисао њихову религиозну и финансијску активност, него ју је, због личних интереса, помагао. За своју славну библиотеку прикупљао је манускрипте писане на хебрејском. У таквој атмосфери чланови братовштине Корпус Домини поручили су поменути основу олтарске слике на којој је представљена повест десакрализоване хостије, на крају спашене из руку Јеврејина који ју је обешчистио и због тога, заједно са својом породицом, испаштао на ломачи.¹³ Настанак ових слика које без емпатије приказују спаљивање деце, на први поглед нема никакве везе са реалношћу у којој су живели оновремени Јевреји у Урбину. Међутим, пажљивије изучавање контекста показује да је, у тренутку политичких антагонизама који су узроковали економске проблеме у иначе стабилној Монтефелтровој држави, а који су били подстакнути опасношћу од Турака што лако могу стићи до леве обале Јадранског мора, политичка елита тежила да свој домен визуализује као ослобођен од јеврејске „пошасте“. Олтар Тела Господњег функционише као света слика која каналише свеприсутни страх од

11 Gentili: 2004, 57-69.

12 Kaplan: 2008, 286-287.

13 Aronberg Lavin: 1967, 1-24.

Турака и незадовољство због финансијских намета на опипљивог непријатеља – локалне Јевреје.¹⁴ Визуализована повест о хостији, симболу хришћанске вере, опомињала је на опасност од Јевреја као духовних загађивача и економских мучитеља. Њом се подстицао антагонизам, увек успешно употребљавани механизам у снажењу хришћанске солидарности и стрпљења у чекању повољније политичке и финансијске ситуације.

Антијеврејски сентимент боји многе религиозне теме, нарочито слике Христових страдања.¹⁵ Међутим, идејна слојевитост олтарских слика и фреско циклуса не дозвољава једносмерно ишчитавање. Тако, на пример, поимање слика Пјера дела Франческа као експлицитно антијеврејских, девалвира њихову мисаону комплексност и хуманистички контекст. Сликарева уметност, описана као *l'art en one loquente*, стално збуњује научнике и изазива различите интерпретације. Његово *Бичевање Христа*, настало између 1455. и 1460. у Урбину, у првом плану приказује разговор три човека, од којих је онај на левој страни са брадом и незнатно тамнијег лица. Постоји могућност да та фигура отелотворује лик Јеврејина, обликованог у популарним сакралним драмама што су се изводиле током ускршње седмице, нарочито у градовима у којима је, попут Урбина, постојала јака јеврејска заједница. Тиме би слика приказивала јеврејску кривицу и издају, одбијање преобраћења у име колективног опроста греха. С друге стране, та фигура се може идентификовати као отелотворење уније сликарства и математике, као дворски астроном, или, што је највероватније, као кардинал Бесарион (византијски теолог Јован Висарион) – што, наравно, мења интерпретацију слике, каналишући је у правцу ученог ренесансног хуманизма и дворског окружења којем је Пјеро дела Франческа, сликар и математичар, припадао.¹⁶

Проблем постоји и у интерпретацији најкомплекснијег Дела Франческиног фреско циклуса, *Легенде о Часном крсту* у Cappella Maggiore цркве San Francesco у Арцу. Легенда о Часном крсту, уобличена у *Златној легенди* Јакова од Ворагина, моделована је фрањевачком побожношћу. Честице Часног крста које су, захваљујући фрањевачкој присутности на Светој земљи, дариване тосканским фрањевачким центрима, поштоване су, између осталог, и као симболи тријумфа над непријатељима – Јеврејима, паганима, муслиманима. Оне су захтевале визуализацију легенде, о којој су бринули представници овог проповедничког реда.¹⁷ *Concetto*, односно идејни програм који су осмислили фрањевачки оци, а Пјеро дела Франческа извео на зидовима цркве Светог Фрање, има антијеврејски тон. Неки га откривају у тамним лицима неких протогониста или приказу шкорпиона као старог антисемитског амблема. Јасно је

14 Katz: 2008, 16-39.

15 Marrow: 1977, 167-181.

16 О немогућности једносмерног разумевања Дела Франческиних слика: Carrier: 1987, 150-165; Pore-Hennessy: 2002; Ginzburg: 2002. О различитим тумачењима поменуте фигуре на *Бичевању Христа* и њеном антијеврејском слоју: Aronberg Lavin: 1972, 53-84; Hoffman: 1981, 340-357; King: 2007.

17 О *concetto* циклуса у Арцу: Wood: 2002, 51-65.

изражен у сцени мучења Јеврејина Јуде, осуђеног да виси и гладује док не открије царици Јелени где је сакрио Крст. Поред њега је приказан свети Бернардино Сијенски, чије су проповеди биле изразито антијеврејске, те су их поједине италијанске комуне забрањивале због изазивања крвавих нереда. Постављање славног проповедника поред сцене мучења може се протумачити као визуализација његовог става, континуирано понављаног у проповедима, да је Јеврејин највећи непријатељ хришћанства. Пошто је Јуда након тортуре прешао у хришћанство и постао Сиракус, бискуп Јерусалима, а касније страдао као хришћански мученик, фигура Бернардина Сијенског указује на једну од главних мисија овог реда – покрштавање Јевреја.¹⁸ Идејни програм, обликован у складу са побожном праксом, укупном, али и тренутном социјалном политиком фрањевачког реда, несумњиво има антијеврејску потку. Међутим, она није једина и основна нит програма, нити се њоме може доказати антисемитизам Пјера дела Франческе, који је само извршилац задатог му *conchetta*.

Јеврејске студије визуелне културе биле су дуго усредсређене на антисемитску презентацију Јевреја у ренесанси. Поље јеврејске самопрезентације, па и питање јеврејске визуелне културе генерално, остало је неистражено. У последњој деценији управо њему се посвећује пажња.¹⁹

Јевреји су били интегрални део ширег културног оквира у којем су живели. Они су чували свој идентитет, али су истовремено исказивали припадност генералном контексту. Врата гета била су закључана ноћу, али током дана било је пуно простора за размену, што се исказује и у визуелној култури.

Јеврејска уметност у ренесанси мора се посматрати кроз призму традиционалне јеврејске оgrade према сликама и скулптурама. Сем тога, за разлику од кабалиста и других учењака који су се, попут хришћанских литерата, могли вратити античкој традицији, уметници нису имали, односно познавали, сопствену антику која би се „поново родила“. Наравно, постојали су обрасци из традиције које су могли следити, али је пут апропријације хришћанске визуелне културе био далеко отворенији и природнији. Либералније тумачење Друге Мојсијеве заповести и ренесансна реevaluација ликовних уметности одразили су се на перцепцију визуелне културе код Јевреја.

Вазари обавештава да су многи Јевреји, „мушкарци и жене“, сваке суботе долазили да виде и диве се Микеланђеловом *Мојсију*, „не као делу човека, већ божанском“.²⁰ Јевреји из Сијене подигли су у свом гету статуу Мојсија коју је створио хришћански уметник. Статуа Јуде Леви Минца, рабина и професора, постављена је почетком 16. века у предворје Падованског универзитета на којем је овај хуманиста предавао 47 година. Граматичар и поета из Падове, Самуел Арђиволти, написао је поему у славу уметности средином 16. века. Рабин Леоне да Модена, ора-

18 Feinstein: 2003, 82-123, посебно 86-87.

19 О томе: Sed-Rajna: Leiden 1999, 96-105.

20 Vasari: 1994, Vol. VI.

тор, писац, музичар, у проповеди одржаној у великој синагоги Венеције изједначио је сликаре и скулпторе са писцима и беседницима. Тиме је исказао велику част ликовној култури, у складу са хуманистичким ренесансним назорима.

Из докумената се сазнаје да су многи Јевреји, делећи ренесансну потребу за самопрезентацијом, у својим домовима излагали портрете. Често су куповали слике престижних уметника. Забележено је да су Јевреји из Фераре поручивали дела Козима Туре и Еркола Робертија, дворских уметника владарске породице Д'Есте. Подизали су синагоге према угледу на хришћанске цркве, а делови ентеријера често су стварани према обрасцима коришћеним у хришћанским светилиштима и од хришћанских уметника. Тако је, нпр., синагога у Риму имала сребрне посуде које је израдио Бенвенуто Челини. Уредбом градских власти синагоге су морале имати скроман екстеријер, али је њихов ентеријер често био веома раскошан. То је био случај и са домовима Јевреја.²¹

Информације о јеврејским уметницима још увек су оскудне. Зна се врло мало њихових имена: најчешће се помиње Мојсије Кастелако из Венеције, син имигранта из северне Европе, цењен као портретиста. За неке који су запамћени именом, зна се да су постали хришћани.²² Питање идентитета јеврејских уметника веома је сложено. Донедавно је фокус научника био усмерен на доказивање тезе да су ствараоци илустрација раскошних манускрипата, писаних на хебрејском, били Јевреји. Међутим, то што су књиге биле писане на светом језику не значи да су илуминатори били Јевреји. Поштовање иконографских образаца и стилских конвенција било је стандард епохе, те се може претпоставити да су многи илуминатори били хришћани. Све то отвара нове могућност посматрања ренесансне визуелне културе у правцу хришћанско-јеврејског дијалога и међусобне размене.²³

Поље јеврејских студија било је традиционално фокусирано на историју и културну продукцију малих група учених људи који су писали на хебрејском. Тако су све донедавно остале непримећене илустроване књиге из 16. века, писане и штампане, посвећене женама и мушкарцима из средњих слојева јеврејског друштва. Ове књиге писане су на јидишу, језику Ашкеназа, који је проистекао из хебрејског и различитих дијалеката немачког, али и словенских језика. Судећи по једноставној лексици, намера ових књига била је, пре свега, дидактичка. Пошто су малих димензија, јасно је да су писане и штампане да би се читале у приватности дома. Писали су их Јевреји за Јевреје, али су умножаване у хришћанским штампаријама у Венецији и Верони, а илустрације којима обилују стварали су, највероватније, хришћански уметници. Ове књиге нарочито указују на то да се дела јеврејске културе морају посматрати

21 О овим примерима: Shulvass: 1973, 234-235; Muir: 2002, 1-18.

22 Shulvass: 1973, 240.

23 Epstein,... 33-52.

као производи јеврејског духа али, истовремено, и као интегрални сегмент европске културе.²⁴

Илустрације из ових књига, које су служиле као модел стотинама година, пружају најбољи увид у самоперцепцију и самопрезентацију ренесансних Јевреја. У књизи религиозних обичаја *Sefer Minhagim* из око 1503, као и у секуларним књигама попут витешког романа *Parisun Viene* и колекцији прича познатој као *Kuh-Bukh* из 1594. и 1595, налазе се нарочито занимљиве илустрације. То су прикази празничних свечаности у синагоги и приватним домовима, венчања, забаве, гозбе, плесови, музицирање и друге свакодневне активности, укључујући и приказ наге жене која се купа за празник Рош Хашана. На њима се види да су се Јевреји представљали као типични ренесансни људи – у оновременој одећи, елегантним позама, испред и унутар грађевина са аркадама, лођама и вртовима.²⁵ Нова стратегија *selfa* и модерна технологија штампе навели су Јевреје да се не представе као изабрани народ, нити као жртве хришћанског прогона, већ да, преузимајући уметнички језик ренесансе, креирају сцене свакодневног живота какав је био, или какав је бар требао да буде.²⁶ Ове слике осветљавају сасвим другачије лице јеврејског ренесансног идентитета. Оно је далеко од традиционалне *lacrimosa* презентације Јевреја и њихове историје унутар хришћанског контекста.²⁷ Ведро и праћено радосним покретом тела, ово лице сведочи о томе колико је богат и слојевит јеврејски идентитет, као и јеврејска култура ренесансне Европе.

Литература:

Aronberg Lavin 1967: M. Aronberg Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca, *Art Bulletin* 49/1, 1–24.

Aronberg Lavin 1972: M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca. The Flagellation*, The Univ. of Chicago Press.

Bonfil 1994: R. Bonfil, *Jewish Life in Renaissance Italy*, Berkeley.

Брајовић 2011: С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји, *Наслеђе. Часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, VIII/20, ФИЛУМ, Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, 167–181.

Carrier 1987: D. Carrier, Piero della Francesca and His Interpreters: Is There Progress in Art History?, *History and Theory* 26/2, 150–165.

Feinstein 2003: W. Feinstein, *The Civilization of the Holocaust. Poets, Artist, Saints, Anti-Semites*, London.

Frojmovic 2002: E. Frojmovic, Editor's Foreword, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Brill.

24 Wolfthal, 2004, 3–26, 44–62, 111–131, 175.

25 О оваквој презентацији Јевреја и у: Bonfil:1994, 243–246.

26 Wolfthal: 2002, 189–212.

27 На то скреће пажњу: Wolfthal: 2004, xxx.

- Gentili 2004: A. Gentili, Traces of Giorgione. Jewish Culture and Astrological Science, in: S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scire eds., *Giorgione. Myth and Enigma*, Kunsthistorisches Museum Wien 2004, 57–69.
- Ginzburg 2002: C. Ginzburg, *The Enigma of Piero della Francesca*, Verso.
- Gleason 1993: E. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, Berkeley and Los Angeles.
- Hoffman 1981: J. Hoffman, Piero della Francesca's Flagellation: A Reading from Jewish History, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 340-357.
- Kaplan 2008: P. D. Kaplan, Old Testament Heroes in Venetian High Renaissance Art, in: M. B. Merback ed., *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Anti-Semitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Brill, 277-304.
- Katz 1992: D. Katz, The Phenomenon of Philo-Semitism in Christianity and Judaism, in: D. Wood ed., *Papers Read at the 1991 Summer Meeting and the 1992 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, Oxford, 327–361.
- Katz 2008: D. E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, The Univ. of Pennsylvania Press.
- King 2007: D. King, *Astrolabes and angels, epigrams and enigmas. From Regiomontanus' acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation of the Christ*, Stuttgart.
- Marrow 1977: J. H. Marrow, 'Circumdederunt me canes multi': Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *Art Bulletin* 59, 167–181.
- Michael Epstein 2002: M. Michael Epstein, Another Flight to Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 33-52.
- Pope-Hennessy 2002: J. Pope-Hennessy, *The Piero della Francesca Trail*, New York 2002.
- Pullan 1971: B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State*, Oxford.
- Pullan 1997: B. Pullan, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670*, London.
- Randolph 2002: A. W. B. Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven and London.
- Sed-Rajna 1999: G. Sed-Rajna, Studies on Jewish Art in the Last Fifty Years. A Survey, in: J. Targarona Borrás, A. Sáeuz-Badillo eds., *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century*. Vol. II: *Judaism from the Renaissance to Modern Times*, Leiden, 96-105.
- Wolfthal 2002: D. Wolfthal, Imaging the Self: Representation of Jewish Ritual in Yiddish Books of Customs, in: E. Frojmovic ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Boston, 189-212.
- Wolfthal 2004: D. Wolfthal, *Picturing Yiddish: Gender, Identity and Memory in Illustrated Yiddish Books of Renaissance Italy*, Leiden.
- Wood: 2002, J. M. Wood, Piero's Legend of the True Cross and the Friars of San Francesco, J. M. Wood ed., *Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Cambridge Univ. Press 2002, 51-65.

Saša Brajović

PRESENTATION AND SELF-PRESENTATION OF JEWS IN EARLY MODERN EUROPEAN HISTORY

Summary:

Renaissance visual culture, sacred and profane, has shaped the character of the Jew as a grotesque and corrupt. However, the development and duration of this stereotype was not linear, but has changed within the changing context of Christian-Jewish relations. Although the imagery *Adversus Judaeos* is indisputable, it is necessary to study its mechanism and turn the attention to the existence of a variable dynamic of representations of Judaism. Visualization of the Synagogue and the Old Testament heroes points to the ambivalence of representation of Judaism in the early modern period. Special attention is diverted to the field of Jewish visual culture. Jewish art is unique, but, at the same time, is the offspring of Christian-Jewish dialogue and mutual exchange. It is the product of the Jewish spirit but also an integral segment of the European culture of the early modern era.

Keywords: Renaissance visual culture, iconography of anti-Semitism, *Judenbild*, changing stereotypes of sacred and profane art, visualization of the Old Testament heroes, Jewish art and self-presentation.

*Примљен фебруара 2013.
Прихваћен априла 2013.*

Дуња Живановић¹
Филолошки факултет, Београд

МЕТАФОРИЧКА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА КУЛТУРЕ У МОДЕЛУ КУЛТУРЕ ХЕРТА ХОФСТЕДЕА²

Овај рад истражује метафоричку концептуализацију националне културе на којој је заснован модел културе Херта Хофстедеа (Hofstede 2001). Теоријску окосницу рада представља теорија појмовне метафоре, која преко концепата пресликавања, домена и сликовних схема омогућује идентификацију метафора у језичком материјалу и анализу њихових својстава и улога у конкретној научној теорији. Истраживање метафоричких пресликавања показује да поред општих сликовних схема постоји више метафора различитих нивоа општости помоћу којих се концептуализује култура, а да централно место има појмовна метафора КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ. Метафоре које Хофстеде користи имају кључну улогу у конституисању његовог теоријског модела и стваралачке су по својој природи. Његове метафоре су ефикасно средство којим се осветљава неколико аспеката националне културе и извесно је да имају значајну заслугу за успех и популарност Хофстедеовог модела, као и начин на који данас размишљамо и говоримо о култури.

Кључне речи: појмовна метафора, национална култура, Херт Хофстеде

1. УВОД

У дискурсу културних студија готово да нема истраживања које се бави националним културама, културолошким разликама и интеркултуралном комуникацијом, а које не садржи референцу на холандског истраживача Херта Хофстедеа (Geert Hofstede). Хофстеде је на основу проучавања културолошких разлика формулисао модел културе, са циљем да дефинише културу као појаву и објасни принципе по којима она функционише, односно њене ефекте. Свој модел и резултате својих истраживања објавио је у обимном делу Последице културе (*Culture's Consequences*), понудивши свету једну нову перспективу из које се култура, поготово национална култура може схватити и изучавати.

¹ dunja.zivanovic@yahoo.co.uk

² 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 просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Када пажљивије проучимо начин на који Хофстеде дефинише и описује културу, уочавамо да се његов модел заснива на неколико кључних метафоричких концептуализација. Претпостављамо да су успех и популарност Хофстедеовог модела у великој мери засновани на одабиру метафора помоћу којих је настојао да објасни овај врло апстрактан и загонетан феномен, те је циљ овог рада да Последицама културе приступи са аспекта когнитивне лингвистике и истражи појмовне метафоре којима је култура у оквиру Хофстедеовог модела концептуализована.

Теоријску подлогу рада чини теорија појмовне метафоре Лејкофа и Џонсона (Лејкоф и Џонсон 1999; 2003), уз студије још неколико важних аутора који се баве улогом појмовне метафоре у науци и проучавањем метафоре у дискурсу (Камерон 2003; Кликовац 2004; Семино 2008; Кевечеш 2002). Након што презентујемо теоријски оквир, циљеве и методе истраживања, у раду идентификујемо Хофстедеове метафоре, анализирамо њихову природу, дистрибуцију и улогу коју имају у дискурсу. Кључна питања на која у раду тежимо да одговоримо су: 1) који се изворни домени користе у концептуализацији културе, 2) на који начин они наглашавају, односно скривају аспекте културе, 3) да ли домени варирају у зависности од поглавља, односно тема у вези са културом које Хофстеде обрађује, 4) какве су идентификоване појмовне метафоре по својој врсти, односно својствима. Коначно, изводимо закључке о томе како су Хофстедеове метафоре обликовале начин на који размишљамо и говоримо о култури.

2. МЕТАФОРА КАО МЕХАНИЗАМ МИШЉЕЊА

Пажљивије проучавање метафоре у научном дискурсу поље је у коме је посебно јасно да је метафора првенствено феномен мишљења, а не језичког израза (Лејкоф и Џонсон 2003: 5; Кликовац 2004: 11). Циљ науке јесте разумевање и објашњавање сложених феномена коришћењем апстрактног мишљења. С обзиром на то да је суштина метафоре „разумевање и доживљавање једне врсте ствари помоћу друге врсте ствари“³ (Лејкоф и Џонсон 2003: 5), јасно је да је за проучавање нових и непознатих појмова неопходно користити познате, конкретне појмове, односно да овако схваћена метафора није стилска фигура којом се може изразити научна мисао, већ механизам који лежи у суштини те мисли и без кога она не би ни била могућа (Лејкоф и Џонсон 1999: 65; Лејкоф 2006: 233; Семино 2008: 130; Кликовац 2004: 33).

О појмовној метафори говоримо онда када се структура једног појмовног домена пресликава на структуру другог појмовног домена (Лејкоф и Џонсон 1999: 247). Познат пример који Лејкоф и Џонсон (1980: 5) дају је пресликавање РАСПРАВА ЈЕ РАТ, које омогућује да расправу разумемо као ратовање, у коме неко побеђује, а неко губи, у ком се људи

3 Све цитате из Хофстедеове студије Последице културе и из студије Лејкофа и Џонсона превела је ауторка овог рада.

боре и бране своје мишљење. На циљни домен, домен расправе пресликава се структура изворног домена, домена рата.

Домени су појмовни гешталти којима се концептуализују структурне целине (Лејкоф и Џонсон 2003: 117), односно кохерентни сегменти искуства (Кевечеш 2002: 324). Изворни домени су по правилу конкретнији, као што је домен људског тела, док су циљни домени апстрактнији. Два важна својства у вези са појмовним доменима метафора јесу принцип једносмерности и наглашавање и скривање. Принцип једносмерности подразумева да пресликавање увек иде од конкретног ка апстрактном, док наглашавање и скривање (енгл. *highlighting and hiding*, Лејкоф и Џонсон 2003: 10) или једностраност (Кликовац 2004: 15) подразумевају да метафоричко пресликавање осветљава једно својство апстрактног појма, што нужно резултира тиме да друга својства која тај појам поседује остају у сенци. Не постоји изворни домен помоћу ког се могу разумети све особине појаве која је циљни домен метафоре. Зато је за један циљни домен могуће користити више изворних домена и помоћу различитих пресликавања сагледати његове различите стране. Тако, на пример, метафоре РАСПРАВА ЈЕ САДРЖАТЕЉ, РАСПРАВА ЈЕ РАТ, РАСПРАВА ЈЕ ГРАЂЕВИНА, РАСПРАВА ЈЕ ПУТОВАЊЕ, осветљавају различита својства расправе, остављајући остала ван фокуса (Кевечеш 2002: 92).

Раније наведена метафора РАСПРАВА ЈЕ РАТ сугерише да су расправа и рат по нечему слични. Оно што, међутим, треба имати на уму јесте чињеница да ова метафора није последица сличности између расправе и рата, већ да она управо креира сличност између ове две појаве. Сличност није објективна, инхерентна овим појмовима, већ је део човековог доживљаја света и производ је појмовног система који користи (Лејкоф и Џонсон 1999: 37, 154). Иако сличности не постоје у самим појавама, метафоричка пресликавања која човек на њих примењује никада нису арбитрарна (Лејкоф 2006: 232), већ имају утемељење у знању и искуству. Насупрот традиционалном филозофском учењу у којем је ум аутономан у односу на телесно искуство, Лејкоф и Џонсон истичу да је ум утеловљен и да је начин на који функционише под снажним утицајем телесног искуства, нарочито чулне перцепције и кретања (Лејкоф и Џонсон 1999: 17). Начин на који концептуализујемо апстрактне појаве, као што су морал, достигнућа или различите емоције, потиче из других домена нашег искуства, и то примарно сензомоторних домена (Лејкоф и Џонсон 1999: 45). Тако просторне односе горе-доле, унутра-споља, напред-назад, плитко-дубоко, централно-периферно не приписујемо само физичким, већ и апстрактним појавама, па ћемо рећи да је будућност пред нама или да је неко на врхунцу моћи (Лејкоф и Џонсон 2003: 15-17).

Метафоре које су директно утемељене у телесном искуству називају се примарним метафорама (Лејкоф и Џонсон 1999: 56-7). Примарне метафоре су атомистичке по својој природи и комбиновањем формирају комплексне метафоре, које нису директно утемељене у телесном искуству, већ се састоје од примарних метафора и различитих знања и

уверења која човек поседује као припадник заједнице (Лејкоф и Џонсон 1999: 60). Пример који за такву метафору Кевечеш (2002: 95) наводи је метафора АРГУМЕНТ ЈЕ ГРАЂЕВИНА, у чијој су основи примарне метафоре ЛОГИЧКА СТРУКТУРА ЈЕ ФИЗИЧКА СТРУКТУРА и ИСТРАЈАТИ ЈЕ ОСТАТИ У УСПРАВНОМ ПОЛОЖАЈУ.

2.1 КЛАСИФИКАЦИЈА ПОЈМОВНИХ МЕТАФОРА

Осим по структури, постоји још неколико начина да се метафоре категоризују. По својој природи, оне могу бити засноване на знању или на слици (Кевечеш 2002: 42). У првом случају одређени аспекти знања о изворном домену пресликавају се на циљни домен, као што је то случај са метафором ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, где се на циљни домен пресликавају аспекти путовања као што су препреке. У другом случају, међутим, на циљни домен пресликавају се сликовне схеме, структуре које се понављају у нашем телесном искуству, помоћу којих доживљавамо свет око себе, што пројектујемо и на апстрактне појмове. Таква је, на пример, сликовна схема равнотеже (Кликовац 2004: 20), која је заснована на телесном доживљају, али се пројектује и на афективну раван, па можемо рећи да је неко емоционално неуравнотежен (Кликовац 2004: 20). Честе сликовне схеме су схема садржатеља, дела и целине, вертикалне димензије (горе-доле), близине и удаљености, путање итд. (Кевечеш 2002: 43; Лејкоф и Џонсон 2003: 253).

Уколико метафоре посматрамо са аспекта нивоа општости, оне могу бити генеричког нивоа или специфичног нивоа (Кевечеш 2002: 44). У првом случају, пресликава се само рудиментарна, врло општа структура појмовних домена, какав је случај у метафори ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ОСОБА (Лејкоф и Џонсон 2003: 34). Код метафора специфичног нивоа, појмови су мање општи и пресликава се знатно већи број њихових својстава. Таква је метафора ИНФЛАЦИЈА ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ (Лејкоф и Џонсон 2003: 34).

Метафоричка пресликавања која су у једној заједници конвенционализована и која се реализују кроз уобичајене изразе често се ни не осећају као фигуративна. Теорија појмовне метафоре Лејкофа и Џонсона недвосмислено је указала на велику заблуду традиционалног уверења да је метафора рафинирано стилско средство и да је својствена првенствено књижевном дискурсу. Чињеница је, међутим, да нека пресликавања сматрамо „фигуративнијим“ од других. Кликовац (2004: 101) доводи овај аспект метафоре у везу са нивоом општости. Уколико пресликавање промени ниво општости који је конвенционализован када се размишља и говори о некој појави, оно се осећа као фигуративније. Ако упоредимо следеће две метафоре које наводе Лејкоф и Џонсон, видимо да их не доживљавамо као подједнако фигуративне, тј. да је друга поетичнија:

1. ЉУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ (2003: 215)

2. ЉУБАВ ЈЕ ЗАЈЕДНИЧКО УМЕТНИЧКО ДЕЛО (2003: 139)

Крофт и Круз (2004: 205) истичу да метафора има животни пут: када настане, говорници језика су врло свесни метафоричности одређеног израза, односно концептуализације појма; међутим, како време пролази и како метафора постаје уобичајен начин да се размишља и говори о некој појави, тако се губи свест о томе да се заправо ради о метафори. Тако често не примећујемо да употребљавамо метафору ако кажемо да су се двоје људи разишли или да нечија веза добро напредује. Ова чињеница важна је за наше истраживање, јер су неке од метафора које је сковао Хофстеде постале саставни део начина на који говоримо о културама света и тако прешле пут од нове, свеже метафоре, до конвенционалног израза сасвим уобичајеног у дискурсу културних студија.

Метафоре можемо класификовати и по улози коју имају. На примеру афоризама Душана Радовића, Кликовац (2004: 101-112) показује како даровити појединци могу уочити постојеће сличности међу конкретним појавама, као илустрацију наводећи следећи афоризам: „На плавом тигању неба, сунце на око.“ Оваква улога метафоре, која скреће пажњу на постојеће, доживљене сличности обично између два конкретна домена, назива се откривачка. Са друге стране, када је циљни домен апстрактан, а изворни конкретан, до израза долази стваралачка улога метафоре. Стварајући сличност између појмова, метафора омогућује да један појам доживимо помоћу другог.

Начин на који метафоре стварају сличност главни је критеријум на основу ког су Лејкоф и Џонсон класификовали метафоре у својој студији *Метафоре наше насушне*⁴ (2003: 147). Онтолошке метафоре су оне помоћу којих се апстрактним појавама, као што је у случају овог рада култура, додељује онтолошки статус конкретног, физички опипљивог предмета (Лејкоф и Џонсон 2003: 26). То омогућује да се апстрактан појам или појава квантификује или да се идентификују њена својства. Пример за такву метафору је ВРЕМЕ ЈЕ СУПСТАНЦА, јер се може мерити, користити и истрошити (2003: 66). Додељивање статуса предмета апстрактној појави, међутим, не омогућује нам да разумемо много о природи те појаве. Зато се онтолошке метафоре разрађују, односно спуштају на нижи ниво општости, како би нам пружиле више садржаја (Лејкоф и Џонсон 2003: 27). Таква је метафора ВРЕМЕ ЈЕ НОВАЦ, јер поред информација које нуди онтолошка метафора ВРЕМЕ ЈЕ СУПСТАНЦА упућује на то да је време вредно. Осим онтолошке категорије, изворни домен за метафору може бити и просторна оријентација. У том случају говоримо о оријентационим метафорама, какве су метафоре у којима оријентација ГОРЕ има позитивну вредност: ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ, односно МАЊЕ ЈЕ ДОЛЕ; ЗДРАВЉЕ ЈЕ ГОРЕ, односно БОЛЕСТ ЈЕ ДОЛЕ; ВРЛИНА ЈЕ ГОРЕ, односно НЕМАЊЕ ВРЛИНЕ ЈЕ ДОЛЕ (Кевечеш 2002: 40). Трећи тип метафора су структурне метафоре, којима се релативно богата структура знања из изворног домена, који боље познајемо, пресликава на мање познат циљни домен, и чиме се један домен структурира помоћу другог (Лејкоф

4 Превод Д. Кликовац (види Кликовац 2004: 11)

и Џонсон 2003: 15; Кевечеш 2002: 37). Једна од таквих метафора, коју Лејкоф и Џонсон наводе, јесте метафора ИДЕЈЕ СУ ХРАНА (2003: 148).

Када упоредимо ове четири категорије метафоре, оно што се намеће као питање јесте: по чему се структурна метафора разликује од разрађене онтолошке метафоре, односно зар се и у метафори ИДЕЈЕ СУ ХРАНА циљном, апстрактном домену не додељује онтолошки статус предмета. Разрешење ове недоумице може се пронаћи у поговору који је Лејкоф 2003. додао првобитној верзији књиге *Метафоре наше насушне*, објављеној 1980. Имајући на уму недостатке овакве поделе метафора, он нуди следећу исправку: „све метафоре су структурне (по томе што пресликавају структуре на структуре); све су онтолошке (по томе што стварају ентитете у циљном домену); и многе су оријентационе (по томе што пресликавају оријентационе сликовне схеме)“ (Лејкоф и Џонсон 2003: 256).

У овом раду, главна улога класификације појмовних метафора није да дефинише границе категорија у које би се метафоре из корпуса разврстале, већ да пружи теоријски оквир помоћу ког се метафоре могу сагледати из различитих углова и спецификовати у складу са следећих пет важних својстава:

1. степеном сложености,
2. нивоом општости,
3. степеном конвенционалности,
4. улогом,
5. начином на који метафоре стварају сличност.

2.2. МЕТАФОРА У НАУЧНОЈ МИСЛИ

У својој књизи о утеловљености ума и реперкусијама које овакво схватање има на доживљај традиционалне филозофске мисли, Лејкоф и Џонсон истичу да наука користи исти основни појмовни систем који користе сви људи у свакодневном животу. Теорије могу разрадити основне појмове, увидети нове везе међу њима и извући нове импликације, али појмовни систем научног дискурса заснован је на истим механизмима као и дискурс у осталим сферама људске активности и неминовно је под утицајем човековог телесног искуства. У истом делу Лејкоф и Џонсон (1999: 7, 71) доводе у питање и веровање да су научни појмови егзактни, дословни и немају метафоричку структуру. Чињеница да је метафора која мотивацију има у телесном искуству предуслов за апстрактну мисао значи да су одговори на филозофска питања увек били и да ће увек бити највећим делом метафорички. Оно што ови аутори истичу као норму филозофске мисли јесте метафорички плурализам, те се апстрактни појмови као што су време, узроци, моралност или ум, концептуализују увек помоћу више различитих метафора (1999: 71).

Једна теорија састоји се у избору једне метафоре или групе метафора, у уверењу да управо оне омогућују најбољу спознају неке појаве. Теорије се и разликују по томе каква је метафоричка концептуализација

употребљена да би се расветлила непозната својства неког апстрактног домена који је предмет проучавања. Нова научна теорија зачиње се онда када се пронађе нова метафора за посматрану појаву (Кликовац 2004: 34), а популарност и успех теорије у тесној су вези са претходно изнетом чињеницом да научне теорије у својој основи имају исте појмовне метафоре које су део нашег когнитивног несвесног (Лејкоф и Џонсон 1999: 541). Успешна теорија је она која нам је интуитивно прихватљива, што је утицај који имамо када су њене метафоре у складу са нашим искуством (Лејкоф и Џонсон 2003: 20). У научном дискурсу, дакле, метафора није само средство којим ће се објаснити једна научна теорија, већ чини саму срж теорије (Семино 2008: 130; Кликовац 2004: 33).

Иако је природа појмовне метафоре иста у науци и на другим пољима човекове активности, у литератури заснованој на теорији појмовне метафоре ипак се могу пронаћи описи неких појава карактеристичних за метафору у научном дискурсу. Семино (2008: 134) уочава да су научне метафоре за разлику од метафора у књижевности често у оквиру истог дискурса експлицитно и систематично објашњене, уз јасно реферирање на појмовне домене који учествују у грађењу те метафоре. Поред експлицитних објашњења, још један важан аспект метафора у науци јесте чињеница да оне не настају са циљем да буду јединствене и својствене неком одређеном појединцу, какав је случај са књижевницима (Семино 2008: 140). Научници стварају метафоре (свесни или несвесни метафоричке основе своје теорије) са жељом да њихова концептуализација неке појаве постане општеприхваћена у научној заједници и да језичке реализације појмовних метафора постану технички изрази у неком научном пољу.

Семино (2008: 132-134) у истој студији даје резиме разлике између егзегетичких или педагошких метафора са једне стране, и оних које конституишу теорију са друге стране. У првом случају метафоре служе да објасне неку постојећу идеју на сликовит начин, а у другом случају метафоре стварају теорију. Ово су две функције које метафора може имати у научном дискурсу, а које не искључују једна другу, поготово имајући у виду чињеницу да се природа и улога метафоре мењају у времену.

3. ИСТРАЖИВАЊЕ: МЕТАФОРИЧКА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА КУЛТУРЕ У ДИСКУРСУ ХЕРТА ХОФСТЕДЕА

Након што смо идентификовали метафоре које за циљни домен имају појам културе у Хофстедеовој студији *Последице културе* (2001), применили смо горе описан теоријски апарат како бисмо проучили њихова својства. С обзиром на то да ово истраживање више пажње поклања квалитативној него квантитативној анализи, важно је истаћи да у овом раду нисмо презентовали све реализације метафора које смо идентификовали у Хофстедеовој студији, већ смо сваку метафору коју смо идентификовали и коју у раду представљамо илустровали примерима

одабраним из корпуса. Поред својстава истраживали смо и дистрибуцију метафоричких израза у дискурсу, односно учесталост, комбиновање, груписање и разрађивање метафора, као и сигнализирање метафоре у дискурсу кроз употребу одређених израза или знакова интерпункције.

Проучивши природу метафора које смо идентификовали, уочавамо да је заједнички именитељ свих Хофстедевих метафора њихов онтолошки аспект. Будући да је национална култура апстрактан, неопипљив појам, схваћен и дефинисан на различите начине, да би се овај феномен проучавао и квантификовао неопходно је доделити му онтолошки статус појаве. То се јасно види на следећим примерима (реализације метафоре истакнуте су курзивом):

[...] *поштрага за димензијама културе* (2001: 1)

Ово поглавље примењује теоријски оквир који смо представили на ситуације када се *културе срећну*. (2001: 423)

Циљ ове књиге је да прецизно опише *елементе од којих је култура састављена*. (2001: xix)

У *средистију* се налази систем друштвених норми који се састоји од система вредности (*менталног софтвера*) који дели већина популације. (2001: 11)

Већ на овом малом броју примера уочавамо да врста појаве помоћу које се концептуализује култура није увек иста. Као појаве у изворном домену јављају се:

ПРЕДМЕТ: [...] *поштрага за димензијама културе* (2001: 1); људи су *носиоци „менталних програма“* (xix)⁵

ОСОБА: Ово поглавље примењује теоријски оквир који смо представили на ситуације када се *културе срећну*. (2001: 423); у *непољерантним културама* може се наићи на толерантне домаћине, и обратно (2001: 424)

НЕВИДЉИВА СИЛА: Као *силе* у физици, ментални програми су *неопипљиви* [...] (2001: 2); [...] *култура се манифестује* кроз видљиве елементе [...] (2001: 10)

Иако нисмо прецизно мерили фреквенцију наведена три домена у корпусу, примећујемо да се најчешће налази на метафоричка пресликавања којима се култури додељује статус предмета. Пресликавање КУЛТУРА ЈЕ ПРЕДМЕТ изузетно је високог нивоа општости. Међутим, у корпусу проналазимо специфичније метафоре, којима се култури додељује статус конкретног предмета:

КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА

КУЛТУРА ЈЕ ГРАЂЕВИНА/КОНСТРУКЦИЈА

КУЛТУРА ЈЕ БИЉКА

КУЛТУРА ЈЕ ГЛАВИЦА ЛУКА

5 Изворни домен РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ једини је који је врло тешко сврстати у неку од три категорије, јер се поставља питање да ли је софтвер предмет или ипак нека врста покретачког принципа или збира правила. Наведени пример, међутим, показује да се програм може носити, те нас је то упутило да га сместимо у категорију предмета.

Све ове предмете проналазимо на Кевечешовој листи уобичајених изворних домена, а код истог аутора проналазимо и листу изворних домена који су уобичајени када је циљни домен апстрактан комплексан систем, какав је култура. Обично смо заинтересовани за аспекте система као што су функција, постојаност, развој и стање, те као изворне домене користимо појмове МАШИНА, ГРАЂЕВИНА, БИЉКА и ЉУДСКО ТЕЛО (Кевечеш 2002: 155). У Хофстедеовој концептуализацији културе нагласак је на начину на који култура функционише, развија се, као и на степену њене стабилности, што се постиже коришћењем горе наведена четири изворна домена. Овако добијене метафоре су по својој природи структурне, што значи да структуру изворних домена пресликавају на циљни домен, стварајући сличност између појма културе и четири наведене врсте предмета. Метафором КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА Хофстеде наглашава следеће аспекте овог феномена:

- култура се састоји од компоненти: Готово сви наши ментални програми (као што су ставови и уверења) *поседују комбионентну вредности* (2001: 2);
- као машина, култура има механизме који је покрећу: У друштвима мора постојати *механизам* који омогућује да систем остане стабилан из генерације у генерацију (2001: 2);
- култура је као систем део ширег, већег система – људског друштва: *Култура у оквиру система* утиче на радозналост припадника заједнице и њихову толеранцију према новим идејама, чиме утиче на обим открића и иновација. (2001: 34)
- као систем који обавља одређену функцију, култура има подсистеме: У средишту се налази *систем друштвених норми који се састоји од система вредности* (менталног софтвера) који дели већина популације. (2001: 11)

Подсистем културе ком је у Последицама културе посвећена највећа пажња је систем вредности, садржан у претходном примеру. Вредност је овде изворни домен, чија се структура пресликава на домен веровања и ставова који карактеришу једну културну заједницу. Својство вредности јесте да се може квантификовати, па Хофстеде користећи мерне инструменте утврђује у којој мери једна култура вреднује следеће параметре:

1. удаљеност од извора моћи,
2. индивидуализам – колективизам,
3. избегавање неизвесности,
4. мушке карактеристике – женске карактеристике,
5. краткорочна – дугорочна оријентација.

Као што видимо, и саме скале су метафоричке по својој природи. Још једна метафора коју Хофстеде овде користи је ВРЕДНОСТИ КУЛТУРЕ СУ ЊЕНЕ ДИМЕНЗИЈЕ, што је метафора специфичног нивоа у чијој основи је општа онтолошка метафора КУЛТУРА ЈЕ ПРЕДМЕТ, односно

телу у простору, које има своје димензије и границе. У делу где Хофстеде уводи појам вредности и димензија културе уочљива је карактеристика метафора у науци на коју Семино (2008: 134) скреће пажњу, а то је да су оне често експлицитно објашњене. На следећем примеру видимо да Хофстеде указује и на недостатке свог модела, односно метафоричког представљања културе помоћу димензија:

Скор који свака земља има на једној димензији може се замислити као тачка на дужи. Када истовремено посматрамо две димензије, оне постају тачке у равни. Три димензије се могу замислити као тачке у простору. Четири и пет димензија већ постаје тешко замислити. Ово је недостатак димензионалног модела. (2001: 28)

Видимо да метафора КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА омогућује да стекнемо увид у многа својства националне културе као феномена. Ова стваралачка метафора је, међутим, још увек релативно високо на скали општости, јер постоји још једна много специфичнија метафора коју Хофстеде користи и у самој својој дефиницији културе:

У овој књизи културу посматрам као *колективно програмирање ума*, које разликује једну категорију или групу људи од друге. (2001: 9)

Култура се концептуализује као ментални програм или софтвер. Ова метафора једна је од централних у Последицама културе, између осталог и због тога што је део саме дефиниције културе. Ово су још неки од примера на које смо наишли:

[...] људи су носиоци „*менталних програма*“ [...]. (2001: xix)

Могуће је да је наш *ментални програм*, наш „*умни софтвер*“ [...] физички детерминисан стањем наших можданих ћелија. И поред тога, немогуће је директно посматрати *менталне програме* (2001: 2)

Људи се, као и остале животиње, рађају врло *непошћуно испрограмирани*. Да би били опремљени за живот, људима је потребан период *интензивног програмирања* од стране њихове друштвене средине. (2001: 4)

Као централна метафора, ова метафора разрађена је у дискурсу, па се реализује кроз више различитих израза из изворног домена: програм, програмирање, софтвер, систем. Ова метафора наглашава да се људи не рађају са развијеним менталним програмом, већ као рачунар пролазе кроз процес програмирања који је карактеристичан за одређену заједницу. На домен културе овако се пресликава још једно важно својство рачунарског програма: понашање припадника културе није случајно, већ је у складу са параметрима и корацима који су дефинисани програмом. Претпостављамо да се овде ради о јаком утицају когнитивистичке оријентације у науци у којој је једна од конституишућих метафора УМ ЈЕ РАЧУНАР. Ако се ослонимо на ову претпоставку, Хофстедеове метафоре можемо на следећи начин распоредити на скали општости:

КУЛТУРА ЈЕ ПОЈАВА
КУЛТУРА ЈЕ ПРЕДМЕТ

КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА
 КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАР
 КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ.

Наведене метафоре поред скале општости заузимају и различите позиције на скали комплексности. С обзиром на то да је култура високо апстрактан домен, све метафоре које се користе да би се она концептуализовала су комплексне. Међутим, оне које настају од других комплексних метафора, као што је случај са метафором КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА, која у својој основи има онтолошку метафору КУЛТУРА ЈЕ ПРЕДМЕТ, свакако су сложеније од метафоре као што је КУЛТУРА ЈЕ СИЛА.

Поред рачунарског домена који је најдоминантнији, постоји још неколико специфичних метафора које користе неке друге изворне домене. Таква је метафора КУЛТУРА ЈЕ ГЛАВИЦА ЛУКА, коју смо раније навели:

ритуали, хероји и симболи [...] су представљени као слојеви главице црног лука који обавијају језгро које се састоји од вредности. (2001: 10)

Овом метафором Хофстеде наглашава да су неки аспекти културе ближе спољашњости, док су неки обавијени и скривени. Импликација је такође да проучавалац културе овај феномен може „раставити“ на саставне делове. Ова метафора реализована је и вербално и визуелно кроз дијаграм, са циљем да прикаже елементе које је Хофстеде идентификовао као саставне делове културе. Тиме се она приближава педагошком полу улоге метафоре у научном дискурсу, док је метафора КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ знатно ближе полу метафора које конституишу теорију. Хофстеде, дакле, не само да користи метафоре, већ их и објашњава, што Семино (2008: 134) истиче као важну карактеристику метафора у научном дискурсу.

Идеја да култура има релативно трајан облик реализована је уз помоћу прилично опште метафоре КУЛТУРА ЈЕ ГРАЂЕВИНА/КОНСТРУКЦИЈА:

Културе, поготово националне културе изузетно су *стабилне* током времена. (2001: 34)

Дијаграм сугерише начин на који су обрасци националне културе укоренени у вредносним системима већинских група у популацији и на који временом постају *стабилни*. (2001: 1)

У другом примеру уочавамо још један изворни домен, с обзиром на то да обрасци националне културе имају корен. Изворни домен БИЉКА није чест у *Последицама културе*, али јавља се у неколико случајева, као што је следећи:

[...] људи су носиоци „менталних програма“ који се *развијају* у породици и *јачају* у школама и организацијама [...] (2001: xix)

У овом примеру немамо доказ да је изворни домен БИЉКА, јер се развити и јачати може свако друго живо биће. Можда би адекватнија формулација била КУЛТУРА ЈЕ ЖИВО БИЋЕ. Међутим, уколико узмемо у обзир претходно наведен пример да култура има корен, то може

сугерисати да је живо биће о коме се говори биљка, мада не можемо бити потпуно сигурни. Овај пример добра је илустрација и за начин на који се метафоричка пресликавања комбинују: на релативно малом узорку текста не комбинују се две или више метафора специфичног нивоа, већ су углавном присутна једна специфична метафора и друга релативно општа пресликавања, при чему специфичније пресликавање долази до већег изражаја. У претходном примеру домен ПРОГРАМ знатно је снажнији од домена БИЉКА или ЖИВО БИЋЕ. Овај пример занимљив је и са аспекта текстуалних маркера којима се сигнализира метафоричност. Знацима навода Хофстеде изражава да је ментални програм фигуративан начин да се говори о култури. Поред знака навода постоје и други сигнали које Хофстеде користи да означи фигуративност:

Као силе у физици, ментални програми су неопипљиви и термини које користимо да их опишемо су *конструктивни* [...] (2001: 2)

Скор који свака земља има на једној димензији *може се замислити као тачка на дужи*. (2001: 28)

Ово је недостатак димензионалног *модела* (2001: 28)

Ови сигнали у вези су са степеном фигуративности, односно конвенционалности метафоре. У тренутку када је Хофстеде објавио своју студију, домен менталног програмирања био је врло неконвенционалан начин да се проучава култура, чега је и сам аутор био свестан и што је поделио са читаоцем. Метафора КУЛТУРА ЈЕ ОСОБА далеко је конвенционалнија, те се сусрет култура доживљава као знатно мање фигуративан, ако се уопште има утисак да се ради о метафоричком преносу. Од свих Хофстедеових појмовних метафора које смо проучили, метафоре КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ и КУЛТУРА ЈЕ ЦРНИ ЛУК заузимају највиши положај на скали неконвенционалности.

Осим овим структурним и онтолошким метафорама, национална култура се концептуализује и помоћу одређених сликовних схема. Таква је схема САДРЖАТЕЉА. Ово су неки од примера:

Појединци у оквиру *културе* варирају око културног просека [...] (2001: 424)

Промене долазе *своља*, у виду сила природе или сила људских бића [...] (2001: 34)

[...]известан степен интроспекције у *ограничења сопствене културе*. (2001: xv)

Заправо и не постоји алтернативни начин да се изрази да се нешто догађа у једној или више култура, те је ово свеприсутна схема. Ова схема омогућује и да се испитају утицаји које други фактори имају на културу и елементе које она садржи, те без ове схеме таква размишљања не би ни била могућа.

