


3 Наслеђе



Наслеђе

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ

ГОДИНА II / БРОЈ / 3 / 2005

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕИ	8
СТУДИЈЕ	20
Душан Иванић ПРИЛОГ ИСТОРИЈСКОЈ ПОЕТИЦИ <i>ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА</i>	21
Биљана Ђорић-Француски РЕЦЕПЦИЈА РОМАНЕСКНОГ СТВАРАЛАШТВА ЏОРЏА ОРВЕЛА КОД НАС	33
Октавија Неделку ВАСИЉЕВ И ЧЕНЕЈ ИЛИ ДУШАН ИЗМЕЂУ АГОНИЈЕ И ЕКСТАЗЕ	53
Andjelka Pejović LAS COLOCACIONES LÉXICAS Y LA TRADUCCIÓN (ESPAÑOL-SERBIO)	67
Оливера Стамболић РАЗВОЈНЕ И СЕЛЕКТИВНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ТОНАЛНОЈ МУЗИЦИ	81
МЕТОДИКА НАСТАВЕ	92
Зона Мркаљ ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У ПРОУЧАВАЊУ НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА	93
Mekioussa AIT SAADA LITERATURE IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING	107
Драгана Тодоровић ВИЗУЕЛНО И АУДИТИВНО ОПАЖАЊЕ КАО ОСНОВА ПОСТАВКЕ И РАЗВОЈА ПЕВАЊА СА ЛИСТА	113
Сандра Дабић УТИЦАЈ НУМЕРИЧКОГ ОЦЕЊИВАЊА НА РАЗВОЈ УЧЕНИКА У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ	129
Јелена Беочанин-Мијановић ПОЈАМ ИНЕРЦИЈЕ СЛУХА	139

ОГЛЕДИ	150
Aleksandar B. Nedeljković WAS PERCY BYSSHE SHELLEY MURDERED BY THE BRITISH SECRET SERVICE?	151
Liam Brooker POLITICAL COMMENT IN <i>RICHARD III</i>	153
ПРИКАЗИ	158
Маја Анђелковић О КЊИЖЕВНИМ ПРОЖИМАЊИМА И О МИЛОШУ ЦРЊАНСКОМ	159
Ненад Радосављевић РЕКОНСТРУКЦИЈА САДАШЊИЦЕ	163
АУТОРИ НАСЛЕЂА	170



J. Leinikki, 1991

РЕЗИМЕИ
SUMMARIES

Душан Иванић

ПРИЛОГ ИСТОРИЈСКОЈ ПОЕТИЦИ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА

Резиме

Горски вијенац се узима као сложен резултат иманентних еволутивних тенденција и стваралачке иновације, што се одражава у синхронном јединству дијахроно повезаних чинилаца. Досадашња истраживања су утврдила многоструке везе овог дјела с фолклорном традицијом и са европским и домаћим књижевним контекстом. Овдје су издвојени чиниоци аналогичке естетике (дух : природа), трансформисани посредством тропа и фигура у етичке аспекте егзистенције. Посебно се, у истој традицији, подвлаче знаци поетике естетике романтизма на различитим нивоима. *Горски вијенац* истовремено творе облици и мотиви који ће постати једна од основа за фолклорни модел приповиједања, касније трансформисан у прози С. М. Љубише, С. Матавуља и И. Андрића. Као цјелину, обиљежава га висок степен фигуративности, унутарње дисперзивности (отворености) и спољашње затворености, сталне напетости између поетике фрагмен(а)та и поетике велике форме (подређеност једној радњи), мисли и приче, у духу шлегеловског идеала романтичарске поезије.

Summary

Gorski vijenac (pronounced viyenatz; *Mountain Wreath*) is taken to be a complex result of immanent evolutionary tendencies and of creative innovation, which is reflected in the synchronous unity of diachronically linked factors. The previous research demonstrated the manifold connections of this literary work with the folklore tradition and with the European and Serbian literary context. In this paper, we point out the elements of esthetics by analogy (spirit vs. Nature), transformed by means of tropes and other stylistic devices into ethical aspects of existence. In the same tradition, we particularly point out the signs of the poetics/esthetics of Romanticism, at several levels. *Gorski vijenac* is simultaneously built up from forms and motives that will become one of the bases for the folklore model of story-telling, subsequently to be transformed in the prose of S. M. Ljubiša, S. Matavulj, and I. Andric; as a whole, *Gorski vijenac* is characterized by a high degree of figurativeness, internal dispersiveness (openness) and outer closedness, permanent tension between the poetics of fragments and the poetics of a large form (being subordinated to one plot-line), thought and story, in the spirit of Schlegel's ideal of Romanticist poetry.

Биљана Ђорић-Француски

РЕЦЕПЦИЈА РОМАНЕСКНОГ СТВАРАЛАШТВА ЏОРЏА ОРВЕЛА КОД НАС

Резиме

Овај рад се бави рецепцијом стваралаштва Џорџа Орвела код нас – како преводима самих дела и одломака из њих, тако и критичким написима о његовим романима, који су штампани у књижевним часописима и осталим периодичним и дневним публикацијама објављеним на српскохрватској језичкој територији до њеног распада. Истраживање је показало да, иако су оба Орвелова капитална романа – *Животињска фарма* и *1984* – код нас због друштвено-политичких разлога преведена са закашњењем од неколико деценија, рецепција његових дела може бити оцењена као задовољавајућа и у погледу превода и што се тиче одзива у критици. Веома је занимљиво и то да сви написи и прикази објављени у нашој књижевној периодици до краја обухваћеног периода, односно 1992. године, када долази до дефинитивног распарчавања бивше Југославије, говоре о једном од споменута два романа, а да наши критичари нису обраћали пажњу на остала романсијерска остварења овог писца. Будући да су оба романа била доступна југословенским читаоцима у неколико издања, а да се корпус формиран током истраживања састоји од чак тридесет и три библиографске јединице које представљају одзив критичара на Орвелово стваралаштво, по чему се он налази одмах иза Греама Грина и Вилијама Голдинга, можемо да закључимо да је наша критика Џорџа Орвела с правом уврстила међу најважније британске писце епохе.

Summary

This paper deals with the reception of George Orwell's opus in the former Yugoslavia – first the translations of his works and their excerpts into our language, and then the critical commentaries to his novels, published in Serbo-Croat literary journals and periodicals. The research has shown that, although due to socio-political reasons his two main novels were translated with an unjustifiable delay of several decades, the reception of Orwell can be assessed as satisfactory both in terms of translations and the critical responses. It is very interesting that all of the relevant articles and reviews published in our literary magazines until the end of the analyzed period in 1992, when the former Yugoslavia fell apart, regard one of these two novels – either *Animal Farm* or *1984*, while the rest of Orwell's fiction did not receive any attention of our critics. Since both novels were available to the Yugoslav readership through several editions, and the corpus formed in the course of research consists of as many as thirty-three

bibliographical units representing the critical responses to the opus of George Orwell, who thus ranks right after Graham Greene and William Golding, we can conclude that he was rightly recognized by Yugoslav reviewers as one of the most important British writers of the period.

Октавија Неделку

ВАСИЉЕВ И ЧЕНЕЈ ИЛИ ДУШАН ИЗМЕЂУ АГОНИЈЕ И ЕКСТАЗЕ

Резиме

Душан Васиљев, српски песник који је умро млад у 24. години, представља атипичан егзистенцијални случај који припада и периферији и центру у исто време: периферијски по својим коренима, својој скромној култури, својим провинцијским амбицијама окренутим ка центру културног живота с једне стране, а с друге стране окренут ка центру својим модерним лектирама, својим трауматичним ратним искуством које је заједничко младима његове епохе, својим реално - модерним и новаторским стваралаштвом које је уткано у каноне експресионистичког покрета.

Рођен у Кикинди, Душан Васиљев провешће скоро четири године у Ченеју, месту на румунско-југословенској граници, као учитељ у школи, где ће овај српски Рембо осетити агонију и екстазу свог кратког живота. Његова песничка уметност јесте поетика једног талентованог експресионисте: да растури вредности без јасне визије о будућности.

Његов кратак пролаз, налик комети, оставио нам је педесетак песама од вредности, од којих неколико антологијских, неколико драма, десетак прича, дело задивљујуће искрености које се поново открива са сваким новим критичким преиспитивањем.

Résumé

Dušan Vasiljev, poète serbe, mort tôt à 24 ans, représente un cas atypique existentiel, appartenant à la périphérie et au centre en même temps: périphérique par l'ascendance de ses origines, par sa culture modeste, par ses ambitions provinciales d'aspirer vers le centre de la vie culturelle d'une part et de l'autre central par ses lectures modernes, par son expérience traumatique de la guerre commune aux jeunes de son époque, par ses créations réellement modernes, novatrices qui s'inscrivent aux canons du courant expressionniste.

Né à Kikinda, Dušan Vasiljev va passer presque quatre ans à Cenei, un village près de la frontière roumaine-yougoslave, comme maître d'école, où ce Rimbaud des Serbes va ressentir l'agonie et l'extase de sa courte existence. Son

art poétique est celui d'un expressionniste de talent, de démolir les valeurs sans avoir des visions claires sur le futur.

Sa courte trajectoire, semblable à une comète, a laissé ensuite une cinquantaine de poésies de valeurs, quelques-unes anthologiques, quelques drames, une dizaine de récits, une oeuvre d'une sincérité débordante qui se redécouvre avec chaque nouvelle étude critique.

Анђелка Пејовић

LAS COLOCACIONES LÉXICAS Y LA TRADUCCIÓN (ESPAÑOL-SERBIO)

Резиме

Под појмом *лексичка колокација* подразумевамо истовремену и стабилну употребу две или више речи као једне целовите јединице која изражава одређену појаву ванјезичке стварности. С обзиром на то да колокације нису идиоматски изрази, али исто тако ни слободне комбинације речи, и да, у великом броју случајева, није тешко „декодирати” њихово значење, њихов значај и улога у превођењу често су занемарени. Анализа читавог низа примера показује на које је све начине могуће превести ове устаљене синтагме. При том се истиче неопходност укључивања колокација у сам процес наставе, будући да су оне, у великој мери, одраз друштвено-културних особености језика одређене заједнице, те да се стога разликују од језика до језика и не могу се буквално преводити.

Sumario

Entendemos por *colocación léxica* la coocurrencia preferente y estable de dos o más palabras reproducida como unidad, que expresa un determinado fenómeno de la realidad. Teniendo en cuenta que las colocaciones están a medio camino entre las expresiones idiomáticas (locuciones) y las combinaciones libres de palabras y que, además, su significado no es difícil de “decodificar”, el valor y el papel que desempeñan en la traducción muchas veces se postergan a un segundo plano. El análisis de una serie de ejemplos muestra las estrategias en la traducción de estos sintagmas. Se destaca, a la vez, la necesidad de incluir las colocaciones en la enseñanza de la lengua, debido a que en ellas se refleja, en una gran medida, la situación socio-cultural de una determinada comunidad, por lo cual son diferentes de una lengua a otra y no pueden traducirse literalmente.

Оливера Стамболић

РАЗВОЈНЕ И СЕЛЕКТИВНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ТОНАЛНОЈ МУЗИЦИ

Резиме

Музичка реченица представља једну од најпровокативнијих области за истраживање у науци о музичким облицима. Истраживању музичке реченице је могуће приступити на многолике начине, те је и пут ка циљевима истраживања најчешће вишеслојно изнијансиран. Анализи музичких реченица се готово неизоставно приступа изучавањем појединачних музичких планова, дакле првенствено разматрањем активности структурног, тематског и тоналног плана. У новијој литератури из области науке о музичким облицима се често употребљавају термини развојна и селективна музичка реченица, а да при томе наведени појмови нису сасвим прецизно дефинисани. У организовању мотивског тока је важно уочити две супротне тенденције у композиторској пракси од којих једна тежи смањивању количине трансформационих мотивских процеса обично повећањем броја различитих мотива и те се реченице називају селективним, а друга, супротно, подстиче смањивање броја различитих мотива у реченици и тежи повећавању количине трансформационих процеса и те се реченице називају развојним. У чланку који је пред нама представљена је могућност разматрања и разумевања развојних и селективних структура и то кроз примере из музичког класицизма који најчешће представља полазну основу за изучавање споменутих структура.

Summary

A musical sentence is one of the most provocative areas of research in the science of musical forms. Many are, and diverse, the ways of approaching the research of musical sentence, so the path towards the goals of research has, in most cases, many strata and nuances. Almost inevitably, the analysis of musical sentences is approached through the study of individual musical strata, such as structural, thematic, and tonal. In recent literature for the science of musical forms, musical sentences are often characterized as “developmental” and as “selective”, although these two terms are not quite precisely defined. When we organize the flow of motive, it is important to notice two opposite trends in the practice of the composers: one is a tendency to reduce the quantity of transformational processes for motives, usually by an increase in the number of different motives – such sentences are called selective; the opposite tendency is to reduce the number of different motives in a sentence, and to increase the amount of transformational processes – such sentences are called developmen-

tal. In this paper, a possibility is suggested, how to take into consideration and how to comprehend the developmental and selective structures; this is done through examples of musical Classicism, because they are the most frequently used starting basis for the study of such structures.

Зона Мркаљ

ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У ПРОУЧАВАЊУ НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА

Резиме

У овом раду се показује значај проучавања форми приповедања као интеграционог чиниоца интерпретације у настави усмених прозних облика. Назначава се потреба разграничавања појмова аутор и приповедач, као и разликовање одредница: лик, јунак, личност, карактер.

Образлаже се експресивност нарације у 3. лицу, актуализовање говорног тренутка приповедањем у првом лицу, казивање усмерено према другом лицу у функцији рационалне припреме за емоционални доживљај. Тумачи се динамичност дијалога и најчешће одсуство дескрипције, као и значење дијалога и монолога у предањима који дају драматичност збивању и откривају карактере ликова, док нарација има везивну улогу и често преузима функцију описивања психолошких стања.

Текст обилује примерима из народне прозе, погодним за тумачење у школи.

Summary

In this paper is shown the importance of the narrative forms as integrative factors for interpretation, in school teaching, of oral prose forms (the folk tales). It is necessary to differentiate, in the classroom, the notions of *author* and *narrator*, and also the notions of *character*, *hero*, *personality*, *protagonist*.

The paper explains the expressiveness of the third-person narration; how the moment of telling is actualized by the first-person narration; and how a telling aimed at some specific other person (listener) serves as a rational preparation for an emotional experience. We explain, in this paper, the dynamism of the dialogue and the usual absence of description in it; and, the importance of dialogue and monologue for making the action dramatic and for revealing the qualities of the protagonists; also, how the narration serves to connect parts, and how it is used for describing the psychological states.

The paper offers many examples from the folk tales, convenient for use in school.

Mekioussa AIT SAAD

LITERATURE IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING**Резиме**

Овај рад разматра наставу књижевности у ЕФЛ учионици генерално, и посебно у алжирском контексту. Настојали смо да прво прикажемо како се одвија настава књижевности на матерњем, а како на француском језику; затим, како на универзитету приступају англофоној литератури они студенти који желе да добију диплому из енглеског језика, и на какве тешкоће они наилазе на том пољу. Циљ је да се размотре импликације предавања књижевности у контексту наставе страног језика.

Summary

The present paper considers the question of teaching literature in an EFL classroom in general, and in an Algerian context, in particular. It attempts first to display the way literature is taught in both the native language and the French one; secondly, it tries to show how Anglophone literature is tackled at university by students who undertake studies to obtain a degree of English, and to shed light on the difficulties encountered by them in this field. The purpose is to bring to the fore the implications of teaching literature in the context of foreign language teaching.

Драгана Тодоровић

**ВИЗУЕЛНО И АУДИТИВНО ОПАЖАЊЕ КАО ОСНОВА
ПОСТАВКЕ И РАЗВОЈА ПЕВАЊА СА ЛИСТА****Резиме**

Опажање и репродукција чине основ, почетак реализације сваког музичког доживљаја – певања, свирања на инструменту, слушања музике и др. Главне смернице нашег истраживања су:

- посматрање и детаљна анализа функционисања опажања и репродукције при интерпретацији мелодијског тока;
- могућности прожимања опажања и репродукције;
- уочавање посебно визуелних законитости;
- развој гласа, као најсигурнијег показатеља музичког мишљења.

Процес опажања (ВИЗУЕЛНОГ) и репродукције (ГЛАСОВНЕ) везали смо директно за процес певања са листа и приказали улогу и дејство многих интелектуално-физиолошких својстава. Суштина истраживања

је покушај синхронизације психо-физичких процеса током претварања визуелних утисака у звук путем гласовне репродукције.

Summary

Perception and reproduction are the basis, and the start of realization, of each musical experience – singing, or playing an instrument, or listening to music, etc. The main lines of research in this paper are:

- observation and detailed analysis how the perception and reproduction function in the interpretation of a melodic flow;
- possibilities of intermixing of perception and reproduction;
- finding the particularly visual regularities;
- development of voice, as the surest indication of musical thinking.

We linked the processes of observation (visual) and reproduction (vocal) directly to the process of singing from a page, and we presented the role and effects of many intellectual and physical characteristics. The essence of the research is an attempt to synchronize the psycho-physical processes when the visual impressions are being converted into sound by means of vocal reproduction.

Сандра Дабић

УТИЦАЈ НУМЕРИЧКОГ ОЦЕЊИВАЊА НА РАЗВОЈ УЧЕНИКА У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ

Резиме

Рад представља критички осврт на нумеричко оцењивање ученика и истиче непримереност тог педагошког средства циљевима које прокламује хуманистичка педагогија. Нумеричким начином оцењивања, примењиваним чак и у области уметности, ученици се контролишу и привикавају на погрешан однос према раду, према себи и према другима. За разлику од квантификације, односно нумеричког свођења резултата и рангирања коме се подвргавају ученици у наставном процесу, процена и праћење су подстицајнији и кориснији педагошки метод, посебно у областима каква је уметност. У раду су, у анализи идеолошких импликација нумеричке методе оцењивања, цитирани ставови Александра Нила, Ивана Илича, Нила Постмана и Душана Трбојевића.

Summary

This paper deals with the shortcomings of the numerical grading systems (especially inappropriate as methods for guiding the progress of children studying music). As A. S. Neill, Ivan Illich, Neil Postman and Dušan Trbojević have

observed, repression and control continue to exist in what appear to be democratic societies because the compulsory education for all has also meant compulsion to conform and give up one's individuality. The paper insists that the paradox of democratic, humanist ends and contrary pedagogical means must be acknowledged. Instead of the inadequate and harmful numerical testing and ranking used in schools now, efforts should be made to develop pedagogies that cherish each individual and cater to the specific developmental needs of every human being.

Јелена Беочанин-Мијановић

ПОЈАМ ИНЕРЦИЈЕ СЛУХА

Резиме

Аутоматизми у солфеђу могу да дају два опречна исхода: жељен (тачан) и нежељен (са грешком, где се аутоматизам претвара у инерцију слуха). Инерција слуха настаје на основу мање-више несвесне процене вероватноће даљих збивања у музичком току, а на основу узорка информација које особа поседује, тј. досадашњег искуства. Инерција слуха према томе представља ефекат стереотипних очекивања који бива изневерен у сусрету са објективно другачијом визуелном или слушном дражи (нотним текстом или звуком).

Вероватноћа хоће ли доћи до деловања инерције слуха у великој мери зависи од особености самог музичког садржаја, где су најопаснији примери који на први поглед или слушање делују предвидиво. Са друге стране, општи и индивидуални звучни модели (међу којима смо утврдили постојање *регресије на до* и *регресије на I ступањ*), који могу да доминирају у фонду музичких утисака, заједно са непажњом, представљају идеалну подлогу за појаву инерције слуха.

За појаву којом се овај текст бави, међу различитим гештALT законима опажања, најзаслужнији су *закон најмање акције* и *закон континуитета* Пандан инерцији слуха представља *интонативна будност* којој се стално стреми током процеса усмеравања развоја музичког слуха.

Summary

Automatisms in solfeggio may produce two opposite results: the desired one (accurate), and, the undesired one (with a mistake, where automatism becomes an inertia of the musical hearing talent). Inertia of the hearing happens because of more-or-less unconscious estimation of what is likely to happen next in the musical flow, on the basis of information already available to the person, which is, on the basis of previous experience. Therefore, the hearing inertia is an effect

of stereotyped expectations, to be disappointed in the moment of confrontation with objectively different visual or auditive stimulus (a note in the text on paper, or, a sound).

The probability of this inertia appearing (or not) depends largely on the characteristics of the musical content itself: the most dangerous cases are those where, at first glance or beginning of listening, everything seems predictable. On the other hand, general and individual auditive models (amongst which we found regression to **DO** and regression to the 1st level), that may dominate in the fund of musical impressions, and also the inattentiveness, are the ideal substrate for the onset of hearing inertia.

For the phenomenon described in this text, the most important amongst the various gestalt laws of perception, are *the law of least action* and *the law of continuity*. An opposite from hearing inertia is the *tonal alertness* that we are constantly striving to achieve in the process of developing and guiding the musical hearing.

Александар Б. Недељковић

WAS PERCY BYSSHE SHELLEY MURDERED BY THE BRITISH SECRET SERVICE?

Резиме

Начин како је 8. јула 1822. године погинуо, у магли на таласима Средоземног мора код италијанског градића Ливорна, велики песник енглеског романтизма Перси Биш Шели, био је све ово време мистерија. На основу материјалних доказа и неколико сведочења, на која је указао и асистент Никола Бубања, и на основу политичких околности, у овом чланку професор Недељковић долази до коначног, истинитог одговора, који су можда неки раније наслутили али нису смели да кажу: Шелија је ликвидирала енглеска тајна служба, тј. агенти послати из Енглеске, који су потплатили једну посаду италијанских рибара да потопа његов бродић и да га удави, зато што је он нападао и засипао увредама енглеску владу и парламент, аристократију, енглеског краља и његову супругу, хришћанску веру.

Summary

The manner how the great poet of English Romanticism, Percy Bysshe Shelley, died on 8th July 1822 on the waves of the Mediterranean sea near the Italian town of Livorno (Leghorn), remained a mystery ever since. Now, on the basis of several witness reports and strong material evidence, pointed out also by the professor's assistant Nikola Bujanja, and on the basis of political circumstances, professor Nedeljko reveals the final, conclusive answer, one that

some people in earlier times perhaps had an inkling of but didn't dare to say: Shelley was murdered by the British Secret Service, namely, secret agents were sent from England and they bribed a crew of Italian fishermen to sink his boat and drown him, because he kept attacking and drastically insulting the British government and Parliament, aristocrats, the British king and king's wife, and Christian faith too.

Liam Brooker

POLITICAL COMMENT IN *RICHARD III*

Резиме

За проучавање многих текстова енглеске књижевности 16. века значајно је да имамо у виду динамику и флуидност тадашње политике и историје. Ми можемо направити оштро разграничење између тадашње књижевности и тадашње политике, али, то ће бити наше разграничење, а можда га људи шеснаестог века нису примећивали. На пример, Шекспирову најславнију драму, *Ричард Трећи*, не би требало сагледавати само као приказ зла. Та драма је заправо једна комплексна дискусија о природи и значају власти, презентована уз употребу једног модела који је свима био добро знан, али, она је својим значењем и надмашила пуки опис историјских догађаја.

Summary

In examining much of the literature of sixteenth century England, it is important to acknowledge the dynamism and fluidity of political and historical discussion in the period. To attempt a partition between political comment and literature is to insert a division which would not necessarily have been recognized in the period. Shakespeare's most famous play 'Richard III', for example, should not simply be seen as a portrait of evil. Rather, it is a complex discussion of the nature and importance of authority, presented using a familiar model, but extending beyond mere description of historical events.

СТУДИЈЕ

Душан Иванић
Филолошки факултет, Београд

ПРИЛОГ ИСТОРИЈСКОЈ ПОЕТИЦИ ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА

Сваки засебно узет текст је синхрона цјелина. Говорити о њему са становишта историјске поетике може се само уколико се десинхронизује, не заборављајући да је као цјелина резултат еволутивних процеса. Дијелови се ослобађају постојећег, коначног контекста и постављају у дијахронне оквири, који претходе дјелу или га пак потврђују (самим тим што се разликују од њега) као носиоца нове традиције. Истраживачки поступак је у овој прилици еквивалентан проучавању извора дјела, добро познат старијој (и савременој) науци о књижевности, проучавању онога што је претходило непосредном раду пјесникове имагинације и утицало на њу. Другим краком би тај поступак пратио однос одређеног дјела према каснијим текстовима (у облику одјека, утицаја, угледања, пародирања, одбацивања, разлике).

Строго каузалан однос претпоставља да се умјетничка творевина појављује у ланцу иманентних еволутивних тенденција (Водичка: 35). Међутим, с правим умјетничким дјелом стварају се цјелине ослобођене каузалних и других веза, непротумачиве оним што је изван самога дјела: мора се рачунати дакле с необјашњивим и, у смислу извјесне каузалности, нерјешивим. Вилхелм фон Хумболт је на размеђу 18. и 19. вијека написао да „до сада још нико није схватио или објаснио како настаје стварна уметничка мисао, а још мање како се остварује” (Хумболт: 158–159). То *ново* није подложно (или је мање подложно) укључивању у еволутивни ланац који претходи дјелу, али може постати извор засебне еволутивне линије или пак остати без насљедника, као изузетак. Настала умјетничка творевина постаје предмет историјске поетике као нова чињеница књижевног низа. Разложно је дакле претпоставити да се у *Горском вијенцу*, као и у другим сложеним творевинама, сијеку различите еволутивне линије и да у узјамном, синхроно успостављеном односу изграђују и оно што је ново у оквирима традиције и оно што ту традицију у одређеном степену потврђује. Без промјена и новина нема ни вриједног умјетничког дјела.

Одавно је утврђено да је *Горски вијенац* у свим својим компонентама велике сложености. Довољно је узети у обзир стих и језик (тип десетерца;

црквенословенски/рускословенски, славеносрпски, народни/вуковски, локални говори), па прећи у области које су много мање подложне мјерењу: ка облику (драма, епопеја, стих и проза), стилу (свечани, класични, фолклорни, шаљиви, филозофски/рефлексивни, наративни), темама и мотивима (историјско и филозофско оправдање истраге потурица, религијски и митолошки сегменти, дилеме актера, епизоде с Турцима, с Батрићевом сестром, причања, извјештаји), те композицији (између хроникалног вијенца слика, филозофско-историјске поеме и историјске драме).

Горски вијенац је синтетично дјело по општем смислу, подређено цјеловитој замисли, али је готово исто тако разбијено осамостаљеним дијеловима, са засебним, изолованим поетикама, препознатљивим по традиционалним особинама (између осталог, тужбалица, љубавна пјесма, филозофска пјесма, пјесма-хроника, гнома/пословица, параболо, алегија итд.); то је у великом броју примјера медијатор пријашњих тематско-мотивских и жанровских комплекса. Довољно је као потврду навести само три стиха: „Нађено је драже негубљена” (777); „Гониш камен бадава уз гору” (800), „О проклета косовска вечеро” (215). Први је гномско сажимање јеванђељске параболо о изгубљеној овци (Лука, 15: 4–6), други је парафраза античког мита (о Сизифу), а трећи евокација познатог мотива из народних пјесама о Косовској бици. Иако су по поријеклу и настајању између себе веома удаљена, на синхронном нивоу дјела сва три стиха координирају у радњи, заплету и етичким позицијама ликова или пак у смислу општег оквира *Горског вијенца* (особито кад је ријеч о стиху који евоцира „проклету косовску вечеру”, пошто је повјерен колу као „говорнику” повлашћеног положаја у семантици дјела). Потврђује се и овдје да је умјетничко дјело коначна, затворена конструкција која се као облик одржава унутарњим јединством свих чинилаца (Јан Мукаржовски: 130), без обзира на компоненте потекле из диспаратних залиха домаће или иностране писане или усмене ријечи.

Има мишљења да је област историјске поетике најнеразвијенија грана поетике (Тодоров, 1986: 74). Отада се стање није суштински промијенило. Тешкоће нису биле у описима еволутивних процеса или веза у подручјима жанра, рода, стила и стиха, колико у утврђивању одлучујућег реза између онога што претходи и онога што настаје. Емпиријска грађа за извођење закључака, који би се тицали каузалних или типолошких односа, као да је увијек недостајала у одговарајућој мјери. Ако се може говорити о пјесничкој свијести, мора се говорити и о њеним формама (на трагу историјске поетике А. Веселовског), и о њиховој повезаности с друштвеним животом и културним хоризонтом. Као што се зна, Његош је почео да пјесме „спјевава” у затвореном, конвенционалном поетичком систему народне традиције: у тој традицији је нова могла бити само тема (а не

стил или техника), док су стари мотиви најчешће варирани и адаптирани. Индивидуализација понеке појединости у пјесниковим варијантама први је знак ауторске поетике (идући за Лотманом, рекло би се - поетике супротстављања и, додали бисмо, поетике разноликости): конкретизација описа, атипични детаљи, разуђеност лексике (В. Недић, *Његошев „Мали Радојица“*). Већ ту језик Његошеве редакције дјелимично напушта устале, „кодиран“ језик фолклорне творевине. Напуштање фиксираног израза, често формулативног и потпуно колективизованог, поуздан је знак уласка у сферу ауторске, писане књижевности (Хавелок: 96). (Уосталом, и пјесме старца Милије, Филипа Вишњића, Тешана Подруговића имале су низ црта које су их одвајале од пјесама других казивача и пјевача.)

Истраживања композиције и стила, стиха и тематике *Горског вијенца* потврђују да је веза с народном поезијом и народном традицијом дубока и незаобилазна. „Могли бисмо се чак препирати о томе је ли *Горски вијенац* већи по ономе што је у њему фолклор или по ономе што је само Владичино”, вели на једном мјесту Перо Слијепчевић (2: 107–108), укључујући се у дилему живу од првих озбиљнијих чланака о овом славном дјелу. Веселовски је устврдио да сваки пјесник „ступа у област готове песничке речи, он је интересовањем везан за познате сижее, улази у колотраг песничке моде”. (Веселовски, 2005: 543) На другој страни, досадашња истраживања воде увјерењу „да у литерарној компоненти Његошевог надахнућа треба видети чинилац који је песнику омогућио да ступи у велику европску књижевност” (Флашар: 1997). И Перо Слијепчевић је, без обзира на поменуту идеју о „препирци”, такође мислио да је Његошева предност што није би затворен према ученој инспирацији. Ономе што је одавно уочено и што се звало *лични допринос*, додана је дакле једна велика традиција с којом је, по ријечима Мирона Флашара, пјесник био у „непрекинутом дијалогу” (1997: 8-9). Кад се каже једна, мисли се на традицију која се простире од антике, Библије и средњовјековних списа до великих аутора као што су Данте, Милтон, Ламартин, Гете, Ломоносов, Бајрон, Пушкин.

Друга, такође писана традиција, иде српским пјесничким стазама, а могла би бити моћна, као и претходна. Павле Поповић је, рачунајући више на ефекат него на саму ствар, написао да *Горски вијенац* није ништа друго него „пети чин *Дике*, пунији и развијенији” (1923: 111). Подвлачена је веза са Гундулићевим *Османом*, са поезијом Лукијана Мушицког и његовом апологијом Обилићевог подвига. *Горски вијенац* је, осим тога, пун једноставних, малих облика. Једном су то пословице и гноме, други пут „ријечања” и надговарања, или су пак парафраза шаљивих народних приповиједака и класичних митолошких сижеа. Павле Поповић је написао да је Његош „правио не само синтезу песама него и синтезу пословица и приповедака народних” (2000: 44).

Овоме треба додати модел фолклорног обликовања (саопштавања) као оно чему се подређује творевина појединца. Укључујући у драмски спјев устаљене облике усменог општења (приповиједање, разговарање, надговарање, проклињања), или пак устаљене усмене врсте (тужбалица, сватовска пјесма), Његош их је стално подређивао улогама које су се тицале основне радње и смисла дјела у цјелини. Сам драмски облик за „историческо собитије” претпоставио је један нарочит угао посматрања епске предаје, преко објективизације ликова и њиховог говора, отвореног пројекцији разноликих порука. Једна од тих пројекција је формално спољашња, изван текста *Горског вијенца*, у портрету аутора, тј. Његоша, испод којег је стављено име владике Данила: та упадљива аутобиографизација лика, иначе својствена романтичарској поетици, отвара велико поље расијавања једног гледишта на различите носиоце исказа (не само владика Данило, већ и Коло, Вук Мићуновић, Вук Мандушић, игуман Стефан и др.). *Горски вијенац* једним дијелом текста у том погледу тежи стилско-семантичком јединству романтичарског типа.

И по непосреднијим својствима *Горски вијенац* је близак неким од општих естетских тежишта романтизма (како су описана у разматрањима В. Татаркјевича: 179–187). На првом мјесту би се могао издвојити аморфизам, схваћен као слобода форме, односно избегавање да се оно што је превасходно ствар духа и идеје подреди правилима и стандардима. Несумњиво је да се овај аспект слободе, одсуства нормe, очитује и у форми дјела и у концепцији радње. Овдје се одмах укључује и стална аналогија духа и природе (човјека и космоса), која производи једну нарочиту естетику: идеје се потврђују природом, људски ум се ослања на законе, знаке и слике природе у своме дјелању, или је наткриљује тамо гдје су начела хуманости мјера понашања и вредновања („то је људска дужност најсветија”). Природа је, уз фолклорну и религиозну традицију и класични мит, главни извор слика и симбола *Горског вијенца*.

Жудња за слободом испољава се сагласно највишим етичким нормама (право на егзистенцију, очување бића), које се често опиру општим, конвенционалним правилима, макар се та правила правдала и природом („Мањи поток у већи увире”, 794): дух се појављује надмоћан материји у оваквој пјесничкој имагинацији, а вјерске подјеле јаче од закона природе („А у један сахан да их свариш,/ Не би им се чорба смијешала”, 1894–95).

С обзиром на „Посвету праху оца Србије” и исход радње, аутор је нагласио симболички смисао форме: *Горски вијенац* инкарнира дух побуне на историјском и филозофском плану. Не мање и право човјека да брани себе, своје поријекло и коријен, вјеру и морал. То право се одвија у условима конфликта/сукоба, такође једне од основних категорија романтично лијепог.

Још једно својство романтике може се наћи у Његошевом поступку: ријеч је о интериоризацији спољашњег, историјског у лику владике Данила, и у ликовима неких других јунака *Горског вијенца*. Романтици одговара и наглашено осјећање стијешњености и угрожености јединке (Бркић: 101). И једно и друго, интериоризација и стијешњеност (испољена у лирским партијама), наилази на одбацивање са становишта херојског начела свијета, што се може разумјети као сукоб епског и лирског или, говорећи вуковски, сукоб мушког и женског етичког начела, које се у дјелу преноси на естетски, односно жанровски и стилски план. Није ли прекор владици Данилу упућен управо због попуштања „женском” начину говора и понашања („Људи трпе, а жене наричу”)?

Другим дијелом, међутим, уједначавање се проводи на фолклорној стилско-семантичкој и морфолошкој равни (разговори, коментари, причања, извјештаји). Радња се разбија у слике фолклорно-друштвеног живота, уланчавањем говорних жанрова/епизода у градњи сижеа, напетости и мотивације. *Горски вијенац* је већ по природи драмске форме био отворен опонашању изворне говорне ситуације, али је овдје чин радње кроз говор, адекватно природи драме, претакан повремено у чин приповиједања и разговора о ономе што се приповиједа (јунаци у одређеном тренутку причају слушаоцима или се обраћају саговорницима). Формулативност, тип сликовитости (реторичко-стилска средства), лексика, фразеологија и синтакса, устаљен или препознатљив жанровски распон (вјеровање, пословица, досјетка, шаљива причаца, епски извјештај) у тим дијеловима припадају конвенцијама које су у миметички оријентисаном тексту биле неминовне (нпр. причање војводе Драшка о Млецима).

Његош је тиме отворио поље фолклорног модела приповиједања на којему ће се стабилизovati велик дио потоње писане прозне праксе. То је она линија која је у Вуковим збиркама и у збиркама његових сљедбеника (Врчевић) добила основу, а наставила се, преобликована и под утицајем *Горског вијенца*, у прози С. М. Љубише, Милована Глишића и Симе Матавуља, градећи, с Ивом Андрићем као врхунцем, главни ток српске прозне ријечи (уп. Иванић, 1995). Типолошки је овај комплекс отворен према реализму, заправо према ономе што ће се касније везати за поимање народног живота у књижевности и добити морфолошке елементе у сказу. (Неће бити случајно што је Светозар Марковић у нападу на пјесничку традицију издвојио Његошево дјело по тијесној повезаности с народним потребама.)

Изван ове еволутивне и типолошке бифуркације, *Горски вијенац* има једно општије својство које се тиче концепције слика или тропа (фигура), односно носилаца њиховог смисла. И без статистичких провјера смије се устврдити да су главне пјесничке поруке тога дјела обликоване у фигура-

ма (тропима) грађеним на аналогјама између духовних сфера (етичко, митолошко, историјско, филозофско, религиозно-вјерско, традицијско) и сфера природе (годишњи и вегетативни циклуси, механизми опстанка врсте, људско тијело, космичко-атмосферске прилике). У традицији која се зачала у Европи током 18. вијека и остварила у потоњим генерацијама дубок утицај, оставила је прије свега генерација романтичара (де Ман: 244 ид.). Реторичко-стилска средства су имплицирала вриједносно поље: човјеку одговара оно што је добро и у поретку природе као највише мјере људског дјеловања. У повратној информацији етичка начела, патос етичности, прерастају у патос естетичности. Тактика реторике, оно што је потребно чисто реторичким циљевима, дочарава се као етика егзистенције. Наиме у сликама природе и космичког поретка тражи се аналогја за отпор Црногораца исламизацији, а етичка, историјска, вјерска, уопште духовна мјерила конфигуришу се естетски (у облицима и врстама као што су поређење, метафора, слика, антитеза, хипербола, ода, епска пјесма, алегорија, иронија, легенда и сл.). Тако средства градње умјетничког текста „реферишу” сопствени смисао као смисао свијета. Наравно, оваква могућност не искључује другачију оптику: да априорне мјере вриједности траже или налазе одређену реторичку тактику. Миодраг Поповић (1975: 223) у дубинама *Горског вијенца* налази сумњу у праведност токова историје, указујући на дијалог владике Данила и игумана Стефана о неподударану историје и природе („Не дријема, него нешто мислим,/ па се чудим за Нову годину,/ што је данас ошћела људима?/ Рашта није с почетком прољећа,/ Кад се сунце са југа поврати/ и кад почну дневи напредоват” (...)) „Ко је да је, није угодно”, 2668–2680). Данас су јако уочљиве дубоке фолклорне и вјерске предрасуде уписане у говор јунака (односно према „некрсту”). Тумачи који су полазили од интереса турских освајача и њихових протагониста подвлачили су ријечи муслиманских представника који су позивали на разлоге за слогу (уп. Ризвић).

Опште је мјесто књижевне аксиологије теза о дијалогичности смисла умјетничке творевине. Међутим, не треба превиђати ни дубоке разлоге за истрагу (монололичан став), који се своде на очување самог бића, идентитета („Ђе је зрно клицу приметно”). Владика Данило говори о обавезности појединца идентитету: то може бити хомоген морал заједнице у једној епоси као што су у другој епоси толеранција и уважавање различитости. Романтизам је утемељен, између осталог, на повратку искону и првобитној непомућености везе између природе и појединца, појединца и заједнице. Кад војводе слушају надметања сватова потурица и Црногораца, њихов коментар одговара таквом духовном видокругу: „Чудне бруке, грдне мјешавине! (...) А у један кота да их свариш,/ Не би им се чорба смијешала.” (1886, 1894–95). Напротив, за кавазбашу Ферата „Двије вјере могу се сло-

жити,/ Ка у сахан што се чорбе слажу” (1020-1021). Између та два избора и два вида егзистенције свака епоха и свака заједница (понекад и јединка) има свој одговор. Бољи је, како би рекао Његош, онај који не потоне. На реторичком нивоу слично функционише и учешће хришћанске традиције, дакле аналогички, као и слике из природе.

„Ђе је зрно клицу заметнуло, / Онде нека и плодом почине” (612-613); „Чвор не треба на праву младику, /Што ће луна на крст страданија,/ Што л бијела сунцу на зјеницу!” (639-41); „Играју се на бијела јата,/ К како јата дивних лабудовах/ кад се небом ведријем играју” (2635-2637); „Веља крушка у грло западне” (1139); „У њиву му сјеме скаменио” (2412); „Соко хоће високу литицу” (1876); „Једна сламка међу вихорове” (35); „Волна волну ужасно попире,/ О бријег се ломе обадвије” (2515-16); „Тек што вучад за мајком помиле” (117); „Вук на овцу своје право има” (616); „Воскресења не бива без смрти” (2351); „Крст носити, вама је суђено” (2348).

Наведени примјери, и без подробнијих анализа, не потврђују да су аналошки чланци (природа + ум) обавезно етички и смисаоно истосмјерни: „Вук на овцу своје право има”, „Ал тирјанству стати ногом за врат/ То је људска дужност најсветија” (616–619). Реторичка тактика Његошу омогућује да се слободно креће у сфери потврђивања или одбијања опште слике или да гради нову слику, независну од аналогича духа и природе. На овом посљедњем моменту настаје ланац изразито романтичарских тропа: њихова подлога је историја, вјера, поимање слободе, правде, морала, породичних, чак и еротских односа. Такав је, нпр. слободарски рјечник: „Што се не хће у ланце везати, / То се збјежа у ове планине” (264-65): сасвим конкретна слика (као искуство) везивања у ланце (ропство, затвор) асптрахована је, метафоризована и уопштена за цијелу заједницу. И грађа народне пјесме и фолклорне традиције у ширем смислу послужиле су као важан извор романтичарске патетике: „Надање се наше закопало/ На Косово у једну гробницу” (135-136), „О проклета косовска вечеро” (215), „Паде Милош, чудо витезовах” (237). И кад је у пољу индивидуалне, књижевне имагинације, Његош стапа знакове поетика епоха (романтичарско преусмјеравање фолклорних извора, уз одјеке античких мотива): „Покољење за пјесну створено,/ Виле ће се грабит у вјекове / Да вам в’јенце достојне саплету” (2336-38).

Насупрот патосу једног типа фолклорне традиције (косовска епика и епика борбе за ослобођење) налази се онај реторичко-стилски слој који има ослонац у досједи, параболичној иронизацији, народној пословици, шаљивој причици, вјеровању или у поступцима пропитивања, препричавања, натпричавања, „ријечања”, клетви и благослова. „Не ваља се бити

кукавица” (ГВ: 185); „Лијево ми ухо сад запоја,/ Ја се надам веселоме гласу” (950–951); „Главе мушке не копа од пушке” (2419). Треба им прикључити и фразеологизме који саопштења свакодневног типа граде у виду метафоре („Газио си негђе ватру живу”, 2739; „Када дину загази у чорбу” 1826; „Када висим ногама у гробу”, 2166), контраста („Мед за уста и хладна приања,/ а камоли млада и ватрена”), алегорије која је истовремено парафраза шаљиве народне приче („Казаћу јој да сам со сијао”, 812). Посебан случај је серија пословица у антитетичном односу и алегоријском смислу („Јаки зуби и тврд орах сломе” - „Тврд је орах воћка чудновата”, 1133). Наравно, ове слике готово никада нису постављене саме за себе, или као посредник фолклорне традиције, већ су уграђене у сижејно устројство дјела.

С обзиром на тијесну везу свакодневног општења и фолклорне традиције, слике реалног живота укључују се на сличан начин у пјеснички текст („Кад пред зору и ноћ је мјесечна,/ Ватра гори насред сјенокоса”, 1284–5), било да се вреднује неко стање („Љепше ствари нема на свијету,/ Него лице пуно веселости”; „Дивљу памет а ћуд отровану/ Дивљи вепар има, а не човјек”, 1153–1154), или да се приповиједа на начин који сасвим одговара приповиједању у свакодневним околностима („Како чусмо за бој на Цетињу/ Сердар Јанко одмаха оправи, 2687; „Ево има више но година/ Откад нешто међу собом главе”, 472–473). Наравно, ове миметичке игре одговарају потребама умјетничког текста, као и друга средства структуре *Горског вијенца*: мотиви и теме приповиједања усаглашавају се са цијелом радњом (симболично, алегоријски, алузивно), те оно што је у томе друштвено и свакодневно - заправо има секундарну улогу, или је доиста на рубу, тек као назнака забавне и радне сфере живота („Почеше се шалит ка умију:/ како су им неки од старијех/ оградили негђе воденицу/ Ђе нити је сплаке ни потока; / Кад пригради, спази се за воду!” 829–832), „Пушке пучу, врте се пецива”, 2462).

