



Наслеђе

34

# Наслеђе 34

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

ГОДИНА XII / БРОЈ / 34 / 2016  
Volume XII / Issue / 34 / 2016

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

# САДРЖАЈ

<b>Снежана С. Башчаревић</b> РЕЛИГИОЗНА ТЕМАТИКА У ПОСЛЕРАТНОМ ПЕСНИШТВУ: ПАВЛОВИЋ – ПОПА – ЛАЛИЋ	9–20
<b>Ђорђе Р. Радовановић</b> ПОЕТИКА РОМАНА КАО ПОЕТИКА МОДЕРНИТЕТА (ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И НОВЕМБАР ГИСТАВА ФЛОБЕРА)	21–62
<b>Игор Д. Јавор</b> САКУПЉАЧ СУМЊИВИХ ДУГОВА ТРАДИЦИЈЕ: ТЕРСИТ КАО МОДЕЛ ЗА ЛИК НАРАТОРА У ПОГЛАВЉУ „КИКЛОП” ЏОЈСОВОГ УЛИКСА	63–82
<b>Милена З. Николић</b> ЖИВОТ ПРЕ ЧОВЕКА МАРГАРЕТ ЕТВУД: МЕНТАЛНО ПУТОВАЊЕ ЛАШЈЕ ГРИН	83–95
<b>Јелена С. Панић-Мараш</b> ПРИЧЕ О МУШКОМ КАО ПРИЧЕ О МУШКОМ И О ЖЕНСКОМ	97–112
<b>Снежана М. Кадих</b> О ПРИРОДИ СВЕТЛОСТИ У ДОМЕНТИЈАНОВИМ ЖИТИЈИМА	113–121
<b>Милица П. Стојиљковић</b> КОМЕДИОГРАФСКИ ПОСТУПАК БРАНИСЛАВА НУШИЋА У ЊЕГОВИМ ЈЕДНОЧИНКАМА ДВА ЛОПОВА И МИШ	123–131
<b>Милена М. Радовић Савић</b> ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ SANTA MARIA DELLA SALUTE У СВЈЕТЛУ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВИЈЕКА	133–144
<b>Јелена Љ. Спасић</b> ЕНТИМЕМ И ЕПИФОНЕМ У ПУТОПИСУ КРОЗ БИОГРАФИЈУ МОМА КАПОРА	145–158
<b>Радмила В. Бодрич</b> ТЕСТИРАЊЕ ГРАМАТИКЕ СТРАНОГ ЈЕЗИКА – САВРЕМЕНА ТЕОРИЈСКА И ПРАКТИЧНА НАЧЕЛА	159–170
<b>Милана Л. Додиг</b> ПОТЕНЦИЈАЛ МОДАЛНИХ ГЛАГОЛА МОЋИ И МОРАТИ И ЊИХОВИ ПРЕВОДНИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ	171–188
<b>Ана М. Вујовић</b> НЕКЕ ЛЕКСИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА У АФРИЦИ	189–201
<b>Маја П. Станојевић Гоцић</b> КОРИШЋЕЊЕ РЕЧНИКА КАО СТРАТЕГИЈЕ УЧЕЊА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА СТРУКЕ	203-215

**Данијела Н. Чолић и Младен В. Томић**  
ФРАЗЕОЛОГИЗМИ СА КОМПОНЕНТОМ ПЛАВЕ БОЈЕ У  
НЕМАЧКОМ, ЕНГЛЕСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 217–225

**Наташа А. Спасић**  
СТЕПЕН УСВОЈЕНОСТИ СРПСКОГ ПРОЗОДИЈСКОГ  
СИСТЕМА КОД СТУДЕНАТА КОЈИМА СРПСКИ  
НИЈЕ МАТЕРЊИ ЈЕЗИК 227–240

**Злата Т. Марјановић**  
МИЛУНИКА МИКА ПРТЕЊАК ИЗ СЕЛА  
БЕЛИ КАМЕН: БАШТИНИК МУЗИЧКЕ  
ТРАДИЦИЈЕ ДРАГАЧЕВСКОГ КРАЈА 241–254

**Маја V. Radivojević**  
ЗНАЧАЈ МУЗИЧКЕ КОМПОНЕНТЕ ПРИ  
КОНСТИТУИСАЊУ НАРАТИВА У ФИЛМСКОЈ  
ТРИЛОГИЈИ *GOSPODAR PRSTENOVA* 255–266

#### ПРИКАЗИ

**Бојана М. Герун**  
*ЈЕЗИК И НАЦИОНАЛИЗАМ,*  
СЊЕЖАНА КОРДИЋ, DURIEUX, 2010, СТР. 430. 269–273

#### АУТОРИ НАСЛЕЂА





**БАЛКАНСКИ  
ШПИЈУН**

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ \ уЛОге

Небојша Илић  
Анита Мајчић  
Драган Брстина  
Бранислав Зеремски

ЗвездаРА 15.  
Театар 12.  
15.