Поред ове, наишли смо на још неколико сликовних схема помоћу којих се концептуализује култура:

ЦЕНТАР-ПЕРИФЕРИЈА: У *средњој* се налази систем друштвених норми који се састоји од система вредности (*менталног софтвера*) који дели већина популације. (2001: 11); дијаграм црног лука (2001: 11)

БЛИЗИНА-ДАЉИНА: удаљеност од извора моћи (2001: 79)

КРЕТАЊЕ: избегавање неизвесности (2001: 145)

ДЕО-ЦЕЛИНА: *један део* нашег менталног програма мора бити наслеђен (2001: 3)

ВЕРТИКАЛНА ДИМЕНЗИЈА: Ментални програми налазе се на три *нивоа*: универзалном, колективном и индивидуалном (2001: 1); На *највишем*, индивидуалном *нивоу*, макар један део нашег програма мора бити наслеђен (2001: 3).

Поред природе сликовних схема и метафора посматрали смо и њихову дистрибуцију у дискурсу. Неке метафоре су фреквентније од других и у дискурсу и теорији имају значајнију улогу, као што је случај са метафором КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ. Поред тога, уочили смо и да постоји образац у комбиновању метафора који омогућује да кључне метафоре, чија је улога да конституишу теорију, дођу до изражаја. Метафоре специфичног нивоа које конституишу теорију јављају се уз општија пресликавања и сликовне схеме, чије метафоричке природе читалац вероватно није свестан, а вероватно ни сам аутор.

Још један важан фактор у дистрибуцији појмовне метафоре у дискурсу јесу и подтеме којима се Хофстеде бави у покушају да одговори на питање шта је то култура. Примећујемо да одређена метафоричка пресликавања корелирају са одређеним темама, и то на следећи начин:

| тема | СВОЈСТВА КУЛТУРЕ | СТРУКТУРА КУЛТУРЕ | ФУНКЦИЈЕ КУЛТУРЕ/ ЕФЕКТИ КУЛТУРЕ |
|-------------------|---|--|---|
| појмовне метафоре | КУЛТУРА ЈЕ ПРЕДМЕТ КУЛТУРА ЈЕ СИЛА КУЛТУРА ЈЕ САДРЖАТЕЉ КУЛТУРА ЈЕ ГРАЂЕВИНА КУЛТУРА ЈЕ БИЉКА | КУЛТУРА ЈЕ ГЛАВИЦА ЛУКА КУЛТУРА ЈЕ ТЕЛО У ПРОСТОРУ КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА | КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ КУЛТУРА ЈЕ МАШИНА КУЛТУРА ЈЕ СИСТЕМ КУЛТУРА ЈЕ ОСОБА |
| сликовне схеме | САДРЖАТЕЉ | САДРЖАТЕЉ ВЕРТИКАЛНА ДИМЕНЗИЈА ЦЕНТАР-ПЕРИФЕРИЈА ДЕО-ЦЕЛИНА | САДРЖАТЕЉ КРЕТАЊЕ |

Видимо да се неке од метафора јављају само у оквиру једне теме, док се неке друге јављају у две или три теме паралелно. Овде је важно имати на уму парцијалну природу метафоричког пресликавања коју истиче Лејкоф (2006: 232). Подтема којом се аутор бави дефинише који део изворног домена се пресликава на циљни домен. Тако се домен МАШИНА неће пресликати на циљни домен КУЛТУРА, када је реч о својствима циљног појма, тј. неће се пресликати својства машине као што су то да се може укључити и искључити, покварити, поправити, да јој је потребна енергија да би радила и слично. Пресликаће се само они делови изворног домена који су у складу са темом: када се говори о структури културе, део домена МАШИНА који се пресликава јесу њене компоненте и подсистеми, а када се ради о функционисању културе пресликава се то што машина ради систематично, по одређеним правилима. Метафора КУЛТУРА ЈЕ ОСОБА јавља се у деловима дискурса који се баве функционисањем културе, конкретно оним што се дешава када су културе у контакту. Читаво једно поглавље у књизи посвећено је интеркултуралним сусретима и метафора КУЛТУРА ЈЕ ОСОБА је овде врло фреквентна, док се у осталим деловима књиге ретко јавља. Метафора, дакле, није статична, већ у директној зависности од теме, односно потреба учесника у дискурсу (Камерон 2003: 7). Када је реч о сликовним схемама и њиховој корелацији са подтемама, потпуно је очекивано да их највише има тамо где се ради о опису структуре културе као појаве.

С обзиром на то да Последице културе нису преведене на српски језик, делове текста у којима смо препознали реализацију појмовних метафора за потребе овог рада превели смо на српски. Важно је осврнути се на превођење као процес, јер у њему може доћи до извесних промена слика коришћених у изворном тексту. Међутим, у превођењу Хофстедеових метафора нисмо се сусрели ни са каквим потешкоћама, јер се за сваки изворни домен лако нашао еквивалент у српском језику. Ова чињеница може сугерисати да су појмови које Хофстеде користи као изворне домене универзални, лако разумљиви и лако преводиви, што би могао бити један од фактора који је допринео популарности његових студија широм света.

ЗАКЉУЧАК

Преглед литературе јасно показује да апстрактну појаву каква је култура, односно национална култура, није могуће концептуализовати без механизма појмовне метафоре. С обзиром на то да је култура у смислу који интересује Херта Хофстедеа врло апстрактан и тешко спознатљив појам, можемо извести закључак да он својим метафорама не реферира на утврђене, опипљиве аспекте културе тиме увиђајући сличност између њих и неких других појава. Другим речима, можемо извести закључак да су све Хофстедеове метафоре стваралачке. Метафоричким пресликавањима, од којих су централна КУЛТУРА ЈЕ РАЧУНАРСКИ ПРОГРАМ и

КУЛТУРА ЈЕ ГЛАВИЦА ЛУКА, Хофстеде је створио нови начин посматрања и доживљавања културе као појаве.

Резултати Хофстедеових истраживања и концептуализација културе до које је дошао послужили су као инспирација многим истраживачима после њега, пружајући им теоријски оквир помоћу ког ће истражити најразличитије појаве у вези са културом. У тренутку када су Последице културе доживеле своје друго издање, биле су једна од најцитиранијих извора у светском Цитатном индексу друштвених наука (Хофстеде 2001: xvii). Сигурно је да један од разлога за популарност Хофстедеовог модела културе јесте оно што Лејкоф и Џонсон (2003: 10) називају „интуитивном прихватљивошћу“ његових метафора, које су засноване на истим механизмима на којима и наше когнитивно несвесно и које дају кохерентност нашем искуству, у овом врло конкретном случају разумевању културе као појаве. И дан-данас, више од деценије касније, у времену када је научно интересовање за културолошке разлике и интеркултурални дијалог веће него икада, готово је незамисливо проучавање културе без реферирања на оно што је Херт Хофстеде написао у Последицама културе. Метафоре МЕНТАЛНОГ ПРОГРАМА и ГЛАВИЦЕ ЛУКА тако су прешле пут од нових метафора до конвенционализованог начина да себи представимо културу и да је даље изучавамо.

Као и свако метафоричко пресликавање, и ова два наглашавају једна својства појма, док друга нужно скривају. У литератури се могу пронаћи дискусије које се тичу адекватности Хофстедеових метафора, које скрећу пажњу на само делимично осветљавање појма културе (нпр. Фанг 2005-6: 85). Сугестија за даље истраживање била би у светлу теорије појмовних метафора испитати алтернативне метафоре које различити аутори нуде уместо Хофстедеових и установити које друге аспекте културе ове метафоре откривају, али и које аспекте културе те метафоре нужно занемарују, јер очекивање да постоји једна, савршена и свеобухватна појмовна метафора за културу свакако није у складу са једним од основних својстава метафоре које су открили Лејкоф и Џонсон, а то је наглашавање и скривање.

Свесни да нам Хофстедеове метафоре извесно нису откриле све о култури, ипак можемо закључити да нам јесу откриле много и да су одиграле значајну улогу у формирању начина на који данас проучавамо културу, разумемо културне феномене и ово разумевање примењујемо у сфери интеркултуралних сусрета. На тај начин ове метафоре утичу на наше понашање, тј. оне су захваљујући својој великој популарности постале „метафоре по којима живимо“ (Лејкоф и Џонсон 2003: 244) у свету у коме никада пре нисмо били свеснији културолошке разноврсности и утицаја националне културе.

Литература

- Камерон 2003: L. Cameron, *Metaphor in Educational Discourse*. London: Continuum.
- Крофти Круз 2004: W. Croft, and A. D. Cruse, *Cognitive Linguistics*. Cambridge: CUP.
- Фанг 2005-2006: T. Fang, From "Onion" to "Ocean" Paradox and Change in National Cultures. *International Studies of Management & Organization*, vol. 35, no. 4, Winter 2005-6, 71-90.
- Хофстеде 2001: G. Hofstede, *Culture's Consequences*. USA: Sage Publications, Inc.
- Кевечеш 2002: Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Кликовац 2004: D. Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: XX vek.
- Лејкоф и Џонсон 1999: G. Lakoff, and M. Johnson. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- Лејкоф и Џонсон 2003: G. Lakoff, and M. Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Лејкоф 2006: G. Lakoff, The contemporary theory of metaphor. In D. Geeraerts, ed., *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin: Mouton de Gruyter, 186-238.
- Семино 2008: E. Semino, *Metaphor in Discourse*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Dunja Živanović

METAPHORICAL CONCEPTUALISATION OF CULTURE IN GEERT HOFSTEDÉ'S MODEL

summary

This paper explores the metaphorical conceptualisation of national culture which is at the heart of Geert Hofstede's very influential culture model. In this paper Hofstede's study *Culture's Consequences* (2001) is analysed using the theoretical framework based on conceptual metaphor theory and its key concepts (mapping, domains, image schemas), with the aim of identifying metaphors and exploring their properties and roles in Hofstede's scientific discourse. The analysis of Hofstede's study shows that culture as a phenomenon is conceptualised by means of general image schemas and a number of conceptual metaphors at different levels of generality, the central one being CULTURE IS A COMPUTER PROGRAMME. The metaphors Hofstede uses are the very essence of his theoretical model, constituting the concept of culture, rather than reflecting the existing similarities between culture and other concepts. Hofstede's metaphors effectively provide an insight into several important aspects of national culture, and they have certainly played a major role in the success of his theoretical model and his studies, strongly influencing the way in which culture is thought of and explored today.

Key words: conceptual metaphor, national culture, Geert Hofstede

Примљен фебруара 2013.
Прихваћен априла 2013.

Бранко М. Ракић
Филолошки факултет у Београду¹

ПРОЗОДИЈА ПРОСТЕ ИЗЈАВНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ

Тему овог рада представљају интонативне и ритмичке карактеристике простих изјавних реченица у француском језику. Наведене карактеристике настојаћемо детаљније да појаснимо и илуструјемо анализом резултата које смо добили експерименталним истраживањем на мањем корпусу француских простих изјавних реченица у рачунарском софтверу за анализу говора PRAAT. Пре него што пређемо на саму анализу овог мањег корпуса, настојаћемо да, на основу досадашњих радова француских аутора од седамдесетих година 20. века па до данас, укратко опишемо прозодијске карактеристике простих изјавних реченица у француском језику, као и феномене који су тесно повезани са ритмичким уређењем француске реченице уопште, па самим тим и са уређењем просе изјавне реченице, а то су ритмичка група и акценат групе.

Кључне речи: проста изјавна реченица, интонација, основна фреквенција, ритмичка група, интонема, акценат групе

Увод

Почетак озбиљнијег бављења интонацијом француског језика уопште, па самим тим и интонацијом простих изјавних реченица, може се сместити тек у седамдесете године 20. века, и то из два ралога од којих је први теоријске, а други чисто техничко-технолошке природе. Наиме, током шездесетих и седамдесетих година 20. века, француском фонологијом суверено је владао структурализам Андре Мартинеа (Мартине 1967) који интонацију сматра недискретном, па самим тим и маргиналном појавом јер излази из оквира његове теорије о двострукој артикулацији. Према овој теорији, прва артикулација језика је „артикулација према којој се свака искуствена чињеница коју некоме желимо да пренесемо, свака наша *вошреба* у коју *друге* желимо да *ушћимо*, анализира као *низ целина од којих свака има гласовну форму и значење*.“ (Мартине 1967: 13). Тако, Мартине (Мартине 1967: 13) даје пример исказај *aimal à latête* који се може рашчланити на шест узастопних целина *j', ai, mal, à, la, tête*.

Свака целина тако проистекла из прве артикулације и сама може да се рашчлани на мање узастопне јединице друге врсте. Реч је о гласовима

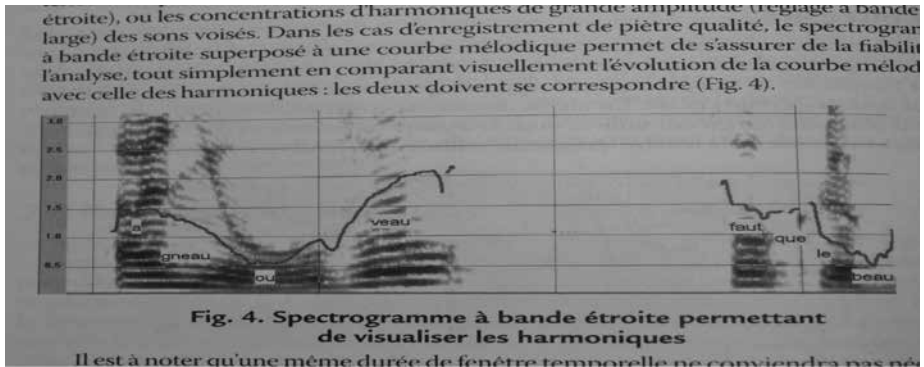
1 romanistika@fil.bg.ac.rs.

који, у Мартинеовом примеру, улазе у састав речи *tête* која се састоји од три целине /tet/ (Мартине 1967: 13). Таквим рашчлањавањем јединица прве артикулације на мање целине добијају се јединице друге артикулације. Мартине констатује да

„јединице прве артикулације не могу бити рашчлањене на мање јединице које би имале смисао: tête (глава) значи „tête“ (глава), а tē- и -te не могу имати засебна значења чији би збир дао еквивалент речи „tête“. Међушим, гласовна форма може се рашчланивати на јединице од којих свака доприноси разликовању речи tête од осталих јединица као што су на пример bête (звер), tante (тетика) или terre (земља).“ (Мартине 1967: 15).

Други разлог због којег је интонација занемаривана све до седамдесетих година 20. века, представљају незадовољавајућа техничка средства којима су се истраживачи служили приликом експерименталних мерења.

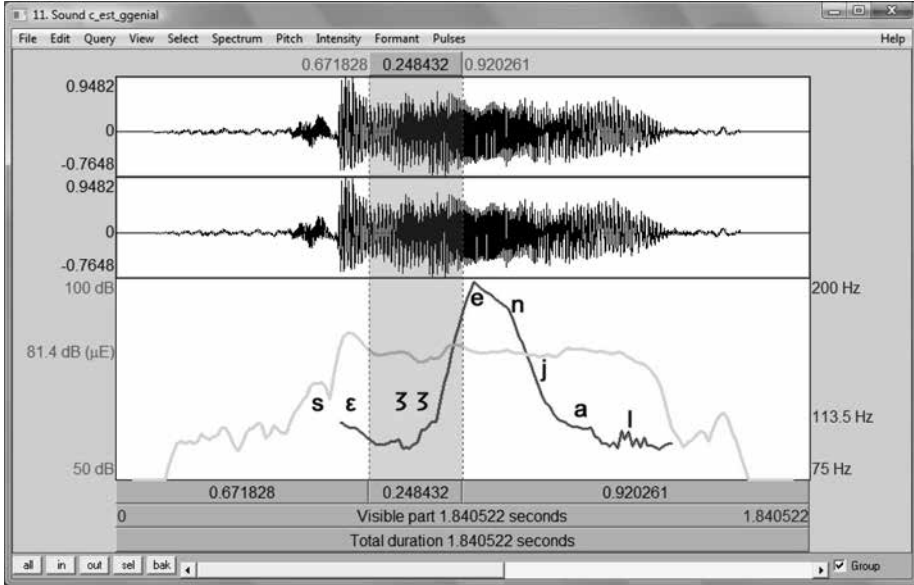
Истраживачи су, тако, на располагању имали само изузетно скупе и за коришћење крајње компликоване спектрографе.



слика 1. Спектрограм уске траке на којем се виде хармонијске компоненте гласова и мелодијске кривуље исказа.²

Реч је о апаратима који акустичке сигнале претварају у светлосне схеме и којима се добијају спектрограми уске траке и из њих хармонијске компоненте снимљеног гласа и мелодијске кривуље које се изводе праћењем облика датих хармонијских компоненти (слика 1).

² Слика је преузета из Мартен 2009: 18.



слика 2. Пример мерења у рачунарском програму за анализу говора PRAAT.³

Ситуација је почела из корена да се мења са развојем информатичких технологија, персоналних рачунара и рачунарских програма, па је већ деведесетих година 20. века сваки истраживач са основним познавањем рада на рачунару могао самостално да врши мерења варирања основне фреквенције F_0 која, заправо, представља фреквенцију вибрирања гласница, а чије варирање и перципирамо као интонацију.

Данас су тако развијени програми за анализу гласа која укључује мерење интензитета (изражено у децибелима dB), трајања (изражено у секундама) и основне фреквенције F_0 (изражено у херцима Hz) говорниковог гласа, и приказивање осцилограма и мелодијских кривуља што је од изузетног значаја за истраживања на пољу прозодије (слика 2).

Два најчешће коришћена програма, који су притом и најједноставнији за употребу јесу *WinPitch* и *PRAAT*. У нашим експерименталним мерењима на корпусу француских простих изјавних реченица које ћемо анализирати у трећем делу овог рада, користили смо програм *PRAAT* који смо преузели са званичног интернет сајта његових твораца са Универзитета у Амстердаму (www.praat.org).

Када је у питању организација нашег рада, желимо да истакнемо да ћемо, у првом делу овог рада, представити описе карактеристика прозодије француских простих изјавних реченица које је елаборирало неколико најзначајнијих француских аутора. Притом ћемо се осврнути и на изузетно важне прозодијске феномене тесно везане са саму интонацију реченице, а то су акценат групе и ритмичка група.

³ Слика је преузета из Ракић 2011: 221.

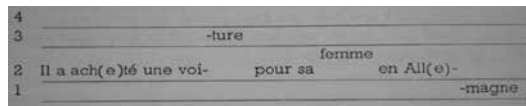
Други део рада посветићемо представљању карактеристика корпуса на којем смо извршили мерења и укратко ћемо дефинисати за нас најважнији акустички феномен, тј. појам основне фреквенције F_0 чије се вредности изражавају у херцима (Hz), а чија варирања перципирамо као интонацију. Поред тога, у неколико речи ћемо описати на који начин смо извршили експериментална мерења у рачунарском софтверу PRAAT.

У трећем делу рада, анализираћемо резултате мерења на мањем корпусу француских простих изјавних реченица у интерпретацији два изворна говорника француског језика, који би требало да поткрепе и илуструју полазне хипотезе нашег рада о основним карактеристикама прозоодије и ритма француске прости изјавне реченице.

Карактеристике интонације француске прости изјавне реченице

Средином шездесетих година 20. века, служећи се системом од четири интонативна нивоа⁴ које је, у опису интонације први употребио Пајк⁵ (Пајк in Леон 1998: 125), Пјер и Моник Леон су, у свом практичном корективном фонетском приручнику намењеном странцима који уче француски, на сликовит начин, помоћу својеврсних „текстуалних“ кривуља, описали и представили, између осталих, и интонативни образац који би одговарао француској простој изјавној реченици.

На слици 3 може се видети њихов приказ кретања интонације прости изјавне реченице. Мелодијска кривуља прости изјавне реченице, по правилу, полази са нивоа 2, док се на крају, карактерише падом до нивоа 1.



слика 3. Приказ кретања интонације прости изјавне реченице на четири нивоа према Моник и Пјер Леон.⁶

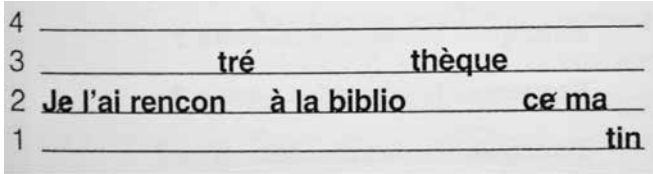
Значајно је напоменути да готово пола века касније, Моник Леон (Леон 2003), и овог пута у практичном приручнику са корективним фонетским вежбама за странце, на исти начин описује карактеристике кретања интонације у простој изјавној реченици.

Леонова (Леон 2003: 108), тако, сугерише да проста изјавна реченица почиње на нивоу 2, на нивоу 3 достиже врхунац висине и завршава се на нивоу 1 (слика 4).

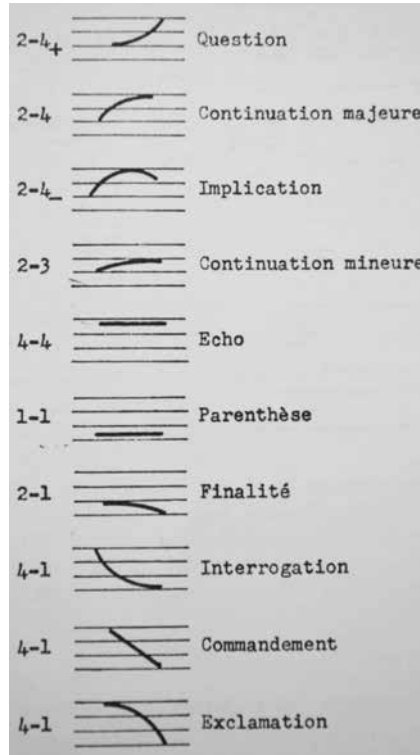
4 У опису француске интонације, овом систему од четири нивоа, Фор (Фор in Леон 1998: 125) и Леон (Леон 1998: 125) додали су и пети ниво који одговара феноменима експресивности. Неки аутори, међу којима је Роси (Роси et al 1981: 59) употребљавају чак шест нивоа, од којих шести има експресивно значење.

5 Kenneth Pike.

6 Слика је преузета из Леон, Леон 1964: 77.



слика 4. Интонација простије изјавне реченице на четири нивоа према Моник Леон.⁷



слика 5. Десет основних интонативних образаца у француском језику, према Делатру.⁸

Недуго после радова Леонових из 1964. године, Пјер Делатр (Делатр in Леон, Мартен 1970) 1966. године, елаборира исцрпан опис десет најчешћих интонативних образаца у француском језику које је схематски приказао као на слици 5.

Ти интонативни обрасци просторно коинцидирају са ритмичком групом (РГ) која се, по правилу, поклапа са смисаоним целинама, тј. син-

⁷ Слика је преузета из Леон 2003: 108.

⁸ Слика је преузета из Леон, Мартен 1970: 51

тагмама, а поједини аутори попут Леона, уместо назива интонативни обрасци, употребљава термин интонеме (Леон 1998: 119).

Када су у питању просте изјавне реченице, а ако за пример узмемо исказ са слике 4, он би се, према Делатру, у почетку, састојао од интонеме, тј. контуре молског настављања 2-3 (*continuation mineure*) која узлазним кретањем на свом крају успоставља прелаз између целина које су међусобно тесно везане, као што су прва ритмичка група *Je l'ai rencontré* и друга РГ *à la bibliothèque*, и друга РГ *à la bibliothèque* и трећа РГ *ce matin*.

Исказ се завршава интономом 2-1 (коинцидира са трећом РГ *ce matin*) која указује на довршеност исказа.

Иако се састоји од десет основних интонативних образаца, Делатро-ва подела, заправо, обухвата четири узлазна и четири силазна обрасца, а они се међусобно разликују само по облику кривуље. Ово може да потврди исправност тумачења која је први изнео Малмберг (Малмберг 1971: 206) да могу постојати само две основне интонеме, тј. два интона- тива обрасца, а то су: а) растућа кривуља 2-3 која означава недовршеност и б) силазна кривуља 3-2 која указује на довршеност исказа.

Леон (Леон 1998: 122) се, такође, слаже у оцени да постоје само два основна типа интонеме и то интонеме са растућом кривуљом које означавају недовршеност (2-3), и интонеме са силазном кривуљом (2-1) које означавају довршеност исказа.

Попут Малмберга и Леона, и Мартен примећује да, заправо, постоје само два основна интонативна „модалитета“ (Мартен 2009: 86), а то су декларативни и интерогативни модалитет.

Декларативни модалитет завршава се падом интонације означавајући довршеност исказа, а према Мартену (Мартен 2009: 87) може да се реализује као исказ који представља изјаву, наредбу или изношење очигледне истине, док се интерогативни модалитет карактерише растом интонације на крају исказа и реализује се као питање или искази који изражавају одређено изненађење или сумњу.

Као резиме свега наведеног, може се рећи да се интонација просте изјавне реченице у француском језику карактерише кривуљом која полази са нивоа 2, врхунцем висине (највећа вредност основне фреквен- ције) отприлике на средини исказа (ниво 3) и падом мелодије на њего- вом крају до нивоа 1, дакле до нивоа који је нижи од нивоа са којег је исказ почео.

У вези са интонацијом француске реченице уопште, па самим тим и интонацијом просте изјавне реченице, важно је још истаћи да њеним ритмом управљају целине које се називају ритмичким групама, а које могу да се састоје и од неколико акцентогених речи од којих свака губи свој потенцијални акценат у корист последњег слога у ритмичкој групи.

Француски акценат групе реализује се, заправо, дужењем последњег вокала у ритмичкој групи која, као што смо већ рекли, најчешће коин- цидира са синтагмом, па је наглашени (дакле последњи) слог РГ, како

примећује Леон (Леон 1998: 107), отприлике двоструко дужи од ненаглашених слогова који му у РГ претходе.

За реализовање француског акцента групе, значајно је рећи и да се одликује одсуством политоналног варирања, дакле, значајнијих варирања основне фреквенције F_0 (Hz) и интензитета (dB) на наглашеном слогу у односу на ненаглашени слог.

Просечан број слогова по ритмичкој групи је према Вијолану (Вијолан 1991: 35) 2,5, док се према Елизабет Гембретјер (Гембретјер 1994: 34) тај број креће између 3 и 5, а Леон (Леон 1998: 111) сматра да просечна ритмичка група у француском језику има између 4 и 5 слогова.

Дивергирање у мишљењима јавља се и по питању максималног броја слогова који ритмичка група може да има, па тако Ландерси и Ренар (Ландерси, Ренар 1977: 101) сматрају да се ритмичке групе могу продужавати до 8 слогова, Лот (Лот 1995: 138) констатује да се ритмичка група ретко продужава преко 9 слогова, док Лоре (Лоре 2007) примећује да решење за такво дивергирање у ставовима треба потражити у темпу говора.

Лоре (Лоре 2007: 44), наиме, сматра да изворни говорници продужавају број слогова по ритмичкој групи уколико говоре брже или уколико су сигурнији да ће их саговорници лакше разумети, и обрнуто.

Тако ће исказ *J'aime bien la viande rouge mais je vais prendre du jambon*, према Лореу (Лоре 2007: 44), изворни говорник, када говори спорије, и када хоће да буде сигуран да ће га странац разумети, поделити на више ритмичких група са мањим бројем слогова: *J'aime bien / la viande rouge / mais je vais prendre / du jambon.*//

С друге стране, уколико је темпо говора бржи, и уколико је сигуран да ће га странац лако разумети, изворни говорник наведени исказ може ритмички да преуреди, па ће се он састојати од мањег броја ритмичких група које ће имати већи број слогова: *J'aime bien la viande rouge / mais je vais prendre du jambon.*//

Истог мишљења је и Мартен (Мартен 2009: 105-106) који констатује да ритмичка група, уколико је темпо говора уобичајен за свакодневни говор, може максимално имати 7 слогова, а да се тај број повећава на 10-11 слогова, уколико је темпо говора бржи.

Корпус, информатори и начин обраде и анализе корпуса

Када је у питању корпус реченица⁹, он се састоји од четири просте изјавне реченице, формиране по принципу прогресивних ступњева што значи да се сваки следећи исказ проширује за по једну синтагму.

У експерименту су као испитаници учествовала два изворна говорника француског језика¹⁰.

Аудио снимке добијене дигиталним диктафоном *Olympus VN – 3500PC*, обрадили смо у рачунарском софтверу за акустичку анализу

⁹ Снимање корпуса обавили смо у периоду фебруар-март 2009. године.

¹⁰ Лекторке на Катедри за француски језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, Brigitte Mladenović и Violaine Foizon.

говора PRAAT¹¹, а као резултат те анализе добили смо графиконе састављене од осцилограма и интонативних кривуља основне фреквенције F_0 које смо снимили у JPEG формату.

У вези са тумачењем графикана које смо добили, значајно је напоменути да је у њиховој доњој половини приказана интонативна кривуља исказа.

Та интонативна кривуља исказа је кривуља основне фреквенције F_0 која, заправо, представља вибрирање гласница које перципирамо као висину гласа.

Варирање кривуље основне фреквенције F_0 изражено је у херцима (Hz) на временској оси у секундама (s), а кривуља је прекинута на местима где се јављају безвучни сугласници и паузе у говору, што можемо видети на примеру слике 7 и то у њеној доњој половини.

У горњој половини ове слике приказан је осцилограм који представља осцилације које је примио микрофон, а које одговарају интензитету гласова.

Највећи распон осцилација и, самим тим, највећи интензитет имају самогласници, звучни сугласници имају знатно мањи распон осцилација, док најмањи распон и најмањи интензитет имају безвучни сугласници.

Најважнији предуслов за почетак мерења у PRAAT рачунарском софтверу, представља правилно одређивање опсега основне фреквенције F_0 у којем се креће глас испитаника.

За испитанике мушког пола, тај опсег се, у принципу, креће од 75 до 200 Hz, а за информаторе женског пола, према упутствима твораца PRAAT софтвера, од 100 до 500 Hz¹².

После утврђивања опсега у којем се креће информаторов глас, потребно је одредити трајање у секундама најдужег исказа у корпусу (означеног великим словом Г), а тако добијена временска оса представља „скелет“ на који смо смештали сваки од четири исказа, од којих се пример који смо анализирали састоји.

Поред тога, како бисмо олакшали праћење анализе резултата мерења на датом исказу, изнад кривуља основне фреквенције, у рачунарском програму *AdobePhotoshop*, знаковима међународног фонетског алфабета транскрибовали смо анализирани исказ.

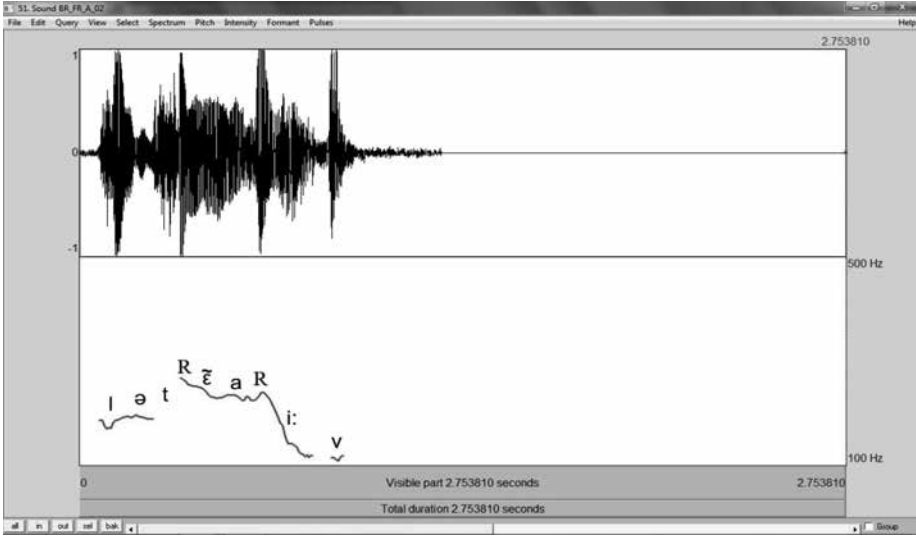
Анализа резултата мерења на корпусу француских простих изјавних реченица

Пример који ћемо анализирати састоји се од следеће четири просте изјавне реченице:

- А. Le train arrive.
- Б. Le train arrive à midi.
- В. Le train arrive à midi et quart.
- Г. Le train arrive à midi et quart à Saint-Malo.

11 Овај софтвер може се наћи на интернет сајту: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

12 http://www.fon.hum.uva.nl/praat/manual/Intro_4_2__Configuring_the_pitch_contour.html



слика 7. Исказ *Le train arrive* у интерпретацију Brigitte Mladenović.

На слици 7 може се видети интонативна кривуља исказа *Le train / arrive* који се састоји од две ритмичке групе од по два слога.

Мелодијска кривуља полази са нивоа 2, достиже врхунац на нивоу 3 отприлике на средини исказа, да би се на крају окончала на нивоу 1.

Прва ритмичка група [lətRɛ] коинцидира са интонемом 2-3 која означава недовршеност исказа, а затим се исказ окончава интономом 3-2-1 која се поклапа са другом ритмичком групом [aRi:v].

Поред тога, између две ритмичке групе не постоји прекид интонативне кривуље што значи да се прелаз између различитих ритмичких група остварује у виду благог и континуираног прелаза.

Такву везу између ове две различите групе појачава феномен вокалског уланчавања који се јавља између назалног вокала [ɛ̃] у последњем слогу прве РГ и оралног вокала [a] у првом слогу друге РГ.

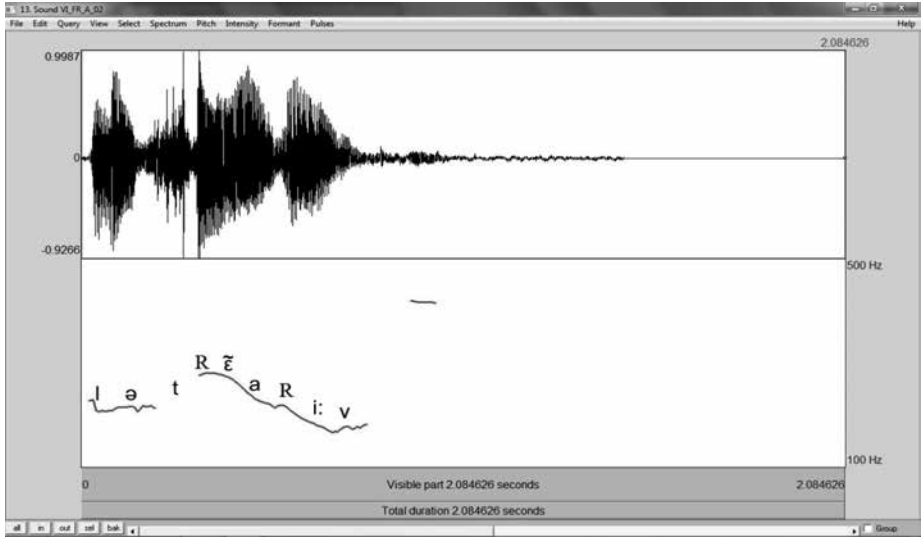
Место акцента групе у првој РГ може се препознати по заобљеном и удубљеном делу кривуље испод назалног вокала [ɛ̃], а та заобљеност кривуље на временској оси, заправо, сведочи о дужењу вокала у наглашеном слогу који је, као што смо рекли у првом делу овог рада, отприлике двоструко дужи од ненаглашених слогова који му, у ритмичкој групи, претходе.

У другој РГ место акцента препознаје се после пада кривуље, по заравњенијем делу кривуље испод вокала [i].

Мерењем трајања слогова и вокала у њима, потврђени су закључци француских аутора које смо нагласили у првом делу рада, а измерене вредности су следеће:

| Ритмичка група (РГ) | 1 РГ | | 2 РГ | |
|----------------------------|------|--------|------|--------|
| слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] |
| трајање слога у секундама | 0,14 | 0,28 | 0,15 | 0,33 |
| трајање вокала у секундама | 0,08 | 0,16 | 0,15 | 0,23 |

На слици 8 приказан је дијаграм кретања основне фреквенције у истом исказу, али у интерпретацији другог информатора који је исказ *Le train / arrive* такође поделио у две ритмичке групе.



слика 8. Исказ *Le train / arrive* у интерпретацији *Violaine Foizon*.

Исказ почиње са нивоа 2, а на крају прве РГ [lətRɛ̃], тј. на средини исказа, достиже ниво 3 и врхунац висине, и тада, у другој РГ [aRi:v], почиње да се спушта у виду интонеме 3-2-1 до краја исказа.

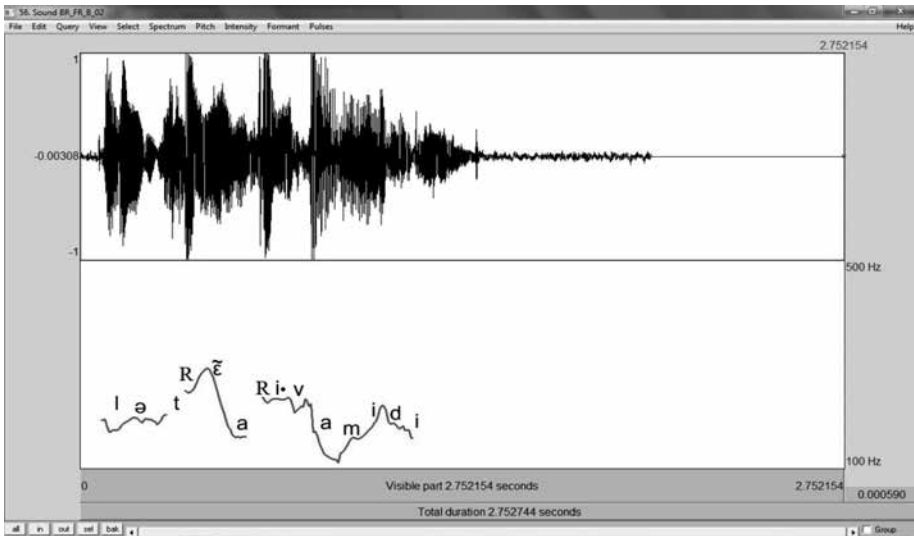
Као и код претходног говорника, једини прекид у мелодијској кривуљи налази се на месту безвучног консонанта [t], док је повезаност између две РГ максимална и појачана вокалским уланчавањем између њих.

Места акцента, као и у претходном случају, лако се могу локализовати на вокалима у последњим слоговима ритмичких група и препознати по заобљеној, готово заравњеној кривуљи која указује на дуже трајање вокала у њима.

Трајање наглашених (последњих) слогова у ритмичким групама, и у овом случају потврђује опште прихваћене закључке да је наглашени слог приближно двоструко дужи од ненаглашених, што се може видети и из следеће табеле:

| Ритмичка група (РГ) | 1 РГ | | 2 РГ | |
|----------------------------|------|--------|------|--------|
| слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] |
| трајање слога у секундама | 0,13 | 0,26 | 0,11 | 0,22 |
| трајање вокала у секундама | 0,06 | 0,12 | 0,11 | 0,14 |

Проширивањем исказа за једну синтагму, добили смо исказ који је први информатор поделио у две групе *Le train* (2 слога) / *arrive à midi* (5 слогова), што се може видети на слици 9, а оваквим проширивањем друга ритмичка група шири се у десно за нова три слога.



слика 9. Исказ *Le train /arrive à midi* у интерпретацији *Brigitte Mladenović*.

Кривуља исказа полази са нивоа 2, на крају прве РГ [lətRɛ̃] достиже ниво 3 који указује на недовршеност исказа, а исказ се затим наставља другом ритмичком групом [aRi-vamidi] која се, без паузе, надовезује на прву.

Кохезију између две РГ и овде појачава феномен вокалског уланчавања између назалног вокала у речи [lətRɛ̃] и оралног вокала [a] на почетку друге РГ [aRi-vamidi].

Поред тога, изузетно је велика повезаност и између елемената самих ритмичких група, коју, у случају друге РГ појачава и консонантско уланчавање између *arrive* и *à midi*.

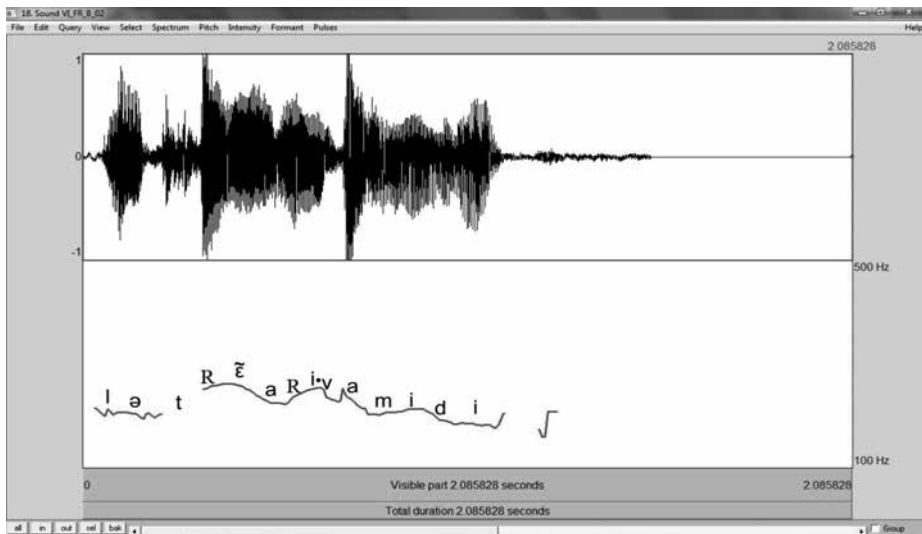
Исказ се завршава падом интонације незнатно испод нивоа 2 са којег је кривуља кренула.

Место акцента у првој РГ јасно се може препознати по заобљеном врху кривуље код назалног вокала, који указује на дуже временско трајање вокала у датом слогу, као и по заобљеном врху кривуље на крају исказа где се на слогу [-di] налази акценат друге РГ.

Следећа табела представља потврду изнетих ставова француских аутора о томе да се француски акценат групе реализује дужењем вокала у последњем слогу ритмичке групе, због чега је наглашени слог приближно двоструко дужи од ненаглашених.

| Ритмичка група (РГ) | 1 РГ | | 2 РГ | | | | |
|-----------------------|------|------|--------|------|--------|------|------|
| | слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri·v] | [a] | [mi] |
| трајање слога у сек. | 0,15 | 0,30 | 0,14 | 0,14 | 0,09 | 0,11 | 0,31 |
| трајање вокала у сек. | 0,07 | 0,14 | 0,14 | 0,10 | 0,09 | 0,07 | 0,21 |

Слика 10 представља графикон кретања основне фреквенције у истом исказу, а у интерпретацији нашег другог информатора који је овај исказ такође ритмички организовао у две групе *Le train* (2 слога) / *arrive à midi* (5 слогова), при чему се друга ритмичка група проширује удесно за 3 слога, што значи и да се акценат који је био на [aRi·v] премешта ка крају новог исказа, на слог [-di].



слика 10. Исказ *Le train /arrive à midi* у интерпретацији *Violaine Foizon*.

Код овог информатора боље се уочава интонама настављања 2-3 која указује на недокончаност исказа, а која се поклапа са првом РГ [lətRɛ̃], а затим и интонама 3-2-1 која се простире преко друге РГ [aRi·vamidi], а којом се окончава исказ и марkira његова довршеност.

Овај графикон одличан је пример и више него јасна практична потврда опште прихваћених теоријских закључака да се француски акценат

нат групе карактерише трајањем, тј. дужењем наглашеног (последњег) вокала, па самим тим и слога у којем се дати вокал налази.

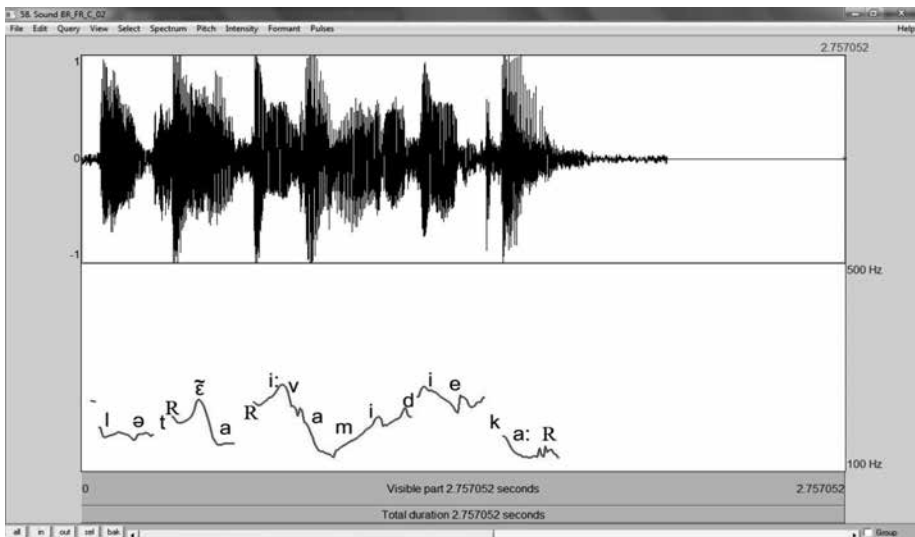
Широка заобљена кривуља на назалном вокалу на крају прве РГ, као и широка и готово заравњена кривуља на последњем слогу друге РГ [-di] потврђују да су ти наглашени слогови двоструко дужи од ненаглашених испред њих, о чему сведоче и резултати мерења чије смо вредности унели у следећу табелу:

| Ритмичка група (РГ) | 1 РГ | | 2 РГ | | | | |
|-----------------------|------|--------|------|--------|------|------|------|
| слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] | [a] | [mi] | [di] |
| трајање слога у сек. | 0,14 | 0,28 | 0,12 | 0,13 | 0,07 | 0,12 | 0,24 |
| трајање вокала у сек. | 0,07 | 0,14 | 0,12 | 0,08 | 0,07 | 0,08 | 0,17 |

Следећим ширењем исказа у десно, добили смо исказ који је први информатор поделио у три ритмичке групе *Le train* (2 слога) / *arrive* (2 слога) / *à midi et quart* (5 слогова). У односу на претходни исказ, овај исказ је ритмички преуређен јер је синтагма *à midi* продужена синтагмом *et quart*, па сада образује засебну синтагму (и ритмичку групу) без личног глаголског облика *arrive*.

Првој ритмичкој групи [lətRɛ̃] одговара интонема настављања 2-3, коју увиђамо и у другој ритмичкој групи [aRi:v], док трећа и последња ритмичка група [amidieka:R] у свом почетку има интонему 2-3 која указује на недовршеност, да би отприлике на половини почела да се спушта ка крају у виду интонеме 3-2-1 која указује на довршеност исказа.

Повезаност између ритмичких група је изузетно велика, а између прве и друге појачана је вокалским уланчавањем *Le train* *arrive*, а између друге и треће консонантским уланчавањем *arrive* *à midi et quart*.



слика 11. Исказ *Le train /arrive / à midi et quart* у интерпретацији *Brigitte Mladenović*.

Поред тога, и повезаност између елемената ритмичких група је изузетно велика, а у трећој ритмичкој групи је појачана и вокалским улаччавањем à *midi et quart*.

Овде примећујемо и да је у другој ритмичкој групи, у артикулацији гласа [R] дошло до неутралисања вибрирања гласница, будући да је наведени консонант у интервокалском положају.

Када су у питању места акцента, и овај графикон представља одличну илустрацију природе француског акцента групе.

Он се, као што смо рекли, реализује дужењем вокала у последњем (наглашеном) слогу у ритмичкој групи, што се на слици 11 јасно види по заобљеним врховима кривуља на крају прве [lətRɛ̃] и друге ритмичке групе [aRi:v], и по удубљеној, готово заравњеној кривуљи на крају последње ритмичке групе [amidiɛka:R].