Распони стилско-реторичких, тематских, смисаоних и морфолошких тежишта дају *Горском вијенцу* изузетну унутарњу динамику (напетост), која почива на историозофској, историјској, филозофској, религиозној, митолошко-фолклорној свијести и патосу мисије искупљења и надземаљске, вјечне славе. Огромна је Његошева снага да историјско-метафизичком подједнако као и конкретно-свакодневном да пјесничку супстанцу (алегоријом, параболом, сликом, иронијом, алузијом, симболом, примјером, епским извјештајем или сликом и портретом). Различите позиције актера (јунака) испољавају се реторички јасно, напрегнуто и агресивно, што дјелу даје веома жив комуникативни и полемички профил. Такође је изузетна снага овладавања „дисонантним” жанровима, жанровима који имају своје поетике и не губе их укључивањем у *Горски вијенац* (тужбалица, лирска пјесма, свакодневна причања, пословице и парафразе).

Неприкосновено мјесто у поретку пјесничких дјела српског језика *Горски вијенац* дугује између осталог степену и квалитету фигуративности неупоредиве величине. У том својству, између осталих, почива непролазна вриједност овога дјела: дословно речено, дакле, у вишку смисла, карактеристичном за сваки фигуративан дискурс (Женет: 249). И кад се тиче свакодневно-радног или забавног, говор јунака добија додатну смисаону раван, јер се додирује с цјелином или јединством радње, онога због чега су се учесници окупили. Осим тога су ријеч и слика, мисао и позиција актера крупни до патетичне хиперболичности („Земља стење, а небеса ћуте”, 630; „Крв праведна дими на олтару”, 628; „Што ми прса кипе са ужасом”, 523; „Бијесна се братства истурчила”, 531; „Исклати се браћа међу собом”, 81).

На унутарњем плану *Горски вијенац* је отворена форма (распони жанровски, реторички, стилски, тематски итд., додир филозофског или историофилског монолога са разговорима и коментарима о свакодневним изазовима и реториком патријархално-епске етике), док је у поретку збивања и хронолошких граница цијеле радње подвргнута „истражи потурица”. У ту затворену форму слободно су се уклапале земаљске, небеске, историјске и фолклорне слике (причања војводе Драшка, гледање у плеће, „небеске прилике”, извјештаји из племена), редовно (премда неједнако интензивно) мотивисане сижеом и радњом: јачање конфликта или јачање разлога да се отпочне истрага потурица (писмо Селим-паше којим се позива на покорност, натпјевавање сватова, Црногораца и потурица, Батрићево убиство на превару и самоубиство његове сестре, поп Мићо, баба као изасланик турске „смутње”, монолози игумана Стефана).

Уз опасност од упрошћавања, смјело би се рећи да је *Горски вијенац* право попрште поетике фрагмента и поетике велике форме, независно од могућих разлика у вредновању тога поступка (уп., Деретић: 39). Фрагменти су танком нити мотивације или чисто хронолошких позиција (једно иде послије другога) везани за истрагу. Видан је ауторов напор да се постигне компактност или да се даде оквир компактности и цјеловитости: монолози владике Данила и игумана Стефана, партије Кола. Али добар дио *Горског вијенца* заузимају сцене фолклорне, шире узев, усмене црногорске говорне културе: у њој је прича о јунаштвима свакако веома важна, али су важна и вјеровања, гатања/врачања, „ријечања” с Турцима, причања о странцима (другим културама), вјерска нетрпељивост, шале и коментари. Перо Слијепчевић, између осталог, рекао је за *Горски вијенац* да је „слободни мушки разговор” (2: 131). Доиста, Његош више текста даје на овакве разговоре, на вајкања што се на њих троши вријеме а не ради о главној ствари, да се то може узети као својеврсно ауторско оправдавање, мимикрија метанаративног и метадрамског типа. Пошто драму упорно

попуњава, са становишта радње, неодговарајућим материјалом, аутор уписује јунацима како се туже због мањка акције или њеног одлагања („Хајте, људи, да што послујемо/ Али дома хајте да идемо”, 429–430). Поетику *Горског вијенца* творе успоравајуће, ретроспективне, епизодне или алегоричне говорне сцене не мање од оних које су оријентисане на главну радњу и њен циљ. Да је Његош писац 20. вијека, можда би јунаци ушли у расправу са аутором због такве замисли дјела. Међутим, ове епизоде једним дијелом посредују ону живописност која ће одлучујуће обиљежити књижевност епохе реализма на фолклорној подлози, а посредују и одлагање, успоравање радње као својеврсну драмску тензију (прича се а не изводи акција) и попуњавају мотивацију да се тај чин изврши.

Његош се не може разумјети изван своје средине и времена нити се смије, како чине неки коментатори *Горског вијенца*, говорећи о имену Србин и Црногорац, сводити на оквире једне регије. Опесивне тежње свог духа, сасвим одређене историјско-моралне процесе и савремене дилеме, он је преносио у индивидуализован умјетнички облик, стапајући наслијеђене пјесничке симболе са сликама из живота, вјеровањима и гатањима, лирским пјесмама и филозофским поемама, шаљивим згодама и „ријечањима” око смисла постојања, правца и сврхе дјеловања између вјерски супротстављених заједница повезаних истим поријеклом, обичајима, социјалним и регионалним околностима, све то у стилски и реторички динамичним (с)мисаоним односима и исказима јунака који се на тај начин индивидуализују и посредују основну радњу. Идеал романтичарске поезије - да се све раздвојене врсте поново уједине, да се доведе у везу филозофија с реториком и поезијом и да се одупре свим законима изнад себе (Schlegel: 210), на одређен начин је овапућен у *Горском вијенцу*. Његошев лични творачки гениј је српско пјесничко наслеђе (стара српска књижевност, класицизам, романтика) спајао са европском баштином и са духом народне епске и прозне ријечи, колико и средства (облици, теме, стил) и сврхе радње (идеје, заплет) око одлуке која изазива будућност и призива прошлост. Како би другачије *Горски вијенац*, по ријечима Стојана Новаковића, постао „јеванђеље родољубивих и за будућношћу својега народа замишљених синова српских”? У ствари, смисаоно-естетски пречишћена и индивидуализована колективна свијест која се отвара као пројект будућности.

 Литература:

- Бркић, Светозар: *Слике тескобе у Његошевом „Горском вијенцу”*// Научни састанак слависта у Вукове дане, 18/2, Београд, 1990.
- Водичка, Феликс: *Проблеми књижевне историје* (прев.), Н. Сад, 1987.
- Деретић, Јован: *Горски вијенац*, Београд, 1986 (лат.)
- Женет, Жерар: *Фигуре// Метафора, фигуре и значење* (прир. Л. Којен), Београд, 1986. (лат.)
- Иванић, Душан: *Облик и вријеме*, Београд, 1995.
- Мукаржовски, Јан: *Огледи из естетике и поетике* (прев.), Београд, 1998.
- Недић, Владан: *О усменом песништву*, Београд, 1976.
- Поповић, Миодраг: *Романтизам*, 1-3, Београд, 1975. (лат.)
- Поповић, Павле: *О Горском вијенцу*, 1923 (О Његошу// Сабрана дела, 8, Београд, 2000)
- Ризвић, Мухсин: *Једна могућност интерпретације „Горског вијенца” данас*// Научни састанак слависта у Вукове дане, 18/2, Београд, 1990.
- Слијепчевић, Перо: *Огледи о домаћим темама*// *Изабрана дјела*, 2, Сарајево, 1980.
- Татаркјевич, Владимир: *Историја шест појмова* (прев.), Београд, б. г. (лат.)
- Флашар, Мирон: *Његош и антика*, Подгорица, 1997.
- Хавелок, Ерик А.: *Муза учи да пише* (прев.). Н. Сад, 1991.
- Хумболт, Вилхелм: *Списи из антропологије и историје* (прев.), Н. Сад, 1991. (лат.)
- Schlegel, Friedrich.: *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart, 1978.



Биљана Ђорић-Француски
Филолошки факултет, Београд

РЕЦЕПЦИЈА РОМАНЕСКНОГ СТВАРАЛАШТВА ЏОРЏА ОРВЕЛА КОД НАС

*Све у свему, људи желе да буду добри,
али не сувише добри, и не баш све време.*
Џорџ Орвел

Славни британски писац Џорџ Орвел (George Orwell, 1903-1950), чије је право име Ерик Артур Блер (Eric Arthur Blair), рођен је у Индији, да би се убрзо са породицом преселио за Енглеску, где је похађао ексклузивну школу у Итону. Служио је у Империјалној полицији у Бурми, и на основу тих искустава пише свој први роман *Бурмански дани* (1934). Желећи да побегне не само од империјализма, већ и од сваког облика доминације човека над човеком, одлази за Европу, где се прехрањује обављајући разне лоше плаћене послове, живећи готово у беди, и тај период свог живота описује у аутобиографском делу *Нико и ништа у Паризу и Лондону* (1933). Објављује још два романа: *Свештеникова ћерка* (1935) и *Нека цвета аспидистра* (1936), а после путовања на север пише страствено дело о масовној незапослености, беди и пролетерском животу – *Пут у Виган Пир* (1937). Касније одлази у Шпанију да се бори на страни републиканаца, и дело у коме износи своја сећања на шпански грађански рат, *Каталонији у част* (1938), многи сматрају за његово највеће достигнуће. Претња да ће доћи до рата очигледна је у његовом наредном роману – *Излазак на ваздух* (1939), у коме доминирају фрустрација и носталгичност главног јунака. У међувремену се бави и новинарством, па пишући политичке и књижевне коментаре сарађује у многим часописима, а ради и као књижевни уредник за *Tribune*, ратни дописник за *Observer* и редовни сарадник за *Manchester Evening News*. Орвелови есеји објављени су у збиркама *У китовој утроби* (1940), *Критички есеји* (1946), *Лов на слона* (1950) и *Енглеска твоја Енглеска* (1953). Па ипак, Орвел је несумњиво најпознатији по својим јединственим политичким сатирама и алегоријама *Животињска фарма: бајка* (1945) и *Хиљаду деветсто осамдесет четврта* (1949), које су му донеле славу широм света.

Оба ова дела у преводу су објављена – мада са изузетно великим за-
кашњењем – на српскохрватском језичком подручју, и то у више само-
сталних издања, као и у оквиру Орвелових сабраних дела, што значи да је
овај писац наишао на одличан одзив у нашој преводилачкој рецепцији. У
овом раду биће представљено истраживање рецепције Орвеловог рома-
неског опуса на простору бивше Југославије, све до њеног распада 1992.
године, и анализирани сви текстови у којима се говори о овом британс-
ком писцу, пронађени у књижевним студијама, часописима и листови-
ма, као и другим периодичним или дневним публикацијама објављеним
на српскохрватској језичкој територији у том периоду. Први пут роман
1984 објављен је код нас скоро две деценије пошто је написан – 1968. го-
дине, код београдског издавачког завода „Југославија”, у преводу Владе
Стојиљковића и са предговором Леа Матеса, а затим у још два издања
1977. и 1978. године, док је четврто издање два пута штампано исте, и то
баш 1984. године: једном код „Београдског издавачко-графичког завода”,
а други пут у сарадњи овог издавача и загребачког „Аугуста Цесареца”.
Мало је позната чињеница да је роман *Животињска фарма* први пут на
нашем језику изашао у Минхену, још 1955. године, под насловом *Фарма
животиња: савремена басна*, и у преводу Слободана Станковића, а изда-
вач овог дела била је „Искра”. Међутим, како та књига сигурно није лако
проналазила пут до наших читалаца, можемо сматрати да се са објављи-
вањем овог дела још више каснило него што је то био случај са романом
1984 – готово три деценије, јер је оно по први пут код нас објављено 1974.
године, код загребачког „Наприједа”, у преводу Владимира Роксандића и
са предговором Леа Матеса, а затим и 1979. године код истог издавача.
Исти овај превод објавиће 1985. године и загребачки „Аугуст Цесарец” и
„Београдски издавачко-графички завод”, који ће штампати још једно из-
дање 1987. године. Осим споменутих издања, ова два Орвелова романа
објављена су и у едицији „Одабрана дјела Џорџа Орвела” у шест томова
код загребачког „Аугуста Цесареца” 1983. и 1984. године, заједно са сле-
дећим књигама: *Нитко и ништа у Паризу и Лондону, Зашто пишем и
други есеји, Бурмански дани, Каталонији у част и Сјећања на шпањолски
грађански рат*. У оквиру Орвелових сабраних дела, роман 1984 изашао је
у преводу Антуна Шољана.

У нашој књижевној периодици, међутим, много су заступљенији пре-
води Орвелове есејистике него фикције, а објављено је и неколико написа-
чији су повод били представа хрватског глумишта, постављена на основу
романа 1984, и истоимени филм. Есеји „Тоталитаризам и књижевност” и
„Зашто пишем” у преводу су штампани по два пута, а „Политика и језик”
из књиге *Лов на слона и други есеји* чак четири пута. Из ове збирке објав-
љен је и насловни чланак, а поред есеја „Смисао рата” и „Вешање” Орвел

је такође представљен нашој читалачкој публици и као књижевни критичар, преводима есеја „Исповест једног критичара”, „Raffles и госпођица Blandish” и „Унутар кита” (о делу Хенрија Милера). Што се тиче Орвелових романа, једино је београдски *Студент* објавио превод одломака из *Животињске фарме*, у четири наставка 1971. године (бр. 12, 13-14, 15 и 16-17), а 1975. године (бр. 13) исти овај лист доноси и превод одломака из романа 1984. И у критичкој рецепцији наилазимо на написе о Орвеловој есејистици, али су знатно заступљенији они који говоре о романима овог британског писца, а нарочито су бројни прикази подстакнути објављивањем превода Орвелових романа *Животињска фарма* и 1984. Током издвојеног периода таквих библиографских јединица има укупно тридесет и три, па Орвела према резултатима истраживања можемо слободно сврстати у британске писце о којима је наша послератна критика највише писала.

Београдски лист *НИН* у броју од 26. октобра 1952. године (стр. 8-9) уз превод Орвеловог есеја „Убио сам слона” објављује и нешто дужу и садржајнију белешку о писцу коју прилаже преводилац М/акс/ Еренрајх (алијас, Карло Остојић). Он Орвела сврстава међу најеминентније енглеске књижевнике, али му такође замере на политичкој ортодоксности, и то са позиције левице. И поред тога, аутор белешке истиче као врлине *искреност* и *душевни интегритет* овог романописца, који не прихвата компромисе са стварношћу доба у коме живи. Окарактерисавши познати *Орвелов социјализам* као „комбинацију између врлина радничке класе и пропадајуће средње буржоазије”, Еренрајх наглашава да његов песимизам и мржња према тиранији највише долазе до изражаја у роману 1984.

Иако је у свом прегледу савремене енглеске књижевности, објављеном у загребачком *Вјеснику* за 7. октобар 1955. године (стр. 9), под насловом „У знаку равнотеже (Запис о сувременој енглеској књижевности)”, Орвелу посветио само неколико реченица, Новак Симић убрзо се нашао на удару жестоке критике у осврту Дарка Сувина „Најприје анализа”, који доноси загребачки *Студентски лист* у броју за 1. новембар исте године (стр. 5). Симић, наиме, објашњава да се енглески писац у својој сатири *Животињска фарма* путем алегорија подсмева диктаторима, док у роману 1984 мрачно слика будућност човечанства, па додаје да је то дело „загрижљива сатира на социјализам будућности”. Сувин тврди да не може свако да се сложи са оним што је изречено у предметном прегледу, а нарочито пажљиву анализу захтева овлашно анатемисање Орвела и нетачна карактеризација романа 1984, јер је то утопистичко дело веома значајно због тога што писац приказивањем друштвених процеса и психологије власти битно доприноси нашем сазнању. Оно се не може протумачити као једноставна сатира на социјализам, сматра приказивач, зато што Орвел у

1984 протестује против нечовечног угњетавања, тиме што слика фузију нацистичког и стаљинистичког култа, и овај роман не треба схватити као пророчанство већ као опомену, истиче Дарко Сувин.

Скоро две деценије пошто је написано капитално Орвелово дело *1984*, оно је тек први пут објављено на нашем говорном подручју 1968. године, са „Предговором” (стр. 5-17) који је написао Лео Матес. И сам аутор предговора пре свега истиче велико закашњење са којим се овај роман појављује код нас, а затим доста детаљно износи податке о животном путу и књижевном развоју енглеског писца, да би нагласио како Орвелову главну инспирацију чине „његови политички погледи и циљеви”, као и да се у његовом стваралаштву не могу раздвојити „политика и литература”. Још у претходном роману, *Животињска фарма*, Орвел помоћу животиња изражава своје политичке погледе, напомиње критичар и додаје да је већ у том роману очигледна пишчева потреба да отворено подигне узбуну како би се спречила пропаст човекове личности од стране супердржаве. У том смислу, наглашава Матес, и предметни роман представља упозорење, јер писац на основу онога што је доживео види како се приближава таква опасност, али то доводи и до једностраности његовог романа у тематском смислу, пошто је из фабуле избацио небитне елементе да би се сконцентрисао на сферу политичких односа које приказује. Исти овај проблем који мучи Орвела, а то је тотална пропаст човечанства у будућности, присутан је као основна тема и у роману *Врли нови свет* Олдоса Хакслија, напомиње приказивач и повлачи паралелу између њих, али указује и на то да се у оквиру обрађивања једног те истог проблема центар пажње у ова два романа знатно разликује, јер оно што је било споредно у Хакслијевом роману постаје код Орвела тежиште. Прецизније тумачећи поруку романа *1984*, у коме су приказани политички систем једни тумачили као огледало стаљинизма, а други макартизма, аутор предговора у покушају да помири оба ова мишљења износи своје оригинално схватање да је најправедније и најрационалније ту поруку исказати у виду „протеста и упозорења које се односи на милитаризам и сваки други етатизам било које врсте и боје”. Без икакве дубље анализе приказаног романа као литерарног дела, Матес свој предговор завршава указујући на то да ће ово Орвелово остварење још дуго времена остати актуелно.

Међу бројним приказима подстакнутим објављивањем превода овог Орвеловог романа, као први се истиче чланак Предрага Протића у београдској *Илустрованој политици* за 22. април 1969. године (стр. 49), под насловом „Језива слика будућности (1984, роман Џорџа Орвела)”. Модерна дела овог жанра нам уместо светле пружају језиву слику будућности, па тако и предметни роман приказује потресну визију тоталитаристичког света, подвлачи аутор приказа и додаје да енглески списатељ у овом делу

ствара трагичне ситуације тако што представља владавину одређених политичких норми. За тако мрачну визију будућности Орвел је имао одређене друштвене моделе пред очима, истиче критичар наводећи не само стаљинизам, већ и макартизам као авет која се надвија над Америком, па затим закључује да, тиме што је у свом делу примере из тоталитаризма у разним земљама довео до крајњег апсурда, Орвел доказује да се противи свакој врсти ове појаве.

Београдске *Књижевне новине* 26. априла исте године (стр. 4) доносе приказ Властимира Петковића „Џорџ Орвел: 1984”. Овај критичар сматра да, упркос пропасти хитлеризма у Другом светском рату, Орвел у овом роману приказује визију друштва у будућности засновану на неким његовим карактеристикама, као и даљу еволуцију тоталитаризма уопште, мада указује и на присутност карикираних елемената стаљинизма. Поредећи Орвела са Јевгенијем Замјатином и Хакслијем, Петковић њихову сличност види у специфичном песимизму при изношењу личне концепције историје, у смислу опомене. Приказ се завршава похвалом преводиоцу Влади Стојиљковићу, који је добро обавио „свој врло тежак посао”.

И београдска *Књижевност* у броју за мај 1969. године (стр. 527-529) објављује приказ Даше Дрндић „Џорџ Орвел: 1984”. Указавши на немилосрдност овог романописца, који у својим романима о борби усамљених јунака против дехуманизованих људи на власти, никада ничему не повлађује, аутор приказа управо у тој особини види и корене његове вредности као књижевника. У предметном делу Орвел потенцира страх од будућности и машина, приказујући у својој *антиутопији* окрутну и прљаву слику света, истиче критичар, а затим износи неке замерке: да то дело не поседује истинску напетост, да је писац применио већ преживелу експлицитну литерарну технику и да је хумор присутан у претходним романима пресушио. У роману *1984* Орвел је приказао стравичну слику света, тиме упозоравајући човечанство на тоталну дехуманизацију у будућности, закључује Даша Дрндић, завршавајући приказ похвалом Орвеловог језика који се одликује многобројним кованицама и необичним изразима.

Следећи приказ на овај Орвелов роман написао је Милан Мирић у загребачком *Телеграму* за 30. мај исте године (стр. 4), под насловом „Залудна истина”. Приказивач истиче универзализам предметног романа и забринутост Орвела као човека пред оним што га чека у будућности, па зато тај писац у свом делу поставља питања која су до тада била неизречена. Аутор приказа затим пореди *1984* са романом Џека Лондона *Гвоздена нета*, јер сматра да ова два писца заузимају исти однос према човеку, мада додаје да је визија човекове будућности у Орвеловом роману нарочито мрачна будући да њој нема алтернативе, пошто британски писац слика потпуну и обезличену човекову неслободу у којој људи чак не-

мају право ни да се побуне као што би то могли у случају ропства. Наиме, истина коју приказују ова два романописца у наведеним романима већ је увелико постала свакодневни живот људи и нема начина да дође до неког истинског преокрета, па је услед тога та истина – као што је то речено и у наслову приказа – већ постала *залудна*, закључује Мирић.

Београдски *НИН* 27. јула 1969. године (стр. 13) објављује приказ Жике Богдановића „Фантасмагорије двојице сањара“, подстакнут истовременим штампањем 1984 и романа *Више него људски* америчког писца Теодора Стерцена. Критичар капитално дело енглеског романописца назива „Орвелов моралистички трактат“ због његове отворене моралистичке амбиције, нарочито при одговарању на питање о могућности спаса човека као представника људске врсте. Аутор чланка тумачи Орвелово мишљење да у будућности нема никакве шансе за човека и човечанство, пошто је у његовом роману једна тоталитаристичка ситуација доведена до коначних последица, као крајњи и неминован пораз човека који губи контролу над свешћу и постаје *не-биће*. Захваљујући Орвеловој снажној и изворној имагинацији, читалац је убеђен да чак ни оплемењујућа љубав не може човеку послужити као одступница, зато што, по пишевом мишљењу, човек „није дорастао датој ситуацији“, закључује аутор приказа и препоручује читаоцима овај антиутопијски роман који по својој књижевној вредности и концепту завређује њихову пажњу.

У чланку „GeorgeOrwell: кризе и тјескобе савременог човјека“, који загребачка *Књижевна смотра* доноси у броју за зиму 1969/1970. године (стр. 3-10), Мирослав Бекер указује на Орвелову политичку супериорност над савременицима, од којих се он разликовао по проницљивости при анализирању политичке ситуације. Као особине његовог карактера и књижевног дела, критичар још истиче интегритет, доследност, храброст и фасцинацију суровошћу и силом, али и двозначност, односно, дуализам између идеализма и егоцентричности просечног човека. Роман 1984 аутор чланка назива једном од најцрњих визија о будућности цивилизације, као и песимистичном и мрачном сатиром, у којој енглески писац изражава свој опсесивни страх од уништења људске индивидуалности и идентитета, како би упозорио читаоца да је тоталитаризам опасност која заиста латентно постоји у данашњем друштву. Ово дело нарочито је успешно због тога што је у њему дочарана атмосфера тескобне неизвесности, подвлачи приказивач, мада напомиње да је први део романа потреснији због тога што је реалистичан, док у другом делу књига поприма симболичну димензију. У закључку се аутор приказа пита колико се од предвиђања изнетих у предметном роману остварило за две деценије које су протекле од његовог објављивања, па онда подсећа на неке појединости које су заиста постале стварност. Напоменувши да су то све ипак била нагађања,

Мирослав Бекер закључује да такву будућност вероватно нећемо доживети, али да она на жалост није потпуно искључена.

Један од приказа који се појављују у домаћој критици убрзо по објављивању Орвелове 1984 на нашем језику јесте чланак анонимног аутора „Поглед у будућност”, објављен у београдском листу *НИН* за 4. јануар 1970. године (стр. 7). Предметни роман оцењен је као ремек-дело антиутопије, жанра који изражава сумњу у остваривање беспрекорне друштвене заједнице и њен морални препород у будућности. Будући да таква сумња не само да није оповргнута, већ добија све више потврда, дела слична приказаном роману довела су до формирања депресивне моралне климе, у виду новог светског бола, подвлачи аутор чланка и додаје да је у овом смислу Орвел отишао најдаље баш у роману 1984, који оцењује као *страхотну* визију тоталитаризованог света у будућности. У таквој цивилизацији је уз помоћ механизма тоталитарног друштва искорењен и последњи, најесенцијалнији аспект људског бића, а то је његова бунтовна природа, закључује анонимни приказивач.

Београдска *Култура* 1970. године (стр. 184-187) објављује приказ Симона Симоновића под насловом „Моћ није средство, моћ је циљ”, у коме аутор истиче да романом 1984 Орвел упозорава на то да модеран живот не води неизбежно до развоја људског друштва. Предметни роман чак садржи изванредан елемент негативности, пошто Орвел таквим развешавањем постојеће визије будућности прети да обезвреди човека, наглашава приказивач, па зато ово дело сврстава у негативне или антиутопијске визије будућег друштва. Поредити затим Орвела са Замјатином и Кафком као претходницима у таквом негативном визионарству, критичар тврди да енглески романописац иде корак даље јер су његова предвиђања толико сурова и злослутна да доводе до потпуног човековог уништења. То што су Орвелова упозорења поткрепљена чињеницама из стварности, као што су све чешће присуство догме у модерном животу, као и манипулисање људима помоћу разних идеологија, само потврђује савременост и значај пишчевих упозорења у приказаном роману, закључује Симон Симоновић.

Још један напис подстакнут штампањем превода овог романа јесте чланак „Орвелова фатална 1984. година” у броју за мај 1970. године (стр. 445-448) титоградског часописа *Стварање*. Аутор овог приказа, Миро Главуртић, под потпуно истим називом и са идентичном садржином, објавио је чланак без икаквих измена и у септембарском броју краљевачког часописа *Октобар* за исту годину (стр. 16). Он назива предметно дело антиутопијским, али тврди да оно није резултат књижевне моде, већ је створено као последица пишчеве медитације над стварним и недавним историјским догађајима. На основу тих догађаја, Орвел је логички и историјски

извукао *парадоксални мрак*, створивши убедљиву визију у којој карикира такозвани „енглсоц” – то јест, енглески социјализам, и пројектује га у будућност у виду застрашујућег *елефантијазиса*, подвлачи критичар. Овим својим делом Орвел нас уверава у постојање језивог парадокса историје, а то је да у будућности нема шта више да се деси, па друштво које је насликано у приказаном роману живи у историји, наводи аутор чланка. У закључку Главуртић разматра стилске особине романа *1984*, инсистирајући на томе да, иако Орвел саопштава свој страх и слутње користећи средства књижевника, ипак овог писца одликује стил политичара који тежи да што сугестивније својим делом изврши мобилизацију којом би зауставио тај историјски механизам самоуништења помоћу страха и лажи.

Београдски лист *Студент* 1971. године у наставцима објављује превод одломака из романа *Животињска фарма*, пропраћен кратком белешком „George Orwell” у броју за 20. април (стр. 11). Иако непотписана, она вероватно потиче из пера преводалица (Александар Костић и Ранко Мاستиловић) и, мада не садржи никакве критичке судове или оцене Орвеловог стваралаштва, важна је као прво спомињање предметног романа у нашој књижевној критици. Иако је преведен на четрнаест језика и продат на матерњем језичком подручју у преко милион примерака, и овај Орвелов роман као и *1984* остаје без икаквог критичког осврта на нашем подручју више од две деценије, али ту су главну улогу сигурно одиграли неки други – а не чисто књижевни – фактори.

Предговор за наше издање романа *Животињска фарма* 1974. године (стр. 5-15) написао је Лео Матес, који је такође био аутор предговора за превод романа *1984*. У ова два дела Орвел литерарним средствима изражава своје доживљавање света, пошто није равнодушан пред проблемима друштвене неправде у садашњем судбоносном тренутку историје, сматра критичар. Он тврди да због тога *Животињска фарма* не може бити третирана са чисто књижевно-естетског аспекта, уз занемаривање оног друштвено-политичког, односно, историјског тренутка настанка овог дела. Визија развоја будућности коју Орвел износи у своја два романа јесте стравична, али тиме што је у предметном роману прибегло животињским ликовима, он је само изразио тежњу да се тематски његово дело не повеже са било каквим стварним збивањима у свету, већ да помоћу њега, кроз истину представљену симболима, упозори на претње које носи будућност, прецизира Матес. Он сматра да Орвелов роман нема никакву изричиту мобилизацијску поруку, већ само позива читаоца да размисли и да се припреми на све замке које га очекују. Приказивач такође оцењује да је погрешно то што се сувише велики значај приписује сличности неких елемената фабуне романа са догађајима из прошлости, јер је по његовом мишљењу – сасвим супротно томе – Орвел окренут према буду-

ћности и жели да читаоца подстакне на размишљање о њој. Отуда и карикирано приказивање елемената из стварности у његовом роману, управо ради истицања опасности које вребају човечанство у тој будућности и упозоравања да је потребно борити се против *злоупотребе* речи, додаје критичар. У закључном делу предговора аутор указује на чињеницу да се Орвел није овде зауставио у свом деловању, већ и његово наредно дело – роман *1984* – представља наставак тог истог упозорења, као и да ниједан од та два романа, упркос томе што је протекло много времена од њиховог објављивања, не бисмо могли назвати застарелим, мада нам је јасно да се Орвелова предвиђања нису у потпуности обистинила. Па ипак, иако се пропаст коју је у својим делима приказао Орвел није остварила, „потреба упозорења ипак није била узалудна, можда је чак била и допринос отклањању опасности”, закључује Лео Матес.

Никша Глиго, аутор приказа „George Orwell: *Животињска фарма*” у загребачком часопису *Тека*, за јесен 1974. године (стр. 1483-1484), тврди да је то дело за нас занимљиво због Орвеловог критичког утопизма, његовог захтева да се спроведе политизација књижевности и упоређивања са романом *1984* помоћу којег се може оценити сазревање Орвеловог стила. Аутор чланка даље истиче да се не исплати постављати питање актуелности садржаја Орвелове политичке ангажованости само на основу предметног романа, јер је тај садржај већ типизиран, али такође не смемо овај роман посматрати ни само као бајку, због пречестих алузија које указују на тумачење конкретних ситуација. На основу тога, он закључује да су изабрана литерарна техника и пишчев императив политичког деловања у овом роману неусклађени, па зато симболи губе смисао свог значења на коме је била заснована читава конструкција дела и претварају се у нејасне визије. Осим тога, у *Животињској фарми* би тешко могла да се нађе потврда потребе за политичком ангажованошћу у књижевности да иза тог романа није уследила *1984*, дело у коме је визија врлог, новог света реализована до савршене конкретности, закључује Никша Глиго.

У броју за период од 12. до 26. децембра 1974. године (стр. 12), загребачко *Око* доноси под насловом „Преображаји и упозорења” два приказа Џемалудина Алића, од којих се први односи на управо објављено друго издање превода романа *Животињска фарма*. Критичар подвлачи алегоричност, многозначност и вишеслојност садржаја предметног дела, и поред привидне јасноће и једноставности његових порука. Кроз животињске ликове Орвел у ствари говори о човеку, бунећи се против тираније и залажући се за победу људских вредности у хуманизованом друштву, истиче приказивач. Говорећи о Орвеловом стилу, Алић указује на скоро математичку тачност, лишену претеривања или сувишних апстракција,

као и на одмереност и перфекцију приповедања, што све доприноси упечатљивости упозорења које нам упућује британски писац својим делом.

Још један од есеја чији је аутор Матеј Мужина, под насловом „Орвел и његова басна *Животињска фарма*”, доноси загребачка *Књижевна смотра* 1975. године (стр. 17-28). Критичар доказује на основу елемената из Орвеловог живота да услед сопственог искуства овај писац не прихвата модерну цивилизацију, чију пропаст предвиђа у својим делима. Говорећи о његовој приповедачкој техници, аутор есеја тврди да се Орвел увек држи на дистанци као објективан, незаинтересован посматрач, па стога намерно избегава да тумачи чињенице, него их само региструје. Овакав поступак, којим се примењује емоционална дистанцираност писца од животних ситуација, типичан је за модерну књижевност, истиче приказивач, али додаје да Орвел притом жели и да живи у некој ситуацији и да је види као предмет посматрања, што је немогуће. Тематски се Орвелово стваралаштво одређује као *ангажована* проза, а нарочито његова критика тоталитаризма као система и начина живота којим се уништава индивидуализам, констатује аутор чланка. Иако наводи да Орвел опомиње против сваке врсте тоталитаризма, он са друге стране тврди да је у *Животињској фарми* политичка сврха енглеског писца била да разоткрије *мит о совјетском друштву*, па као доказ за то указује на кореспонденцију многих догађаја у предметном роману са историјским догађајима током револуције у Русији. Облик басне послужио је Орвелу као средство симплификације због своје имперсоналне форме приповедања, како би његово дело добило и општи значај, чему доприносе и веома духовите, једноставно изречене генерализације пуне описа детаља, закључује Матеј Мужина.

Приказ Предрага Протића „Животиње и људи (*Животињска фарма*, роман Џорџа Орвела)”, објављен у београдској *Илустрованој политици* за 4. фебруар 1975. године (стр. 59), започиње чудном констатацијом од само две речи: „Поражавајућа књига”. Узроке за настајање оваквог дела, које истовремено назива антиутопијом и бајком, критичар види у савременој ситуацији у доба када је Орвел писао тај свој роман и указује на то да се у њему могу препознати неки историјски догађаји, као и савремене личности. Међутим, аутор чланка сматра да је од тога у овом делу неупоредиво важнији стравични механизам који *поражава* читаоца и улива му осећање језе пред поруком романа који представља речито упозорење на то да је човекова природа предодређена да буде зла и да све оно што он дотакне постаје зло.

Предговор „Стазе Ерика Блера (У поводу Орвелове публицистике)” за књигу *Зашто пишем и други есеји* (стр. 5-20), која је уврштена у његова изабрана дела 1983. године, написао је Владимир Роксандић. Иако је већи део овог чланка посвећен Орвеловој есејистици, у њему има говора и о

најзначајнијим романима енглеског књижевника. Орвелови романи, исто као и његови есеји, одликују се тиме што им је конструкција прорачуната и унапред задата, а писац се свесно одриче неисцрпних поетских могућности језика, представљајући неке проблеме о слободи и истинитости који су веома битни за одређивање структуре савременог света, истиче критичар. Он 1984 назива негативном утопијом, а *Животињску фарму* саркастичном бајком, оправдавајући Орвелов избор тематике и његову опседнутост тоталитаризмом, нарочито ако се узме у обзир све што је писац лично проживео. У другом делу предговора аутор детаљно објашњава који су то елементи из Орвеловог живота највише утицали на његово стваралаштво, а у закључку говори о бесперспективности идеја за које се он залагао.

Титоградски часопис *Стварање* у броју за мај 1978. године (стр. 676-677) доноси чланак Зорана Живковића „Тријумф антиутопије”, подстакнут другим издањем Орвелове 1984 и Хакслијевог романа *Врли нови свет* претходне године. Сврставши ове романе међу прворазредна дела научне фантастике и врхунска литерарна остварења двадесетог века, критичар указује на то да су разлози због којих је Орвелов роман распродат и у првом издању (пре готово пуних десет година) и у другом издању измењени. У том смислу, он објашњава да су пре једне деценије код нас вредности овог романа тумачене као натуралистичка алегорија на рачун тоталитарних система који су заиста тада постојали, па као примере за ову тврдњу наводи стравични стаљинистички облик владавине, као и моделе из великих далекоисточних држава. Будући да су у међувремену ти тоталитарни системи доведени до крајности, предметни роман постао је изузетно ангажовано дело, као *протестна књига*, закључује Зоран Живковић.

Суботички часопис *Руковет* у двоброју за новембар-децембар 1980. године (стр. 665-666) објављује чланак Изета Ханџића „Алегорија тоталитаризма”, у коме аутор тврди да је роман *Животињска фарма* ганутљива и горка романсирана гротеска. Не слажући се са оценом других критичара да овај роман припада жанру било фантастике било утопије, приказивач га одређује као велику метафору и алегорију, јер читалац стално препознаје реалност. Идејна основа приказаног дела је Орвелово страховање од тоталитаризма и опомена да радња овог романа може да се претвори у реалност, прецизира Ханџић, у закључку упућујући похвале Орвеловој поетици која је пуна асоцијација на реално.

У броју за мај 1981. године (стр. 312-321), београдски *Савременик* уз превод приповедака Х. Џ. Велса и Хулија Кортасара објављује и чланак Бранка Анђића „Привиђење, или шта већ беше” у коме приликом општег одређивања одлика фантастике, углавном говорећи о стваралаштву два већ споменута писца, аутор кратко дотиче и Орвелов роман 1984. Напоме-

нувши у уводу да дела која се сврставају у фантастику својом сопственом организацијом успостављају одступање од нормативног система, критичар у даљем тексту објашњава због чега овај Орвелов роман – у складу са изнетим мишљењем – не спада у домен фантастике. Наиме, у предметном делу представљен је потпуно заокружен свет без икаквих раскорака унутар текста, и управо због те унутрашње кохерентности, ненарушене логике и уверљивости оно има велики успех код читалаца, тврди аутор чланка. Пошто овај роман ни у чему не одступа од почетних премиса, без обзира на то што су оне плод књижевне конструкције а не друштвеног искуства, читалац није забринут пред одступањима у односу на стварни свет, јер је у тренутку када је почео да чита овај роман пристао на те измишљене премисе, а унутар света који је у њему приказан нема никаквог раскорака, па стога у Орвеловој 1984 нема ни фантастике, закључује Анђић.

Трећи програм Радио-Београда у броју за пролеће 1983. године (стр. 207-225) објављује чланак чији је аутор Димитриј Рупел, под насловом „Око године 1984”, а поводом приближавања године о којој говори истомени Орвелов роман. Критичар започиње чланак напоменом да се у средишту овог романа налази време, а да се писац бави суштином друштвених и политичких уређења која владају широм света. Орвеловом заслугом, ова година постала је судбоносна, јер побуђује *страх и страву*, и око ње су исплетени митови и алузије, додаје аутор приказа. Он даље тврди да је енглески писац модерно доба у свом роману представио као непријатно, уз елементе страшног песимизма и далекосежне критике, па се стога за његово исходиште не би могло рећи нити да је еволуционистичко нити да је прогресистичко. У погледу примењеног приповедачког поступка, приказивач износи констатацију да је Орвелов текст у чврстој вези са модернизмом, а да писац имплицитно полемише са авангардизмом и иновацијама по сваку цену. Орвелова порука у овом делу јесте да је свет грозан, али да човек против тога ништа не може да предузме, осим да ишчекује крај, односно да траје до истека времена које му је стављено на располагање, објашњава аутор чланка. Он затим повлачи паралелу између романа 1984 и Кафкиног *Процеса*, сматрајући да Орвелово дело по много чему личи на овај роман, а нарочито по томе што писац не види излаз из сумануте ситуације. Истичући да 1984 спада у кључна дела модерне европске књижевности, и поред тога што је Орвелу замерано да није довољно ангажован и радикалан, Димитриј Рупел закључује да је у приказаном роману, у коме су представљене страва и тескоба модерног времена, наликана гола суштина социјалистичког реализма.

Ново, четврто издање превода Орвеловог романа 1984, управо у години која представља наслов тог дела, пропратила је кратка „Белешка о писцу” (стр. 285) анонимног аутора (коју је вероватно саставио преводи-

лац – Влада Стојиљковић). Њен већи део састоји се од најосновнијих библиографских података о енглеском писцу и његовим најзначајнијим романима. Аутор белешке истиче да је тек својом сатиром *Животињска фарма* Орвел стекао популарност код шире читалачке публике, јер је у том делу у литерарној форми изразио своја политичка схватања да би се обрачунао са политиком вођеном после Другог светског рата. Критичар сматра да је 1984 Орвелово најбоље дело, а тематски га одређује као визију тоталитарне државе у којој владају беда и глад, а човек као личност потпуно је деградиран. Тумачећи предметни роман као Орвелов протест против тенденција које би могле да усмере историју у том правцу, приказивач затим указује на одлике по којима тај роман спада у дела чија вредност не застарева, као што су снага пишчеве имагинације, уверљивост и реалистичност, приповедачка вештина и *дубоки хуманизам*.

Нишка *Градина* у двоброју за јануар и фебруар 1984. године објављује један за другим два чланка о овом роману. Аутор приказа „Орвелова 1984 – између утопијског и стварног” (стр. 5-11), Бојан Јовановић, тумачи предметно дело као литерарну визију Орвеловог модела тоталитарног система, али и као његову опомену савременом свету. Имајући у виду друштвено-политичка и културна догађања у доба настајања овог дела, које је писано одмах по завршетку Другог светског рата, критичар наглашава да оно приказује неке тенденције и могуће негативне консеквенце нашег доба, па се може назвати антиутопијом. Инсистирајући на врло убедљивом осликавању егзистенцијалне узнемирености и немоћи појединца, есејист истиче да приказани роман истовремено имплицира и Орвелово немирење са тадашњом реалношћу, као и његову критику дехуманизовања стварности, и то са застрашујућом уверљивошћу. Ужас визије енглеског писца је управо у томе да је она могућа и да су у њој препознатљиви неки елементи савремене стварности, па стога роман 1984 пре свега представља опомену човечанству, закључује Бојан Јовановић.

У истом двоброју нишке *Градине* објављен је и чланак Младена Јовановића „Новиговорити – језик у Орвеловој 1984” (стр. 12-23), чија је суштина пре лингвистичке него књижевне природе. У уводном делу написа говори се уопштено о појму утопије, а затим се указује на појаву негативне утопије или дистопије почетком двадесетог века, у виду књижевних дела у којима су приказане најстрашније ноћне море, а као најпознатији примери за тај жанр наведени су Хакслијев *Врли нови свет*, Замјатинов роман *Ми* и предметно Орвелово дело. У та три романа су до крајњих граница развијене извесне негативне тенденције које се већ осећају у садашњости, тако да би светови које њихови аутори приказују уколико се нешто не предузме заиста могли да постану стварни, истиче аутор написа и додаје да функција негативних утопија управо и јесте да упозоре човека

на такву опасност. Преостали део чланка посвећен је анализи Орвеловог новиговорити – језика, уз инсистирање Младена Јовановића на томе да су људски језик и изванјезичка стварност узајамно зависни.

Чланак занимљивог назива – „1984 или 1985”, чији је аутор Гордана Б. Тодоровић, објављен је у двоброју за јануар и фебруар 1984. године (стр. 189-190) београдског *Савременика*. У њему аутор повлачи паралелу између Орвелове 1984 и знатно касније објављеног дела Антонија Берцеса *Хиљаду деветсто осамдесет пета* (1978). Указавши на чињеницу да је Берцес необичан писац, као и на живост и динамичност, ироничност и супериорну духовитост његовог стваралаштва, приказивач подвлачи јасну асоцијацију радње предметног дела на Орвелов роман, садржану још у наслову чланка. Критичарка затим објашњава да управо у првом делу своје књиге Берцес даје коментар романа 1984, док у другом приказује своје сопствено виђење будућности и имагинарну слику хаоса у британској привреди. На крају приказаног дела, слично као и Орвел у 1984, Берцес показује своју веру у човекову домишљатост и генијалност да се, и поред непредвиђених опасности, извуче из најтежих ситуација, закључује Тодоровићева.

Пишући такође о овом Орвеловом роману, Жика Богдановић у чланку „Орвел, 1984, и будућност која је прошла”, објављеном у београдској *Борби* за 14-15. јануар 1984. године (стр. 12), то дело назива антиутопијским романом о будућности за коју нема наде и апокалиптичком визијом сутрашњице, у којој ће бирократска тиранија безусловно тријумфовати. Аутор чланка затим повлачи паралелу између Орвела и Кафке и подвлачи суморну кафкијанску црту у роману 1984. Напоменувши да бисмо се једног дана и не знајући како могли обрести у свету који Орвел приказује у свом делу, аутор приказа истиче и шире социоисторијско значење предметног романа, као и то да енглески књижевник у 1984 поставља и питања филозофске, психолошке и моралне природе. Закључивши на основу свих изнетих елемената да ову Орвелову књигу ипак никако не можемо назвати антиутопијском, зато што енглески списатељ није само замишљао, него је описивао доста тога што је већ у пуном замаху, Богдановић оцењује да су три деценије које су протекле од писања 1984 оспориле истинитост Орвелове *праволинијске дијалектике*, као и да се орвеловска визија „све мање читује као неумитна историјска реалност”.