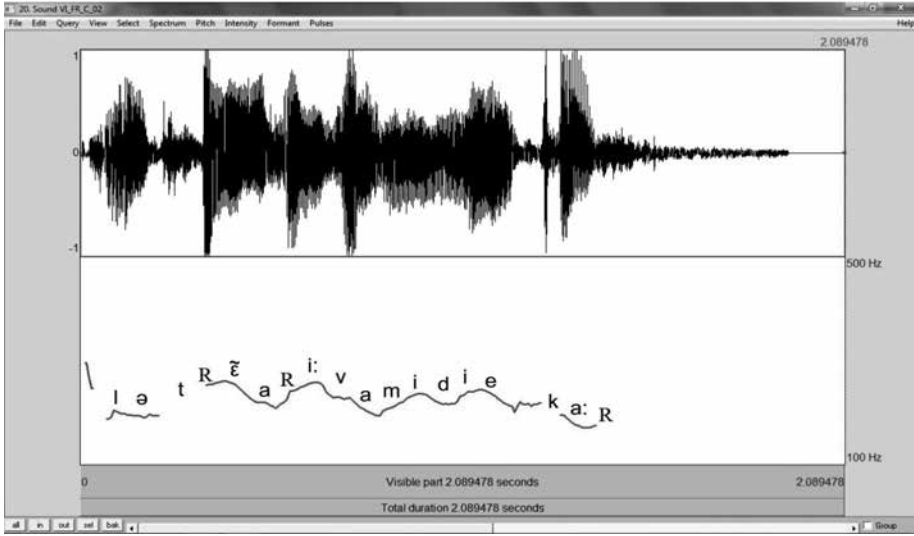
Мерењем трајања вокала и слогова добили смо следеће вредности које, још једном, потврђују ову тврдњу (вредности су изражене у секундама):

| Ритмичка група | 1 ПГ | | 2 ПГ | | 3 ПГ | | | | |
|----------------|------|--------|------|--------|------|------|------|------|--------|
| | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] | [a] | [mi] | [di] | [e] | [ka:R] |
| трајање слога | 0,15 | 0,30 | 0,11 | 0,22 | 0,09 | 0,17 | 0,18 | 0,10 | 0,35 |
| трајање вокала | 0,08 | 0,16 | 0,11 | 0,17 | 0,09 | 0,09 | 0,08 | 0,10 | 0,18 |

Други информатор, такође је поделио исказ на три ритмичке групе *Le train* (2 слога) / *arrive* (2 слога) / à *midi et quart* (5 слогова).

На слици 12 можемо видети интонеу настављања 2-3 на првој ПГ [lətRɛ̃], затим сличну узлазну интонеу на другој ПГ [aRi:v] на чијем крају, а отприлике на средини исказа, кривуља основне фреквенције достиже највећу вредност.

Иза ове интонеме поново долази интонема 2-3 која коинцидира са прва три слога друге ПГ [amidi], после које примећујемо закључну интонеу која се спушта са нивоа 3 отприлике са другог слога речи [midi], да би се до краја исказа постепено спустила незнатно испод нивоа са којег је интонативна кривуља кренула.



слика 12. Исказ *Le train arrive à midi et quart* у интерпретацији *Violaine Foizon*.

Као и у случају претходног говорника, јасно се може уочити изузетна повезаност између ритмичких група која је појачана и вокалским уланчавањем између прве и друге РГ, као и консонантским уланчавањем између друге и треће РГ.

Унутар треће ритмичке групе до изражаја долази и повезаност између чланова групе коју појачава вокалско уланчавање *à midi et quart*. Једина места на којима је кривуља прекинута су безвучни консонанти [t] и [k].

И без мерења трајања наглашених (последњих) слогова ритмичких група и вокала у њима, на графикону се одмах могу уочити места француског акцента групе, а то су развучени и крајње заобљени врхови кривуље на вокалу [ɛ̃] на крају прве РГ, односно на вокалу [i] на крају друге РГ, као и заобљени и удубљени део кривуље на крају треће РГ [ka:R].

Такви заобљени врхови указују, као што смо већ рекли, на дуже временско трајање датих слогова услед дужења вокала у њима.

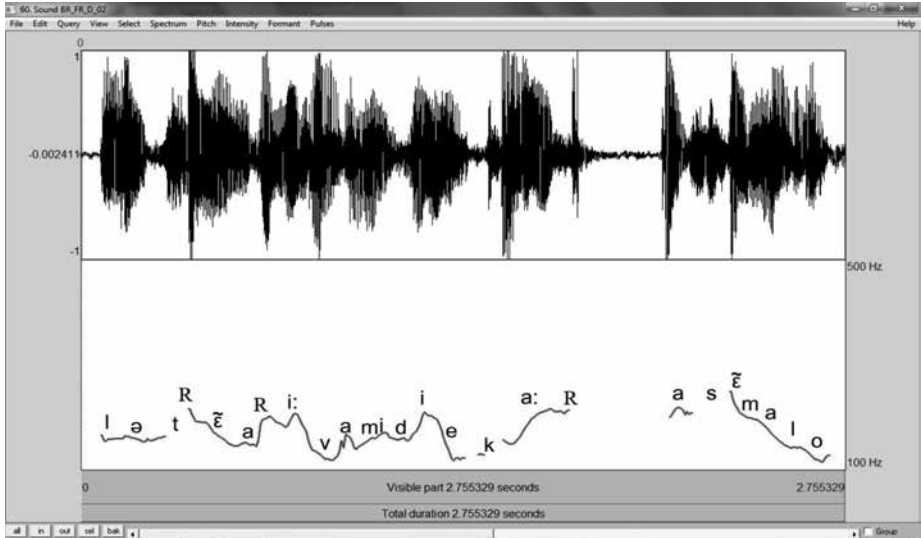
Овакав закључак недвосмислено потврђују мерења трајања (у секундама) свих слогова и вокала у њима која смо унели у следећу табелу:

| Ритмичка група | 1 РГ | | 2 РГ | | 3 РГ | | | | |
|----------------|------|--------|------|--------|------|------|------|------|--------|
| слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] | [a] | [mi] | [di] | [e] | [ka:R] |
| трајање слога | 0,15 | 0,30 | 0,07 | 0,14 | 0,08 | 0,14 | 0,15 | 0,10 | 0,30 |
| трајање вокала | 0,08 | 0,16 | 0,07 | 0,10 | 0,08 | 0,09 | 0,08 | 0,10 | 0,15 |

Последњим проширењем исказа прилошком одредбом за место, добили смо исказ који се састоји од четири ритмичке групе *Le train* (2 слога) / *arrive* (2 слога) / *à midi et quart* (5 слогова) / *à Saint-Malo* (4 слога).

И овде констатујемо исту кохезију између различитих ритмичких група и саставних елемената унутар једне исте ритмичке групе.

Све ритмичке групе, осим последње, поклапају се са интонемама молског настављања 2-3.



слика 13. Исказ *Le train/arrive /à midi et quart /à Saint-Malo* у интерпретацији *Brigitte Mladenović*.

Исказ се завршава закључном интономом 1-2-3 која коинцидира са последњом ритмичком групом [as̃malɔ].

Места акцента поново препознајемо на крајевима РГ по заобљеним врховима кривуље који сведоче о томе да наглашени слогови трају приближно двоструко дуже од ненаглашених, што потврђују и резултати мерења (у секундама) из следеће табеле:

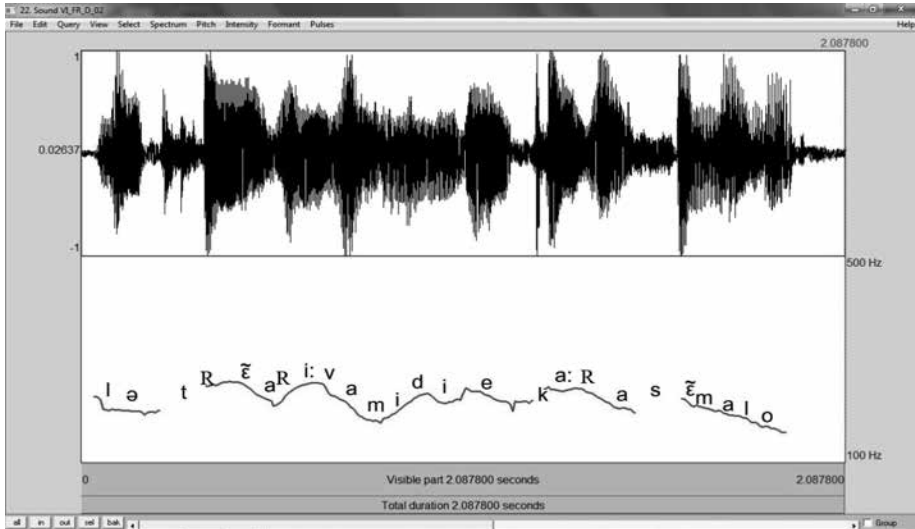
| РГ | 1 РГ | | 2 РГ | | 3 РГ | | | | | 4 РГ | | | |
|----------------|------|--------|------|--------|------|------|------|------|--------|------|--------|------|------|
| слог | [lə] | [tRɛ̃] | [a] | [Ri:v] | [a] | [mi] | [di] | [e] | [ka:R] | [a] | [s̃ɛ̃] | [ma] | [lo] |
| трајање слога | 0,16 | 0,32 | 0,12 | 0,24 | 0,08 | 0,15 | 0,16 | 0,10 | 0,32 | 0,10 | 0,14 | 0,12 | 0,25 |
| трајање вокала | 0,09 | 0,18 | 0,12 | 0,15 | 0,08 | 0,08 | 0,10 | 0,10 | 0,16 | 0,10 | 0,08 | 0,08 | 0,16 |

Слика 14 представља графикон кретања основне фреквенције у истом исказу, али у интерпретацији нашег другог информатора.

И други информатор је исказ поделио на 4 РГ: *Le train* (2 слога) / *arrive* (2 слога) / *à midi et quart* (5 слогова) / *à Saint-Malo* (4 слога).

Све ритмичке групе су, и овде, изузетно тесно повезане, и све (осим последње) коинцидирају са интонемама 2-3 које указују на недовршеност исказа. Поред већ поменутих вокалских и консонантских уланчавања, овде се јавља и консонантско уланчавање на прелазу из треће у четврту РГ *quart* à Saint-Malo.

Последња ритмичка група поклапа са са закључном интономом 2-1, а места француског акцента групе јасно се препознају по заобљеним и заравњеним врховима кривуље основне фреквенције на последњим слоговима ритмичких група ([trɛ̃], [-ri:v], [ka:R], [-lo]), а који указују на дужење вокала у њима што потврђују и резултати мерења (у секундама) из табеле.



слика 14. Исказ *Le train/arrive /à midi et quart /à Saint-Malo* у интерпретацији *Violaine Foizon*.

| РГ | 1 РГ | | 2 РГ | | 3 РГ | | | | | 4 РГ | | | |
|----------------|------|--------|------|--------|------|------|------|------|--------|------|-------|------|------|
| слог | [lə] | [trɛ̃] | [a] | [Ri:v] | [a] | [mi] | [di] | [e] | [ka:R] | [a] | [sɛ̃] | [ma] | [lo] |
| трајање слога | 0,17 | 0,34 | 0,08 | 0,17 | 0,07 | 0,11 | 0,12 | 0,11 | 0,23 | 0,10 | 0,13 | 0,12 | 0,22 |
| трајање вокала | 0,08 | 0,16 | 0,08 | 0,11 | 0,07 | 0,08 | 0,08 | 0,11 | 0,10 | 0,10 | 0,08 | 0,08 | 0,14 |

Закључак

На основу свих анализираних примера и резултата мерења које смо представили у виду графикона или унели у табеле, могли бисмо изнети закључак да се добијени резултати истраживања на мањем корпусу француских простих изјавних реченица у потпуности поклапају са ставовима најзначајнијих француских аутора које смо изнели у првом делу овог рада:

- мелодијска кривуља француских простих изјавних реченица полази са нивоа 2, да би, приближно на средини исказа, основна фреквенција достигла највећу вредност у односу на остатак кривуље (ниво 3) и на крају се спустила испод нивоа са којег је кренула, углавном до нивоа 1;
- интонацију и ритам француске прости изјавне реченице одређују ритмичке групе које се, у начелу, поклапају са синтагмама;
- ритмичке групе које улазе у састав простих изјавних реченица, могу да се реализују као интонеме настављања 2-3 које указују на недовршеност исказа, односно као закључне интонеме 2-1 које маркирају крај исказа;
- између различитих ритмичких група и између елемената унутар исте ритмичке групе приметна је изузетно велика повезаност;
- француски акценат групе реализује се дужењем вокала у последњем-слогу РГ који је, приближно, двоструко дужи од ненаглашених.

Литература

- Вијолан 1991: F. Wioland, *Prononcer les mots du français*, Paris: Hachette.
- Гембретјер 1994: É. Guimbretière, *Phonétique et enseignement de l'oral*, Paris: Didier / Hatier.
- Леон Моник, Леон Пјер 1964: M. Léon, P. Léon, *Introduction à la phonétique corrective*, Paris: Hachette.
- Леон Моник 2003: M. Léon, *Exercices systématiques de prononciation française*, Paris: Hachette.
- Леон Пјер, Мартен 1970: P. Léon, P. Martin, *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, Montréal, Paris, Bruxelles: Didier.
- Леон Пјер 1998: P. Léon, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris: Nathan Université.
- Ландерси, Ренар 1977: A. Landercy, R. Renard, *Éléments de phonétique*, Bruxelles: Didier.
- Лопе 2007: B. Lauret, *Enseigner la prononciation du français: questions et outils*, Paris: Hachette.
- Лот 1995: É. Lhote, *Enseigner l'oral en interaction*, Paris: Hachette.
- Малмберг 1971: B. Malmberg, *Les domaines de la phonétique*, Paris: Presses universitaires de France.

- Мартен 2009: P. Martin, *Intonation du français*, Paris: Armand Colin.
 Мартине 1967: A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*. Paris: Armand Colin.
 Ракић 2011: Б. Ракић, Фокализацијски акценат у француском језику, Београд: *Анали Филолошког факултета*, 23/II, Београд, 207-228.
 Роси et al 1981: M. Rossi et al, *L'intonation: de l'acoustique à la sémantique*, Paris: Klincksieck.

Branko Rakić

LA PROSODIE DE LA PHRASE AFFIRMATIVE SIMPLE EN FRANÇAIS

Résumé

Cet article est consacré aux caractéristiques intonatives et rythmiques des phrases déclaratives simples françaises. Nous essaierons de présenter en détail ces caractéristiques, et de les illustrer par l'analyse des résultats de notre recherche expérimentale sur un corpus limité de phrases déclaratives simples françaises, que nous avons effectuée à l'aide du logiciel de l'analyse de parole PRAAT. Avant de nous pencher sur l'analyse de ce corpus limité, nous tâcherons de décrire en bref, et cela à partir d'oeuvres des auteurs français, des années 1970 à nos jours, les caractéristiques prosodiques des phrases déclaratives simples françaises, ainsi que deux phénomènes relatifs à l'organisation rythmique du français en général, et de la phrase déclarative simple en particulier, c'est-à-dire le groupe rythmique et l'accent de groupe.

Les mots-clés: phrase déclarative simple, intonation, fréquence fondamentale, groupe rythmique, intonème, accent de groupe.

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.



Велики прозор за Мира, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Александра М. Петровић¹

Наслеђе 24 • 2013 • 137-146

ПРОПАДЉИВО, ЖЕНСКО ТЕЛО

У оквирима постструктуралистичких теорија у раду се преиспитују преображена значења женског тела у роману Растка Петровића Дан шести. Пажња је посвећена анализи последица које тело собом носи услед (не)повиновања центрима моћи, као и критичком преиспитивању друштвено-политичких услова који, успостављајући чврсту структуру власти, гуше слободу субјекта, производећи тако немогући идентитет и измењено, изопштено тело без сопствених граница.

Кључне речи: друштво, власт, тело, идентитет, контрола, слобода, страх, љубав

Под окриљем хуманизма и у име стабилног поретка регулациона био-власт, „која као предмет и циљ има живот“ (Фуко 1998: 308), чини све како би тај живот учинила што здравијим и што чистијим. Механизам власти који Фуко назива биополитиком не зна за ратнички, војни или политички однос према човеку појединцу и његовом животу, већ структура апарата моћи почива на биолошком односу. Како таква власт, која увећава и поспешује живот, не може да захтева смрт, да тражи смрт, да тера на убијање, она у свој механизам уводи расизам. Расизам постаје „средство да се, коначно, у ту област живота о којој брине држава уведе прекид; прекид онога што треба да живи и онога што треба да умре“ (Фуко 1998: 309). Пошто се установи различитост између раса и успостави њихов хијерархијски поредак, неке од њих биће означене као добре и пожељне, спрам других, нижих и непожељних. Стога, отворена борба против других, неприлагођених, опасних раса, водиће се под паролом борбе за живот, у знаку нужности и неопходности протеривања, одбацавања и уклањања. Уклањање противничке, слабе расе јесте начин да се обнови и ојача сопствена: „Што буду бројнији они који умиру међу нама, раса којој припадамо биће чистија“ (Фуко 1998: 313).

Свака аномалија или лудило, који по природи ствари не одговарају нормираним стандардима хуманистичког друштва, у име истих тих начела, према томе, морају бити издвојени и отклоњени. С тим у вези власт нормирања степенује нормалности, класификује их, с једне стране вршећи хомогенизацију, док с друге има за циљ да индивидуализује, одређујући одступања, утврђујући нивое различитости и специфичности са тежњом за њиховим усклађивањем. Дисциплина тако отпочиње своје деловање мерењем индивидуалних разлика и, у складу са резулта-

1 aleksandraja.petrovic@gmail.com

тима мерења, распоређује јединке у простору. Она често захтева ограђен, издвојен простор, затворен као свет за себе. Тај простор, одесечен, непочинчан, гарантује безбедност свих оних који се налазе ван њега, те они жигосани, „губави“, остајући у њему, не ремете остварење сна о чистој заједници. Индивидуализација изопштених али и поступци индивидуализације за жигосање изопштења „функционишу по двоструком кључу: кључу бинарне поделе и жигосања (луд – није луд; опасан – кро-так; нормалан – абнормалан), и кључу присилног утврђивања обележја, диференцирајућег распореда јединки“ (Фуко 1997: 194). С једне стране изопштени, они истовремено постају жртве тактике индивидуализујуће дисциплине, при чему се против њих покрећу дуалистички механизми изопштавања и уклањања. Стална подела на нормално и абнормално, то изгнанство жигосаног и „губавог“, кажњавање сваке ненормалије, постаје општеприхваћени модел организовања друштва.

Да је међу људима постојала свест о кажњивости сваког преступа, о контроли појединачног покрета и погрешне мисли, о томе налазимо сведочанство у судбини Расткове јунакиње, сестре Смеђега Петра, некада девојке извесног Ј. који је био рођак Стевана Папа-Катића, а потом и жене која „иде с ким хоће; разуме се, са свима“ (Петровић 1982: 117), па и са Миланом Томићем. На почетку романа напомиње се да је припадала такозваном клубу „слободне љубави“ који се налазио у једној малој соби у Савамали.

„[...]листови су писали како је полиција открила да се ова девојка и још неколико њених другарица састају с врло бедним, измученим и потиштеним студентима [...] Био је то велики скандал!“ (Петровић 1982: 23)

Приказујући се као конкретни вид морала, дисциплинска власт дела како би сузбила сваки неморални гест, који би као зараза могао да се прошири, творећи тако од људи побуњенике, самовољнике, злочинце, оне који се појављују и нестају, живе и умиру без реда. Отуда она посеже за јавним гласилима, за игром истине и бешчасћа, у којој се раскринкавају и руже они који ремете јавну правду, а намећу „нестално море мишљења подложно непрекидном таласању“ (Вирилио 1997: 55). Она жели да обавести, да расветли, да „све тајне убедљиво објасни, онако како то захтева народ иследника“ (Вирилио 1997: 57). У том лову на мрак наводи се и да су младићи и девојке у Савамали проводили време у разговорима о књигама које су се „налазиле и у најскромнијим породицама“ (Петровић 1982: 24), пушећи и говорећи о „слободној љубави“. Читајући Сањина и Кројцерову сонату, Елен Кеј или Бебела, у младим људима биле су пробуђене страсти и симпатије према нагонском животу о којима им је Арцибашев приповедао, они су посумњали у институцију брака, у коју је и сам Толстој сумњао, приближили су се Русоу и, у име слободе и права, стали на страну жена, као што је то чинила Елен Кеј. Једном речју, у њима се пробудио протест, бунт против утврђене власти нормирања.

Сестра Смеђега Петра волела је мушкарца, обичног банкарског службеника, Циганина по имену Ј., којег су јурили због проневере хар-

тија у вредности од двадесет хиљада динара, водећи притом рачуна да случај не избије у јавност.

„Тим пословним људима једина је жеља била да се Ј. пронађе и да му се достави да они од њега ништа не траже. Нека само својом узрујаношћу не смета да се ствар дефинитивно заташка. Помоћи ће му да отпутује некуд, и све ће бити свршено. Било би, међутим, лако да се све то изведе са каквим обичним лоповом, али са оваквим који све објашњава, доказује, правда се, који осећа потребу да увери све у своју чистоту, и најзад свашта зна и свашта може да избрља, изгледало је грдно и тешко.“ (Петровић 1982: 23)

Преступништво поменутог Ј. очевидно је у једном тренутку постало погодно средство за незаконите радње које су потпомагале богаћењу владајућих структура, а дати младић – инструмент-посредник помоћу којег се убира велики профит. Преступништво, у том смислу, јесте „једна од мета полицијског надзора, [али] уједно и његов повлашћени инструмент“ (Фуко 1997: 273). Како је младић, покушавајући да докаже своју невиност, наизглед за тренутак измакао погледу агената, тако полицијски апарат посеже за већ расветљеним местом које се са младићем може довести у везу и које је „резултат првобитног вида њиховог настојања“ (Вирилио 1997: 58) да се од њега начини „случај“. Случај „слободне љубави“, детаљно посматран, подробно описиван у новинским чланцима, подвргнут процесу бележења пре годину-две дана, бива коначно „отворен“ у тренутку када се показала потреба и настојање да се расплете ток догађаја у који је осумњичен уплетен. „Уколико је, даље, скандал место заплитања (заплет, замка), место заустављања времена, случај и тајна, утолико је улога истраге првенствено у расплитању“ (Бошковић 2004: 23), и то не само датог случаја већ најпре човека који се налази у центру скандала. С обзиром да онај којем се треба ући у траг мора остати у тами, невидљив, необелодањен и скривен, истрага се не може вршити над њим, већ над оном ко познаје његове трагове. Зато је непрекидним посматрањем, биографским методом, вршена истрага над њом: објављивани су догађаји из њеног живота, обелодањена су њена интересовања и „ружне“ навике. Изношењем у јавност појединости из њеног живота контрола престаје да припада појединачном субјекту, она је дезиндивидуализована, сада распоређена на многа тела која творе нови механизам власти у који је појединац ухваћен. Истрагу, дакле, више не спроводи појединац већ мноштво које могу чинити пријатељи, породица, суседи, као и сви остали грађани. Зато, прелазећи с младићем „из Кнежевца у Ресник, из Ресника под Авалу“ (Петровић 1982: 25) и проводећи ноћ „без постеље, у оној напуштеној Вајфертовој вили близу Рипња, код топионица живе“ (Петровић 1982: 25), питајући га час уплашено, час нежно Зашто? Зашто?, девојци се „чинило да све то није заслужила; ни то да је њен мали брат код куће, тако страшно огорчен и осоран, толико презире“ (Петровић 1982: 25). Иако се налазила далеко од очију свих, она се себи самој указује у очима свог млађег брата, при чему њена приказа одговара смишљено формираној слици блуднице и морално посрнуле жене. Јер

„њој никад није пало на памет да је она, у ствари, изузетна личност, не курва, већ нешто изузетно и велико, што се међу женама ретко рађа“ (Петровић 1982: 24).

То је моменат када се бележи највећа ефикасност власти, када она прелази „у неку другу руку, на другу страну – на страну свог поља примене“ (Фуко 1997: 197). То је и моменат када девојка не може даље, када на себе преузима стеге власти постајући тако начело властитог потчињавања. Са најдубљим осећањем да и сама може постати део званичне полицијске истраге у којој „могу бити искоришћени и они облици приватног извештаја и самооткривања, који настају у приватном животу и у свакодневници“ (Бахтин 1989: 239), девојка је, после дугог гоњења, скривања са оптуженим младићем, бежања са њим из једног села у друго, премда није посумњала у његову невиност, младића ипак пријавила, у покушају да оконча живот пун стрепње и страха:

„Бојала се да и њу не почне гонити полиција. И онда, када су се Ј-ови шефови ње баш највише бојали, дошла је право њима и рекла им где се Ј. крије. То је била, унеколико, издаја.“ (Петровић 1982: 25)

Како је према Макијавелију и Хобсу страх исходиште свих друштава, тако је и одржавање страха предуслов за наставак постојања заједништва, и то на начин којим међу појединцима доминира обострани страх. Непрестаним страхом појединаца једних од других успоставља се оно што би се могло назвати систематским страхом који се „користи као средство у друштвеној контроли“ (Свенсен 2008: 120). Отуда су се Ј-ови шефови бојали девојке, док су се њих двоје застрашени крили; Ј. је у страху и „без разлога телефонирао [је] разним људима, саветујући им да се чувају тога и тога“ (Петровић 1982: 27), а њему су шефови послали другове да са њим преговарају бојећи се узрујаног и несмотреног младића. Најзад,

„у страху да не постану и сами сумњиви што пуштају да се Ј. мирно шета, његови шефови, са свом обазривошћу, известили су напослетку власт да на Ј-а треба мотрити“ (Петровић 1982: 26).

Природна слобода замењена је безбедношћу међу људима чији су односи обележени тоталним неповерењем. Стога је девојка своју слободу потражила у безбедности, остајући истовремено несигурна и без слободе.

Трпећи надзор и сама постајући интегрисани део властитог потчињавања, контролисана страхом и претећим санкцијама, чини издају као последњи корак хијерархијски устројеног механизма власти. Како је могла да изда – намеће се питање – она која је, са хеленском величином духа, попут античких хероја, до тада знала „само за нагон и хероизам“ (Петровић 1982: 24)? Кога је, заправо, издала та жена „изузетне личности“ (Петровић 1982: 24) борца за слободу, која, „да је била младић, отишла би да убија по Сарајеву или Загребу“ (Петровић 1982: 24)? Идентификацијом са вредностима и идеалима, заснованим на идеји да се једна „ствар“ поставља изнад властитог живота, „један елемент лојалности, лоја-

лизма се утјеловљује у карактер и обрће га у вјерност, дакле у одржање сопства“ (Рикер 2004: 128). Онога тренутка када неко понашање престане да одговара утврђеној врсти диспозиција, каже се да дотична индивидуа није више она сама, тачније, да је изван себе. Стога би и тренутак одлуке када је млада жена пријавила Ј-а био обележен њеном одсутношћу. Наместо осећања презира према страху и нади, које је неговала у Савамали, девојка је са улогом одметника у друштву вољеног младића преузела на себе и улогу роба од којег се не може тражити „да буде „изнад“ страха од мучења или без наде на ослобођење“ (Аверницеv 1982: 81). Под велом присмотре и страха она сада вапи за слободом у (не)слободи која јој се одузима. Ако нас је Лакан научио да сваки покушај субјекта да понови себе, нужно захтева брисање његовог првог утемељења, које самим својим понављањем представља модификацију, онда њен аристократски морал хероизма, испољаван чак и у најинтимнијим тренуцима проведеним с Ј-ом, када ју је прислањао „уза зид и питао је зашто не плаче“ (Петровић 1982: 26), а „све девојке су дотле пред њим плакале“ (Петровић 1982: 26)², према томе, мора доживети посрнуће на путу да потврди властито сопство. И уместо да „иде својим путем, неминовним као кретање Сунца, и стигне до краја, до своје пропасти“ (Аверницеv 1982: 81), која је уписана у баланс њене победничке судбине, она ће поклекнути пред стварношћу која, знајући да „хероизам“ служи да посведочи не-слободу, реципрочно брише оно што су темељи слободе и хероизма зато што их распознаје као антипод сопственом утемељењу чији су они део. У таквом поретку ствари она нестаје у име слободе од ње откинуте у не-слободном поретку. Расткова јунакиња, дакле, не издаје само вољеног младића, већ са њим најпре издаје себе, постајући тако себи далека и непозната.

Удвојени субјект који себе више не распознаје у својој пуноћи и целовитости тежи „да себе поново пронађе у некој врсти сусрета са оном чудесном ствари која се дефинише као фантазма“ (Лакан 1988: 227). Да би субјект себе наново конституисао неопходно је пронаћи оно што је његова потпора, а што Лакан назива „изгубљеним објектом“. „Ствар“ која је нашој јунакињи била неопходна јесте иста она ствар због које се у задимљеној собици састајала с неколико другарица и „с врло бедним, измученим и потиштеним студентима“ (Петровић 1982: 23). Оно слободно у њеном бићу, она прва особеност за којом полази у потрагу својом модификацијом начиниће разлику у њеном идентитету онда када буде посегнула за њом. Непосредно пре тога момента она бива ухапшена и подвргнута прегледу чији су резултати требало да укажу на последице слободе људи и слободног живота уопште, које је прокламовало њено мало друштво. Јер тело, „у основи као ризик субверзије“ (Слотердајк

2 Сергеј Аверницеv у својој Поетици рановизантијске књижевности, говорећи о Олимпијцима, указује на митове који показују однос богова према плачу, са једне стране, и смеху, са друге. Како сузе за њих значе бављење смртним и пролазним стварима, док се смех односи на потпуност и онтолошки карактер великих, покретних, апсолутних целина, плач би, у том смислу, изражавао не-слободу, а смех – слободу. (Види: Сергеј Сергејевич Аверницеv, Поетика рановизантијске књижевности, 84 – 85)

1992: 339), својим „недостатком“ узрочник је сумње и неповерења који попут каквог убице може однети туђе животе. Зато се оно што га на било који начин чини болесним мора третирати „као оно Друго и Страно а то, полемички отцијепљено, медицина обрађује изолирајући и објективизирајући (Слотердајк 1992: 339). Пошто су утврдили да је чедна, налазили су да баш због таквих резултата треба бити задржана у притвору. Резултати прегледа који потврђују девојачку чистоту и чедност не одговарају бескропулозном и неморално оцењеном начину живота наше јунакиње, те се она мора даље задржати под присмотром не да би се њено осумњичено тело, подвргнуто провери и проматрању, даље шпијунирало, ослушкивало и посматрало, већ да би се дати, неодговарајући резултати odstrанили. С обзиром на то да својим исходом не представљају ништа друго до „противника“ механизма власти, они не смеју бити анимирани већ уклоњени, а њихова истинитост треба бити пренебрегнута. Зато је неопходно прећи са једног нивоа сумње на други, „виши“ ниво: од сумње у оно што се верује да је починила до сумње у оно што се не зна да је починила или за шта постоји могућност да ће тек починити. И у првом и у другом случају у питање се доводи њена „крива свест“ (Бошковић 2004: 29) која се треба кориговати, а она која преиспитује уврежене погледе на свет, сумња у њих или им се својим делањем супротставља, сама постаје предмет сумње, од „случаја“ претворена у „објект који треба расклопити“ (Бошковић 2004: 29). Од тог тренутка истражни поступак намеће се као неопходан и логични след догађаја који ће условити потребу да осумњичена буде задржана у притвору. Уклањање противника или захтевање да се појединац одвоји, изољује или затвори, оправдани су борбом против ирационалног, абнормалног у њему, што може штетити „здравом“ друштву. Нашавши се иза решетака, под будним оком представника власти, са сазнањем да је издала и себе и онога којег је волела, под тешким теретом његове а и своје зле судбине, она ће једним учињеним гестом поћи у сусрет себи да би се тада од себе одвојила.

„Чувар пред хелијом био је један момак из Подриња. Најпре се бојао од својих претпостављених да јој приђе. С њом је, у истој хелији, било још неколико жена. Она га је, међутим, сама звала и била упорна у својим позивима. Најзад је налетео на њу, пред свима другим женама, мало пијан, једне суботе после ручка, усред пригушене ларме жена, којима је донео боцу ракије и цигарете. Није имао појма да је девојка била невинна, да у судским актима постоји уверење о том и да ће због свега тога изгубити службу и бити строго кажњен. Она је затим боловала неколико месеци и када се појавила поново у вароши, несрећна, као пребијени пас, са дијамантским очима које као да су непрестано биле пуне суза, с блиставим кратким косама, које су се саме коврцале, одједном раскошно обучена и намирисана, била је најлепша жена у вароши.“ (Петровић 1982: 112)

Онај део њеног бића који је својом посебношћу досезао највише хоризонте слободе, због којег је истрајавала док је била праћена, оклеветана, јавно дискриминисана и наружена, одбачена од друштва и презрена

од стране свог млађег брата, оно што ју је чинило великом и изузетном а које је, у страху и незнању, под притиском чврстих полуга власти, на крају и издала, откриће се још једном, последњи пут, како би се нано-во сусрела са собом самом. Прва особеност, тај знак слободе, као „изгубљени објект“ (Лакан 1988: 227), тежак и заводљив, за празног субјекта једнако обавезујућ, са њим успоставља релацију у структури фантазме „која подржава жељу, у оној мери у којој је жеља“ (Лакан 1988: 228) ништа друго до метонимија свеколиког значења. Стога је њена жеља за непознатим чуваром, испољена кроз упорне позиве њему упућене, заправо жеља субјекта да прескочи себе и стигне до онога од себе одвојеног, како би се са собом сајединио. Почињена „превара“, којом није успела своје сопство да потврди, враћа се попут осветника који не опрашта, већ одводи биће у дуго боловање и несрећу. И као да је искусила нешто између живота и смрти и покрила „читав постојећи спектар бола и задовољства овога света“ (Лакан 1988: 228), од себе одвојена, сада нека друга, појављује се несрећна и дивна, најлепша у граду, чаробна и болна.

Од тога тренутка девојка иде са свима. То мучно лутање од једног до другог мушкарца, које гарантује једино самоћу и отуђеност, осуђујући погледи околине и ближњих, презрење које се мора истрпети од тих истих мушкараца, као да са њом више нису имали никакве везе. И као што је вучица, изгладнела, ужаснута, бежећи од људи, који су једне ноћи наишли на чопор и поубијали њене другове и према којима је тада осећала грозничав страх, после осам дана даноноћног јурења по планини, „ноћу, изнурена од непрестаног галопирања и скретања с доброг пута, гледала [је] пут неба, затвореног, непомичног без звезда“ (Петровић 1982: 63), тако је и она, изгубивши битку са људима који су је гонили и убили човека којег је волела, са остатком онога што ју је некада одређивало, себи самој туђа, сада изнова и изнова умирала попут јесени „са које шумно пада жуто и запаљено лишће“ (Петровић 1982: 112). Пошто се обрела у Пећи са младићем десет година млађим од себе и тамо се срела са Смеђим Петром и Стеваном Папа-Катићем, у очима свог млађег брата изгледала је као обична курва која „гази на искривљеним штиклама, у свиленим сукњама“ (Петровић 1982: 98), пропадљива и бедна. Шта јој је могло остати када су јој одузете све страсти, сви снови, узбуђења, жеље, страхови, љубав: једино оно супстанцијално у њеном бићу што ју је чинило изванредном, чаробном, а које се, ужаснуто чудовишним деловањем полуга власти, сада дало претворити у сопствену слику у „у конкавном огледалу“ (Петровић 1982: 111). Дајући се Другој, отварајући се према њему, оно се једнако и ускраћивало, те је у тој игри, под порцуланским лицем и великим велурним шеширом, испод свилених сукања, раскинуло са самим собом, остајући тако отуђено и далеко. Њена угојена, карикатурална лепота, пренакићена свилом, порцуланско лице без отвора, глаткост свилених хаљина, нису посведочили ни расцепљено тело нити тело за уживање, већ једно ново тело обложено оним што Бодријар назива „другом кожом“ (Бодријар 1991: 120). Изазивајући том „другом

кожом“ присуство сада већ одсутне лепоте, она не може да је уприсути, јер оно чиме је одређена њу не употпуњује, нити је у њој нити изван ње, већ долази на њено место као немоћ, која постаје начело идентитета. Покушај да се испуни самом собом тако што ће се испунити одређеним знаком (одевања) јесте покушај да се ослободи оно потиснуто, што ће тело жене окренути против њега самог. Према француском теоретичару такво тело окарактерисано је „cool сексуалношћу лишеном свих стега“ (Бодријар 1991: 120), када „разум постаје жртва обичног смењивања знакова“ (Бодријар 1991: 101), а телу бива укинута било какво значење. Одевено по последњој моди, која се, изагнајући све фантазме, суочила са површином ствари и чистом актуелношћу, тело се у самоукидању и лаганом самозаборавању утапа „у чисте знакове, у сирову, тренутну друштвеност“ (Бодријар 1991: 106). Заплетено у мрежу ознака, од самог себе заборављено, аморално у односу на све критеријуме, у тоталитарној средини распознаје се као тело са субверзивном снагом, коју треба угушити. Отуда гнушање и презир Смеђега Петра према њему као према непожељном друштвеном догађају, у којем се тело одсликава „с оне стране рационалног и ирационалног, с оне стране ружног и лепог, корисног и бескорисног“ (Бодријар 1991: 107). Тако је и њен покушај ослобођења ништа друго до радикална обмана заснована на ослобађању не онога што би њу као такву сачињавало, већ једино онога што се разуме као „снага моде“ или „снага задовољства“. Ослобођене снаге тада прекидају сваку везу са субјектом, а жива жена, у својој немоћи, раздвојена је и од себе и од свога тела.

Ако на знаке можемо гледати као на оне који „настављају да производе учинке с оне стране сваке врсте присуства“ (Бошковић 2010: 52), а на одсуство – као на генеалогичку идентитета, онда је свако говорење и делање у своје име узалудно и бескорисно; када она, према томе, стоички поднесе све осуде док у Савамали живи живот супротно начелима друштвене заједнице или се пак одлучује за живот бегунца са вољеним човеком, када тог истог човека касније издаје, да би на крају проговорила језиком „слободне жене“ позивајући себи затворског службеника, када, дакле, каже „Ја“, она заправо ништа не каже, „јер „Ја“ је увек Друго, оно је једна трансмисија, уцепљење, пукотина и меланхолија“ (Бошковић 2010: 53). Отуда је она осуђена да живи своје одсуство, нема, без речи, у другој кожи која оспорава свако тело и постојање могућег идентитета. Међутим, оно што претходи несрећи „идентитета“, несрећи тела и несрећној њеној судбини јесте несрећна љубав „као неуралгична тачка“ (Бошковић 2010: 56) њеног клизања у Друго. Несрећна љубав према Ј. као извор личне спознаје, у којој се себи открила као она која издаје и која се боји, која се одаје пићу носећи вечни терет Ј-овог самоубиства, оставља за собом ужас и људску немоћ да се буде, да се каже „Ја“ или да се ишта каже, да се до самог краја више никада не проговори, а „Ја“ жене издајице, пропалице и курве буде „прихваћено као једино могуће своје „Ја““ (Бошковић 2010: 56).

Исцрпљени идентитет окреће се против субјекта који живи своју казну, с оне стране Јаства, у „другој кожи“ раскомаданог тела. Стављајући на коцку љубав, своје „Ја“ и судбину „Другога“ у циљу успостављања своје целовитости и слободе, у друштву које слободу и даје и одузима, и зазирући пред претњом снага владајућег механизма, субјект се урушава онога тренутка пошто се домогао позиције која је обећавала слободу и која га у истом том тренутку обећане слободе лишава. Брисањем граница идентитета нестају и границе тела, које, ухваћено у мрежу власти и изопштено из заједнице како не би урушило сан о њеној чистоти, бива измењено у оној мери која ће га од себе одвојити.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аверницеv 1982: С. С. Аверницеv, *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, Београд: СКЗ, 73–100.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, преvео Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, преvео Миодраг Марковић, Горњи Милановац: Дејче новине.
- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни поступци и Пешчанiku и Гробници за Бориса Davidовића Danila Kiša*, Београд: Plato, 15–44.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник, 66–45.
- Вирилио 1998: Р. Virilio, *Машине визије*, превела Frida Filipовић, Нови Сад: Светови, 54–72.
- Лакан 1988: Ж. Лакан, *О структури као инмикстовању другости, што је претпоставка svakог субјекта, u: E. Donato, R. Meksi (прir.), Структуралистичка контроверза*, Београд: Prosveta, 219–234.
- Петровић 1982: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као дружи*, преvео Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен, 120–146.
- Свенсен 2008: L. F. H. Svensen, *Filozofija straha*, преvео Ljubiša Rajић, Београд: Geopoetika.
- Слотердајк 1992: Р. Sloterdijk, *Kritika ciničnoga uma*, преvео Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus, 321–372.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзираи и кажњаваи: насанак зашвора*, превела Ана А. Јовановић, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Треба брании друштво: предавања на College de France из 1976. године*, преvео Павле Секеруш, Нови Сад: Светови, 290–320.

Aleksandra M. Petrović
MUTABLE, FEMALE, BODY

Summary:

Within the methodological framework of post-structuralist theory, the paper examines the transmogrified meanings of the female body in the novel 6th Day, by Rastko Petrović. The analysis focuses on the consequences brought on by the body's compliance (or the lack of it) with respect to centers of power, as well as on the examination of socio-political conditions which, by establishing rigid structures of power, smother the freedom of the subject, producing an impossible identity and an altered, excommunicated body bereft of its own boundaries.

Keywords: society, power, body, identity, control, freedom, fear, love

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.

Софија Мићих¹*Медицински факултет Универзитета у Београду***Зоран Чајка***Факултет за економију, финансије и администрацију, Универзитет
Синџићунум, Београд*

LISTENING STRATEGIES IN LANGUAGE LEARNING AND THEIR TEACHING PRACTICE IN SERBIA

Listening is one of the basic language skills in language learning. Language learning depends on listening to a great extent, because listening enables students to interact in oral communication. There is a need for understanding the listening strategies at all levels of language acquisition. Students need to grasp the strategies and rely on them in their language learning. Every learner should be given an adequate training and expert guided practice in using listening strategies. Teaching of listening skills is still the weak spot in the language teaching process in our country. Despite students having mastered the elements of English grammar and vocabulary, their listening comprehension is often substantially deficient. The most salient point that has become noticeable is students' insufficient or limited listening comprehension skills.

Key Words: listening comprehension, listening strategies, communication, listening skill

Listening Comprehension Strategies

One of the most widely accepted definitions of learning strategies is the one provided by O'Malley, Chamot, Stewner-Manzanares, Kupper and Russo (1985: 23):

“Learning strategies are any set of operations, steps, plans, routines used by the learner to facilitate the obtaining, storage, retrieval, and use of information”.

Moreover, Oxford (1992: 18) improves this definition by stating “strategies are tools for the self-directed involvement necessary for developing communicative ability”. Learning strategies have certain characteristics. Some of the most fundamental features, according to Williams and Burden (1997: 72), are the following:

1 smicic@ptt.rs

“They can be used consciously and intentionally on the part of the learner, or totally unconsciously, some of them are observable while others are not, some are cognitive in nature whereas others are social”.

During a study carried out by O'Malley et. al, they tried to identify individual learning strategies used by both successful and less successful language learners when presented with a listening segment. They used the “think aloud” technique in which students report orally what they are thinking while listening. They found significant differences among more and less successful learners in the type and the way of strategy used. The key strategies more successful learners displayed were as follows:

1. Self monitoring (checking one's comprehension while it is taking place through selective and directed attention and focusing on specific information anticipated in the message) was used by both learners, but the more successful students used it more consistently. This is a strategy that can bring success to the learning process. Those who monitor their learning would be more likely to see if they truly understand what they are learning.
2. Another strategy found in effective learners was elaboration or prediction, defined as relating new information to prior knowledge or to other ideas in the new information. This is also known as activating schemata. Elaboration can be of three types. The first type is using world knowledge acquired either in an academic or non academic context. Type two is using personal knowledge, which means to relate new information to something meaningful on a personal level. Type three is self-questioning: asking oneself questions about the material, and/or anticipating possible extensions of the information. In the case of ineffective learners, they also used this strategy, but it interfered with their comprehension because they spent a lot of time trying to relate things, so they got lost in the message.
3. There is also inferencing, which is using information in a text to guess at the meaning of to complete missing ideas. Effective learners only used this strategy for words or ideas that were necessary for comprehension.
4. Some students also reported using translation, though they also reported finding this strategy complex and not particularly successful.
5. Other strategies reported among more effective learners, though less commonly used were: contextualization, resourcing (such as the use of dictionaries during dictation), note-taking, and self evaluation.

In the study carried out by O'Malley et.al, the most remarkable differences were found between effective and less effective learners. The former activate schemata more often than the latter. In other words, more successful learners are more likely to rely on whatever they already know about the world, the language, the content of the segment, and any other resource that would help them make sense of what they are listening to. Also, effective learners use both bottom-up (when a person processes the message from sounds into words, into sentences, and then into a message as a whole) and top-down (when the

person integrates all his/her prior knowledge of the language and the topic of the message, thus being able to look at the message as a whole, and not at its parts) processing strategies. On the other hand, ineffective learners seem to use only bottom-up processing strategies and rely on grammar more than on anything else. This means that they will be more conscious of the parts that make up what they are listening to and not the utterance as a whole. This is the case of students who understand many of the words, but they cannot make sense of them in the passage or conversation.

Learning strategies are relevant in the second language teaching, and also in the foreign language teaching for a number of reasons. For instance, less successful students could find help in using learning strategies and thus become better learners. Learning strategies are important in second language learning because they help students understand what they are doing in order to learn the language. Moreover, it has been discovered that those students who are taught, and who learn to use learning strategies are more likely to succeed outside the classroom environment because they learn to control their own learning process (Rubin, 1987: 15-29).

Regarding listening comprehension, most research points to three main types of learning strategies used in this skill: self monitoring (both of the text and one's own comprehension), anticipation and inferencing, and use of schemata or elaboration (Murphy, 1985; O'Malley, Chamot, and Kupper, 1989; Myovich and Mahan, 1992).

Once the learning strategies used in listening comprehension are identified, the teacher has to decide which of these can and ought to be taught, and how to teach them. The authors of the present article will mention some of the listening activities that can take place in the second language and foreign language classroom. These activities are mentioned and discussed by a variety of authors, such as O'Malley et al. (1989: 418-437), Ludgate, (1984: 339-342), Rost (1990) and O'Malley and Chamot, (1990).

Native speakers and highly proficient second language learners complete the complex process of speech comprehension smoothly. Second language learners at lower levels of language proficiency, who lack auditory experience, need to rely on listening strategies, which might assist them in comprehending the aural communication (NUIC, Naresuan University 2012).

Many people wrote about language strategies. These strategies have been categorized as learning strategies and communication strategies. Tarone (1983:67) has pointed out "the relationship of learning strategies to communication strategies is somewhat problematic". However, this author goes on to state that ultimately they can be distinguished on the basis of the learner's motivation in employing the strategy. Ellis (1985: 181) has stated "communication strategies are problem-oriented. They are employed by the learner because he lacks or cannot gain access to the linguistic resources required to express an intended meaning".

Research has shown that successful learners are autonomous, reflective, and are actively involved in their learning. These learners are aware of how

learning takes place and the best learning strategies for themselves. With this understanding, the importance of learning strategies was recognized, and teachers were suggested that they train their students in making use of learning strategies for more successful learning experiences (Wenden1985).

Selective Listening Exercises

In this kind of exercises students listen to a passage and to key words that may signal the main idea or a specific detail. Selective listening exercises present very important features, according to Rost (1990: 232). First, they teach students to focus their listening on what is important at that moment. Second, these exercises provide information in a large context that permits listeners to make inferences based on contextual cues. Finally, they assist students in a pre-listening phase in order to predict the shape the information will take.

T-lists

A T-list is a form of note taking in which the learners note the main ideas of the passage on the left side of the page, and details on the right side. At the beginning, the teacher partially completes the lists, and then gradually eliminates more words (O'Malley and Chamot 1990: 173-174). Once again, with this activity students will learn to pay attention to just what they need at that moment and not to everything. Moreover, it will teach students to distinguish between main ideas and specific or supporting details. This strategy is especially useful in settings such as lectures and conferences.