Београдска *Борба* у двоброју за 5-6. мај 1984. године (стр. 12) доноси чланак Вука Крњевића „Орвелово пробијање”, а исти напис, само мало скраћен, биће објављен и у београдској *Политици* за 12. мај те године (стр. 9). Аутор приказа даје историјско-политичку слику савременог света, која се битно разликује од Орвелових предвиђања, па чак говори и о послератној ситуацији у нашој земљи, величајући појаву покрета несвр-

станости која је спречила поделу света на две велике агломерације са различитим идеологијама – као што је то случај у књизи 1984. Међутим, он одмах напомиње да постоји нешто по чему је Орвел и данас актуелан, а то је идеја о исправљању историјских чињеница и подређивању свега идеолошкој равни, као и да је један од предуслова за духовно ослобађање у таквој ситуацији „пробијање владајуће свијести”, које је оцењено као утопијско. Управо по појмовном лимитирању језика у садашњости, брисању прошлости у језику и обликовању језика и историје, Орвелова негативна утопија је и даље актуелна, истиче аутор чланка, па затим илуструје своју теорију на примеру српског народа, који је све од XIV века па до Другог светског рата био под притиском моћнијих држава које су покушавале да униште свако сећање на прошлост и традицију. На крају чланка Крњевић замера Орвелу на крутости и наивности утопијске визије у односу на постојећи, много рафинованији и ефикаснији тоталитаризам, али закључује да је 1984 ипак ближа години када је тај роман писан (1948) него години на коју се односи, и то због тога што се свет у међувремену усавршио и у подјармљивању и у отпору.

Предраг Палавестра у београдској *Књижевној речи* на лето 1984. године (стр. 6) објављује чланак „Порука из Орвелове 1984”, поводом наступања године о којој Орвел говори у предметном роману. Сврставши ту књигу у жанр негативних утопија, и то оних мрачних, аутор приказа тврди да се Орвелова црна привиђења управо остварују пред нашим очима, али да 1984 не треба посматрати ни искључиво са књижевног ни само са историјског гледишта, већ је треба схватити као глобалну метафору о перспективама данашње цивилизације. Упоређујући стварност у години о којој говори роман са Орвеловом забринутотошћу и грозном визијом црне будућности, аутор чланка подвлачи да је људска трагедија коју приказује енглески романописац за њега последица тоталног отуђења човечанства. Критичару, најзад, претње које Орвел износи у свом роману не изгледају нестварне, већ мисли да се у њима могу препознати и неке одлике савремене цивилизације, па због тога визију коју енглески писац открива у предметном делу не треба схватити као пророчанство или упозорење, него као метафору за свет који треба избећи јер у њему влада тоталитарно безумље. У том циљу, обавеза је и природно право писца и интелектуалаца да спрече такве манипулације и онемогуће победу контроле мишљења и личности, закључује Предраг Палавестра.

Аутор чланка „Негативна утопија у 1984”, објављеног у београдским *Књижевним новинама* за 1. децембар 1984. године (стр. 17), Јасмина Лукић, између осталог говори и о визији будућности коју је Орвел створио у свом роману пре више од три деценије, излажући доказе за релевантност пишчеве утопијске пројекције. Већи део чланка посвећен је поређењу

1984 са филмовима „Дан после” и „Прекретница”, као и излагању типологије утопијских пројеката коју у свом делу *Фантастично у књижевности* износи Е. С. Рабкин. Према таквој класификацији, Орвелов роман би спадао међу дела која нису везана за тренутна реална искуства или за неки одређени корпус знања, подвлачи аутор приказа. Иако полази од извесних реалних искустава, писац их селекционише и хипертрофира, а осим тога и допуњава сазнањима о технолошкој цивилизацији која су му доступна, наглашава приказивач, оцењујући предметно дело као негативну утопију. Аутор чланка додаје да стварност у 1984. години не потврђује Орвелова предвиђања као што је то могло раније да се очекује, пошто свет у тој години изгледа другачије него у приказаном роману, што не значи да је бољи, али показује да се Орвел ипак преварио у својим *злослутним предсказањима*. Ово је један нови мотив за читање чувеног Орвеловог дела, на *изокренути* начин, што само по себи много говори о природи нашег времена, закључује Лукићева.

Иво Видан у есеју „Крлежа и Орвел”, објављеном у двоброју загребачке *Републике* за март и април 1988. године (стр. 169-187), повлачи паралелу између ова два књижевника, указујући на тематске и стилске разлике и сличности њихових дела. Одредивши их као писце који припадају предратној европској левици, критичар напомиње да је поређење Крлеже и Орвела потекло из ванкњижевне ситуације, то јест, њиховог односа према историјском, културном и друштвеном контексту. У том смислу, карактеристике Орвеловог животног опредељења, али и књижевног ангажмана, могу се наћи још у време када је он учествовао у шпанском грађанском рату, а у својим делима исказивао полемичност и сугестивност, подвлачи аутор чланка, па ту тврдњу илуструје примерима из предратног Орвеловог романа *Излазак на ваздух*. Пишући свесно и намерно реалистичким стилем, Орвел тај реализам користи као „средство анализе, пјесничке идиосинкразије и комедије”, на приземан и експлицитан начин, подвлачи приказивач, али додаје да је занимљиво то што већ у овом делу писац приказује неке своје опсесивне слике будућег света. Роман *Животињска фарма* Иво Видан назива алегоријском конструкцијом, а 1984 носталгијском причом, испричаном бенигно и са хумором, али и уз дубоку интуицију и до екстрема доведену политичку имагинацију писца који је још тада схватио да ће у будућем полицијском свету владати сиромаштво и сивило.

У чланку „Научна фантастика и антиутопија”, који доносе београдски *Видици* у двоброју за април и мај 1988. године (стр. 221-224), Вера Јанићијевић између осталог говори и о романима 1984 и *Врли нови свет*. Она ова два дела сврстава у научну фантастику, као жанр који испитује застрашујуће претпоставке новог доба, а још уже их дефинише као антиутопије,

односно, књиге којима се антиципира дехуманизација друштвеног система. Тема Орвеловог романа је контрола друштва помоћу политике, негирање појединца и обезвређивање индивидуалности, све до постизања униформности у понашању човека као стереотипног бића са испраним мозгом, напомиње приказивач. Ова два романа упућују поруку и опомену читаоцу који је оптерећен страхом и слутњом, закључује Вера Јанићијевић и пита се да ли су то заиста само пројекције или можда варијанте стварног живота у некој могућој будућности.

* * *

Иако се први одједи на стваралаштво Џорџа Орвела у нашој књижевној критици јављају још почетком педесетих година, они су веома малог обима и чисто информативне садржине, па стога готово занемарљиви. Права реакција наших критичара уследиће тек крајем шездесетих година, после објављивања превода његовог романа *Хиљаду девет стотина осамдесет четврта*, са закашњењем од двадесет година. Још дуже ће наши читаоци чекати на превод другог значајног дела овог енглеског романијера – романа *Животињска фарма* – готово тридесет година, иако су оба романа већ преведена на готово све светске језике и објављивана у милионским тиражима не само на матерњем језичком подручју него и широм света. И код нас ће ови Орвелови романи, који су штампани у више издања, а и неколико пута у оквиру сабраних дела, наићи на изванредан пријем и стећи популарност код шире читалачке публике, те је барем овај чисто комерцијални моменат могао да натера наше издаваче да мало пожуре са њиховим објављивањем, уколико нису ценили књижевну вредност тих дела. Очигледно је да ово занемаривање Орвелових романа није случајно, као и то да су до њега вероватно довели неки други фактори, који су много мање књижевни, а много више друштвено-политички, јер су тадашње власти вероватно зазирале од нескривене алузије у тим делима на диктатуру у неким социјалистичким земљама – на шта указује и чињеница да је *Животињска фарма* први пут на нашем језику штампана ван земље, у Немачкој.

Оно што је такође занимљиво, то је чињеница да су сви написи у нашој критици посвећени једном од ова два романа – позната по такозваном *Орвеловом социјализму*, али се, на жалост, садржина тих чланака више односи на друштвено-политички аспект него на литерарне одлике самих дела. Наиме, нашим ауторима је изгледало веома важно да протумаче да ли се диктатура која се нашла на удару Орвелове алегоричне сатире може повезати са стаљинизмом или са макартизмом, док има и оних критичара који су поруку ових романа схватили као уопштени – али и потпуно оправдани – протест, опомену и упозорење на опасност од пропасти чо-

векове личности пред тоталитарном супердржавом за коју су писцу као узор послужили заједно нацистичко-фашистички и стаљинистички култ. При томе се у свим написима истичу отвореност, искреност и универзализам овог романописца, али и његов мрачни песимизам, далекосежна критика, па чак и загрижљивост његове сатире. Разлог за то је да су Орвелова дела ипак заснована на неким догађајима који су се заиста одиграли, и то на пишчеве очи, те да су она поткрепљена чињеницама из стварности, чиме се потврђује њихова савременост. Од карактеристика енглеског књижевника у нашој критици још су запажени његов интегритет, доследност, храброст и фасцинација суровошћу и силом, савременост и духовитост која иде до гротескности, а најчешће га пореде са Хакслијем, али и са Замјатином, Кафком и Лондоном. Истакнуте су симболичност и алегоричност садржаја романа *Животињска фарма*, који је, и поред привидне једноставности и јасне упечатљиве поруке, оцењен као многозначно и вишеслојно дело. Оно што се Орвелу највише замера, то је једностраност његових романа у тематском смислу, јер су сви елементи фабуле сконцентрисани на политичке односе које та дела приказују, па им недостаје напетости, а исто тако се као недостатак истиче и зачуђујућа сличност између разних његових романа, у којима писац користи већ застарелу експлицитну литерарну технику. Орвелове романе наши критичари најчешће називају антиутопијским и сложни су у оцени целокупног његовог стваралаштва као ангажоване прозе.

Велико интересовање наше критике поново ће побудити роман 1984 у години која се спомиње у наслову тог дела, а која је захваљујући њему постала једна од година које се сматрају судбоносним, када ће код нас бити објављено и ново издање превода тог романа, и то два пута, као и бројни прикази подстакнути тим издањем. Поново ће наши аутори скретати пажњу на актуелност и вредност овог дела, као одлике које никада не застаревају, а хвалиће и пишчев таленат и имагинацију, уверљиво казивање, необичну фабулу, реалистички приказане ликове и атмосферу, вешто вођење радње, неочекиване обрте, дубоки хуманизам и убедљиво осликавање егзистенцијалне узнемирености и немоћи појединца. Неки приказивачи инсистираће на томе да се слика савременог света битно разликује од Орвелових предвиђања, па ће му замерати на крутости и наивности утопијске визије у односу на постојеће форме тоталитаристичке праксе, док ће други тврдити да се његове мрачне претње остварују већ пред нашим очима.

Интересовање за Орвелова дела наставиће се и после издвојеног периода, па ће *Животињска фарма* поново бити објављена 1995. (београдски „Дивит”, у преводу Вере Лебовић), 2000. (Београд, „Издавачка радионица С&З”, преводилац Ђурић Срђан), два пута 2001. (Београд, „З. Крстић”, у

преводу Митровић Снежане и београдски „Libretto”, преводац Зоран Јефтић) и 2004. године (београдске „Новости”, такође у преводу Зорана Јефтића). Роман *1984* прештампан је у преводу Владе Стојиљковића 1999. (београдска „Чигоја штампа”) и 2000. (Београд, „Verzal press”), а 2004. године објављен је превод Светлане Стаменић (београдски „Libretto”). И у нашој књижевној периодици ће такође бити подсећања на Орвелове романе, али о тим написима овде неће бити говора пошто је у питању знатно смањено говорно подручје као резултат распада бивше Југославије. Ипак, издвајају се два приказа, од којих је први – „Шта је Орвел хтео да каже: Пет деценија *Животињске фарме*”, чији је аутор Светлана Кнежевић, објављен у београдској *Политици*, 2. септембра 1995. године (стр. 19), а други, чији је аутор Душан Марковић, у књижевном часопису студената Филолошког факултета у Београду, *Знак* за 2003. годину (стр. 38-45), под насловом „Поновно читање Орвела”.

Може се, дакле, закључити да је истраживање показало да је током обухваћеног периода Џорџ Орвел уживао изванредан успех не само код наше читалачке публике, о чему сведочи велики број издања превода његових дела, него и у круговима књижевних критичара на српскохрватској језичкој територији, јер су као резултат анализе критичке рецепције његовог романескног стваралаштва забележене чак тридесет и три библиографске јединице, по чему се Орвел налази, одмах после Греама Грина и Вилијама Голдинга, међу најпопуларнијим британским писцима у нашој послератној критици. Стога се, упркос чињеници да се са превођењем његових главних дела – романа *Животињска фарма* и *Хиљаду девет стотина осамдесет четврта* – каснило две, односно три деценије, рецепција Орвеловог опуса може оценити као задовољавајућа, како у преводној књижевности, тако и у области књижевне критике.

Октавија Неделку

Факултет за стране језике и књижевност, Букурешт

ВАСИЉЕВ И ЧЕНЕЈ ИЛИ ДУШАН ИЗМЕЂУ АГОНИЈЕ И ЕКСТАЗЕ

Занимљива појава у српској књижевности после Првог светског рата, Душан Васиљев, није типичан. Песник без збирке за живота, удаљен од средишњих културних центара по месту борављења, добија касно заслужено место у историји српске књижевности. Међутим, ниједна данашња антологија не може заобићи овог *Човека који је пропевао после рата*. Како се да одгонетнути ова тајна?

Кратки и драматични живот Душана Васиљева није трајао ни четврт века: довршио је циклус живота у својој 24. години, а тек што је „пропевао”. Појавио се у српској књижевности нагло, преко ноћи, нико га није знао, нити познавао. Његов књижевни живот је још краћи: прве стихове бележи у својој шеснаестој години, песму која му доноси прву заслужену славу *Човек пева после рата* објављује у двадесет првој години, а кроз велика врата књижевности пролази тек после смрти.

Није успео да за живота објави збирку (прва се појавила после његове смрти у издању Српске књижевне задруге 1932, песме изабрао Живко Милићевић, поговор написао Велимир Живојиновић), а неколико избора и проза објављени су тек после Другог светског рата, иако је у овом распону (1919–1924) написао преко триста песама, неколико драма, сценских скица, десетак приповедака и недовршени роман. Да ли је то много, или мало? Не, није мало, ако помислимо шта је све могао да буде. Да, много је, ако имамо на уму његово прекратко и тужно битисање.

Његово име је, међутим, убрзо постало познато у књижевним круговима и међу читаоцима књижевних часописа. Он је постао истакнута појава међу младима и најмлађима, нада пуна обећања, „савест једне генерације” чија је младост вечита. Али, исто онако изненадно као што се појавио, он је и нестао, нечујно, без личних пријатеља, без посмртних почести. Долетео је и пролетео у трену, попут звезде падалице, тако да скоро није ни било времена да се његова појава уочи и сагледа. Тек смрт, која је наступила тако изненадно и о којој је толико често писао и написао лирски тестамент,

.....

*моје тело нека спале,
и пепео нека баце у вале
мора, кад бела пена
загрли његово плаво, младо тело.*

*И једног ће дана доћи
Да нариче једна жена
Која исту судбу жели.*

„Тестамент”

донела му је славу за којом је жудео целог живота.

Нетипичан песнички случај, између периферије и центра, Васиљев је био стално суочен са екстремним облицима културе и историје. Рубно му је било скромно друштвено кујунцијско порекло; рубна је била његова култура, невеликог образовања у Кикинди и Темишвару, без завршене школе; периферијска је била и мањинска култура српског народа у оквиру Аустро-Угарске империје; провинцијална његова амбиција да се укључи у средишње токове српске културе којој је тежио свим својим бићем када је физички био удаљен од центра узавреле атмосфере књижевних збивања, од Београда. Док су остали песници чинили све напоре да се упознају са светском културом, да покрећу међународне часописе, да преводe најновије песнике, дотле је Васиљев, потуцајући се од Куманова до Загреба, жудео за једном баналном средњошколском дипломом, борио се за једно бедно учитељско место. Упркос томе, Душан Васиљев је успео да оствари педесетак вредних и неколико антологијских песама, обезбеђујући себи завидно место у српској модерни. Иако је био на периферији културних догађаја, нације и политике, Васиљев је брзо проналазио пут до најактуелнијих песничких тема свога времена. А до тих централних тема стигао је, парадоксално, певајући све време о свом провинцијалном искуству. Он није био одсечен од књижевног живота, припадао је кругу око часописа „Мисао”, сарађивао је у још неколико публикација, био је упознат са тенденцијама српског модернизма. Био је у току новог покрета захваљујући својим лектирама. Читао је и волео Црњанског, Крлежу, Ујевића, Бодлера, Достојевског, Адија и др., а централно, средишње било је горко искуство рата из којег се враћа не као победник већ поражен, са последицама малааријске грознице која ће се развити у туберкулозу и бити узроком преране смрти.

Сав од противречности, као и сви модерни песници, стваралац и побуњеник, онај који говори и пати, ћути и слути, Душан Васиљев је сазрео пребрзо, без детињства и младости, остаривши пре времена у једном свету у којем се осећао као изгнаник и губитник. Животна стаза му је била

прекратка и стога је био стално обузет оном грозницом коју имају само одабрани људи. Писао је много, брзо, грчевито, вредне и мање вредне песме, као да је знао да му живот измиче.

Нестао је изненадно и тек смрт је била повод да се о песнику нешто и пише, да се ожали „губитак најбољег представника српске млађе лирике” како је написао у некрологу Сима Пандуровић, један од ретких савременика који је прихватио младог песника и помогао му. Данас, након више од 80 година од његове смрти, Васиљевљево дело постаје све више предмет низа истраживања, студија и нових антологија (Јован Зивлак, Александар Пејовић, Александар Јовановић, Љубомир Симовић, Стеван Раичковић, Живан Милисавац и др.) које наглашавају високу модерност и актуелност Васиљевљеве поетике. Све више критичара, држећи се вредносних критеријума, посматрају случај Душана Васиљева као експресионистичког песника, упркос инсистирањима неких приређивача о Васиљеву као песнику друштвене, левичарске интонације.

Судови о људима и њиховим делима могу бити различити и противречни. Они се стварају на основу чињеница, фотографија, казивања, изучавања дела и утисака који се из њих добију. Иако у кратком животном путу Душана Васиљева нема бројних датума, догађаја, станица или збивања – он није стигао даље од Темишвара, Београда, Ченеја, *празне станице живота* са кратким одласцима на италијански фронт и југословенско-бугарску границу – његов унутрашњи живот је био пребогат емоцијама гнева, очаја, бола, туге, немира и љубави. Сва та осећања доживео је и у Ченеју.

Душан Васиљев је добио место учитеља у малом пограничном селу Ченеју, на самој југословенско-румунској граници, прихвативши га без размишљања и отпора, јер је у њему видео само привремено решење. Био је то исти Ченеј у који је Стеван Сремац довео два завађена попа, Ђиру и Спиру, приликом њиховог путовања владици у Темишвар. Иако би за његово крхко здравље више одговарало неко место у брдима, где има чистијег и пријатнијег ваздуха, Душан добија место учитеља у Ченеју. Њему је, међутим, било свеједно где ће службовати, јер је био уверен да је то краткотрајно решење. Ни слутио није да ће овде остати и чак оженити се. Ченеј је у оно време био мало место на обали старог Бегеја са свега око три хиљаде становника, од којих су половину чинили Срби, а половину Немци, са три дугачка сокака од којих је главни био калдрмисан и водио је на железничку станицу. Уз ту главну улицу ишла је паралелно српска улица на чијем се крају налази и данас парохијски дом, па српска црква и школа. Од школе до краја села није било ни две стотине метара, а свуда околу „непрегледна равница, испресецана многобројним путевима прашине лети, а у пролеће и у јесен претварана у блато”. Иако дете равнице и

села, ретки су ипак стихови у којима описује свој завичај као што то чини у песми „Из мога краја”:

*Ја сам син равнице и јулских страсти
где се не зна туга, не познаје беда,
где се много љуби и са много страсти
слуша млада жена кад се исповеда...*

*Ох, ја љубим оне што не пију воду,
коло тврдых, српских банаћанских глава
што су и проклете, ал и благодне.*

Рођен у Кикинди, Васиљев прекида врло рано везе са селом, формирајући се у граду. Стога и нема много песама о свом завичају или о животу у Ченеју. Ретки стихови на ту тему више су израз његовог личног бола.

Када је стигао у Ченеј половином марта 1920. године пун жалости за Београдом, он у животу на селу није ништа видео сем празнину и досаду. Иако мало место, Ченеј је имао своју интелигенцију: подначелника Стојшића, ученицу Милојку Малетић, његову будућу жену, и њеног брата од стрица, учитеља Хранислава Влајнића, апотекара Рутнера, учитељицу Рускињу Тању, свештеника села, једног студента, касније његовог кума. За младог песника који је био навикнут да се креће у високом интелектуалном друштву, тај круг је био претесан и њега захвата очајање. У писму своје пријатељу он се исповеда: „Што се тиче забаве, слабо је има. Грозно сам се забаталио. Нити учим, нити ишта паметно радим. Време доста брзо пролази. И тако стојим, да ми је сва нада сконцентрисана на ферије, на три она месеца која треба да донесу услове мога повратка у Београд, тј. Матуру”.

Под таквим околностима, Васиљев је почео да мучи себе стварним и измишљеним проблемима. Преосетљив, болестан и нервозан, он није могао ни у писању да нађе мира и спокоја. Ти први дани у Ченеју били су за песника тешки и тмурни, видео је око себе и пред собом све само црно:

*Моја је душа страховито празна
ко врт у голу позну јесен.
И онда: да ли је било смисла
мирисним је уљем појити,
а тело крвавим знојем знојити?
И непознатим водама бродити?
И онда: да ли је било смисла
уопште се и родити?...*

„Песма о мојој души”

Своју досаду у Ченеју Васиљев је разбијао, осим читањем и учењем, и разговорима са људима, и то најчешће са младом, лепом и богатом Милојком Малетић, дораслом за удају, али која је имала већ неколико кандидата. Међу њима, песников колега, учитељ Влајнић. Милојка Малетић осим лепоте и богатства имала је и четири разреда гимназије Више женске школе у Новом Саду, коју је, међутим, напустила због болести. Та висока осамнаестогодишња девојка, црномањаста, лепог и правилног дугуљастог лица, „дивних црних очију”, „скроз идеална, наивна и нежна”, занела га је и одушевила. Он, који је хтео да се мало нашали са њеним удварачима како би тиме убио досаду, и сам се у њу ужасно заљубио. Да ли је песник Душан Васиљев заиста био заљубљен? О женама много говори, много је песама о њима написао, па је тешко рећи да ли се све оне односе на неку одређену жену. Ко би то могао одредити у читавом низу женских имена која је сусрео у животу? Ко ме је то песник захваљивао на узвраћеној срећи:

*И онда топло твоје крило меко
и мирис Тебе
научио ме је поново човеком бити
и сузе лити.
И однео ме је тај
мирис, на крилима нове љубави наше,
у један ведар, животворан Мај.
Ја ти то морам захвалити.
И ја сам захвалан Теби, и срећан, срећан,
јер си ми спасла срце моје!*

„Враћено срце”

Ко ме ли је хтео да отме плаву витицу косе?

*И мени, дугих ноћи, кад бдијем,
покаткад луда жеља дође:
да плаву витицу отмам и да је скријем
у своје срце, у најдоњи кутак...*

„Мир”

Неоспорно је међутим да је песма „Очи” посвећена његовој жени:

*Дођи и буди поред мене,
и нећу чезнути то за загрљајем,
само донеси очи...Ах очи.
Те две најлепше небеске звезде,
су очи моје жене.*

Женидба Душана Васиљева дошла је некако изненада и за његове најближе другове, можда и за њега самог. Ова одлука је највише разбеснела његовог побратима Игњијића који га на тридесет седам страница писма кори, називајући овај поступак „пирамидалном глупошћу”. Међутим, просидба се обавља о Духовима, а свадба 22. јула 1920. Песник је, како му се чинило, постигао срећу за којом је жудео: „*Можеш ми веровати да сам ти друг добар и веран, и ја ти не желим ни са длаком већу срећу при женидби, него што сам је ја у Милојки нашао*”, одговара Васиљев побратиму на писмо, уверен у срећу свог брачног живота. Тај период у Ченеју је заиста најпунији и најведрији у његовом животу.

Његова срећа је потпуна када се огледа у црним очима своје жене коју први пут спомиње непосредно: „*Те две најлепше небеске звезде/ то су очи моје жене*”. („Очи”). Он ради са ченејском омладином и спрема позоришне комаде за приредбу о Духовима и тиме доприноси оснивању омладинске читаонице. Рад у школи му је оцењен повољно, књижевни рад напредује, сарадник је угледног часописа „Мисао”, материјално стање му се побољшава. Али тај период блаженства је био исувише кратак и облаци немира су се врло брзо почели купити. Дошла је сурова стварност која је спржила цвеће и расхладила пољупце:

*Наша је љубав: оголело грање,
и плава магла што нас обавија,
И жути листак, - болесно сироче.
Наша је љубав тихо умирање.*

„Наша љубав”

У овом браку, склопљеном на брзину, јавља се код песника све чешће осећање спуштавања дотадашње пуне слободе:

*И боли ме твоја примерна башта зелена,
где је све тако правилно и чисто,
ал увек исто... увек исто...
Пусти ме натраг у моје пролеће.*

„Пролећна песма”

То су били трзаји који су се јављали са времена на време, много преувеличани у песниковим лирским исповестима. Он жели да се ослободи окова које му је брак наметнуо, гуши се у тадашњој срећи и захвалност се може претворити само у мржњу. Сав живот му је прошао у некој грозници и ватри неостварених жеља и планова. Тај свет снова био је прибежиште у које се склањао пред монотонијом свакидашњице, али

од које није могао побећи. Данас није могуће осветлити овај брак који је имао огромних последица на песников живот и књижевни рад. На пример, он је утучен и очајан када је код Милојке почела да се манифестује туберкулоза. Уместо планова о лепшој будућности, вечитом сну своје младости, Васиљев мора да брине о најосновнијем питању живота, о њиховом опстанку. Забринут је за своје место да га не изгуби док је у војсци и за своју жену која није постављена на његово место. Половином фебруара 1921. године налази се као регрут у војној јединици у Куманову. Главна му је брига да се што пре извуче и да се врати у место које је толико желео да напусти. Чим се вратио из војске, постављен је за сталног учитеља у Ченеју, иако је и тада маштао о Београду, о великом граду у којем се људи крећу од универзитета до библиотека и позоришта.

Први лист у коме је Васиљев опробао перо била је темишварска „Слога”, затим новосадски „Дан” (песмама „Јуче и данас”, „Синоћ, кроз мрак”). Афирмисаће се, међутим, као књижевник у часопису „Мисао”, када је 1920. послао прву своју песму „Човек пева после рата”, за коју добија ласкава мишљења. Следе песме „Плач Матере Човекове”, „Два питања”, „Кактуси”, „Домовина” и још двадесетак, али не успева да објави збирку, јер је и тада као и данас већина издавачких предузећа била заснована на комерцијалним, а не уметничким принципима.

Крочио је у књижевност 1919, а умро је свега пет година касније, у самом раздобљу правог авангардизма. Исте 1919. појављује се *Лирика Итаке* Милоша Црњанског која ће донети нов идеал певања, ново схватање песништва, нове теме и нов звук. Док се Црњански залаже за негацију објективне датости и узвикује: „Славимо раскид живота са уметношћу”, дотле Васиљев уноси у своје стихове своја расположења, своја искуства, свој живот. Његови савременици пребацују Васиљевљевој поезији наглашени биографизам. Не заборавимо, међутим, да је већина њих имала срећу да живи дуже него сам покрет и да створи своја најзначајнија уметничка дела након „испеченог заната”. Душан Васиљев није имао времена да се учи: прве речи, први немири, прва грцања били су и последњи. За поправљање написаног није било времена, довршавање незавршеног није било могуће. Тим више је вреднија песничка појава, његов лет између агоније и екстазе, што је својство експресионисте.

Правац експресионизам на српском књижевном простору је представљао рушење традиционалног, прошлости, грубе стварности. То чини и Васиљев:

*Ја сам огранак грешничког пада,
мој мрки поглед трује, вида.
Ко мене воли, тај вечно страда,
јер немам бога, и немам стида,
и немам брата, немам сестре.*

„Моја песма”

или:

*Ал прво снове своје лепе
да сахраним.
па после хоћу да будем твој, Ђаволе, велика светињо узетих..
отетих... проклетих...*

„Ђаволу”

Психичка узбурканост јесте карактеристика сваког експресионистичког писања, а основна обележја те узбурканости су агонија и екстаза. Сан се јавља као замена за грубу јаву. То је сан о некој другој обали људске среће, неке снежне и бескрајне пољане, неки далеки и егзотични пејзажи :

*Поља дрхтећи грле
дуге,
светле железне пруге,
и носе их у бескрајне даљине...*

„Ноћне страве падају по нама...”

*А месец са ликом старог мудраца
по плавом чаробном небу
у бескрај далеки гаца!*

„Песме о животу”

*Не, неће ти се душа спотаћи
о прагове наших катедрала
у сенци,
лепи мој друже из Сенегала...*

„Кактуси”

*Једва чекам да доспем до гроба северна,
и да се покријем велом бескрајних даљина.
Знам да ће за мношћетети, ко браћа верна,
само јато немих пингвина.*

„Гроб на северу”

Српски експресионисти се енергично залажу за слободни стих. Васиљев је писао и сонете, катренске строфе, неједнако римоване стихове, али од самог почетка је изабрао слободни стих, ослобођен свих стега строге геометрије везаног стиха, чији је ритам условљен екстазом, степеном узбуђења. Сав прост и ненакићен, ношен само снагом унутрашњег доживљаја, Васиљев пева:

*И залуд траже песму у мени,
у моме срцу нема ритма
„Моја песма”*

или:

*Свеједно са или без риме,
нема важности опрема и сјај, ако душа болна
болним осмехом над прошлошћу бди.
„Пролог”*

Боја и светлост су елементи у дочаравању унутрашњег стања. У колористичком смислу доминантна је црвена боја, симбол за проливену крв: „бичем крви”, „крвави атамани”, „крвави и разбарушени”, „крвава браћо”. Али експресионистичка колористика слике и метафоре нису препознатљиви само у једној боји: „Пут нам је свима у болу исти, / ма се ми како звали: / бели генерали / или црвени екстремисти. / Видик нам је сив од жица, / и небо је сиво, / и душа је сива” („Жице”); „Завоји.. крв.. штаке... / и жуте, злобне, велике бараке.” („Болнице”); „А крвава, досадна слава, / црвена, бела и плава, / паиће на видике суре.” („Жене у мраку”); „Или као кад зелен и млад / на врху брда виноград / у цвету утуче крупа и лед.” („Моји прозори у мају”).

Приметно је присуство персонификације и посебно синестезије: „...у зраку лебде наде на сваком кораку” („Бол”); „Зашто ме боли сваки цвет / што дише срећом, и сваки мај?” („Дијалог”); „Сваке ми зоре осване проза: / бронхитис или туберкулоза.” („Смрт негде на улици”); „Кроз густу јутарњу маглу / и беле таласе плача / моје срце очајно корача” („Споменик”).

Тек што је Први светски рат био завршен, а већ се могао чути глас младих интелектуалаца који су се вратили из рата са траумама и осећањем великог разочарања и моралног пораза, немоћни да схвате нови поредак. Унутрашњи глас „изгубљене генерације” којој је припадао Васиљев ће бунтовно отпевати у песми „Нараштаји”:

*Ми смо сви Прометеји,
ми, Несхваћени, Исмејани,*

*ми, Болни, Горки, Голи,
ми, Страшни, презрени, Изгнани!*

или:

*Миришемо на мајчино млеко
и већ нам копају гробове,
а ми долазимо
да ослободимо робове!*

„Синови сутрашњег дана”

*Нико није хтео да нас схвати:
ми смо хтели победу идеје,
а нисмо хтели клати!*

„Облаци”

*Ми срећни нисмо били.
Нисмо опрали на врелу братства очи,
него смо у гробљу, на хладној, каменој плочи
слушали како Мајка за Сином цвили.*

„Смрт поколења”

У већини песама потенцирање лирског ЈА означава љубав према Човеку, према генерацији којој припада. Лирски субјект прима функцију гласноговорника нараштаја и исказује се у првом лицу множине, МИ: „Долазимо млади/ да ослободимо ровове..”.

За његовог живота прихваћена, касније делом заборављена, његова поезија се све више показује незаобилазном за разумевање сложених и контрадикторних токова српског модернизма.

Врхунац агоније његовог песништва налазимо у ратним песмама, а међу најпознатије спадају: „Човек пева после рата”, „Плач Матере Човекове” и „Хоћу”. Непосредно драматично искуство рата обликује у њима сву голготу људске природе изражену у виду вапаја и крика пораженог Одисеја који се враћа својој Итаци сломљених идеала. „Човек који је газио у крви до колена” и није се питао зашто, човек који је клао ал као врлина јер су „сви људи клали: брат брата; ћерка матер, и отац сина” („Дан кајања”), човек који је постао савест једне генерације, позван је да буде песник, да пева, да сведочи о себи, о њима, о нама. Васиљев није песник револуције него еволуције који преваљује пут од трагичности агоније до екстатичног стања сазнања искупљених грехова кроз певање.

Васиљев је врло рано почео да пише и приповетке: *Кајање, Пораз, После кише, Свитање, Испред прага* и др. У његових шеснаест приповедака

испричана је скоро цела песникова биографија. Али чак иако је објавио неколико за живота, Васиљев није био приповедач у традиционалном смислу јер његове приповетке имају више лирских излива, оне су као његове песме у грчу, трептају и немиру, болу и разочарању. Песник је опробао перо и у драмском жанру, састављајући четири-пет драма и драмских слика у рукописима: *Женидба краљевића Марка*, *Пролеће се враћа*, *Серената*, *У троје*, *Витанија*.

Васиљев није имао снаге да изађе из себе, да се отресе својих лирских преокупација и тиме је најмање могао постићи успеха у драми. Али цео тај мукотрпан књижевни рад настаје ипак у Ченеју, иако се он ту осећа спутаним и окованим. Он је имао само два модела за свој прозни књижевни рад: себе и своју жену; и само један мотив: љубавни и брачни конфликт.

„Или ћу живети пуним животом, ил нећу живети”, говорио је Васиљев. Није се чувао, али није ни неуредно живео, а како би и могао у свом малом и преуском стану који му је затварао његове широке видике. Мучни зимски дани били су испуњени радом, учењем и писањем. Говорио је савршено мађарски, врло добро румунски, усавршавао француски, обнављао немачки и учио руски. Често се предавао музици, сликарству и нарочито читању. Обожавао је Црњанског, свестан да припада модерним песницима.

Васиљев је оболео на италијанском фронту. Млад и снажан, пун полета и енергије, није никада водио рачуна о свом здрављу. Радио је преко мере, до касних ноћних сати, не марећи о неуморној болести која се споро, али сигурно ширила. Чак и за време боловања више је радио него што се лечио. Потпуно га је ухватила грозница стваралаштва, као да је хтео да уграби што више од живота. Ишао је на лекарске прегледе у Панчево, Загреб и Словенију. Од сада се држи лекарских прописа, али прекасно, болест је узимала све више маха. У децембру 1923. полази сам на клинику у Загреб, али га брзо враћају као безнадежни случај. Враћа се, али не у Ченеј, где му је остала жена, него оцу у Кикинду. Несрећни песник није, вероватно, ни помислио да је тада последњи пут, и заувек, напустио село из кога је раније толико желео да оде. Његове снаге су на измаку и, гледајући како веје снег, осећа смрт која му улази у собу:

*Румени мој образ хладан је и жут;
срце се моје рањено кида
и рида;
гола ми душа дрхти ко прут;*

*звоно на погреб звони,
и тихо веје, веје снег*

„Веје снег”

Он више не устаје из кревета, чак ни када пише писмо Милојки. „Тако, пише он жени, често када сам сам, тако ми дође да устанем, да се обучем и да пешке дођем к теби. Мени се све чини да сам ја тебе заувек изгубио, и да те више никад нећу имати”. Не верујући у смрт до последњих дана он је горко жалио за животом:

*Цвеће у роси трепери,
и плодним лејама
млазови теку крви и млека...
Предај, мајко, поздрав мојим белим Сејама,
и реци зашто за мене нема лека?
Мајко, мени је жао умрети...*

„Тиха смрт у пола ноћи”

На скромној сахрани којој није могла (или није хтела) присуствовати ни његова жена, јер је гранична линија која је пролазила поред његовог стана и школе, пребачена више ка западу, није било никога ни из књижевног света. Једино је Сима Пандуровић, у чијој је *Антологији* био заступљен са шест песама, послао телеграм, ожаливши смрт „*најлепше наде наше младе књижевности*”.

*И дрхтећи сам чекао петла
да зору јави,
и да пред мене баци
две-три прегршти светла.*

Ту зору није дочекао, али остало је више прегршти светлости које је он бацио у српску књижевност.

Душан Васиљев је боравио у Ченеју скоро четири године. Премало за један људски живот, чак и песнички, али огромно за једно село које је овековечио, укључујући га за свагда у историју српске књижевности. Ченеј је за Душана Васиљева био извор незадовољства, досаде, бола, патње, разочарања, али и љубави, среће, задовољства, спокоја, надахнућа, као и сам живот.

Песник заступљен у антологији без иједне збирке за живота, песник пораза али не и помирења, песник са руба коме су „људи отели из шака живот”, ченејски учитељ, песник Душан Васиљев доспео је у средиште српског песништва и добио коначно заслужено место.

Сваке године Ченејци одају помен и труде се да откупе, бар делимично, неправедну равнодушност савременика једног песника који „се воли као неко ко је страдао за нас” (Миодраг Павловић, „Предговор”, у: *Антологија српског песништва*, 1978).

*И Човек дрхтећи погледа у јечеће даљине плаве:
Помисли: небо се тресе -
и сагне се
и плашт бога пребаци преко главе...*

„Бура у зору”

Литература:

1. Душан Васиљев, *Изабране песме*, с предговором В. Живојиновића, Београд, 1932.
2. Душан Васиљев, *Песме*, поговор Јован Зивлак, Каирос, Сремски Карловци, 2000.
3. Душан Васиљев, *Изабране песме*, приредила Октавија Неделку, Савез Срба у Румунији, Темишвар, 2000.
4. Живан Милисавац, *Песник пораза*, Матица српска, Нови Сад, 1952.
5. Александар Јовановић, *Облаци у души*, Став, Кикинда, 1986.



Andjelka Pejović
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

LAS COLOCACIONES LÉXICAS Y LA TRADUCCIÓN (español-serbio)

Con el presente trabajo pretendemos llamar la atención sobre un fenómeno lingüístico muy importante que son las llamadas *colocaciones léxicas*. Entendemos por colocación la coocurrencia preferente y estable de dos o más palabras reproducida como unidad, que expresa un determinado fenómeno de la realidad.

Aunque a primera vista estos sintagmas no parecen muy “problemáticos” (porque su significado se puede “descodificar” fácilmente), cuando se profundiza en sus características, sus significados y las numerosas funciones que desempeñan se llega a la conclusión de que son sumamente importantes en cada lengua y que no deben pasarse por alto.

Nuestro objetivo principal consiste en analizar dos tipos de colocaciones:

- las colocaciones verbo-sustantivo y
- las colocaciones verbo-adverbio,

aunque vamos a hacer algunas referencias a la traducción de las colocaciones léxicas en general. Antes de proceder a los resultados de nuestra investigación conviene distinguir entre la ‘base’ y el ‘colocativo’ de la colocación. La base es el lexema determinante y el colocativo es el lexema determinado o seleccionado. Dicho de otro modo, la base es el núcleo y es, por tanto, una palabra independiente, autónoma semánticamente. El colocativo, en cambio, es semánticamente dependiente y es el constituyente que caracteriza la base. Es decir, entre ellos existe una relación orientada y la base determina las palabras con las que puede combinarse. En la mayoría de las colocaciones, la base es el sustantivo, excepto en las colocaciones verbo-adverbio donde lo es el verbo, y las colocaciones adverbio-adjetivo, donde lo es el adjetivo.

Las colocaciones: problemas de traducción

La traducción de una lengua a otra entraña dificultades debido al carácter social y cultural propio de cada lengua. Es bien sabido que la lengua es un instrumento de comunicación propio de una colectividad, de una comunidad lingüística, y, como tal, está marcada por la cultura de esa comunidad. En consecuencia, cada lengua expresa y denomina la realidad a su modo, el cual, a veces puede coincidir con el de otra lengua y a veces ser distinto.

Hausmann (1984) demuestra que estos distintos modos de verbalización (que comparten las colocaciones, es decir, las restricciones selectivas) se revelan precisamente cuando se comparan dos lenguas e indica que “la unidad de traducción en el diccionario bilingüe es, en muchos casos, la colocación”.¹

Hablando de restricciones selectivas, podemos decir que las expresiones idiomáticas muchas veces tienen prioridad en comparación con las colocaciones. Sin embargo, Farghal y Obiedat (1995) afirman que las que deben tener prioridad son precisamente las colocaciones, y ello se debe, por lo menos, a una razón: aquéllas muchas veces pueden sustituirse por un verbo simple², lo cual no siempre ocurre con éstas³.

Una noción muy importante en el estudio de las colocaciones es la “competencia colocacional”. Es indudable que los hablantes no nativos que la han adquirido producen textos más naturales. Consiguientemente, la importancia de las colocaciones en la traducción es aún mayor. Sin embargo, no son menos importantes en la traducción de una lengua extranjera, es decir, en el proceso de “descodificación” ya que, “por un lado, las colocaciones proporcionan los matices semánticos cuya comprensión es imprescindible para poder conseguir una traducción fiel; por otro lado, numerosos efectos estilísticos se basan en la manipulación creativa de aquellas colocaciones que presentan un alto grado de institucionalización” (Corpas Pastor, 1992: 180).

Cuando se trata de la traducción de las colocaciones, Corpas Pastor (1992) parte del problema de la idiosincrasia de éstas que tiene como consecuencia que las palabras de cada lengua tengan sus propios rangos colocacionales. Éstos, a su vez, no suelen coincidir en diferentes lenguas. Mejor dicho, coinciden pero sólo en parte. Eso significa que cada lengua utiliza colocaciones distintas para expresar un mismo fenómeno. Así se dice en español *dormir profundamente*, mientras que el serbio utiliza el adverbio ‘fuertemente’ (*čvrsto spavati*). Sin embargo, en el caso de las colocaciones sustantivo-adjetivas se emplean, según el *FRHSJ*, las siguientes: *tvrd, dubok, težak, ... san* [‘sueño duro, profundo, pesado, etc.’] y su antónimo *lak san*⁴ [‘ligero’]. Se dice, por tanto, „*imati tvrd, dubok, težak, čvrst san*” [‘tener un sueño duro, profundo, pesado, fuerte’], pero

¹ Hemos tomado este dato de Zuluaga (1997: 23).

² Es decir, la misma acción, estado o proceso denotado por una locución puede expresarse también mediante alguna otra construcción o mediante un verbo simple, pero el empleo de la locución se debe a su expresividad.

³ La sustitución es posible, ante todo, en las colocaciones funcionales, que muchas veces tienen como equivalente un verbo simple (*hacer una pregunta = preguntar; dar un aviso = avisar*), aunque no hay que olvidar que entre ellos (las colocaciones funcionales y los verbos simples que funcionan como sus (cuasi-sinónimos) pueden existir unas ligeras diferencias y matices en el significado (las colocaciones suelen ser más expresivas, entre otras razones, que los verbos correspondientes).

⁴ En el habla coloquial también se usa mucho *čvrst san* [‘sueño fuerte’], sobre todo en la combinación *Imati čvrst san* [‘Tener un sueño fuerte’].

normalmente se dice „već je u *dubokom snu*” [‘ya está en *el sueño profundo*’] y „spava *dubokim [tvrdim / mrtvim] snom*” [‘duerme con el *sueño profundo [duro / muerto]*’] donde se emplea, en primer lugar, la colocación *sueño profundo (dubok san)*, a pesar de que no se dice *dormir profundamente* (**duboko spavati*).

Además, puede que algunos colocativos sean equivalentes en dos o más lenguas, pero es prácticamente imposible que pueda decirse lo mismo de todos los colocativos de una palabra. Tomemos como ejemplo el sustantivo *deuda* y su equivalente en serbio *dug*. Algunos de los colocativos coinciden en los dos idiomas, como *tener una deuda* – *imati dugove*⁵; *perdonar la deuda* – *oprostiti dug*; *estar en deuda* – *biti [do grla, do vrata] u dugu*⁶, pero otros muchos no tienen equivalentes exactos en la lengua meta como *adquirir / contraer / enjugar / extinguir / liquidar*, etc.⁷, e incluso se registran casos a la inversa cuando en la lengua meta existen colocativos (y, por tanto, colocaciones) no existentes en la lengua origen: *pasti u dug* [‘caer en una deuda’]; *uvaliti se u dug* [‘meterse en una deuda’]; *zagaziti u dug* [‘pisar en una deuda’]; *izbrisati dug* [‘borrar la deuda’]; *naplatiti dugove* [‘cobrar las deudas’]; etc. Además, en cuanto al serbio, el *FRHSJ* registra muchas expresiones que incluyen ese sustantivo (*gušiti se u dugovima* [‘ahogarse en las deudas’], *plivati u dugovima* [‘nadar en deudas’], *isplivati iz duga / dugova* [‘salir nadando de las deudas’], *imati više dugova nego kose na glavi* [‘tener más deudas que pelos en la cabeza’], etc. Vemos que el carácter puramente fraseológico de estas expresiones es cuestionable. En cuanto al *DFEM*, no se ha registrado ninguna expresión de este tipo que contenga el sustantivo *deuda*.

También es frecuente que un mismo colocativo se traduzca de modos diferentes en combinación con bases distintas. Por ejemplo, en la colocación *despertar una duda*, el verbo *despertar* suele traducirse como “probuditi”, o sea, mantiene su significado original, mientras que en *despertar sospechas* el mismo verbo se traduce como “izazvati, izazivati” [‘causar’]:

DESPERTAR UNA DUDA = ‘PROBUDITI SUMNJU’

- Este inesperado viaje **despertó la primera duda** (Sábato, p.49). = Ovo neočekivano putovanje je **probudilo prvu sumnju** (traducción, p.43).⁸

⁵ El serbio parece usar el sustantivo en esta colocación en plural más que en singular.

⁶ La colocación *biti u dugu* [‘estar en deuda’] puede intensificarse mediante las locuciones ‘do grla’, ‘do vrata’: *biti do grla u dugu* [‘estar en deuda hasta la garganta’], *biti u dugu do vrata* [‘estar en deuda hasta el cuello’].

⁷ Conviene señalar, sin embargo, que las colocaciones *enjugar / extinguir la deuda* podrían tener como equivalente la colocación *otpisati dug*. El serbio emplea también el verbo simple *razdužiti (se)* que sería equivalente a *liquidar la deuda* (y por tanto también a *enjugar / extinguir la deuda*).

⁸ A lo largo de este trabajo nos servimos del procedimiento de marcar como “traducción” cada uno de los ejemplos traducidos al serbio que tiene su correspondiente en español.

DESPERTAR SOSPECHAS = 'IZAZIVATI PODOZRENJE'

- Acostumbrado a *despertar sospechas*, como todos los extranjeros permanentes, me movía siempre con igual desenvoltura y recelo (Muñoz Molina 1989: 14). = Već naviknut da *izazivam podozrenje*, kao i svi stranci koji stalno borave na različitim mestima, kretao sam se uvek sa istom ležernošću i uvek bio na oprezu (traducción, p. 14).

La traducción de las colocaciones: análisis de los ejemplos

Para comprobar la existencia de las estrategias en la traducción de las colocaciones hemos analizado algunos textos de español traducidos al serbio.⁹ Hemos observado que hay varias maneras de traducir las colocaciones y que algunas de ellas no son acertadas.

1. En primer lugar, cabe destacar las colocaciones equivalentes. Las bases (el sustantivo en el caso de las colocaciones verbo-sustantivo y el verbo en las colocaciones verbo-adverbio) se traducen independientemente de los colocativos, como ha señalado ya Corpas Pastor (1992), mientras que en la traducción de los colocativos son posibles dos casos:

1.a. Colocaciones de la lengua meta cuyo verbo / adverbio se traduce como equivalente del verbo / adverbio empleado tanto en la colocación de la lengua origen como fuera de ella:

DIRIGIR LA MIRADA = 'UPUTITI / UPUĆIVATI POGLED'

- En el palacio de Oriente, la reina *dirigía* ardientes *miradas* a los jóvenes oficiales de su guardia y rezaba con fervor el rosario, preparando ya su próximo veraneo en el Norte (Pérez Reverte, p.24). = U palati na istoku, kraljica je *upućivala* vatrene *poглеde* mladim oficirima garde i molila se strasno uz brojanicu, već pripremajući svoje sledeće letovanje na severu (traducción, p. 20).

LEVANTAR LOS OJOS = 'PODIĆI OČI'

- Alvarito Salanova *levantó los ojos* y cruzó con el joven Cazorla una mirada de mal disimulado rencor (Pérez Reverte, p.36). = Alvarito Salanova je *podigao oči* i ukrstio sa mladim Kasorlom pogled loše odglumljene kivnosti (traducción, p. 34).

⁹ Concretamente, se trata de las siguientes novelas: Pérez- Reverte, Arturo: *El maestro de esgrima*, Madrid, Bibliotex, 2001; Sábato, Ernesto: *El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 1988 [7ª ed.] y Muñoz Molina, Antonio: *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989, que han sido traducidas al serbio por autores diferentes.

GUARDAR CELOSAMENTE = 'LJUBOMORNO ČUVATI'

- También, por aquel tiempo, llegó a perfeccionar, siempre en busca del golpe genial, un tiro de su invención cuyo secreto **guardó celosamente** (...) (Pérez Reverte, p.56). = Takođe, u to vreme je uspeo da usavrši, uvek u potrazi za genijalnim udarcem, jedan ubod koji je bio njegovo otkriće, čiju je tajnu *ljubomorno čuvao* (...) (traducción p. 56).

CAER EN UNA TRAMPA = 'UPASTI U KLOPKU'

- Hasta que no *llamaron a la puerta* no se me ocurrió pensar que podía **estar cayendo en una trampa** (Muñoz Molina, p. 25). = Sve dok se nije začulo kucanje na vratima, nije mi palo na pamet da sam mogao *upasti u neku klopku* (traducción, p. 25).

MIRAR ATENTAMENTE = 'PAŽLJIVO POSMATRATI'

- Un hombre en cuclillas **miraba atentamente** por ella; daba a la parte alta del salón de baile (Muñoz Molina, p. 43). = Jedan čovek je čučeći *pažljivo posmatrao* kroz njega, odakle se video gornji deo sale za igranje (traducción, pp. 43-44).
- Lo **miré atentamente**, pero no me pareció peor que los demás, hasta me pareció más calmo, tal vez como resultado del encierro (Sábato, p.21). = *Pažljivo sam ga posmatrao*, no nije mi izgledao gore od ostalih; čak mi se činio mirniji (traducción, p. 18).

CUMPLIR UN DESEO = 'ISPUNITI ŽELJU'

- Para olvidar yo tenía primero que saber: para curarme de la venenosa ofuscación del **deseo** era preciso que pudiera **cumplirlo** hasta su mismo límite, y marcharme luego para siempre y no volver ni recordar (Muñoz Molina 1989: 156-157). = Da bih mogao da zaboravim, trebalo je prvo da znam: da bih se izlečio od otrovnog pomućenja razuma, izazvanog mojom *željom* za njom, prvo sam morao tu *želju da ispunim*, i to u celini, da bih mogao da odem zauvek i ne vraćam se više čak ni u sećanjima (traducción, p. 157).

CONTAGIAR UNA ENFERMEDAD = 'ZARAZITI BOLEŠĆU'

- (...) el odio la había envenenado, le corrompió la razón y le **contagió esa enfermedad** del olvido (Muñoz Molina, p. 236). = (...) mržnja koja je trovala, koja joj je deformisala svest i *zarazila je bolešću* zaborava (traducción, pp. 234-235).

DESPERTAR UNA DUDA = 'PROBUDITI SUMNJU'

- Este inesperado viaje **despertó la primera duda** (Sábato, p.49). = Ovo neočekivano putovanje je *probudilo* prvu *sumnju* (traducción, p.43).

DESEMPEÑAR UN TRABAJO = 'OBAVLJATI POSAO'

- He visto en los últimos años emigrados que llegaban con la humildad de quien ha escapado a los campos de concentración, aceptar cualquier cosa para vivir y alegremente *desempeñar los trabajos* más humillantes (Sábato, p.97). = Video sam poslednjih godina emigrante, koji su dolazili ponizno kao oni koji su pobjegli iz koncentracionih logora, kako prihvataju bilo šta da prežive, i kako veselo *obavljaju* i najniže *poslove* (...) (traducción, pp. 88-89).

REÍRSE A CARCAJADAS = 'GLASNO SE SMEJATI'¹⁰ ['reírse en voz alta']

- Caminaba por Madrid como si también se extinguiera lentamente mi vida en un prematuro anochecer, sin gabardina, sin sombrero (...) entre las mujeres de vestidos cortos y brillantes que salían de los bares *riéndose a carcajadas* (...) (Muñoz Molina, p. 185). = Koračao sam po Madridu kao da i moj život ističe sa preranim dolaskom noći, bio sam bez mantila, bez šešira (...) medju ženama u kratkim i šljaštećim haljinama koje su, *glasno se smejući*, izlazile iz barova (...) (traducción, p. 184).

1.b. Colocaciones de la lengua meta cuyo verbo / adverbio se traduce de modo distinto si se emplea como verbo colocacional o como verbo simple:

CAUSAR UNA IMPRESIÓN = 'OSTAVITI UTISAK' ['dejar una impresión']

- Antes de salir de casa se había acicalado con esmero, resuelto a *causar* buena *impresión* en la que, sin duda, era madre de un futuro alumno (Pérez Reverte, p.39). = Pre nego što je izašao iz kuće brižno se doterao, rešen da *ostavi* dobar *utisak* na gospođu koja je bila, bez sumnje, majka budućeg učenika (traducción, p. 37).

ENARCAR UNA CEJA = 'PODIĆI OBRVU' ['levantar una ceja']

- Jaime Astarloa *enarcó una ceja*, cortésmente interesado (Pérez Reverte, p.128). = Haime Astarloa *je podigao* jednu *obrvu*, učtivo pokazujući interesovanje (traducción, p. 139).

DORMIR PROFUNDAMENTE = 'ČVRSTO SPAVATI' ['dormir fuertemente']

- Quizás el periodista *durmiese profundamente* (Pérez Reverte, p.178). = Možda *je* novinar *čvrsto spavao* (traducción, p.195).

¹⁰ En este caso existe una colocación sinónima que es *grohotom se smejati* y que nos parece aún más expresiva. Decimos que son colocaciones sinónimas puesto que el diccionario MS define el sustantivo *grohot* ['carcajada'] como „glasnan, bučan smeh” ['la risa en voz alta, ruidosa'].

DESCOLGAR EL TELÉFONO = ‘PODIĆI SLUŠALICU’ [‘levantar el auricular’]; ‘UZETI TELEFONSKU SLUŠALICU’¹¹ [‘coger el auricular del teléfono’]

- Luego la campanilla fue el timbre del *teléfono*. Todavía dormido *lo descolgué* y no estuve seguro de que fuera a mí a quien le hablaban (Muñoz Molina, p. 24). = Zatim se zvuk zvonceta pretvorio u zvuk telefona. Još uvek sanjiv, *podigao sam slušalicu* i nisam bio siguran da li to neko meni govori (traducción, p. 24).
- *Descolgué el teléfono*, repetí mentalmente el número de mi casa (Muñoz Molina, p. 35). = *Uzeo sam telefonsku slušalicu*, i u mislima naveo telefonski broj svoje kuće (traducción, p.35).

COLGAR EL TELÉFONO = ‘SPUSTITI SLUŠALICU’ [‘bajar el auricular’]

- Luego la campanilla fue el timbre del *teléfono*. Todavía dormido *lo descolgué* y no estuve seguro de que fuera a mí a quien le hablaban. Como asentir era el modo más rápido de lograr que la voz metálica callara dije que sí varias veces y *colgué* (Muñoz Molina, p. 24). = Zatim se zvuk zvonceta pretvorio u zvuk telefona. Još uvek sanjiv, *podigao sam slušalicu* i nisam bio siguran da li to neko meni govori. Kako je potvrđivanje svega bilo najbolji način da metalni glas s druge strane žice zamukne, izgovorio sam „da” više puta i *spustio slušalicu* (traducción, p. 24).

TOMAR CAFÉ = ‘IZAĆI NA KAFU’ [‘salir a (tomar) un café’]

- Así fue como se conocieron: hablaban, luego *tomaron café* juntos, Andrade lo captó (Muñoz Molina, p. 46). = Tako su se i upoznali: popričali su, zatim *su zajedno izašli na kafu*, Andrade ga je privukao (traducción, p. 46).

TOMAR EL ASCENSOR = ‘UĆI U LIFT’ [‘entrar en el ascensor’]

- Claro que, en ese caso, ¿para qué *tomar el ascensor*? (Sábato, p.33). = Pa u tom slučaju, jasno, zašto *ulaziti u lift*? (traducción, p. 28).

Podemos añadir que la traducción del colocativo no sólo depende de la base con la que se combina sino que es posible que en la lengua origen se emplee un mismo colocativo en combinación con bases distintas, y que en la lengua meta no se emplee uno sino varios colocativos. Por ejemplo, en español el verbo *desempeñar* se emplea con sustantivos como *papel*, *cargo*, *función*, etc., mientras que con estas mismas bases en serbio se emplean colocativos distintos: *igrati ulogu*, *obavljati dužnost*, *vršiti / obavljati funkciju*. En cuanto a las colocaciones verbo-adverbiales, por ejemplo, el adverbio *estrechamente* que en español se aplica a los verbos *abrazarse*, *colaborar*, *controlar*, etc., se traduce al serbio como

¹¹ Vemos que en estos dos casos los dos elementos de la colocación se traducen de modo distinto. En el caso del sustantivo, se precisa más la parte del teléfono que se “levanta”, o sea, descuelga.

čvrsto zagrliti [‘abrazar fuertemente’], *usko saradjivati* [‘colaborar estrechamente’], *strogo / usko kontrolisati* [‘controlar rigurosamente / estrechamente’], etc.

2. Se registran casos en que en la traducción a la lengua meta se añaden elementos que, *aparentemente*, no existen en la colocación de la lengua origen, con lo cual se quieren matizar rasgos semánticos presentes en el *significado* de la colocación de la lengua origen (sobre todo en el significado del sustantivo):

ECHAR UNA OJEADA = ‘BACITI KRATAK POGLED’ [‘echar una mirada *corta / rápida*’]

- Dos señores de buen ver pasaron por la calle, junto a la ventana del café, ***echando*** sin detenerse ***una ojeada*** al interior (Pérez Reverte, p.32). = Dve doterane gospođe prošle su ulicom, pored prozora kafane, *bacivši* po jedan *kratak pogled* unutra (traducción, p. 30).

ECHAR UN VISTAZO = ‘BACITI KRATAK POGLED’ [‘echar una mirada *corta / rápida*’]

- Se acercó a ***echar un vistazo***. (Pérez Reverte, p.40). = Primakao se *baci kratak pogled* (traducción, p. 38).

MIRAR FIJAMENTE = ‘GLEDATI NETREMICE U OČI’ [‘mirar fijamente *a los ojos*’]

- Lo cogí de las solapas del anorak y se las dejé manchadas con la sangre de Andrade, y lo ***miré muy fijamente***, queriendo aniquilar ese brillo de sus ojos, el orgullo, el reconocimiento (...) (Muñoz Molina, p. 183). = Uhvatio sam ga za revere jakne, zamrljavši je Andradeovom krvlju, *gledao sam ga netremice u oči* pokušavajući da ugasim onaj sjaj u njegovom pogledu, njegov ponos i uverenje da je sebe prepoznao u meni (...) (traducción, p. 182).

Vemos que en los dos primeros casos a la base (el sustantivo) de la lengua meta se le añade el adjetivo *rápida / corta*, a pesar de que el mismo no está presente explícitamente en la colocación de la lengua origen. Sin embargo, los sustantivos *ojeada* y *vistazo* llevan implícito este matiz semántico (‘mirada rápida’) que, a su vez, no existe como tal en la lengua meta, o sea, en serbio. En el tercer caso (*mirar fijamente*) parece que se quiere intensificar la acción expresada por el verbo *mirar*.

3. En algunas colocaciones de la lengua meta el sustantivo (base) está en singular o en plural, a diferencia del de la lengua origen:

TORCER EL BIGOTE = ‘SUKATI BRKOVE’

- ***Torcía el bigote*** entre continuos *hum, hum*, mirando las manchas del techo (...) (Pérez Reverte, p.28). = *Sukao je brkove* između neprekidnih *hm, hm*, gledajući fleke na plafonu (...) (traducción, pp. 24-25).

GUARDAR LAS DISTANCIAS = ‘DRŽATI ODSTOJANJE’

- Pensó una vez más que (...) el trato que le dispensaban los clientes era siempre así; cortés, pero **guardando** sutilmente **las distancias**. (Pérez Reverte, p.25). = Pomislio je još jednom kako su se (...) njegovi klijenti prema njemu uglavnom uvek tako ophodili; učtivo, ali uvek *držeci* fino *odstojanje* (traducción, p. 22).

FRUNCIR EL CEÑO = ‘NABRATI OBRVE’¹² [‘fruncir las cejas’]

- Jaime Astarloa **fruncia el ceño** (Pérez Reverte, p.57). = Haime Astarloa je *nabrao obrve* (traducción, p. 58).

DESPERTAR SOSPECHAS = ‘IZAZIVATI PODOZRENJE’

- Acostumbrado a **despertar sospechas**, como todos los extranjeros permanentes, me movía siempre con igual desenvoltura y recelo (Muñoz Molina, p. 14). = Već naviknut da *izazivam podozrenje*, kao i svi stranci koji stalno borave na različitim mestima, kretao sam se uvek sa istom ležernošću i uvek bio na oprezu (traducción, p. 14).

4. También se dan casos en que una colocación de la lengua origen tiene como equivalente un verbo simple en la lengua meta:

GUIÑAR UN OJO = ‘NAMIGIVATI’

- - ¡Es usted el mismo diablo, maestro! – Luis de Ayala lo amonestó con un dedo mientras le **guiñaba un ojo** con aire cómplice - (Pérez Reverte, p.90). = -Pa vi ste sam đavo, maestro! – Luis de Ajala ga je ukorio preteći prstom dok mu je *namigivao* saučesnički (traducción, p. 96).

DERRUMBARSE ESTREPITOSAMENTE = TRESNUTI

- (...) y cuando intentó librarse de mí yo **me derrumbé pesadamente** hacia el suelo y la arrastré en mi caída (Muñoz Molina, p. 170). = (...) i dok je pokušavala da se me oslobodi, ja *sam tresnuo* pod i povukao i nju (traducción, p. 170).

TOCAR EL TIMBRE = ‘POZVONITI’

- Cuando llegué al quinto piso y **toqué el timbre**, sentí una gran emoción (Sábato, p.50). = Bio sam jako uzbuđen kada sam stigao na peti sprat i *pozvonio* (traducción, p. 43).

¹² En otra ocasión, el sustantivo de la colocación de la lengua meta también está en singular (‘fruncir la frente’) pero el significado de las dos colocaciones en serbio es el mismo: “Don Jaime **frunció el ceño** y puso fin a la lid, interponiendo su florete entre ambos jóvenes.” (Pérez Reverte, p.35). = Don Haime je *nabrao čelo* i proglasio kraj borbe, stavljajući svoj floret između dva mladića (traducción, p. 33).

SOLTAR UNA RISA = ‘ZAKIKOTATI SE’

- Eso he dicho – **soltó una risa** sarcástica, como si en todo aquello hubiese algo que no dejaba de tener su gracia- (Pérez Reverte, p.167). = Upravo tako – sarkastično *se zakikotao*, kao da je u svemu tome bilo stalno prisutno nešto smešno (traducción, p. 183).

4.a. A veces, al verbo simple de la lengua meta se le añaden valores que precisan el significado de la base que figura en la colocación de la lengua origen:

ECHAR UN VISTAZO = ‘MALO POGLEDATI’ [‘*un poco*’]

- Me levanté para **echar un vistazo** a la biblioteca (Sábato, p.50). = Ustao sam da *malo pogledam* biblioteku (traducción, p. 44).

4.b. Colocaciones verbo-adverbio en las que se prescinde del adverbio en su traducción a la lengua meta y se traducen como un verbo simple:

MIRAR DE SOSLAYO = ‘POGLEDATI’

- (...) y seguí andando a cojetadas y torciendo hacia mí su cabeza sin cuello, un poco sudoroso, irónico, servicial, **mirando** a veces **de soslayo** la punta de destornillador (Muñoz Molina, p. 202). = (...) govorio je i nastavljao da hoda svojim šepavim hodom ispred mene, okrećući povremeno bezvratnu glavu, pomalo oznojen, s podsmešljivim tonom ali uslužan, *pogledajući* s vremena na vreme vrh šrafčigera (traducción, p. 200).

5. Algunos equivalentes podrían calificarse como falsos; por ejemplo:

5.a. Colocaciones que se traducen literalmente y que, a veces, funcionan como neologismos y no como verdaderas colocaciones de la lengua meta. Los siguientes casos, por ejemplo, no suelen emplearse en serbio:

MARCAR UNA CIFRA = ‘MARKIRATI BROJKE’

- **Marqué** una a una **las cifras** queriendo imaginarme cómo sería la habitación donde la muchacha esperaba (Muñoz Molina, p. 155). = *Markirao sam jednu po jednu brojku*, pokušavajući da zamislim kakva bi mogla biti soba u kojoj devojka očekuje pozive (traducción, p. 155).

COLGAR EL TUBO = ‘OBESITI SLUŠALICU’

- **Colgué el tubo**, despavorido, salí del café y comencé a caminar al azar (Sábato, p.81). = U paničnom strahu *obesio sam slušalicu*, izašao iz kafane i pošao nasumice (traducción, p. 74).
- **Colgué el tubo** sin agregar nada más, y la verdad es que en ese momento estaba decidido a matarme si ella no venía a aclarar la situación (Sábato, p.118). = *Obesio sam slušalicu* ne dodajući ništa više, a istina je da sam u tom trenutku bio odlučan da se ubijem ako ona ne dođe da razjasni situaciju (traducción, p. 107).

5.b. Colocaciones con el significado opuesto y, en consecuencia, erróneas:

TENDER UNA TRAMPA = ‘UPASTI U ZAMKU’ [‘caer en la trampa’]

- - Ella me ha dicho que te **tendieron una trampa** (Muñoz Molina, p. 121). = *Rekla mi je da si bio upao u zamku* (traducción, p. 122).

DESCARTAR UNA POSIBILIDAD = ‘DATI PREDNOST MOGUĆNOSTI’ [‘dar ventaja a una posibilidad’]

- Debía **descartar**, pues, **la posibilidad** de encontrarla en una exposición (Sábato, p.23). = *Dakle, morao sam da dam prednost mogućnosti da je nađem na nekoj izložbi* (traducción, p. 20).

6. Paráfrasis en la lengua meta como traducción correspondiente de la colocación de la lengua origen:

TENDER UNA TRAMPA

- Si me *miraba* tan *fijo* era para **tenderme la trampa** de su hipnosis, de la inmovible certeza de su pensamiento, para borrar en mí no la duda, sino toda posibilidad de indecisión (...) (Muñoz Molina, p. 49). = *Posmatrao me je netremice i ja sam znao da je to bila njegova klopka da me uvuče u hipnozu i nametne mi nepokolebljivost svojih stavova, da u meni izbriše ne samo sumnju, već i svaku mogućnost dvoumljenja (...)* (traducción, p. 49). [‘Me miraba fijamente y yo sabía que *esa fue su trampa de empujarme / introducirme* en la hipnosis e imponerme la inamovibilidad *de sus actitudes*, borrar en mí no sólo la duda (...)’].

SOSTENER UNA MIRADA¹³

- En aquel tiempo daba miedo **sostener tu mirada** (Muñoz Molina, p. 234). = *U ono vreme već i tvoj pogled izazivao je strah* (traducción, p. 233). [‘En aquel tiempo hasta *tu mirada causaba miedo*’].

RECORDAR VAGAMENTE

- (...) después **recuerdo vagamente** que me levanté, que tomé un taxi y que me fui a un bar de la calle 25 de Mayo o quizá de Leandro Alem (Sábato, p.108). = (...) a *zatim se kao iz daljine sećam* da sam ustao, uzeo taxi i otišao u bar u Ulici 25.maja ili u Leandro Alem (traducción, p. 98). [‘(...) y después *recuerdo como desde lejos* que me levanté (...)’].

7. Algunas colocaciones de la lengua origen se traducen como locuciones en la lengua meta:

¹³ En la traducción de esta colocación al serbio se prescinde del colocativo (el verbo) y la frase se traduce como ‘En aquel tiempo hasta *tu mirada* daba / causaba miedo’.

ARMAR UN LÍO = 'UĆI ĐAVO' (u nekoga)¹⁴ ['entrar un demonio (en alguien)']

- (...) poseía un temperamento demasiado nervioso, y en cuanto cruzaba cuatro veces el florete *se armaba un lío* de mil demonios (Pérez Reverte, p.34). = (...) bio je suviše nervozne prirode, i kada bi samo par puta ukrstio floret u njega je već *ulazilo hiljadu đavola* (traducción, p. 31).

8. Otros

8.a. Cambio de función sintáctica en la colocación de la lengua meta:

LLAMAR A LA PUERTA = 'KUCANJE NA VRATIMA' (sustantivación)

- Hasta que no *llamaron a la puerta* no se me ocurrió pensar que podía estar cayendo en una trampa. (...) *Llamaron* otra vez, me puse desganadamente la corbata y abrí (Muñoz Molina, p. 25). = Sve dok se nije začulo *kucanje na vratima*, nije mi palo na pamet da sam mogao upasti u neku klopku (traducción, p. 25).

8.b. Colocación de la lengua meta como equivalente al verbo que figura en la colocación de la lengua origen:

ALBERGAR LA CODICIA = 'PRUZATI UTOCISTE'

- (...) sé que es una muestra de soberbia y sé, también, que mi alma *ha albergado* muchas veces *la codicia*, la petulancia, la avidez y la grosería (Sábato, p.47). = Znam da je to jedan dokaz nadmenosti, a znam isto tako da je duša često *pružala utočište* gramzivosti, bezobrazluku, nezasitosti i prostakluku (traducción, p. 42).

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos analizado las maneras de traducir algunos tipos de las colocaciones de español a serbio. Como puede observarse, en muchas ocasiones una colocación de la lengua origen no se traduce mediante un equivalente existente en la lengua meta. Ello se debe al hecho de que en la lengua meta no siempre exista precisamente una colocación que exprese lo mismo, sino que es posible expresarlo, por ejemplo, mediante un verbo simple. Además, sea por razones de estilo o porque lo exija el nivel de formalidad, que no siempre coincide en la traducción de una lengua a otra, es posible traducir una colocación como una locución o parafrasearla.

No obstante, aún más interesante sería ver y conocer las estrategias que se emplean en la traducción a la inversa. Para los hablantes no nativos sería muy

¹⁴ La locución que registra el *FRHSJ* es 'ušao đavo u koga' ['entró un demonio en alguien'] que tiene el significado de 'llegar a ser infinitamente descarado / malo / volverse loco, cabrearse, perder la cabeza'.

útil comprobar si las estrategias son las mismas. Es lógico suponer que no lo son, si tenemos en cuenta que las colocaciones léxicas presentan menos problemas de descodificación que de codificación. Es decir, es más fácil comprender su significado y traducirlas *DE* una lengua extranjera que producirlas *EN* una lengua que no sea la materna. En este caso se ve aún mejor el papel tan importante que desempeña (o debería desempeñar) el diccionario y la necesidad de aprender a usarlo correctamente, lo cual, a su vez, implica el problema de la enseñanza de estos sintagmas.

Siglas

- FRHSJ = Matešić, J. (1982): *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb, Školska knjiga.
- DFEM = Varela, F.; Kubarth, H. (1996): *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos.

Literature:

- Aguilar-Amat Castillo, A. (1993): “En torno a la combinatoria del léxico: Los conceptos de colocación e idiomatismo”, en Martín Vide, C. (ed.): *Lenguajes naturales y lenguajes formales*, IX, pp.267-272
- Castillo Carballo, M^a. A. (1998b): “El término colocación en la lingüística actual”, en *Lingüística Española Actual*, t.XX, vol.1, pp. 41-54
- Corpas Pastor, G. (1992): “Las colocaciones como problema en la traducción actual (Inglés-Español)”, en *Revista del Departamento de Filología Moderna*, t. 2/3, Universidad de Castilla La Mancha, pp.179-186
- Corpas Pastor, G. (1996): *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos
- Corpas Pastor, G. (2000): “Acerca de la (*in*)traducibilidad de la fraseología”, en Corpas Pastor, G. (ed.): *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, pp.483-522
- Corpas Pastor, G. (2001): “Apuntes para el estudio de la colocación”, en *Lingüística Española Actual*, XXIII/1, pp.41-56
- Farghal, M.; Obiedat, H. (1995): “Collocations: a neglected variable in EFL”, en *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 33/4, pp.315-331
- García-Page, M. (1998): “Expresión fija y sinonimia”, en Wotjak, G. (ed.) (1998): *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp.195-201
- Kjellmer, G. (1990): “Patterns of Collocability”, en Aarts, J.; Meijs, W. (eds.): *Theory and Practice in Corpus Linguistics*, Ámsterdam: Rodopi, iii, pp. 163-178
- Koike, K. (2002): “Comportamientos semánticos en las colocaciones léxicas”, en *Lingüística Española Actual*, XXIV / 1, pp.5-23
- Martínez Marín, J. (1996): *Estudios de fraseología española*, Málaga, Ágora

- Martínez Marín, J. (1997): “El desarrollo de la competencia léxica en la enseñanza del español como lengua materna”, en García Wiedemann, E.J. *et al.* (eds.), *Enseñar y aprender lengua española*, Granada, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, pp. 13-27
- Pejovic, A. (2003): “Las colocaciones léxicas como problema en la enseñanza del español”, en Moya Corral, J.A.; Montoya Ramírez, M^a.I. (eds.): *Variación lingüística y enseñanza de la lengua española: actas de las VIII Jornadas sobre la Enseñanza de la Lengua Española*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 375-392
- Pejovic, A. (2002): “El tratamiento de las colocaciones en los diccionarios modernos del español”, en Luque Durán, J. de D.; Pamies Bertrán, A.; Manjón Pozas, F.J. (eds.): *Nuevas tendencias en la investigación lingüística*, Granada, Granada Lingvistica, Serie Collectae, pp. 59-65
- Zuluaga Ospina, A. (1997): “Sobre fraseologismos e fenómenos colindantes”, en Ferro Ruibal, X. (coord.): *Actas do I Coloquio Galego de Fraseoloxía*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, pp. 15-30

Оливера Стамболић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

РАЗВОЈНЕ И СЕЛЕКТИВНЕ РЕЧЕНИЦЕ У ТОНАЛНОЈ МУЗИЦИ

Музичка реченица представља изразито слојевиту целину музичког тока која постиже сопствену смисленост и целовитост, унутрашњу снагу и кохерентност на мноколике начине. Уједно, музичка реченица је основна синтаксичка јединица и најбитнији чинилац изградње музичке форме.

Изучавање грађе и садржаја сваке музичке реченице укључује заједничко сагледавање тоналног, тематског и структурног плана, односно свака музичка реченица представља прогресију музичког тока на споменим плановима. Између три плана постоји висок степен садејства. Музичке компоненте које припадају једном плану имају одређене односе са компонентама друга два плана. Заправо, музичке компоненте остварују висок степен садејства на музички ток.

Тонални план је један од најзначајнијих у тоналној музици и преваходно је схваћен кроз дурски и молски тоналитет. Тонични трозвук дура или мола се издваја као средиште, док остали акорди лествице образују различите међусобне односе. О тоналитету се може говорити само уколико постоји однос два или више узастопних акорда и то под условом да прикаже један елементарни хармонски догађај: супротност критичког и стабилног сазвучја тоналне кинетике и статике.

Структурни план садржи одређене целине које по димензијама могу да буду мање или веће и међусобно најчешће стоје у јасно дефинисаним односима. Целине музичког тока су најчешће рашчлањиве и сачињавају их мотиви, метричко-формалне целине (различити фрагменти), као и музичке реченице. Реченице у међусобним односима могу образовати целине „вишег реда” као делове музичке форме.

Када је о тематском плану реч, битно је указати да овај план свакако има изузетно важну, понекад и кључну улогу у формирању музичких реченица. Чињеница да хармонија као музичка компонента у тоналној музици има обликотворну улогу у формирању реченица, свакако не оспорава улогу и значај тематског плана као градивног и битно садејствујућег у изградњи елемената музичког облика. Централно место у анализама музичких реченица које су тонално оријентисане имају хармонија, ритам и мелодија. Ритам и мелодија у садејству чине ослонац тематике једног дела.

У односу на мелодију, ритам и хармонију, преостале музичке компоненте (динамика, артикулација, агогика итд.) најчешће су схваћене као спољни фактори у организовању музичког тока.

Доследно праћење анализе музичких реченица подразумева сагледавање вишеслојности и специфичности свих елемената који учествују у изградњи реченице као јединствене, интегралне целине, како у међусобном односу фрагмената као метричко-формалних целина из којих се реченица састоји, тако и у сагледавању сукцесивног поступка разраде основних конституената музичке реченице. Основни конституенти музичке реченице су мотиви као најмање градивне јединице тематског плана и структуре. У тоналној музици постоје реченице чија је тематика саздана из једног мотива, а постоје и реченице чији је музички ток изграђен од два или чак више различитих мотива. У организовању мотивског тока важно је уочити две супротне тенденције у композиторској пракси од којих једна тежи смањивању количине трансформационих мотивских процеса обично повећавањем броја различитих мотива, а друга, супротно, подстиче смањивање броја различитих мотива у реченици и тежи повећавању количине трансформационих процеса. У студијама о музичким реченицама у новије време се споменуте две тенденције у организовању мотивског тока именују различитим називима. За реченице које су на својерстан начин оквалификоване кроз карактеристике прве тенденције употребљава се термин селективна реченица, а за реченице које имају одлике наведене у другој тенденцији употребљава се термин развојна реченица. Опште је позната и, чини се, прихваћена чињеница да су селективне реченице више заступљене у нетоналној музици (првенствено се мисли на организацију реченичног тока у композицијама XX века), док су развојне реченице више заступљене у тоналној музици. У овом моменту је веома важно истакнути чињеницу да је све музичке реченице у којима постоји тонална оријентисаност могуће подвести под реченице са одликама друге тенденције, те да су у основи развојне. Такође, на основу тематског, тоналног и структурног уређења музичког тока у реченицама могуће је аналитичка истраживања отворити ка вишестепеном систематизовању реченица тоналне оријентације. Истакнуто је „вишестепеном систематизовању” јер је формирање систематизација музичких реченица могуће реализовати како са аспекта појединачних музичких планова (са издвајањем оних особености једног конкретног музичког плана, које могу повезати музичке реченице у сродне типове), тако и са аспекта систематизовања реченица према садејству и заједничкој прогресији сва три плана. Упркос чињеници да се већина аналитичких студија о музичкој реченици у којима је извршен покушај различитих могућности систематизовања темељи на основима структуре реченица, потребно је указати на свеколики значај сагледавања мотивскога садржаја, јер ће општа ти-

пологија музичких реченица нужно уважавати сродности реченица према начину пласмана мотивских нуклеуса. Формирање музичке реченице захтева стварање једне „мисаоне слике” у којој мотивски ниво неизоставно добија многе суштинске „опсервабилне музичко-формалне атрибуте”.^{*} Најмање градивне јединице које називамо мотивима повезују се посредством највећег привлачења, стварајући тиме веће целине које дејствују нешто смањеном силом. Створене веће целине тада, захваљујући свом међуделовању, стварају још веће целине, те се тако процес међуделовања понавља до формирања макро образаца.

Подела реченица на селективне и развојне конструкције према тематском плану, тачније према мотивској уређености музичког тока, посебно је занимљива у сагледавању реченица тоналне оријентације. У тоналној музици термин „развојна реченица” првенствено указује на оне реченичне токове који су изграђени на једном мотиву, а термин „селективна реченица” се употребљава у оним музичким ситуацијама у којима су реченични токови изграђени на више различитих мотива.

У реченицама може да буде заступљен само један мотив који најчешће доноси најразноврсније видове испољавања трансформационих процеса. Овакве реченице се, дакле, називају развојним или још реченицама које имају „тенденцију распростирања у дубину”.

Свака музичка реченица понаособ представља самосталну, или можда боље индивидуалну музичку целину, па тако и свака реченица доноси различит степен развојности иницијалног мотива. Када се истиче „различит степен развојности” мотива, тада се заправо мисли на остваривање трансформационих процеса, како у „квалитативном”, тако и у „квантитативном” смислу. Музички примери који следе су тенденциозно биран примери из епохе музичког класицизма као епохе која представља исходну тачку афирмације такве структурираности музичке реченице какве повезује иста логика излагања музичког тока који је у реченици уобличен (сегменти излагања, понављања, развоја и каденце). Према споменутој логици изградње конструкције музичких реченица задржавају структурираност и у епохама које су уследиле. Такође, примери који следе указују на разлику између реченица окарактерисаних као квантитативно развојних и квалитативно развојних. Појам квантитативно развојних реченица подразумева преовлађујуће присуство једноставнијих начина мотивског рада, односно једноставнијег нивоа трансформационих мотивских процеса, а под квалитативно развојним се подразумевају они реченични склопови у којима доминирају сложеније трансформације мотива.

^{*} Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, Клио, Културни центар Београда, 1998, стр. 236.

ПРИМЕР 1. Лудвиг ван Бетовен: II симфонија, Скерцо
(део А, одсека, у сложеној троделној песми – пример за квантитативно
развијну реченицу)

Scherzo.

Аллегро 3/4

Мотив

СЕКВЕНТНО ПОНАВЉАЊЕ СЕКВЕНТНО ПОНАВЉАЊЕ РЕЛАТИВНА МЕЛ. ИЗМЕНА

ПРИМЕР 2. Лудвиг ван Бетовен: I симфонија, Финале (друга тема
у сонатном облику као пример за квалитативно развијну реченицу)

ДЕЈЕЊЕ РЕЛ. ИЗМЕНЕ ...

ДАЉИ РАЗВОЈ МОТИВА...

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *

Обе реченице које су одабране у претходним примерима изграђене су на једном мотиву, те их називамо развојним. Да бисмо појаснили квантитативне и квалитативне разлике у трансформационим процесима, упоредимо развој иницијалног мотива у музичким токовима изабраних реченица. У првом примеру, у скерцу Друге симфоније Лудвига ван Бетовена могуће је приметити да су у изградњи реченице, у мотивском смислу, више присутне апсолутне мелодијске измене (конкретно секвентно излагање истог мотива). У другом примеру, у финалу Прве симфоније постоји висок степен сложености трансформације иницијалног мотива.

У мотивском смислу, реченице могу да буду изграђене и на подлози више различитих мотива. Тада се смањује количина трансформационих процеса једног мотива, односно његово преображавање, и то превасходно увођењем нових мотива, чиме се умањује простор развоја само једног мотива. Такве реченице називамо селективним. Као што међу развојним реченицама постоји различит степен развојности једног мотива, тако и селективност реченица може да буде остварена на различитим нивоима. Примери 3 и 4 који следе указују на различите степене развијености селективних реченица. Музички примери 3 и 4 су одабрани зато што приказују различите степене селективности музичких реченица. Први степен је назван минимално селективним у примеру 3, а други степен је назван максимално селективним и налазимо га у примеру 4.

ПРИМЕР 3. Лудвиг ван Бетовен: II симфонија, Први став (прва тема у сонатном облику – пример за минимално селективну реченицу)

Allegro con brio ($\text{♩} = 100$)

ИЗЛАГАЊЕ У РЕЧЕНИЦИ (ПРВИ СЕГМЕНТ) ПОНА

40 1.

Hb.
Fg.
Hr. (D)
Vl.
Br.
Vc. u. Kb.

ВЛАЂЕ (ДРУГИ СЕРМЕНТ) РАЂВОЈ

2. 2.

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hr. (D)
Tr. (D)
Pk.
Vl.
Br.
Vc. u. Kb.

(ТРЕЋИ СЕРМЕНТ)

ПРИМЕР 4. Лудвиг ван Бетовен: III симфонија, Први став (група друге теме у сонатном облику, одсек Б1 – пример за максимално селективну реченицу)

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3, First Movement, specifically the second theme group (B1). The score is arranged in two systems, with the first system starting at measure 40 and the second system starting at measure 50. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trumpet (Tr. (Es)), Timpani (Timp.), Violin I (VI.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.).

Key features of the score include:

- Measure 40:** The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. A box labeled "МОТИВ" (MOTIF) highlights a specific melodic phrase in the Clarinet part, which is also marked *molce* (more *molce*).
- Measure 50:** The second system begins with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet part is marked *pdolce* (piano dolce).
- Measure 51:** The Violin I part is marked *zu 2* (second ending).
- Measure 52:** The Violoncello/Double Bass part is marked *p*.

Handwritten annotations at the bottom of the page identify the sections: "ЛАГАЊЕ (ПРВИ СЕГМЕНТ)" (LAGANJE (FIRST SEGMENT)) and "ПОНАВЉАЊЕ (ДРУГИ)" (PONAVLANJE (SECOND)).

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Ea)
Tr. (Ea)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.

zu 2
zu 3
zu 2

ff
p
p
p
p
p
p
p
p
p

СЕРМЕНТ

РАЗЛОЈ РЕЧЕНИЦЕ

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Ea)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

60
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

(ТРЕЋИ СЕРМЕНТ У РЕЧЕНИЦИ)

65

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (Es)

Tr. (Es)

Timp.

3. мотив у реченици

Vl.

Vla.

Vo. Cb.

Bassi

zu 2

Musical score for measures 70-80. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Es) (Trumpet in E-flat), Tr. (Es) (Trumpet in E-flat), Timp. (Timpani), Vl. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. Cb. (Violoncello and Contrabass). The music is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Measure 70 is marked with a '70' above the Fl. staff. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for the woodwinds and strings.

Musical score for measures 80-90. This section continues the orchestral piece. The staves are labeled: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (Es), Tr. (Es), Timp., Vl., Vla., and Vc. Cb. Measure 80 is marked with a '80' above the Fl. staff. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). There are also performance instructions like 'zu 2' (two times) and 'zu 3' (three times) above some notes. The music features intricate textures and rhythmic complexity.

Одабрани примери представљају својеврсне крајње тачке које могу да буду понуђене у вишемотивским, односно селективним реченицама. У примеру 3, у првој теми Друге симфоније заступљена су два мотива у првом сегменту, у излагању реченице. Следи секвентно понављање почетног сегмента и то на субдоминанти. У развоју реченице, међутим, не појављују се нови мотиви, већ се мотивски ради са иницијалним мотивом. У примеру 3 налази се реченица која се може оквалификовати као једна од најједноставнијих селективних музичких реченица према типу мотивске организације. С друге стране, у примеру 4, у првом ставу Треће симфоније и то у одсеку Б1 друге теме који је структуриран као музичка реченица постоје три мотива (сагледати обележене мотивске трансформације у примеру 4). Мотивска и хармонска разуђеност дају реченичној конструкцији сасвим посебно обележје и специфичну димензију међу реченицама селективне структуре. Степен сложености међу реченицама селективне структуре заправо зависи не само од присуства више различитих мотива, већ од интензитета и квалитета трансформационог процеса сваког присутног мотива, којима се постиже снажан ефекат градације. Под селективним реченицама у тоналној музици се могу препознати све оне ситуације у којима су заступљена два или више мотива. У том смислу, реченица из примера 4 представља целину која има изразито селективну структуру. Развој мотивског садржаја поспешен је веома развијеним хармонским језиком (обратити пажњу на присуство алтерованих акорда дијатонског типа).