Authentic Recordings with Comprehension Questions

The teacher gives students some comprehension questions before listening to the segment, making sure students know what information they should look for. Students would listen to one section of the segment, answer the corresponding questions, and discuss that part before continuing with the next section. Here, the teacher gives the listening instructions. Students focus on relevant information, and ignore other things on the tape, such as irrelevant information and background noise.

Inferencing What the Next Sections Would Be About

After the students have listened to a subsequent section, they make deductions of what will come in the next segment based on what they have listened to so far. This activity would prepare students to activate their schemata.

Global Listening Activities

This is the kind of activity in which students pay attention not to the segment as a whole. This type of exercise helps students build an overall sense of the text. The rationale of this kind of activities is to:

- a) help in developing the ability to identify transitional points and topics;
- b) build expectations about the text before listening to it;

- c) provide redundant cues in the text so that students have several opportunities to make inferences about the topic, and
- d) evaluate the outcome in terms of acceptable interpretations students make about the text, and not on 'correct' responses (Rost 1990: 232-233).

Information-Gap Activities

Similar to inferencing, in information-gap activities, students are required to predict what will come after what they just heard and to assign different utterances to different people based on their perceptions and schemata (Ludgate 1984: 340-341). The difference between this activity and the one mentioned in inferencing is that here students listen to an utterance, such as a question, in a dialogue, and they answer according to what they understood. Then they listen to the second utterance (question) of the speaker in the tape and answer back and so on. Topics on ordering food in a restaurant, shopping in a department store, and making introductions are suitable for this type of exercise.

Real Life Events

Ludgate (1984: 341-342) recommends listening to real passages such as anecdotes, radio commercials, cooking programs, etc. These activities, being real, train students to predict and to infer, since they are full of repetition and redundancy, and are uttered at a normal pace and with colloquial language. Therefore, students might not be able to understand every single word. This will show them that they do not have to understand every thing to be able to get the idea and answer appropriately.

Games

The teacher can also make use of some games that help students improve their listening skills. These activities are challenging and entertaining for students. They help them lower the tension they might feel when listening in the second or foreign language. Galvin (1988) recommends games such as association and chunking. In association games or activities students will learn to associate what they are listening to with another idea. For example, while listening to an introduction, the student would try to associate the person's name, occupation, or place of residence to a sound, a picture, or any other thing that would help him/her understand and remember the information. Chunking involves classifying pieces of information into larger sections for easy remembrance. Galvin, for instance, uses the example in which a parent gives his son a list of things he has to do during the parent's absence. The parent mentions the following duties, such as to buy a new TV antenna, call Mr. Anderson the plumber to fix the water pump, feed the dog every day, check the mail, call Grandma to let her know everything is O.K., buy milk, etc. Then, the son would make his own list based on categories, for example:

People: Grandma, Mr. Anderson, etc.

House chores: dog, mail

Shopping: antenna, milk

Both types of games would work as mnemonic aids. One notable thing here is to remember that these are just games to help students improve their memory, but that they should not be overused because students must understand listening is not memorizing, but comprehending.

According to Sheerin (1987: 126-131), teachers should remember that the use of learning strategies in listening comprehension are not testing activities, but teaching activities. Though some of the activities mentioned could be adapted to test listening, the nature of testing is to evaluate students and let them know where and what problems they have. On the other hand, the use of these activities to teach strategies, wants to promote success and motivation on the students part and to make them better listeners. Thus, when using these activities, the teacher must prepare students for what they will face, provide positive feedback and analyze errors. Besides the activities that will activate prediction and schemata, Sheerin recommends the use of supporting materials during the task being performed. Some of these materials can be visual support in the form of pictures, graphs, diagrams, and so on. These materials are "vitally important in a listening course based on audiotapes where learners are deprived of the visual element normally present in any spoken interaction" (Sheerin 1987: 127). Another solution to this situation is to use video segments. In this case, the instructor must make sure the activities used enable students to apply the listening strategies which they learnt in classes.

Research has shown that successful learners are autonomous, reflective, and are actively involved in their learning. These learners are aware of how learning takes place and the best learning strategies for themselves. With this understanding, the importance of learning strategies was recognized, and teachers were suggested that they train their students in making use of learning strategies for more successful experiences.

Mendelsohn (1994) believes that an awareness of the strategies for listening comprehension will form the basis for better listening course. Similarly, Wenden (1983: 117) underlines the need for strategy training and helping learners become aware of their own language learning experience. He says:

" There is a need for curricular strategies, techniques, and materials to provide training that would not only expand learners' repertoires of efficient strategies but also make them aware of various aspects of their language learning and critically reflective of what they are aware-in effect, to refine the reflective phases of their language learning".

Here, we can pose an important question concerning successful realization of listening strategies: does the learner focus his attention mainly on the subject matter of a text, or does he or she also consider how to listen? A focus on how to listen raises the issues of listening strategies. There are many activities, which listeners actively employ in the process of listening.

Buck (2001: 104) identifies two kinds of listening strategies:

Cognitive strategies: these activities relate to comprehending and storing input in working memory or long-term memory for later retrieval;

- Comprehension processes: associated with the processing of linguistic and non-linguistic input;
- Storing and memory processes: associated with the storing of linguistic and non-linguistic input in working memory or long-term memory
- Using and retrieval processes: associated with accessing memory and to be ready for output.

Metacognitive strategies: those conscious or unconscious mental activities that perform an executive function in the management of cognitive strategies;

- Assessing the situation: taking stock of conditions surrounding a language task by assessing one's own knowledge, one's available internal and external resources and the constraints of the situation before engaging in a task
- Monitoring: determining the effectiveness of one's own or another's performance while engaged in a task;
- Self-evaluating: determining the effectiveness of one's own or another's performance after engaging in the activity;
- Self-testing: testing oneself to determine the effectiveness of one's own language use or the lack thereof.

Goh (1997: 361-369) shows how the metacognitive activities of planning, monitoring, and evaluating can be applied to the teaching of listening:

Metacognitive strategies for self-regulation in learner listening

1 Planning: This is a strategy for determining learning objectives and deciding the means by which the objectives can be achieved.

General listening development: Identify learning objectives for listening development

Determine ways to achieve these objectives
Set realistic short-term and long-term goals
Seek opportunities for listening practice

Specific listening task:

Preview main ideas before listening
Rehearse language (e.g. pronunciation) necessary for the task
Decide in advance which aspects of the text to concentrate on

2. Monitoring: This is a strategy for checking on the progress in the course of learning or carrying out a learning task

General listening development: Consider progress against a set of pre-determined criteria

Determine how close it is to achieving short-term or long-term goals
Check and see if the same mistakes are still being made

Specific listening task:

Check understanding during listening
Check the appropriateness and the accuracy of what is understood and compare it with new information
Identify the source of difficulty

3. Evaluating:

This is a strategy for determining the success of the outcome of an attempt to learn or complete a learning task.

General listening development: Assess listening progress against a set of pre-determined criteria

Assess the effectiveness of learning and practice strategies
Assess the appropriateness of learning goals and objectives set

Specific listening task; Check the appropriateness and the accuracy of what has been

understood.
Determine the effectiveness of strategies used the task.

Steps in guided metacognitive sequence in a listening lesson from Goh and Yusnita (2006: 222-232):

STEP

ACTIVITY

Step 1

Pre-listening activity

In pairs, students predict the possible words and phrases that they might hear.

They write down their predictions. They may write some words in their first language.

- Step 2** **First listen**
As they are listening to the text, students underline or circle those words or phrases (including first language equivalents) that they have predicted correctly.
They also write down new information they hear.
- Step 3** **Pair process-based discussion**
In pairs, students compare what they have understood so far and explain how they arrive at the understanding.
They identify the parts that cause confusion and disagreement and make a note of the parts of the text that require special attention in the second listen.
- Step 4** **Second listen**
Students listen to those parts that have caused confusion or disagreement areas and make notes of any new information they hear.
- Step 5** **Whole-class process-based discussion**
The teacher leads a discussion to confirm comprehension before discussing with students the strategies that they reported using.

Richards (2012: 16) is advocating a two part strategy in classroom teaching and instructional materials, namely:

Phase 1: Listening as comprehension

Use of the materials as discussed above

Phase 2: Listening as acquisition

The listening texts are now used as the basis for speaking activities, making activities and restructuring activities. By linking listening tasks to speaking tasks in the way described above, opportunities can be provided for students to notice how language is used in different communicative contexts, and then practice using some of the language that occurred in the listening texts.

Understanding the learning strategies that more successful students use while listening will permit teachers to provide more and better opportunities for students to listen to and practice with different listening segments while making use of different learning strategies (Richards, J. 2012: 16).

Current Problems in English Teaching Practice in Serbia

Serbia is opening its borders and to the globalized world, and demand for English speaking proficiency has become significantly high. In recent years, however, the communicative approach has become more and more widely applied in Serbian higher education.

However, careful analyses of English teaching practice at all levels of education, and especially at University level, have found that the teaching of listening skills is still the weak spot in the language teaching process. Although students have mastered the elements of English grammar and vocabulary, their listening comprehension is often substantially deficient. The most salient point that has become noticeable is students' insufficient or limited listening comprehension skills.

Since the inception of English teaching in Serbia, reading, writing, grammar and translation drills have widely been practiced. "As far as language skills and their place in English language teaching as a foreign language in Serbia are concerned, listening is considered the most neglected of all the language skills. A general analysis of the practical language teaching in the classroom shows that a grammar-translation teaching method and an audio-lingual method are widely used in which listening and speaking have their adequate place for all forms of classroom communication" (Đolić 2012: 11). Traditionally, teachers of English focused on passing on theoretical knowledge; their attention was on the examination tests and scores and they paid much less attention to improving students' listening and speaking skills. Although Serbian students have often learned significant amounts of grammar and vocabulary, they have commonly been unable to apply their knowledge to real-life situations.

At the beginning of their studying English at University, the problem of listening comprehension is not particularly evident since language teaching at this level tends to focus on theoretical issues. Teachers pronounce a great majority of lectures in Serbian language. However, on embarking upon higher levels of learning when listening content increases, some students feel they comprehend the spoken content, but very often they find difficulties to understand it. While listening, they are trying exceptionally hard to grasp every single word and the meaning of every sentence. When the listening task is complete, they are disappointed and disheartened to find they have been unable to understand the spoken text or the recording. The stressful situation frequently results in the students forgetting what they heard at the beginning, and this caused them to forget the sequence of events in listening comprehension.

The problems of listening teaching in Serbia may have their origins at lower levels of education (elementary and secondary education) where not many students have been the recipients of listening methods. Students find it difficulties to adapt to university English teaching. It often happens that these students are unable to understand completely what is taught in listening classes. They do not understand the spoken content of the lessons. Frequently such students lose confidence and show disinterestedness as foreign learners of English.

Nowadays, teachers have recognized that the listening levels of learners are different, particularly because English listening is affected by a multitude of factors. There is a necessity to emphasize to teachers and students the importance of listening, and to encourage the study of listening teaching theory.

Lecture comprehension is linguistically a very demanding and challenging process. Salehzadeh (2009: 2) made a list of some unique challenges of lecture listening.

- Multiple sources of input – audio and visual – must be simultaneously attended to, filtered, and written down in real time.
- The spoken text disappears after you hear it, unlike a written text.
- Great variety exists across disciplines, courses, lecturers, and even subject matter.
- Opportunities to get more explanation or react may need to be delayed.
- References to cultural elements outside the non-native English speaker's background are plentiful.
- Lecturers invite input from students who may be harder to understand.
- Lecturer opinions may not be stated in an obvious manner.
- Listeners need to guess a speaker's purpose and intentions when they are not directly stated.
- Lecturers may change topics without clear signaling.
- A whole set of new abbreviations for note taking may need to be developed for each course.
- Lecturers may speak with an accent with which you are unfamiliar.
- Terms will be introduced that you don't know how to spell.

Cultivating students' listening skills is one of the most difficult tasks for any EFL teacher. This is because successful listening skills are acquired over time and with a great amount of practice. The demands of the task are often frustrating for students because there are no precise rules, as in grammar teaching. Speaking and writing also have very specific exercises that can lead to improvement. However, there are quite specific ways of improving listening skills, but these are difficult to quantify.

Improving Serbian students' ability to speak fluent English is a demanding process and there are still many factors, subjective and objective that need to be considered and analyzed. There are many barriers to effective acquisition of listening comprehension strategies. Effective listening strategies enhance the quality of listening comprehension. It is important to know what strategies proficient listeners use and which strategies affect the quality of listening comprehension adversely and lead to problems with this language skill.

Conclusion

Listening is particularly important in language learning. Teachers should have a crucial role in helping their students to surmount various difficulties and hindrances in understanding lectures. This help on the side of the teachers can take the form of developing the students' listening comprehension strategies in many ways.

Teachers should expose their students to a combination of shorter and longer spoken texts to help them develop their listening skills. Students using longer texts will be exposed to some of the features of real lectures. They will also develop strategies that will help them be better prepared for academic listening.

Listening for longer periods to complex concepts affects comprehension. Lectures should be segmented into shorter parts through longer pauses for reflection lecturer's questions, use of various audio or video aids, etc.

Listening strategies are indispensable at all levels of English language proficiency. Students need to learn the strategies and rely on them in their language learning. Every learner should be given an adequate training and actual guided practice in using listening strategies.

Listening skills are crucial for learning a language since they enable learners to acquire insights and information. Finally, they enable them to communicate effectively with others.

Литература

- Бак 2001: G. Buck, *Assessing listening*. Cambridge, UK: Cambridge University.
- Венден 1985: A. Wenden, A., *Learner Strategies*. *TESOL Newsletter*, 19.
- Вилијамс 1997: Williams, M. & Burden, R. L., *Psychology for Language Teachers: A Social-Constructivist Approach*. New York: Cambridge University Press
- Галвин 1988: K. Galvin, *Listening by Doing: Developing Effective Listening Skills*. Lincolnwood, Ill: National Textbook Company.
- Гох 1998: C. Goh, *How learners with different listening abilities use comprehension*.
- Гох 1997а: C. Goh, *Metacognitive awareness and second language listeners*. *ELT*
- Гох 2006б: C. Goh, & Yusnita, T, *Metacognitive Instruction in Listening for Young Learners*. *ELT Journal*. 60/3.
- Гуо, Н, Вилс Р. *An Investigation of Factors Influencing Listening Comprehension and Possible Measures for Improvement*“ by N. Guo and R. Wills <http://aare.edu.au/05pp/guo05088.pdf>.10.07.2012.
- Ђолић 2012. Страни језик у савременом друштву: методика наставе енглеског језика за трећи миленијум (у припреми).
- Ладгејт 1984: B. Ludgate, *Suggested Strategies for Listening Comprehension in the Foreign Language Classroom*. *Foreign Language Annals*, 17(4).
- Марфи 1985: J. M. Murphy, *An Investigation into the Listening Strategies of ESL College Students*. Unpublished doctoral dissertation, Columbia University, New York.
- Мијович 1992: Myovich, D. & Mahan, B., *Starategies for Listening*. Demonstration presented at the Midwest TESOL Conference, Indianapolis, IN.

- Наресуан Универзитет, *Listening Comprehensive Strategy NUIC*, Naresuan University http://www.nuic.nu.ac.th/QA/edoc/rsh_004.pdf. 10.07. 2012.
- Оксфорд 1992: R. Oxford, *Language Learning Strategies in a Nutshell: Update and ESL Suggestions*. *TESOL Journal*, 2(2).
- О' Мели 1985а: O'Malley, J. M., Chamot, A., Stewner-Manzanares, G., Kupper, L. & Russo, P., *Learning Strategies Used by Beginning and Intermediate ESL Students*. *Language Learning*, 35(1).
- О' Мели 1989б: O'Malley, J. M., Chamot, A., & Kupper, L., *Listening Comprehension Strategies in Second Language Acquisition*. *Applied Linguistics*, 10(4).
- О' Мели 1990б: O'Malley, J. M. & Chamot, A., *Learning Strategies in Second Language Acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ричардс Џ. *Teaching Listening and Speaking from theory*. <http://www.professorjackrichards.com/pdfs/teaching-listening-and-speaking-from-theory-to-practice.pdf>. 08.07.2012.
- Рубин: 1987: J. Rubin, *Learning Strategies: Theoretical Assumptions, Research History, and Typology*. In A. Wenden & J. Rubin (eds.). *Learner Strategies in Language Learning*. Hemel Hempstead: Prentice-Hall International.
- Салехзаде: 2009: J. Salehzadeh, *Academic Listening Strategies – A Guide to Understanding Lectures*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Ширин 1987: S. Sheerin, *Listening Comprehension: Teaching or Testing?* *ELT Journal*, 41(2).

Софија Мићић
Зоран Чајка

СТРАТЕГИЈЕ СЛУШАЊА У УЧЕЊУ ЈЕЗИКА И ПРАКСА ЊИХОВОГ КОРИШЋЕЊА У СРБИЈИ

Резиме

У раду се теоријски разматрају стратегије слушања које налазе примену у учењу енглеског језика. Рад такође говори и о искуству и пракси у примени стратегија у учењу енглеског језика, посебно у високошколском образовању у нашој земљи.

Слушање представља једну од основних језичких вештина у учењу језика. Учење језика зависи од слушања у великој мери, зато што слушање омогућава студенту да оствари интеракцију у говорној комуникацији. Постоји потреба за схватањем стратегија слушања на свим нивоима у учењу језика. Студенти треба да овладају овим стратегијама и да се ослане на њих у учењу језика. Сваки студент мора имати одговарајући тренинг који ће му омогућити да савлада и користи стратегије слушања.

У нашој земљи слушање још увек представља слабу тачку у процесу учења језика. Упркос томе што су наши студенти савладали елементе енглеске граматике и вокабулара, њихово разумевање говорног текста је често недовољно.

Кључне речи: слушање, стратегије слушања, комуникација, вештине у слушању

Примљен фебруара 2013.
Прихваћен априла 2013.



14. Свейлосї прозора, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Мара С. Кнежевић¹
*Педагошки факултет
Сомбор*

Наслеђе 24 • 2013 • 161-170

ВРЕДНОСНИ СУДОВИ О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ СРПСКОГ ПЕСНИКА МИТЕ ПОПОВИЋА

Мита Поповић, српски песник друге половине деветнаестог века, цењен, хваљен и поштован за живота, после смрти пао је у заборав. Песнички таленат му је одрицан, посебно оценама Јована Скерлића и Јована Деретића, историчара српске књижевности. Сагледавајући укупно стваралаштво Мите Поповића, песника романтизма, његов утицај у времену у којем је живео и оцене његових савременика: Милана Савића, Лазе Костића, Јована Јовановића Змаја, Павла Марковића Адамова, Стевана В. Поповића, као и савремених истраживача: Душана Иванића, Миодрaга Павловића, могла би се оспорити оштрина суда, како Јована Скерлића, тако и Јована Деретића о вредности Поповићевог дела у историји српске књижевности.

Кључне речи: Мита Поповић, песник, српски, Сомбор, романтизам, критичке оцене.

Мита Поповић је српски књижевник необичне животне биографије и опречних оцена о његовом књижевном раду. Рођен је 1841. године у Баји где је завршио гимназију, а потом, као одличан ученик наставио школовање у Пешти, бораваћи у Текелијануму, задужбини Саве Текелије. Запажен је као средњошколац својом поезијом на мађарском језику, а када је доласком у Текелијанум и сусретом са познатим српским песником Лазом Костићем и осталим текелијанцима добро научио српски језик, постао је један од песничких светионика српског народа у Војводини. „У Текелијин завод примани су одлични ученици, сиромашни, православне вере, Срби. Текелијанум није окупљао само српске ђаке који су учили у Пешти, он је био стециште свих Срба који су живели у Пешти. Многи угледни српски културни, педагошки и политички радници, књижевници, боравили су у Текелијануму и стечена знања ширили по свим крајевима у којима су живели Срби. Било је то време борбе за културни и национални идентитет Срба“. (Кнежевић, М., 2002)

Поповић је у Текелијануму активан члан удружења „Преодница“, где је прочитао своју прву песму на српском језику „Ој поточе, ој поточе...“, коју су текелијанци с радошћу прихватили, а „Даница“ објавила.

1 maraknez@sbb.rs

Ој
Ој пошоче, ој пошоче мали,
Куда хитиши са сребрни вали?
Ој пошоче, ој пошоче мали!

Са сребрних, чистих твојих вали
Њојзи иди, ој пошоче мали -
Са сребрних, чистих твојих вали.²

Уредништво Данице подржало је српског песника:

“Поздрављамо овде нова песника народна, кога овим изводимо пред публику српску. Све до скоро писао је маџарске стихове, од којих су многи штампани у различитим листовима. Радујемо се што се вратио у маџаринско крило, што је ударио у складне жице српских гусала, а види се да му српска вила није ускраћила свога дара! Дао Боже, никада не пожелио шуђа јатиа, већ увидео да је Србину најбоље Србин биши.”³

Од тада Поповић објављује песме у српским листовима: Даница, Јавору, Стражилову, Голубу, Змају, Лейојису, Преодници, Застави. (У „Јавору“ се појављује и под псеудонимом Ненад Змајевић).

Српски оријентисан, прави родољуб, морао је да напусти Бају када су му Мађари пуцали у кућу, пошто није суделовао у њиховом одушевљењу поводом успеха Турака у борби против Руса 1877. године. Његово ново пребивалиште од 1878. године је Сомбор. Поповић је одабрао Сомбор који је у то време био један од значајних српских културно–образовних центара. Многе српске знамените личности 18. и 19. века везане су за овај град: Аврам Мразовић оснивач „Норме“ (1778), течаја за образовање учитеља, претходнице Српске учитељске школе, Иван Југовић један од најобразованијих Срба свога времена, Павле Платон Атанацковић наставник Учитељске школе и владика Будимски, Јован Хаџић први председник Матице српске, Георгије Бранковић управитељ Учитељске школе у Сомбору и српски патријарх, Ника Грујић Огњан књижевник и политичар, Петар Деспотовић књижевник, педагог, политичар, Ђена Павловић, текелијанац, адвокат и књижевник, Лаза Костић, песник, драмски писац, преводилац, критичар, политичар, који од 1895. године постаје становник Сомбора и први председник Српске читаонице у Сомбору.

У другој половини 19. века Сомбор је имао и штампарију, у којој су штампани листови: Голуб, Родољуб, Бачванин, Школски лист и др. Сомборски листови тог времена били су врло популарни, посебно српски лист за младе Голуб, у којем су своје прве стихове објавили: Јован Дучић, Ђак Учитељске школе у Сомбору, Алекса Шантић и Милош Црњански. Дечји лист Голуб излазио је у Сомбору од 1879. до 1913. године и имао велики утицај не само на развијање дечје књижевности, већ и на јачање културног и националног идентитета српске омладине. Поповић је у

2 Поповић Мита, Песме 1884- 1874, Земун, 1884, 190.

3 Исто, 12.

„Голубу“ сарађивао од првог броја на чијој је првој страни штампана његова песма „Голуб“.

У Сомбору Поповић се бавио адвокатуром, књижевним и политичким радом подржавајући идеје Светозара Милетића. Поштован од својих суграђана као песник, и као човек, назван је „браца Мита“. Био је у пријатељским и сарадничким односима са угледним Србима тог времена: Светозаром Милетићем, Јованом Јовановићем Змајем, Лазом Костићем, Михајлом - Полит Десанчићем, Мишом Димитријевићем, Јашом Томићем, Јованом Суботићем, Јованом Грчићем, Илијом Огњановићем, Стеваном В. Поповићем, Ником Грујићем, Петром Деспотовићем, Јованом Благојевићем, Ђеном Павловићем. Најближи пријатељ био му је познати српски композитор др Јован Пачу, који је компоновао бројне Поповићеве песме.

Песник Митѝа Поповић

Мита Поповић је песник са разноликим мотивима певања, у основи романтичарске инспирације, али и са реалистичким елементима у својим стиховима. Певао је о љубави као једином смислу живота. Запажене су његове песничке приповетке које краси идилична слика, поетичност и емоционалност. Балада и елегија могу се сматрати обележјем поетског стваралаштва Мите Поповића. Елегије је посветио родном крају, породичној кући, мајци, браћи, сестри. Писао је баладе, а често их и преводио са оригинала. Може се сматрати да је Поповић највише допринео увођењу ове књижевне врсте у српску књижевност. Циклус песама „Пелен-венац“, мотивом и темом, симболиком, асоцира на Змаја, али и поред тога ове песме имају емотивну лепоту коју не треба занемаривати.

Песнички опус Поповићев је веома богат. Писао је љубавне, родољубиве песме, баладе, елегије, песничке приповетке. Издао је четири збирке песама: „Одабране песме“ (1874), „Пред Васкрс“ (1877), „Светли дани српски (јунаци и јунаштва најновијег рата за ослобођење српско 1875 – 1877)“ (1878), Песме 1874 – 1884. И код њега су, као и код Јакшића, испољени прометејски мотиви патње, отпора, пркоса у лирским песмама, али неупоредиво више у његовим бојним песмама, будницама, које су и самим својим називом позивале у бој („Пашите се“, „Будите се“...).

О Мити Поповићу српском књижевнику изречено је несумњиво највише опречних мишљења, како његових савременика, тако и историчара новије српске књижевности.

Стеван В. Поповић, књижевник, критичар, дугогодишњи управник Текелијанума, писао је о првој Поповићевој збирци „Одабране песме“: „Дошли смо наине до тога уверења, да поетичне приче и елегије песникове заузимају у нашој уметничкој лирици одлично место. Ретки су песници, који су једнако велики у свакој грани своје продукције. Мита Поповић броји се у нас у таленте, који се неким својим специфичним особинама дижу над површином обичнога.“⁴

4 С. В. Поповић, Наша новија лирика, Летопис МС; Нови Сад, 1881, књига 126.

Оцењујући елeгије наставља: „У овој врсти певања припада Мити Поповићу најодличније место међу нашим млађим песницима. У збиркама песама наших песника наћи ће се многа родољубива и еротична елeгија, али нико није дао тако мека и топла израза тужним споменима на своје сретно детињство, на радости домаћег огњишта, спомена на своју мајку, браћу и сеју, као што су то дали тужни звуци са лире Мите Поповића“.⁵

О делу Мите Поповића за његова живота писао је и савременик му Павле Марковић Адамов ценећи га као лиричара, али недовољно талентованог за стварање драмских дела. Његови савременици истицали су посебно лепоту и поетичност његових елeгија, балада и песничких приповедака. О Поповићу као песнику који је значајно утицао на богатство и садржај опуса српске поезије 19. века, посебно на јачање српског културног и националног идентитета указали су Јован Јовановић Змај и Алекса Шантић песмама испеваним поводом његове смрти: „Прва пријатељска суза на глас о смрти Мите Поповића“⁶ и „Мити Поповићу, српском пјеснику“⁷.

Лаза Костић, књижевник, савременик и вршњак Мите Поповића, истакао је лепоту Поповићевих идиличних песама, али му је замерио на писању драма које су одраз несклада између амбиција и талента самог песника: „Освојивши брзо срца српског читалачког свијета својим крaсним сеоским идилама, у којима је пјесник лијепе слике доконог живота нашег народа у Војводини зачинио заношљивим пољупцем своје младе душе, он се, напошљедак, није задовољио бескрвним побједама на пољу сеоске безазлености, побједама које ће навијек остати свијетлим споменицима те врсте у историји српске књиге, но га жеља занесе за мучнијим бојевима око вијенца књижевничке славе на позорници, Мита се лати драме, трагедије.“⁸

Вељко Петровић, приповедач и есејиста, указује на изузетну мелодичност Поповићеве родољубиве, винске и љубавне поезије, али сматра да је књижевна критика била оштрија према његовом делу, јер су у то време стварали већ признати српски песници Змај, Јакшић и Костић: „Поповић је био, по нарави, чистокрвни омладинац и романтичар. Његова песничка жица није обична, нарочито је патио због недовољно бујне маште и несигурног укуса. Али је његова нарочита зла коб, што је баш у исто доба певао када и Змај, Јакшић и Костић, те је, иначе попустљива савремена критика, била строга према њему, пољубавши му веру у себе у његовом најбољем добу“.⁹

5 Исто, 27.

6 Насловна страна листа, Стармали, 10. јун 1888.

7 Насловна страна, Јавор, 26. јун 1888.

8 Исто, 18, 225 - 229.

9 Петровић, Вељко, Српски писци и сликари, Сомбор, 1994, Градска библиотека „Карло Бијелички“, исти текст је и у: Станојевић, Ст, Петровић, (Вељко Петровић о Мити Поповићу) ,Народна енциклопедија српскохрватско-словенска, III књига, Библиографски завод, Загреб, 1928.

Милан Савић, критичар, примећује значајну елегичну нит Поповићевих песама почев од његове прве песме „Ој“: „Нећемо погрешити, ако већ у тој песми видимо душу и откуцај његове појезије, каква нам се у главном приказује све до последње му песме. Нежност и осетљивост која се истиче из прве песме, сетни елегични звук њен остаде веран свима песмама, и слободно се може рећи, да су му оне песме понајлепше, којима је суштина тај елегичан, осетљиви тон.“¹⁰

Савић оцењује да су значајне Поповићеве родољубиве песме: „*Да му је приказивана моћ тако снажна, као родољубље; да осетљивости своју може преобразити у бујни осећај; да елегични звук може преворити у крик, у безобзирно делање па и најдање - његове патристичке песме биле би од неодољива ушцаја*“.¹¹

Савић закључује да је Поповић прави српски родољуб: „*При свем том остаје Мити Поповић у народу српском прави, одушевљени песник, који у својој врсти песничкој остаје малти не усамљен*“.¹²

Популарност Поповићеве поезије времена у којем је живео казују његове песме које су заузимале почасно место на првим странама часописа. У „Јавору“ на првој страни објављенесу Поповићеве песме: „Обилић“ (балада) у броју 2, „Точак бије“ у броју 4, „И опет је“ у броју 7, „Сироче“ у броју 11, „Мојој љуби“ у броју 18, „Цар Душан и краљ Лајуш“ (балада), у броју 19, „Љубавне сенке“ (балада) у броју 21 и др.

На првој страни „Стражилова“ објављене су песме: „Јади моји“ у броју 17, „Дивотно јутро“ у броју 18, „Дијалог“ (по прози Ивана Тургенјева) у броју 21, „Две виле“ (балада) у броју 23 и др. Песму „Свети Сава“ Поповић је читао први пут на Дан Светог Саве 1879. године у Српској учитељској школи у Сомбору, а објавио исте године у „Голубу“.

Насупрот Поповићевим савременицима историчари српске књижевности Јован Скерлић и Јован Деретић изrekli су неповољне оцене о Мити Поповићу, одричући му таленат и проглашавајући га епигоном.

Јован Скерлић сврстава Поповића у песнике другог и трећег реда одричући му таленат као и Дису, Лази Костићу и Сими Пандуровићу. „То су - каже Скерлић у вези чланка „Реалност у поезији“ и „Певање и мишљење“ Светозара Марковића - снажни напади на једну извештачену, болешљиву поезију песника без талента, који су певали о заљубљеним славујима што припевају заруменелим ружама, на промукнута гукања драганама црних очију и рујних усана, на опевања шарених лептира и месеца маја, на целу бесмислену поезију песника другог и трећег реда, поетае минорес, као што су Мита Поповић, Милан Кујунџић, Андра Грујић, Милан Андрић, Милорад Шапчанин, Лаза Костић“.¹³

10 Савић, Милан, Из српске књижевности, Сlike и расправе, Б. Поповић), Нови Сад, 1898, 155.

11 Исто, 35, 151.

12 Исто, 35, 162.

13 Скерлић, Јован, Писци и књиге II, Уништење естетике и демократизација уметности, Просвета, Београд, 1955.

Међутим, оцењујући поезију Вељка Петровића, Скерлић напредак родољубиве Петровићеве поезије упоређује са бојним песмама Мите Поповића, те таквом оценом непосредно признаје поетску вредност Поповићевих бојних песама.

Јован Грчић се супротставља Скерлићу у тврдњи да је Поповићев углед шездесетих година био „врло слаб“, напротив, Грчић наводи: „*Ја ипак из свој дејствијства и из своје младости памћим врло добро, да се о Миши Поповићу говорило нећу рећи: с респектом, али свакако са великом симпатијом. Његове љубвне и родољубиве песме прејлавиле су биле и новосадску „Даницу“ и „Јавор, а певале се по Српству широм.* (Грчић, Ј., 1926)

Јован Деретић у „Историји српске књижевности“ изриче преоштар суд и сврстава Поповића у „епигона“ српске поезије романтизма, мада му признаје обиман опус и упорност у писању.

„*Епигони су довели до крајности основне тежње романтизма. Најозлоглашенији међу њима био је Миша Поповић (1841-1888), „браца Миша“, адвокат из Баје. Његове родољубиве, љубавне и винске песме, јразне, баналне и декламаторске, његове историјске баладе, приповејке и драме, испуњене националним осећањима али без књижевне вредности, наишле су на једнодушну одбојност критике и слаб пријем, код читалаца, што га није спречило да неуморно пише све до смрти*“¹⁴

Напротив, на основу мишљења ондашњих критичара Поповић је био цењен као лиричар, а критикован као драмски писац, тако да се ова Деретићева оцена уз све уважавање цењеног историчара српске књижевности не може прихватити. Такође, оцена да су Поповићева дела наишла на слаб пријем код читалаца не стоји, напротив, песме су наишле на опште одушевљење читалачке публике, будући национални дух српског народа у свим крајевима где су Срби живели, а његове песме певале су се широм српства. Чињеница да су Поповићеве песме објављиване на првим странама листова „Јавор“ и „Стражилово“, да су прве стране резервисане за његове песме, пориче суд и оцену коју Деретић изриче.

Родољубље Поповићеве поезије и њен значај примећује Миодраг Поповић у другој књизи „Романтизма“ помињући Поповића у контексту песника Уједињене омладине српске, која је окупљала све Србе изнад 18 година у циљу обједињавања у борби за национални идентитет и уједињење, а што су песници својом лиром подржавали: „*Уједињена омладина је нарочито дубок корен имала у Аустрији, одакле су родом и њени песници: Каћански, Јакшић, Змај, Костић, Грчић, Миша Поповић, Драга Дејановић, Дамјан Павловић и други.*“¹⁵

Миодраг Павловић у предговору „Антологији српског песништва XIII - XX века“ примећује: „*Занимљив је био случај Мише Поповића, веома плодног а недовољно обдареног песника, који је, ипшто је био нападнут, у својој одорчености и осећању да је одбачен, написао и неколико*

14 Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, 2. изд, Требник, Београд, 1996, 293.

15 Поповић, Миодраг, *Романтизам II*, Нолит, Београд, 1975, 63.

бољих песама“.¹⁶ Павловић, међутим, не наводи које су то песме. Интересантно је да је Павловић у Поповићевој поезији запазио симболику сунца и повезао је са поезијом Васка Попе, Растка Петровића и Лазе Костића, те је његов суд у овом случају опречан.

Часлав Ђорђевић је запазио Поповића као боемског песника и песму „Блеђано ми лице“ уврстио у „Антологију српске боемске поезије“¹⁷.

Најрелевантније оцене Поповићевог дела дао је Душан Иванић у „Забавно-поучној периодици српског реализма“, проучавајући његову лирику објављену у *Јавору* и *Стражилову*. Оцењујући Поповићеву романтичарску поезију он указује и на реалистичке елементе: „Новост у Поповићеву пјесништву је и продор реалистичког поступка било у детаљима сеоског живота, било у одређеним групама речи.“¹⁸

Иванић посебно указује на Поповићеву интимистичку поезију препуну тананих осећања. У Поповићевим песмама највише цени баладу и Поповићев допринос увођењу ове песничке врсте у српску романтичарску књижевност. Иванић скреће пажњу и на родољубиве песме: „Гледано као цјелина, Поповићеве пјесме заправо изграђују јединствену сижејну линију, сагласну спољашњим збивањима и њиховом одјеку у лирском субјекту.“¹⁹ Истиче Поповићев одзив бројним песмама у време кризе српске лирике када су уредници листова позивали на сарадњу, а песници нису смели да ћуте. Тада су се одазивали „најзначајнији српски пјесници, Јован Јовановић Змај (највише превођима), Лаза Костић, Милорад П. Шайчанин и Миша Поповић.“²⁰

Може се уочити да се Мита Поповић својим делом наша она размеђи романтизма и реализма. Љубавне и бојне песме мотивима и мелодијом припадају романтизму, док у песничким приповеткама и идилама налазимо елементе реализма.

Поповићев песнички израз у основи је народни, сличан Бранку Радичевићу. У своје песме уноси и херојске ликове - симболе из народне епике: Милоша Обилића, Марка Краљевића, Душана, Југовиће, Немањиће. За њега је неоспорно да је музикалан песник. Својом лириком показао је изузетан музички таленат. Песме су било толико популарне да су их компоновали сем др Јована Пачуа и други тадашњи композитори: Аксентије Максимовић, Мита Топаловић, Драгутин Блажек, Роберт Толингер, Војтех Хлавач, Вацлав Хорејшек и др. Поповићева песма „Направићу шајку“ једна је од најпопуларнијих и пева се и данас:

„Направићу шајку од сувога кедра,
Кашарку јој од шимишира
И свилена једра.

16 Павловић, Миодраг, *Антологија српског пјесништва*, XIII - XX века, СКЗ, Београд, 1964, 49.

17 Ђорђевић, Часлав, *Антологија српске боемске поезије*, Вести, Титово Ужице, 1989.

18 Иванић, Душан, *Забавно - поучна периодика српског реализма*, МС, Нови Сад, 1988, 136.

19 Исто, 46.

20 Исто, 46, 127.

*Сузама ћу шајци да извезем име
Што их роним нејресџано
Када нико не види ме...“*

Поповићеве песме које су издржале суд времена показују са нове дистанце да се песниково име не сме изгубити док год његова песма живи, а песма Мите Поповића живи и данас у народу. Он је био и остао веран свом српском народу и као песник и као човек. Сав свој живот и књижевни рад посветио је будући дух српског народа у борби за културни и национални идентитет. Значај песника за очување идентитета народа казује песмом „Песницима“:

*„Тешко небу без сунца и звезда,
Тешко птици без својега гнезда,
Тешко лали кад цветови жуће,
И народу кад песници ћуће!“*

Песник Мита Поповић није ћутао, што потврђује Уредништво часописа *Голуби* и Уредништво *Заставе*, након његове смрти 1888. године у Шварцеровом заводу у Пешти.

„Миша је целој свој века - оштра је песме писати почео, писао песме српске које су шtamпaне по свима српским листовима, који су за то време излазили. Певао је, што јест: писао је шако многе песме, да се слободно може рећи да је он један од најобилнијих српских песника. Песме су му цуне жара и родољубља, језик чист и слadak.“²¹

„Миша Поповић је после Змаја, најплоднији песник српски. Нема и није било можда ни једног забавног листа у нас, у коме није писао Миша Поповић, и што много писао. Његове прве песме, биле су много боље од оних доцнијих, боље можда зашто, што је он у средини свој живота био и сувише плодан.“²²

Закључак

Песник, који је за живота био хваљен од публике и својих савременика потпуно је оспорен од новије српске критике која је започела радovima Јована Скерлића. Онако како је Лаза Костић доживео да се његовим песмама умањује вредност за живота, тако је и стваралаштво Мите Поповића после његове смрти проглашено као неталентовано и епигонско, а песник гурнут на маргине историје српске књижевности.

Својим опусом Поповић је допринео богатству тема, мотива и поетских слика у српској романтичарској лирици. Основа његове поезије налази се у народној песми, како епској, тако и лирској. Упечатљивост његових песничких слика, пејзажа, сеоске идиле, природе, неба, земље, утире пут реалистичкој поезији.

²¹ Исто, 22.

²² Мита Поповић, Српски песник, Застава, 11. јун 1888.

Неке Поповићеве родољубиве песме надахнуте искреним одушевљењем и непосредношћу израза могу се мерити с најбољим песмама српског романтичарског песништва.

Поповић је песник времена у којем живи. Његова поезија је у служби историјских догађаја, у служби националних интереса српског народа.

Не сме се занемарити чињеница да је Андра Гавриловић сврстао Поповића у књигу *Знамениџи Срби XIX века*: „Главно обележје рада његова - а у шоме му је и поглавиџа заслуга - јесте у одушевљењу којим је будио народ српски. Поклич за рад и најредак, управљен народу српском, чуо се вазда са лире Поповићеве. И ко год верује да се књигом и песмом може у народу радиџи корисно и успешно, џај никада неће одрицаџи истину, по којој је Митџа Поповић био своме народу учитељ - песник.“²³

Мита Поповић, српски песник, који је за живота доживео славу служећи свом српском народу, чије песме се певају и данас, својим обимним песничким опусом заслужује да буде проучаван у српској књижевности 19. века, да његово дело буде доступно српској читалачкој публици, на што смо желели да укажемо критичким оценама о његовом раду.

ЛИТЕРАТУРА

Библиографија расправа, чланака и књижевних радова, 1961, Књига II, Југословенска књижевност, поезија, Поповић, Мита, Загреб, Лексикографски завод ФНРЈ, 352-356.

Васиљевић 1989: Васиљевић, Стеван, Знаменити Сомборци, Нови Сад: Славија; Бездан: ИГРО Војводина.

Гавриловић 1997: Гавриловић, Андра, Знаменити Срби XIX века, Београд: Култура; Нови Сад: Православна реч.

Грујић 1888: Грујић, Ника, Први знаци Митине умне поремећености, Јавор, 27, 429- 430.

Грчић 1926: Грчић, Јован, Портрети с писама, Загреб: Загребачка добротворна задруга Српкиња.

Деретић 1983: Деретић, Јован, Историја српске књижевности, Београд: Нолит.

Ђорђевић 1989: Ђорђевић, Часлав, Антологија српске бoемске поезије, Ужице: Вести.

Енциклопедија Југославије 1965 (Поповић, Мита), Југословенски лексикографски завод, Загреб, 560.

Иванић 1988: Иванић, Душан, Забавно-поучна периодика српског реализма, Јавор и Стражилово, Нови Сад: МС.

Јовановић 1888: Јовановић, Јован, Прва пријатељска суза на глас о смрти Мите Поповића, Стармали, 16, 1.

Кнежевић 2002: Кнежевић, Мара, Књижевно дело Мите Поповића, Сомбор: Педагошки факултет.

23 Гавриловић, Андра, *Знамениџи Срби XIX века*, друго фототипско издање, Београд, 1997, година II, 71. (3 свеске оригинал које су настале сукцесивним издавањем 36 свезака (1901 – 1904) у Загребу дате су у истој књизи).

Костић 1888: Костић, Лаза, Читуља: Мита Поповић, српски песник, Глас Црногорца, XVII.

Павловић 1964: Павловић, Миодраг, Антологија српског песништва (XIII-XX век) Београд: СКГ.

Перић 1982: Перић, Ђорђе, Јован Пачу у Сомбору, Сомбор: Домети, 31.

Петровић 1928: Петровић, Вељко, Поповић Мита, Станојевић, Ст, Народна енциклопедија српско-хрватско-словенска, III књига, Загреб: Библиографски завод.

Поповић 1881: Поповић, Стеван В., Наша новија лирика, Летопис МС, 1881, 126.

Поповић 1975: Поповић, Миодраг, Романтизам, 2-3, Београд: Нолит.

Савић 1898: Савић, Милан, Из српске књижевности, слике и расправе, Нови Сад: Књижара Браће Поповића, 154-162.

Скерлић 1967: Скерлић, Јован, Историја нове српске књижевности, Београд: Просвета.

Шантић 1888: Шантић, Алекса, Мити Поповићу, српском пјеснику, Јавор, XV, 26, 1.

Mara S. Knežević

VALUE JUDGMENTS ABOUT THE LITERARY WORKS OF SERBIAN POET MITA POPOVIC

Summary

Mita Popovic, Serbian poet of the second half of the nineteenth century, admired, praised and honored during his life, was almost forgotten after his death. His poetic gift was denied, particularly in the critical assessments of the Serbian literary historians Jovan Skerlić and Jovan Deretić. After a close examination of the complete works of the romantic poet Mita Popovic, his influence in his lifetime and the critical reviews made by his contemporaries Milan Savić, Laza Kostić, Jovan Jovanović Zmaj, Pavle Marković Adamov, Stevan V. Popović, as well as those of modern researchers such as Dusan Ivanić and Miodrag Pavlović, the acuity of both Skerlić's and Deretić's assessments about the place of Popovic's poetry in the history of Serbian literature appears dubious.

Keywords: Mita Popovic, poet, Serbian, Sombor, romanticism, critical reviews.

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.

Татјана Грујић¹Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

АСПЕКТИ ПРИМЕНЕ КОГНИТИВНЕ ЛИНГВИСТИКЕ: НАСТАВА ГРАМАТИКЕ СТРАНОГ ЈЕЗИКА

У овом раду се когнитивна лингвистика доводи у везу са примењеном тако што се когнитивна граматика сагледава као теоретски оквир на коме се могу заснивати педагошка објашњења језичких структура циљног језика. У контексту исказивања прошлости у енглеском језику, претерит, презент и садашњи перфекат овде се представљају као флексибилна језичка средства која зависе и од система језика, али и од избора говорника. Сматрајући да њихова флексибилност произилази из способности говорника да један исти догађај сагледа, односно концептуализује, на различите начине, указаћемо на то колико је свест о слободи избора језичке структуре којом ће се исказати жељено значење важна за успех процеса усвајања страног језика. Могуће је да јединствени когнитивнолингвистички увид у везу између језичког средства и значења може помоћи у настави страног језика на вишим нивоима, иако педагошка примена овог теоретског оквира при обради система глаголских времена у циљном језику није емпиријски ни испитивана ни доказана.

Кључне речи: когнитивна лингвистика, настава граматике страног језика, исказивање прошлости, усвајање језика

1. Увод

У овом раду представићу у кратким цртама педагошки потенцијал когнитивнолингвистичких објашњења у настави граматике страног језика. На примеру употребе глаголских времена у енглеском језику размотрићу оправданост, домет и предност оваквих објашњења у односу на традиционална. Овакав приступ у настави граматике још увек није емпиријски проверен. Но, водећи когнитивни лингвисти су практичну примену прогласили једним од дугорочних циљева когнитивнолингвистичког подухвата сматрајући да ће применљивост у настави бити важан емпиријски тест за овај теоретски оквир (Лангакер 2008: 66), јер „свака велика иновација у лингвистичкој теорији пре или касније изврши утицај на наставу језика“ (Тејлор 2008: 37, наш превод).

¹ tatjanagrujic@yahoo.com

2. Место наставе граматике у настави језика

Циљ наставе језика јесте да посредује и помаже у процесу стицања опште језичке компетенције код ученика. Општа језичка компетенција састоји се од комуникативне и лингвистичке, односно граматичке компетенције. Граматичка компетенција произилази из имплицитног знања система језика односно структура и механизма од којих се он састоји. Ово знање је „несвесно, процедурално и доступно при аутоматском процесирању језика“ (Елис 2008: 440, наш превод).

Теоретичари усвајања језика се не слажу око тога који је најучинковитији начин за стицање имплицитног знања граматике. На једном крају спектра налазе се стручњаци који тврде да се ово знање спонтано генерише из пажљиво одабраног језичког материјала који се представља ученицима. Тако Крашен (уп. Крашен 1982) сматра да је настава граматике излишна јер је њен резултат експлицитно (или декларативно) знање о језику, које у језичкој продукцији игра занемарљив улогу пошто служи само за свесни надзор и контролу исправности једноставнијих језичких структура. Сходно томе, настави граматике се у периоду када је порасла популарност комуникативног метода поклањало мало пажње. Но, испоставило се да је овај приступ за последицу имао не само мању тачност ученичких исказа него и фосилизацију грешака. Дакле, сама наставна пракса је показала да је неки облик наставе граматике ипак неопходан у процесу усвајања.

У савременој литератури тај облик наставе граматике, конципиран тако да превасходно омогућава стицање комуникативне компетенције, назива се „*focus on form*“ и подразумева наставу која на неки начин обрађује граматичке облике, а састоји се „од педагошких епизода... током којих се пажња усмерава на структуру језика било спонтано, било намерно“ (Спејда 1997: 73, наш превод). Таквим приступом експлицитна настава граматике интегрише се са комуникативном употребом језика јер се одвија током смислене употребе језичких структура. Циљ наставника је да ученик запази, а затим и ментално обради циљну структуру на основу датог језичког материјала. Обрада циљне структуре може бити интензивна и састојати се од груписаних вежбања која имају као свој циљ процедурализацију језичког знања. Но, обрада се може одвијати и кроз активности и задатке који треба да утичу на подизање свести код ученика (видети Елис 2002). У таквом приступу од ученика се очекује да, пошто уочи и освести циљну структуру, убудуће прати њен облик, понашање и значење у језичком материјалу са којим се среће. И један и други горе поменути став о настави граматике подразумева присуство експлицитног објашњења дате структуре које ће или дати наставник или екстраховати сам ученик.

Когнитивна лингвистика заступа став да се граматички облици не могу обрађивати у изолацији и одвојено од значења за чије исказивање служе. Другим речима, *focus-on-form* не може се раздвојити од *focus-on-meaning* (Тејлор 2008: 41). Јер, језик није скуп чија се два подскупа, облик

и значење, повремено преклапају. Он је јединствена, отворена и структурирана целина која се састоји од симболичких јединица (Лангакер 2008: 67). Симболичке јединице су место на коме се упарују семантички и фонолошки пол језичких знакова.

3. Потенцијалне предности когнитивнолингвистичких објашњења граматику циљног језика

Један од недостатака већине педагошких граматика (а који уочавају и когнитивни лингвисти, нпр. Тајлер 2008, Најмајер 2008) је њихова немоћ да ученику језик представе као моћно, флексибилно и послушно средство за исказивање жељеног значења. Све док се језик посматра као систем који функционише по сопственим законитостима које су често „произвољне, идиосинкратичке и несхватљиве“ (Тајлер 2008: 458), ученик га усваја тако што памти облике, овладава правилима и напамет научи изузетке, што подразумева огромно когнитивно оптерећење.

Језик је за когнитивну лингвистику један од одраза општих когнитивних процеса, а не изоловани систем. Он је утемељен у људском животном искуству и као такав одражава човеково виђење и разумевање како просторног и телесног тако и друштвеног света. Када се на ово разумевање примени концептуална метафора, оно даље човеку служи и за тумачење искустава која су у мањој мери заснована на перцепцији.

У том смислу когнитивна лингвистика може дати јединствени допринос учењу другог језика, јер нуди објашњења која су изведена из учениковог свакодневног искуства и интуитивног знања, а ова могу олакшати разумевање систематских веза између језичких јединица. Ове везе су увек мотивисане, односно образложене неким дубљим значењем. Тиме се из наставе граматику могу елиминисати добро позната објашњења која се позивају на произвољност језика.

У следећем одељку испитаћемо горе наведене потенцијалне предности на примеру исказивања прошлости путем глаголских времена у енглеском језику.

4. Исказивање прошлости и језерено значење претеритума у енглеском језику

Језик ситуације разврстава хронолошки путем глаголског времена. Глаголским се временом исказује како су догађаји повезани једни са другима и са тренутком говора. Дакле, глаголско време је „граматички одраз временске локације неког догађаја“ (Даунинг & Лок 2002: 352, наш превод). Лоцирање догађаја у времену сматра се у лингвистичкој литератури примарном функцијом глаголског времена. Ова се функција другачије назива темпоралном референцијом. Положај времена догађаја у односу на тренутак говора представља карактеристично значење глаголског времена: ако су време догађаја и тренутак говора истовремени, догађај ћемо исказати презентом, ако време догађаја претходи тренутку

говора, употребићемо претерит. Но, да ли онда појаву да се, на пример, при приповедању о прошлости ова у енглеском често исказује презентом треба третирати као некакав изузетак?

По когнитивној лингвистици, сва лингвистичка средства служе за изражавање човековог доживљаја физичког света, односно тога како човек концептуализује стварност. А физичко време се може концептуализовати и на метафорички начин, односно прошлост се, рецимо, може доживети као садашњост. Другим речима, описана и говорна ситуација се глаголским временом могу повезати не само темпорално него и концептуално. Пошто је концептуализација у језику конвенционализована, човек је усваја савладавајући матерњи језик. Но, како се концептуализације разликују од језика до језика, често је у процесу усвајања другог језика потребно усвојити и нове или донекле другачије концептуализације. То значи да ученик мора да уложи извесни когнитивни напор да реорганизује своје знање о свету и перцепцију стварности у складу са захтевима циљног језика. Другим речима, да би језички изразио неко ментално искуство, ученик га мора организовати на такав начин да оно буде у складу са семантичким структурама које су доступне у циљном језику (Тејлор 2008).

Семантика претерита се, по Рајхенбаху (Рајхенбах, 1947) представља формулом: E, P_C , где је C – време говора, E – време догађаја, а P – референцијално време, на основу кога смештамо моменат догађаја на временску осу. Другим речима, прошлим временом се исказују ситуације које се на временској оси налазе испред тренутка говора. Но, постоје искази у овом глаголском времену на које је горња формула неприменљива. Анализа значења облика прошлог времена показује да се у свом тзв. основном значењу прошло време повинује Рајхенбаховој формули. У осталим, тзв. изведеним значењима, ова формула не важи, јер се код њих прошло време не своди на пуку темпоралну референцију него има и друге елементе значења. Видећемо да су та изведена значења преваходно модална. Такође ћемо показати да постоји веза између основних и изведених значења прошлог времена.

У основним употребама, које се још називају и примарним, претерит се односи на дефинитиван догађај или стање које претходи тренутку говора и повинује се горњој формули, као у:

1) It stopped raining an hour ago.

У посебним употребама (које се још називају и секундарним) он се, између осталог, односи на садашњи догађај или стање које се сматра хипотетичким (пример 2), изражава садашњост у индиректном говору (пример 3) и учтивим захтевима и питањима (пример 4). Те употребе нису у складу са основним семантизмом овог времена.

2) I wish I had memory like yours.

3) He said I lacked experience.

4) I wondered if you are free for lunch today.

Овакве употребе когнитивна лингвистика узима као пример флексибилности концептуализације. Типично, ситуацијама које говорник концептуализује као прошле додељује се статус познате али не непосредне стварности (Раден & Дирвен 2007: 219). У том смислу, глаголским временом показује се разлика између говорнику блиских догађаја који се изражавају презентом и удаљених догађаја који се исказују претеритом. Сликвито речено, говорник заправо догађаје у времену посматра као предмете у простору, те претеритом исказује оне које жели да представи као удаљене било од, на пример, тренутка говора (пример 1) или од истине (пример 2).

Да објасне везу између свих значења претерита, когнитивни лингвисти користе концептуалну метафору. Полазна премиса теорије концептуалне метафоре је да јесте сама људска мисао у основи метафоричне природе. То заправо значи да човек за разумевање једног концептуалног домена (циљног) користи појмове који превасходно припадају неком другом домену (изворном). Тако се, нпр. често за говор о временским односима користе појмови који по свом пореклу првенствено служе за означавање просторних односа. Стога се може рећи да се на пољу когниције поимање времена заснива на поимању простора, односно да се простор користи као изворни домен за поимање времена.

Тајлер и Еванс (2001) показују како се нетемпоралне (изведене) употребе времена могу мотивисано и систематично повезати са темпоралним (основним). Они полазе од две тврдње: 1) да у оквиру когнитивне лингвистике сви граматички маркери имају значење и 2) да су сви симболички елементи језика подложни екстензијама, тј. проширењима значења. Та проширења значења произилазе из употребе и аутори овај процес означавају као прагматичко ојачавање значења.

По њима, нетемпорална значења претерита произилазе из полисемичности глаголског наставка за прошлост. Та је полисемичност настала на концептуалном нивоу када се прототипско значење претерита, темпорална удаљеност догађаја, применом концептуалне метафоре САДА ЈЕ ОВДЕ – ОНДА ЈЕ ТАМО пресликала на домене као што су блискост, чињеничност, истакнутост и непосредност, где ово време наилазимо у нетемпоралним употребама.

Да илуструјемо. Пошто интимност подразумева физичку близину (дакле, сада и овде) њено одсуство се може концептуализовати као удаљеност, као „тамо и онда“, и сходно томе исказати прошлим временом, као у примеру 5) (преузето из Тајлер & Еванс 2001):

5) *My daughter's father was Brazilian. He stays in contact with her, but I haven't seen him in years.*

Дакле, иако је отац и даље из Бразила и још увек у контакту са кћерком, о њему се говори прошлим временом како би се потцртало одсуство блискости.

При перцепцији простора предмети који су ближе заокупљају више пажње, односно имају већу актуелност. Када се време, помоћу концепту-

алне метафоре, сагледа као простор, онда се податак који због свог значаја заслужује већу пажњу доживљава као просторно ближи и исказује презентом док се информације које се не желе истаћи изражавају прошлим временом,

- 6) *In November 1859, Charles Darwin's The Origin of Species, one of the greatest and most controversial works in the literature of science, was published in London. The central idea in this book is the principle of natural selection.*

Пошто је непосредно физичко присуство (дакле, овде и сада) потребан услов за примену физичке силе, говорно лице може, како би ублажило захтев или предлог, да се представи као неко ко је физички далеко и самим тим није у положају да саговорника присили на пристанак. Ту удаљеност поново ће изразити прошлим временом, као у

- 7) *I was hoping we could get together next week.*

Код исказивања хипотетичних ситуација, прошло се време користи да покаже дистанцу говорника у односу на њихову остваривост док садашње време упућује на чвршће уверење:

- 8) *If your house caught fire, what would you do?*

Дакле, у когнитивној граматици се презент повезује са исказивањем непосредности, блискости и сигурности, а претерит са удаљеношћу, одсуством блискости и мањим степеном вероватноће, чиме се објашњава зашто се глаголским наставцима за време кодирају и они елементи значења који су нетемпорални по својој природи.

Да закључимо, језгрено значење претерита је удаљеност (Селсе-Мурша & Ларсен-Фриман 1999). Дакле, догађаји који се исказују овим временом доживљавају се као временски удаљени. Прототипски, дакле у свом темпоралном значењу, ово време исказује „познату стварност која није релевантна за садашњи тренутак“ (Раден & Дирвен, 2007: 221, превод Т. Грујић). Оквир посматрања овде је максималан те се ситуације виде као целине, тј. као омеђене у простору (довршене у времену). Границе радње видљиве су у времену са сваке стране, а сама ситуација је концептуализована као удаљена од говорника. Та удаљеност од говорника објашњава епистемична, дакле нетемпорална, значења овог времена. У нетемпоралним значењима оно показује учтивост (односно ублажава захтеве, предлоге, позиве, наредбе и прекоре) или одсуство интимности и истакнутости. Удаљеност од чињеница објашњава зашто прошло време служи за изражавање хипотетичних ситуација. Овим се временом показује епистемични одмак од тврдњи. Удаљеност може бити и когнитивна, као у случају слагања времена у неуправном говору. У педагошком смислу, вредност оваквог објашњења је у томе што омогућава да се нетемпоралне употребе не третирају као изузеци од правила. Напротив, оне су само даље општавање основног семантизма овог времена и сасвим у складу са њим.

5. Исказивање прошлости презентом и садашњим перфектом

Семантичка формула презента је С, Р, Е. Но, у непрезентским, специфичним употребама презента Е се не поклапа са С. У тим, интерпретативним употребама презента важи инструкција Е = Р, односно Р ≠ С (Станојевић & Ашић 2006: 34). У овим употребама презент добија семантизам прошлог времена, ако је тачка Е пре тренутка говора, као у примеру 9), односно будућег, ако се тачка Е налази иза тренутка говора, као у примеру 10).

9) *I tried to ignore him. But, up he comes, slaps me on the back and starts talking to me.*

10) *Will you let me know if you change your mind?*

Даунинг (2002: 355) каже да је у когнитивном смислу презент везан за исказивање ситуација из непосредне стварности које је могуће опазити. Из овог става се може извести закључак да је његово основно значење да лоцира ситуацију на временској оси тако да се она односи на садашњи тренутак. Но, као што смо већ видели, веза ситуације и тренутка говора не мора бити темпорална референција. У свом језгреном значењу презент изражава непосредну чињеничност. Та непосредна чињеничност може бити објективна, али може бити и питање концептуализације. Говорник, наиме, има избор како ће замислити, описати и представити ситуацију. Он, дакле, може ту непосредну чињеничност деиктички изместити у прошлост или будућност (Раден & Дирвен 2007: 211), односно концептуализовати прошле или будуће ситуације као садашње. Из тога произилази способност презента да се односи на будућност или прошлост. Померањем деиксе постиже се, на пример, ефекат актуелности у наративном, историјском и научном презенту. Најчешће је ове појаве могуће запазити тек изнад нивоа реченице. Увиде о условима под којима долази до измештања деиксе добијамо анализом дискурса, но простор нам не дозвољава да се на њима дуже задржавамо.

Како се прошлост у енглеском може исказати и помоћу садашњег перфекта, осврнућемо се кратко и на његову семантику. Когнитивна граматика овај глаголски облик објашњава са аспекта перспективе. Садашњи перфекат је сложено време које подразумева поглед уназад из тачке гледишта која се налази у садашњости, а на неку пређашњу ситуацију или пређашњу фазу садашње ситуације. Три својства одређују његово значење: 1) жижа пажње је на садашњости, што значи да говорник није првенствено заокупљен тачним временским лоцирањем ситуације него збиром акумулираних стања од којих се ова састоји, 2) релевантност за садашњост, односно разлог зашто се осврћемо на прошлост и 3) темпорална недефинисаност, јер тачна темпорална позиција дате ситуације постаје део позадине која није у фокусу. Ова семантичка основа је иста у свим употребама садашњег перфекта. Разлике у значењима појединих употреба произилазе из различитости лексичких аспеката глагола, односно типа глаголске ситуације. Не улазећи у детаље везе између

лексичког аспекта глагола и његовог значења, овде ћемо изнети само неколико примера који илуструју горњу тврдњу. Тако се са глаголима остварења (енгл. *accomplishment*) и достигнућа (енгл. *achievement*) јавља резултативно значење, односно тако представљене свршене ситуације имају неку јасну импликатуру у садашњости, нпр.

11) *Have you laid the table?* (имплицира: *Is everything ready? Can we eat?*)

Искуствени или инференциони садашњи перфекат јавља се са активностима (енгл. *activities*), чиновима (енгл. *acts*) и привременим стањима да покаже да су престала, нпр.

12) *I have read some poetry this morning.*

Блиску прошлост садашњи перфект показује са глаголима који исказују пређашње ателичне ситуације, нпр.

13) *You have just missed him.*

Са глаголима који показују садашња стања и навике ово време има континуативно, одн. значење трајања:

14) *He has been engaged for ages.*

Овде ваља напоменути да се лексички аспект глагола, иако може бити учинковито средство за објашњење значења глаголског времена и вида у енглеском језику, недовољно користи у језичкој педагогији.

Да резимирамо, да ли ће говорник о прошлој ситуацији говорити претеритом, презентом или садашњим перфектом зависи и од говорниковог виђења дате радње, тј. избор није сасвим унапред наметнут системом језика. То значи да говорник успоставља однос према ситуацији коју описује и да природа тог односа одређује избор језичког средства којим ће се ситуација исказати.

6. *Насћава језика и језичко промишљање прошлости*

Досадашње излагање бавило се првенствено теоретским разматрањем семантике глаголских облика којима се може, поред осталог, исказати и прошлост. Но, каква је практична вредност оваквих објашњења? Шта све ово значи са аспекта конструала, одн. начина на који ће говорник, у нашем случају ученик, упаковати и представити информацију? Сматрам да би ученик страног језика, нарочито на вишим нивоима учења, када је когнитивно и емотивно зрео, уз помоћ когнитивнолингвистичких објашњења могао не само да разуме која значења исказује претерит него и на који начин може да исказе прошлост у енглеском језику. Таква обрада појединачних језичких структура у исто време би поспешила како разумевање самог система језика тако и флексибилности људске когниције.

На увидима овог типа на часу се може радити на имплицитан начин. У том случају задатак је наставника да ученику стави на располагање довољну количину разноврсног језичког материјала који илуструје дату појаву у циљном језику. Но, ове се појаве могу третирати и експли-

цитно тако што би се сажета и релевантна когнитивнолингвистичка објашњења давала пре активности које имају као циљ процедурализацију циљних структура, или у току саме комуникације – као корективна повратна информација, односно реакција на грешку у учениковом исказу. На овај начин би се настава граматике одвијала у оквиру комуникације и на нивоу дискурса, а усмеравала на употребу језика у одговарајућем контексту односно на флексибилност избора језичког средства којим ће се изразити дата концептуализација. Систематичност оваквог третмана граматичких појава могла би да доведе до њиховог дубљег разумевања и трајнијег знања, а оптерећење ученика би се смањило (јер не би више морали да памте непрегледне низове правила). Такође је могуће да би за ученике оваква експлицитна објашњења била пријемчива јер увелико кореспондирају са њиховим интуитивним знањем о свету.

У сваком случају, задатак наставника би био да: (1) помогне ученику да идентификује услове под којима је могућ избор одређеног језичког средства, (2) илуструје тј. довољним бројем примера и смислених комуникативних активности олакша процес избора, (3) смести ученика у ситуацију што сличнију стварним ситуацијама у којима се изворни говорници опредељују за један а не за неки други конструал. У ту сврху наставник би могао да користи експлицитна метајезичка објашњења, али и слике и дијаграме. Добар и ефектан пример употребе слике као илустрације значења модалних глагола даје Тајлер (2008: 473-476), чији рад може бити смерница за развој будућих наставних материјала.

7. Закључак

У овом раду указали смо на оправданост и могућу применљивост неких когнитивнолингвистичких увида у настави граматике страног језика. На примеру исказивања прошлости показали смо флексибилност везе између глаголске ситуације и језичког средства којим ће се она исказати. Истакли смо колико је за ученика важно да буде свестан да му при формулисању сваког исказа у језику на располагању стоје различита средства чији избор не зависи искључиво од самог језика него и од ученикове/говорникове комуникативне намере и субјективне интерпретације конкретне ситуације. Такође смо размотрили и улогу наставника у освешћивању ове појаве.

На напредним нивоима учења језика експлицитна објашњења когнитивнолингвистичког типа могла би убрзати процес усвајања и бити ефикасно средство елиминације грешака у контекстуализованој употреби глаголских времена. Путем њих ученик би могао да стекне увид у целовитост и смисленост система који самим тим више не би доживљавао као недокучиву појаву која се само делимично може савладати и то искључиво учењем непрегледних низова правила. Чињеница да напредни и мотивисани ученици, упркос раду који улажу, не савладавају обрађене садржаје свакако упозорава на неки недостатак у настави. Уверена сам да је један од узрока недовољан третман концептуализације и констру-

ала у циљном језику, те сматрам да предности когнитивнолингвистичког приступа у настави граматике на напредним нивоима треба ставити на практичну проверу у блиској будућности и евентуално инкорпорирати у наставу. Напомињем да то, с обзиром на термилошку незграпност инструментаријума теоретског оквира когнитивне лингвистике неће бити лак задатак, али сматрам да ће труд бити награђен елегантним и компактним објашњењима.

Емпиријско истраживање педагошке применљивости и учинковитости когнитивне лингвистике у настави граматике је свакако недовољно истражена тема која захтева будућа лонгитудинална истраживања у учионици. Но, ова ће истраживања неизбежно пратити други велики изазови: прилагођавање захтевне и рогобатне терминологије когнитивне лингвистике потребама наставе језика, додатна обука наставника те конципирање и развијање адекватних наставних материјала и активности.

Литература

- Даунинг 2002: A. Downing, P. Locke, *English grammar*, Oxon: Routledge.
- Елис 2002: R. Ellis, The place of grammar instruction in the Second/Foreign Language Curriculum, у Hinkel, E., и Fotos, S. (уп.). *New Perspectives on grammar teaching in second language classrooms*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 17-33
- Елис 2008: R. Ellis, Explicit Form-Focused instruction and Second Language Acquisition. У Spolsky, В. и Hult, F. M. (уп.) *The handbook of educational linguistics*. Oxford: Blackwell Publishing. 437-455.
- Крашен 1982: S. Krashen, *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Oxford: Pergamon.
- Лангакер 2008: R. Langacker, Cognitive grammar as a basis for language instruction, у Robinson, P. и Ellis N. (уп.) *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. New York: Routledge, 66-88.
- Најмајер 2008: S. Neimer, M. Reif, Making progress simpler? Applying Cognitive Grammar to tense-aspect teaching in the German EFL classroom, у Knop, S. De и Rucker T. De (ред.) *Cognitive Approaches to Pedagogical Grammar*. Berlin: Mouton De Gruyter, 326-352.
- Раден и Дирвен 2007: G. Radden, R. Dirven, *Cognitive English grammar*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Рајхенбах 1947: H. Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic*, New York: The Free Press.
- Селсе-Мурша и Ларсен-Фриман 1999: M. Celce-Murcia и D. Larsen-Freeman, *The grammar book: An ESL/EFL teacher's course*, Heinle & Heinle Publishers.
- Спејда 1997: N. Spada, A review of classroom and laboratory research. *У Language Teaching*, 30, 73-87.
- Станојевић и Ашић 2006: В. Станојевић, Т. Ашић, *Семантика и прагматика флаголских времена у француском језику*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Тajлер 2008: A. Tyler, Cognitive linguistics and second language instruction. У Robinson, P. и Ellis N. (уп.) *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. New York: Routledge, 456-489.

Тajлер & Еванс 2001: A. Tyler, V. Evans, The relation between experience, conceptual structure and meaning: non-temporal uses of tense and language teaching. У Putz, M., Niemeier, S. и Dirven, R (уп.), *Applied Cognitive Linguistics I: Theory and Language Acquisition*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 63-105.

Тејлор 2008: Taylor, J. (2008). Some pedagogical implications of cognitive linguistics. У Кноп, S. De и Rycker T. De (уп.) *Cognitive Approaches to Pedagogical Grammar*. Berlin: Mouton De Gruyter, 37-66.

Tatjana Grujić

APPLIED ASPECTS OF COGNITIVE LINGUISTICS: TEACHING FOREIGN LANGUAGE GRAMMAR

Summary

The aim of this Paper is to relate cognitive to applied linguistics and to show how cognitive grammar can be used in EFL context as a pedagogically effective basis for explicit explanations of target language structures. The past, present and present perfect tense in English will be presented as flexible linguistic means whose choice depends not only on the system of a given language but on the decision of the speaker as well. Their flexibility will be regarded as a reflection of different conceptualizations of the situation. It is our aim to draw attention to the importance of grammatical choice in the process of foreign language acquisition. Although not empirically tested yet, cognitive grammar may prove to be a unique tool in foreign language teaching.

Key words: cognitive linguistics, EFL grammar instruction, foreign language acquisition, expressing the past

*Примљен марта 2013.
Прихваћен маја 2013.*



Заустављен црвени облак, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Виолета М. Весић¹

*Државни Универзитет у Новом Пазару
Депаршман за филолошке науке*

ТОМАС ПЕЈН: ГРАЂАНИН СВЕТА

Томас Пејн, грађанин света како је себе називао, након извојеване слободе и независности у Америчким колонијама, преноси дух револуције и у Европу. Стање које по доласку затиче чини да његова теоријска размишљања не мирују, па убрзо објављује Права човека, једну од најфиније дефинисаних филозофија демократије 18 века. Попут Здравог разума и ово дело својом моћном пропагандом подстиче борце за слободу да крену у борбу против монархизма и апсолутизма који је тада владао Европом. Рад истражује револуционарни карактер овог дела као и његове консеквенце, између којих се истичу реакција британске владе, која на крају осуђује Пејна за издајника.

Кључне речи: револуција, влада, републиканизам, права човека

Након завршетка револуције у Америци, наступиле су релативно мирне године у животу Тома Пејна. Његово политичко интересовање је тренутно било у стању мировања, па је могао да се на кратко посвети неким личним пројектима. У априлу 1787. године, он је отпутовао у Француску са идејом да тамо изрекламира свој гвоздени мост, који је поседовао до тада невиђену особину, да се прави из делова који се након тога могу расклапати ради лакшег транспорта и поново склапати. Добродошлица у Паризу посведочила је о томе да га је његова репутација писца и мислиоца претекла. Наиме, до Француске и Велике Британије, у које је Пејн отишао, већ је стигао дух револуције с америчког континента. У Француској се задржао стари режим краљевске моћи и аристократских привилегија, али све више је био под притиском демократа. Подршка коју је Француска пружила Америци током рата за независност осиромашила је француску владу. Последице тога највише су трпеле нижа и средња класа, којима су наметнути још већи порези. С друге стране канала ситуација је била другачија. На власти је и даље био краљ Џорџ III и поред тога што је у рату са Америком изгубио право на тринаест колонија. Напредак капитализма и индустријске револуције довео је до повећања експлоатације, неједнакости и сиромаштва. Нижа и средња класа је и даље причала о правима Енглеза, али оно што је ново јесте да су почели све више да причају и о променама у политици и демократији. У таквим околностима је Пејн затекао Европу. Њега су са

1 violetavesic@gmail.com

добродошлицом дочекали сви они поборници реформи. У Паризу, маркиз Де Лафајет (Marquise de Lafayette, 1757-1834)² упознао га је са славним људима из реда политичара и филозофа, као што су филозоф Кондорсет (Nicolas de Condorcet, 1743-1794), а након тога ушао је и у друштво кардинала Де Бриена (Cardinal de Brienne, 1727-1794), надбискупа у Тулузу и водећег министра у влади Луја XVI. Дружење са човеком, који је заступао монархију, показује да Пејн није био доктринирани републиканац. Он је схватио да и монархија може да обезбеди срећан живот људи. Тадашња Француска је имала благог краља, који није био оптерећен предрасудама, а како је Пејн видео, највећа опасност за Француску долазила је од могућности обнављања рата са Енглеском.

Пејн се званично вратио на политичку сцену избијањем Француске револуције. 14. јула 1789. године у Паризу је дошло до окупљања масе људи око Бастиље. Бастиља је у тих неколико дана потпуно уништена, између осталог, јер су сељаци и припадници нижих класа сазнали да је ту скриван барут и наоружање. Људи су захтевали приступ томе, због растућих гласина о близини рата са Енглеском. Сељаци су након тога кренули у напад на поседе аристократије. У августу исте године, нова скупштина је, уништивши остатке феудализма, прогласила Декларацију о правима човека и грађана (*Declaration of the Rights of Man and Citizens*). Ова декларација је установила грађанску једнакост, принцип суверенитета и слободу свести и религије. Пејн је био у Паризу током тих дешавања и могао је да посведочи о томе како су, убрзо након тога, Лафајет и његови политички сарадници преуредили владу и од ње направили уставну монархију (Пејн 1789: 370-371).

Године 1790. Едмунд Бурк је објавио памфлет Размишљања о Француској револуцији (*Reflexions on the French Revolution*). За Пејна је памфлет, од дана објављивања, постао изазов, којем се он није могао одупрети, па је одговором Бурку наставио борбу за независност народа, започету у Америци. Бурк је у памфлету бранио монархију, наследно право и славио устав Велике Британије. Он је одбио да прихвати ширење разума и једнакости, а уместо тога на прво место по важности, стављао је традицију и хијерархију. Бурк је тврдио да су се неке институције показале као добре у традицији и да зато генерације које долазе морају пратити њихове претходнике. Он у закључку памфлета износи да и монархија и аристократија заслужују поштовање и разлику. По његовом мишљењу, револуција није донела никакво добро, већ само хаос и насиље (Бурк 1789: 1-251).

Пејн је свој одговор Бурку изразио у памфлету Право човека, I део (*The Rights of Man, vol. I*). Овај памфлет је објављен 1791. године и наговестио је долазак бурног периода. Дело почиње личном осудом Бурка и његовог стила писања. Пејн настоји да уништи Буркове покушаје да пове-

2 Маркиз Лафајет је био француски аристократа, генерал у америчком револуционарном рату, вођа националне гарде у Француској револуцији. Он је највећим делом био заслужан за обезбеђивање помоћи од стране Француске током рата за независност.

же револуцију у Француској са енглеском револуцијом из 1688. године. Чланови парламента који су санкционисали уклањање краља Џејмса II у корист Вилијема II, забринули су се да ово не постане преседан. Они су изнад свега ценили и истицали принципе наследног права на трон, па су зато издали декларацију, коју Бурк са одобравањем цитира у свом делу и каже да будуће генерације немају право да смењују монархе, уколико је разлог томе просто њихова жеља (Ибид., 104).

Пејн у одговору Бурку пориче право парламента или било ког човека у било којој земљи да заувек веже будући нараштај (Пејн 1791а: 41-42). Пејн даље тврди да нешто за шта мислимо да је исправно и тачно у једном времену, у другом може бити погрешно. Он каже да народ мора да буде тај чинилац који ће одредити облик владе. Такође је пробао да одговори на Бурково изобличавање догађаја из Француске револуције, дајући тачан преглед историјских дешавања по редоследу збивања. По питању Француске револуције, он напада Бурка сматрајући да је он то схватио исувише неозбиљно. Критичким посматрањем Бурковог памфлета може се закључити да он тек у три наврата говори о паду Бастиље. Такође је шокиран Бурковим неинтересовањем за стање оних, који су тамо били заробљени. На Бурков хвалоспев британског устава и владе, Пејн је одговорио да је британска држава нелегитимна. Пејн је признао опасност великих скупова и насиља које они са собом повлаче, али је рекао да је њихово деловање изазвано бруталношћу аристократског друштва и његових окрутних казни. Он је такође одбацио Буркову тезу да нове генерације имају обавезу да поштују претке и рекао је да старе генерације не могу да везују нове, својим идеологијама. Везано за Бурково позивање на античке корене права, Пејн је рекао да Бурк није ишао далеко у истраживање античког доба, јер природно право човека потиче још од стварања света и нешто је што је у свакој генерацији остало исто и универзално. По питању примогенитуре, тј. аутоматског преноса власништва на најстаријег сина, без обзира на последице које би то могло да изазове код његове браће и сестара, Пејн каже да је то манифестација тираније и неправде. Он примогенитуром повезује са наследном моћи краљевске породице и каже да свако ко је профитирао таквом неправдом, није погодан да управља народом (Ибид., 80). Пејн је први део памфлета закључио визијом мирне и прогресивне Европе у којој би нове републиканске владе потписале конфедерацију, све у циљу напредовања републиканизма, и замениле стари систем системом колективне сигурности.

Док је писао овај памфлет, Пејн је без сумње мислио на његову Америку. Он је признао да једва чека да је види и да је то земља одакле морају кренути све реформе. Први део овог памфлета, Пејн је посветио Џорџу Вашингтону, као првом председнику нове нације. Права човека су онда када су објављена, а и сада, посматрано из данашње перспективе, величанствено излагање филозофије демократије, која је своју форму попримила у дугогодишњем Пејновом искуству. У Америци, Џеферсон је са одобравањем подржао памфлет јер је то био поприличан ударац за анти-

републичку фракцију. С друге стране, памфлет је посрамио Вашингтона у његовим односима са Енглеском, због довођења у везу са Пејном, који му је посветио овај памфлет.

Причајући о пореклу револуције у Француској, Пејн је истакао значај америчке, која јој је претходила. Принципи америчке револуције нису постали познати само путем ратних извештаја и објављивања докумената, као што је Декларација о независности. О њима су такође извештавале и француске трупе, које су, током рата, служиле у Америци.

Пријем првог дела памфлета Право човека је као и његов садржај био револуционарне природе. За само неколико месеци продато је око 50 000 примерака. Убрзо затим, појавили су се и први преводи, тако да је Пејн за кратак временски период постао један од најпознатијих европских писаца. Први издавач овог памфлета је под притиском владе издао само неколико примерака, али је зато други, под именом Ј. С. Џордан (J. S. Jordan) објавио пуно издање, 13. марта 1791. године. Очигледно да Пејн није био у Енглеској у тренутку издавања дела, јер постоје бројни записи о томе да је тада активно учествовао у дешавањима у Француској. Посведочио је повратак краља Луја XVI у Париз, а такође је био један од оних који су тада објавили Републички манифест (*Republican Manifesto*) (Пејн 1791б). Учествовао је у дебатама у дневним новинама, у којима је отворено истицао своје антимонархистичко опредељење. 14. јула исте године, Пејн се вратио у Лондон. Тамо је видео да су његови политички противници у међувремену били веома заузети. Као одговор на забрану прославе годишњице пада Бастиље, Пејн је издао манифест са насловом Говор и изјашњавање пријатеља универзалног мира и слободе (*Address and Declaration of the Friends of Universal Peace and Liberty*). Тим манифестом, Пејн је вратио револуцију у Енглеску, јер је натерао британску владу да што пре донесе одлуку у вези његовим револуционарним списима.

Право човека, II део (*Rights of Man*, vol. II) појавило се 17. фебруара 1792. године, а издавач је опет био Ј. С. Џордан. Други део памфлета, Пејн је посветио маркизу Лафајету. У предговору Пејн на кратко приговара Бурку јер није ни покушао да му одговори на против аргументе поводом његовог памфлета, изнете у првом делу. Пејн завршава увод речима да је права влада она која је: „заснована на теорији морала, на систему универзалног мира и на неотуђивим правима људи“ (Пејн 1792: 161-162). Он позива Французе да истрају у борби и да наставе планиране војне активности против Прусије и Аустрије, у циљу ослобођења. Пејн је овде још једном указао на славну борбу америчког народа. Он је, мислећи да не постоји контрадикција између његове посвећености Америци и онога што је сматрао сврхом целог човечанстава, изјавио: „моја земља је свет, а моја религија је да чиним добро“.

Разматрајући питања монархије, аристократије и неједнакости становништва, Пејн је рекао да је Америка показала да народ може другачије да функционише. У Америци, по његовим речима, сиромаш-

ни нису потиштени, а богати нису привилеговани. Пејн затим наглашава разлику која постоји између владе и друштва. Он прихвата да је друштво неопходно и даље објашњава да је природа учинила да људске жеље превазилазе моћ појединаца, што доводи до тога да је сваки појединац неспособан да обезбеди оно што жели, а да не затражи помоћ друштва (Ибид., 163). Он одбија да посматра друштво као нешто што је створила влада. Он зато каже да су сви велики закони друштва такође и закони природе (Ибид., 165). Влада је, по његовом мишљењу, само „асоцијација људи, која ради на принципима друштва“ (Ибид., 167). Пејн није никада помислио да су произвођачи можда ти који су одговорни за започињање ратова. Њима је у интересу да обезбеде јефтине сирове материјале, као и нова тржишта. Пејн се није обазирао на те могућности, већ је наставио да тражи узрок рата искључиво у поносу монархије и аристократије. То га је опет довело до питања наследне моћи. Он је тврдио да наследна влада није заснована на природном праву и да је понекада по својој природи тиранијска. Уколико би се догодило да неки краљ и буде добар и mudar, нема никаквих гаранција да ће такав бити и његов наследник. Последице тога су врло често доводиле до избијања грађанских али и међународних ратова. Такав систем, закључује Пејн, у сваком случају је мање вредан од оног који је заснован на друштву и цивилизацији, а коме су водиле природа, разум и искуство (Ибид., 175).

Пејн је у својим делима често писао да постоје два система владе: наследни и репрезентативни. Овде чак наводи и три: владу свештенства, освајача и разума, стављајући их у историјски редослед и идентификујући разум са репрезентативном владом, а освајаче са монарсима. Он чак помиње ситуацију да се у неким монархијама краљ бирао али, ипак, тврди да су обе форме лоше (Ибид., 173).

Владу свештенства је одмах игнорисао, па је тако повећао коначан број система владе на четири: демократски, аристократски, монархистички и репрезентативни. Он каже да ту не укључује републиканизам, јер тврди да република није облик владе, да је то систем, који представља опште добро (Ибид., 184). По питању устава, Пејн је веровао да је једино устав САД, модел који заслужује име. Он говори о процесу његовог настајања. Одмах затим, окреће се питању Енглеске, којој је по његовом мишљењу недостајао устав. Он је придавао велику важност уставу и тврдио је да је влада без устава исто као и сила без права. Пејн каже да ако владе желе да служе интересима народа, онда им је потребна подршка устава. Он даље говори какав би то устав требало да буде и наводи да би он имао само један задатак, а то је да обезбеди општу срећу. Први начин на који Пејн предлаже да се то уради је, промовисањем трговине. Пејн се затим окреће питањима пореза. У тим његовим размишљањима можда се назрео закључак да он жели да лиши аристократију неких права. Међутим, он то пориче и каже:

Независност је моја срећа и ја видим ствари, онаквим, какве јесу, без повезивања са лицима или местом; моја земља је свет, а моја религија је да чиним добро (Ибид., 228).

Поводом актуелних политичких односа у Великој Британији, Пејн је предложио низ програма, који би довели до револуционарних промена у влади, а народу донели дуго чекано благостање. Он је предложио да се порез на имовину повећава у складу са растом имовине. На тај начин, мислио је да ће се спречити акумулација исте. Он је такође предложио и повећање плате сиромашним људима, смањивање њихових пореза, давање посебних олакшица породицама са децом, стварање система социјаног осигурања за старије грађане, пружање финансијске помоћи за младе брачне парове и труднице, као и отварање центара за запошљавање. Пошто је сматрао да у Великој Британији влада апсолутизам, он је изјавио да су политичка и економска слобода међусобно зависне и да економска слобода може да обезбеди једнаке шансе за све и добре резултате. Разматрајући већ поменути конфедерацију републиканских народа, Пејн је предвидео коалицију за мир Енглеза, Француза и Холанђана и рекао да савезници морају смањити број ратних бродова. Ипак, судбина свих ових Пејнових идеја зависила је само од успеха ширења републиканске демократије.

Иако је наредних година републиканизам ступио на снагу у Француској, у оквиру њега су се развиле две фракције: фракција умерених републиканаца, Жирондинаца и радикална фракција, Јакобинци. Док су Жирондинци били присталице приватног власништва и били за слободно тржиште, у чему су их подржавали богатији грађани, Јакобинци су били за брзо успостављање политичке демократије, били су флексибилнији по питању приватног власништва и тржишта, а њихова подршку чинили су сиромашнији грађани. Пејн је имао пријатеље у обе фракције. Међутим, убрзо су му приписали да је присталица Жирондинаца, вероватно због личних и идеолошких разлога. Оно што га је највише определило за Жирондинце, било је питање судбине краља Луја XVI. Јакобинци су захтевали казну смрћу, док су Жирондинци сматрали да после укидања монархије, није потребно даље расправљати о том питању. Пејн је био срећан због пропасти монархије у Француској и било му је драго да види једног краља на оптуженичкој клупи али, пошто се изнад свега гнушао смртне казне, он је ипак стао на страну Жирондинаца. Њега је искуство научило да насиље може бити изузетно опасно, па је зато улагао напоре да се краљ спаси. Прву жалбу парламенту, против одлуке да се краљ Луј XVI погуби, Пејн је уложио 1793. године. У њој је Пејн истакао да је краљ био жртва система и да заслужије милост. Он је тражио да се казна краљу Лују XVI преиначи на протеривање из Француске, и предложио да му Америка пружи азил, јер је он пружио њој помоћ током рата за независност. Ипак, Пејнова жалба је одбијена а Јакобинци су изгласали казну смрћу. Стање у држави се нагло погоршало, а Јакобинци и Жирондинци су и сами ушли у жустру борбу око власти. Јакобинци

су убрзо успоставили диктатуру и наредили општу мобилизацију, са намером да угуше неред у провинцијама и да елиминишу политичке непријатеље, међу којима је био и Пејн. Пошто је био умерен у својим радикалским ставовима, он је током боравка у Француској постао жртва режима. Провео је десет месеци у затвору у Луксембургу, али ни тада није паузирао у својим теоријским разматрањима. Дело Права човека је само учинило пут проходнијим неким новим Пејновим памфлетима у којима је изразио своје ставове о религији и социјалној политици.

Учврстивши независност у Америци, Том Пејн је пренео револуцију и на европски континент. По повратку у Европу и у своју родну Енглеску, из које је још 1774. године отишао на тло Америке у потрази за бољим животом, он се надао да ће и ту довести до оне исте револуције какву је произвео у Америци. Зато је са истим жаром написао памфлет Права човека. Међутим, оно што се издваја као закључак овог рада, а у шта се и Пејн лично уверио, је да ефекат дела и исход револуције ипак нису били исти. Дело није успело да пробуди револуционарни дух, којем се Пејн надао, али несумњиво да је његов утицај био велики. Права човека су од дана објављивања постресла владу и навела људе на размишљање не само у Француској и Енглеској већ свуда где су људи прижељкивали слободу. Ово дело је постало њихова инспирација и једина нада. Данас, више од два века од његовог објављивања, Права човека се памти као дело које је све ове претходне године утирало пут демократској влади али и као дело које су многе генерације због његовог тона и садржаја сматрале сувише радикалним за своје време.

Литература

Бурк 1789: E. Burke, *Reflexions on the Revolution in France, 1789*, New York: Oxford University Press, 1993.

Пејн 1789: T. Paine, "Letter to George Washington, 1789", in *Collected Writings*, ed. Foner Eric, New York: The Library of America, 1995.

Пејн 1791a: T. Paine, *Rights of Man* vol. I, New York: Penguin Classics, 1955.

Пејн 1791b: T. Paine, "Republican Manifesto, 1791" in *The Life and Writings of Thomas Paine*, ed. Wheeler, Daniel Edwin, New York: Vincent Parke, 1908.

Пејн 1792: T. Paine, *Rights of Man* vol. II, New York: Penguin Classics, 1985.

Violeta M. Vesić

THOMAS PAINE: CITIZEN OF THE WORLD

Summary:

Thomas Paine, a citizen of the world, as he called himself, following freedom and independence in the American colonies, he spreads the spirit of revolution in Europe. The condition he finds upon arrival makes his theoretical considerations not at rest, and he soon publishes the Rights of Man, one of the finest-defined philosophies of 18th century democracy. Like Common Sense, this powerful propaganda work encourages freedom fighters to go into battle against monarchism and absolutism, which then ruled Europe.

The paper explores the revolutionary character of the work as well as its consequences, among which the British government reaction stands out, which ultimately condemns Paine as a traitor.

Keywords: revolution, government, republicanism, human rights

Примљен фебруара 2013.

Прихваћен априла 2013.

Јелена Стојановић¹
Филолошко-уметнички факултет,
Универзитет у Крагујевцу

(ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ „НАЈПЛАВЉЕ ОКО“ ТОНИ МОРИСОН

Главна одлика протагониста романа „Најплавље око“ Тони Морисон је потреба за прихватањем и проналажењем сопственог места у свету у коме је идентитет у великој мери друштвени конструкт условљен нормом. Позиција у којој се субјект данашњице налази и начин на који се конституише ислустровани су кроз однос ликова приче који су подједнако класно и расно различити. Рад се, стога, у складу са теоријама о класном и расном идентитету Џудит Батлер жели позабавити питањима расне дискриминације, као и аутодискриминације, породичног и социјалног насиља над етничким групама, те начином на који нормативни режими утичу на конструкцију идентитета субјекта и материјализацију пола. Рад ће, такође, посредством теорије о зазорности Јулије Кристеве, покушати да проучи на које се начине субјект укључује у заједницу и искључује из ње, као и начине на које се идентитет субјекта конституише кроз породичне односе.

Кључне речи: идентитет, раса, зазорно, Кристева, Батлер, дискриминација.

Идентитет модерног човека конституише се и одржава сходно општеприхваћеним друштвеним нормама; шта више, он је датим нормама условљен, те је, самим тим, неодвојив од света у коме је и конституисан. А свет се, опет, може посматрати као разбијена целина која се увек изнова конституише, или деконструисана целина која се из себе поново обнавља, стварајући слику која поново траје само један тренутак. Свет је разбијен у делове, целина је само привид.

Нецеловитост и децентрираност субјекта у основи је и Лаканове теорије о огледалном односу у који субјект запада. Нецеловитост таквог субјекта и жеља за употпуњењем настоји се премостити поистовећивањем са огледалним Другим на кога субјект преноси фантазматску представу о целовитости. На овај начин субјект се затвара у огледални однос са Другим у коме се његов недостатак не превазилази већ се само реципрочно враћа субјекту. „Ту субјект у настајању (Лакан га обележава са S) налази себе на месту другог (објект мало а), поистовећивши се са својим огледалним одразом у другом (а'). Са својим алтер-егом. Са својим двојником.“ (Јевремовић 2000: 96) У раним се стадијумима раз-

1 jelenajelena86@gmail.com

воја мајка налази у позицији огледалног Другог, али Другог који је у својој основи нецеловит, који у својој бити већ има недостатак. Осећајући овај недостатак, дететова се потреба претвара у жељу, односно, жељу употпуњења мајчине жеље. Овај се огледални однос прекида симболичком кастрацијом, односно, увођењем симболичког поретка чији је носилац Име Оца. Лакановски субјект тиме бива подељен на три нивоа: ниво Имагинарног, ниво Реалног и ниво Симболичког.

Децентрирани субјект, путем нивоа Симболичког, односно говором, постиже једину могућу целовитост - он се одриче жељеног објекта, али га истовремено и поново задобија. Инкорпорација Симболичког поретка, односно, симболичка кастрација, води превазилажењу Едиповог комплекса. „На тај начин израста Над-ја, које забрањује родоскрвне жеље. Те се жеље сузбијају, комплекс се одстрањује и син се ослобађа оца, кога је дубоко у себи сместио, носиоца моралних норми.“ (Бовоар I 1982: 64)

Развој девојчица одвија се у нешто другачијем смеру - наспрам дечака, који своју жељу везују за мајку, али се идентификују са оцем, девојчице морају одбацити објект своје првобитне жеље, остварити идентификацију са оцем, а затим се, услед анатомских разлика, идентификација мора поново остварити поистовећивањем са првобитно одбаченим објектом - мајком. Првобитна афективна приврженост мајци се, код дечака, транспонује у афективну приврженост жени, чиме објекат жеље не мења своју врсту, док код девојчица, како Кристева примећује, мора доћи до промене објекта - отац мора заузети место на коме се налазила мајка да би се примарна хомосексуалност претворила у хетеросексуалност. Како Кристева даље наводи, девојчица овај процес започиње мржњом према мајци која се сматра одговорном за кастрацију, но, упркос мржњи, девојчица се још увек идентификује са пред-едипалном мајком. Из ове се позиције догађа промена објекта: она више не жели мајку, већ жели оно што мајка жели, то јест, очеву љубав; односно, дар пениса/фалуса у виду детета које би она имала као да је она сама - мајка. Анатомска разлика између девојчица и дечака утиче и на конституисање идентитета као и остваривање њихових субјективитета: „Свакако да ће недостатак пениса играти значајну улогу у животу девојчице, чак и ако не жели озбиљно да га има.“ (Де Бовоар II 1982:23) Будући издвојен, пенис постаје место дечакове пројекције, могућност отуђења и уписивања сопства изван себе, чиме се и могућност и опасност од кастрације везује искључиво за орган који постаје дечаков *alterego*, омогућивши му слободно прихватање субјективитета. „Међутим, девојчица не може да се оваплоти ни у једном делу себе саме. За накнаду, стављају јој у руке чудан предмет - лутку, која ће за њу представљати *alterego*.“ (Де Бовоар II 1982:23-24) Однос са лутком постаје пројекцијски однос, однос поистовећивања у коме се сопство уписује у дати предмет, те ће се према луткама девојчице понашати онако како желе да се према њима понашају. Преко односа друштва према свом *alter ego* девојчица перципира и разумева и начине на које сама треба да буде доживљавана и третирана од стране друштва.