Основна карактеристика селективних реченица у нетоналној музици је нанизаност различитих мотива са веома ниским, или готово занемарљивим степеном трансформационог процеса сваког појединачног мотива. У тоналној музици нису заступљене онакве селективне реченице какве ће бити заступљене у музичким реченицама у нетоналној музици. Разлика између реченица које називамо селективнима како у области тоналне, тако и у области атоналне музике, није толико изразита у погледу бројности мотива, колико је изразита у количини трансформационих процеса свих мотива који граде реченични ток.

Мотивско уређење има изузетно важну, а врло често и пресудну улогу како у омеђивању свих синтагматских група које сачињавају реченицу, тако и у остваривању динамичности свеукупног тока музичке реченице.

МЕТОДИКА НАСТАВЕ

Зона Мркаљ
Филолошки факултет, Београд

ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У ПРОУЧАВАЊУ НАРОДНИХ ПРИПОВЕДАКА

Ако је праоблик сваког приповедног дела у томе да приповедач прича слушаоцима нешто што се догодило (или се могло догодити), онда је, поред *приче*, суштински, конститутивни чинилац наративне структуре и казивач приче, односно приповедач и његов однос према ономе што прича, и према онима којима прича. Кајзер овај однос назива „став приповедача”, истакавши да је „схватити правилно овај став од највећег значаја за разумевање дела”.¹

Однос аутора и приповедача у контексту усмених прозних облика сагледава се у сазнању да је приповедач народне бајке, новеле, предања и сл. егзистирао и као аутор поменутих прозних врста народне књижевности. Зато га као елемент приповедне структуре (пошто је он „ауторова творевина баш као и прича, карактер или композиција”²) можемо прихватити тек са временском дистанцом, када записано почне да живи свој властити живот, одвојено од реторичких способности, мимике и гестикаулације првобитног приповедача.

Сасвим је могућно да су прозна остварења народне књижевности зависила не само од маште приповедача, већ и од спонтане реакције публике (слушалаца), те се и структура казиваног текста мењала (ширила или упрошћавала) у зависности од тренутног прихватања изговореног. Тзв. епска понављања, најчешће у функцији продуженог ишчекивања и појачавања драматичности исказа или увођења епизода дигресивног типа у дело које се приповеда, могли су бити проузроковани различитим утицајима приповедача на рецепцију слушалаца.

„Читалац мора сам од себе много да додаје пошто перспектива коју даје приповедач није довољна”.³ Овакав поступак читаоцу (ученику) даје стваралачку улогу у естетичком конституисању дела. Читалац се преко приповедача — лика, директно уводи у свет дела који види и доживља-

¹ Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд, 1973, стр. 242.

² М. Солар, *Идеја и прича. Аспекти теорије прозе*, Загреб, 1980, стр. 118.

³ Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, стр. 242.

ва, на извештан начин, „бићем” самог приповедача. У одређеном смислу коригује се и дограђује субјективност приповедачаовог виђења, како би се „догађај” интегрисао у властито животно искуство.

Под облицима изражавања (формама приповедања) подразумева се: приповедање у 1. лицу, казивање (обраћање) у другом лицу, приповедање у 3. лицу, доживљени говор, монолог, дијалог, наратија, дескрипција и естетичка улога наратора. Проучавањем форми приповедања откривају се све значајне појединости дела, те се преко овог носећег елемента у интерпретацији, који се ослања на ликове, композицију или идејни слој текста, дело може сагледати и проценити у целини.

Ни приповедач усмених прозних облика као стварна, постојећа личност „не може све да сазна и свуда да присуствује, па зато за свог заменика ствара наратора који као фиктивна личност може да буде свезнајући и свеприсутан”.⁴ Зато је неопходно избећи замку поистовећивања аутора дела (као грађанске личности) и приповедача у делу.

У народној прози најчешћа је форма приповедања у трећем лицу. Тзв. „свезнајући приповедач” или лице које је изван света прозног књижевног дела, али које у делу све види и унапред зна, саопштава слушаоцу (читаоцу) догађај са неутралног и објективног становишта. При том, наравно, не зачуђује свезначева „информисаност” о ономе што се приповеда, те предмет школског проучавања неће бити садржан у захтевима типа: *Како објашњавате појаву да је царевих знао куда да крене, тражећи пауницу? Како то да су га, баиш на одређеним местима, чекали помагачи са чаробним средствима која су му била намењена?* Подразумева се да бављење претпоставкама и мењање почетног или завршног дела текста никако не представља креативно бављење уметничким делом, као што не значи ни његово тумачење.

Наратија мора да изазове интересовање код слушалаца, да њихову пажњу чини стално будном, да их одржава у напетом ишчекивању оног што ће се догодити, на који ће се начин ствар разрешити. Отуда у наратији коришћење драмских ефеката, кретање према тачки до које се интересовање стално пење. С тим у вези су и стилски поступци којима се наратија обично остварује: модална употреба глаголских времена ради актуализације догађаја, прибегавање директном говору који анимира личности, питања упућена слушаоцима итд.

Епска наратија (приповедање) прича о имагинарним догађајима, измишљеним историјама, чудесним световима... који се организују у складу са уметничким интенцијама писаца (у народној књижевности припо-

⁴ Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Београд, 1973, стр. 82.

ведача). Наратор се тако јавља као посредник између писца и догађаја о којима се говори.

Организација уметничког текста у којем је дијалог подређен наративи захтева другачију финалну формулу од оне коју захтева коришћење наратива као средства за истицање дијалога. Кад је дијалогски облик доминантан, финална формула се по правилу повлачи у други план и за естетску успешност дела постаје потпуно непотребан елемент.

Приповедање у трећем лицу наглашено је дистанцираним приказивањем збивања из прошлости, било својих личних доживљаја или из спољашњег света (стварности, света фантазије и снова) или описивање стања и људи у ширем облику са становишта приповедача који ретко иступа и у радњи учествује. Овај облик изражавања представља објективно саопштавање могућих и чудесних догађаја или низ авантура јунака од којих је сам приповедач издвојен. Само збивање временски је везано за прошлост, а приповедач приказује, прати понашање ликова у дужем (и апстрактном) временском интервалу (прича о животињама, бајка, новела, легендарна прича) или у само једном тренутку, једној ситуацији, која се може на различите начине актуализовати и уопштавати (басна, шаљива прича, анегдота). Приповедач се налази изван изложених догађаја, он није део света својих јунака (независно од степена емотивне ангажованости коју код приповедача и његове публике покрећу јунаци приче).

За разлику од феномена приповедача у писаној књижевности, пред публику једног усменог дела никада се не поставља дилема ко приповеда причу. У процесу настајања, прихватања усмене варијанте приповедач се налази непосредно пред слушаоцима, саопштавајући догађаје који су се збили некада и некеме (другом). Глас приповедача се не меша са гласом јунака. Они су раздвојени јасном и једноставном границом управног и неуправног говора, нпр: *По том се царев син каже ко је и од куд је*. Међутим, занимљиво је уочити разлику између приповедача и казивача. Приповедач организује причу, води је, а казивач је везан за одређени сегмент текста (епизоду). Казивача може бити више и најчешће је њихово присуство условљено причом која се прихвата као фиктивна.⁵

У функцији сажимања понављања појављују се и формуле за редукцију приповедања. Сликвитост и експресивност наратива у трећем лицу, пропраћене дијалогом, погодује припреми услова за сценско приказивање приче.

Често уношење управног обраћања једног јунака другоме доприноси уверљивости приповедања, што је у функцији „директног приповедања”

⁵ Видети: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд, 1997, стр. 171.

које приближава „постојећу ситуацију” слушаоцима или читаоцима, без намере да се започне разговор међу јунацима у приповеци. Слободни неуправни говор омогућује вишезначни исказ у само једној реченици. Тако се многи искази у управном говору посматрају у склопу наратије, а не као елементи дијалога: *А кад се наврши година, рече Бог опет анђелу: „Иди види како оне сироте живе. Ако тешко живе, подај им бољу храну.” Кад анђеосиђе на земљу, опет се претвори у просјака, па отиде к ономе што му поток тече вином и замоли у њега чашу вина, а он га одбије говорећи: „Да ја дајем сваком по чашу вина, не би тога било.” Кад то чује анђеоси, прекрсти штаком, а поток потече водом као и пре, па онда рече ономе брату: „Није то за тебе; иди ти под крушку, па чувај крушку.” (Ко мање иште, више му се даје).*

Док у уметничком приповедању дијалози често започињу с потребом да се ликови „психолошки растерете” кад осете потребу, у народној књижевности улога дијалога је другачија. Њима се постиже убрзавање радње или се појачава и истиче домишљатост ликова и њихово надмудривање. Они најчешће почивају на духовитој игри надмудривања и фокусирани су на разоткривање идејног слоја текста. Увод у основно збивање најчешће започиње мирно и неутрално перфектом, потом прелази у приповедачки презент, да би се средишњи приказ, драматичан низ брзих и неочекиваних догађаја, пропраћен дијалозима (на пример у новели *Еро с онога свијета*), набројао кратким аористима, након чега се завршни поступак поново исказује перфектом, те та промена глаголског времена на крају заокружује целу епизоду.

Посебно занимљиво је и присуство пословица у структури народне приповетке где се ове кратке фолклорне форме уланчавају у дијалог и наратију.

Код усмених прозних облика прелазак из трећег у прво лице најчешће служи као сигнал за крај чудесних догађаја бајке и завршетак самог приповедног чина.⁶ (Као илустрација може послужити фантастична слика златоруног овна, из истоимене народне бајке, који убија ловца, што бива прекинуто управним обраћањем мајке сину кад се, крајње реалистично, испољава мајчина брига за јединца који жели у лов.)⁷

Приповедањем у првом лицу и актуализовањем говорног тренутка народни приповедач увек подмлађује своју причу или жели да невероват-

⁶ Видети: Новица Петковић, *Огледи из српске поезике*, Београд, 1990, стр. 25.

⁷ „Преплитањем и прожимањем казивања у првом и трећем лицу обједињује се у наратији и дескрипцији субјективни и објективни свет, смењују се и допуњавају спољашње и унутрашње тачке гледишта и ствара се потпунија илузија живота.” У: М. Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, стр. 85.

но учини могућним и уверљивим (као у *Лажу за опкладу*: „Кад ја бијох у младо доба стар чоек...” или у *Међедовићу*: ретроспективно казивање сејача који приповеда о путовању у Дубровник). Приповедач препушта своју позицију лику, те оваква казивања подразумевају надлагивање и поигравање са саговорником, а понекад и са публиком.

У предањима ретроспективност се јавља као посматрање збивања у прошлости која представљају неоспорне „чињенице” јер за њих постоје „докази” у које се верује. (У предању о Дечанима и Стефану Дечанском већ само постојање манастира је довољни доказ да се св. Аранђео сажалио на дечанског краља којег је отац ослепео и да му је даровао очи, те је овај у знак захвалности саградио Дечане.)

Према начину интерпретације предања се могу обликовати као *меморат* (субјективно, непосредно излагање, комуникацијски моделат казивања у првом лицу) и *фабулат* (формирано и сужејно развијено предање у трећем лицу).⁸ Меморат изједначава приповедача са ликом који саопштава сопствени доживљај (нпр. у демонолошким предањима). Овакво приповедање треба да остави утисак уверљивости доживљеног, а наглашавање веродостојности представља доминантно структурно обележје предања. Безлична форма „каже се” придаје тврдњи мање објективну, али ипак веродостојнију информацију, као да се у исти мах напомиње да се тако од давнина приповеда, да је „изречено” истина многих поколења, па макар да се и никада није догодило.

Казивање „очи у очи” изразитије је усмерено према другом лицу, отворено према њему и подешено да га што више активира и апсорбује. Обраћање слушаоцима (читаоцима) само је један од начина ангажовања другог лица. Овакво обраћање је рационална припрема за емоционални доживљај. Приповедач сликовитим и сценичним приказивањем прво изазове одговарајућа осећања код читалаца, а затим, посредством другог лица, прихвата та осећања и користи их као подстицаје за даље приповедање. Наратор се тако обраћа слушаоцу не зато да би га заинтересовао за своје приповедање, већ више да би удовољио његовом већ постојећем интересовању и радозналости. Упућивање на множину подстиче илузију усменог казивања (приповедач из народа најчешће прича групи присутних особа). Наведени приповедачки поступак среће се у неколиким народним приповеткама: нпр. *Уједанпут брчак удари из језера, кад имаши шта видети: аждаха са двије главе, па јуриши, да их сва три прождере!* или *Сад да видиши чуда: пренаде се царев син од цара! (Баиш-Челик)* или *Девојци бржој од коња: Окупише се јунаци да не знаши који је од којег*

⁸ Видети: М. Бошковић-Стули, „Причања о животу”, у: *Књижевни родови и врсте-историја и теорија*, Београд, 1985, стр. 146.

бољи... или у *Међедовићу*: *Ето ти пудара од онијех винограда и На част вам лаж*. Ученицима обраћамо пажњу на утиске које изазива овакво приповедање. Констатује се да је услед честог активирања другог лица казивање добило фамилијарне, интимне и исповедне тонове, а употреба приповедачког презента приближава прошли говорни тренутак и чини га актуелним.

Сличну функцију имају и завршни делови неких народних приповедака, нпр. у *Три јегуље*: „И лаж чуо, лаж казао, и Бог ми те веселио”, или у приповеци *Цар Дукљан* где је завршни коментар у загради дат ради разјашњења поенте приче (*Даклем се мисли да је коњ био син оне жене, а онај човјек што га је цар ранио његов отац.*) У *Чудноватој тици* закључак приповедача је дидактичка порука упућена слушаоцима, а исти је случај и у *Правди и кривди* (*И тако му проклетнику помаже кривда.*) *Како су радиле, онако су и прошле* такође представља моралну поуку приповедача упућену аудиторијуму.

Док у уметничким приповеткама описи најчешће егзистирају у функцији сликања карактерних црта ликова (као фактор портретисања), у народној књижевности ретки описи најчешће су у функцији: најављивања чудесног јунака, догађаја, метаморфозе лика, истицања наднаравне лепоте, снаге или неке друге специфичности јунака.

Згуснутост изражајних средстава у краткој епској форми често и најкраћим описима даје вишезначни поетски смисао. Посебну естетичку функцију у ширим описима имају „стајне тачке и углови посматрања”, односно „перспектива”.

Најчешће одсуство дескрипције у народним приповеткама може се образложити изражајношћу и занимљивошћу нарације која подстиче имагинацију и боји слике које прате приповедање. Зато се ретки описи памте. На пример, опис лепих хаљина у причи *Лијене хаљине много које-шта учине*:

„Имам гаће од мрамора, кошуљу од росе, фацулет у коме су жице жраке сунчане а потка звијезде и мјесец, и цревље од сухога злата ни ткате, ни ковате...”;

или чудесна слика капије од змија у *Немуштом језику*; портрет Међедовића у истоименој причи; опис губавог коња који се претворио у златног у *Златној јабуци* и *девет пауница*; метаморфоза аждајине снаге у *Аждаји* и *царевом сину*:

„Чак у другоме царству код царева града има једно језеро, у оном језеру има једна аждаја, а у аждаји вепар, а у вепру зец, а у зецу голуб, а у голубу врабац, у ономе је врапцу моја снага.”;

слика Тамног вилајета; опис блага у циљу давања савета за прикупљање чаробних средстава у *Златоруном овну*:

„Иди ишти у цара галију, и у њој да се начини двадесет дућана, и у свакоме дућану да буде трг од друге руке, све бољи од бољег; и ишти да се изаберу најлепши момци, па нека их лепо обуку и наместе за калфе, у сваки дућан по један. Па ћеш онда ти поћи на тој галији и сретћеш прво и прво човека а он носи живу орлушину, па га питај хоће ли је продати, он ће казати да хоће, а ти му подај штогод заиште. После ћеш срести другога где носи шарана у чуну, све су му златне крљушти, и тога шарана купи по што по то. Трећег ћеш срести а он носи жива голуба, и за голуба подај штогод заиште. Од орла ћеш из репа ишчупати једно перо, од шарана краљушт, а од голуба из левога крила једно перо, па ћеш их пустити све.”;

опис змајевог блага у *Чардаку ни на небу ни на земљи*:

„... Најприје га уведе у једну собу, у којој је био један вран коњ за јаслима привезан с цијелијем такумом од чистог сребра. Потом га одведе у другу собу, у којој је за јаслима стајао бијел коњ с такумом од сухога злата. Најпослије га одведе и у трећу собу ће је за јаслима био кулатаст коњ и на њему такум драгијем камењем искићен. (...) онда га сестра одведе у једну собу у којој је ђевојка једна сједила за златнијем ђерђефом и златном жицом везла. Из те собе одведе га у другу у којој је друга ђевојка златне жице испредала. А најпослије уведе га у једну собу у којој је трећа ђевојка бисер низала, и пред њом на златној тепсији од злата квочка с пилићима бисер кљуцала.”;

надземаљска лепота вилинске девојке у *Девојци бржој од коња*:

„Била је некака ђевојка која није рођена од оца и мајке, него је начиниле виле од снијега извађена из јаме бездање према сунцу Илијнскоме, вјетар је оживио, роса је подојила, а гора лишћем обукла и ливада цвијећем накитила и наресила. Она је била бјеља од снијега, руменија од ружице, сјајнија од сунца, да се таке на свијету рађало није нити ће се рађати.”

Дескриптивна нарација која почива на глаголским именицама издваја се у *Баш Челику*:

„... задрма се цијели двор, нека хука, вриска, пјевање, сијевање, би рекао сама ватра око двора сипа...”

У народној приповеци *Стојша и Младен* запажа се наративни сегмент који позива на домишљање описа:

„У томе дође једна госпа по воду и опази Стојшу крај чесме у хладу. Како опази њега и мараму, а она уздахне, по том точећи воду једнако је у њ гледала, и пошто наточи воду никако није могла да се оданде отргне...”

Слушалац (читалац) домишља изглед пејзажа, атмосферу, доба године, изглед девојке и њен статус, лепоту везене мараме, а целу „сцену” прожима емотивни набој, блискост тренутка у којем ће се брат и сестра препознати.

Ученици се могу упутити следећим радним налозима и подстицајима да издвајају описе у народним приповеткама и предањима и да их тумаче:

Пажљиво прочитајте одабране одломке из текстова народних приповедака и предања и обележите она места у којима се јављају описи. Шта се све описује? На које се све начине постиже сликовитост казивања? Шта гради описе у причама? Које боје, звукове и мирисе сте додали одабраној уметничкој слици у својој машти? Којим бисте је епитетима оплеменили? Шта у низу описа доприноси занимљивости казивања?

Форме приповедања (облици казивања) представљају један од кључних интеграционих чинилаца текста који може послужити као полазиште у интерпретацији народних приповедака. Практично поступање у настави може се приказати на примеру *Међедовића*:

1. Издвој и образложи делове текста у којима приповедање добија драж непосредног, поверљивог и присног причања (при чему се наглашава изражајност приповедања у 1. лицу).
2. Посебно објасни места у причи где се изазива читаочева радозналост. Који моменти указују на изузетност догађаја који следе?
3. Образложи приповедачево настојање да нарацију у трећем лицу повремено прекида директним обраћањем (реченицама датим у управном говору).
4. Запази и протумачи улогу описа Брка и 365 птичјих гнезда. Шта се желело постићи оваквом сликом?
5. Бркову потеру за Међедовићем прати дијалог. Објасни његову улогу и значај, размишљајући о динамици радње.
6. Протумачи епизоду са сејачем и њену улогу у додатном формирању лика главног јунака приповетке. Образложи функцију ретроспекције у овој приповеци.

Мада прати свог јунака непосредно, наратор као да заузима све удаљеније стајне тачке са којих посматра Међедовићево кретање и делање, како приповедање одмиче. Приповедач застаје крај воде где људи на гумну веју пшеницу, а Међедовић се губи из његовог видокруга од тренутка кад постаје све мањи и мањи, те стаје у сејачеву торбу, а потом у зуб. Као свезнајући приповедач, наратор истовремено преузима сејачеву улогу и из те перспективе посматра догађаје у причи. Динамично низање

апсурдних детаља, као у духовитим надлагивањима, доприноси истицању деформисане стварности. Док се у току приповедања тачке гледишта главног јунака и слушаоца непрекидно мењају, приповедач успоставља перспективу и у завршници се потпуно повлачи, уступајући своју улогу једном од јунака приче. Спољашњи и унутрашњи углови посматрања се повезују, али не у функцији удаљавања од оног што се чуло, него у циљу укључивања аудиторинума као активног учесника приповедања. Међедовићев одлазак у свет људи не доводи до метаморфозе предела, као у бајци кад главни јунак загази у онострани свет, већ до метаморфозе јунака. Његова промена започиње бежањем од Брка. Брко, као јунак силнији од Међедовића, својом персонификованом појавом (носи у брцима 365 птичјих гнезда) потенцира зрелост коју дају године и искуство. Међедовић још увек није сазрео за женидбу и стицање потомства, те тако, бежањем, открива да је преценио сопствене снаге.

Извесне драмске карактеристике усмених прозних облика (новеле, шаљиве народне приче) долазе до изражаја у згуснутим дијалозима који су ту често израз сукоба и конфликта међу ликовима, те отуда њихово одвијање динамично развија радњу, која у приповеткама по правилу тежи брзом разрешењу и завршетку. Понекад, дијалог може бити упуриште интерпретације од кога се иде у тумачење и осталих уметничких чинилаца дела. Кратки дијалози често су веома важни за поимање и естетичко доживљавање појединих елемената уметничког текста, а понекад и књижевног дела у целини. Од њих се може поћи као од експресивних пунктова у тексту који су оставили снажан утисак на ученике, па су веома погодни да послуже као полазна основа у развијању и продубљивању естетичког доживљаја и сазнавања дела путем књижевне анализе. Откривањем смисла дијалога ствара се поглед на приповетку у целини, те се са овог полазишта (у оквиру облика казивања) креће у разматрање разлога за формирање одређене ситуације или поступања ликова. Истовремено, овакво полазиште отвара пут ка уочавању, одређивању и тумачењу карактеристичних ликова у приповеци. Дијалог се тако показује као нарочито погодно уметничко средство за природно, живо и уверљиво испољавање књижевних ликова јер даје могућност да се ликови посматрају продубљено и свестрано у свој својој „животности”.

Често прекидање наратије управним говором чини приповедање животнијим и ближим садашњем тренутку, а причу ствара непосреднијом и истинитијом. Уношењем „живих” дијалога у казивање које се збило „некада давно” појачава се веродостојност изговореног и сутерише се слушаоцу (читаоцу) извеснија поузданост реченог, чак и кад је описано збивање сасвим немогуће. Овакво поступање утиче на развој читаочеве маште и ствара потребу за домишљањем тренутка и збивања. Одсуство

дескрипције у народној усменој прози управо се надомештава присуством управног говора који не гради дијалог, већ представља одабир реченица могућег дијалога којима приповедач попуњава редослед казивања, градећи драматичност тренутка. Понекад кратки дијалози прекидају нарацију у тренуцима када је неопходно истаћи битан драмски моменат у композицији приповетке (*Ко мање иште, више му се даје*).

Дијалози и монолози у предањима откривају карактере ликова и дају драматичност збивању. Нарација има везивну улогу и често преузима функцију описивања психолошких стања.

Дијалог краља и чобанина у истоименој новели, проистекао из краљевих опаски и реаговања који се јављају као подстицај чобаниновом приповедању, може се прочитати као невероватан и занимљив монолог. Изузет из целине новеле, монолог би овако гласио:

Ако сам ја влах у грубој роби, ја имам више блага него они у лијепој роби, и сувише имам три хиљаде оваца. Па у једну дубодолину музем, у другој сирим, а у трећу смок слажем. Но, није ово добро, него је зло. Вас ми се поштети смок, и учини се гној. Али, то мене није зло, него је добро. Ја узех плуг и волове, па узорах три стотине дана, те све посијах шеницу. Но, праметну ми се она шеница: све никоше букве и јеле. Налеће једно јато чела, па све притиште оне букве и јеле, ни се виђе гране, ни коријена. Припече сунце Илијнско, па се отопи они кљук и мед па се просу по долини вас. Ја ухватих једну буху, и заклах је, па је одријех и набих три стотине товара.

Као у датом примеру, невероватном брзином смењивања апсурдних слика постижу се ефекти приповедања у првом лицу, те се динамика казивања појављује као контраст статичној сцени у коју је смештено приповедање. Како се под монологом сматра посебан облик дијалога у једној личности, кад та личност открива два у себи опречна гласа, монолог се може тумачити и као драмски садржај. За разлику од честих ситуација кад лик у књижевном делу монологом испољава своја осећања, нерешене унутрашње конфликте и дилеме, у наведеном примеру чобанин гради чудновати монолог који осликава мудрост и речитост јунака, неопходне у поступку надлагивања. Оваква форма приповедања истиче значај мотива мудрости у народној новели *Краљ и чобанин* и представља један од начина на који се овај полазни мотив осветљава. Отуда се анализом монолога може допринети дубљем и тананијем сагледавању карактеристика ликова у делу, а тиме и уметничких вредности и значења текста у целини.

У народним приповеткама запажа се и коришћење унутрашњег монолога који најчешће резултира погрешним закључком јунака, те се такво

„промишљање” узима као полазиште за грађење хумористичног или сатиричног у причи (у легендарној причи *Свети Сава и ђаво* „... видећи ово ђаво мишљаше: Кад је оволика чвонта на земљи, то колика мора бити у земљи!”) или као покретач заплета (у *Усуду* старији брат мисли: „Што бих ја и за овог лењивца радио? Боље да се оделим, те да за себе радим, а њему што драго.”). Ретко, овај облик казивања јавља се јунаку као сан (почетак приповетке *Копанье блага*). И у унутрашњем монологу усмени се приповедач служи стилистичком конструкцијом слободног неуправног говора, па тада тобожњим својим речима исказује заправо мисли и осећања ликова из приповетке, али их осветљава кроз свој, субјективни однос.

Са намером, а можда и нехотично, у причама о животињама или у баснама, народни приповедач има потребу да на неки начин обележи или посебно издвоји „говор” животиња. Оглашавање животиња језиком људи понекад се обележава својеврсним монолозима (назначеном променом темпа, реченицама које представљају потенцијалне стихове). На овакве занимљивости се такође, у настави, може указати. На пример, у причи *Јарац живодерац*:

*Ја сам јарац живодерац,
жив клан недоклан,
жив сољен недосољен,
жив печен недопечен,
зуби су ми као колац,
прегришићу те као конац.
Ја сам јеж,
свему селу кнез,
савићу се у трубицу,
убошћу те у губицу.*

У приповеци *Лисица се осветила вуку* монолог лисице наликује лирској народној песми:

*Кобо, кобилице,
отвори ми врата,
носим ти студене водице,
и зелене травице.*

И у приповеци *Међед и лисица* следећа реченица се може записати у облику лирске народне песме:

*Зове ме кума
с Мједенога гувна,
да јој крстим малог Пура,*

*а ја немам ни дарка ни колачка,
ни у руке зелене јабуке.*

У народној бајци *Аждаја и царев син* наилазимо на реченицу преузету из народне епике, за разлику од претходних монолога, исприповедану у 3. лицу:

*Кад ујутру бео дан освану,
дан освану и сунце ограну,
уста чобан, уста и девојка...⁹*

Проучавањем форми приповедања, њиховим пажљивим праћењем, смењивањем и поновним јављањем, може се допрети до најскривенијих сегмената текста који се проучава. Сваки облик казивања тако се препознаје као поуздано полазиште одакле се дело сагледава и вреднује у целини, ако проценимо да је овакав приступ погодан и сврсисходан за интерпретацију одређене народне приповетке или предања. Сливање приповедања, епизода, дијалога, монолога, описа, у јединствени смисао дела потврђује ученицима да ништа у једном књижевном делу, па ни оном насталом као усмени прозни облик, није случајно, ни сувишно, већ је уметнички мотивисано и оправдано.

Разграничавање појма аутора и приповедача неопходно је вршити још од петог разреда основне школе, те на време утицати на ученике да не бркају приповедача (у ауторској књижевности писца) са оним ко приповеда. Такође, важно је објаснити и улогу тзв. свезнајућег приповедача који егзистира у оквиру наративе у 3. лицу, као лице које се налази изван света прозног дела, али има предност да у делу све види и све унапред зна, те да то и саопштава читаоцу са неутралног и објективног становишта. Већ уплитањем другог лица у оквир приповедања, дистанца неутралности се смањује и наратор постаје судија који својим ставовима утиче на закључке аудиторijума.

Неминовно је да се у настави развијају ситуације у којима ученици имају потребу да се идентификују са наратором (нарочито ако је казивање у 1. лицу) и да употпуњују његове „дживљаје” и виђења који су мање поуздани од виђења „свезнајућег приповедача”. Овакве ситуације могу се и позитивно искористити, те ће се свака врста мењања или проширивања фабуне подржати у оној мери докле делује имагинативно и подстицајно,

⁹ Запажања која се тичу поступка стилизације текста од стране записивача или приповедача тешко је актуализовати у настави дијалошким методом зато што ученици не поседују довољно знања о генези текста народних приповедака и предања, те предложене особености остају на нивоу информације.

уз поштовање границе чије прекорачење би изместило и поузданост и квалитет интерпретације.

Увођење ученика у разматрање облика казивања, њиховог значења и експресивности, нарочито је погодно на корпусу народних приповедака и предања која, и у том смислу, представљају драгоцену штива.

Литература:

- Наставна интерпретација народне епске песме Иво Сенковић и ага од Рибника у основној школи // Школски час српског језика и књижевности (Београд). – 1996, 1, стр. 21 – 33.
- Методички приступ приповеци Глава шећера Милована Глишића // Књижевност и језик (Београд). – 1996, 1 / 2, стр. 89 – 99.
- Методичка обрада одломка у основној школи // Књижевност и језик (Београд). – 1997, 1, стр. 45 – 57.
- Наставни приступ текстовима Исидоре Секулић у основној школи (са посебним освртом на Фрагмент из рада о даху, па слуху и виду ...) // Школски час српског језика и књижевности (Београд). – 1997, 1, стр. 5 – 14.
- Наставни приступ домаћој лектури // Школски час српског језика и књижевности (Београд). – 1998, 1, стр. 15 – 22 (саопштење на 14. конгресу слависта Југославије у Будви).
- Путописи Јована Дучића // Зборник радова са 27. међународног научног састанка слависта у Вукове дане. – Београд : МСЦ, 1998, 27 / 1, стр. 269 – 278 (саопштење на МСЦ-у).
- Путовање путописом // Свет речи (Београд). – 1999, 6/7/8, стр. 67 – 69.
- Наставна интерпретација песме Зимско јутро Војислава Илића // Школски час српског језика и књижевности (Београд). – 1999, 3 / 4, стр. 47 – 59.
- Оријентациони распоред наставног градива за 8. разред основне школе // Стручна књига (Београд). – 1999, 66 стр. (књига, приручник за наставнике).
- Колико познајеш књижевност? // Свет речи (Београд). – 1999, 9/12, стр. 56 – 58.
- Наставни приступ народној приповеци // Књижевност и језик (Београд). – 2000, 1 / 2, стр. 51 – 63.
- Приче о животињама из Вукове и Чајкановићеве збирке // Зборник радова са 29. међународног састанка слависта у Вукове дане. – Београд : МСЦ, 2000, 29 / 2, стр. 141 – 149 (саопштење на МСЦ-у).
- Одроз националног у путничким писмима Јована Дучића // Књига о путопису. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001, стр. 113 -119 (саопштење на скупу Путопис у српској књижевности, Институт за књижевност).

- Мотивисање ученика за читање, доживљавање и проучавање народне прозе // Књижевност и језик (Београд). – 2001, 3 / 4, стр. 51 – 61 (саопштење на 15. конгресу слависта Југославије у Нишу).
- Типови новела у Вуковој збирци из 1853. // Зборник радова са 31. међународног састанка слависта у Вукове дане. – Београд : МСЦ, 2002, 31/2, стр. 89 – 94 (саопштење на МСЦ-у).
- Читанка за пети разред ОШ : По јутру се дан познаје / Љиљана Бајић. – Београд: Завод за издавање уџбеника и наставних средстава, 2002. – стр. 240 (књига – уџбеник).
- Истраживачки задаци у проучавању народне прозе // Школски час српског језика и књижевности (Београд) . – 2003, бр. 1, стр. 47 – 59.
- Класификација народних приповедака и предања. Појмовник // Свет речи (Београд) . – 2003, год. 7, 15 /16, стр. 56 – 60.
- Истраживачки пројекти у настави књижевности / Татјана Лазаревић. Београд: Књижевност и језик, 2003, 1 – 3, стр. 149 – 156.
- Тестови из српског језика за трећи разред основне школе / група аутора. Београд: Државни центар за евалуацију, 2003. (један од аутора).
- Однос према времену у поезији Бране Петровића // Зборник радова Поезија Бранислава Петровића. – Београд : Задужбина Десанке Максимовић, 2004, стр. 50 – 59 (саопштење на Десанкиним мајским данима, Задужбина).
- Збирка задатака из српског језика за квалификациони испит за упис у средње школе 2004 /2005. године / група аутора. – Министарство просвете и спорта Републике Србије. Центар за евалуацију // Просветни преглед (Београд). – 2004, стр. 188. (један од аутора и приређивач збирке).
- Права, крива, слово. – Београд : Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. – 69. (књига).
- Савремено методичко тумачење приповетке // Зборник радова са семинара Ка савременој настави српског језика и књижевности. – Београд : Библиотека Семинар, 2004, стр. 233 – 243.
- Тумачење непознатих речи у народним приповеткама // Свет речи (Београд) . – 2005, год. 9, 19 /20, стр. 34 – 39.

Mekioussa AIT SAADA
University of Chlef, Algeria

LITERATURE IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Introduction

Teaching literature in the mother tongue is far from being an easy task, let alone in the context of teaching a foreign language. Indeed, current observations about the teaching of Anglophone literatures in Algeria show that most students find difficulties to cope with the demands of literary studies. As an illustration, most of their recurrent views about the study of literature are “it is difficult; inaccessible; boring” or simply “what is the interest...” What they expect, in reality, from their studies is mainly to learn an appropriate use and usage of language as a linguistic tool for communication. Besides, these negative feelings seem to be much bred by the current observations about the place given to literary studies. Indeed, a less privileged place is left to the latter since the modern society gives greater importance to scientific and technological advances, for what it expects from education is to provide jobs to its learners, namely to make them autonomous persons.

Thus, in this paper, we would like to highlight the implications of teaching literature in general and in an EFL classroom in particular. We will consider first what it means to teach literature; and secondly, taking the Algerian context as an illustration of teaching English as a foreign language, we would like to shed light on the different exercises involved in the study of literature in an EFL classroom.

Teaching versus Reading Literature

On the report of Johnson (1985: 140), “Teaching literature is teaching how to read ... how to read what the language is doing, not guess what the author was thinking.” In like manner, Zwzedling, quoted by Showalter (2003: 93), states: “close reading is my introduction and readerly competence is the goal”. On this account, the primary concern of teaching literature is, then, to make learners acquire a certain competence¹ in the field of reading, namely reading interpretively and critically. Johnson adds that what is ‘inside’ the text is not necessarily understood unless reference to ‘outside’ discourses such as philology, history, biography, etc. is made. She also stresses that the relevance and

authority of these external and internal resources should be evaluated or tested for this is what training in reading must be as well (Johnson, 1985: 148).

On the other hand, reading literature should not be seen solely as reading for information or for the isolation of facts that reveal content or the author's message as provided by the teacher. This is, unfortunately, what most learners think the study of literature is about. Consequently, they do not attempt to make their own interpretations by looking at the way language is used by writers to carry the different imbedded meanings. This means that there is a distinction between private reading or reading for pleasure and reading for academic purposes in the study of literature. For the former, a sufficient knowledge of language is needed. For the latter, to understand means necessarily scrutiny according to Hasan (1989: 103). This close attention to the use of language in literature in order to derive meaning is due to the fact that literature is about form above all since it is the "linguistic properties that would make a given text a piece of literature" (Di Girolamo, 1981: 13). Actually, it is the form that determines the structure of the fictional texts as well as the types of response they evoke; that is why it plays a central role in such texts (Steirle, 1980: 103).

As a matter of fact, teachers of literature should be, then, primarily concerned with supplying learners with ways of considering the use of language in literature so as to make them autonomous learners. At that point they would be capable of providing their own interpretations, and of revealing the content by themselves instead of waiting for the teacher's own interpretation of the work which is to be regurgitated during an examination. This is because teaching, as Widdowson (1985: 184) claims, is a means of promoting learning, namely to develop proficiency as a pedagogic objective. In the context of teaching literature, the pedagogic objective is, therefore, to make learners know how to do something, or to develop in them the capacity of interpreting literature as a use of language, which is a precondition of studying it (ibid.: 194).

In short, to study literature presupposes particular processes of reading so as to be able to interpret the texts via a close scrutiny of the language. A close or critical reading is an activity that involves the decoding of the linguistic units, and the complexities of the text as a whole, so as to reach what is conveyed beyond the surface message. However, to attain the deep surface message does not seem to be easy when studying literary works written in a foreign language.

Teaching Anglophone Literatures in an EFL Context

1. Teaching English in Algeria

When Algerian students enter the university, they are between eighteen and twenty years of age, and hold a secondary school degree: the baccalaureate in human sciences, foreign languages, or natural sciences. Although these students have different mother tongues (Algerian Arabic, Berber, French, etc.), classical

Arabic, which is the national language, is their first language of instruction followed by French, the first foreign language taught in primary school at about the age of nine or ten. This is then followed by English, which is the second foreign language but taught at about the age of thirteen or fourteen. This means that these students have been learning English over a period of five years before entering the university.

Though reading excerpts of fiction in both Arabic and French starts at primary school, the teaching of literature is not introduced until learners are in middle schools, and this is carried out at high school, particularly in literary and foreign languages streams, until they get the baccalaureate degree. Indeed, for six years, and in this diglossic context, passages from both Arabic and French Classics are presented for study. The points which are tackled in the modules that are called Arabic Literature and Reading Comprehension during the French sessions are, broadly speaking, general questions about the comprehension of the text that relate to its theme(s), setting, characters,...etc. as well as the study of some stylistic features of the text such as metaphor, personification,...and so forth. In sum, the goal from such study is to make learners have a broad approach to the study of literary texts; but such an exercise is regarded by most learners as mainly a way to prepare them for examinations.

On the other hand, our students have not been accustomed to study Anglo-Saxon literatures in middle and high school. In truth, in the current syllabi of teaching English as a foreign language, through which various types of texts are presented to learners, one can notice that the types of texts studied are essentially journalistic or scientific, or they describe English daily life. The literary text is rare or almost non-existent in the syllabi. If it comes to be used in the classroom, it is not for the sake of studying it for its own right; rather, it is treated as a simple object for global comprehension, and as a means to infer grammatical rules and exercises at the levels of writing and speaking. The features of the literary text are, in fact, not taken into account, perhaps because of their complexities; but this is mainly due to the goal of teaching English as a foreign language, which is to favour communication of daily life as well as that of specialised disciplines such as economy and commerce. This is done, of course, at the expense of acquiring knowledge about culture at large.

Thus, it is not until they start reading for the B.A. that the students are initiated to Anglophone literatures. Indeed, starting from the second year at university, and for the three upcoming years, our students are introduced, for the first time, to a panorama of world literatures (English, Irish, American, and African), written in English.

2. The Study of Anglophone Literatures

When they enter the university to read for a B.A. of English, students have already had some background about how to tackle a literary text in Arabic and

French. Nevertheless, because at this level literature is studied for its own sake as it makes an appeal to literary theory and literary criticism, most students fail to make their own interpretations, and to produce successful literary dissertations. One reason for such a failure appears to relate to students' expectations about their studies of English, namely to acquire a communicative competence.¹

But the acquisition of a communicative competence is not the sole end of teaching English at university; appropriate methods exist for the purpose of this goal. In addition, the communicative competence goes hand in hand with the cultural competence and so the literary as well. Provided that literary studies are part and parcel of the programme, the aim is, therefore, to make students acquire a literary competence, too. As highlighted earlier, the aim of teaching literature is to make learners reach a 'readerly competence'. Still, in the case of teaching literature in an EFL classroom, one cannot deny that having a certain linguistic competence has a pivotal role to play since it can enhance the learners' comprehension of a work of literature while engaging with its linguistic units. This is because the way writers use their primary material which is language to create a world of fiction is what makes it an artistic work in contrast to the ordinary use of language².

The other and main reason for students' inability to cope with the demands of literary studies relates to the fact that they were not accustomed, before entering university, to have resort to literary theory and literary criticism. These

¹ It should be reminded here that the notion of 'competence' was first coined by Chomsky in 1965. In literature, Di Girolamo (1981:85) states that 'literary competence' was put forward by the formalists in the sense of a 'competence of a grammar of deviations'. The first to have defined it in this sense was Beirwisch (1965), and it was adopted by others, though with sometimes little discrepant meanings, such as Ihwe (1970), Van dijk (1972 b), Corti (1976) etc. According to Hasan (1989: 104), it is Culler who first introduced the notion of 'literary competence' in 1975 by analogy with Chomsky's 'linguistic competence'. Chomsky's reference to an average linguistic competence- that consists mainly of the ability to produce and understand 'syntactically acceptable sentences' underlies the existence of types of competence in other aspects of language such as the stylistic, the communicative, and so on- is also true of literary competence. In other words, this competence is a 'partial' one that can be subdivided into different competences, as many as the available institutional literary genres, styles, forms of expression (verse, prose, etc.) and so forth. On the other hand, literary competence differs from other kinds of competence in that it comprises two discrepant capacities, that of producing literary works, and that of understanding them (Di Girolamo, 1981: 85-90). It is this last sense that we are concerned with, viz. a competence of reading that presupposes comprehension.

² Here, the reference is made to the formalists' opposition between the practical and the aesthetic function of language, which reflects the opposition between the standard and the literary language (Di Girolamo, 1981: 21). Slavic formalism, in fact, defines literary language in terms of deviation, or 'écart' to use Valéry's expression, from standard language (ibidem: 15).

go hand in hand, for the basis of practical criticism is literary theory, and the absence of a work of art implies the non-existence of the activity of criticism. In this activity, basic questions concerning the philosophical, psychological, functional, and descriptive nature of a text are asked (Bressler, 1994: 3). Furthermore, it is only a clear, well-defined, and logical theory that enables readers to develop a method through which “they can establish principles that enable them to justify, order, and clarify their own appraisals of a text in a consistent manner” (ibidem: 4).

Last but not least, the other reason of students’ difficulties is due to the intertextual nature of literary writing. Indeed, a major characteristic of most, if not all, written artistic productions is their references to other literary works. The process of deciphering the meaning is, as a result, most of the time hindered since, while reading, one’s comprehension is largely conditioned by his/her past reading experiences. Such past reading experiences do not only have the advantage of filling the gaps found in the text in order to reach a better if not a fuller understanding of the literary work³. They also help readers in responding to and making meaning from the text out of the developed possible frameworks or ‘worldviews’ concerning the nature of the representation(s) of reality in foreign contexts; that is, in contexts not familiar to them because of the discrepant cultural values found in the foreign literary productions compared to the students’ local cultural values.

The Educational Values of Teaching Literature

To develop in learners a capacity of reading interpretively by moving beyond the initial meaning or understanding, and an ability of taking a critical stance is the goal of teaching literature given the host possibilities of interpretations a literary work can offer. The exercise seems at the beginning arduous, but it is all a matter of habit and practice with the aid of the different available literary theories. Therefore, students should take the advantage of the way they had been used to study literary texts.

The outcome of studying literature, either in the native or foreign language, is that it teaches learners a literary methodology, viz. to read, to think, to analyse, and to write critically about works of fiction. In foreign language teaching (FLT), teaching literature has the educational value of promoting an under-

³ To illustrate, we can cite F.S.Fitzgerald’s mention of ‘The Hollow Men’ from T.S.Eliot’s poem (1922) *The Waste Land* in his *The Great Gatsby* (1925); or S.Crane’s reference to C.Norton’s poem *Bingen on the Rhine* in his short story ‘The Open Boat’ (1897), or even M.Twain’s reference to Moses at the beginning of his novel *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) to foreshadow the theme of liberation or freedom in the story.

standing of the nature and the use of the foreign written language in other instances, not necessarily academic, as in an advertisement or in newspaper pages. The competence acquired in the field of literature can also be beneficial while listening to a political discourse where students would have to delve underneath the actual message in order to extract the hidden ideology.