Истовремено, она усваја нормативне друштвене праксе и кодове понашања да би од заједнице којој припада била прихваћена. „Преко похвала и грдњи, преко слика и речи, она открива смисао придева ‚лепа‘ и ‚ружна‘, и ускоро сазнаје да треба да буде, ако жели да се допадне, ‚лепа као слика‘; труди се да личи на слику, прерушава се, огледа, упоређује са принцезама и вилама из бајки.“ (Де Бовоар II 1982: 24)

Инкорпорација симболичког поретка је, такође, вид увођења субјекта у заједницу, али и вид интерпелације, како то схвата Алтисер. Процес интерпелације започиње самим именовањем субјекта, чиме он постаје члан друштвене заједнице. „Претпоставимо да је и сама употреба језика омогућена тиме што је најпре позвано неко име; поседовање имена је оно чиме је неко, без икакве могућности избора, стављен у дискурс.“ (Батлер 2001: 158-159) Симболички поредак, тако, има веома битну улогу у остваривању идентитета субјекта, као и остваривању нормативних категорија које уводе субјект у друштвени поредак. Симболичко се конституише као спона између индивидуалности и друштва, али и начин да се индивидуалност оствари. Питање идентитета субјекта неминовно обухвата и телесни идентитет, а категорија пола и полне диференцијације са психоаналитичког становишта може се довести у везу са категоријом именовања. „Насупрот онима који тврде да је пол напросто питање анатомије, Жак Лакан тврди да је пол симболичка позиција која се прихвата под претњом казне, то јест позиција коју је неко принуђен да прихвати, при чему та присила дејствује у самој структури језика, а отуда и у односима који утемељују културни живот.“ (Батлер 2001: 128) Категорија пола се, стога, читава као позиција која је увек претходно сачувана у симболичком, и која претходи индивидуалном полном позиционирању. Са друге стране, категорија пола, у смислу телесне датости, делује на још једном нивоу - наиме, она увек обележава тело пре приступања симболичком закону, чиме одређује коју ће симболичку позицију субјект заузети. Симболичке се позиције на овај начин могу разумети као датости, а остваривање пола као идентификација са датим позицијама. „Симболичко је схваћено као нормативна димензија конституисања полног субјекта унутар језика.“ (Батлер 2001: 142)

Остваривање и уписивање полне позиције врши се, стога, идентификацијом са већ постојећим симболичким позицијама. Односно, као прихватање већ постојећих модела и нормативних пракси које су субјекти принуђени да прихвате под симболичком присилом. Идентификација са нормативним праксама на тај начин постаје вид остваривања сопственог идентитета. „Ако „усвојити“ полну позицију значи тражити прибежиште у законодавној норми, као што би тврдио Лакан, онда је „усвајање“ ствар понављања те норме, њеног цитирања или подражавања. А цитирање ће у исти мах бити тумачење норме и прилика да се сама норма прикаже као привилеговано тумачење.“ (Батлер 2001: 143) Идентификација са нормативним праксама се, стога, може схватити као покушај субјекта да пронађе сопствено место у заједници, да се у ту

заједницу интегрише и да од те исте заједнице буде прихваћен. На тај начин се идентификација можда може посматрати и као покушај субјекта да огледалним односом у односу на норму и сам постане целовит, да мањак који неминовно и увек осећа, предупреди, и тиме се употпуни. Покушај употпуњења увек се одвија пројекцијом на неки објект, који бива потребан због првобитног губитка, односно мањка, који је субјекат искусио. „Но ако замислимо (а посреду је управо замишљање, јер је ту оправдано баш деловање маште) искуство о самом мањку као логичан предувијет бићу и објекту - бићу објекта - онда је разумљиво да је једино његово значење зазорност, а утолико прије зазирање од самога себе.“ (Кристева 1989: 11)

Нормативне друштвене праксе намећу се као основни чиниоци конституисања како расног, тако и родног идентитета у модерном друштву, а сваки вид одступања од ових друштвених пракси ставља дате идентитете у позицију другости у односу на нормативне конструкције, јер, као што Де Бовоарова примећује „између положаја жене и положаја црнца постоје дубоке аналогије.“ (Де Бовоар I 1982: 24) А шта је са положајем црне жене? Могу ли се питања класног и расног идентитета проучити у њиховом преклапању и то преклапању у месту другости? Може ли се другост посматрати као зазорност? И, може ли се класни и расни идентитет проучити из овог места другости у роману „Најплавље око“ Тони Морисон?

КО СЕ ИГРА СА ЦЕЈН?²

Роман „Најплавље око“ Тони Морисон је прича о две породице црнаца, у Лорену, држави Охајо. Прича је конституисана око породице Бридлав, тачније једанаестогодишње девојчице Пеколе, њеног старијег брата Семија, оца и мајке - Чолија и Полине. Прича о Пеколи започиње цитатом из књига о Диду и Џејну из којих су деца у Америци у периоду од 1930. до 1970. учила да читају. Први ликови који су се расно разликовали од дате породице укључени су у приче 1965. године, када је њихова популарност већ почела да опада. Књиге о Диду и Џејну су приче о белом дечаку и девојчици, њиховој породици која припада средњој класи - запосленом оцу, мајци која остаје код куће и брине о деци, и два кућна љубимца, псу и мачки. Џејн је девојчица са плавим коврцама, док је Дик дечак светло смеђе косе и беле пути.

Прича о девојчици Пеколи испричана је из перспективе друге девојчице Клаудије, која је Пеколиних година, а која своје приповедање почиње у јесен 1941. године. Ово је прича о одрастању у свету у коме је идентитет конструисано и конституисано место, и проблематичности усвајања датог идентитета. То је и компаративна прича о две породице, које су расно, класно и родно различите од друштвене норму, као и

² Поднаслови су парафразе текстова о Диду и Џејну које Тони Морисон цитира у роману „Најплавље око“

о начину на који ове породице покушавају да остваре свој идентитет и пронађу сопствено место у суровом и окрутном свету.

Књиге о Дику и Џејн постављају се као огледална слика породици Бридлав. Одроз у огледалу увек је обрнут - наспрам четворочлане породице белаца постављена је четворочлана породица црнаца, на рубу егзистенције. Прича о породици Бридлав почиње цитатом из једне о књига о Дику и Џејн, пренесеном потпуно аутентично. Цитат говори о лепој кући која је зелена и бела, њеним црвеним вратима, срећној породици, девојчици Џејн која има црвену хаљину и жели да се игра, лепој мајци која се смеје, великом и снажном, али такође и насмејаном оцу, и пријатељу који се игра се Џејн. Цитат се одмах затим убрзава - Морисонова у следећем пасусу, односно, поновљеном пасусу који је управо цитиран изоставља интерпункцијске знакове, чиме као да сугерише да између датих речи нема и не треба да буде паузе, а затим се овај пасус још једном цитира и поново убрзава, речи се стапају једна са другом, између њих више нема размака. Посредством датог наративног поступка Морисонова деконструира текст који и сам представља начин успостављања друштвено конструисане норме. Наративни поступак који Морисонова примењује можда се може схватити као симболизација начина на који ове нормативне праксе делују на друштво на простору макрокосмоса читаве црначке заједнице, преко анализе микрокосмоса, чији је преставник Пекола. Ако се процес промишљања дејства истих започне од простора микрокосмоса, можда се наративни поступак Морисонове може разумети као огледални одраз Пеколине свести који се кроз ток романа мења услед начина на који ове друштвене праксе делују на њу. „Настаје пукотина. Пукотина која се шири, све гута. Наступа лудило. Мења се језик, синтакса постаје другачија. Ствари се убрзавају.“ (Јевремовић 2007: 47) Немогућност одговора на дате праксе у Пеколином се случају може схватити као пукотина која се касније прогресивно шири, као рупа, затамљено поље око кога се све концентрише. Пекола је огледална слика Џејн, постављена најдаље у односу на норму; одатле траума и потиче.

Пасус о Дику и Џејн који Морисонова цитира само је један од примера нормативне друштвене конструкције са којом се ликови романа сусрећу. Породица средње класе, и то породица белаца је друштвено прихваћен конструкт на основу кога се породице које су расно, али и класно различите намећу као другост. Пеколина, али и Клаудијина породица су нормативно различите, маргинализоване тиме што су другачије, а као такве, оне постају ниже и неприхватљиве. Норма коју постављају ликови Дика и Џејн је оно чему се тежи и оно што се упорно покушава достићи. Поред Дика и Џејн, Морисонова се дотиче и других нормативирајућих чинилаца које друштво намеће. Лик Ширли Темпл, који је нашироко експлоатисан представља идеал лепоте у тадашњем друштву. Ширли Темпл је, попут Џејн, девојчица плавих коврца и изразито светле пути, а као таква она је идеал који девојчице друге расе, попут Клаудије, Фриде,

и Пеколе, никако не могу достићи. Наспрам овог идеала, Пекола се доима као потпуни опозит Ширли Темпл, коврцава црна девојчица која је самим својим изгледом негативни идеал, огледална слика нормe, њен опозит. Пекола је представљена као изразито и трагично ружна, али се, како ће у једном тренутку наратор рећи, њена ружноћа не може у потпуности лоцирати, не може се одредити одакле она долази самим посматрањем Пеколе, те наратор закључује да она мора бити производ Пеколиног личног убеђења. Заправо је читава породица Бридлав окарактерисана овом ружноћом, и то ружноћом која није у потпуности последица њиховог физичког изгледа. Одступање од нормe којој се они не могу приближити ствара убеђење о сопственој неугледности и другости, о немогућности припадања, а самим тим и немогућности проналажења сопственог места у свету који је устројен на овим нормама.

Предубеђење Пеколине породице о сопственој ружноћи није исто, а ни истог интензитета као оно које осећа Клаудија. Иако су сестре Клаудија и Фрида Пеколине вршњакиње, иако похађају исту школу и живе у сличним околностима у којима је и Пекола, њихов се однос према друштвеним нормама у одређеној мери разликује. За разлику од Пеколе, а донекле и Фриде, које се са датим нормама готово у потпуности поистовећују, а њихово сопствено осећање неадекватности и неприпадања изазива нестабилност њихове личности, Клаудијино осећање сопствене вредности и идентитета је стабилније и јаче, те се она датим нормама у одређеној мери супротстваља. Дати однос према овим видовима друштвеног конструкта може се детектовати у Клаудијином односу према лутки која и сама представља средство деловања друштвених норми. Лутка коју Клаудија добија у њој изазива осећање одвратности и беса, које је нагони да дате нормативне облике уништава. За њу је лутка симбол „белог света“, белих девојчица наспрам којих се она осећа неприхваћено и одбачено. Уништавајући лутку, она се заправо супротставља друштвеним конструктима у којима се само њено постојање читава као другост, као нешто неприхваћено и зазорно. „Не чини, дакле, нешто зазорним одсуство чистоће или здравља, већ оно што ремети идентитет, сустав, ред. Оно што не поштује границе, мјеста, правила. Средњи пут, двосмисленост, мешавина.“ (Кристева, 1989: 10) Самим тим, идентификација коју друштвена конструкција намеће у виду репродукције објеката беле расе, различитост од објеката који се намећу као место идентификације, чини другу расу местом зазорности.

Дати поступак се да приметити и у идентификацији са ликом Ширли Темпл, која се у роману Морисонове доима као жива лутка, или лик Џејн отеловљен у лику праве девојчице, јер је и Ширли, попут Џејн, плава, коврцава девојчица порцуланске пути, у дивним хаљиницама пастелних боја. Овај је лик затим умножен и експолатисан, поставши тиме и сам одређени вид нормe. У покушају остваривања сопственог идентитета, Пекола покушава да се што је могуће више датом лику приближи, те тако, на пример, бива укорена од стране Клаудијине мајке јер је попи-

ла велику количину млека, мада то Пекола чини - како наратор објашњава - да би што дуже могла да пије из шоље са ликом Ширли Темпл. Слична се ситуација догађа и са слаткишима на које Пекола троши новац, а који на омоту такође имају дати лик. Из датих примера се да прочитати да је нормативна пракса која се девојчицама намеће ради оствривања полног идентитета заправо бела хетеросексуална пракса, која се испољава како кроз објекте игре (у виду лутке), тако и кроз образовни материјал који им се у друштвеним институцијама - попут школе - намеће (у виду књига о Дику и Џејн). У покушајима да ове објекте задржи, да им се приближи што је више могуће, може се уочити Пеколин покушај идентификације и поистовећивања са датим нормативним друштвеним праксама. „Фројдово схватање телесног ега и Лаканово схватање пројективне идеализације тела показују да су сами обриси тела, оцртавања анатомије, делимично последица оспољене идентификације.“ (Батлер 2001: 123)

Потреба за употпуњењем на овај начин подлеже једном виду друштвене интерпелације, ондносно, притиска да се индивидуа идентификује са датим друштвеним нормама. Ова друштвена интерпелација, уколико је немогуће одговорити јој у потпуности, ствара притисак који резултира нестабилношћу датог идентитета. Саме индивидуе, попут Пеколе, Клаудије и Фриде, осећају се изопштено и другачије, а овај је осећај додатно подстакнут и од припадника њихове сопствене расе. Пекола, чија је кожа најтамнија, на овај начин представља опозит друштвеној норми лепоте, а њена је породица због сиромаштва у коме се налази, опозит и средњој друштвеној пракси. Она бива одбачена и изопштена из друштва, што резултира додатном дестабилизацијом њене личности, а она машта о промени идентитета, о плавим очима које би је приближиле датој друштвеној норми. „Сам процес идентификације покреће жеља за трансфигурацијом. А ту чежњу, својствену свакој морфогенези, припрема и структурира један културно сложен означитељски ланац. Ако те централне идентификације не могу бити строго уређене, онда је подручје имагинарног, у којем је тело делимично конституисано, обележено конститутивним колебањима.“ (Батлер 2001: 124)

МАМА, ХОЋЕШ ЛИ ДА СЕ ИГРАШ СА ЏЕЈН?

Утицај који нормативни друштвени конструкти остварују на идентитет у тексту Тони Морисон обрађен је из много перспектива. Он се да уочити и у типологизацији једног од главних ликова романа, Пеколине мајке, Полине. Идентификација која је предуслов за остварење полних позиција, а која се остварује путем пројекције на другога, одиграва се у оквиру нормативних друштвених пракси. Нормативне праксе су, опет, друштвени конструкти, и као такве, неодвојиве од времена у коме фигурирају. Поистовећивање са датим друштвеним праксама је неминовно и неизбежно уколико субјект настоји да постане равноправни члан заједнице, или барем настоји да из те заједнице не буде у потпуности изопштен. Нормативни модели на којима се преформативност рода засни-

ва такође су неодојиви од друштвене и политичке ситуације заједнице чији је субјект члан. „Оно што схватамо као перформативност рода - а никако није по среди необуздани волунтаризам - показаће се немогућим без узимања у обзир политичких условљености које су преломљене кроз психу.“ (Батлер 2001: 126)

Као што Морисонова у свом тексту показује, нормативне праксе у великој мери утичу на остваривање идентитета субјекта. На овај се начин може схватити и лик Пеколине мајке, Полине. Пројекција сопственог недостатка и жеља за употпуњењем у датом се лику остварује и читава из више различитих перспектива.

Овај лик има веома сложену структуру и веома је јасно уобличен, а његова се конструкција може посматрати двојако. Лаканова хипотеза о субјектовом недостатку и покушавању да се дати недостатак надомести да се уочити и у лику Пеколине мајке, Полине. Наиме, њен субјективни осећај недостатка продубљен је и појачан телесним недостатком (њеним деформисаним стопалом) на који пројектује сопствену нецеловитост и око кога центрира и гради сопствено незадовољство, чиме се ствара једна посебна врста нарцизма. Батлерова ће, разматрајући Фројдов оглед о нарцизму рећи: „Фројд започиње разматрањем телесног бола и пита се можемо ли разумети опсесивну самоусредсређеност некога ко пати од физичке болести или повреде као неку врсту либидалног инвестирања у бол. Затим се пита да ли то негативно инвестирање у сопствену телесну nelaгоду можемо схватити као неку врсту нарцизма.“ (Батлер 2001: 84) Концентрација на субјективни недостатак, који ствара нови вид нарцизма лик затим надомешћује фантазијама, сновима о љубави у којима ће се - као што је то често случај у бајкама - магично све променити, њено ће се стопало исправити, а она ће се изнова родити. У датим се фантазијама може очитати огледални однос који лик транспонује на објект, али објект љубави, емотивне везе, помоћу које би се употпунио и надоместио субјективни осећај нецеловитости.

Дати огледални однос догађа се између Полине и младића Чолија, који касније постаје њен супруг. Прича о њиховом упознавању готово да садржи бајковите елементе - принц који долази из далеких крајева да би спасао принцезу; он је онај који воли и разуме њен недостатак, шта више, он је воли управо због овог недостатка. Но, како је субјективна пројекција о целовитости другог, а и сам огледални однос вид фантазма, и Полине фантазије о постизању целовитости се убрзо распршују у додиру са стварношћу. Ситуација у којој се затичу - беспарица, класна и расна неприхваћеност и осећај отуђености - продубљује њен субјективни недостатак, а њихов однос постаје турбулентан и проблематичан.

Након ступања у брак, Полина се затиче у новом граду, одвојена од света који је познавала и далеко од своје породице. Дневна рутина, учмалост и усамљеност у њој стварају осећање незадовољства и отуђености. Полина изнова и изнова настоји да буде прихваћена у новој средини - опсесивна куповина којој се не може одупрети, као и промена у њеном

начину изражавања, на овај се начин може схватити као покушај отеловљења нових друштвених норми са којима се сусреће и њен покушај идентификације са истим. „Тоалета има двоструки значај: њена намена је да прикаже друштвено достојанство жене (њен животни стандард, њено богатство, средину којој припада), али, истовремено, она ће и конкретизовати женски нарцизам; тоалета је и ливреја и украс; жена која пати што ништа не ради верује да преко ње изражава своје биће.“ (Де Бовоар II 1982: 367) Међутим, она још једном бива исмејана и одбачена, од стране нове, премда црне, заједнице која је у већој мери прихватила норме беле расе у које се Полина не уклапа. Њено трошење новца, које је ништа друго до покушај остваривања нормативног модела, постаје основа раздора и неразумевања међу супружницима, а бајка о принцу претвара се у сурову причу о породичном насиљу и међусобном неразумевању.

Услед немогућности остваривања привидне целовитости у реалности, субјект се окреће симулакруму живота транспонованом путем филмског екрана. Љубавна тематика филмова које Полина гледа и поистовећивање са датим причама представљају модус њеног проживљавања сопствених фантазија. Из дате се перспективе црно-бели филмови можда могу посматрати и као вид уједињења црне и беле расе, али и могућност отеловљења нормативних пракси. Она се са овим праксама настоји поистоветити тиме што све више покушава да личи на филмске звезде, те тако настоји да опонаша њихов физички изглед. Давно изгубљена бајка о принцу се, путем филмског екрана, поново одвија пред њеним очима.

Међутим, свет представа и појавности се још једном урушава, што доводи до даље дестабилизације субјекта - губитак зуба, зјапећа рупа у њеној вилици, постаје рупа на њеној фантазији. Телесна повреда се овај пут читава као урушење њене фантазије и даља немогућност поистовећивања са објектом имагинарне идентификације. Полинин свет се у потпуности урушава, а њена се констатација да је немогуће да је имала труле зубе у својим устима може схватити као питање субјекта да ли је могуће да је фантазија о целовитости заправо била трула, постављена на немогућим темељима, неоснована. Ово је уједно и моменат немогућности поистовећивања са белим нормативним праксама, а самим тим и субјективно осећање изопштености из заједнице и немогућности припадања (тако ће Полина рећи да се после датог догађаја једноставно помирила са тиме да буде ружна).

Исти се поступак учача у Полинином односу према сопственој деци - поистовећивање са нормативним праксама код ње ствара имагинарну представу о томе како би - или како ће - њена деца након рођења изгледати. Оваква имагинарна представа о новорођенчету честа је појава код трудница - у периоду трудноће ствара се слика о детету која се заснива на идеји, или, пак, фантазији о томе какво ће дете бити и како ће изгледати. Дата се слика често не подударе са стварношћу, а мајчина осећања према детету услед суочавања дететовог лика са имагинарном представом често бивају амбивалентна: „У њој се рађају туга и чуђење

када га види напољу, одвојеног од себе. А скоро је увек разочарана.“ (Де Бовоар II 1982: 341) Осећај разочарања код Полине је додатно појачан услед тога што настоји да се поистовети са нормативним праксама од којих се она родно разликује. Само рођење деце код ње доводи до урушавања нивоа имагинарног, њена се фантазија коси са ралношћу са којом бива приморана да се суочи, чиме њен однос према деци постаје проблематичан. Однос према себи, породици и деци, који представљају расу која се може схватити као другост у односу на белу расу постаје однос зазорности. Деца, коју је некада желела и жељно очекивала, и муж кога је некада идеализовала и волела, постају место зазирања. „Властито (у смислу утјеловљеног и утјеловљивог) постаје прљаво, прижељкивано се преобраћа у одбачено, опчињеност у љагу.“ (Кристева 1989: 15) Незадовољство собом, тачније, осећај зазорности према сопству преноси се на однос према деци. Она је непријатна, хладна и одбојна, она их кажњава и запоставља. Пројекцијски, овим односом заправо кажњава себе, одбацујући сопство и сопствену зазорност која је пренета и поново утеловљена у деци. На датој равни морално злостављање има исте корене и основе као и физичко злостављање: „Мајка која бичује своје дете, не туче само њега - у извесном смислу она га уопште ни не бије - она се свети неком мушкарцу, или самој себи; али дете добија ударце.“ (Де Бовоар II 1982: 349) Њен се однос према деци може разумети и као освета мужу који није успео да одговори на захтев фантазматског постизања целовитости који му је упутила, освета за рушење бајке коју је њихов брак требало да реализује. И, коначно, као освета за то што се она сама претворила у место зазорности.

Коначну стабилност лик проналази у оквиру беле породице за коју ради, а која је представљена као отеловељење нормативног прототипа друштва. Полина у овој породици бива прихваћена, а њен се однос према њима можда може схватити као вид одговора на друштвену интерпелацију. Наиме, уколико би се Алтисерова хипотеза о друштвеној интерпелацији, која започиње самим именовањем довела у везу са романом Тони Морисон, можда би се надимак који Полина добија у породици белаца, а који читавог живота жели, могао схватити као начин укључивања у заједницу, модус прихватања субјекта. Тиме што постаје „Поли“, она на неки начин постаје члан породице, а како је дата породица отелотворење нормативног друштвеног прототипа, и Полина, као њен члан, добија статус субјекта који је уопштен у заједницу. Наспрам ове породице, њена сопствена се доима као место зазорности, прљавости и расне неприкладности. Чини се да је Полинина свест подвојена између ова два модуса - црно је прљаво, а самим тим и зазорно, док је бело чисто. Сам овај однос може се приметити и у начину опхођења према члановима породице за коју ради, и опхођења према сопственој породици - девојчица која је члан породице за коју Полина ради зове је „Поли“, а њена сопствена ћерка, Пекола, обраћа јој се са „Гђо Бридлав“. Овај се однос може прочитати и у односу према храни - Полина за своју

породицу бира и купује остатке и отпатке, док за породицу за коју ради бира само и искључиво најквалитетнију храну која се може наћи: зазорнима зазорно, чистима чисто.

Приклањање Полине белој породици у тексту Морисонове може се посматрати и из следеће перспективе: наиме, наспрам мушкарца, чија је улога у друштву била да се стара о породици и финансијски је обезбеђује, улога жене се углавном везивала за кућу и дом. Кућа, као и породица, постајале су место око кога се живот жене концентрисао, те су, на неки начин, оне постајале смисао и сврха женинога постојања. „Дом постаје средиште света, чак његова једина истина; Башлар тачно примећује да је он „нека врста против-света или један свет противног“; дом је уточиште, склониште, пећина, стомак - и штити од опасности из спољашњег света: управо та нејасна екстериорност постаје нестварна.“ (Де Бовоар II 1982: 245) Ово је и место остваривања и потврђивања идентитета једне индивидуе које се огледа и ишчитава из ствари у које је уписана прошлост, ствари које представљају породично наслеђе и самим тим чувају сећања на претходне генерације које су их поседовале и које су на њима оставиле трага. Полинина се кућа, инверзно, описује као место препуно старих и похабаних ствари које не носе никакво сећање, ствари чији се власник не може утврдити јер су прошле кроз небројено много страних и незнатих руку које су их учиниле безличним. Дом породице Бридлав се на овај начин конституише као место пустоши, опозит дому који би представљао мир и утичиште, јер ни Полине у њему нема. Њена је породица место зазорности, кућа у којој живе је зазорна, сиромаштво које их окружује ништа мање зазорно, а зазорна је и она сама; уточиште је другде. Ово је нагони да постане више од жене која само ради за породицу белаца: она се ставља у улогу мајке, некога чија је дужност да о да тој породици брине, да управља домом. „Управљајући домом она стиче друштвено оправдање; њена дужност је и да надгледа исхрану, одећу - уопште, да се брине о издржавању породичне заједнице.“ (Де Бовоар II 1982: 246) Овде се остварује преклапање на више различитих нивоа - осећај нецеловитости који Полина не успева да предупреди у браку, који је изневерен у реду симулакрума и који резултира зазорношћу бива предупређен фиктивним поистовећивањем са нормативним праксама. Она, поставши велика мајка, врши фантазматско употпуњење, али уједно остварује и бег од сопства које је и само вид зазорности. „Кућанство одиста дозвољава жени неограничено бекство, далеко од себе саме.“ (Де Бовоар II 1982: 254) Полина, дакле, за ову породицу постаје све оно што сопственој породици ускраћује, и њима пружа све оно у чему њена породица оскудева. Постајући мајка негде другде, она за своју децу постаје и остаје гђа Бридлав.

Но, условљеност односа друштвеним нормама Морисонова показује и у дуалности односа према Полини. Наиме, и зазорност ње, као припадника расе која се у датом друштву сматра зазорном је амбивалентна. Док је Полина на свом радном месту, у породици белаца, белци се према

њој односе са поштовањем, али се дати однос мења након напуштања радног места и повратка кући. И сам Полинин однос према сопству као месту зазорности варира на исти овај начин, те ће Клаудија, наратор и Пеколина пријатељица, приметити да је Полина на свом радном месту изненађујуће лепа, а не онаква каквом ју је она доживљавала и памтила.

ТАТА, ХОЋЕШ ЛИ ДА СЕ ИГРАШ СА ЦЕЈН?

Чоли Бридлав је окарактерисан као увек већ изгубљен, изгнаник у свету у коме дом и породица за њега представљају непознаницу и нејасну идеју. Одбачен четири дана након рођења, то јест, постављен на гомилу смећа у близини железнице од стране своје мајке, Чолија спасава Тетка Џими која постаје најближе породици што ће Чоли икада искусити. Наспрам Тетке Џими, која тиме постаје замена за мајку, Чоли очинску фигуру донекле проналази у лику старијег човека по имену Блу Џек, који према Чолију има у неку руку заштитнички однос, и који му прича о свом животу и женама које је некада имао. Мотив расне различитости црне и беле расе, као и субјективни осећај изопштености, може се прочитати у наративу који се бави односом између Чолија и Блуа. Фигура Блуа који разбија лубеницу дечаку Чолију ће се учинити тако моћном и снажном да ће се он у једном тренутку запитати да ли Бог изгледа тако, а одмах затим од себе одагнати дату мисао (јер је Бог морао бити фини белац, са дугом седом косом и плавим очима). У поређењу са Чолијевом представом о Богу, Блу се доимао као потпуни опозит, ђаво, а лубеница у његовим рукама била је налик свету који се спрема да разбије да би црнци појели слатку унутрашњост. Библијско поређење црне и беле расе, у којој је бела раса принцип добра, небеског и световног, а црна принцип зла сведочи о јачини нормативних друштвених присила које делују и као принципи аутодискриминације. Чоли, тако, своју расу, а самим тим и сопство, види као Другост, подређеност и датост, а не као друштвени конструкт. Овај процес изопштења других и другачијих из заједнице услед одступања од друштвене норме може се, како Батлерова примећује, уочити још у Платоновим текстовима: „То ксенофобично искључивање обавља се као производња расно одређених Других и оних чије се „природе“ сматрају мање рационалним због задатака који су им додељени у процесу рада на репродукцији услова приватног живота.“ (Батлер 2001: 74)

Чолијева потрага за идентитетом заправо почиње смрћу јединог члана породице - тетка Џими. Овај догађај ће пратити след околности које се могу схватити као конститутивни за развој његове личности и коначно одређивање његовог идентитета. Изгубљени дечак испрва не схвата у потпуности тежину смрти једине особе која је о њему бринула и којој је нешто значајно. Овај се догађај хронолошки подудара са трагичним губитком невиности који ће се претворити у трауму која ће га читавог живота пратити. Наиме, дечак бива приморан од стране двојице ловаца беле расе који га затичу како води љубав са девојчицом његових година на дан теткине сахране, да сексуални чин обави пред њима.

Уплашен и понижен, под светлошћу батеријске лампе и претњом оружја, одлучује да симулира сексуални чин. Инфериорност коју осећа услед немогућности да се одупре и заштити девојку резултира трауматичним искуством са којим он не уме да се избори; траума затим долази на место губитка који је управо доживео, а који Морисонова описује метафором о изгубљеном зубу који и даље чува свест о трулежи која га је претходно нагрисала. „По теорији либида, то прибирање еротизује рупу у кутњаку, ту шупљину у шупљини удвајајући физички бол кроз психички инвестирани бол - бол из душе, или бол душе, психе.“ (Батлер 2001: 84) Мотив изгубљеног зуба, који се јавља и у карактеризацији Полине и у карактеризацији Чолија, може се довести у везу са преусмеравањем либида и стварањем негативног вида нарцизма. Полинин унутрашњи бол, бол психе, који је последица урушавања фантазије транспонован је на домен физичког, и концентрише се на простор изгубљеног зуба, те бива инвестиран у овај простор. Њена се либидална енергија поново помера са једног објекта на други - као што је некада била негативно инвестирана у поломљено стопало а онда се, у односу са Чолијем преорјентисала и центрирала на објекат љубави, урушењем њиховог односа, она се поново помера инвестирањем у телесну нелагоду. Либидо се расипа на телесно, а Чоли престаје да буде објекат њене либидалне инвестиције. У Чолијевом се случају овај мотив конституише као одговор на трауму, односно, као одговор на субјективни осећај импотенције која се јавља као последица тога што он и сам бива индиректно силован. Зуб тако постаје симбол рањеног објекта пенетрације, кога нагриса трулеж која резултира импотенцијом. „Утолико што зуб, као нешто што гризе, сече, кида и продире постаје и сам оно у шта се продире, он представља двосмисленост, а она је, изгледа, извор бола који се неколико страница касније упоређује са мушким гениталијама.“ (Батлер 2001: 88-89) Ова траума бива појачана емоционалним инвестирањем „боли душе“ које се јавља као последица смрти тетка-Џими. Подједнако, и Чоли и Полина постају симболи из општености из друштва, рупе у друштвеном ланцу, низу, но, они су и представници опозиције мушкарац/жена, те се зуб, који је скривен у унутрашњости усне дупље може схватити као симболизација женског принципа, али и мушког принципа јер је он тај који продире. Код оба се лика, стога, ерогенизација која је требала бити инвестирана у либидални објекат фалусном економијом помера и почиње да бива инвестирана у извор бола, недостатка, рупе, празног места које се јавља наместо трауме. „Где је отпор - односно, где су рупе у беседи - ту је и истина. Ту су неоткривени (имплицитни) потенцијали текста. Истина *in status nascendi*.“ (Јевремовић 2000: 73) Недостатак се, код Чолија, затим замењује осећањем мржње која бива уперена према девојци коју доживљава као сведока сопствене импотенције. Овом се заменом избегава расни сукоб који би довео до даље дестабилизације његове личности и коначне свести о вечитој подређености и неприхваћености, али и свести о празнини, губитку и нецеловитости.

Додатна дестабилизација субјекта одиграва се у тренутку када он проналази оца, а одмах затим од истога бива одбачен што бива праћено јаким телесном реакцијом која сведочи о унутрашњем лому, преливању емоционалног у физичко. Дати сплет околности доводи до прелома - Чоли увиђа да је сам на свету, да је увек и неминовно одбачен, а да као такав, он ником неће недостајати, и да, што је можда и важније, више никоме не одговара за своје поступке. Закон који Лакан конституише у виду Имена Оца више нема никаквог утицаја на субјект, а забрана коју би овај закон конституисао више не постоји. Субјект се, самим тим, налази у стању дивље слободе. Услед немогућности инкорпорације Закона Оца настоји да идентификацијом са Другим добије давно изгубљени објект, то јест, настоји да своју жељу оствари преко Другог чиме се затвара у стадијум огледала. Можда се на овај начин може разумети и Чолијева веза са Полином - њено сломљено стопало можда се може довести у везу се осећањем сопствене импотенције која се читава у првом сексуалном односу, али и метафорично у односу са белом расом услед немогућности да се одупре, заштити и одбрани. Међутим, огледални однос доноси само привидно задовољење жеље, и Чолијев се фантазам о остварењу целовитости слама у браку са Полином, који га посредно приморава да напусти стање слободе у којем је привидно нашао задовољење. Напуштање овог стања доводи до алкохолизма у коме се огледа бег и могућност заборавља.

ТАТА ХОЋЕШ ЛИ ДА СЕ ИГРАШ СА ЦЕЈН

Чолијев се однос са децом, како Морисонова истиче, заснива на тренутним реакцијама услед недостатка породичног модела са којим би могао да се поистовети, али и услед рушења привидног породичног модела који се огледао у односу са тетком. У овом би се светлу могао посматрати и чин силовања сопствене ћерке - њену несрећу и утученост доживљавао је као вид оптужбе, а немогућност да јој помогне, попут импотенције коју је некада осећао, а која се мешала са мржњом и сажаљењем. Ова се ситуација на неки начин огледа у ситуацији његовог губитка невиности и присиле под којом је тај чин обављен, а дато се осећање појачава понављањем мотива стопала. Наиме, начин на који ће Пекола почешати стопало биће симетричан са начином на који је то Полина урадила када ју је упознао. Ако се ова ситуација доведе у везу са сценом његовог губитка невиности и симболизацијом која је услед и након тога уследила, Чолијеве се реакције могу схватити као последице фиксираниости на трауматску ситуацију. Тада поновљене ситуације имају улогу потиснутих симптома, а сврха симптома је, како каже Фројд, сексуално задовољење. Поломљено Полинино стопало, дакле, Чолија враћа у ситуацију губљења невиности, поново га премештајући у простор трауме, а годинама касније се ова ситуација понавља и са Пеколом, која је, симболично, сличних година као и девојчица са којом је Чоли некада изгубио невиност. Како симптом има за циљ сексуално задовољење, дата ситуација код

Чолија изазива исти образац понашања - трауматични догађај понавља са сопственом ћерком, али овај пут дати чин бива заиста и обављен, онако како су некада ловци то од њега захтевали. Кршење правила се у овом тренутку доима као враћање субјекта у стање привидне стабилности које је задобијено у стању дивље слободе. Игнорисање закона забране инцеста које доводи до Пеколиног силовања, у Чолију изазива опречна осећања: он постаје и онај који потчињава и уништава, он постаје претња, али уједно и родитељ који жели да заштити. Овај чин се можда може посматрати и као симболичка сумаризација његових претходних искустава - у њему се поново јавља мржња (која га спречава да је подигне са пода), али и нежност (која га нагони да је покрије). Осећања, која се у њему јављају док посматра Пеколу на поду, заправо су иста она осећања која су се у њему јавила и према девојци око које се трауматична ситуација и концентрише.

ПСУ, ХОЋЕШ ЛИ ДА СЕ ИГРАШ СА ЦЕЈН?

Један од најкомплекснијих ликова у тексту Тони Морисон је лик Елихјуа Вајткомба, мизантропа и педофила који је одустао од свештеничког позива да би постао социјални радник, а онда је и овај позив напустио да би постао „Читач, саветник, и интерпретатор снова“. Овај је лик посебно занимљив јер се налази на граници, он је истовремено и црнац и белац, и, ни црнац ни белац, а Морисонова га конституише као производ стереотипа који се везују за субјекте чији су родитељи међусобно расно различити. Он сам је двоструко, културолошка и расна мешавина, те се налази у процепу, на граници између две расе. Самим тим, он нигде не припада у потпуности, већ је његов идентитет осцилација између ових модуса. Иако образован и „племенитог рода“, избор занимања којима би се могао бавити је ограничен будући да је његов друштвени статус ограничен бојом његове коже. Он је, стога, жртва стеротипа која влада у друштву - шта год, или, ко год био, увек је само Црнац. Исто као што га боја коже конституише као другост у односу на белу расу, формално образовање и одгој га стављају у позицију другости у односу на црну расу. Другим речима, он је одгајан да буде бео, а онда је натеран да буде црн.

У одбијању да себе класификује као другост и различитост, он негира и одбацује везе са расом која се третира као другост (у датом се светлу може схватити и његов надимак „Свештеник помадиране главе“³, који настаје као последица његовог настојања да укроти своју густу и коврцаву косу и претвори је у таласасту). „У чину фиксације и порицања колонијални субјект се враћа нарцизму Имагинарног и његовој идентификацији једног идеалног ја које је бело и целовито.“ (Баба 2004: 143) У датим околностима, покушај пресликавања нецеловитости на фантазматску целовитост резултира стварањем фетиша као замене за субјектов недостатак.

3 „Soap head Church“ - мој превод.

Немогућност остваривања идентификације са нормативним праксама и у овом лику изазива осећај зазорности према телесном, те се он ужасава телесних течности и излучевина. Фетишистичка фиксација, која сведочи о огледалном односу у коме је затворен, у датом лику читава као љубав према изношеним и истрошеним стварима, односно, стварима које су људи додиривали или су са њима били у контакту. Фетишизам је, такође, принцип поистовећивања, идентификације, затворености у стадијуму огледала са мајком. „Идентификовати се не значи супротставити се жељи. Идентификација је фантазматска путања и разрешење жеље; заузимање места; територијализовање једног објекта који омогућује идентитет кроз привремено разрешење жеље, али такво да она ипак остаје жеља, макар само одбачена.“ (Батлер 2001: 132-133) Немогућност субјекта да оствари хомоселсуакни однос коме тежи услед поистовећивања са мајком (јер је, како Морисонова каже, могао да буде активни хомосексуалац али му је недостајало храбрости), као и његова немогућност да оствари везу са женом (као у случају Велме, која га због његове меланхолије оставља), доводи до клизања његове жеље која се везује за девојчице, будући да дечије тело сматра најмање зазорним видеви га као најчистије.

Дати се однос према прљавштини као месту зазорности може учити и у његовом односу према псу, чије су га старост и болест ужасавале. Зеленкаста течност која се скупљала у очима пса испуњавала га је одвратношћу, али га је одвратност коју је осећао при помисли да се приближи псу спречавала да га отрује: у датим је околностима упознао Пеколу и у њој видео могућност да оствари сопствени план.

Можда се став Морисонове о односу беле према црној раси најјасније да читати у писму које Елихју упућује Богу, а које представља елаборацију његових поступака и ставова, везе са Велмом, педофилије, и сусрета са Пеколом. Говорећи о односу раса он заправо говори о томе да је црни човек преузео од свог белог господара и колонизатора све оне особине које су у њему биле најгоре, те је тако помешао, између осталог, ауторитативност са окрутношћу, насиље са страшћу, лењост са доколицом. У обраћању Богу, Елихју говори о својој раси као о раси која је од тог истог Бога заборављена и занемарена: Бог је заборавио и занемарио децу, а тиме је заборавио како и када је требало да буде Бог. У даљем тексту писма Елихју објашњава да је његов сусрет са Пеколом тренутак када он преузима улогу Бога који их је напустио, стварајући тиме чудо - дајући Пеколи плаве очи, он брине о деци која су остављена и занемарена. Елихју је потпуно свестан шта ће дати поступак учинити Пеколи (што се уочава у тренутку када он говори о томе да ће Пекола видети своје очи као плаве иако их нико други као такве не види), а овим чином он поистовећује себе са позицијом ствараоца, сугеришући, на неки начин, да је црна раса, угњетавана од стране белог човека и напуштена од стране Бога, доведена до својих крајњих граница. Лудило, у које Пекола закорачује у уверењу да је задобила плаве очи је једини излаз из ситуаци-

ције у којој се црна раса налази, а црни се човек може у потпуности поистоветити са нормативним праксама и режимима репресије од стране белог човека једино ако у то исто лудило и закорачи.

ПРИЈАТЕЉУ, ХОЋЕШ ЛИ ДА СЕ ИГРАШ СА ЦЕЈН?

Доима се да се лик Пеколе Бридлав једино може разумети посматрањем сложене комбинације ликова и њихових међусобних односа, као и односа ових ликова према нормативним позицијама друштва чији су они чланови. У домен сложених међусобних односа ликова спада и комплексност односа мајке и детета као један од доминантних мотива у тексту Морисонове, а главни се ликови конституишу на основу овог односа. Полину и Пеколу Бридлав повезује сложени однос узрочно-последичних веза чија се конфликтна основа може пратити уназад до Пеколиног рођења. Како Кристева запажа, однос мајка-ћерка, као и однос мајка-син, конститутиван је за формирање личности. „Губитак мајке је и за мушкарца и за жену биолошка и психолошка потреба, први корак ка осамостаљивању.“ (Кристева 1994: 40) Међутим, однос девојчица нешто је компликованији је од односа дечака према мајкама: да би остварила свој идентитет и била у позицији да одбаци објекат првобитне идентификације, девојчица мора инкорпорирати симболички поредак, поистоветити се са оцем, а онда одбаци мајку. Овај се изгубљени објект жеље поново задобија у симболичком нивоу - означавањем и именовањем, односно, „представља способност ја да се овај пут идентификује не више са изгубљеним објектом, него са трећом инстанцом - оцем, обликом, схемом.“ (Кристева 1994: 35) Да би се остварила у хетеросексуалној позицији, девојчица мора да одбаци огледалну идентификацију са мајком, идентификује се са оцем, а затим оствари промену објекта еротизацијом другог. Другим речима, она мора да „убије мајку“, што је, по речима Кристве, услов за остварење индивидуализације, иначе се, након интројекције материнског објекта, усмрћује сопство. „За жену, чија је огледалска идентификација са мајком али и чија је интројекција тијела и мајчинског ја најпосреднија, окретање матероубилачког нагона у смртоносну материнску слику је теже, ако не и немогуће.“ (Кристева 1994: 41)

Однос се Пеколе Бридлав са мајком може схватити као огледални однос, однос поистовећивања, а интројекција мајчинског објекта се, у овом лику, да читава у више инстанци. Наиме, мотив ружноће који је једна од Пеколиних главних карактеристика, може се схватити управо као последица идентификације са мајком (која и сама сматра да је ружна, и која се, након инцидента са зубом мири са својом наводном ружноћом), али и као последица интројекције мајчинског објекта, мржње према овом објекту који се последично, услед поистовећивања, манифестује као мржња према сопству. Попут Полинине, ни Пеколина се ружноћа не може детектовати у некој одређеној физичкој карактеристици, већ је, као таква, последица мајчиног убеђења, а услед затворености у огледални однос, и пројекција која настаје као последица идентификације.

На овај се начин Пеколина жеља да има плаве очи разуме као настојање да употпуни мајчин недостатак тиме што ће и сама отеловити нормативну праксу. Како се код Полине остварење и поистовећивање са белим нормативним праксама читава као покушај употпуњења сопственог недостатка, настојања да се оствари целовитост фантазматским поистовећивањем са огледалним другим у реду симулакрума, Пеколина се жеља, на овај начин, доима као пресликана мајчина жеља, а покушај да се ова жеља употпуни, заправо реципрочно враћање мајчиног недостатка. „Лакан раздвајање дефинише као преклапање два недостатка: када се субјект суочи са недостатком Другог, на то одговара претходним, сопственим недостатком.“ (Жижек 2008: 53) Овај се покушај употпуњења сопственог недостатка, односно, реципрочно мајчиног недостатка конституише као фантазам преко кога дати лик настоји да оствари целовитост. „По својој природи фантазам је плод расцепа. Или, још прецизније, фантазам је реакција, несвесна реакција, самосвесног бића на чињеницу неминовности њему иманентног расцепа.“ (Јевремовић 2007: 130) Даљој дестабилизацији лика доприноси и тензија у односима са социјалним окружењем у које Морисонова смешта породицу Бридлав. Околности у којима девојчица тамне пути одраста нису ни мало повољне - турбулентна породична ситуација праћена је поремећеним друштвеним односима. Пекола је, стога, у стању отуђености: она је одбачена од стране школских другара на исти начин на који је била одбачена и од родитеља јер је социјално и нормативно неадекватна.

Као коначна кулминација романа „Најплавље око“ Тони Морисон намеће се чин силовања Пеколе од стране њеног оца, Чолија Бридлава. Овај се чин више пута понавља и резултира трудноћом, а затим и смрћу Пеколиног детета. Услед немогућности да се избори са ситуацијом у којој се налази, она тражи помоћ од шарлатана, са жељом да јој помогне да коначно добије плаве очи. У уверењу да јој се жеља остварила, Пеколина се личност подваја, она закорачује у лудило.

Доима се да Пекола ни у датим условима није довољно добра за друштво у коме се налази. Напротив, ако је раније својим физичким изгледом одступала од норме, након силовања она постаје место зазорности за остатак заједнице. Она је та која носи очево дете, а за неке, она мора бити и делимично крива за дату ситуацију. Као место зазорности, она није у позицији да добије помоћ од било кога; напротив, сви се надају да дете које она носи неће преживети. Пекола бива и презрена од сопствене мајке која ни сама не верује да је девојчица силована. Дате околности доводе до потпуног распада симболичког поретка који резултира психозом. „Удробљавање селфа, урушавање телесне схеме, наравно, уз распад структура и функција симболичког поретка - то би, најкраће речено, биле терминалне последице психотичког распада.“ (Јевремовић 2007: 127-128) Пеколина личност бива подвојена на нову Пеколу, коју она види као оличење друштвене норме, и халуцинацију у виду пријатеља са којим разговара. Њено се стање читава као закорачење у

простор који се не може подвргнути симболизацији, као „симболичка смрт, поништење означавајуће мреже, текста у којем је субјект уписан, путем којег је реалност историзована - име онога што се, у психотичком искуству, јавља као „крај света“, помрачење, колапс симболичког универзума.“ (Жижек 2008: 46-47).

Доима се да, услед немогућности прихватања онога што се догодило, трауматични догађај из Пеколине свести бива потиснут, да би се ово потиснуто одмах затим поново враћало у виду негације (Пеколин имажинарни пријатељ је стално пита о силовању које она негира, а затим и посредно објашњава). „Психоза се појављује не само као могуће губљење статуса субјекта, а тиме и живота у језику, већ и као ужасна слика потпадања под неподношљивог цензора, што је нека врста смтне пресуде.“ (Батлер 2001: 130)

Иронично, Пекола тек у датом стању успева да се приближи и идентификује са нормативним режимом који јој је био наметнут, али је ова потпуна идентификација у исто време и у потпуности искључује из заједнице. Свет који Пекола ствара је једино место у коме она привидно може остварити стабилност, али је овај свет место изван друштвене реалности.

Закључак

Роман „Најплавље око“ Тони Морисон је анализа положаја и идентитета црне расе у свету који је у многоме конституисан и условљен белим нормативним праксама. У датим условима, Морисонова црну расу дефинише као народ који је лишен свог идентитета и индивидуалности тиме што је његова култура избрисана и анулирана, а он натеран да се поистовети и асимилује са културом друге расе. Положај црног човека Морисонова види као доведен до крајње границе - он је избезумљен и слуђен од стране белог колонизатора и господара, напуштен од стране Бога и изгубљен у свету у који је бачен. Доима се да Морисонова, конституисањем ликова попут Пеколе, Чолија и Полине, настоји да говори о величини и снази трауме настале као последице угњетавања, као и о томе да се ова траума не може превазићи све док се остале расе конституишу као место другости у односу на црну расу.

Доима се да је бели човек, у тексту Морисонове, тлачител, а његов је однос према црном човеку однос господара према робу. Морисонова као да сугерише да је највиши степен толеранције белог према црном човеку однос љубазности и уљудности - као у случају беле породице према Полини - али је ово и даље однос господара и слуге. Морисонова као да говори да у свету белаца, места за црног човека нема, и да га никада неће ни бити, а да је једини начин да се потлаченост предупреди, да се угњетаваност која може резултирати лудилом пренебрегне, је да се црна раса окрене свом културном наслеђу и створи сопствене нормативне праксе.