Literature:

- Bressler, C.E. 1994. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, Prentice Hall Englewood Cliffs, New Jersey.
- Di Girolamo, C. 1981. *A Critical Theory of Literature*. The University of Wisconsin Press.
- Hasan, R. 1989. *Linguistics, Language and Verbal Art*, Oxford: O.U.P.
- Johnson, B. 1985. "Teaching Deconstructively" in Atkins, G.D. & Johnson, M.L. (eds.). *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*. University Press of Kansas. p. 140-148.
- Showalter, E. 2003. *Teaching Literature*, Blackwell Publishing.
- Steirle, K. 1980. "The Reading of Fictional Texts" in Suleiman, S.R. & Crosman, I. (eds.). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press. p. 83-105.
- Widdowson, H.G. "The Teaching, Learning and Study of Literature" in Quirk & Widdowson (eds.). 1985. *English in the World: Teaching and Learning the Language and Literatures*. C.U.P./ British Council. p. 180-194.

Драгана Тодоровић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ВИЗУЕЛНО И АУДИТИВНО ОПАЖАЊЕ КАО ОСНОВА ПОСТАВКЕ И РАЗВОЈА ПЕВАЊА СА ЛИСТА

Основни услов поставке и каснијег развоја технике певања са листа је:

1. стицање вештине опажања и репродуковања тонских висина и
2. визуелно праћење и извођење мелодијско-ритмичког тока.

Дакле, развијање способности визуелног и аудитивног опажања готово да је најважнији услов и гаранција успешног певања са листа. Упоредним радом на техници певања са листа и на многим мисаоним радњама – памћењу, пажњи, асоцијацијама и др., постепено се дограђује и развија визуелно-аудитивна сензибилност, односно осећај за рецепцију и извођење музичких утисака.

Опажање

Појам *опажање* веома често се јавља као синоним за *перцепцију*, како у психологији, тако и у другим, релативно блиским областима. С обзиром да је *перцепција* реч преузета из латинског језика, једнострано схватање њеног значења је можда резултат превода на наш језик. Тако, *перцепција* је „опажање, опажај, сви они душевни процеси који се непосредно ослобађају чулних надражаја...”¹ Проучавајући, међутим, литературу из области психологије и нарочито из психологије уметности, увидели смо да појмови *перцепција* и *опажање* ипак нису синонимима. У питању су два, по сложености различита (али не и разнородна) психолошка процеса. Опажање би се могло схватити као основна форма целокупног и далеко сложенијег процеса перципирања; оно је примарни одговор на чулни надражај. Перцепција подразумева шире и дубље примање дражи, уз учешће многих других психо-физичких процеса који су усмерени нашом свешћу.

Вудворт, рецимо, опажај посматра као „једну врсту реакције са наглашеним факторима – оријентацијом и смислом”.² Оријентација руководи читавим процесом, одређује смер пријема информација и упућује

¹ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2003, стр. 675.

² Роберт С. Вудворт, *Експериментална психологија*, Научна књига, Београд, 1959, стр. 555.

на њихово трајање и квалитет. С друге стране, смисао обезбеђује разумевање, схватање поруке коју нам опажани објект даје. На тај начин, порука бива разврстана и смештена у досије нашег искуства. Да ли је ово што смо управо описали тек почетак перцептивног процеса, који се касније продубљује и преноси путем трансфера у остале сфере, превасходно у мишљење?

„Перцепција, њен *површински део*, добио је, углавном, улогу посредника између објекта који се посматра и неких дубљих одговора који чине бит естетског доживљаја. Неки су стога говорили о посебној (обогаћеној) естетској перцепцији за разлику од *обичног опажања објекта*“.³ У овом случају, опажање је приказано као полазна тачка, примање контуре облика објекта који се опажа, али не и његових суштинских, унутарњих особина. Ова разлика се може схватити и као последица посебног психичког процеса који продубљује опажање у естетско-сазнајном смислу. Испитивања вршена у овој области на Институту за психологију у Београду дала су сличне резултате. Наиме, превагнуло је сазнање да је општи процес перцепције сачињен од више различитих нивоа, које представљају одређени психички процеси. Тако, „први обухвата све форме перцептивне дискриминације⁴, док други прожима готово све мускулаторне и моторне активности. На трећем, асоцијативном нивоу, фактори се двојако деле: по сличности когнитивних активности и по материјалној природи њиховог менталног садржаја“.⁵

Опште узев, наш циљ није доказивање сличности и разлика у формулацијама појмова *перцепција* и *опажање*. То остављамо психолозима. Намера и потреба је шире разумевање процеса опажања и перцепције и њихове готово симултане улоге у току *невања са листа*. У наставку текста, ове појмове нећемо схватати и користити као синониме, већ као процесе који означавају блиске, али ипак различите категорије психо-физичких активности.

Целина-детал, фактори опажања

На настави солфеђа, подела опажања на аудитивно и визуелно претпоставља: аудитивно *примање* приликом слушања мелодијско-ритмичке

³ Предраг Огњеновић, *Нацрт за једну психолошку теорију уметности*, Лабораторија за експерименталну психологију, Београд, 1985, стр. 64.

⁴ Појам *перцептивна дискриминација* у овом случају везујемо за сам почетак процеса опажања објекта, када несвесно вршимо одабир, односно одбацивање одређених дражи. Дакле, дискриминишу се мање битне и уочљиве дражи, које ће можда касније, у току даљег процеса перцепције бити „примљене и обрађене“ (прим. аут.)

⁵ Александар Буквић: „Модели теорије зависно-независног поља у вербалним способностима“, *Психолошка истраживања* 2, стр. 34-35.

целине, а визуелно *опажање* исписаног нотног текста. Подела опажања на овај начин је само почетна и ствара основу из које се иде даље.

Аудитивно опажање, на пример, крије у себи разне финесе којима се дражи конституишу у поткатогије – нешто се брже опажа, нешто спорије; одређена констелација дражи је уочљивија од друге, и тако даље. Илустрације ради, при опажању ритма издвајају се као сегменти:

1. метричке целине
2. ритмички ток
3. ритмичке фигуре.

Тако, само опажање ритмичке деонице доноси двојако примање – *макро* и *микро* структуре. Односно, говоримо о опажању целине, делова општег облика и перципирању микро структуре, у овом случају заступљене у ритмичким фигурацијама. Шта се прво опажа, целина или детаљ?

Гешталтистичко доживљавање света, наиме, заснива се на превладавању форме у конституисању нашег искуства, односно, „доживљавање света заснива се управо на идентификовању *целина* које опет одређује облик (нем. *Gestalt*)”.⁶ Гешталтисти су огорчени противници нарушавања целине, која нестаје приликом трагања за микро структуром (рад на детаљима при активном опажању). По њиховом мишљењу, то није природно и доприноси губитку основног облика објекта који се опажа. Интересантан пример даје Еренфелс, који је желео да покаже како целина не може представљати само просту суму елемената који се могу анализирати (извући из општег облика):

„Једна мелодија се, на пример, може транспоновати и у други кључ, а да елементи, тонови, буду сви нови, а целина остане непромењена. С друге стране, промена у распореду истих елемената, тонова, даје сасвим нову опажајну целину”.⁷

Дакле, контура и облик мелодије не постоје у појединачним тоновима, већ у њиховим међусобним односима и везама. Потребно је нагласити да се мисли како на слушно опажање мелодијског тока, тако и на визуелно.

И код опажања ритмичког тока процес је безмало идентичан. „Да ли ћемо пре опазити основу или шару, серију јединица или ритмичке фигуре? Без експериментисања не можемо поуздано дати одговор. Овде је далеко више знакова и њих не можемо издвојити једноставно као што су то

⁶ Предраг Огњеновић, наведено дело, стр. 40.

⁷ Исто, стр. 41.

^{7a} К. Еренфелс, који је највише дао на пољу испитивања општег облика, у овом случају задира у област науке о музици и музичких облика, што представља само једну од области његовог интересовања.

слике црно-белих основа, али ипак, можемо кренути од једног – потребно је уочити *прво* основу, а затим *шару*, односно ритмичке фигуре у оквиру једног такта. Ова тврдња се подударе са тумачењем опажања – кренути од целине ка детаљу, јер ритмичке фигуре представљају детаље у односу на тип и број основних јединица”.⁸ Са управо наведеним слаже се и Мирослава Васиљевић: „У практичној настави полази се од примања целина ка примању детаља – ученицима се постављају модели (без објашњења њихове функције), песме са текстом које они памте као целину по принципу простог понављања као најједноставнијег начина памћења”.⁹

Дакле, можемо закључити следеће. Циљ наставе у почетном музичком образовању је стварање фонда звучних представа код ученика, а тек потом усмеравање рада ка поставци тонских висина, њихових међусобних веза у оквиру тоналног центра, опажање и интонирање појединачних и групе тонова и др. Све то услов је за стицање основе за праћење мелодијско-ритмичког тока, са свим карактеристичним елементима: темпо, такт, фразе, динамика.

Процес усклађивања рада на детаљу и целини требало би да прати целокупну наставу, без обзира на разреде музичке школе или године студија. Суштина визуелног опажања и гласовне репродукције заснована је на праћењу и схватању микро и макро структуре мелодијско-ритмичког тока. Тако, и овај пут је очигледно да се у настави солфеџа не може и не сме ићи само путем који су, у психологији, зацртали гешталтисти. До њега се мора стићи – опажање целине, опште форме. Истовремено, неопходно је обезбедити и рад на детаљу, који ће помоћи обухватнијем разумевању целине. Илустровано, кретање овог процеса изгледа овако:

СВЕСНО ОПАЖАЊЕ ЦЕЛИНЕ И ДЕТАЉА

ОПАЖАЊЕ ДЕТАЉА

ОПАЖАЊЕ ЦЕЛИНЕ

Прва карика у овом ланцу доноси наизглед једноставан захтев, док се до крајњег опажања (свесног) долази путем усложњавања рада на висинској компоненти, која представља детаљ – сваку тонску висину.

О психолошким основама технике читања

Визуелно опажање било је дуго схватано као статично снимање слике, односно објекта који се опажа. Не тако давно, овај вид перцепције показао се далеко сложенијим. „Покрети ока су нужни да би слика могла да се

⁸ Зорислава Васиљевић, *Теорија ритма*, Универзитет уметности у Београду, 1985, стр. 150.

⁹ Мирослава Васиљевић-Дробни, *Једногласни мелодијски диктат*, Факултет музичке уметности, Београд, 1986, стр. 24.

одржи, па се визуелно опажање остварује кроз брзо скакање ока са једне на другу фиксациону тачку уз врло кратко задржавање”.¹⁰ За време „скакања” ми нисмо у стању да опазимо ништа јасно, сем извесне „развучене тачке размрљаних видних утисака”.¹¹ Наиме, очи се крећу у скоковима, док ми заиста видимо једино за време кратких *пауза*. Управо те паузе за нас су најважније, јер се тада врши фокусирање тачно одређеног дела опажаног објекта.

Укратко, ово би био сажет опис дешавања током физиолошког процеса видне перцепције, с нагласком на покрете очију за време читања. За наше истраживање, међутим, далеко интересантније је откривање могућности вежбе, тренинга опажања. Циљ је проширивање обима опажања које се догађа током једне очне фиксације. Вежбањем визуелног опажања може се смањити број фиксација у смислу да ће се тада повећати обим самих фиксација.¹² Тако, обезбеђује се поглед унапред с једне и спречава појава регресије¹³ (поглед унатраг) с друге стране. Утолико је важније проширивање фиксационог поља, када се зна да „брзина читања зависи од брзине схватања!”¹⁴ Слажемо се са Стевановићем, али бисмо наведену тврдњу проширили у смислу да и сама брзина схватања условно зависи од *квалитета схватања*.

Но, вратимо се вежбању опажања. Потребно је истаћи да вежбање опажања не треба схватити као вежбање органа (очију или ушију) у циљу физиолошког развитка или побољшања њихове функције. Јер, како каже Стевановић, „не вежба се опажање, него посматрање, употреба чула и употреба резултата опажања”.¹⁵ По свему судећи, о вежбању се и не може говорити као о једном строго техничком процесу којим се усавршава обављање неке радње или вештине. Оправданије је рећи да је вежба опажања интелектуални и сазнајни процес, где је битно стицање навике *ШТА* тре-

¹⁰ Предраг Огњеновић, нав. дело, стр. 67.

¹¹ Борислав Стевановић, *Педагошка психологија*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1969, стр. 100.

¹² Замислимо да се опажа мелодијско-ритмички ток у трајању од осам тактова, у једном линијском систему. Наравно, потребно је нагласити да је нотни текст за посматрача потпуно нов. Циљ опажања је свакако опажање *целине*. Већи број очних фиксација донеће усредсређивање на мање целине, можда и на детаље (у оквиру једног такта, на пример). Смањивање броја очних фиксација у овом случају значи проширивање обима сваког појединачног погледа (фиксације) и успостављање свесне тежње за *погледом унапред*. Вежба покривања нотног текста (од стране наставника или самог посматрача) с лева на десно у току самог читања доприноси проширивању обима опажања и разумевању нотног текста унапред.

¹³ Услед несхваћеног дела опажајне целине, очи аутоматски враћају поглед унатраг, да би изнова „прочитале” и „прихватиле” тај део нотног текста.

¹⁴ Борислав Стевановић, нав. дело, стр. 100.

¹⁵ Исто, стр. 100.

ба приметити, упоредити или проценити! Примењено на музички текст, то може значити:

- опажање музичких фраза као заокружених музичких мисли;
- опажање тонских висина, односно кретања мелодијског тока;
- памћење звука – фиксирање тонских висина у свести и унутрашњем слуху;
- процена кретања мелодијског тока у одређеном темпу;
- перципирање ритмичке окоснице у складу са ходом мелодије, и тако даље.

Сегменти опажања које смо навели потврђују и основни став савремене психологије – „ОПАЖАЊЕ ¹⁶ ОБЈЕКТА ЈЕ ТАКОЂЕ АКЦИЈА – РАД НА ЊЕМУ!”¹⁷

Дакле, вежбе опажања током читања нотног текста имају за циљ:

1. отклањање регресивног покрета (погледа унатраг)
2. опажање већих целина, ширење фиксационог поља
3. осигуравање праћења протока времена у коме се дешавају мелодијско-ритмичка кретања.

Опажање – репродукција – музичко мишљење

Познато је да је далеко једноставније опазити (аудитивно или визуелно) него ли исто то репродуковати (интонирати, одсвирати или записати). У овом поглављу указаћемо на садејство три фактора – опажања, репродукције и музичког мишљења – као и на њихове међусобно зависне улоге у развоју музичких способности.

На основу развијеног музичког мишљења у свести се формира звук, заправо звучна асоцијација која се каналише у гласовну репродукцију. Убеђени смо да је једини начин којим се развијају музичке способности скоро симултано функционисање процеса интонирања и опажања. Једино тако, од гласа, као техничко-физиолошког апарата за говор, створићемо специфичан вид изражавања – певање музичког текста, вођено у потпуности музичким мишљењем. Укратко, глас за време певања са листа мора представљати завршницу рада на техници читања. Техника читања, тј. њена брзина, зависи од развијене способности идентификовања тонских висина, њиховог повезивања у мисаоне целине (фразе), а све на основу схватања материје која се интерпретира (репродукује). Поглед на нотни текст подразумева замишљање звука, његово „озвучавање”, које се може назвати и *унутрашњим слухом*.

¹⁶ Мисли се на визуелно опажање објекта. (прим. аут.)

¹⁷ Предраг Огњеновић, нав. дело, стр. 108.

Унутрашњи слух

„Унутрашњи слух у извесном смислу представља најважнији услов за активно бављење музиком, а самим тим и једно од најглавнијих подручја васпитавања и третмана у настави. То је способност фиксирања тонова у свести, манифестација која се углавном ограничава на област унутарњег поимања звучних релација. То је сложено својство у коме се чулност, меморија, машта, сензибилност и интелигенција међусобно преплићу”.¹⁸ Да ли је могуће створити и развијати ову сложу способност замишљања звука на основу визуелно опаженог нотног текста?

Праћењем токова наставе солфеђа на разним нивоима школовања дошли смо до закључка да је унутрашњи слух заправо последица добро осмишљеног и реализованог пута којим се савлађује градиво. Други аспект нашег посматрања овог феномена односио се на постојање унутрашњег слуха и код људи који немају музичко образовање. Тако, на пример, музички необразован човек може призвати у сећање, у свест, звук нечега што је већ раније слушно доживео.¹⁹ На овај начин желели смо да покажемо да се појам унутрашњег слуха не везује само за област музике, већ и за физиолошко опажање звучних феномена у обичном животу. Но, како нас интересује улога фиксираниог звука – тонских висина у свести и њихов трансфер у гласовну репродукцију, вратићемо се проучавању овог вида унутрашњег слуха.

„Нота у слушној имагиницији (у унутарњем слуху) ствара асоцијацију на звук, који за музичара може имати апсолутну или релативну вредност”.²⁰ Управо та асоцијација, њено намерно или ненамерно појављивање услов је да се одређене звучне представе оживе и да се путем гласовног апарата пренесу у певање са листа. Све наведено даје утисак кружног кретања у процесу развоја унутрашњег слуха, или, како је то лепо представила Јела Кршић – освешћивања, „звучне имагиниције”.

Раније смо напоменули да се у почетној настави солфеђа првобитно инсистира на доживљавању звука, на перципирању аудитивних феномена. То уједно повлачи за собом и стварање звучних асоцијација које (не све, наравно) остају „записане” у свести, чекајући да их извесна визуелна драж покрене. Потом, следи процес схватања (теоретског) и тумачења већ познатог звука, сада израженог симболима. Звучне асоцијације се продубљују и класификују овим путем. Када се коначно дође до нивоа

¹⁸ Весна Кршић-Секулић, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота”, Књажевац, 1990, стр. 24.

¹⁹ Рецимо, звук сирене аутомобила, цвркул птица и др.

²⁰ Јела Кршић, *Читање с листа и корепетиција*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 36.

где схватање нотног текста може обезбедити његову репродукцију, круг је потпун и савршен! То значи да смо на одређеном ступњу наставе (градива) успоставили *проток музичког мишљења*. Процес *ВИЂЕЊЕ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА*²¹ циркулише непрестано се обнављајући. Сваку карику овог процеса објаснили смо у претходном излагању. Ипак, биће занимљиво рећи још нешто што би се могло додати у прилог *ВИЂЕЊУ*. „Логичан закључак би био да је *ВИЂЕЊЕ* телесно сазнање. Превага визуелног осета у нама узрокује то телесно сазнање, које тако делује повезано с оком.”²²

Меморисање звучних и визуелних представа

Виђење, схватање и репродукција су, како смо више пута навели, три подједнако значајне карике у ланцу сложеног, кружног процеса. Карика која недостаје и коју бисмо припојили поменутом процесу је свакако *ЧУВЕЊЕ*, које подразумева формиран и у свести постављен звук. Дорина Радичева о томе каже: „Познавању нотног писма претходе музичко-слушне представе, као што говору претходи велики број најразноврснијих перцепција и представа”²³ Чувење у једном виду заиста представља унутрашњи слух, који се развија упоредо са факторима виђења, схватања и гласовног репродуковања нотног записа.

Унутрашњи слух није појава која егзистира сама за себе и која је сама себи циљ. Напротив. За развијање унутрашњег слуха неопходан је и рад на *музичкој меморији*. Меморија, или памћење, потпомаже сакупљању аудитивних утисака – подлоге за касније формирање звучних, *продуктивних асоцијација*²⁴ у свести. Ово сакупљање, сабирање утисака можемо назвати и другим именом – искуство.

Искуства која смо временски ближе доживели показују тенденцију да у садашњем моменту створе одређенију оријентацију него што је то случај са временски даљим искуствима. Ипак, свежина и учесталост не делују увек као једноставни чиниоци који одређују оријентацију. Оријентација која у одређеним условима постоји, одражава очекивање оног што у даљем искуству треба да се јави. „Искуство није нешто што нам се дешава, то је пре наша реакција на догађај”²⁵

²¹ Максима З. Васиљевић.

²² Карлос Кастанеда, *Орлов дар*, БИГЗ, Београд, 1986, стр. 47.

²³ Дорина Радичева, *Једногласни диктати*, Универзитет уметности, Београд, 1987, стр. 14.

²⁴ Термин који се односи на продуктивну имагинацију, ток идеја, флуентност, креативност, преузет је из наведене студије Александра Буквића, стр. 35.

²⁵ Перси Бак, *Психологија за музичаре*, Универзитет у Оксфорду, Лондон, 1971, стр. 4 (превод Д. Тодоровић).

По томе како смо на нешто одреаговали, у нашем случају, на одређену комбинацију дражи (*визуелних*, у нотном тексту, као подстрекача аудитивних представа, или *аудитивних*, као изазивача визуелних представа нотног текста) зависи да ли ћемо нешто успешно или мање успешно *запамтити*. Даље, од меморисања зависи фонд звучних асоцијација у нашој свести. Од тога фонда, опет, зависи да ли ћемо у одређеној ситуацији бити у могућности да призовемо специфичну звучну асоцијацију; њу *не можемо једноставно идентификовати са унутрашњим слухом*, већ навести да стоји у непосредној вези са њим.

Изградња унутрашњег чувења нотног текста развија се тако веома дуго следећим процесима:

- усађивање звучних представа у свест ученика;
- коришћење асоцијација посредством наставниковог суделовања у настави;
- постепено осамостаљивање ученика за слободну, несметану употребу асоцијација и њихово повезивање при интерпретацији новог музичког материјала, и др.

Познавање принципа, односно функционисања процеса ЧУВЕЊЕ – ВИЂЕЊЕ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА или, још конкретније уобличено, ЧУВЕЊЕ ВИЂЕНОГ – СХВАТАЊЕ – РЕПРОДУКЦИЈА даје праве смернице за савлађивање градива на настави солфеђа. Уједно, то је један од најважнијих услова који омогућава напредак у интерпретацији музичког тикива са листа.

Паралелне и сукцесивне радње - пут ка певању са листа

Певање са листа захтева нарочиту способност која подразумева течно певање без прекида, у одређеном (назначеном) темпу, уз опажање и реализовање свих ознака које прате нотни текст: артикулација, фразе, динамика, агогика. Једном речју, ради се о сложеној психичко-моторној вештини. Током развоја ове вештине, у свести се акумулирају многе реакције, меморисани подаци, па и индивидуална стваралачка решења, која у одређеном моменту треба да се испоје у виду прецизне гласовне репродукције нотног текста. Тренинг опажања и памћења игра велику улогу у певању са листа јер поспешује стварање аутоматизама, који представљају „више стање свести и доводе до развоја схватања као основног фактора музичког мишљења”.²⁶ Стечени аутоматизми омогућавају опажање *целине*. Аутоматско везивање висинског фактора нотног текста са замишља-

²⁶ Зорислава Васиљевић, *Солфеђо – Методски практикум*, Универзитет уметности, Београд, 1989, стр. 114.

њем звука даје *свесно праћење целине и детаља у протоку времена*. Изостанком рада на развијању аутоматизама тешко би се постигла потребна брзина реаговања која је један од најважнијих (ако не и најважнији) услов за визуелно опажање и гласовну репродукцију мелодијског тока.

Пут развоја технике певања са листа састоји се од низа паралелних и сукцесивних радњи којима у првим годинама наставе солфеђа руководи наставник. Његова улога у том периоду школовања је изузетно важна, јер је неопходно успешно синхронизовати све начине рада као и омогућити сваком појединцу схватање градива које се савлађује.

Поједини наставни поступци се константно понављају, обнављају, али увек са степеном усложњавања градива које се обрађује. Поменућемо *опажање тонова* као један од таквих поступака. Зашто се опажање тонова – појединачно, групе тонова, опажање у тоналитету и ван њега одржава у настави солфеђа чак и када се ради о студентима? Подразумева се да су, на високом ступњу музичког развоја, студенти достигли одређен ниво знања и оспособљености. Чему онда, стални и континуирани рад на разним видовима опажања?

Циљ је *спречавање заборављања, нарочито слушног*. Такође, од великог значаја је и :

- одржавање трајности фиксираних тонских висина у свести;
- памћење односа тонских висина;
- претварање тонских висина у звучне асоцијације и аутоматизме, који ће некада бити „позвани” звучном или визуелном дражи.

Када се јавља заборављање? „Чим престане учење неког градива, одмах почиње заборављање”.²⁷ Сигурно да од природе градива које се савлађује зависи његово схватање и учење, али и заборављање. С друге стране, само заборављање је спорије уколико се савладано градиво повремено обнавља и повезује са новим областима. Вратимо се за трен опажању тонских висина. Аудитивно опажање је поступак који се стално понавља у току школовања. Разлог тог континуираног обнављања не лежи само у провери фиксираних тонских висина. Са порастом захтева при савлађивању новог градива очекује се и брзина, односно брже опажање тонских висина, брже претварање слике у звук (у звучне асоцијације), да би се напослетку стигло до аутоматизама који су тако потребни за течно певање са листа. На овај начин, одржавање опажања представља заправо спречавање *заборављања*, које би у супротном онемогућило напредак и развој поменуте вештине. Памћење тонских висина тако поприма далеко већи

²⁷ Борислав Стевановић, *Учење и памћење*, Завод за основно образовање и образовање наставника СР Србије, Београд, 1973, стр. 69.

значај и постаје једна од основних паралелних радњи које је потребно изводити у процесу овладавања техником певања са листа.

Још неколико речи о памћењу

Музичко памћење се везује и за звук и за слику²⁸ - звучна асоцијација буди визуелну представу, а визуелно опажање нотног текста изазива буђење, активирање тачно одређене аудитивне асоцијације која већ постоји у свести. Дакле, што се физиолошког аспекта музичког памћења тиче, оно може бити визуелно и аудитивно. Поједини аутори, као и Мирослава Васиљевић-Дробни, рецимо, поделили су памћење на још две категорије – моторно и ментално.²⁹ Слажемо се да постоји и моторно и ментално памћење, али их не бисмо могли раздвојити и посматрати као две засебне категорије. Поред других и моторне реакције су плод мисаоних, менталних активности, тако да проистичу из њих. У супротном, моторно памћење би се приближило механичком, вештачком памћењу (учењу напамет), које би тако делало без присуства мишљења.

Визуелно опажање и гласовна репродукција мелодијског тока се у свом развоју непрестано ослањају на аудио-визуелно памћење висинске компоненте мелодијског тока. Шта то значи?

Тонске висине се, од почетка музичког школовања, постављају и фиксирају у свести. Фиксирање се изводи слушним памћењем³⁰:

1. у оквиру тоналитета, дакле релативно и
2. у виду апсолутних тонских висина.

Ипак, пре него што обратимо пажњу на процес развоја и одржавања музичког памћења, говорићемо о два сегмента – у погледу техничке оспособљености за развој памћења:

1. учење (од препознавања па на даље)
2. способност опозива сећања.

Препознавање, по енглеском музичком теоретичару Перси Баку се другим речима може назвати и „правилном меморијом”.³¹ Зашто?

Сложили смо се да је меморија везана узрочно-последично за асоцијације, идеје које треба „пробудити”. Понекад, меморија бива пробуђена чак и чулним надражајем. Процес препознавања дешава се када се ак-

²⁸ Зорислава Васиљевић, *Методика наставе солфеђа II, други део*, (скрипта), стр. 90.

²⁹ Мирослава Васиљевић-Дробни, нав. дело, стр. 25.

³⁰ Једна друга врста памћења, меморије, доноси „снимање” целине мелодијског тока (односно једног његовог дела). То је *фото-меморија*. Ова способност је веома ретка, али је ипак помињемо као могућност перципирања и памћења свих детаља и целине као јединствене форме.

³¹ Перси Бак, нав. дело, стр. 55.

тивира асоцијација и у том моменту *препознамо* (или не!) да смо се са датим аудитивним или визуелним феноменом сусрели раније. Међутим, дешава се и следеће: при сусрету са објектом (то могу бити разни мелодијско-ритмички елементи, или други фактори у нотном тексту), добијамо чулну импресију која бива потврђена *идејом* да смо се њом сусрели током пређашњих искустава. Тек потом следи асоцијација која ће произвести препознавање.

„Опозив” сећања се догађа када у нашем сећању – нашем фонду асоцијативних представа чуваних у свести потражимо одговор и када идеја изрони на површину. У том случају, заиста се може рећи да је „меморија згодан синоним за идејне асоцијације”.³² Ипак, овај процес „опозива” меморије нимало није једноставан. Није довољно потражити нешто у сећању и чекати да се само појави. Идејне асоцијације, или представе у музичкој свести морају бити систематизоване, у неку руку сложене по сличности³³. То је неопходно да бисмо једног дана могли да „отворимо фиоку” музичког сећања и потражимо потребно – звук или слику!

Раније је речено да процес заборављања почиње одмах по престанку учења одређеног градива. Како, онда, сачувати у свести то градиво, односно, на који начин одржати трајање научене материје?

Један од одговора који нам се чини најлогичнијим је – путем РЕПРОДУКОВАЊА (гласовног, графичког, па чак и мануелног). Дакле, опет се укрштамо са процесом репродукције. Дорина Радичева каже: „Репродуковање представља најважнију компоненту памћења, када је у питању музичка меморија, и неопходно потребну активност без које музика не постоји”.³⁴ Да појаснимо. Тачно је да певање представља важну компоненту музичког памћења и са тим се у потпуности слажемо са Радичевом. Међутим, сматрамо да је једнако важно истаћи процес опажања, којим се потврђују и проверавају стечене музичке способности – у овом случају – способност музичког памћења. То значи да се само путем репродуковања мелодијских токова, мелодијских примера, не може доћи до стварања вештине у певању са листа. Напротив, постиже се само пуко меморисање звучних података, са изостанком музичког мишљења протканог свим оним финесама (унутрашњи слух, фонд звучних асоцијација и др.) о којима смо до сада говорили. Када је музика у питању, у тој речи РЕПРОДУКЦИЈА мора бити поменут и субјект који је слушан (аудитивно приман).³⁵

³² Исто, стр. 56.

³³ Мисли се на сличности и разлике визуелних и аудитивних представа које изазивају одређене асоцијације.

³⁴ Дорина Радичева, нав. дело, стр. 14.

Схватање – пажња

Схватање и пажња су мисаони, изузетно повезани процеси, јер је за време трајања пажње неопходан истовремен проток схватања. Схватање обезбеђује, с једне стране, наставак усмеравања визуелног опажања и мишљења и спречава појаву „расејавања” пажње с друге стране. Поред схватања, изузетно је важан још један фактор који одлучује колико ће трајати концентрација свести на извесну тачку или фиксационо поље. То је *обим пажње*.

Приликом једне визуелне фиксације постоји тачно ограничена количина визуелних информација које око може да обухвати и разуме. Уколико се тај праг пређе, очи нису у стању да материјал схвате и да наставе даље, већ површно посматрају и опажају нотни текст који следи. Дакле, као што је наглашено у ранијем излагању, потребно је радити на ширењу фиксационих поља. То се, између осталог, постиже груписањем посматраних објеката у целине – музичке и мисаоне фразе. Са радом на проширивању сфере опажања не може се почети у најранијем школовању. Тада се одвија процес упознавања звука: аудитивно примање појединачних тонова или ритмичких образаца и њихово везивање за одговарајуће симболе. Примљени звук се повезује са позицијама тонова у линијском систему у односу на висинску (тонску) и просторну (читачко-ритмичку) компоненту мелодијског тока. Ипак, иако смо рекли да се са процесом проширивања сфере опажања не може почети у најранијем школовању, то никако не значи да на томе не треба инсистирати у одређеном виду.

Развој технике певања са листа у почетном стадијуму првобитно зависи од наставникове умешности да ствара лакоћу праћења нотног текста и мелодијско-ритмичке проблематике. Јер, уколико се у тим првим годинама ученицима постави тежак задатак – решавање више скокова или ритмичких фигура, доћи ће до „кочења”. Могуће је да „падне у воду” узалудан претходни рад наставника, а посебно ученика, па чак и да се помисли да је певање са листа практично немогуће!

³⁵ Сем репродуковања, као једног од начина задржавања звучних утисака и одржавања трајности истих у нашој свести, потребно је посебно нагласити значајну и незаменљиву функцију *опажања* у специфичним ситуацијама. Наиме, постоје случајеви када сама репродукција (гласовна) није од помоћи. Шта, на пример, са онима који немају физиолошки оспособљен гласовни апарат за репродуковање музичког текста? Такве ситуације нису додуше честе, али се дешавају и код оних који се професионално баве музиком. Пошто је фактор гласовне репродукције у тим случајевима искључен, они су принуђени да се у потпуности ослоне на опажање (аудитивно), као основно мерило исправности и контроле њихових музичких способности и мишљења. Опажање никада не може у целини заменити репродукцију, али може у великој мери омогућити бављење музиком у областима које нису директно везане за гласовну репродукцију.

У процесу репродукције, приликом читања писаног језичког текста у почетним разредима основне школе, пажња и схватање усмеравају се на следећи начин:

„Постоји краћи или дужи временски размак између рада очних и рада говорних органа за време гласног читања. Говорни орган увек заостаје за видним органом. Ово заостајање је утолико дуже, уколико је читач увежбанији у читању. Код почетника у основној школи нема заостајања говорног органа. Ту се рад говорног органа поклапа са радом очију”.³⁶

Примећујемо да се и у почетним разредима ниже музичке школе дешава исти случај (уместо читања писаног језичког текста, сада је у питању нотни текст). Тек са усложњавањем градива у вишим разредима мора се кренути са таквом врстом *вежбања смисленог*, при чему ће се елементи музичког тока груписати у целине, музичке фразе и као такве, брже и ефикасније опажати и репродуковати. У прилог томе говори и Бентли, који је на основу неколико експеримената закључио:

„Прсти једног музичара (пијанисте) могу да постигну 16 удара у секунди у једном пасажу који захтева одређен и разноврстан редослед узастопних покрета прстију. Та сукцесија је сувише брза чак и за визуелно реакционо време. Ноте се морају опажати у групама и много је лакше читати акорде и преводити их у временски низ него читати сукцесивно ноте у једном арпеђу онако као што су оне обично написане”.³⁷

Иако је овде реч о мануелној репродукцији и о мишићним дражима (које су најбрже), порука је јасна и може се применити и на гласовну репродукцију. Груписањем тонских висина у целине добија се:

- 1) оспособљавање посматрача да погледом (једном очном фиксацијом) обухвати већи број података;
- 2) онемогућавање репродукције „од тона до тона”;³⁸
- 3) разумевање фразе, музичке целине;
- 4) континуирано музичко извођење, праћено све време мишљењем.

Упорно, али ипак дозирано инсистирање и вежбање доводе до развијања ових процеса, који су веома важни за усавршавање технике певања са листа. Одржавање пажње, проширивање њеног обима и схватање нотног текста повезани су са развојем памћења и усмеравањем музичког мишљења на стваралачко решење сваког новог проблема.

³⁶ Борислав Стевановић, *Педагошка психологија*, стр. 101-102.

³⁷ Д. Креч-Р. Крачфилд, *Елементи психологије*, Београд, 1980, стр. 458-461.

³⁸ Под гласовном репродукцијом „од тона до тона” у овом случају мислимо на интервалско певање.

Координација и прожимање опажања и репродукције, могућност њиховог усавршавања вежбом и најважније – успостављање свесног владања овим процесима при певању са листа доводе до стварања *вештине*. То заправо значи да техника певања са листа, њен развитак и одржавање зависи од низа фактора који посредно или непосредно утичу на одвијање процеса визуелног опажања и гласовне репродукције. Како по самој природи ствари и по главном усмерењу певање са листа јесте практично-извођачка дисциплина, осветљавање те, практичне стране могуће је једино током рада на конкретним мелодијским примерима на настави солфеђа. Наш циљ је суштинско схватање музичког садржаја и исказивање индивидуалног музичког доживљаја при интерпретацији, *певању са листа*. На тај начин, нотни текст мелодијског примера прераста у живо музичко ткиво које треба оплеменили гласовном репродукцијом.

Литература:

- БАК, Перси, *Психологија за музичаре*, Универзитет у Оксфорду, Лондон, 1971.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Солфеђо-Методски практикум*, Унивезитет уметности, Београд, 1989.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Теорија ритма*, Универзитет уметности у Београду, 1985.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава, *Методика наставе солфеђа II, други део*, (скрипта).
- ВАСИЉЕВИЋ-ДРОБНИ, Мирослава, *Једногласни мелодијски диктат*, Факултет музичке уметности, Београд, 1986.
- ВУДВОРТ, Роберт С., *Експериментална психологија*, Научна књига, Београд, 1959.
- ВУЈАКЛИЈА, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2003.
- КАСТАНЕДА, Карлос, *Орлов дар*, БИГЗ, Београд, 1986.
- КРЕЧ Д. -КРАЧФИЛД Р., *Елементи психологије*, Београд, 1980.
- КРШИЋ, Јела, *Читање с листа и корепетиција*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982.

- КРШИЋ-СЕКУЛИЋ, Весна, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*, „Нота”, Књажевац, 1990.
- ОГЊЕНОВИЋ, Предраг, *Нацрт за једну психолошку теорију уметности*, Лабораторија за експерименталну психологију, Београд, 1985.
- *Психолошка истраживања 2*, група аутора, Институт за психологију, Београд, 1980.
- РАДИЧЕВА, Дорина, *Једногласни диктати*, Универзитет уметности, Београд, 1987.
- СТЕВАНОВИЋ, Борислав, *Учење и памћење*, Завод за основно образовање и образовање наставника СР Србије, Београд, 1973.
- СТЕВАНОВИЋ, Борислав, *Педагошка психологија*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд, 1969.

Сандра Дабић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

УТИЦАЈ НУМЕРИЧКОГ ОЦЕЊИВАЊА НА РАЗВОЈ УЧЕНИКА У НАСТАВНОМ ПРОЦЕСУ

Данас још увек најраспрострањенији систем оцењивања ученика представља вредновање учинка на основу постављених задатака путем бројева од један до пет, односно пет до десет - у зависности од нивоа школске установе (основне школе, средње школе, више школе или факултета). Иако је можда настало из позитивних тежњи, нумеричко оцењивање представља типичан пример идеје која у пракси, начином на који се спроводи, временом губи свој првобитни смисао и чак постаје супротна почетној намери коју је садржала.

Претпоставимо да је „идеја” оцењивања уопште (па тако и нумеричког), проистекла из тежње за успостављањем критеријума неопходних за праћење и правилно усмеравање целокупног човековог развоја и напретка. У образовању, критеријум успоставља диференцијације у нивоу знања, а уједно дефинише и ниво знања који треба достићи и који је у случају планираног градива (или циља) „највећи”. Диференцирање нивоа знања ученика у нумеричком оцењивању, дефинисано је, и исказује се, бројевима - оценама од 1 до 5, односно од 5 до 10, (када говоримо о високом образовању). Међутим, проблем настаје управо у тренутку када се **критеријум своди на број и када се са њим поистовећује.**

За разлику од прошлости, када је образовање било привилегија малобројне елите, данашње школе су - масовне. Увођењем обавезног основног образовања, и сама концепција школовања морала је да се прилагоди великом броју ученика. Требало је успоставити систем који ће том повећаном броју ђака прилагодити градиво, омогућити праћење наставе, и уједно успоставити методе којима ће се усвојено знање проверавати и диференцирати на јединствен начин за све.

Створити добар школски образовно-васпитни систем изузетно је сложен, тежак и одговоран посао. Најсложенији проблем је како успоставити и применити **исти** критеријум у најширем смислу, на велики број веома различите деце. У том смислу учињен је велики корак, тако што су успостављене одређене норме на основу којих системи школовања функционишу. Примера ради, успостављене су старосне границе у

оквиру којих деца полазе у школу, утврђени су планови и програми рада који подразумевају број предмета, одређен ниво градива и број часова у оквиру школске године, утврђени су захтеви и начини провере знања на основу којих се добијају оцене (писмене вежбе, завршни испит или годишња оцена). Међутим, и поред бројних елемената школског система који су се у пракси показали као добри, треба указати и на елементе који су првобитно изгледали као добра решења, али чији су недостаци временом испливали на површину и које, у циљу напретка и побољшања школског система, треба преиспитати и мењати.

Оцењивање је, као продукт потребе за масовним начином мерења нивоа знања, од свих елемената школског система најпроблематичније. Рационализација „мерења знања”, успешно је испунила „технички” део задатка: градиво је подељено на лекције чије се савладавање проверава и знање категорише оценама. У основној школи сабирањем и дељењем оцена током године добија се закључна оцена из одређеног предмета, тако из сваког понаособ, а њиховим сабирањем и дељењем општи успех. На основу општег успеха који се израчунава за сваку годину, добијају се поени за упис у средњу школу. Исти принцип се наставља у средњим школама све до виших школа и факултета где се знање мери бројевима од 5 до 10. Укида се успех на нивоу година, а успоставља просек на крају више школе, односно факултета. Али, шта се крије иза једног тако функционалног, технички „савршено-једноставног”, наизглед за све равноправног система оцењивања?

Технички гледано, данашњи систем оцењивања, заиста је у први мах решио проблем успостављања **истог принципа вредновања учинка за све ђаке** и у први мах (наизглед) решио проблем критеријума који ће се примењивати у масовном образовању. Међутим, осим техничког савршенства, систем оцењивања који се данас примењује нема много позитивних карактеристика. Проблем је пре свега у „**идеји**”. Ако оцењивању приступимо искључиво рационално, посматрајући га само кроз „математичку концепцију стварности”, онда за неке проблем оцењивања уопште не постоји, или је толико мали у односу на велике измене које би промена система оцењивања захтевала, да је боље прихватити и не мењати постојећи, без обзира на недостатке и мане које има. Међутим, ако се сагледа утицај оцењивања на све елементе који чине развој ученика у наставном процесу, онда недостаци нумеричког оцењивања постају упадљиви и забрињавајући.

Пођимо од тога да је школа **васпитно**–образовна установа. У том смислу посебан значај имају основне (музичке) школе. То је место где се ученици социјализују (у ширем смислу) и где од школе зависи шта ће се од „малих ногу” неговати као културна вредност. Дакле, то је период када

ће се ученици по први пут сусрести са (школским) „правилима” која важе и која се усађују као добра, период када се формира начин на који ће користити свој ум, када се успоставља однос према раду, однос према себи и другима. Уједно, то је период када ученици почињу да (у школи) граде и однос према музици, и дефинишу начин на који ће се њоме бавити. То је један изузетно важан психолошко-социјални период сазревања коме се не придаје заслужени значај. Уместо успостављања правих вредности, уместо неговања индивидуалног развоја, уместо развоја критичке свести, уместо креативног приступа уметности, ми наше ученике од првог дана суочавамо са оцењивањем. То, често погубно ремећење нагласка у домену вредности, које се током школовања пре или касније неминовно догоди, својство је нумеричког оцењивања које се можда на први поглед не види, али које оставља видне и трајне последице.

Да ли смо свесни како оцењивање утиче на ученике? Ако је идеја у основи образовног система да се путем оцењивања код ученика успостави жељени систем вредности, онда смо дефинитивно изабрали погрешан метод. Не треба занемарити чињеницу да су ученици, без обзира што су груписани у разреде приближно истог узраста, веома различити. Њихов успех у школи зависи од бројних психо-физичких фактора, пре свега мисли се на различите способности, на различит степен истих способности, разлику у психофизичкој и емоционалној зрелости.

Многе од ових разлика постоје и зато што немају сви ученици срећу да живе у породицама које су истински посвећене стварању услова за њихов оптималан физички и психички развој. Породични услови у којима ученик живи понекад обележе личност за цео живот, а самим тим утичу и на успех у школи. Понекад су родитељи *спречени* да се својој деци посвете у оној мери која би за њих била најбоља, јер сву своју енергију морају да посвете борби за опстанак, а понекад, *нису у стању да процене* шта је за развој њихове деце истински корисно. Све ово је неопходно узети у обзир да би се, с једне стране, правилно дефинисали циљеви и методе школовања, а са друге пратио утицај оцена на ученике, односно, проверавао допринос нумеричког оцењивања позитивном утицају који школа треба да има. Међутим, ка таквим широким видцима се не тежи: од наставника се очекује да, без обзира на околности које прате развој ученика, оцењује само резултат и успех дефинише бројем - оценама.