Литература

- Батлер, Цудит, Тела која нешто значе, Београд: Самиздат Б92, 2001.
Баба, Хоми, Смештање културе, Београд: Београдски круг, 2004.
Јевремовић, Петар, Лакан и психоанализа, Београд: Плато, 2000.
Јевремовић, Петар, Тело, фантазам, симбол, Београд: Службени гласник, 2007.
Кристева, Јулија, Моћи ужаса, Загреб: Напријед, 1989.
Кристева, Јулија, Црно сунце, Нови Сад: Светови, 1994.
Кристева, Јулија: Нове душевне болести, Подгорица: Октоих, 1997.
Morrison, Toni, *The blues eye*, London: Vintage, 1999.
Lacan, Jacques, *The Psychoses, The Seminar of Jacques Lacan, BOOK III*, <http://www.mediafire.com/?himjjnnzyb>, 05.01.2011.
Де Бовоар, Симон, Други пол I, Чињенице и митови, Београд: Бигз, 1982.
Де Бовоар, Симон, Други пол II, Животно искуство, Београд: Бигз, 1982.
Клајн, Хуго, Фројд, психоанализа и литература, Нови Сад: Матица Српска, 1991.
Жижек, Славој, Испитивање реалног, Нови Сад: Академска књига, 2008.
Freud, Sigmund, *Predavanja za uvod u psihoanalizu*, <http://www.scribd.com/doc/12932889/sigmund-freud-uvod-u-psihoanalizu>, 14.05.2012.

Jelena Stojanović

(DE)CONSTRUCTION OF IDENTITY IN *THE BLUEST EYE* BY TONI MORRISON

Summary:

The main feature of the protagonists of Toni Morrison's novel *The bluest eye* is the need for acceptance and finding one's place in the world in which identity is largely a social construct determined by normative practices. Position in which the subject of today is placed and modes by which it is constructed is illustrated through the relationship of the characters of the story that are equally diverse in class and race. In keeping with Judith Butler's theories of class and racial identity, the paper addresses issues of racial discrimination and self-discrimination, family and social violence against ethnic groups and the role which normative practices play in constructing the subject's identity and materialization of sex. The paper will also, through the theory of abjection by Julia Kristeva, try to study the ways in which the subject is included/excluded in the community, as well as the ways in which the subject's identity is constituted through family relations.

Keywords: identity, race, abject, Kristeva, Butler, discrimination.

Примљен марта 2013.
Прихваћен маја 2013.

Бојана Борковић¹
Филозофски факултет у Новом Саду

СОПСТВО И ДРУГИ У ИСТРАЈНОЈ ЉУБАВИ ИЈАНА МАКЈУАНА²

Циљ овог рада јесте да укаже на то да је проникнути у природу човека, као једног од сталних мотива Макјуанове поетике, могуће само кроз сусрет са оним Другим. Ова проблематика је значајна било да се ради о друштвеном предуслову опстанка појединца, или о дијалектици бића посматраној унутар филозофско-онтолошких оквира. Покушаји протагониста Истрајне љубави да путем специфичних језичких, културолошких али и епистемолошких норми дефинишу сопствени идентитет, указују на чињеницу да је Макјуанов појединац у константном сукобу са другима. Међутим, постављајући ову проблематику на много дубље, онтолошко-егзистенцијалистичке темеље, писац нам овим романом указује на чињеницу да је спознаја Другог у себи управо основни предуслов Сопства. Стога ћемо полазиште за разумевање човека, његовог Сопства, али и Другог, и Других, у овом раду потражити у три репрезентативне теорије: у дарвинистичким ставовима еволуциониста; у Хегеловој дијалектици Господара и Роба и у Лакановим психоаналитичким теоријама.

Кључнеречи: Сопство, Други, Лакан, теорија еволуције, алтруизам, Хегел, човек, друштво

УВОД

Бављење Другим као почетним полазиштем за схватање природе човека створило је у модерној филозофији становиште да се „истина се не рађа и не налази у глави појединог човека, већ међу људима који у процесу дијалогског општења заједнички траже истину“ (Бахтин 2000:105). Овакав сократовско-дијалогски или –речима Бахтина – полифонијски начин тражења истине, карактеристичан је и за Макјуанов уметички универзум.

Сврха те епистемолошке и културолошке полифоније јесте покушај проналажења одговора на оно вечно питање шта то значи бити човек. Указујући на различитост, неразумевање, али и антагонизам између људи унутар једне културе и друштва којом се овај писац бави (а које означавамо као западно-европско и демократско), Макјуан нас рома-

1 bojana567@yahoo.com

2 Усмено саопштење овог рада изложено је на међународној конференцији „Језици и културе у времену и простору“, одржаној у Новом Саду 26. новембра 2011. године.

ном Истрајна љубав (*Enduring Love*, 1997) подсећа да се корен проблема нашег нераздевања себе налази управо у нашем неприхватању и нераздевању Других. Истражујући природу појма и дефиницију човека кроз еволуционистички, филозофски али и психолошки светоназор, писац нам указује на чињеницу да спознаја Другог у себи јесте основни предуслов Сопства, али и човековог здравог односа са другима у групи, друштву. Наиме, оно што је заједничко свим овим ставовима јесте управо њихово основно начело по коме је човеково биће, његово Сопство сагледано не као солипсистички, већ као дијалектички ентитет.

Хегел у својој Феноменологији духа представља идеју Другог као саставног дела човекове самосвести путем чувене дијалектике Господара и Роба, а сликовитим приказом два самосвесна бића, он указује на константу борбу самосвести за превласт над оним Другим у себи, која завршава субординацијом једног, то јест, влашћу оног другог. Овакав однос моћи готово је увек условљен страхом од смрти подређеног, иако се самоспознаја или истина о самом себи може постићи само постојањем оба аспекта свести.

Лакан, у контексту своје психоаналитичке теорије, Друго види као саставни део личности појединца. Он полази од претпоставке да је човек или, како он то каже - хумани субјект - децентрализован, односно, њега, у ствари, карактерише одсуство било каквог јединства, порекла или континуитета. Услед тога, он може да постоји само у односу са оним Другим изван себе, што додатно доприноси отуђењу и даљем продубљивању расцепљености човекове природе.

Дарвинистичко-еволуционистички став о дијалектици бића (који је најочигледније присутан у овом роману кроз „научнички“ глас наратора и главног јунака Џоа Роуза), приказан је као сукоб две основне еволуцијски условљене особине човека: себичности (као предуслова човековог самоодржања) и алтруизма (као предуслова за опстанак у групи).

СОПСТВО И ДРУГИ: филозофија и наука у служби друштва

Коментаришући учинак драматичности првог поглавља нацеороман, Макјуан у једном интервјуу наводи да је његов циљ, између осталог, био да путем Џоовог аналитичког, научничког ума боље сагледана чин на који дарвинисти гледају на свет, као „нешто што укључује морал, укључује инстинкт, укључујестановиштеадаптационистаотомезаштосмотоштојесмо“ (Макјуану: Рејнолдс, Ноукс 2002:16). Врло симптоматично, писац смешта своје протагонисте у једно идилично, еденско окружење, да би их одмах потом натерао да се суоче са сопственим најпримитивнијим инстинктима. Призор беспомоћног дечака у ветром ношеном балону пробудиће код Џоа алтруистички дух (као и код остале четворице мушкараца који ће притећи у помоћ и покушати да приземље балон). Међутим, услед страха од сопствене смрти, четворица мушкараца ће, један за другим, одустати од подухвата и испустити уже, остављајући за собом Џона Логана (чији је алтруистички дух очигледно био јачи) да

са балоном готово симболички одлети у висине, а затим, право у смрт. Темељи морала, етике и човечности стога су отеловљени управо у тој – како Џо каже – нерешивој дилеми са којом се морала суочити ова мала екипа најразличитијих примерака људске врсте:

Сарадња – темељ наших првих ловачких похода, сила која је покренула нашу склоност да развијемо језик, саставни чинилац наше друштвености. Јад који смо касније осећали доказ је да смо знали да смо изневерили сами себе. Међутим, у нашој природи постојао је и нагон да пустимо уже. Себичност је такође уписана у нашем срцу. То је унутрашњи сукоб сисара – шта дати другима, а шта задржати само за себе. Кретање тим путем, уз свест да друге треба надzirати док они контролишу нас, то је оно што називамо моралношћу. Висећи изнад шуме Чилтернса, наша екипа прошла је кроз прастару, нерешиву дилему: ми, или ја. (Макјуан 2007а: 18)

Суштина ове дилеме је у томе да ако сви држе уже, балон је могуће сигурно спустити на земљу. Међутим, чим један члан овог тима попусти, настаје хаос, јер људи у основи јесу себични, а то је и показала њихова екипа. Заправо, реч екипа у њиховом случају носи један помало ироничан предзнак, јер они то никада нису ни били. Недостатак вође и међусобне сарадње зарад заједничког циља на тај начин и еволуцијски указује на слабост и коначан пораз постиндустријског демократског друштва, као последње карике у еволуцијском развоју.

Ако, са друге стране, пођемо од претпоставке да ће прва, инстинктивна човекова реакција на кризни моменат у ком су се нашли учесници спасавања дечака, пробудити основни, готово животињски порив за самоодржањем, било би логично да ће Џо или било ко други, од почетка избегавати ситуацију која га ставља у опасност. Међутим, као што видимо, он не само да то не чини, него након смрти Џона Логана константно има осећај кривице. Дакле, ако је себичност условљена нашим нагоном за самоодржањем, поставља се питање шта условљава појаву алтруизма код човека – потребу да се помогне другима, чак и по цену сопствене сигурности?

Чини се да је одговор који нам писац даје већ садржан у самој прастарој човековој дилеми „ми или ја“. Чињеница да овде дијалектика није дата на релацији „они или ја“, говори много о друштвеном аспекту као саставном делу дефиниције човека. „Ми“, дакле, у ствари јесте „ја“, јер други људи, група или друштво јесу предуслов опстанка појединца. Макјуановски речено, ми смо „друштвене животиње“ (Макјуан у: Велс 2010: 129), јер једна од основних карактеристика које су условиле опстанак људске врсте јесте наша потреба за другима, друштвом.³ Стога, осећај припадности, заједнице представља правилно полазиште за изналажење узрока алтруизма као несебичне помоћи другима. Живот у заједници обезбедио је опстанак човека као врсте, али је и онемогућио

3 Потврду овог става Макјуан даје и кроз лик Џеда Перија, чији је ментални поремећај настао управо услед усамљености, друштвене изолованости.

појаву нездравог, деструктивног солипсизма који је, као што се види на примеру Џеда Перија, погубан. Како сам писац каже:

друштвени сусрет је, чини ми се, у срцу ствари, људи (...) Нисам сигуран да можемо истражити сами себе у изолацији. Управо је сусрет, сусрет под притиском, конфликт између људи оно што нас открива себи самима. (Макјуан у: Велс 2010: 129)

Оно на шта нас Макјуан овим романом, али и осталим својим романима опомиње, јесте да се лични сукоб који се дешава унутар граница сваког човека – оно што је сама суштина његовог идентитета – може истражити само у екстремним, шокантним ситуацијама, које појединцу не пружају могућност да егом замаскира непријатна сазнања о себи самом. Управо такав моменат откривања, суочавања са својим слабостима јесте тренутак када Џо може да отпочне свој морални развој. Стога, инцидент са балоном заиста јесте својеврстан почетак праве Џоове приче. Драматичност и тежина несреће другог човека (која је последица себичности, еволуцијски оличене у пориву за самоодржањем) уздрмаће до корена његов, али и животе његових ближњих и приморати га да схвати пуно значење појма Другог – било као нераскидивог дела његове сопствене личности, или као предуслова за опстанак у заједници, друштву.

Сагледавајући однос себичности и алтруизма кроз филозофски светоназор, приметимо да су лични интереси или „интересност“⁴ веома често поистовећени са појмом Сопства. Левинас тако, појам интересности изједначаје са појмом сопства:

Esse je interesse. Бивствовање је интересност. (...) Интересност бивствовања се драматизује у међусобној борби егоизма, борби свих против свих, у мноштву алергичних егоизама који су у међусобном рату и на тај начин заједно (...) На тај начин је бивствовање екстремни синхронизам рата (Левинас 1999: 16-17).

Примењујући тезу да је бивствовање интересност на поменути дилему главног протагонисте овог романа, можемо доћи до два закључка. Прво, себичност и сопствени интереси који су отеловљени његовим мислима „дете у корпи није моје дете, те нећу ни да умрем за њега...“ (Макјуан 2007а: 17-18), заправо јесу оно што га чини човеком, дефиниција увек себичног Сопства, које мора себе да спасе. Стога, борба различитих егоизама који су у међусобном рату, јесте борба за опстанак коју су, висећи са балона, у једном тренутку међусобно водили свих петорица мушкараца, да би, као у сваком рату, најслабији од егоизама – Логанов – морао да буде поражен. С друге стране, борба се у кризном моменту, рату, одиграва унутар самог човека. Све до тренутка кад је озбиљно угрожен и његов сопствени опстанак, Џо може да буде већи од самог себе и да каже: „Дете, само, беспомоћно. Дужност ми је била да издржим“ (Макјуан 2007а: 17). Дакле, и Сопство и оно Друго налазе се у једном субјекту, који је услед своје распоућености, децентрализованости, осуђен да за-

4 Термин који користи преводилац Левинасовог дела.

увек води рат са самим собом, својим другим ја, никад не успевајући да достигне равноправност и целовитост.

Левинасова теза да је бивствовање екстремни синхронизам рата, доводи нас до хегеловског становишта, по којем се Сопство једино може дефинисати кроз константну борбу за превласт над оним Другим, јер како каже:

оно друго не може бити укинито нити уништено, а да не уништи себе, стога, у најбољем случају, мора доћи до помирења између сопства и другог тако да свест може да „универзализује“ себе кроз друго. У односу доминације и подређености између две свести, на пример, господара и роба, основни проблем свести јесте превазилажење њене другости, или боље речено, постизање интеграције са самом собом. (Дукет 2001)

Та немогућност интеграције свести са самом собом осликава и немогућност главног протагонисте да се помири са чињеницом да је у њему (као и код остале тројице мушкараца који су испустили уже) господар ипак био себичност, а роб алтруизам; док је једино код Логана овај однос био обрнутог редоследа.

Еволуционистички став да се природа човека дефинише кроз различити однос снага ове две основне човекове особине, неминовно нас доводи до закључка да колико год да се људи разликују⁵, такође су и слични, баш као што су готово идентична два мрава које Џо једном приликом посматра. Дакле, са становишта еволуционе биологије, човек је само једна карика у природном циклусу живота, чиме нам Џо директно указује на биолошку повезаност не само људи, већ и свих живих бића.

У том контексту, оно човеково Друго може бити представљено као читав свет, окружење, природа у целини, и тиме однос човека према окружењу – природи, нужно упућује на однос снага у Хегеловој дијалектици духа. Другим речима, Сопство – човек, свестан своје непотпуности тражи оно Друго у природи, која је такође и сама део његовог Сопства. У основи овог односа налази се сукоб, услед чега две стране улазе у борбу, да би коначно једно покорило оно друго, баш као што човек покорава природу, искоришћавајући је зарад својих интереса. Иронично, према Хегелу, ова борба никада није коначна, јер Друго или „роб“ (у овом случају природа) може препознати да је свет направљен његовом заслугом, и да је господар, у ствари, роб његовог рада (баш као што човек зависи од природе), и улоге ће тада бити промењене.⁶ С друге стране, како Хегел објашњава, ако једно умре у тој борби, умреће и друго.⁷ Стога је опасност

5 Очигледно је да писац у овом роману константно сукобљава најразличитије појединце, не само кроз три главна лика, као представника три различите епистемологије (наука, религија, уметност), него и на релацији Џо-Логан (крив-невин), Џо-Џед (нормалан, друштвено пожељан-поремећен, друштвено неприхватљив), итд.

6 Можемо, такође, претпоставити да је у праисторијско доба однос снага био другачији; човек је био роб природе у правом смислу те речи, а његов опстанак условљавала је природа.

7 Наравно, у овом случају ипак не можемо да претпоставимо да ће природа, окружење нестати уколико нестане и човек.

за човека утолико већа јер смо сви ми сведоци да човек незауостављиво „убија“ природу, убијајући, дакле и себе самог.

Еволуцијски посматрано, то би значило да је повезаност човека и природе, а тиме и међусобна повезаност људи уопште, морала условити и њихову међусобну сличност, не само на биолошком, већ – још важније – на психолошком, емотивном нивоу. А управо је то погодно тло за изна-лажење одговора на једно од основних питања Маџуанове поетике: који су то морални оквири који дефинишу човека? Или, у случају Истрајне љубави, колико су инстинкт или биолошки условљене особине човека, као производ човекове адаптације природним условима, утицали на оно што јесмо, и – како писац то каже – „зашто смо такви какви смо“? (Маџуан у: Рејнолдс, Ноукс 2002: 16). Како би нашао одговоре на ова питања, Маџуан у овом роману полази од становишта психолога еволуциониста, по којима су емоције, односно, начини на које их изражавамо, заједнички свима нама:

Уколико је неке потребна потврда Дарвинове тврдње да су многи изра-зи емоција код људских бића општи, генетски уписани, увериће се у то за само неколико минута у близини врата кроз која излазе приспели путни-ци на четвртом терминалу аеродрома Хитроу. Видео сам исту радост, исте необуздане осмејке на лицима насмешене Нигеријке, баке танких усана из Шкотске и бледог, пристојног пословног Јапанца, када би, гурајући коли-ца са пртљагом, угледали познато лице у нестрпљивој гомили. Пријатно је посматрати разноликост људи, али и њихову истоветност. Чуо сам исту силазну ноту, уздах и име, док су се двоје пробијали да се загрле. Дурска се-кунда, или молска терца, или нешто између? Та-та! Јолан-та! Хо-би! Нз-е! (Маџуан 2007а: 9)

О значају емоције према Другој као пресудном фактору човекове друштвене прилагодљивости имплицитно говори и одабир имена ево-луциониста из Захвалнице аутора на крају романа. Посебан значај за Маџуанову поетику уопште има еволуциониста Е. О. Вилсон, на кога се и сам Џо позива поводом свог чланка о осмеју. Како Питер Чајлдс наводи, Вилсон, као поборник такозване социобиологије, заступа стано-виште да је људско понашање производ како биолошке еволуције, тако и друштвене интеракције људи, те га и сам Маџуан отворено описује као „просветитеља“ и као „рационалног оптимисту који нам указује на лепоту наратива живота на земљи“ (Даглас у: Чајлдс 2007:24). Тај нара-тив живота на земљи, о коме Маџуан говори, јесте она прича коју Џо прича Рејчел и Леу, и тиче се самог постојања човека као саставног дела природног света и живота на земљи. Зато, река на којој се Џо нашао са њима на крају своје приче, не само да по правилу симболише живот, већ његово објашњење „тајновите моћне силе“ која повезује два атома водо-ника и један атом кисеоника, треба бити схваћено у оквирима друштве-не интеракције људи, у чијој сржи лежи емоција према другој, осећај који човека приморава да искоракне из сопствених оквира себичности и окреће га другим људима.

Други веома важан утицај има и утицајно дело еволуционисте Антонија Дамасија Декартова грешка (*Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, 1994), које писац такође наводи у својој Захвалници. Већ из самог наслова можемо приметити да је и овога пута Сопство схваћено не као солипсистичко поимање себе (овековечено сентенцом „Мислим, дакле постојим“), већ кроз однос према Другоме. Дамасио се супротставља Декартовом начелу да је разум оно што човека одваја од животиња, наглашавајући да су емоције истински покретач разума. Тиме, Џоова немогућност да одвоји разум од емоција током целог романа, илуструје Дамасијеву теорију да успешна интеракција људи није основана на логичком просуђивању (на чему он толико инсистира), већ на међусобном разумевању људи и њиховој способности да осећају и саосећају.⁸ И сâм Макјуан је много пута изјављивао да је

основна људска карактеристика имати осећај о томе како је то бити неко други, осећај да су они у основи попут вас. И да, у проширеном смислу, одређена дела окрутности постају пропусти имагинације... Други умови – то је појам који је, ја мислим, веома тешко разумети када си мало дете, а суочавање са њим је, делом, оно што називамо моралним развојем (Макјуан у: Велс 2010: 127).

Саосећајност, сарадња и алтруизам као саставни део „унутрашњег сукоба сисара“, стога, превасходно припадају емотивном аспекту човека, а то је она сила која нас све повезује, то је оно што ми јесмо, сила која повезује Сопство са Другим. То значи и да је свака религиозна, друштвена или културна искључивост последица управо таквог неразумевања, немогућности сагледавања емоција других, и једнако је солипсистичка и сулуда колико и Џедова религиозно-љубавна фиксација.

СОПСТВО КАО ДРУГИ

Џо и Џед

Истраживање моралних граница код Макјуана готово се увек везује за сукоб крајности. Сукоб с оним Другим у човеку, с оним екстремним, маргиналним, поремећеним и у овом случају јесте једини пут који води до саме сржи проблематике човека. Макјуанова често симболичка употреба имена за своје протагонисте (Џо-Џед), од почетка упућује на то да Џед представља обнута слику у огледалу, његов алтер его или двојника. Сукобљавајући Џоов рационални, научнички ум, са једним крајње ирационалним, болесним умом (који не само да тврди да између њих по-

8 Овакво становиште се у савременој филозофској мисли поред Левинаса приписује и Полу Рикеру. У свом веома утицајном делу Сопство као Други он дефинише Сопство кроз неизоставан однос са Другим, такође супротстављајући своју тезу Декартовом егоистичном схватању субјекта. Према Рикеру, видети себе значи видети друге у себи, то јест, видети другог као себе. Тиме патња других постаје наша патња, а добробит других није ништа друго него наша сопствена добробит.

стоји љубав, него да је његов задатак да приведе овог окорелог рационалисту и атеисту у „божије јато“), Макјуан нас упозорава да ће овај сукоб неминовно довести у питање и Џоов здрав разум, којим се он толико дичи. Не само Клариса, већ и ми као читаоци посумњаћемо у то да ли Џед заиста постоји.

Психолошки посматрано, закључак који пролизилази из ове претпоставке јесте да је Џоова подсвест, услед трауме, створила нову подвојену личност – Џеда, који представља оличење неких његових латентних жеља. Врло је занимљиво да је објекат жеље у Џедовом случају мушкарац, а не жена (слично као у роману Утеха странаца), што директно упућује на могућност постојања Џоових хомосексуалних склоности. То значи да ће, био Џед стваран или не, његова појава приморати Џоа да се суочи и са сопственим латентним хомосексуалним жељама. Мада никако не жели себи да призна ову компоненту своје личности, она крајње фројдовски или лакановски упућује на то да је то саставни, ако не и основни део у процесу самоспознаје. Наиме, имена Џо и Џед не само да су слична, већ директно асоцирају на Фројдову структуру личности јер симболички представљају его и ид. Они, стога, јесу два лица једне исте личности; то јест, Џед као ид представља онај део Џоове личности који је нагонски и као такав не познаје законе времена, логике и морала.

Нешто касније, у сцени док посматра себе у огледалу (мотив који јасно упућује на постојање двојника), Џо и замишља како изгледа бити опседнут неким као што је он, да би убрзо схватио да је „у вези“ (Макјуан 2007а: 66). У том смислу, Лаканова чувена сентенца „Ја то је други“ (Јевремовић 2000: 95) добија на снази, утолико што Џед представља оно Друго (које у исто време јесте и није ја), које је саставни део Џоовог Сопства, и за којим он стално тежи.

Врло је занимљиво запажање критичарке Лин Велс да његово презиме Роуз (енг. *Rose*) има помало женску конотацију. Како она примећује, Џо преузима типично женску улогу сексуалне жртве, а Клариса га оптужује да је изазивао Џеда. Надаље, ову констатацију она аргументује и Џоовом несигурношћу када је у питању његова каријера, јер он себе описује као паразита који живи од туђих оригиналних идеја и проводи већину свог времена радећи од куће, док је Клариса та која има докторат и испуњен професионални живот на универзитету са студентима и колегама који је поштују. Ово нас наводи да закључимо да би у том случају могућа психо-патолошка позадина њиховог односа била да је Клариса, у ствари, мушкарац који одлази у свет и зарађује за живот, док Џо преузима улогу фрустриране жене-домаћице, која је услед своје професионалне неиспуњености и комплекса ниже вредности, у стању да измисли Џеда, који представља испуњење њених, то јест, његових скривених егоцентричних жеља о сопственој важности.

У контексту Лаканове психоаналитичке теорије, субјект-Џо налази себе на месту Другог, поистовећује себе са својим одразом у огледалу (својим алтер егом или двојником) и тиме се отуђује од себе самог. Према

Лакану, овај процес „подвајања“ производ је тзв. „примарне идентификације“ или процеса у развоју личности човека који се јавља у периоду од шест до осамнаест месеци када долази до човековог (бебиног) поистовећивања до тада јединственог себе са Другим - са својим одразом у огледалу (својим алтер егом, двојником). Као последица овог стадијума, долази до отуђења и даљег продубљивања расцепљености човекове природе. Лакан истиче да иако је ово моменат када субјект прихвата Другог као сопственог, он ће, услед изгубљеног тоталитета, увек покушавати да преко нечег не-целог прикаже нешто као „фантазматски цело“. Заправо, у основи овог односа налази се жеља, те субјект константно тежи реконструисању изгубљеног јединства ослањајући се на Другог. А како Друго није у његовој моћи, поновно успостављање тоталитета је немогуће. Надаље, Лакан тврди и да „дијалектика бића неминовно подразумева моменат неизвесности и потенцијално увек присутне празнине, тј. одсуства“ (Јевремовић 2000: 91). То значи да се конституисање Џоовог идентитета неминовно врши уз помоћ двојника, при чему нестабилан и непотпун субјект (попут Џоа) прижељкује тог Другог, како би употпунио представу о самом себи. У процесу самоспознаје Џо мора да се суочи са својим латентним хомосексуалним склоностима и ирационалним делом своје личности (симболички датим појавом Џеда као његовог ида), кога и сам Џо описује као утвару „коју сам само ја могао да призовем, дух мог ишчашеног, несавршеног карактера“ (Макјуан 2007а: 91).

СОПСТВО И ЈЕЗИК

Џоова очигледна опсесија решавањем Џедог случаја именованем конкретног психичког поремећаја познатог као Деклерамбоов синдром јесте покушај да реконструишући његову поремећеност, реконструише оно изгубљено јединство своје личности за којом он трага. Пратећи Лаканову теорију, то би значило да ако је Џед оно Друго које је Џоу неопходно да би надоместио одсуство сопствене заокружености, онда је и он сам помало поремећен. У том смислу, Кларисина изјава да Џед није узрок његове узнемирености, већ симптом његовог сопственог лудила, делује крајње оправдано. Јер и према Лакану:

присуство другог, најједноставније речено, није априорна извесност бића субјекта. Напротив, оно је у одређеном смислу увек крајње неизвесно. Не само да се субјект психоанализе потенцијално увек може декомпензовати тј. полудети (...) Субјект психоанализе је, за разлику од субјекта феноменологије, увек негде луд. (Јевремовић 2000: 91-92)

Врло је уочљиво да је један од главних мотива у овом роману лудило. Наравно, евидентно је да је Џед луд, али је далеко занимљивији начин на који Макјуан овај мотив примењује на свог главног протагонисту.

Мишел Фуко у свом веома утицајном делу Историја лудила у доба класицизма истиче да услов постојања лудила као патологије изискује постојање супротног принципа – здравог разума. Џоов крајње рацио-

нално-аналитички ум, стога, јесте антитеза ирационалном, поремећеном Цедовом свету. И са овог аспекта, видљиво је да је Цо сам произвео Цеда. Паскалове речи којим Фуко почиње своју студију о лудилу сведоче о комплексности саме дефиниције лудила:

Сасвим је извесно да су људи нужно луди, па би, не бити луд, био још један облик лудила. (Паскал у: Фуко 1980: 9)

Фуко полази од чињенице да је језик психијатрије заправо „монолог разума о лудилу“ (Фуко 1980: 11). Питање које нам се овде намеће јесте да ако не постоји разговор између лудог и „не-лудог“, како онда са сигурношћу можемо да тврдимо да је нешто нормално?

Део романа који представља психијатријску студију о Де Клерамбовом синдрому извесних Роберта Вена и Алберта Камије⁹, јесте савршен пример како језик науке – језик рационалног и емпиријског знања – категорише и дефинише Цеда као оно Друго – друштвено неприхватљиво. Јер, језик психијатрије по самој својој дефиницији ни не пружа прилику пацијентима да сами говоре у своје име јер је њихов језик од самог почетка неразумљив унутар граница „здравог разума“.

Насупрот увреженом мишљењу да језик представља предуслов човекове друштва прихватљивости (као основно средство комуникације), као и да је неопходна ставка приликом дефинисања наше свести о себи, Лакан заступа другачију тезу. Према њему, конфликт бића које говори налази се управо у чињеници да иако говор, речи постоје како би конструисале имаго Другог, оне заправо доприносе његовој даљој деконструкцији:

Колико год да је човек схваћен као биће које говори, управо сама чињеница да говори осуђује га на то да он, заправо, никада није у стању све да искаже. Парадокс је у томе што је управо говор тај који човека тера у мутизам. У немост. (Јевремовић 2000: 58)

Лакан прави изричиту разлику између језика или говора, али и теорија којима ми објашњавамо истину и свет, јер, како каже, то је једно, а истина, стварност, или како он то назива, „ствар“ (*das Ding*) је друго:

Ствар, то исто, *das Ding*, тражи целу душу (а уз њу наравно и тело), језик није довољан. Тражи апсолутни тоталитет субјекта, а опет, као за пакост, управо је то оно што сам субјект обележен мањком никоме и ни под којим условима не може дати. Отуд опсесивност теоријског ума. Свака теорија почива на конструкцији, а самим тим и на фикцији. Оно битно, *das Ding*, за њу је (баш онако као што пише у Платоновом VII писму) немогуће, недостижно. Из тог разлога ниједна теорија не може бити потпуна. Ниједан дискурс не може стећи право на апсолутну легитимност. (Јевремовић 2000: 59)

Ови ставови, између осталог, аргументују и оно основно постмодернистичко начело по којем нити један језик – био он Цоов језик науке, Кларисин језик уметности или Цедов „Божји језик“ – не може дати

9 Имена *Robert Wenn* и *Albert Camia* анаграм су пишневог имена.

коначан суд о истини. И не само то. Услед инсистирања на проналажењу одговора, ти језици, епистемологије или – речима Лиотара – велики наративи, једнако су опсесивни и солипсистички као и Џедова љубавно-религијска фиксација. Пишчева теза о крајњој релативности сваког мишљења, аргументована је и вишеструким крајем романа. Први, најдужи део, који је Џоова прича, представља начин на који језик уметности, то јест књижевности, говори о догађајима после инцидента са балонном; Додатак I у виду историје случаја представља научно-аналитичко објашњење Џедовог стања, док је Додатак II Џедов солипсистички исказ у облику писма, отеловљен у последњој реченици романа: вера је живот. Треба напоменути и да о коначном одсуству јединства, истинитости и целовитости човековог Сопства (било на личном, било на друштвеном нивоу), сведочи и мноштво „мањих наратива“ у роману, који међусобно коезистирају, а сваки за себе је једнако битан, јединствен и носи своје специфично виђење стварности, баш као што је и један инцидент – Логанова смрт – интерпретиран на најразличитије начине.

ЗАКЉУЧАК

Решење вечите загонетке шта то значи бити човек у овом роману могуће је само кроз сусрет са Другим – било да се ради о „друштвеном сусрету“, или о сусрету са оним Другим, дубоко сакривеним унутар граница нашег Сопства. Макјуан полази од претпоставке да је савремени постмодерни човек – лакановски речено – децентрализован, непотпун (иако је често несвесан те своје нејединствености), а оно Друго за којим он свесно или несвесно жуди, онај отуђени део његовог Сопства, налази се ван њега самог, негде у „мноштву равноправних свести и њихових светова“ (Бахтин 2000: 8). Стога, као што сам субјект никада не може да достигне ту целовитост за којом толико тежи, тако ниједан од представника основних епистемологија које нам писац нуди као кључ проблема (Џо-науке, Клариса-уметности, Џед-религије), неће бити у стању да дешифрује или језички уобличи све оно што чини суштину човека. Штавише, Макјуан нас овим романом изнова подсећа да су језици којима говоримо (били они језици уметности, религије, науке, „језик лудог“, „језик нормално“, или језик психијатрије) често међусобно неразумљиви услед разлика у нашим уверењима, светоназорима и културама управо јер занемарују постојање вишезначног концепта Другог.

Међутим, уколико за тренутак застанемо и запитамо се који су то оквири човековог Сопства, схватамо да у оној прастарој човековој дилеми „ја или ми“ (која је и дефинисала човеково Сопство током еволуције), ми јесте ја, јер на крају крајева, „језик Другог“ јесте онај заједнички језик којим сви говоримо. Почетна слика шесторице најразличитијих људи који вуку по једно уже (како би остварили заједнички циљ), стога, може бити сагледана као покушај сваког од нас да на себи својствен начин сагледа стварност, јер она не постоји јер „ја постојим“, већ је делимо и стварамо са другима. С друге стране, ова слика илуструје њихов јединствени

допринос „људском пројекту“ (Маџуан у Велс 2010: 135) зарад једног вишег, али заједничког циља, циља који полази од саосећања са судбином другог људског бића, а та је емоција својствена само човеку.

У том смислу, Џоову метафору с краја приче о милионима, милијардама честица „нагомиланих заједно у свим правцима, готово до бесконачности“ (Маџуан 2007: 194) можемо схватити као милионе и милијарде јединствених верзија, перспектива и начина сагледавања догађаја који чине нашу заједничку стварност. Или као милоне, милијарде других људи поред којих живимо... А ако знамо да не постоји ниједна перспектива, језик или епистемологија која би могла да да објективну истину о нама самима, сложићемо се са речима Џоа:

Немилосрдна објективност, поготово о нама самима, одувек је била безнадежна друштвена стратегија. (Маџуан 2007а: 157)

Литература

- Бахтин 2000: М. Бахтин Проблеми поетике Достојевског, Београд: Zeptr Book World.
- Чајлдс 2006: Р. Childs, *The Fiction of Ian McEwan*, Palgrave MacMillan.
- Чајлдс 2007: Р. Childs, *Ian McEwan's Enduring Love*, Oxon: Routledge.
- Даглас 2001: Е. Douglas, Darwin's natural heir, *The Guardian*, www.guardian.co.uk [15.05.2011.]
- Дукет 2001: D. Duquette, Hegel's social and political thought. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, www.iep.utm.edu/hegelsoc/ [15. 5. 2011.]
- Ђерговић Јоксимовић 2009: З. Ђерговић Јоксимовић, Ијан Маџуан: полифонија зла, Београд: Геопоетика.
- Фелуга: D. Felluga, Modules on Lacan: On Psychosexual Development, *Introductory Guide to Critical Theory* <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacandevlop.html> [21. 04. 2011.]
- Фуко 1980: М. Фуко, Историја лудила у доба класицизма, Београд: Нолит.
- Хегел 1986: Г. Хегел, Феноменологија духа, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Јевремовић 2000: П. Јевремовић, Лакан и психоанализа, Београд: Плато.
- Ковал 2004: R. Koval, An Interview with Ian McEwan, *Erudition Magazine*, <http://www.eomag.com> [21.01.2010.]
- Левинас 1999: Е. Левинас, Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања, Никшић: Јасен.
- Маџуан 2007а: И. Маџуан, Истрајна љубав, Београд: Паидеиа.
- Маџуан 2007б: I. McEwan, *Enduring Love*, London: Vintage.
- Рејнолдс, Ноукс 2002: М. Reynolds, J. Noakes, *Ian McEwan: The Essential Guide*, London: Random House.
- Велс 2010: L. Wells, *New British Fiction: Ian McEwan*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Залевски 2009: D. Zalewski, The Background Hum: Ian McEwan's art of Unease, *The New Yorker*, www.newyorker.com [21. 04. 2010.]

Bojana Borković

THE SELF AND THE OTHER IN IAN MCEWAN'S *ENDURING LOVE*

Summary

The aim of this paper is to indicate that any attempt of understanding human nature (which is a constant concern of McEwan's novels) inevitably entails the concept of the Other. Whether referring to it as a social aspect of an individual's existence; or as a dialectic seen from philosophical point of view, the concept of Other constitutes an important part of McEwan's ontological quest.

In *Enduring Love*, the writer postulates that human need for understanding both himself/herself and the world around requires a certain narrative or epistemology which could help him/her create some sort of coherent experience of the postmodern world in which "the pitiless objectivity, especially about ourselves, was always a doomed social tragedy" (*Enduring Love*, 181). Using three representative epistemologies – science, art and religion – represented by the three main characters, the writer exemplifies the fact that in the world of individual, religious and cultural differences, conflicts are bound to happen. McEwan, however, does not think that the Other is solely a socially restricted concept, but raises the whole issue on a more complex ontological and existential foundation. Therefore, this paper will regard the fact that the cognition of Other in oneself is a prerequisite of the Self, and consequently, of our healthy relationship with other individuals in the society. The theoretical basis for such ontological quest for the Self, the Other, as well as the others in this paper has been taken from Darwin's evolutionary theories; Hegel's *Master and Slave* dialectic and Lacan's psychoanalytic theories.

Keywords: self, other, Lacan, theory of evolution, altruism, Hegel, man, society

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.



Овална кућа, 2012. комбинована техника 45×55 цм

Снежана Р. Грујић¹
Друѓа краѓујевачка ђимназија, Краѓујевац

(НЕ)МОГУЋНОСТ ДЕФИНИСАЊА УМЕТНОСТИ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА КЛАСТЕР ОБЈАШЊЕЊА И ДИСЈУНКТИВНЕ ДЕФИНИЦИЈЕ

Дефинисање као поступак којим се прецизира теоријско бављење одређеним појмом, у филозофији уметности наилази на тешкоће, тако да дефинисање појма „уметност“, као и из њега изведених појмова, попут појма „уметничко дело“, постаје један од главних проблема данашње естетике. Рад представља приказ, у првом делу основних есенцијалистичких и антиесенцијалистичких схватања о неопходности односно немогућности дефинисања уметности, а у другом делу, најновнијих кластер објашњења, односно дисјунктивне дефиниције уметности. Иако претендују да адекватношћу и логичком једноставношћу уметност одреде као појам без јасно постављених граница, а тиме и обима, кластер односно дисјунктивна решења не превазилазе недостатке ранијих покушаја дефинисања. Дисјунктивни есенцијализам, заправо, нуди плурализам решења заснован на могућим комбинацијама нужних услова уметности исказаних у дисјунктивној логичкој форми. Тиме, већи део примедба упућених есенцијалистичким теоријама има валидност и у односу на ово схватање.

Кључне речи: есенцијализам, антиесенцијализам, породичне сличности, кластер објашњење, дисјунктивна дефиниција, дисјунктивни есенцијализам

1. Разлози за дефинисање

Данашња наука као један од неопходних методолошких захтева поставља дефинисање кључних појмова. Уметност је појам који се, бар у две филозофске, као и у низу других научних дисциплина, сматра кључним, али још увек није понуђена и усвојена дефиниција која испуњава све захтеве логички ваљано формулисаног исказа. Дефиниција за којом се трага би требало да понуди прецизно одређен садржај појма, односно да издвоји карактеристике које уметничке творевине треба да имају, а тиме одреди и обим појма, односно шта све можемо да назовемо датим *definiendum*-ом. Како дефинисање подразумева претходно извршене неке друге логичке радње, попут апстраховања, јасно је да се дефинисањем, у ствари, трага за особинама које предмет нужно мора да има да би се идентификовао као такав, као и да се издвоји скуп особина довољ-

¹ snezagrrujic@gmail.com

них за изграђивање тог идентитета. Дакле, нужни услови да се буде Х су они које сваки Х мора да има, док су довољни услови они који гарантују да, ако их нешто поседује, оно јесте Х. Дефинисани предмети се лакше класификују (одређен им је *genus proximum*), а такође и лакше деле на врсте, чиме се добија на јасности самог појма, тј. тачно му се одређује домен (обим) важења.

2. Тешкоће у вези са дефинисањем уметности

Иако би се могло очекивати да би главни циљ аналитичких естетичара 20. века, управо требало да буде појашњење употребе речи „уметност“, као и тачно одређивање смисла, садржаја и обима појма, десило се супротно, да се од половине прошлога века, у аналитичкој естетици потпуно одустало од покушаја дефинисања уметности. Разлози се налазе у тешкоћама са којима су се филозофи сусрели, како због различитог поимања уметности, тако и због саме природе уметности као такве.

Прва група тешкоћа тиче се неслагања међу теоретичарима око тога шта уопште можемо назвати уметношћу, или тачније, од када можемо рећи да појам уметности уопште постоји. Док једно гледиште уметност сматра човеку приророђеним понашањем које, можда не под тим именом, али свакако одувек, постоји у људској пракси, а докази су да се она јавља у свим културама и свим временским раздобљима, друга схватања то негирају. Она инсистирају на ужем појму уметности, насталом у Европи у доба Просветитељства, када се појавила потреба за уметношћу која се разликује од заната, тиме што постаје сврха самој себи. Оваква дијаметрална разликовања око домена уметности имплицирају немогућност проналажења заједничких нужних услова које би све уметности и сва уметничка дела морала да имају, а самим тим и немогућност проналажења адекватне дефиниције.

Други разлог који онемогућава дефинисање уметности јесте да је сама њена природа поседовања особина попут оригиналности, неукротивости, иновативности, провокативности, условила да не могу да постоје својства које она мора да поседује да би била уметност, чиме се негира могућност за откривање нужних услова. Захтев да уметност мора да има неку одређену особину је противречан са самом суштином уметности. Иако се ови разлози наводе против могућности дефинисања уметности, наведене особине управо показују да она има одређену суштину и да су то тражене одлике уметности, које могу да одведу и до дефиниције.

Трећу потешкоћу представљају нове појаве и тенденције у којима се уметник изузима из процеса стварања самог материјалног дела, али се појављује као креатор концепта у којем се то дело појављује. То су тзв. *ready made* уметничка дела, као и у природи пронађени предмети проглашени за уметничка дела. Они се противе традиционалном, опште прихваћеном мишљењу да уметничко дело мора да буде оригинални артефакт. *Genus proximum* традиционалне дефиниције уметничког дела:

„оригинални артефакт“ престао је да има своју валидност оног тренутка када су дела попут Дишанове Фонтане (Duchamp 1917: *Fountain*), Ворхолових „Брило“ кутија (Warhol 1964: *Brillo Box*), или дебла извученог из реке и изложеног, прихваћена као уметничка. Њиховим перформативним проглашавањем за уметност негиране су традиционално постављене границе између обичних и уметничких предмета, па се поставило питање шта је њихова *differentia specifica* и шта их чини уметничким делима.

3. Неки значајни покушаји дефинисања уметности

Покушај дефинисања уметности праћен је идејом да треба уочити заједничке особине свих уметности и свих уметничких дела. Схватања која сматрају да сва уметничка дела заиста и имају у основи заједничке карактеристике, иначе не би ни могла да буду уметност, називају се једним именом есенцијалистичка. Истражујући ко је уопште први у модерној теорији уочио заједничке особине различитих жанрова уметности и класификовао их под заједнички појам, Пол Оскар Кристелер (Kristeller 1951: 497) уочава да је идеја о јединству вероватно настала тек у 18. веку, а да је њен аутор био Бате (Batteux 1746), који је формулисао израз „лепе уметности“. Овај француски теоретичар је у музици, вајарству, сликарству и плесу открио особину која их уједињује, а то је, по његовом мишљењу, изазивање у човеку нарочитог стања пријатности и задовољства. Ово запажање је било врло значајно, јер су га прихватили и други теоретичари 18. века и на њему градили своја естетичка схватања. Најпотпунију теорију засновану на овој идеји изградио је Кант у својој Трећој критици, сматрајући да уметност побуђује у нама слободну игру разума и уобразиље из које се рађа незаинтересовано задовољство.

У 20. веку је сличне идеје имао Клајв Бел (Bell 1914) енглески ликовни критичар. Сматрао је да, просуђивање уметничких дела захтева поседовање нарочитог уметничког сензибилитета, али и способност јасног размишљања. Зато је извршио анализу уметничких дела која побуђују нарочите емоције код човека и запазио да сва имају нарочиту форму засновану на изражајној комбинацији линија и боја. Тврдио је, тако, да је нешто уметничко дело акко (ако и само ако) поседује и исказује ту изражајну комбинацију коју је назвао „значајна форма“ (*significant form*). Тиме је постао зачетник савременог формализма у естетици.

Беловој дефиницији може да се приговарати због: а) циркуларности: значајна форма и уметничко дело се узајамно дефинишу, б) неадекватности: преширокости, јер значајна форма може да се односи и на природу, али у другом смислу и преускости, јер неке нове форме попут помених *ready made* дела не испуњавају ове захтеве.

Монро Брдсли (Beardsley 1983), амерички филозоф 20. века, сматрао је да управо ова карактеристика да изазива нарочити естетички доживљај јесте и сврха због које уметност постоји. Он је уметност дефинисао као аранжман, или оних услова за које се процењује да могу да пруже естетички доживљај упечатљивог карактера, или оних за које је

већ утврђено да имају ове капацитете (Beardsley 1983: 59). Ово и слична гледишта, развијена из Брдслијевог као основног, Стивен Дејвис (Davis 2008: 36) назвао естетички функционализам. Сва ова гледишта дефинишу уметност у смислу њених унапред утврђених сврха или функција, а као основну намену уметности препознају изазивање естетичког искуства, тј. доживљаја.

И ове дефиниције тешко да могу да избегну циркуларност. Такође и неадекватност, јер се наведене карактеристике могу приписати и делима која нису уметност. Наиме, намере стваралаца могу да буду да код публике изазову очекивано естетичко искуство, али и да то постижу неуметничким средствима (кичом или лошом уметношћу). Тиме би се оправдало постојање оваквих творевина, а уметничка дела више не би била једино средство за постизање правог естетичког доживљаја. Појам естетичке намере би, зато, требало да се прецизира, чиме би се искључили наведени непожељни случајеви.

По чему се разликује уметничко дело од оног које то није и да ли оно може то накнадно да постане, објашњава Артур Данто (Danto 1964: 571). Он наглашава да су чињенице о томе када и где је дело понуђено, као и ко га нуди, од пресудне важности. Да ли ће дело бити препознато као уметничко не зависи само од стваралаца, већ и од оних који су на одређеним позицијама у тзв. уметничком свету (Artworld). А тај свет, као и само уметничко дело, чини могућим одређена теорија уметности, што је и њен примарни задатак. Џорџ Дики (Dickie 1974) дефинишући уметничко дело, додаје да је то артефакт, коме је особа или особе, које делују у име одређене друштвене институције, доделила скуп одређених аспеката. Дики је оваквим дефинисањем начинио велики помак од перцептивних својстава, која су раније сматрана одлучујућим, ка идентификовању релација са релевантним друштвеним институцијама. Његова дефиниција није аналитичког, већ синтетичког карактера. Он акценат ставља на појам друштвене институције наводећи у каквој релацији стоји појам уметности са њим, што је уобичајен начин дефинисања категорија. Предмет је уметничко дело у одређеном времену ако стоји у правом односу према уметничком свету. Тек у контексту важећег уметничког света дело може да се окарактерише као уметничко. Ово је институционалистичко схватање уметности.

Ричард Волхајм (Wollheim 1980), коментаришући ову теорију, Дикијеву аргументацију претворио је у логичку дилему засновану на поседовању или непоседовању разлога да нешто буде уметничко дело. Али, Дики управо и наглашава да нема логичких, већ искључиво социјалних разлога за процену дела као уметничког.

И институционалистичкој дефиницији се замера неадекватност. Такође, не може да се зна шта је уметнички свет, а шта уметничке институције, а да се не зна шта је уметност. Дакле, кружност је и у овом случају неизбежна. У критици институционалне теорије појављује се и један нови аргумент: егземплар првог уметничког дела. Шта је са тзв. пр-

вим уметничким делом, односно делима која су настала пре него што су институције установљене? Како је било могуће да она то постану, тј. да се препознају, када је препознавање условљено уметничким светом који још није формиран?

Историцизам представља трећу велику групу модерних теорија, које одређују шта је уметност. По њима су релације такође важне, али не према актуалним друштвеним институцијама, већ према историјским претходницима. Џералд Ливинсон (Levinson 1979) сматра да да би једно ново дело постало уметничко, мора бити начињено према прихваћеним схватањима о уметности у претходном периоду. Џејмс Д. Карнеј (Carney 1994) тврди да нешто може да постане уметност акко је стилски једнако са претходним уметничким делима, а Ноел Керол (Carroll 1999) да је нешто уметничко дело акко може да се уклопи у исправне и кохерентне описе који га повезују са дотадашњом уметношћу.