Прва негативна последица коју оцене изазивају већ на самом почетку школовања јесте, да се ученици навикавају и прихватају да раде и уче за оцену. Ученицима већ у првим школским данима постаје јасно да ће у школи, осим тога што ће учити, наставник њихово знање проверавати и оцењивати. Наравно, петица убрзо постаје оцена коју би сви волели да имају, а уједно и оцена коју родитељи највише воле, и која собом носи

и разне друге (чак и материјалне) погодности. Родитељи често контролишу и подстичу „бројчани успех” своје деце методама „забране”, „уцене” и „куповине”. Високе оцене награђују се поклонима, а лоше повлаче казне, забране, разна условљавања. Неговањем и успостављањем таквог става, ученицима веома брзо постаје секундарно **шта уче**.¹ У њима се, таквим ставом не подстиче право интересовање, нити жеља за знањем, већ жеља за „добром оценом”. На тај начин, како опомиње већ и дефиниција оцењивања из Педагошког речника „...мотивациони карактер оцене скреће активност ученика у нежељеном правцу, тако да стицање знања постаје другостепенно, па чак и ирелевантно.”²

„Добре” оцене убрзо постају циљ до кога треба стићи не бирајући средства. Преписивање, дошаптавање, обмањивање, симулирање, само су неки од начина које ученици временом усаврше у трци ка доброј оцени, симболу који у њиховој свести постаје једини значајан. Такав циљ, (постизања добре оцене, без свести о томе да она треба да буде само спољни индикатор залагања, учења и напредовања ученика), убрзо надмаши значај васпитно-образовних циљева због којих деца и иду у школу. Таква погрешна схватања која се нумеричким оцењивањем ученицима намећу од првих „школских дана”, често се одражавају на њихову целокупну личност. Формализам (који своје корене дефинитивно има и у школи) временом „производи” људе који су у трци за формалним „знањем”, не бирајући средства, у потпуности занемарили друге аспекте своје личности, па тако, примера ради постају лекари који дају погрешну дијагнозу (као последицу незнања или површног приступа пацијенту), политичари који манипулишу људима без икакве етичке свести, итд.

Нумеричко оцењивање, осим тога што не подстиче креативан однос према себи, често подстиче и некреативан однос према другима - жељу да се по сваку цену буде бољи од других. И на такву атмосферу често, свесно или несвесно, утичу и родитељи, који оценама, као што смо поменули, придају велики значај. Много је чешћи случај да ће родитељ казнити своје дете, забранити му нешто што воли, или га уценити уколико добије лошу оцену, него што ће се истински заинтересовати за његове проблеме, за то како се оно снашло у школи, или за то каква му је помоћ потребна. **Површно конкурентско надметање и површан приступ знању** родитељи

¹ Када говоримо о вредностима које школа успоставља, треба истаћи да осим оцењивања значајно место заузимају и наставно-образовни садржаји. У књизи „Слободна деца Самерхила”, Александар С. Нил нагласио је однос самих наставника према овим садржајима: „Многи педагози сматрају да није важно шта дете учи, важно је да нешто научи. Но, у школама оваквим какве су, то јест фабрике за масовну производњу, шта друго може наставник до да нешто предаје и дође до закључка да је учење само по себи најбитније?”, (стр. 44).

² Педагошки речник, Београд, 1967, стр. 212.

често подржавају поређењем своје деце са другом, не питајући се *зашто*, већ *како* је неко дете добило већу, добру оцену, а њихово није. Узајамно поређење ученика у разреду, и од стране наставника, „...у знатној мери подстиче ривалство, а замагљује управо оне индивидуалне карактеристике које би васпитач требало да уочи, како би могао да активира оне латентне могућности у ученика које би иначе могле да буду затрпане.”³

Када говоримо о површном конкурентском надметању, треба напоменути да у музичком образовању, поред уобичајеног оцењивања, оваквом ставу ученика могу допринети разна такмичења и смотре. Не оспоравамо чињеницу да и такмичења и смотре могу имати позитивна својства, уколико представљају могућност да ученици сагледају своја достигнућа и конструктивно их упореде са резултатима других – како би (таквим сагледавањем) побољшали и унапредили свој тренутни дOMET. Међутим, као и код оцењивања, такмичења и смотре се често свODE на мерење резултата, са прецизнијом скалом рангирања, додуше, с обзиром да се често користе и поени са децималама.

Такмичења, треба истаћи, најалост остављају и много простора за манипулације. Пре свега, остаје нејасно, на основу ког критеријума комисије, или поједини оцењивачи успевају да тако прецизно рангирају успех нечијег извођења изражавајући га бројем, нпр. 9,87? Са друге стране, остаје нејасно која је квалитативна разлика између извођења које је дефинисано бројем 9,87 и извођења које је дефинисано бројем 9,89 или 9,90? Шта извођач може извући као поуку и подстрек за побољшање свог извођења, ако му кажемо да је свирао или певао за 9,87 а не за 10, и који су то елементи или фактори који су таквог извођача за 0,13 удаљили од потпуног успеха?

Не треба стећи утисак да негирамо постојање нијанси у разлици између два или више извођења. Желимо само да истакнемо да се таква различитост у извођењу не може сводити и дефинисати бројем и децималом, јер ма колико били у убеђењу да њоме дефинишемо суптилне разлике, ми заправо не говоримо ништа о њима. С обзиром да бројевима не исказујемо разлоге због којих је постигнут одређени успех, такмичарима сагледавање тих разлога постаје секундарно, ако не и ирелевантно, а жеља за постизањем квантитативног нумеричког израза примарна. Тиме квалитет оствареног развоја постаје мање битан, а признавање успеха бројем циљ.

Исто тако, на појединим такмичењима квалитет не подразумева уједно и добијање одређене награде. Дешава се, на пример, да се за сваку награду одреди одређен број места, што значи да без обзира што по броју

³ Исто, стр. 212.

освојених поена или оцена више такмичара заслужује прво место, прву награду добија само ограничен број кандидата.

Због свега наведеног можемо закључити да се такмичења, уместо да буду подстицај за истинско напредовање, често своде на прилике за мерење и укалупљивање у унапред одређене категорије. Таква искуства навикавају ученика (такмичара) на такмичења која заправо подржавају површно конкурентско надметање, често и ривалство, а не сусретање и могућности да се упознавањем туђих остварења, критички сагледа и унапреди своје.

Критикујући такву праксу, професор социологије Иван Илич каже:

„...Институцијализоване вредности које школа устоличује су квантитативне. Школа уводи младе у свет у којем се све може мерити, укључујући и њихова машта, а наравно и сам човек. Али лични развој није мерљива ствар. То је раст дисциплиноване посебности, који се не може мерити никаквим заједничким аришином, или наставним програмом, нити се може поредити са учинком неког другог бића...”⁴

Значајан недостатак нумеричког оцењивања је у томе што оно **не дефинише који су елементи, и у којој мери, утицали на постигнути успех ученика**. Другим речима, нумеричка оцена не указује на елементе које треба побољшати, како би одређени ученик постигао бољи успех. Њена функција се своди искључиво на констатацију и механичко рангирање „знања”.

Потребно је указати на још један аспект нумеричког оцењивања који директно утиче на будући друштвени положај појединца. На основу постојећег система школовања и оцењивања, наставници, на неки начин, лошим оценама одређују „судбину” ученика. Сетимо се добро познатог начина сабирања и дељења чији резултат - општи успех ученика, уписан у потврде и дипломе, одређује и условљава даље професионалну „проходност” младих. *„Унесене у сведочанства и дипломе, оцене су официјална декларација о стручној квалификацији, те повлаче за собом законске последице одређујући положај, радно место, утицајну сферу и развојне могућности појединца у извесној друштвеној средини”⁵*.

О последицама (или интенцијама) овог метода Иван Илич каже:

„...Школа претендује да знање разбија на предмете, да у ђаке уграђује наставне програме сачињене од овако префабрикованих блокова, и да резултате усклађује са интернационалним скалама. Људи који су изложени оваквом процесу мерења личног раста стандардима других, ускоро почи-

⁴ Ivan Illich, *Deschooling Society*, Pelican books, London, 1971, p. 45.

⁵ Енциклопедија лексикографског завода, Загреб, стр. 509.

њу и сами да на себе примењују исти метод. Није више потребно стављати их на своје место; они то сами чине, гурају се у предвиђени простор, стискају се у нише које су их други научили да траже, све док сви и све не легне на 'своје место'.⁶

Не треба стећи утисак да лошу оцену ученици никада не заслужују и да лошу оцену стога никада не треба давати (односно изрећи), већ да при оцењивању рада и напретка мора постојати јасна представа о сваком ученику, о томе **зашто** он не постиже добре резултате и о томе **како** ће одређена оцена његовог рада на њега утицати и **шта** треба учинити да би се успех ученика побољшао.

Једини добар педагошки приступ је индивидуални приступ сваком ученику. То не значи привилеговање једног у односу на друге, већ напротив, једнако указивање пажње сваком појединцу примерено његовим специфичним развојним способностима и потребама.

Осим што може лоше утицати на ученика, оцењивање представља проблем и наставнику, поготову ономе који истински жели да буде равноправан и праведан према свима. Ако је један ученик добио негативну оцену зато што није савладао одређени наставни садржај, онда, из перспективе осталих ученика и други ученик који није научио одређени наставни садржај мора да добије исту (негативну) оцену. Наставник је тај који може да зна да разлози незнања немају никакве сличности и да су у једном случају везани за особине које заиста треба „казнити” - као што су немар, неодговорност, итд., а да су у другом последица несигурности, породичних и здравствених проблема итд. Пред разредом, по систему који вреднује само крајњи резултат, он исти учинак, упркос поменутиим разликама, мора третирати исто.

Да оцене често стоје на путу успостављања праве везе ученика са знањем, и другим правим животним вредностима, управо говори и чињеница да се **вреднује и оцењује само учинак, а не и пратеће околности које га чине** (вреднује се само циљ, а не и пут који до њега води, само успех, али не и средство коришћено да би се он постигао). Тај моменат је кључан, када говоримо о негативним странама оцењивања и када говоримо о оцењивању као крајње рационалној методи. Оцењивање само чистог резултата, подразумева заправо, изоловање „једне категорије” из целокупног контекста личности ученика. Другим речима, занемарићемо околности које наводе, и под којим одређени резултат настаје, а издвојићемо само учинак који ћемо оценити.

⁶ Ivan Illich, *Deschooling Society*, p.45.

Са друге стране, дефиниција учинка се често, ако не и увек изједначава са наученом лекцијом. На тај начин, **знање се у образовању своди на репродукцију изложеног градива**. Опасност од овакве концепције оцењивања, а самим тим и школовања је вишеструка. Са једне стране, оцењивање заправо усмерава целокупну концепцију образовања (на шта посебно сликовито упућује Нил Постман).⁷ Уместо да буде креативно остваривање и обогаћивање личности, образовање се своди на изношење података у оквиру области којом се одређени предмет бави – а оцена је, заправо, само степен меморисаних података. Као што смо већ рекли, истом праксом **успоставља се и специфичан систем вредности и специфичан појам успешности**. Оцена постаје једина вредност, а успешни су они који имају добре оцене. „...У школама нас уче да се драгоцено знање стиче похађањем часова; да вредност знања расте са унесеном количином; и, напokon, да се вредност може мерити и документовати оценама и потврдама.”⁸

Поред наведених значајних недостатака нумеричког начина оцењивања, постоји, већ смо напоменули, још један који се намеће као очигледан, а то је, да **исте оцене заправо нису исте**. Ради се о питању **критеријума**. Данашњи систем оцењивања успоставио је скалу за нијансирано мерење тј. рангирање знања (недовољан 1, довољан 2, добар 3, врло добар 4 и одличан 5) али **не** и истински објективан **критеријум** оцењивања који би се могао униформно спроводити и гарантовати истоветност истих оцена.⁹ Иако критеријуми за оцењивање (исказани истим апстрактним бројевима), претпостављамо, морају бити исти, они се заправо разликују од

⁷ Говорећи о томе како је телевизија довела до деградације америчког политичког живота (о људима који су били одговорни за телевизијску продукцију у Америци) Нил Постман истиче да они нису свесно намеравали да изазову политичке промене већ само да телевизију претворе у огромну машинерију која даноноћно производи новац. Потом додаје: „Слично овој ситуацији, људи који су најдалекосежније утицали на Америчко образовање у овом веку нису били филозофи, учитељи или критичари друштва. Радикали који су изменили Америчко образовање били су ћутљиви предузетници из богаташког предграђа града који се зове Принстон, Њу Џерси. Они су у том граду развили, и тржишту понудили, технологију која се зове стандардизовани тест, један од којих је и посебно ноторни Тест за проверу школског успеха. **Учитељи широм Америке приморани су да наставу прилагођавају том тесту, како би ученици приликом тестирања постигли добре резултате**. Да кажемо отворено, тест контролише наставу, што је један од најречитијих примера како технологија може да тиранише своје кориснике” – Neil Postman, „Defending ourselves against the seductions of eloquence” - Culture First!, p. 35. (Подвукла Сандра Дабих).

⁸ Ivan Illich, *Deschooling Society*, p. 45.

⁹ Истина, треба поменути да у основном и средњем образовању формални покушаји дефинисања критеријума постоје, у виду Правилника за оцењивање ученика основне школе и Правилника за оцењивање ученика средње школе. Међутим, ови правилници до сада никада нису ни правно ни формално усклађени са потребама и специфичностима музичке наставе.

наставника до наставника, од школе до школе, од места до места. Поред тога, у пракси се дешава да један исти наставник, из различитих разлога, свој критеријум варира од ђака до ђака, од разреда до разреда. Из свих ових чињеница, које су стална појава у пракси, постаје сасвим јасно да оцена, ма која била, заправо не говори много, јер не представља синоним за критеријум који је у пракси увек на исти начин доследно спроведен.

На крају, налазимо за потребно да поставимо једноставно, али у суштини, најважније питање: „Због чега постоји оцењивање?”

Изгледа да проблеми нумеричког оцењивања заправо проистичу из два основна, мада у суштини повезана разлога. Први разлог је проблем „исказа”. Намеће се, наиме, закључак да при оцењивању већи проблем представља чињеница да се процена треба исказати бројем, него могућност да наставници греше у проценама. Управо ова карика *процена – оцена* садржи највећи број негативних страна и негативних импликација нумеричког оцењивања. Међутим, управо наметнута веза између процене и оцено у оквиру нумеричког оцењивања указује и на саму *функцију* ове врсте оцењивања. Ако се од наставника очекује да сазнања, запажања и процене о развојним потенцијалима, знању и способностима ученика и његове личности у целини сведе на један број, онда функција оцењивања не иде даље од задовољавања административних потреба школске установе, а тиме и друштва у целини. У том случају, оцењивање не постоји за добробит и развој појединца, већ има функцију да рангира „неког” у односу на „нешто”. Овако схваћена рангирајућа функција оцењивања која има примену у постојећој пракси, представља други разлог који условљава мноштво проблема везаних за оцењивање.

Каква је педагошка функција непрекидног нумеричког рангирања (готовоу ако при том немамо јасне параметре, а ни дефинисане критеријуме на основу којих меримо)? Да поновимо, осим административне – скоро никаква. Суштина оцењивања би требало да буде достизање циља (у виду знања и способности) и указивање на индивидуалне потребе и мере које би до тог циља требало да воде. У том случају оцењивање проистиче из процене која, изведена на основу свеобухватног сагледавања потенцијала и успеха ученика, не може бити исказана бројем.

У досадашњој наставној пракси, напори су уместо у правцу преиспитивања функције оцењивања, улагани у правцу усавршавања технике рангирања. Управо окупираност методама и техникама мерења, све је више замагљивала праве разлоге због којих би „оцењивање” у образовању требало да постоји, фокусирајући пажњу оних који су се оцењивањем бавили на решавање проблематике објективних техника мерења (као што је на пример тест), које су своју примену налазиле и у областима каква је уметност.

Током школовања оцењивање би требало да буде средство у служби развијања индивидуалних способности ученика. У складу с тим, ученику треба давати не статичну рангирајућу констатацију у виду броја (која о индивидуалним потребама за напредак не говори ништа), већ запажања о раду и успеху до којих је наставник дошао, и савете о мерама које би подстакле даљи развој. Самим тим оцењивање нужно подразумева праћење, и треба да буде резултат пажње којом је наставник надгледао и потпомагао развојни процес својих ученика.

Као закључак овог рада цитираћемо професора Душана Трбојевића који овако подвлачи суштину педагошког приступа који је у наставном процесу најважнији:

*„Из целог система произилази и један од основних циљева: да ниједан студент не буде део студентске масе, него третиран као **посебна личност** којој се, без обзира на ступањ способности, поклања подједнака пажња, са тежњом да се што пре постане зрела, слободна и самостална личност. Према томе, Нова Школа свесно одбацује конкуренцију, престижања (појединаца или класа) и рангирања као главни циљ педагогије (што **јесте** данашњи тренд), него га усмерава ка омогућавању сваком појединцу да, слично библијској параболи о талентима, постигне максимум у откривању себе и својих потенцијала...Према томе, основни циљ ће бити спознаја музике и себе кроз њу; све друго треба да произилази из тог примарног импулса.”¹⁰*

Литература:

1. Енциклопедија лексикографског завода, Лексикографски завод ФНРЈ, Загреб, 1961.
2. Illich Ivan, *Deschooling Society*, Pelican Books, London, 1971.
3. Kenneth Dyson & Walter Homolka, *Culture First! - Promoting standarts in the new media age*, Neil Postman, „Defending ourselves against the feductions of eloquence”, Cassell, London&New York, 1996.
4. Нил С. Александар, *Слободна деца Самерхила*, БИГЗ, Београд, 1993.
5. *Oxford Cambridge and RSA Examinations*, september 2001, електронска форма.
6. *Педагошки речник*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1967.
7. Пројекат развоја школства у Републици Србији, *Стандарди и оцењивање*, веб сајт Владе Републике Србије, 2003.
8. Трбојевић Душан, *Размишљања о музици*, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, Београд, 1992.

¹⁰ Душан Трбојевић, *Размишљања о музици*, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, Београд, стр. 40. (Подвукла Сандра Дабић)

Јелена Беочанин-Мијановић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПОЈАМ ИНЕРЦИЈЕ СЛУХА

Може се рећи да је основни циљ наставе солфеђа чисто, тачно интонирање и опажање музике; самим тим педагогија солфеђа представља перманентну борбу против (увек могуће) нетачне звучно-визуелне представе тонског садржаја¹. Професионално васпитавање будућих солиста, камерних или хорских/оркестарских извођача, композитора, музичких педагога итд. незамисливо је без неговања јасног поимања тачне интонације; ради се, наиме, о важном техничком предуслову за даљу уметничку надградњу и излазак на концертни подијум. На жалост, дешава се да, на пример, дипломирани музичар у камерном саставу не препознаје тонове деонице коју свира његов колега или да диригент хора сâм даје погрешну интонацију.

Будући да је музика временска уметност, и развој музичког слуха (који се одвија и усмерава на настави солфеђа) дешава се у великој зависности од временске компоненте. Способности извођења и опажања континуитета музике, било у бржем или споријем темпу, добрим делом подразумевају деловање различитих стечених аутоматизама у музичком мишљењу и с тим у вези - моторичких активности (покрета гласница, руку, прстију). Међутим, као што су аутоматизми заслужни за појаву тачне перцепције и интерпретације, тако они могу, врло спонтано и понекад - у моменту неприметно – да уведу у грешку. Како?

Аутоматизам стоји на граници између вољног и невољног, у присуству свести о извршавању радње. У почетку учења било које вештине, па и вештине интонирања и опажања музичког тока, енергија се усмерава когнитивним путем, а временом каналише у аутоматску радњу.

Према руском методичару и аутору уџбеника, А. Л. Островском, приликом рада на развоју музичког слуха егзистирају две супротне тенденције:²

¹ За непрецизно вокално извођење често се користи реч *фали*, према немачкој речи *falsch*, што значи: погрешан, лажан, лош, са маном, са недостатком.

² Арон Лъвович Островский, *Очерки по методике теорији музики и сольфеджио*, Музгиз, Москва 1954, стр. 269.

- 1) постојање инерције слуха и
- 2) активност слуха у савлађивању те инерције.

Тако је уведен термин *инерција слуха*, али његово значење – појам, до сада (колико нам је познато) у литератури није дубље појашњен. Тачније, Островски говори о потреби за савлађивањем инерције тоналних основа приликом интонирања и опажања савремене музике, што је у нашем систему школовања предвиђено превасходно на високошколском нивоу, али се не бави нпр. инерцијом која влада у оквиру самог тоналитета. Јасно је при том да дати термин указује на постојање аутоматизма као одређене *природне законитости* која сама по себи наводи на грешку.

Реч *инерција* употребљава се у ситуацијама када се говори о несвесном, махиалном кретању. У случају музике јасно је да се *инерција* односи на временски континуитет музичког тока који – разуме се – може несвесно, ненадано да извођача или слушаоца одведе на погрешан траг. Поставља се питање: где је узрок те природне склоности ка интерпретирању или опажању музике по инерцији?

На процесе визуелног и аудитивног опажања музике веома утичу утврђене законитости *гешталт*-психологије, према којима, пре свега, имамо склоност да прво опажамо целину³. Таква перцепција нас у већини ситуација врло ефикасно наводи на тачне закључке о свету око себе, међутим, понекад то исто правило представља замку која резултира нетачним опажањем. Реч је о гешталт принципима близине, сличности, симетричности, континуитета...⁴ Током истраживања утицаја ових законитости у настави солфеђа, утврдили смо да су за спонтани улазак у грешку активирањем инерције слуха, најзаслужнији закон најмање акције и закон континуитета.

Закон најмање акције кореспондира са инерцијом слуха тако што у перцептивној организацији постоји тежња да се при опажању примени најмањи могући утросак енергије. Тиме се, у ствари, фаворизује (у овом случају звучни) модел који се формира уз минимални нервни напор. Дакле, перцептивни систем тежи да уштеди своју енергију, што се уклапа у свеукупну тенденцију динамичких система ка минимизацији енергетског ангажмана. Инерција слуха је, према томе, само један од видова перцептивне економије где слушалац несвесно одбацује - за себе тренутно - сувишне садржаје. Ради поређења, наведимо говор при коме људи, због уштеде енергије, радије користе краће речи, него њихове дуже синониме, затим изостављају речи у реченици које се иначе подразумевају, па чак и редукују акценте – уместо дугих, изговарају се кратки; уместо узлазних

³ Према немачкој речи *gestalt*, што значи: форма, облик.

⁴ Уп. Павел Ројко, *Психолошке основе интонације и ритма*, Музичка академија и Кроациа концерт, Загреб, 1982, стр. 84-94.

акцената где треба узети дах, користе се лакши – силазни (!). Овде је очигледна паралела са дистонирањем у певању, које је најчешће у силазном смеру; тиме се постиже приближавање говорном регистру где производње тонова захтева мање улагања напора од стране гласних жица. Нетачна репродукција због несвесне уштеде енергије (што временом може постати навика) може бити узрок деловања инерције слуха како приликом певања, тако и током опажања. Разлог је у томе што се тада, такође углавном несвесно, покрећу гласне жице, односно *пева у себи*, у овом случају - нетачно.⁵

Закон континуитета је очигледнији приликом вокалног извођења нотног текста него за време опажања. Испољава се тако што особа наставља да пева по утврђеном моделу, не увиђајући да у партитури стоји другачије.

Погледајмо зато почетак мелодијске вежбе где у 8. такту неопрезни студенти по инерцији улазе у грешку, будући да се нагло мења претходно постављени двотактни ритмички модел:

Пример бр. 1

Боривоје Поповић: *Интонација*, почетак етиде бр. 129

Andante

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The music features a series of triplet eighth notes. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The second staff starts with a crescendo (cresc.) and ends with a fermata. There are several triplet markings (3) throughout the piece.

Осим тога, просторно несразмерно приказан размак између краћих ритмичких вредности у првом, и нешто дужих у другом такту, као и инерција настала излагањем низа малих триола, утичу на неправилно скраћење осмина нота приликом певања *a prima vista*.⁶

Деловање закона континуитета и најмање акције је исто тако присутно у свирању, на настави инструмента, где моторичка инерција током учења новог нотног текста наводи на употребу познатог или/и лакшег прсторреда.

Континуитет звучних збивања и актуелно музичко искуство узрок су, дакле, постојања одређених очекивања о будућем току која потом бивају испуњена или изневерена. Из тог разлога инерција слуха може да предста-

⁵ Термин *певање у себи*, који означава активно замишљање звука (подразумева се – солмизацијом), иако није сасвим прикладан, универзално је прихваћен и у употреби је у различитим школама солфеђа (код нас, на простору бившег СССР-а, у Бугарској...).

⁶ Уобичајени назив за извођење на први поглед, без претходне звучне припреме.

вља својеврсну звучну *илузију аперцепције*.⁷ Особе којима се дешава инерција слуха, у том тренутку несвесно се упуштају у преобличавање музичког садржаја, најчешће јер у свом фонду музичких утисака не поседују потребну тонско-вербалну комбинацију или је она врло слабо утемељена.

Као што се може приметити у примеру бр. 1, вероватноћа хоће ли доћи до инерције слуха у доброј мери зависи од особености самог музичког садржаја. У том контексту најопаснији су „певљиви”, мелодични примери, насупрот којима стоје они где се тренира *интонативна будност* (пандан инерцији слуха), било да је то музика инструктивног порекла, или из литературе.

Дакле, до инерције слуха најчешће долази у следећим случајевима:

1. после неке врсте мелодијског или ритмичког понављања (дословно понављање, секвентно...) чији мање или више очекиван прекид није уочен на време (пр. бр. 1). Инерција се тада испољава кроз даље понављање утврђене формуле.

Објашњавајући потребу за тренирањем интонативне будности, Б. Поповић каже:

„[...] секвенцирајући ход мотива пасивизира интонативну будност. У техничким вежбама за интонацију одстрањена је ова могућност пасивног односа јер изненадни и неочекивани модулативни покрети мелодије захтевају пуну концентрацију [...]”⁸

2. када музички садржај делује познато, али је уистину тек сличан оригиналу на који подсећа. Стога долази до изненађења.

Пример бр. 2

Весна Кршић-Секулић, *Интонација – функционална многостраност тонова*, мелодијски пример бр. 30

Moderato

⁷ Уп. са: Никола Рот, *Опита психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981, стр. 41/42.

⁸ Боривоје Поповић, *Интонација*, Универзитет уметности, Београд, 1992, стр. 9.

Овде је евидентно реч о варирању материјала Шубертове (Schubert) *Серенаде*.

Током школовања, на настави солфеђа јављају се различити видови инерције слуха. Сасвим је логично да на почетку учења новог тонског градива, инерција „вуче” ка претходном, боље савладаном нивоу. Ако, чак, заиста савладани ниво представља доста раније обрађивано школско градиво (на пример у основној музичкој школи), ученика свакако несвесно повлачи инерција тог, њему потпуно блиског тонског фонда и уопште система ритмичких, мелодијских и хармонских обрта.

У активности слуха неопходне да се инерција надвлада, можемо убројати практично све нивое кроз које особа пролази од почетка музичког школовања. Покушаћемо глобално да их набројимо:

- савлађивање недовољно развијеног гласовног амбитуса. У почетку се, дакле, у буквалном смислу може говорити о гласовној инерцији јер глас тежи да репродукује оне тонове који се налазе у оквиру расположивог обима. Без могућности певања појединих тонова (нпр. тона *g* у малој октави), и њихово распознавање је на овом узрасту врло тешко,
- савлађивање инерције у вербализацији солмизационих низова слогова (нпр. абецедни изговор *а-мола са а – ха – це – де...*, уместо изговора *а – бе – це – де...* како је претходно обично научено на настави језика),
- савлађивање инерције којом се везује за тонику *до*. Реч је о својеврсној регресији где особа несвесно музику у било ком тоналитету тренутно интерпретира „ин *до*” (в. касније: *регресија на до*),
- савлађивање инерције којом се везује за I ступањ тоналитета. Ради се о потреби за што ранијим стварањем јасне звучне представе о свим тоновима тоналитета, којима се они „осамостаљују” од тонике и нарочито првог ступња, најјачег у тоналној гравитацији (в. касније: *регресија на I ступањ*),
- савлађивање инерције интонирања основних тонова, „белих дирки” (у првом разреду основне музичке школе при сусрету са тоном *фис* у Ге-дуру и *бе* у Еф-дуру),
- савлађивање инерције дурског тонског рода у II разреду основне музичке школе. То првенствено подразумева навикавање на звук тоничне молске терце, потом VII ступња природног мола, VI такође (у оквиру нове хармонске функције – молске субдоминанте), затим навикавање на прекомерну секунду хармонског мола и на боју мелодијског мола као својеврсног мешаног издања мола и дура (молски и дурски тетрачорд!). Сам по себи, звук VI ступња мелодијског мола не представља новину јер је идентичан оном у дуру, али је значајна разлика у хармонском контексту односа према молској тоници (дурска субдоминанта),
- савлађивање инерције очекиваних хармонских следова /обрта/ (који су најчешћи у музици уопште), при чему је звучност хармонија спо-

- редних ступњева (укључујући и њихове вантоналне доминанте), у сенци главних представника функција (акорада на I, IV и V),
- савлађивање инерције клишеа насталих услед слушања популарне музике (уколико су код конкретног ученика таква музичка искуства доминантна). Овде се ради о потреби савладавања једино оних клишеа који се разликују у односу на оне из тзв. класичне музике,
 - савлађивање ритмичке инерције (пре свега понављања истог модела – по гешталт принципу континуитета),
 - савлађивање метричке инерције (на пример приликом упознавања са тактом 6/8 скраћује се дужина удара на две осмине као у раније наученом, такође двосложном 2/4 такту),
 - савлађивање инерције интонирања и препознавања/записивања лествичних тонова – ступњева током учења хроматских скретница и пролазница,
 - савлађивање инерције дур-мол система приликом обраде модуса где критични тон представља онај по коме се лествична структура диференцира у односу на сличну, од раније познату дурску или молску. Тако је у дорском модусу због асоцијације на природни мол - критичан VI ступањ, у фригијском II ступањ (услед исте асоцијације) итд,
 - савлађивање инерције, тачније навике на препознавање тоналитета са малим бројем предзнака (како због учестаности у искуству, тако и зато што тоналитети са мање предзнака, као ранији траг у сећању, јесу и боље фиксирани у музичкој меморији),
 - приликом учења модулације у доминантни тоналитет, савлађивање инерције да се вођица новог тоналитета интонира и записује као IV ступањ полазног,
 - приликом учења модулације из дура у паралелни мол, савлађивање инерције да се нова вођица интонира и записује као V ступањ полазног тоналитета,
 - приликом учења модулације из мола у паралелни дур, савлађивање инерције да се V ступањ интонира и записује као вођица полазног тоналитета,
 - приликом учења модулације из дура у субдоминантни дур, савлађивање инерције да се нови IV ступањ записује и интонира као вођица полазног,
 - приликом учења модулације из мола у доминантни мол, савлађивање инерције да се нови II ступањ интонира као VI полазног (хармонског) мола, а нова вођица као IV ступањ полазног мола,
 - приликом учења модулације из мола у субдоминантни мол, савлађивање инерције да се нови VI ступањ (природног или хармонског мола) репродукује као II полазног тоналитета, а нова вођица као III полазног мола,

- приликом учења алтерација, савлађивање инерције да се оне интонирају и записују као лествични тонови (међутим, насупротив томе временом код неких особа долази до мешања истоименог лествичног тона и алтерације. Интересантно је да тада алтерација почиње да доминира у свести, те се и лествични тон интонира и бележи на тај начин!),
- савлађивање инерције интонирања и опажања квинтакордалне структуре код других трозвучних акорада. Тако ће се уместо:

Пример бр. 3

С. Прокофјев (Прокофјев): *Ромео и Јулија*, I чин

можда репродуковати:

Пример бр. 3а

Погрешна репродукција



(Занимљиво је да се овде наведена погрешна варијанта репродукције у партитури одмах потом уистину појављује.)

- савлађивање инерције интонирања и опажања дурског и молског квинтакорда кад се ради о умањеном и прекомерном,
- савлађивање инерције интонирања и опажања основног облика септакорда у случају његових обртаја или других четворозвучних низова нетерцне структуре,
- савлађивање инерције доминантног септакорда (малог дурског) у случају осталих септакорада (великог дурског, великог молског, малог молског, полуумањеног, умањеног и прекомерног),
- савлађивање инерције репродуковања обрта дур-мол система у случају пентатонике, умањене лествице, целостепене лествице и осталих мање присутних лествичних типова...

Према томе, сви наведени нивои које треба савладати, у датом тренутку представљају преовлађујуће, доминантне утиске у музичком искуству. При погрешном интонирању новог тонског садржаја као одговор се дају управо такви звучни утисци, а слично се догађа и при опажању: ученик је склон репродуковању оних солмизационих слогова који су му „на врх језика”. У питању су они најчешће обнављани певани низови солмиза-

ционих слогова, или они најраније стечени, из детињства – стога и најчвршћи трагови информација те врсте. При том треба уочити да је разлика између инерције слуха у певању и опажању у томе што се током усмене репродукције интонирају погрешни тонови са тачним солмизационим именовањем, док се приликом опажања тачно интонирани тонови - погрешно именују.

Основни звучно-вербални модели који приликом опажања својом доминацијом различитог порекла, наводе на инерцију слуха, јесу:

- лествични покрет,
- први тоналитет – Це-дур (регресија на до),
- гравитација свих тонова ка I, евентуално V ступњу (неосамостаљени тонови, регресија на I ступањ),
- квинтакорд међу трозвучима,
- дурски и молски трозвук међу свим врстама трозвука,
- хармонски тетракорд.

Лествично кретање, које је објективно најчешће у музици, у наставној пракси представља један од најчешће уочљивих доминирајућих звучних модела. Њиме се првенствено ремети препознавање поновљених тонова, трозвука, затим низова комбинованих од терци и секунда и нарочито – хроматских низова (нпр. низ *а-гис-ге-фис* опазити се као *ла-сол-фа-ми*).

Регресија на до један је од најзанимљивијих видова испољавања инерције слуха, где се доживљени I ступањ, без обзира на евентуални претходни ток, именује са *до*, затим трозвук навише са *до-ми-сол* итд:

Пример бр. 4

Ова занимљива појава потиче, претпостављамо, од:

- 1) природне особине човека да се, када несвесно реагује, враћа на нижи, примитивнији облик понашања (регресија). Це-дур је у хронологији учења језика солмизације први, најлакши и самим тим – без негативне конотације – најпримитивнији тоналитет;
- 2) предугог задржавања у припремном разреду и у неким класама I разреда основне музичке школе на Це-дур. Поред тога, понег-

де се песмице уче само у том периоду, па је касније перманентно враћање ученика на њих (нарочито у слободно време) сасвим предвидиво. То није добро и наставник треба да се труди да ученици усвоје (запамте) солмизацијом што већи репертоар мелодија, по могућству равноправно заступљених у свим тоналитетима, да би флексибилно реаговали у свим варијантама. Интересантно је да и ученици гудачких инструмената, којима солфеђо представља проблем, такође могу да имају тенденцију регресије на *до* која се можда не би очекивала будући да они свирају Це-дур тек у каснијим разредима (док се прво упознају са тоналитетима на *Де* и *А-жици*).

Регресија на I ступањ представља за нијансу виши степен у односу на *регресију на до*. Код ове врло честе појаве, ученик било који почетни или последњи тон у низу (у оквиру *геишталта*) третира као први, евентуално пети ступањ.

Пример бр. 5
Објективни звук

Пример бр. 5а
Погрешни субјективни доживљај почетног тона и погрешан запис почетка диктата

Регресију на I ступањ такође представља ситуација у којој се, на пример у Ге-дуру, почетни тон *ха* (III ступањ) интонира као *ге*, уз тачно именовање (*си*).

Описана појава произилази из недовољно савладане звучности сваког појединачног тона у тоналитету, а у великој мери је резултат неадекватног методског приступа.

Квинтакордална структура представља међу трозвучима најдоминантнији звучни модел. Тако ће се нпр. уместо силазног мотива *сол-ре-си* чути *сол-ми-до*, узлазно *фа-си-ре* као *фа-ла-до* итд. (видети и у примеру бр. 3 и 3а).

Дурски и молски трозвук представљају доминантне моделе у односу на прекомерни и умањени, превасходно у певању.

Хармонски тетрахорд доминира као најчешће присутан, али и услед утицаја музичког наслеђа и неких типова популарне музике, и то пре свега у молу - као други, горњи тетрахорд. Међутим, код ученика средње музичке школе, после обраде сниженог II ступња јавља се тенденција репродуковања хармонског тетрахорда и као првог (доњег) у дуру!

Звучни модели које смо навели су опште природе, односно најчешће се јављају. У осталим ситуацијама деловања инерције слуха, сусрећемо се са индивидуалним доминирајућим звучним моделима, који потичу од звучних утисака стечених ван наставе солфеђа, а насталих памћењем мелодијских обрта углавном популарне музике. Индивидуални модели, дакле, могу да се разликују од једне до друге особе, у зависности од тога којем типу музике су изложене (било активно или пасивно). Према томе, јасно је да процес кориговања стечених звучних информација које су сличне, али довољно различите у односу на оне које треба прецизно извести или опазити, може да буде врло тежак.

Инерција слуха, дакле, представља аутоматизам настао као последица доминације неких звучних модела у свести индивидуе, а свака доминација утиче на стварање својеврсне навике и несвесног очекивања да ће се опазити управо неки од тих модела. Инерција слуха наступа када аутоматски упамћена мелодијска формула или/и физички покрет надвлада(ју) свесну контролу психичке функције мишљења; најбоље се испољава приликом певања, али је такође присутна током опажања звука. Када приликом читања с листа интерпретатору није познат нотни материјал, он се мора ослонити на фонд сопствених звучних представа (у сећању). Тај процес је махом несвестан, моменталан и спонтан, као код говора, а изгледа тако што мозак као најсавршенија машина, брзо извлачи из своје базе података тонске комбинације које се вољно „пакују” према захтевима нотног текста. Тада није у питању дословна верзија аутоматског мишљења, већ активирање аутоматизама са истовременим деловањем свесне, вољне контроле сопственог деловања.

Непожељна појава инерције слуха наступа углавном услед слабе концентрације пажње. Међутим, док су неке особе склоне уласку *по инерцији* у грешку и тек потоњем увиђању свог кретања звучном странпутицом, друге на време уоче место које не могу да изведу, блокирају се и стану пре критичног тренутка (када се ради о певању) или одустају од записивања (у писменом диктату).⁹

⁹ При том треба знати да су веома ретке особе које из разлога чисте музикалности имају манир да прекомпоунују текст. Интересантно је да поједини педагози толеришу музичке излете ове врсте, сматрајући да тиме подстичу праву музикалност и импровизацију. Ми сматрамо, са друге стране, да треба јасно разграничити моменте када се од ученика очекује импровизаторска креативност, а када тачно тумачење музичког садржаја.

Најзад, у стручном речнику солфеђиста, а у практично истом контексту као и *инерција слуха*, примењује се још термин *инерција гласа* или *гласовна инерција*. Описану појаву сматрамо да је оправданије називати инерцијом слуха из разлога што музичко мишљење, било правилно или неправилно, ипак претходи гласовном испољавању. Квалитет репродукције гласом (на који се очигледно односи термин *инерција гласа*) је само производ способности стечених кроз искуство претходног учења солфеђа, а то су музичка писменост, музичко мишљење, обим фонда стабилно солмизационо запамћених мелодија, концентрација пажње, емотивни доживљај у сусрету са музичким садржајем... То значи да је термин инерција слуха у предности с обзиром да га карактерише већа свеобухватност: односи се и на идентификовање тонова, а не само на њихову вокалну репродукцију. Уз то, подвлачи се улога припремне, осмишљавајуће фазе у настави која траје много дуже од (финалног) момента када се знање исказује путем певања или музичког диктата.

Литература:

- Кршић-Секулић, Весна, *Интонација – функционална многостраност тонова*, Факултет музичке уметности, Београд, 2003.
- Огњеновић, Предраг, *Психологија опажања*, Научна књига, Београд, 1992.
- Островский, Арон Лъвович, *Очерки по методике теорији музџки и солџфедџио*, Музгиз, Москва, 1954.
- Поповић, Боривоје, *Интонација*, Универзитет уметности, Београд, 1992.
- Ројко, Павел, *Психолошке основе интонације и ритма*, Музичка академија и Кроациа концерт, Загреб, 1982.
- Рот, др Никола, *Опита психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981.

ОГЛЕДИ

Aleksandar B. Nedeljković
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

WAS PERCY BYSSHE SHELLEY MURDERED BY THE BRITISH SECRET SERVICE?

As what else would you expect, for someone who called his king “blind, mad, despised”, called the British aristocracy “dregs of their dull race, mud”, and suggested that the “rulers” might “drop, blind in blood” with or without an Army putch¹; a student expelled from University because of his “first public diatribe against Christianity”, as the *Short Oxford History of English Literature* calls, even today, his “Necessity of Atheism”²; who tried to instigate a rebellion, which translates as civil war, in Ireland; a young man with potentially strong political connections; someone who could have become, in 1848 – had he lived that long – the Lenin of England? The truth might be simple. They may have killed him.

“Shelley, the writer of some infidel poetry, has been drowned, now he knows whether there is God or no.” With those words was his death greeted, by the Tory newspaper “The Courier”.³ Overjoyed, weren’t they? – and ambiguous in phrasing; a strong wink: “has been drowned”. By whom?

Descriptions of the circumstances of his death on 8th July 1822 are many, confused, and contradictory. So this is much more than an arbitrary conjecture, more than a folklore of popular legend. With him were his ex-Royal Navy friend Edward Williams, and Charles Vivian, an English boatboy aged 18; but was there also an Italian boy, a fisherman’s son, in the boat – wouldn’t he have judged the storm correctly, and told them to steer for the shore? Shelley’s earlier depressiveness was used by biographers to suggest something like a suicide, but it could not have been a suicide pact – why would the other two Englishmen in the boat kill themselves? “There was a rumor at the time that (the boat) had been rammed by a fishing boat, whose crew believed that the rich Lord Byron was on board with gold; years later a fisherman confessed to this.” So, did a band of Italians attack them, thinking it was Byron also in the boat, with gold for Greece – but how could they have imagined he would sail such a small boat (8m) all the way to Greece, about one and a half thousand kilometers? Was

¹ In the sonnet “England in 1819”, of course.

² Sanders, A. (ed.), *Short Oxford History of English Literature*, second edition. Oxford. 2000. p. 382.

³ N. I. White, *Shelley*. 1947. II, 390-391. Quotation contributed first by Nikola Bujanja, my assistant in Kragujevac.

But available also at <http://books.guardian.co.uk/review/story/0%2C12084%2C1129144%2C00.html>

Shelley seen, in one moment, to stand in the boat and shout something – a “No!”? ⁴ They had a raft, a life-saving device, why didn't they hold on to it?

Encyclopedia *Britannica* tells us that late in 1820, “*Oedipus Tyrannus; or, Swellfoot the Tyrant*, his satirical drama on the trial for adultery of Caroline (estranged wife of King George IV), appeared anonymously but was quickly suppressed.”⁵ Suppressed? – by whom, the local grocer, or by the government? How does that click with freedom of speech? The University took one illegal action against him, even *burned* his brochure, to shut him up; the government took this second illegal action, of suppression, but he would not shut up; so, perhaps as the final step, he “was drowned”, as the newspaper gloated the next day. The storm was an ideal moment. The James Bond would probably just pay a few local Italians, knowledgeable about the sea, to sail after Shelley and drown him. Then he would go away without a trace, but the money, which went from the agent's hand to the assassins' hands, probably would have left some trace in the archives of the British Secret Service, and *this* perhaps could be found today, if there is a will. Interestingly, the CD encyclopedia Encarta also tells us in the grammatical Passive Voice that Shelley “was drowned”. Not just drowned; *was* drowned.

In his book *Shelley, A Life Story* (1965), Edmund Blunden, who talked to many people who personally remembered the witnesses, clearly proves that Shelley's fragile boat was twice rammed by a stronger vessel, and left to sink, with a considerable sum of money and other valuable items inside; robbers would have grabbed at least the cash. And the British government was very well aware of Shelley's movements; a British consul was at that time extricating Shelley from the legal aspects of an earlier incident, with an officer in Pisa, in which Shelley almost was shot. On another occasion, not long after, some Italian guards had a “misunderstanding” with Shelley, and again he easily could have been killed.⁶

To some of us who live in South-Eastern Europe, such things, when the evidence is circumstantial but overwhelming, ring very familiar. Regimes in this part of the world have carried out thousands of political murders; this obviously looks like one. Three times attempted, the third time successfully. So, it would be decent of the British government to do what they honestly can, now, almost two centuries (actually, 183 years) later. I invite them to start an investigation, to do the best research they can, and if they find, in their records, any evidence whatsoever that Shelley was murdered, to tell the world.

⁴ <http://www.wilsonsalmanac.com/shelley.html>

⁵ CD *Britannica* 1999.

⁶ Blunden, E., *Shelley, A Life Story*. 1965. London, Oxford University Press, pp. 278, 290. For this information I am also indebted to Nikola Bubanja.