И овим дефиницијама може да се замери неадекватност, јер необјашњавају све случајеве из свог домена: прво уметничко дело, нове авангардне радове и нове жанрове који се појављују не ослањајући се на традицију.

Како свакој од понуђених теорија и на њима заснованих дефиниција о уметности, може да се нађе формална замерка, онда морамо да признамо да оне и нису исправне дефиниције. Јер дефиниција уметности би морала да буде универзална, да важи за све случајеве уметности и такође, рестриктивна, да неиспуњавањем наведених услова, искључује све што није уметност. Овај захтев, међутим, није испунила ниједна од поменутих дефиниција уметности.

4. Витгенштајнов ујмицај на одређивање појма уметности

Паралелно са споровима око одређивања есенције уметности, развијала су се и мишљења заснована на Витгенштајновој (Wittgenstein 1953) теорији језичке игре изложеној у Филозофским истраживањима. Упоређујући језик са игром, Витгенштајн указује на њихову међусобну аналогију, засновану на томе да, ниједно од њих нема такву заједничку особину, која би нам оправдала употребу исте речи за све њихове појединачне случајеве. Дакле, и дечије и карташке и спортске игре су исто именоване, а да при томе не може да се идентификује ниједна особина која им је заједничка. Витгенштајн каже да сличност може да буде „унакрсна“ (Витгенштајн 1980: 66). Неке игре су са некима сличне у једном аспекту, те друге са трећима у нечему другом и тако даље. На тај начин су појмови као што су „игра“ и „језик“ појмови породичних сличности (family resemblances). Витгенштајнова идеја да је могуће да појам нема јасне границе свог обима, а да ипак буде схваћен, подразумева да, иако не знамо шта све може да буде обухваћено његовим обимом, знамо како да га употребљавамо (иако можда не и у тим граничним случајевима). Њоме је сам логички појам класе, тј. да чланови морају да имају бар једну заједничку особину да би припадали истој класи, доведен у питање.

У ствари, понуђена је алтернатива, да то не мора да буде заједничка особина већ низ породичних сличности.

Морис Вејц (Weitz 1956), у свом раду Улога теорије у естетици, управо каже да своје тезе развија из Витгенштајнових и да је уметност један од отворених појмова чији се чланови обима одликују низом породичних сличности, а не нужним поседовањем бар једне заједничке особине. Тиме су иницирана антиесенцијалистичка схватања о уметности. Иновације у уметности, нове форме, нова схватања су неоспорне и константне, што искључује могућност проналажења нужних и довољних услова, а тиме и дефинисања. Основни задатак естетике није да пронађе теорију, већ да расветли појам уметности, тачније, да опише услове под којима се појам исправно употребљава. „Разумети улогу естетике не значи схватити је као дефиницију, логично осуђену на недостатке, већ разумети је као збирку озбиљно начињених настојања да се на изванредан начин допре до извесних одлика уметности“². (Weitz 2010: 18) Основни аргументи против могућности дефинисања уметности управо потичу од Вејца, а њих су развијали и други теоретичари филозофије уметности попут Виљема Кеника (Kennick 1958).

5. Кластер објашњења и дисјунктивна дефиниција

Од Витгенштајнове теорије полази и Бери Гаут (Gaut 2000: 25) аутор текста Уметност као кластер појам (*Art as a Cluster Concept*), али сматра да теза о отвореним појмовима попут уметности, није поништавање самог заједничког појма, већ боље разумевање, које се овде идентификује као кластер појам. Уметност као кластер појам подразумева листу критеријума који треба да буду испуњени да би се дело идентификовало као уметничко, при чему није неопходно да буду испуњени сви, већ само неки од њих, али груписани у подгрупе услова; нека дела су уметничка јер испуњавају једну групу услова, док нека друга испуњавају сасвим другу подгрупу итд. Овај модел негира постојање нужних услова, али нуди низ довољних услова који, чим се задовоље, дају уметничко дело. Иако су наведени критеријуми брижљиво одабрана својства уметничког дела, ниједно није такво да уметност не може без њега. Дакле, поседовање било ког од понуђених својства, није нужан услов. Сам аутор каже, да је у одабиру критеријума био вођен Витгенштајновом идејом да не треба (само) мислити, већ гледати. Тако су, као врло битне за уметност издвојене следеће особине: поседовање позитивних естетичких својства (лепоте и изведених својстава), емоционална изражајност, интелектуална изазовност, формална сложеност икохентност, способности преношења комплексних значења, изражајност индивидуалних схватања, остваривост креативне имагинације, поседовање високог степена вештине у стварању артефакта или у интерпретацији, припадност некој од основаних уметничких форми и поседовање намере да се створи уметничко дело.

² Превод С. Г.

При томе, остаје потпуно неодређено колико од десет наведених довољних услова треба да буде испуњено, а и како и у којим комбинацијама треба да се нађу својства да би задовољила услове за уметничко дело. Гаутово објашњење је, за разлику од класичних дефиниција, плуралистичко, даје могућност за велики број различитих објашњења шта је уметност. Бери Гаут, међутим, своје решење проблема одређења уметности не сматра дефиницијом, већ објашњењем. Уважавајући аргументе против дефинисања, а тежећи ипак позитивном решењу, опредељује се за кластер решење, при чему тврди да је оно произашло из Витгенштајновог појма породичних сличности.

Неки од аутора који су коментарисали Гаутово решење су Дејвис, Мескин, Лонгворт и Скарантино (Davies 2008: *The Cluster Theory of Art*; Meskin 2007: *The Cluster Account of Art*; Longworth & A. Scarantino 2010: *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*)

Дејвисова критика се односи на оспоравање саме позиције Гаута као антиесенционалисте. Њему би, по Дејвидсоновом мишљењу, била примеренија позиција заговорника дефиниција, јер је кластер објашњење на корак од тога. Са врло благом корекцијом објашњења може да се добије дисјунктивна дефиниција, која би могла да гласи: „...нешто је уметност ако има било којих девет од десет битних својстава или ако има својство 5 и још било којих других шест својстава или ако има својства 2 и 4 и још било којих других пет својстава... Листа могућности може бити дуга...“³ (Davis 2008: 33). Оваквом дефиницијом је јасно да је, да би нешто било уметност, и нужно и довољно да задовољи бар једну од датих комбинација назначених својстава. Сам Гаут је одговорио на приговоре појашњавајући да је његово виђење ипак објашњење, али без убедљивих аргумената, јер променом формулације оно заиста лако прераста у дефиницију.

Мескинов приговор се односи на изабрана својства која дело треба да поседује да би било уметност. Инсистира на раздвајању нужних од довољних услова. Јер могуће је да услов буде недовољан, узет изоловано, али у контексту неких других услова он постаје довољан услов за уметност. Зато он предлаже додавање још једног услова на постојећа Гаутова, и то је да: „Акритеријско својство јесте (могло би да буде) недовољан услов али не-и-сувишан део групе довољних, али не-нужних услова за примену појма.“⁴ (Meskin 2007: 396). Он предлаже увођење сета минималних довољних својстава, а свако својство Р из сета тих својстава не треба да се сматра сувишним (не-редудантним).

Подстакнути коментаром да би кластер објашњење лако могло да прерасте у дисјунктивну дефиницију, Френсис Лонгворт (Francis Longworth) са париског института за филозофију и Андреа Скарантиноса (Andrea Scarantino) са Џорџија универзитета су недавно развили ту идеју, али не у негативном смислу. Они кластер објашњење не одбацују, већ га сматрају одличним путоказом ка правом решењу, мо-

3 Превод С. Г.

4 Превод С. Г.

дерној дефиницији која ће имати дисјунктивну форму. Лонгворт и Скарантино су у свом заједничком раду Дисјунктивна теорија уметности: преформулисано кластер објашњење (*The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*) Гаутово решење видели у следећој логичкој форми:

„За неки појам С, критеријуми {P,Q,Z ...} узети заједно постају случај С задовољавајући 4 услова:

(G1) P, Q, . . . , Z су заједно довољни за С,

(G2) неке подгрупе услова {P, Q, . . . , Z} су довољне (уз неодређеност да ли су или не посебне подврсте довољне),

(G3) ниједан члан {P, Q, . . . , Z} није нужан,

(G4) бар један члан од {P, Q, . . . , Z} мора да буде присутан“⁵ (Longworth & Scarantino 2010: 8)

Док Гаут сматра да дефиниција мора да садржи појединачне нужне и заједничке довољне услове, Лонгворт и Скарантино сматрају да дефиниција мора да једноставно садржи конститутивне услове, без обзира каква је њихова логичка форма; и класично и дисјунктивно објашњење конститутивних услова морају неизбежно да буду дати у форми дефиниције. Своје објашњење називају дисјунктивни есенцијализам.

Њихова дисјунктивна дефиниција има следећу форму:

„Појам С има дисјунктивну дефиницију само у случају да $C \leftrightarrow ((P \& Q \& R) \vee (Q \& R \& S \& T) \vee (Q \& W) \vee \dots$ “⁶ (Longworth & Scarantino 2010: 10)

Сваки од наведених дисјункта сачињен је од конјукција минимума довољних услова и њени чланови нису сувишни (нереду дантни су). Сам дисјункт није нужан, али његова дисјункција јесте и нужна и довољна. Есенцијализам и класична дефиниција подразумевају конјукцију нужних и довољних услова, антиесенцијализам пориче постојање нужних и довољних услова за идентификовање нечега као уметничког дела, а дисјунктивни есенцијализам је решење које би требало да превазиђе ове крајности и представи успешну синтезу. Своје гледиште аутори сматрају у логичком смислу бољим од Гаутовог, „...дисјунктивна нормална форма је логички еквивалент ојачаној верзији Гаутовог кластер објашњења и може да се сведе на врло једноставно објашњење:

$C \leftrightarrow ((P \& X) \vee Y)$ “ (Ибид:10).

Лонгворт и Скарантинос своју теорију сматрају различитом од свих досадашњих: класичних, не класичних објашњења и објашњења на основу парадигме. Њихова дисјунктивна форма одговара уметности као појму који нема јасно постављене границе свог обима, дакле, дозвољава могућност појаве и објашњења нових, оригиналних, граничних случајева уметности, а све без искључивања уметности других народа ван Европе, стваралаштва пре настанка модерног појма уметности, праисторијске уметности или првог уметничког дела. Постоји много начина на

5 Превод С. Г.

6 Превод С. Г.

који нешто може бити окарактерисано као уметност и при том су, кажу аутори, сви тачни.

* * *

Дисјунктивне дефиниције својом логичом формом заиста као да изражавају захтев савремености да је уметност несводљива на каноне, на очекиване нужне и довољне услове, јер оставља могућност за велики број комбинација дисјунктата, односно својстава које би смо желели или би требало да захтевамо од уметности. Неухватљивост уметничких форми, тежња за напуштањем традиционалног, провокативност и оригиналност су у овом објашњењу схваћени управо као специфичност саме природе уметности. Ове дефиниције се, у суштини, супротстављају витгенштајновском гледишту порицања могућности дефинисања отворених појмова попут уметности, па ипак представљају својеврсни наставак тих схватања, јер покушавају да, након изведене критике, понуде решење. Оно што заговорници модерних дефиниција у уметности управо највише и замерају антиесенцијалистима је што они остају само на критици, а сигурно да и данас желелимо да знамо шта је уметност, а не да то питање замењујемо лингвистичким или логичким проблемима.

Питање које ауторима новог кластер односно дисјунктивног решења може да се постави је (и даље, пошто је то замерка свим претходним дефиницијама) да ли је дефиниција адекватна. Може ли десет Гаутових својстава, ма како била комбинована, да адекватно објасне сваки случај уметничког дела и што је такође важно, буду рестриктиви према делима која то нису? Такође, да ли су све комбинације дозвољене и могуће; шта ако се комбинују противречна својства (мада њихова општа формулација покушава то да прикрије); може ли нешто да буде уметност, а да не поседује ни једно од десет понуђених својстава, или, логички речено, ако су дисјункти неистинити, може ли дисјункција да буде истинита?

Дакле, иако решење тежи да задовољи и обједини мноштво различитих поимања уметности и оствари захтев времена за плурализмом решења, дисјунктивни есенцијализам и дисјунктивне дефиниције не негирају схватања о нужним условима, како то аутори све време истичу, већ само дозвољавају да схватање о постојању нужних услова не буде једино, већ једно од гледишта о уметности, које је исте прихватљивости као и нека друга. У том смислу, замерке упућене ранијим есенцијалистичким дефиницијама и даље опстају. Нове дефиниције, иако оригиналне, не превазилазе недостатке претходних покушаја дефинисања уметности.

Дефинисање, као поступак пројектовања наших логичких антропоморфних форми на оно што је предмет нашег промишљања и настојања да преобликујемо у сопствено сазнање, се у одређеним случајевима, попут уметности, перципира као својеврсна некомпатибилност. Дефиницијама као да покушавамо да сузбијемо неухвативост уметности, па и самог људског знања, али, шта ако и уметност и знање јесу баш такви?

Литература:

- Bell, Clive, *Art*, <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r13.html>, 8.01. 2012.
- Beardsley 1983: M. Beardsley: *An Aesthetic Definition of Art*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 55-62.
- Weitz² 2010: M. Weitz: *The Role of Theory in Aesthetic*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 18.
- Витгенштајн 1980: Л. Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Београд: Нолит.
- Волхајм 2002: Р. Волхајм: *Уметност и њени предмети*, Београд: Клио.
- Gaut 2000: B. Gaut, *Art as a Cluster Concept* у: Noel Carroll: *Theories of Art Today*, Wisconsin, 25-35.
- Грубор, Небојша, Витгенштајн и лингвистичка парадигма у филозофији и филозофској естетици, Београд: Архе VI:11, <http://www.arhe.rs/ru/arhe-11/vitgenstajn>, Децембар 2009. 22.12.2011.
- Danto² 2010: A. Danto: *The Artworld*, у: P. Lamarque and S. H. Olsen: *Aesthetic and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing, 27-34.
- Davis 2008: S. Davis, *The Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dickie 1974: G. Dickie, *Art and the Aesthetics*, London: Cornell University Press.
- Којен 1987: Л. Којен, *Столиц и настанак модерне естетике у Ц.Столиц: Две студије о насанку модерне естетике*, Нови Сад.
- Којен 1989: Леон Којен, *Уметност и вредности*, Београд: Филип Вишњић.
- Kristeller Paul Oskar, *The Modern System of Arts: A Study in the History of Aesthetics*, *JSTOR*, Vol. 12:4, 496-527, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2707484?uid=3738928&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101737182513> 04.01.2012.
- Levinson 1979: J. Levinson: *Defining Art Historically*, *British Journal of Aesthetics*, Vol 19, 232-50.
- Longworth & Scarantino 2010: F. Longworth & A. Scarantino, *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated*, *British Journal of Aesthetics*, Vol 50:2, 151-167. <http://bj.aesthetics.oxfordjournals.org/content/50/2/151>, Marth 2010. 10.01.2012.
- Lamarque and Olsen 2010: P. Lamarque and S. H. Olsen, *Aesthetic and the Philosophy of Art, The Analitic Tradition*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Meskin 2007: A. Meskin, *The Cluster Account of Art Reconsidered*, *British Journal of Aesthetics*, 47:4, 388-400, <http://philpapers.org/rec/MESTCA,2007>. 16.01.2012.

Snežana R.Grujić

THE (IM)POSSIBILITY OF DEFINING ART WITH A SPECIAL FOCUS ON CLUSTER ACCOUNT AND DISJUNCTIVE DEFINITION

Summary

Defining as a method being used to specify theoretical practices of a specific notion, in art philosophy encounters difficulties, and therefore defining the term *art*, as well as derived concepts such as *a work of art*, tends to be one of the main problems of aesthetics nowadays. In its first part, this paper represents a description of elementary essential and anti-essential understanding of necessity i.e. inability to define art, while in its second part it deals with the latest cluster account i.e. disjunctive definition of art. Although they tend to use adequacy and logical simplicity to define art as a concept with no clear boundaries and extent, the cluster i.e. disjunctive solutions do not surpass disadvantages of previous attempts of defining. In fact, disjunctive essentialism offers pluralism of solutions based on possible combinations of necessary art conditions represented through disjunctive logical form. Therefore, a great deal of remarks towards essentialistic theories has validity related to this understanding.

Key words: essentialism, anti-essentialism, family resemblances, cluster account, disjunctive definition, disjunctive essentialism

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.

ПРИКАЗИ

Татјана Н. Ђуровић¹
 Универзитет у Београду
 Економски факултет

ИСТРАЖИВАЊЕ АНГЛИЦИЗАМА У ЈЕЗИКУ ЕКОНОМСКЕ НАУКЕ

Надежда Силашки, Српски језик у транзицији – о англициз-
 мима у економском регистру. Београд: Центар за издавачку делат-
 ност Економског факултета, 2012, стр. 159.

Често се може чути да је језик, у најширем смислу, организам једног друштва, стар колико и сâм народ који њиме говори, а опет млад и жив, развијајући се упоредо са друштвом, које свакодневно осваја нове просторе сазнања. Степен напретка неког друштва и културе, са језиком као незаобилазним делом сваке културе, одражава се кроз богатство језика који непрестано ствара нове изражајне могућности за праћење технолошког, економског и сваког другог развоја. Но, у жељи да се у језику одмах пронађу речи и појмови који одсликавају нове продоре у разним областима људског сазнања, често се посеже за решењима која озбиљно нарушавају устројство језичког система, а последично и његовог појмовног апарата. Енглески језик, као језик који најбрже прати области технолошког и економског напретка и научног истраживања, већ дуже време господари светском језичком сценом, и уз глобализацију и интернет, постаје један од симбола савременог доба. Незадрживи продор енглеских речи у друге светске и европске језике, како у свакодневном говору тако и у стручним регистрима, све више алармира језичке посленике да озбиљно размотре начине и степен утицаја енглеског језика, који се све чешће доживљава као претња, посебно локалним језицима и културама. Српски језик, у том погледу, не остаје ван глобалних токова, те англицизација осваја све домене и регистре у српском језику, попут науке, технике, медија. „Увоз“ енглеских речи нарочито је присутан у језику економске науке, а терминолошка решења која се притом изналазе често су далеко од језичког и појмовног устројства српског језика, што може имати и значајне културолошке последице. И док је продор енглеских речи у економски дискурс српског језика неизбежан, поставља се питање када би и у коликој мери, енглеску реч требало прихватити, а када је то једноставно недопустиво. Монографија Српски језик у транзицији – о англицизмима у економском регистру ауторке Надежде Силашки, ванредног професора Економског факултета у Београду, на научно аргументован, иновативан и систематичан начин одговара на дато питање,

1 tdjurovic@sbb.rs

анализирајући проблем англизације језика економске науке у српском из више аспеката, па се тако први пут на једном месту истражују многобројни језички, али и ванјезички, разлози ове појаве. Валидности и утемељености истраживања доприноси грађа коју ауторка испитује – с једне стране Економски речник у издању Економског факултета у Београду и Мекмиланов речник Модерна економија, а с друге стране корпус дневне и недељне штампе на српском и енглеском језику из домена научно-популарног економског и пословног дискурса – што сведочи о свеобухватности проучавања англицизама у области економске науке, односно обезбеђује широку емпиријску потврду.

Монографија Српски језик у транзицији – о англицизмима у економском регистру подељена је у девет поглавља, која о овом питању дисциплине контактне лингвистике први пут доносе целовиту слику о српској економској терминологији. У прва два поглавља ауторка Силашки не само што дефинише појмове терминологије и англицизама и описује грађу коју је користила у својим истраживањима, већ и указује на разлоге све већег продора енглеских речи и термина у српски економски дискурс, од оних оправданих, које намеће доминантна улога енглеског језика данас у многим сферама човековог деловања, науци и култури, до оних неоправданих, који непажњом преводилаца или стручњака, а пре свега због недовољног познавања принципа превођења и прилагођавања устројству српског језика уносе праву терминолошку пометњу. Отуд потреба да се на систематичан начин не само констатују проблеми, већ пружи и научно утемељено објашњење њиховог превазилажења.

У трећем поглављу, ауторка даје теоријско-методолошки оквир својих истраживања, који је од значаја и за потоња поглавља. Тако се најпре указује на класификације англицизама „у складу са њиховом обличком реализацијом“ (стр. 25), а потом и на неопходност адаптације изворних енглеских речи ортографском, фонолошком, морфолошком, синтактичком и семантичком систему српског језика. У наставку поглавља, на основу грађе која се налази у два већ споменутог речника на српском језику, ауторка Силашки свеобухватно анализира и илуструје сваки вид адаптације понаособ, а посебно указује на примере који грубо пренебрегавају лингвистичка решења која нуди српски као језик-прималац. Важно је напоменути, а то чини ову студију веома значајном, да ауторка не даје само преглед затченог стања у српском економском дискурсу, него аргументовано расправља о оправданости или неоправданости употребе одређеног англицизма, а поврх свега, о неопходности стандардизације у поменутој области. Тако се, на пример, не би јављала терминолошка пометња код англицизама са нултом ортографском адаптацијом ако већ постоје њихови одговарајући преводни еквиваленти у српском, попут *overdraft* уместо прекорачење рачуна или дозвољен минус, или, маркетинг етика уместо маркетиншке етике, где се крши једно од правила флективности српског језика, до непотребних семантичких неологизама, када се, на пример, термин људски капитал замењује термином хумани капитал, који не унапређује семантичку експресивност.

У четвртој и петом поглављу монографије ауторка Силашки бави се синонимијом у економији у српском и енглеском језику, односно терминологском синонимијом у српском језику. „Постојање синонимије у језику науке сматра се претњом терминологској прецизности“ (стр. 55), пише ауторка, и кроз изузетно исцрпну анализу неколико врста синонимије, поткрепљену и примерима из научно-популарног дискурса економске науке, истиче педагошки значај истраживања, где је неопходно да студенти економских и пословних факултета буду адекватно упознати са разликама међу терминима у стручном језику економије, не само зарад успешног овладавања наставном и испитном материјом, већ и њиховог будућег професионалног усавршавања. Тако ауторка наглашава како се због боље пријемчивости стручних термина код најшире читалачке публике у језику штампе прибегава регистарским синонимима, који почивају на разлици формално-неформално (нпр. лични доходак - плата). Посебно важни са педагошког становишта су полицентрични синоними, који се испољавају кроз разлике између британског и америчког варијетета енглеског језика (нпр. *flotation-initial public offering*), граматички синоними, где се лексичке јединице са потпуно идентичним значењем разликују по свом граматичком облику (нпр. *claim for insurance - insurance claim*), или апокопски синоними, који се творе изостављањем једне од компоненти термина (нпр. *tangible assets - tangibles*). Аспект синонимије додатно се продубљује у наредном, петом поглављу, где ауторка са критичког становишта анализира разне облике синонимије у српској економској терминологији који настају под утицајем енглеског језика, попут граматичких, идиосинкратичних (нпр. за термин *cost drivers* у економској стручној литератури наилази се на чак четири терминологска решења – изазивачи трошкова, покретачи трошкова, носиоци трошкова и узрочници трошкова), ретроспективних или, пак, англицизованих синонима (где се нпр. термин *non-tariff barriers* јавља и као англицизам нетарифне баријере и као одомаћени термин ванцаринска заштита). Ауторка сматра да ванјезички разлози, попут мишљења да реч звучи „модерније“ самим тим што долази из енглеског језика, доводе до озбиљних језичких проблема у домену нестандардизоване стручне терминологије.

Истраживачки напор у сагледавању феномена англицизације економског дискурса Надежда Силашки не ограничава само на подручје српског језика, већ настоји утврдити како се и у којој мери та појава испољава и у хрватском, који је, с једне стране, у језичком смислу сличан српском, а с друге стране одражава развој хрватског друштва и привреде, који такође пролазе кроз процес транзиције. Компаративним истраживањем два језика кроз многе класификације англицизама које су уведене у претходним поглављима, где се као база података за хрватски језик користи Економски лексикон у издању Лексикографског завода Мирослав Крлежа у Загребу, ауторка емпиријски непобитно доказује да упркос извесним мишљењима која владају у обе језичке заједнице – да се у хрватском језику тежи углавном терминологском пуризму, тј. неизоставном креирању сопствене терминологије, уз (понекад неоправдано)

уклањање страних енглеских речи, док је српски језик приклоњенији употреби страних стручних термина – два језика умногоме деле заједничку термилошку судбину. Иако примери англицизама у српском и хрватском економском дискурсу показују одређене разлике у погледу стратегија адаптације, где је нпр. у термилошком изразу кредитно рангирање у хрватском језику, наспрам кредит рејтинг у српском језику, извршена секундарна морфолошка адаптација, или, пак, код феномена „лажних парова“ у српском који у хрватском није присутан (нпр. у српском стручном језику енглеска реч *commission* налази се у погрешном значењу комисија, док у хрватском она гласи провизија), ауторка с правом закључује да оба језика вапе за стручним, стандардизованим уређењем економске терминологије, где разлози за увођење англицизама неретко леже у непрофесионализму њихових твораца и кршењу једног од основних предуслова образовања термина – несинонимности.

Седмо поглавље представља новину у овој области контактне лингвистике у нашој средини, будући да се појава англицизама у српском економском језику третира са аспекта метафоризације која почива на теоријским основама когнитивне лингвистике. Појмовне метафоре су свеприсутне, како у формалном језику економије, тако и у њеном популарном регистру, и често имају конститутивну улогу у погледу значења, те их никако не би требало посматрати као пуки „украш“ у тексту. Упоредујући речничке одреднице које су претходно примењеним методом идентификације метафоре означене као метафоричне, ауторка кроз више стратегија превођења метафоричних израза које се ослањају на основне поставке теорије појмовне метафоре, изузетно прецизно одређује не само у којој мери је дошло до језичког поклапања или одступања између два језика, већ и важније, њиховог појмовног (не)подударња, што надаље може имати културолошке последице. Тако ауторка даје примере када у извесним случајевима долази до потпуног језичког и појмовног преклапања изворног и циљног домена у оба језика, као приликом превода енглеског термина *credit ceiling* термином кредитни плафон у српском језику, где је у оба случаја очувана сликовна схема ВЕРТИКАЛНОСТ, за разлику од примера где је изворни домен очуван у оба језика, енглеском и српском, али се разликују метафорички изрази који језички реализују исту појмовну метафору (нпр. према енглеском *ceiling price* у српском језику имамо највиша цена, иако оба метафоричка израза реализују сликовну схему ВЕРТИКАЛНОСТ). Има и случајева када се у преводу потпуно губи метафоричност оригинала, па *sinking fund* са изворним доменом течност у српском постаје неметафорички израз отплатни фонд. Ауторка Силашки указује и на то како метафоричност, као значајно обезбеђење енглеске економске терминологије, постаје расадник англицизама у српском језику, при чему са жаљењем констатује да се, с једне стране, потискује метафоричност термина која као спона између апстрактног и конкретног представља неопходан део економског промишљања, а с друге стране, подстиче се све већа раширеност англицизама који,

како се на многим местима у монографији доказује, неретко немају ни језичког ни културолошког покрића.

Значај осмог поглавља, које се бави терминологијом две новије дисциплине економске науке, маркетинга и менаџмента, лежи не само у сумирању главних разлога некритичког и језички неутемељеног прихватања и подстицања ширења англицизама у економској науци, већ далеко више у ауторкиним предлозима и решењима која би могла увести ред не само у област економске терминологије, већ и у друге области науке и живота, где се српски језик суочава са озбиљним изазовима под утицајем „језичке хегемоније“ енглеског језика. У том погледу, посебно издвајамо ауторкин предлог о изради квалитетних терминолошких речника, о јасно утврђеним начелима формирања термина на свим језичким нивоима, и о доследној примени прописане терминологије у свим облицима стручне и научне комуникације, поготово у раду са студентском популацијом. За свако од наведених, као и за будућа решења у вези са стандардизацијом економске терминологије у српском језику, монографија Српски језик у транзицији – о англицизмима у економском регистру Надежде Силашки незаобилазно је штиво. Најзад, у последњем, деветом поглављу ауторка укратко износи опште закључке до којих је дошла у истраживању.

Монографија Српски језик у транзицији – о англицизмима у економском регистру Надежде Силашки написана је јасним стилем, на прегледан и систематичан начин. Богата библиографија на крају књиге сведочи да ауторка помно прати област истраживања англицизама, како у српској стручној литератури, тако и у регионалним и светским оквирима, тако да ауторитативно и критички дискутује о многим неспретним и нетачним терминолошким решењима, али и сама даје научно аргументоване предлоге за будуће уређење ове веома важне научне области. Изузетна теоријска покривеност књиге, обиље примера који су потврда многих класификација и стратегија англицизације српског економског дискурса, изазовност теме и начин на који је презентована, а надасве недостатак овакве литературе у нас, која се не бави само констатовањем стања, већ пружа и решење, аргументи су који нас уверавају да ће монографија Српски језик у транзицији – о англицизмима у економском регистру ауторке Надежде Силашки имати широку читалачку публику, пре свега у стручњацима из домена лингвистичке и економске науке, затим студентској популацији и онима који су професионално везани за економску струку, али и у свима другима који се не само интересују за терминолошке проблеме, већ могу да препознају и цене врсну стручну литературу, уз уверење да ће представљати узор новим, сличним истраживањима у области проучавања контаката међу језицима.

Примљен марта 2013.

Прихваћен маја 2013.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Man-Ching Donald Yu

Donald Yu, composer-theorist-pianist-conductor, has prolifically composed over a hundred works which have been performed internationally. His music is acclaimed by Fanfare Magazine as “forming an arresting and personal intermixing of tonal and atonal languages, with the musical colors and gestures of his native country infiltrating the mix...” Born in 1980, he made his debut twice as a pianist with Pan Asia Symphony Orchestra in 1998, and earned a LRSM in piano performance from the Royal Schools of Music. He earned his B.M. degree in piano performance and composition from Baylor University, US, later furthering his music study at the Universitaet Mozarteum Salzburg and at Hong Kong Baptist University where he received his PhD in composition and music theory under full tuition research scholarship. His compositional oeuvre ranges from chamber, vocal, electroacoustic, and Chinese instrumental works to opera, concertos, and choral and symphonic works, and most have been featured at various festivals and venues throughout the North and South America, Europe, and Asia such as the 17th International Festival of Modern Arts: Two Days and Two Nights of New Music at the Odessa Philharmonic Theater, the 2012 Delhi International Arts Festival, the 7th Malta International Spring Festival at the Manoel Theatre, etc. His music theory papers were presented at international music theory conferences and published in various scholarly books and journals including *New Sound* (Serbia). Yu has also been appearing as a conductor in public for conducting various ensembles recently, and in 2012, he was the founder and artistic director of the Hong Kong Amadeus Chamber Orchestra, presenting educational concert “Mozart Effect” to the community and public.

Игор Перишић

Рођен је у Зрењанину 1974. године. Дипломирао на Катедри за Општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду 1999. године. На истом факултету најпре 2004. године одбранио магистарску тезу под насловом „Аутопоетика и историја у Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша, Новом Јерусалиму Борислава Пекића и Фами о бициклистима Светислава Басаре“, а потом марта 2012. докторску дисертацију под насловом „Утопија смеха у романима Мртве душе Николаја Гогоља, Уликс Џејмса Џојса и Златно руно Борислава Пекића“. Од јуна 2005, као стипендиста-докторант Министарства науке и заштите животне средине, сарађује у Институту за књижевност и уметност у Београду, а од октобра 2006. године стално је запослен на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“. Области интересовања: књижевна теорија, теорије комике и смеха, постколонијалне теорије, студије рода, савремена српска књижевност, историја опште књижевности, историја српске књижевне критике. Објавио књиге *Гола прича* (2007) и *Увод у теорије смеха* (2010, друго издање 2012), као и тридесетак студија и чланака у научним зборницима, научним часописима и књижевној периодици. Члан је Српског књижевног друштва.

Владимир Ж. Јовановић

Рођен је 1968. године у Скопљу, БЈР Македонија, а од 1981. године живи и ради у Нишу. На Филозофском факултету у Нишу дипломирао је на Студијској групи за англистику, а академско звање магистра наука стекао је марта 1999. године на Филолошком факултету у Београду. Докторску дисертацију одбранио је 2004. године на Универзитету у Нишу. У звање доцента за научну област Англистичка лингвистика изабран је априла 2005, а ванредног професора у јуну 2010. године. Од октобра 2006. до септембра 2011. године, био је ангажован као гостујући наставник на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Учествовао у више научних и стручних пројеката. У периоду од 2006. до 2010. године био је продекан за научноистраживачки рад и међународну сарадњу Филозофског факултета у Нишу. У истом периоду обављао је дужност главног и одговорног уредника издавачке делатности на Факултету, док се од 2006. до 2009. налазио се на месту потпредседника Одбора за међународну сарадњу Универзитета у Нишу. Аутор је 2 монографије, 2 уџбеника и преко 30 научних и стручних радова. Области рада и интересовања су му морфологија енглеског језика, лексикологија, дескриптивна граматика, контрастивна анализа и анализа дискурса.

Душан Р. Живковић

Рођен је 1980. године у Крагујевцу. Запослен је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању доцента за ужу научну област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност. Дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду (одсек: Српска књижевност и језик; добитник је „Изузетне награде Универзитета у Новом Саду“ за постигнут успех на основним студијама). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету у Београду (тема докторске дисертације: „Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник“). Био је уредник у издавачкој кући Кораци и руководилац књижевног клуба СКЦ-а у Крагујевцу. Објавио је збирку песама *Пушници измишљеног раја* (у српско-немачком издању). На европском конкурс у поезије добио је награду „Diploma di merito“ удружења „Dante Alighieri“.

Владимир Остојић

Рођен је 1986. године у Никшићу. Филозофски факултет, Студијски програм српски језик и јужнословенске књижевности завршио је 2009. године. Октобра исте године уписао је магистарске студије на Филозофском факултету у Никшићу, смјер – Наука о језику, а магистарску тезу (Морфолошке и синтаксичке особине говора Врела – Жабљак) одбранио је 2010. године (ментор проф. др Миодраг Јовановић). Докторске студије уписао је у октобру 2010. године на Филозофском факултету у Никшићу на Студијском програму за Српски језик и књижевност, смјер - Наука о језику, где је одбранио полазна истраживања докторске дисертације под

насловом *Говор Језера и Шаранаца* и приводи крају њену израду (ментор проф. др Радојица Јовићевић). Објавио је научне радове из области језика, већином из дијалектологије, па затим из лексикологије и ономастике у часописима: *Српски језик – студије српске и словенске* (Београд); *Иследованија по славјанским јазикам – Корејскаја асоцијација славистов Сеул, Кореја*; *Гласник Одјељења умјетности Црногорске академије наука и умјетности* (Подгорица), *Октоих – часопис за српски језик и књижевност* (Подгорица); *На извору Вукова језика* (Зборник радова за језик и књижевност Вукове задужбине) – (Жабљак); *Глас Истока – часопис за књижевност и науку* (Источно Сарајево).

Биљана Ђорић Француски

Ванредни је професор за студије британске и америчке културе на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је дипломирала енглески и француски језик и књижевност, магистрала и докторирала. Области њеног ужег интересовања су: студије културе, рецепција стваралаштва модерних британских романописаца, постколонијална књижевност и преводилачке студије. Аутор је две монографије у издању Филолошког факултета у Београду: *Одјеци енглеског романа: модерни енглески роман у нашој криптици* (2006) и *Британска цивилизација и култура* (2011), и по једног поглавља у књигама: *History / Stories of India* (New Delhi: Macmillan, 2009), *Recounting Cultural Encounters* (Cambridge Scholars Publishing, 2009), *Studies in Cross-Cultural Communication: looking, touching, searching* (Japan: Osaka International University, 2009 – коаутор) и *Image_Identity_Reality* (Cambridge Scholars Publishing, 2011). Учествовала је у раду више од четрдесет конференција у Србији и иностранству, а у домаћим и иностраним часописима и зборницима јој је објављено преко педесет радова.

Саша Брајовић

Ванредни је професор на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Предавач је на предметима који обухватају европску уметност од ренесансе до импресионизма. Области интересовања су јој историја културе и визуелне културе у југоисточној Европи, нарочито Боки Которској (*Gospa od Škrpjela – marijanski ciklus slika*, 2000; *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, 2006); проблем идентитета и његове визуализације у европској уметности раног модерног и модерног доба (Ренесансно сопство и портрет, 2009); перцепција, колекционирање и интерпретација европског уметничког наслеђа новог века у српској култури и институцијама (Имагинарни вртови Ибера Робера, заједно са колегицом Т. Бошњак / *Imaginary Gardens of Hubert Robert*, 2012).

Дуња Живановић

Ради као сарадник у настави на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Рођена је 1988. у Београду, где је 2010. дипломирала на Катедри за енглески језик и књижевност. Мастер рад из области студија културе одбранила је 2011. и уписала докторске студије на модулу Култура, на матичном факултету. На пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура – национални, регионални, европски и глобални оквир* ангажована је као стипендиста Министарства просвете и науке. Бави се истраживањима у области културе и интеркултуралног учења.

Бранко Ракић

Рођен је 1976. у Лозници. Ради као асистент на Групи за француски језик и књижевност Филолошког факултета у Београду. Магистарски рад *Елементи интено синтаксе. Контирасивна студија на примерима изјавних реченица у француском и српском језику*, одбранио је 2007. на Филозофском факултету у Новом Саду. Исте године, на Филолошком факултету у Београду, пријавио је докторску дисертацију *Ритам и интонација у француском језику. Предлог модела за кориговање грешака на пољу прозодије француског језика код србофоних студентима*. Бави се фонетиком француског језика, а посебно његовом прозодијом, као и књижевним превођењем са француског језика.

Александра Петровић

Рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић“ у Јагодини. Докторанд је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се српском авангардном књижевношћу.

Софија Мићић

Професор је енглеског језика на Медицинском факултету Универзитета у Београду. Објавила је бројне радове у специјализованим часописима, написала је три монографије, уџбеник и двојезични медицински речник. Активни је учесник на домаћим и међународним конференцијама о настави и превођењу енглеског језика за посебне (медицинске) намене. Фулбрајтов стипендиста (2004/05), члан Салцбуршког семинара (2005) и Морлијев стипендиста (2007). Уредник је рубрике „Језик медицине“ у најстаријем медицинском часопису „Српски архив за целокупно лекарство“ (од 2009. до 2011. године била је први члан Уређивачког одбора тог часописа који не припада лекарској професији). Такође је била лектор за енглески језик у истом часопису, као и у Стоматолошком гласнику и Медицинском подмлатку (часопис студената Медицинског факултета Универзитета у Београду). Члан је Друштва за примењену лингвистику Србије, Удружења англиста Србије, Секције универзитетских наставника језика струке у оквиру Друштва за стране језике и књижевности

Србије и бројних других домаћих и иностраних друштава. Била је члан Одбора за образовање и професионални развој Европске асоцијације за писање у медицини (2007-2009) и руководилац је радионице у оквиру Језика и писања „Колокације у медицинском писању и превођењу“ исте асоцијације. Добила је Награду града Београда за област образовање за Медицински речник (2007). Ради у оквиру Пројекта Европске уније на стандардизацији Теста за медицинске сврхе (од 2009). Њено поље истраживања је примењена лингвистика, посебно језици за специјалне (медицинске) намене.

Зоран Чајка

Рођен је 1957. године. Стекао два стручна звања у Србији (професор енглеског језика и књижевности) и научни и стручни преводилац за енглески језик, као и два стручна звања у САД (магистар и доктор наука у области пословног управљања на смеру за међународни маркетинг). Аутор је око 30 стручних радова и превода из лингвистике, међународног маркетинга и еколошког маркетинга. Учествовао на конференцијама и семинарима о лингвистици и маркетингу у земљи и иностранству. Област интересовања и истраживања: фонетика и фонологија, примењена лингвистика, еколошки маркетинг и међународни маркетинг. Предавао је пословни енглески језик на Факултету за менаџмент Универзитета „Браћа Карић“ у Београду. На истом факултету био је стручни сарадник на предмету „Принципи маркетинга“ у настави на енглеском језику. Тренутно предаје пословни енглески језик на Факултету за економију, финансије и администрацију - ФЕФА у Београду (Сингидунум Универзитет), Интернационалном Универзитету у Новом Пазару на Факултету хуманистичких наука (Смер за енглески језик и књижевност), као и у London School of Commerce (the Associate College of the University of Wales Institute) са седиштем у Београду (предмети Међународни бизнис и Стратегијски маркетинг менаџмент).

Мара Кнежевић

Дипломирала је на Филолошком факултету, на Катедри за српскохрватски језик и књижевност, у Београду. Одбранила је магистарски рад на тему *Књижевни рад Миће Поповића* на Филолошком факултету у Београду, а потом докторску дисертацију *Књижевни рад Стевана В. Поповића*, такође на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ради на Педагошком факултету у Сомбору, Универзитета у Новом Саду. Добила је звање доцента за област књижевне науке и звање научног сарадника за хуманистичке науке - област језик и књижевност. Пише рецензије за часопис *Норма* Педагошког факултета у Сомбору. Објављује научно-стручне радове у часописима и зборницима са научних скупова у: Крагујевцу, Јагодини, Сомбору, Источном Сарајеву, Будимпешти, Новом Месту, Осијеку, Ужицу, Суботици, Новом Саду, Москви, Петрограду. Објавила је монографије: *Књижевно дело Миће Поповића* (2002),

Стеван В. Појовић у српској култури (2006), *Збирке за децу Стевана В. Појовића* (2006). Члан је Матице српске, Вукове задужбине, Доситејевог задужбине, Друштва књижевника Војводине. За рад у образовању добила је Новембарску награду града Сомбора, Републичку награду Златно слово, Републичку плакету, Награду Васа Пелагић.

Татјана Грујић

Рођена је 1972. у Крагујевцу. Запослена као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Аутор превода неколико монографија, романа, драма и научно-популарних дела.

Виолета М. Весић

Рођена је 1981. године у Крагујевцу, где је завршила основну и средњу школу. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2005. године, на одсеку за енглески језик и књижевност. Академско звање магистра филолошких наука стекла је 2010. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, одбранивши магистарски рад под називом „Томас Пејн и Америка револуционарног периода“, под менторством проф. др Радојке Вукчевић, редовног професора Филолошког факултета у Београду. Исте године пријављује докторску тезу под називом „Новоисторијска тумачења америчке књижевности уставно-револуционарног периода“. Два пута је боравила на Институту за америчке студије Џон Ф. Кенеди у Берлину као истраживач стипендиста (децембар 2008. године и јул 2011. године). Учесница је бројних конференција и научних скупова. Аутор је неколико радова објављених у домаћим часописима. Област научног интересовања: наука о књижевности (енглеска и америчка књижевност). Од октобра 2010. године запослена је као асистент на Државном универзитету у Новом Пазару, департаман за филолошке науке.

Јелена Стојановић

Рођена је у Смедереву 1986. године. Завршила је Пожаревачку гимназију 2005. године. Исте године уписала је студије енглеског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дипломирала је 2010. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: докторске студије из књижевности). Поље научног интересовања је питање идентитета човека у делима енглеске и америчке књижевности, као и психолошка проучавања књижевности.

Бојана Борковић

Рођена је 1978. године у Осијеку. 2002. је дипломирала на Катедри за енглески језик и књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Диплому мастер филолошких наука на смеру енглеска књижевност стекла је 2010. на Филолошком факултету у Београду. Завршила је другу

годину докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, смер: енглеска књижевност. Област интересовања: савремена англо-америчка књижевност, постмодерни роман. Живи и ради у Новом Саду.

Снежана Грујић

Рођена је 1963. у Крагујевцу. Дипломирала на одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду, на којем је сада докторанткиња. Запослена је у Другој крагујевачкој гимназији на месту професора филозофије. Учествовала као ауторка и реализаторка у више пројеката који се теоријски и практично баве питањима рода, родне равноправности и насиља у породици. Коауторка акредитованих програма стручног усавршавања у области наставе и социјалног рада. Заједно са Ј. П. Десницом ауторка истраживања: „Род и визуелне уметности на подручју региона Шумадије“. Теоријске области: етика врлине и естетика.



Станиште белих јшца, 2012. комбинована техника 45×55 цм

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу – као отворени документ (Word, формати .doc или .docx), 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 фонтира*: 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 установа 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 фонтира: 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 фонтира: 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:**

... (Ivić 2001: 56-63)..., / (в. Ivić 2001: 56-63)..., / (уп. Ivić 2001: 56-63)... / М. Ivić (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, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замена за листу референци** (види под 16), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13). [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 латиницом** и исписују на доследан начин, абecedним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитеровати), према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. **Референце се не преводe на језик рада.** Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.] Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Radović 2007: B. Radović, *Putevi opere danas*, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9-21. [orig.] Радовић 2007: Б. Радовић, *Путеви опере данас*, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9-21.

[за прилог у зборнику]

Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, *Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja*, у: М. Ковачевић (ред.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, Srpski jezik u upotrebi, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277-288. [orig.] Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, *Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања*, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277-288.

[за радове штампане латиницом]

Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Lyons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Plotnjikova 2000: A. A. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истога аутора објављене исте године диференцирати додајући *a, b, c* или *a, б, в*, нпр.: 2007*a*, 2007*b* или 2009*a*, 2009*b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; 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.:

Lič '1981: G. Leech, Semantics, Harmondsworth etc.: Penguin 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 текста. *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 или проширени апстракт **на енглеском језику**. Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Листа референци (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

Проф. др Драган Бошковић / dr Dragan Bošković, Associate Professor
Главни и одговорни уредник / Editor in Chief

Доц. др Никола Бубања / dr Nikola Bujanja, Assistant Professor
Оперативни уредник / Managing editor

| | | |
|---|---|---|
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | mr Valerija Kanački, Assistant Professor |
| Доц. др Сања Пајић | Доц. др Сања Пајић | dr Sanja Pajić, Assistant Professor |
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Проф. др Никола Рамић | Проф. др Никола Рамић | dr Nikola Ramić, Associate Professor |
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Проф. др Катарина Мелић | Проф. др Катарина Мелић | dr Katarina Melić, Associate Professor |
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Проф. др Анђелка Пејовић | Проф. др Анђелка Пејовић | dr Anđelka Pejović, Associate Professor |
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Проф. др Божинка Петронијевић | Проф. др Божинка Петронијевић | Prof. Božinka Petronijević, PhD |
| Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац | Faculty of Philology and Arts, Kragujevac |
| Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо | Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо | Prof. Persida Lazarević di Đakomo, PhD |
| Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија | Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија | The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia |
| Проф. др Ала Татаренко | Проф. др Ала Татаренко | Prof. Ala Tatarenko, PhD |
| Филолошки факултет Универзитета | Филолошки факултет Универзитета | Faculty of Philology, “Ivan Franko” |
| „Иван Франко“, Лавов, Украјина | „Иван Франко“, Лавов, Украјина | National University of Lviv, Ukraine |
| Проф. др Михај Радан | Проф. др Михај Радан | Prof. Mihaj Radan, PhD |
| Факултет за историју, филологију и теологију, | Факултет за историју, филологију и теологију, | Faculty of Letters, History and Theology, |
| Темишвар, Румунија | Темишвар, Румунија | Timisoara, Romania |
| Проф. др Димка Савова | Проф. др Димка Савова | Prof. Dimka Savova, PhD |
| Факултет за словенску филологију, | Факултет за словенску филологију, | Faculty of Slavic Studies, |
| Софија, Бугарска | Софија, Бугарска | Sofia, Bulgaria |
| Проф. др Јелица Стојановић | Проф. др Јелица Стојановић | Prof. Jelica Stojanović, PhD |
| Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора | Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора | Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro |

Секретар уредништва / Editorial assistant

Анка Ристић / Anka Ristić

Лектор / Proofreader

Јелена Петковић / Jelena Petković

Преводац / Translator

Јасмина Теодоровић / Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design

Слободан Штетић / Slobodan Štetić

Технички уредник / Technical editor

Срђан Стевановић / Srđan Stevanović

Стефан Секулић / Stefan Sekulić

Издавач / Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача / Published by

Иван Коларић / Ivan Kolarić

декан / dean

Адреса / Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Јована Свијића б.б, 34000 Крагујевац
тел/phone (+381) 034/304-277
е-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, Крагујевац

Тираж / Impression
200 примерака / 150 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