Liam Brooker*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac***POLITICAL COMMENT IN *RICHARD III******According to the British historian JGA Pocock:***

“It was the Greeks who pioneered the writing of history as what it has so largely remained - an exercise in political ironies.”

Indeed, individuals such as Thucydides or Polybius are still regarded with respect today as historians of the classical world. Nevertheless, in pre-renaissance medieval Europe, with the depth and character of much classical writing only dimly visible, the idea of history was usually far more limited. Its key genre was the chronicle, a listing of events in chronological order devoid of much analysis or comment. What we today would consider history was one of the many skills rediscovered at the Renaissance.

In the case of English history, we can date this evolution fairly closely. The accession of a new dynasty, the House of Tudor, in 1485, was soon accompanied by the production of a variety of historical works. There are several reasons underlying this development, not least among them the need for the new ruling house to legitimise its claim on the throne following fifty years of intermittent civil war. It is too simplistic, however, simply to see these new works (foremost among them the work *Historiae Angliae* by the Italian Polydore Vergil) as pieces of political propaganda. The fifteenth century had been a turbulent period in English history, and with new intellectual opportunities afforded by the expansion of Renaissance culture north of the Alps, the so-called Wars of the Roses offered a great deal of material for political and historical analysis.

Of all the figures involved in the politics of this period Richard III is one of the most enduring, an archetypally ‘evil’ ruler who is still the source of intense argument. There is even a modern organisation dedicated specifically to rehabilitating his reputation, the ‘Richard III Society’. His influence is all the more remarkable when we remember that his rule lasted less than three years, and can be traced partly to the works of the sixteenth century, in which he appears frequently. In writing his own play on the subject, Shakespeare himself had a variety of secondary source material to call upon, including the works of Holinshed and Hall, and perhaps most importantly, the narrative written in about

1514 by Sir Thomas More, one of Europe's great humanist scholars in the early sixteenth century.

Yet, with our modern tendency to compartmentalise studies under neat categories, we are inclined to forget that in the sixteenth century, history was as much a literary enterprise as an attempt to find out 'what really happened'. It is thus profitable to analyse some of the histories written in this period as literary texts, and vice versa, considering abstract notions of the ethics of rule, rather than simply attempts to introduce more sophistication into viewing of the past. The most obvious example of this phenomenon is, of course, the cycle of Shakespearean history plays, from *Richard II* to *Richard III*, dealing with about a century of history. As is well known, Shakespeare felt free to telescope chronologies into the space of a play, alter dates and ages, and tweak the known facts to fit his literary intentions, but nevertheless we still refer to 'history' plays, and to view them merely as literary works is to underplay their intellectual importance.

This is of particular importance when considering the play *Richard III*. The character of Richard is traditionally seen as a representation of a stock stage character of the period, 'the Vice,' a comic personification of evil drawn from morality plays of the period. Certainly Richard possesses many identical characteristics in his appearance, his style of speaking directly to the audience, and his characteristic love of chaos and evil. We thus have a characteristic stage 'villain,' an individual who delights in doing wrong, and whose dramatic offspring are seen in any number of characters. The villain in the early twentieth century silent films, who twiddles his moustache and ties young women to railway tracks, is comparable to Richard with his easily recognisable dress and diabolical scheming.

Is Richard, however, more than this? In the above analysis, he is merely an evildoer who happens to achieve the highest office of state. Or can we introduce political analysis into a consideration of Richard - is he also a tyrant? This is not simply a matter of semantics; it cuts to the very core of the play, as this distinction moulds Shakespeare's play into a political commentary on the nature of authority. To draw the distinction between the 'tyrant' and the 'villain' is - in one interpretation at least - to separate public and private vice. *Villain* is a straightforward term, describing an individual or literary character who is morally corrupt. The term *tyrant*, however, is more complex in its implications for a sixteenth century audience. In its original Greek meaning, the tyrant was simply a ruler who seized power and ruled as an autocrat.

Thomas More has already been mentioned as an earlier historian of Richard III. More's most famous work, however, is 'Utopia,' a hugely complex consideration of an imagined 'ideal commonwealth.' The modern English word 'Utopia,' meaning a perfect state of affairs, is derived from More's work. This land too is ruled by a tyrant, named King Utopus, who, like Richard, usurps power and ru-

les absolutely. Nevertheless, his actions are based on reason, and he establishes More's idealised state. More, as a humanist scholar, had created in Utopus a classical tyrant; in Ancient Greek politics, tyranny was a purely political category which did not exclude the possibility of benevolent dictatorship.

To be considered a tyrant in the sixteenth century, therefore, one had to fulfil more criteria. A medieval ruler was expected to rule in concord with his nobles, absorbing their advice and considering the welfare of the entire body politic. The tyrant, by ignoring these rules, was also ignoring the commonly accepted order of the commonwealth, based upon both right and responsibility. Thus, by implication, the tyrant ruled purely in his own interests, and in doing so injured the state over which he ruled.

The crime of the villain, therefore, will be committed against the individual, whilst that of the tyrant injures the body politic. Whilst this separation may seem a little contrived, it does mirror contemporary political thought. The idea of 'state' had yet to develop out of the idea of a polity - a kingdom - as the personal property of the monarch. If this view seems too simplistic to us today, it was recognised as equally flawed at the time, offer. Political theorists thus created an idea borrowed from ecclesiastical theory. The monarch had two co-existent bodies, one which was mortal, and another, eternal body which descended from ruler to ruler without dying. It could be considered an attempt to render concrete the abstract notion of kingship. When in power, the King was legally the same ruler as his predecessors.

This entirely expedient concept gained new importance when it became increasingly clear that Elizabeth I would die childless, and arguments flared over a suitable successor for her. Its relevance to the question of tyranny and Richard III is rather different, however. The monarch, in the above theory, has two bodies, public and private. It thus follows that if the monarch is possessed of two such distinct bodies, then his private and public behaviour can be similarly considered. If the monarch is a villain, his crimes devolve upon his mortal body; tyranny, on the other hand, is a crime committed by the eternal, political body.

Shakespeare spent much of his working life associating and living with legal experts and jurists, and it is in no way fanciful to argue that he was well aware of this theory and its implications. Nevertheless, it seems unlikely that they would be uppermost in his mind when writing his plays. He was, after all, a working playwright who needed to attract as many customers as possible to remain financially secure. There is, in any case, another objection to this theory of separation. By governing in a manner which was so contrary to both custom and notions of political morality, the tyrant had also demonstrated his moral corruption. Political and private behaviour were, in the sixteenth century, deeply and inextricably linked, since the latter demonstrated the 'measure of a

man' - it is only necessary to consider the nature of *Richard III* from the very outset of Shakespeare's play to see this principle in action. Furthermore, given that the eternal body is by nature inviolable, such base behaviour could only arise from the corporeal, human element of the ruler.

In one sense, therefore, Richard is clearly a villain; his being a tyrant presupposes as such. Such considerations of 'private' and 'public' misdemeanour, however, though attractive, are perhaps inadequate in thoroughly judging the role of *Richard III*. There is, however, another issue at stake. I have suggested that morality is too all-encompassing a concern to allow us to create a separation between Richard as villain and as tyrant. There is, however, also the issue of legitimacy. If Richard can be demonstrated as a usurper in some way - not a legitimate ruler - then he can be reasonably dubbed a tyrant.

In a hereditary monarchy, of course, the principle of legitimacy is an issue of birth; the closest living relation of the monarch is his legitimate heir. Already, however, this proves a problem for Shakespeare. At the outset of *Richard III*, Richard is fourth in line for the throne. The eventual victor, the Duke of Richmond, who becomes Henry VII, is separated by more than fifty degrees. Apart from anything else, this is a dangerous implication to make whilst under the rule of Henry's granddaughter. It also creates a philosophical problem, however. How is Richmond's success, in beating Richard in battle and then ruling successfully, to be reconciled with his hereditary distance?

The solution is to invoke the displeasure of providence. Any man could theoretically achieve the highest office of state using wiles such as Richard's but to be an effective king requires the authority which only the divine can convey. Whilst plotting his rise and seizure of power, Richard is the clever, witty, louche villain who is so familiar to us. However, for all his definite skills in worldly matters, Richard is no king. To this end, his reign is dramatised as a series of crises. So long as Richard is master only of his own destiny, his abilities are unquestionable, used even to persuade a deeply suspicious and hostile Anne Neville to become his wife. When Richard assumes the crown, however, both his control over events and his own composure rapidly deteriorate. Whilst Buckingham, his erstwhile ally, revolts, even his personal affairs are subject to collapse, with Anne Neville describing her life with Richard as 'a prison,' and describing how he is unable to sleep at night, but is wracked with terrible dreams - a sign of impending doom and divine displeasure.

Richard is a tyrant precisely because of his lack of divine authority - he must try to hold power as he has seized it, through purely worldly means, the one element of kingship he can neither acquire through dubious means nor counterfeit. When he meets Richmond on the battlefield, the latter delivers prayers to God for the safety of his men. This stands in opposition to Richard's aggressive oration; whilst this may be a better piece of pre-battle rabble-rousing, Richard

cannot even claim the divine as an ally. At this point in the play, his mental deterioration too is complete. The lack of true control that Richard exerts over his realm extends even to the personal. To use the terms outlined above, the canker which Richard has tried to instil into the body politic has instead affected his body actual; his physical disability was a mere harbinger of this final collapse.

If Richard lacks any true authority - if he is a tyrant - then paradoxically we also have an answer for one of the play's most important questions. If he is not simply a comic-book villain, then why is Richard so very likeable? He murders and deceives, but remains utterly charming almost throughout. This is partly a dramaturgical necessity; to sustain watchable action for several hours requires an interesting central character. It is also possible because we know from the outset Richard's fate - he will lose his crown in death at the Battle of Bosworth. This overthrow is possible, however, because we are fully aware that in the grand scheme of monarchy, Richard is an irrelevancy, an interruption. He cannot be king because he lacks the innate authority of kingliness. To borrow the political philosophy mentioned earlier, he lacks the eternal body of the monarchy.

Shakespeare's *Richard III* is, therefore, not simply a dramatic presentation of evil. It is, of course, partly this, but simply adopting this explanation is to ignore the importance of its underlying philosophy, its consideration of the role of morality and authority in the duty of rule. It is also to ignore a good deal of the significance of sixteenth century literature. Without divisions and specialisation in thought, and with rapid growth in education, and intellectual horizons, far more sophisticated discourses concerning the role of power and authority within a commonwealth could develop. History was not simply the realm of the historian, and politics was not simply examined by philosophers and politicians. We should certainly be careful not to stray too far down an alternative route, and seek precise parallels with contemporary events. Such investigations could and did lead to salutary punishments, and the wise writer would be careful what he commented upon and how he presented his comments. Nevertheless, without acknowledging the presence of such concerns in writers such as Shakespeare, we are in danger of missing much of what is most interesting in his philosophy.

ПРИКАЗИ

О КЊИЖЕВНИМ ПРОЖИМАЊИМА И О МИЛОШУ ЦРЊАНСКОМ

Научни састанак слависта у Вукове дане, 33/2,
Београд 2004, 527 стр.

Настављајући своју дугу традицију одржавања Научног састанка слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар крајем 2004. године објавио је 33. зборник радова. Теме су биле *Прожимање жанрова у српској књижевности* и *Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*, а зборник садржи педесет три рада наших и страних слависта.

Уводни део зборника чине текстови који се баве жанровским прожимањима у старим српским књижевностима - средњовековној, народној и у књижевности Дубровника.

Текст који отвара разматрања о жанровским прожимањима у средњовековној књижевности је рад Бранка Летића под називом *Средњовековни књижевни жанрови у светлу ауторских изјава*. Као грађа за анализу, аутору су послужила дела Доментијана, Теодосија, архиепископа Данила и Даниловог ученика, у којима је утврђивао да ли су микрожанрови подређивани захтевима оквирног жанра или су својом заокруженошћу деловали самостално, и то у односу на изјаве о жанровима који поменути аутори дају у својим делима.

Након рада *Жанровске особености псеудо-канонске Повести о крсном дрвету* аутора Георги Минчева, следи рад Љиљане Јухас-Георгиевски под називом *Принципи конституисања и улога микро-жанрова у Доментијановом Животу Светога Саве*. Наводећи на почетку рада које је све жанрове Доментијан уградио у своје дело, аутор своје разматрање заснива на улози и уграђивању похвале, те њеној функционалној преиначености у Доментијановом делу.

Следећа два рада баве се прожимањима усмене и писане српске књижевности. Јелка Ређеп у раду *Пајсијев Живот цара Уроша и усмено предање* показује да је особеност житија Пајсије остварио управо помоћу прожимања жанрова, а у коауторском раду Светлане Томин и Соње Пет-

ровић, под називом *Ослепљење Гргура и Стефана Бранковића у српској средњовековној и народној књижевности*, разматра се тема ослепљења чија је сижејна обликованост условила жанровску разноврсност. У раду *Приповетке "на међи" у Вуковој збирци*, Снежана Самарџија жанровска преплитања разврстава на три типа: деструкција апсорбованог жанра, дестабилизација оба жанровска комплекса и реинтеграција новог жанровског система. За овим следи рад Лидије Бошковић *Косовка дјевојка - проблем жанровског одређења* и рад *Две украјинске усмене песме о Србину* Оксане Микитенко, којим се и завршава круг радова који говоре о народној књижевности.

О жанровским прожимањима у књижевности Дубровника у зборнику су се наша три рада. Бојан Ђорђевић ће у раду *Живот Тобин Лукреције Богашиновић - драмска структура епског дела* говорити о драмској структури пева са старозаветном тематиком. Два рада су посвећена стваралаштву дум Ивана Стојановића: Ирена Арсић пише о његовој *Дубровачкој књижевности (Дубровачка књижевност дум Ивана Стојановића - историја књижевности, мемоари, биографија, анегдота)*, а Славко Петаковић о Стојановићевим приповеткама *Ђоре и Жагарац*.

У већем броју радова проучавана су дела каснијих периода. Најда Иванова жанровска прожимања у српској књижевности с краја 18. и почетка 19. века сагледава на основу језичких параметара; Ненад Николић пише о *Природи енциклопедичности романа Милована Видаковића*, и то на примеру романа *Велимир и Босилка*, док се Милош Ђорђевић бави разноврсношћу жанрова и њиховим прожимањем у поетици Бранка Радичевића. Даље, Драгана Вукићевић пише о српској реалистичкој приповеци, Весна Матовић о *Жанровском синкретизму у Огледалу Пере Тодоровића*, а Станиша Тутњевић о *Жанровској флексибилности Кочићева дјела*. У истом делу зборника садржанао је још тринаест радова у којима аутори свој корпус за истраживање проналазе у делима писаца српске књижевности: *Дучићев сонет* (Милица Јакобјец-Семкова), *Путонис о Италији у српској књижевности између два светска рата* (Владимир Гвозден), *Синкретизам књижевних родова у поемама за децу* (Слободан Ж. Марковић), *Богдан Поповић и лирски идентитет поезије за децу* (Јован Љуштановић), *Епистоларна проза српских списатељица прве половине 20. века: жанровске особине* (Магдалена Кох), *Статус легендарне приче у роману Секунд вечности (1921) Драгутина Илића* (Радослав Ераковић), *Надреалистички жанровски хаос* (Намита Субиото), *Тацитизам у делу Мехмед Соколовић Радована Самарџића* (Светлана Стипчевић), *Жанровска неизвесност Атлантиде Борислава Пекића* (Персида Лазаревић Ди Ђакомо), *Употреба сабље димискије - ресемантизација фолклорних форми у раним фарсама Александра Поповића* (Љиљана Пешикан-Љуштановић), *Тражење „скра-*

сишта” („Мешовити жанр” Милосава Тешића) аутора Никше Стипчевића, *Жанровска прожимања у прози Д. Михаиловића* (Сергеј Мешчерјаков). Први део зборника завршава се радом *Дорћол Светлане Велмар-Јанковић* – збирка приповедака или роман аутора Јанка Вујиновића.

Други део зборника садржи радове који су рађени на тему *Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*. Већи број радова посвећен је анализи његове прозе (нарочито романа), док се мањи број бави поезијом, рецепцијом или проблемима превођења дела овог писца на страни језик.

Први у низу је рад Роберта Ходела под насловом *О синтакси у штокавској модерни – Лирска проза М. Црњанског*. Сагледавајући развој синтаксе од реализма ка модерни, чиме доказује да је развијање стилске формације у директној вези са развојем и кодифицирањем стандардног језика, аутор долази до закључка да се синтакса Црњанског по својим карактеристикама може назвати модернистичком и да управо она сведочи о синтаксичкој многострукости у штокавском модернизму. У раду *Град убица – функција града у Роману о Лондону Милоша Црњанског*, Светлана Ресел разматра град који у делу преузима улогу убице и бива главним узроком негативних метаморфоза. Бранимир Човић пише рад *Црњански и Радослав Петковић: Роман о Лондону према Судбини и коментарима (Прилог компаративној поетици романа)*; исти роман је предмет истраживања и Светлане Бранковић (*Драма, контраст и трагика у Роману о Лондону Милоша Црњанског*), и Живомира Младеновића (*Мемоарски избеглички Роман о Лондону Милоша Црњанског*). За овим следи рад Але Татаренко *Милош Црњански – јунак постмодерног доба*, затим рад Олге Елермајер-Животић *Femme fatale у роману Кап шпанске крви Милоша Црњанског*. Наредна два рада баве се романом *Сеобе: Историја и поезија у Сеобама Милоша Црњанског* (Витомир Вулетић) и *Милош Црњански и Димитар Талев – једна паралела међу романима Сеобе и Железна светиљка* (Валентина Седефчева). Претходни рад први је од три рада у којима се успостављају паралеле између Црњанског и другог аутора или више њих: Новембар *Гистава Флобера* и *Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског – једна могућа паралела* (Лидија Томић), *Црњанскова песма „Траг” – једна паралела са Ракићем и Настасијевићем* (Бојана Стојановић-Пантовић).

Следе радови: *Суматраизам као лирски медиј у поезији Милоша Црњанског* (Даница Андрејевић), *Есеји Милоша Црњанског* (Горана Раичевић), *Шпански грађански рат у репортажама Милоша Црњанског У Шпанији 1937.* (Малгорцата Филипек), *Особености драмског говора у драми Тесла Милоша Црњанског* (Марта Фрајнд), *О биографској драми Тесла Црњанског и драмама Стевана Пешића и Милице Новковић о Николи Тесли* (Сава Анђелковић), *Жанровске поетичке дилеме у делу Милоша Црњанског*

(Милена Стојановић), *Проблеми превођења „Ламентана над Београдом” на немачки језик* (Корнелија Маркс), *О функцији дијалошких и монологских интерполација на руском језику у Роману о Лондону Црњанског и питања њихове (не)преводивости на руски* (Лариса Човић), *Рецепција дела Милоша Црњанског у Чехословачкој (Чешкој и Словачкој)* аутора Ивана Доровског, *Код Хиперборејаца: Црњански и Шведска* (Соња Миладиновић) и рад под насловом *Милош Црњански у италијанској научно-популарној литератури* аутора Љиљане Бањанин.

Рад Барбаре Ломађистро *Прожимање жанрова у средњовековним астролошким текстовима* завршни је рад овог зборника. Тематски гледано, рад припада првом делу зборника, те се, вероватно, грешком нашао на крају другог дела који је посвећен савременој српској књижевности. Не изостављамо, ипак, ни могућност да ништа није случајно, те да се њиме желело постићи затварање круга – да се од савремене поново дође на проучавање старе српске књижевности, поготову оних њених сегмената који су ретко предмет научних истраживања.

Не улазећи у садржину већег броја радова и остављајући читаоцима Зборника процену квалитета и интересантности истих, имали смо за циљ да бар њиховим навођењем укажемо на садржину Зборника која недвосмислено показује да је проучавање свих развојних епоха српске књижевности и даље актуелно и да пружа могућност проучаваоцима да се њима баве увек на нов и себи својствен начин.

РЕКОНСТРУКЦИЈА САДАШЊИЦЕ

Живот у енклави, Лицеум 9,
Крагујевац, 2005, стр. 7-264

Библиотека „Лицеум”, након значајног зборника *Избегличко Косово*¹, који је као своју осму књигу објавила 2004. године, понудила нам је као своју девету књигу зборник радова *Живот у енклави*. Зборник радова настао је на основу циклуса предавања „Живот у енклави”, реализованог на трибини Центра за научна истраживања САНУ у току јесени 2003. године и пролећа 2004. године, коме су претходила теренска истраживања (прва половина 2003) у оквиру пројекта „Словенски говори на територији Косова и Метохије”.²

Радовима, којих има 8, претходи краћи текст (7-10) Биљане Сикимић, уредника овог зборника. У њему уредник образлаже, пре свега, приступ теренском истраживању енклаве, проблем односа информатор-истраживач³, али и процес трагања за новим научним методологијама од којих се очекује да буду, како констатује уредник, „антрополошки усмерене и истовремено оријентисане на контекст”. Осврћући се на сваки рад понаособ и укратко га дефинишући, уредник на крају закључује да је енклава као истраживачки задатак сасвим нов проблем и констатује: „Ако је рад са расељеним лицима дефинисан као (ре)конструкција сећања, истраживање свакодневног живота у енклави пре је покушај (ре)конструкције садашњице.”⁴

¹ Реч је о зборнику радова младих истраживача насталих на основу личних теренских истраживања обављених у првој половини 2003. године. Зборник је занимљив пре свега због тога што већина радова презентира и анализира дискурс расељених лица са Косова и Метохије, поред обавезног вођења рачуна о контексту. Радови представљају интердисциплинарну анализу наратива расељених лица на теме традиционалних обичаја.

² Пројекат је реализован у оквиру Института за српски језик САНУ, а финансирао га је УНЕСКО. Циљ пројекта је било формирање базе података која сада садржи око 550 сати снимљених тонских записа.

³ О проблему информатор-истраживач в. Сикимић, Биљана, *Тај тешко да гу има по књиге, Избегличко Косово, Лицеум 8*, Крагујевац, 2004, 31-69

⁴ Сикимић, Биљана, *Живот у енклави, Лицеум 9*, Крагујевац, 2005, стр. 10

Након радова (11-262) Милоша Луковића, Биљане Сикимић, Валентине Питулић, Смиљане Ђорђевић, Радивоја Младеновића, Светлане Ђирковић, Марије Илић и Николе Дудића, налазе се кратке белешке о поменутиим ауторима (263-264).

Први у низу је рад Милоша Луковића: *Историјске, урбано-демографске и социолингвистичке особености Косовске Митровице* (11-87). У обимном раду, на основу актуелних теренских истраживања, историјских података и опсежне литературе, аутор прати развој урбаног дела Косовске Митровице. У *Уводним напоменама* идентификују се етничке промене садашњег становништва Косовске Митровице, расветљава се етничка подељеност овог дела Поибарја и специфичности подељеног града (околности формирања северне Косовске Митровице као самосталне урбане целине и својеврсне енклаве).

Како би сагледао савремене особености града и оба профила северне Косовске Митровице (спољни – свакодневни, узаврео, и унутрашњи – „духовно слојевит“), аутор прати посебно урбани и привредни развој Косовске Митровице, а уз то и демографски раст и промене у етничком и социјалном саставу становништва у дужем раздобљу. На тај начин се хронолошки нижу поглавља која расветљавају сваки од наведених елемената: *Спољни изглед Косовске Митровице, Косовска Митровица и околнина у делима познатих истраживача, Демографски развој и промене у етничкој структури града, Казивања садашњих становника северне Косовске Митровице*. Посебна пажња посвећена је предањима и усменим сведочанствима садашњих становника северне Косовске Митровице, исцрпним навођењем транскрипата.

На крају ове опсежне историјске ретроспективе, која је изложена комбиновањем података из литературе и казивања саговорника из северне Косовске Митровице, дата су *Закључна разматрања* о мултиетничком карактеру града све до актуелне поделе, те о неким социолингвистичким особеностима и, на крају, о језичком супстрату српског становништва Косовске Митровице.

Рад Биљане Сикимић: *Енклава Прилужје: конструкција локалног идентитета* (89-127) бави се истраживањем једностране (српске) слике о „другом“ у мешовитој енклави Прилужје. Етнодијалекатске текстове који пружају податке о традицијској култури, аутор посматра са аспекта антрополошке лингвистике како би дошао до традиционалне слике о „другом“. Рад доноси слику о „другом“, на основу анализе транскрипата разговора са случајним саговорницима, водећи рачуна о локалном знању, социјалној или психолошкој дистанци саговорника од проблема.

Изградњу слике о „другом“ и конструкцију локалног идентитета аутор посматра кроз две традиционалне моралне категорије - најпре кроз

концепт *части и срамоте*, а потом кроз *концепт рода*. У наставку је дат низ слика „другости” које пружају лично виђење других на Косову: терзија (путујући кројачи), Србијанаца, Црногораца, српским Циганима (овде становници села Граце), Јањеваца (Латини, католици из Јањева), Черчки (жене које продају своје тканине на пијаци и/или жене које на себи имају неке елементе муслиманске ношње) и других становника Косова и Метохије којима је заједничко то што су говорници једног језика – српског.

Поред феномена „другости”, овај низ слика о „другом” разматра и друга питања: „претакање Цигана у Србе”, порекло Ђорговаца, колебања у именовану становника Јањева, процес онимизације апелатива *черчика* итд, што потврђује интердисциплинарни приступ истраживању енклаве. Конструкција локалног идентитета енклаве Прилужје, по мишљењу аутора, назначена је на основу традицијски одређеног концепта „другог”.

Валентина Питулић у раду *Стање народних умотворина на Косову и Метохији и њихова психолошка функција у новонасталој животној стварности* (129-138) разматра стање народних умотворина са Косова и Метохије и живот Срба на овој територији након бомбардовања 1999. године и доласка снага Уједињених нација. Аутор, полазећи трагом етнопсихолошког истраживања Бојана Јовановића, доводи у корелацију традицију Срба са Косова и Метохије и новонасталу ситуацију, отварајући питање утицаја народних умотворина на очување идентитета. Препознајући у многим обичајима и архетиповима неку врсту психолошког уточишта, Валентина Питулић сматра да је традицијско наслеђе имало „спасоносну функцију регресивног враћања у рајско време”. Будући да су у народним умотворинама сачувани национални симболи, њихова повремена употреба и присуство представљају спону са народним памћењем и враћање суштинском животу.

У раду *Један тренутак савременог гуслања – гуслар Слободан Глигоријевић* (139–166), Смиљана Ђорђевић најпре анализира методолошке проблеме теренског истраживања. На материјалу разговора са гусларом Слободаном Глигоријевићем из Зубиног Потока, аутор најпре анализира сложени однос који се базира на релацији информатор – истраживач, а потом разматра феномен публице као активног чиниоца формирања репертоара певача и текстуално-музичке реализације песме, те проблем извлачења чина гуслања из реалног контекста.

У другом делу рад је усмерен на анализу трију песама чији је аутор Слободан Глигоријевић, где се прати континуитет „традиционалног” модела од најширег нивоа, преко формула, до лексичког нивоа, али и трансформација традиционалних модела у „новој епици”. Закључујући да се савремено гуслање остварује кроз непрестано смењивање „традицио-

налног” и „новог”, аутор на крају рада даје транскрипте песама и уз њих коментаре који прате извођење, а представљају покушај реконструкције контекста извођења.

Дијалектолошко истраживање Сиринића Радивоја Младеновића (167-192) даје слику говора најјужније српске енклаве – шарпланинске жупе Сиринић, територије на којој је остварен дуготрајни етнојезички контакт. У основи призренско-јужноморавски говор Сиринића различит је од суседних призренско-јужноморавских говора јер је некадашња етнојезичка веза са областима у Македонији (Куманово, Скопска Црна Гора) препознатљива. Аутор сматра да су различити контакти разнородних говора имали као крајњи резултат „настанак говора непоновљиве дијалекатске композиције”.

Због поменутих сложених околности, Радивоје Младеновић анализира говор Сиринића правећи вишеструку паралелу – пореди овај говор са говорима суседних српских области (шарпланинском, јужнокосовском, јужнометохијском), али и са говорима Скопске Црне Горе, Куманова, те на тај начин утврђује дијалекатску основу призренско-јужноморавског типа и маркира иновације карактеристичне за шарпланински масив.

Уз анализу говора, аутор у раду износи занимљиве географске, антропогеографске, етнографске и историјске детаље везане за Сиринић, прави кратак осврт на досадашња истраживања ове најјужније енклаве, али доноси и једну субјективну причу о доживљају Сиринића као енклаве, о путовању до ње и о боравку у њој, причу у којој се субјективно „ја” креће од човека, преко истраживача, до хуманисте.

Као прилог раду иду: две мапе (туристичка карта општине Штрпце и карта на којој су јасно одређени и диференцирани сви јужнометохијски и северношарпланински говори) и транскрипти дијалекатских текстова.

У раду Светлане Ђирковић, *Перцептивна димензија грнчарске терминологије: Веселин Герић, последњи грнчар из Штрпца (193–220)*, највише пажње посвећено је анализи субјективног виђења и интерпретацији једног сегмента трдицијске културе. Реч је о анализи дискурса Веселина Герића, последњег грнчара из Штрпца и функционисању грнчарског термилошког система у дискурсу информатора.

Аутор најпре даје слику Штрпца, не кроз објективну перспективу научне литературе, већ кроз субјективну представу из перспективе грнчара Веселина Герића. Даље анализира објашњења и коментаре информатора, где посматра фолклор и низове асоцијација у функцији објашњења и коментара. Потом се у раду анализира функционално раслојавање језика у идиолекту Веселина Герића. Највећи део рада обухвата, како је већ речено, лично виђење грнчарства, на основу кога је дат термилошки систем

грнчарског заната, који у интерпретацији Веселина Герића, како закључује аутор, има перцептивни карактер.

Марија Илић у раду *Тајно знање: Бог ми то дароваја* (221–242) на самом почетку образлаже социо-политички контекст, циљеве истраживања и говорну ситуацију, а затим, на основу транскрипта разговора са Вером Јовановић из Врбовца (околина Витине), анализира идиолекат и садржај разговора на тему бајања. Говор информатора аутор посматра из више угла. Најпре се анализира дијалекат у идиолекту, укључивањем социолингвистичког аспекта у дијалектолошка истраживања, са јасним дистанцирањем аутора од „идеологије пуризма” традиционалне јужнословенске дијалектологије. У наставку се дају опште одлике дискурса Vere Јовановић, а затим се рад усмерава на анализу дискурса о бајању (бајање: тема и наратив).

У другом делу рада дат је етнолингвистички термилошки речник бајања у идиолекту Vere Јовановић. Речник је израђен на основу транскрипата разговора са саговорником, а приложен је на крају рада.

Никола Дудић у раду *Стара гробља и надгробни белези Косова и Метохије* (243–262) поступно нас уводи, преко култа мртвих, у свет надгробних споменика Косова и Метохије. Посматрајући их у ширем контексту, аутор надгробне споменике Косова и Метохије, на основу иконографије и облика, везује за клесарска остварења најближег српског окружења (долина Јужне Мораве, Западна Србија, горњи ток Ибра, Студеница). Аутор посматра најстарије облике надгробног белега (хоризонтално постављен масивни камен, мање или више обрађен), велике здепасте крстове (велики крст са мање или више наглашеним краковима), дрвене стубове у облику крста (храстови стубови високи и до два метра), као и иконографију ових споменика. Посебну пажњу Никола Дудић посвећује анализи студеничких споменика који су настали у околини манастира Студенице, а раширени су по читавом Косову и Метохији. Даље је рад усмерен на анализу надгробног споменика од белог мермера са скулпторски израђеном главом из манастира Свети арханђели код Призрена, те анализу две надгробне мермерне плоче из Грачанице и две надгробне плоче из Кончулића.

Уз рад, који са становишта историје уметности расветљава стара гробља и надгробне споменике, као изузетан прилог иду скице надгробних споменика и карта старих српских гробаља на Косову и Метохији.

На крају овог осврта на појединачне радове, потребно је истаћи и то да је на почетку сваког рада дат *апстракт*, а на крају рада резиме на енглеском, те списак консултоване литературе.

Пред нама је, дакле, интердисциплинарни зборник који обједињује радове из области етнолингвистике, дијалектологије, историје уметности,

фолклористике, социолингвистике. Међутим, и овако хетероген зборник (и тематски, и методолошки, и дисциплинарно) представља, у извесном смислу, складну целину, јер се кроз осврт на појединачне радове могло приметити да је и сваки појединачни рад тематски разноврстан и интердисциплинаран, што је у складу са пројектом који је имао интердисциплинарни приступ језику⁵, али и да се у сваком раду трага за новим научним методологијама квалитативног истраживања.

На крају можемо констатовати да је реч о изузетном зборнику радова који доноси значајна разматрања, анализе и закључке из различитих области (етнолингвистика, дијалектологија, фолклористика), али и о зборнику који пружа слику и потврду живота енклаве на Косову и Метохији и, што је још важније, конкретног, индивидуализираног појединца у њој, појединца који у потрази за изгубљеним контекстом и сам, нажалост, (ре)конструише сопствени живот и садашњицу.

⁵ Рад на терену је подразумевао такав приступ да прикупљана грађа не буде релевантна само за дијалектолошка истраживања, већ погодна и за истраживања из перспективе фолклористике, етнолингвистике, етномузикологије, психолингвистике.



АУТОРИ НАСЛЕЂА

Душан Иванић

рођен је 1946. године у Губавчевом Пољу, Градац, Р Хрватска. Редовни је професор Српске књижевности 18. и 19. века на Филолошком факултету у Београду. Осим студија (*Српска приповијетка између романтике и реализма*, *Забавно-поучна периодика српског реализма: Јавор и Стражилово*, *Модел из књижевнога говора: из историје и поетике српске књижевности*, *Облик и вријеме: студије из историје и поетике српске књижевности*, *Српски реализам*, *Књижевност Српске Крајине*, *Основи текстологије*, *Свијет и прича: о приповијedaњу и приповијedaчима у српској књижевности*) приредио је, између осталог, *Сабрана дела Ђуре Јакшића*, *Мрсне приче (еротска народна проза)*, *Спевове Ђ. Марковића Кодера*, *Мемоарску прозу 18. и 19. века*, *Сербијанку С. М. Сарајлије*, *Сеобе и Другу књигу Сеоба М. Црњанског*, *Сабране песме Б. Радичевића*, *Критике, полемике, писма и Забавне календаре, милобруке...* Ј. С. Поповића, *Преписку Л. Костића* (с М. Лесковцем и М. Бујас), *Сабране песме Ј. Дођеновића*, те антологију *Приповијетка српских писаца из Хрватске*.

Биљана Ђорић-Француски

рођена је 1961. године у Београду. Дипломирала је енглески језик и књижевност и француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Магистрирала је 1995. и докторирала 2002. године на Катедри за енглески језик и књижевност овог факултета, где ради као лектор за савремени енглески језик од 1997. године. Књижевне преводе и научне радове објавила је у следећим листовима и часописима: *Политика*, *Културе Истока*, *Књижевне новине*, *Политика*, *Базар*, *Кораџи*, *Данас*, *Филолошки преглед* и *Philologia*, а учествовала је и у раду две конференције на Филолошком факултету у Београду.

Октавија Неделку

рођена је 1957. у Ченеју, у Румунији. Дипломирала је на Факултету страних језика и књижевности у Букурешту, на одсеку за српскохрватски–француски језик и књижевност. Радила као професор француског језика, уредник у Издавачкој кући „Критерион” (1984-1991). Докторирала је дисертацијом *Традиционално и модерно у делу Милоша Црњанског* (1999). Члан је Удружења слависта Румуније, председник Националне комисије за усавршавање наставничког кадра, потпредседник Националног савета за овлашћење преводилаца и др. Бави се проблемима историје српске књижевности и културе, као и превођењем са српског на румунски. Објавила је

низ чланака у књижевним часописима у Румунији и Србији. Живи и ради у Букурешту. Ванредни је професор српске књижевности на Катедри за словенске језике и књижевности Факултета за стране језике и књижевности на Универзитету у Букурешту и продекан на истом факултету.

Анђелка Пејовић

рођена је 1973. године у Гламочу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на групи за шпански језик и књижевност. Докторирала је 2003. године на Катедри за шпанску филологију, на Филолошком факултету Универзитета у Гранади (Шпанија). Учествовала је на Међународном конгресу о новим тенденцијама у лингвистици, одржаном у Шпанији 2002. године, као и на Конференцији о настави шпанског језика 2001. године, такође у Шпанији. При Заводу за уџбенике и наставна средства ради на изради уџбеника за шпански језик за основну школу. Бави се лексикологијом и лексикографијом, и уже, фразеологијом. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Оливера Стамболић

рођена је 1972. године у Београду. Нижу и средњу музичку школу завршила у Београду. На Факултету музичке уметности у Београду завршила Одсек за општу музичку педагогију 1995. године, а на истом факултету на Катедри за теоријске предмете је и магистрирала 2003. у оквиру области Наука о музичким облицима на тему *Систематизација музичких реченица у симфонијама Лудвига ван Бетовена*. Учествовала на научним скуповима теоријских предмета у Београду 2003. и 2004. године. Коаутор је књиге *Реченица у тоналној инструменталној музици*. Књига је изда-та 2005. године у сарадњи са ванредним професором музичких облика у Београду, композитором Милошем Заткаликом. Запослена као асистент на Филолошко-уметничком факултету од 2004. године.

Зона Мркаљ

рођена је 1961. године у Београду. У родном граду се школовала и дипломирала на Филолошком факултету, на Катедри за југословенске књижевности и српски језик, 1984. године. Радила је као професор српског језика и књижевности у београдским средњим и основним школама, држећи и часове хоспитовања за студенте Методике наставе књижевности и српског језика са Филолошког факултета. Боравила у Канади на двогодишњем усавршавању. Магистрирала је 1994. године, а годину дана потом

примљена је на Филолошки факултет за асистента на предмету Методика наставе књижевности и српског језика. Завршава дисертацију *Наставно проучавање народних приповедака и предања*. Ради и са страним полазницима који на Филолошком факултету уче српски као страни језик, а на Међународном славистичком скупу као лектор са младим славистима. Заменик је управника Друштва за српски језик и књижевност Србије и члан редакције часописа *Школски час*. Бави се научним истраживањима из области методике наставе и историје књижевности, и објављује радове о тој проблематици.

Mekioussa Ait Saada

Предаје енглески на универзитету Хасиба Бенбуали у граду Хлеф у Алжиру, и истовремено спрема докторат из примењене лингвистике (регистрован и на универзитету Алжира, 2. година, и на Универзитету Париз 10, 1. година). Наслов њеног магистарског рада, одбрањеног 2003. године, гласио је: „Процењивање еквивалентности при превођењу драме и прозе”. Њени новији радови су: “Elaboration de corpus a d! es fins didactiques et la notion d homogeneite” (Universite Paris X, France) из јуна 2005. и „Држање наставе књижевности на основу семиотичког приступа у ЕФЛ учioniци” (Universite de Medea, Algeria) у мају 2005.

Драгана Тодоровић

рођена је 1968. године у Београду. У музичкој школи „Мокрањац” у Београду дипломирала 1986, на клавирском и теоретском одсеку. Факултет музичке уметности у Београду завршава 1991. године (одсек за Општу музичку педагогију). Последипломске студије из Методике солфеђа, на Катедри за солфеђо (на истом факултету), окончава успешном одбраном магистарског рада, под називом „Визуелно опажање и гласовна репродукција мелодијског тока – певање са листа”, 1995. године. Учесник и самостални предавач на више семинара у нашој земљи и Републици Српској. Аутор низа радова објављених у научним зборницима. Члан Комисије за Солфеђо при Савезу друштава музичких и балетских педагога Србије. Запослена на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као доцент за Солфеђо и Методику наставе солфеђа.

Сандра Дабић

рођена је 1976. године у Београду. Основно и средње музичко образовање стекла је у школама „Ватрослав Лисински” и „Јосип Славенски” у Београ-

ду, где је завршила теоретски одсек. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду из Методике наставе солфеђа, на одсеку Општа музичка педагогија, са темом рада: *Стручни и психолошки аспект припреме педагога за наставу солфеђа*. На поменутом одсеку, магистрирала је из области Методике наставе солфеђа, са тезом: „*Питање оправданости примене нумеричког оцењивања у музичком образовању - Оцењивање: вредновање или мерење?*“. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као асистент на предметима Солфеђо и Методика наставе солфеђа.

Јелена Беочанин-Мијановић

рођена је 1976. године у Смедереву. Дипломирала је 2000. године на Факултету музичке уметности у Београду (одсек: Општа музичка педагогија). У јулу 2005. године одбранила је магистарски рад на тему: *Између грешке и инерције слуха приликом опажања и препознавања звука*. Завршила је курс новинарства, те је 1999. године радила као сарадник у дневном листу *Политика*, предавала је солфеђо и друге предмете у Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду. Похађала је едукацију из музикотерапије. Од 2002. запослена је као асистент-приправник на предметима Солфеђо и Методика наставе солфеђа на Музичком одсеку Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Више пута је излагала на педагошким форумима Катедре за солфеђо Факултета музичке уметности у Београду, а исти радови су потом и публиковани. Учествовала је на Међународном симпозијуму у Бидгошћу (Пољска). Члан је Савеза музичких (и балетских) педагога од 2000. године, а од 2004. и Комисије за солфеђо (у оквиру Савеза), тако да је више пута била испитивач на републичким Смотрама солфеђа.

Александар Б. Недељковић

рођен је 1950. године у Београду, где је завршио Пету гимназију и дипломирао на Филолошком факултету, и одбранио магистарски рад и докторат из књижевних наука. Магистрирао је 1976. са радом *Књижевна обрада путовања у свемир као теме у америчкој научнофантастичној књижевности 20. века*, а докторирао 1994. године са радом *Британски и амерички научнофантастични роман 1950–1980. са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*. Већ око 30 година бави се проучавањем али и превођењем научне фантастике. У његовом преводу објављено је око 60 романа, 250 прича, али и десетак научно-популарних књига из области астрономије, космологије, нуклеарне физике и других природних

наука. Објавио је и око 400 чланака о том жанру, углавном популарних, али неколико и у иностраним и српским научним часописима. Доцент је за предмет Енглеска књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Комплетан текст његове докторске дисертације, налази се на Интернету, и то у две варијанте, на српском и на енглеском језику, на адреси:

<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Launchpad/8396/disertacije.htm>

Liam Brooker

рођен је 1982. године у британском градићу Хичин (северно од Лондона, између Лутна и Бедфорда). Дипломирао је историју на универзитетима Оксфорд и Принстон. Његова интересовања укључују културу Русије у трећој деценији 20. века, и енглеску књижевност у првим деценијама њеног модерног периода. Сада спрема магистарски рад који би требало да брани идуће године на Универзитетском колеџу у Лондону, али, истовремено, проучава живот и дело совјетског писца Михаила Булгакова.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћиричним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се у припреми рукописа придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, резиме, текст рада, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребан резиме, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред резимеа на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред резимеа на страном језику приложити и резиме на српском.
6. Библиографски подаци наводе се у фуснотама: први пут када се дело наводи дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто*, *Нав. дело*, *Ibid*, *Op. cit.* итд, доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица – уколико се цитира књига – треба да се састоји од следећих јединица: име и презиме аутора, наслов дела (курзив), име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, *Проблеми модерне критике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 69.

Када се наводи чланак објављен у часопису: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), име преводиоца (уколико је преведени чланак), назив часописа, место, година и број часописа, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Модерни мајстор”, превела Александра Манчић-Милић, *Реч*, Београд, 1996/22, 86-90.

Ако је у питању текст из књиге: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), наслов књиге, име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Реторика темпоралности“, у: *Проблеми модерне критике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

7. Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*), на крају рада, азбучним или абecedним редоследом, по презименима аутора, истим, у претходној тачки наведеним редоследом елемената једне библиографске јединице. Једина измена била би у томе што се прво наводи презиме па име аутора:

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за часопис *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на e-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво

Драган Бошковић
главни и одговорни уредник
Јелена Беочин-Мијановић
Чедомила Маринковић
Владимир Ранковић
Бранка Миленковић
Никола Бјелић

Секретар уредништва

Маја Анђелковић

Лектор

Јелена Петковић

Ликовно-графичка опрема

Слободан Штетић

Технички уредник

Ненад Захар

Издавач

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

За издавача

Слободан Штетић
декан

Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац
тел. 034/304-277
e-mail: nasledje@kg.ac.yu

Штампа

Импрес, Крагујевац

Тираж

300 примерака

Наслеђе излази два пута годишње

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 : Импрес). - 24 cm

Полугодишње

ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)

COBISS.SR-ID 115085068