Снежана С. Башчаревић<sup>1</sup>

Универзитет у Косовској Митровици  
Учитељски факултет у Лепосавићу

## РЕЛИГИОЗНА ТЕМАТИКА У ПОСЛЕРАТНОМ ПЕСНИШТВУ: ПАВЛОВИЋ – ПОПА – ЛАЛИЋ

Рад има за циљ да истражи религиозне теме у послератном песништву на примеру три песника: Миодрага Павловића, Васка Попе и Ивана В. Лалића, који су отворили врата новом песничком дискурсу. Истраживање применом плурализма метода било је нужно. Постављеном проблему приступили смо из перспективе парадигме, односно, основног обрасца који се јавио у више примера. Закључено је да су мотиви хришћанства, у поезији ова три песника, послужили као везивна нит између словенског, византијског света и савремене поезије; те уједно постали њена битна значењска окосница и поетичка карактеристика.

**Кључне речи:** М. Павловић, В. Попа, И. Лалић, религија, хришћанство, Византија, послератна поезија.

Код послератних песника религиозна тематика заснована је на библијском подтексту, као аутентична лирска дескрипција хришћанских мотива какву, до тада, у српској књижевности нисмо имали. Узрок промене лирског дискурса садржан је у чињеници да су се у том периоду песници примакли религијском доживљају творачког идеала. Миодраг Павловић, Васко Попа и Иван В. Лалић широм отварају врата новом песничком дискурсу српске послератне књижевности. Можемо рећи да су они увели религиозну тематику као битну значењску окосницу и поетичку карактеристику у поезију овог раздобља.

Ова три песника су својим песничким опусима, у послератном српском песништву, формирала песничке облике који се ослањају на књижевно наслеђе средњовековних и византијских песничких поетика. Типологија утицаја из византијског песништва на српско средњовековно песништво, а потом и њихова ревитализација у послератној поезији врло је разграната и сложена, од жанра молитве до канона.

Модерни српски песници кроз жанровске цитате или трансформацијом средњовековних жанрова, који су аутентично византијског порекла, уносе хришћанске мотиве у песништво послератног доба. Тако се појављује једна врста константе у развоју наше поезије од педесетих година XX века до данас, у коме је наглашен религијски аспект и специфичан средњовековни и византијски поетички и културолошки модел. Шири контекст овог усмерења треба сагледати у поетичким особено-

<sup>1</sup> snezanabascarevic@hotmail.com

стима појединих песника, токовима модерног српског песништва, али и још ширим антрополошким и филозофским оријентацијама савременог доба. Наравно, треба имати у виду и тренутке националних превирања, поновног буђења, интересовања интелектуалне елите за наше средњовековно, аутентично наслеђе, историјску и културолошку баштину.

Читајући песме ова три песника, сусрели смо се са бројним и често коришћеним средњовековним топосима: морска пучина и бура као представа греховног живота или, специфичније, као тешкоће стварања; коначно достизање тихог и благог пристаништа као духовно смирење, или окончање уметничког дела; страдање због сопствених грехова, предосећање суда, избављење; тежња Христу као притицање источнику живота; уподобљавање светим претходницима; подвиг као лествица за достизање духовних висина; умножавање талента као свеколико духовно залагање; стицање небеског царства; пребивање или сабеседовање са анђелским збором; овенчавање мученичким венцем.

Поред општих места, развијена симболика основно је обележје средњовековне литературе. У црквеној поезији срећу се најразличитији симболи: цвет, дрво, грана, изданак, корен, трава, вода, грозд, лоза, клас, маслина, кеदार; море, река, извор; стуб, стена, утврђење, скровиште, храм, палата, ризница; очи, усне, срце; ластавица, орао; гусле, труба, чаша, двери, књига, мач, секира, дијамант, бисер; огањ, јутро, облак. У послератној поезији Павловића, Попе и Лалића најчешћи религиозни мотиви везани су за светлост, грех, вазнесење, Исусову жртву и вечни живот.

Неоткривене или несистематизоване специфичности средњовековне литературе дуго су замагљивале њена права уметничка својства. Међутим, данашње генерације проучавалаца и читалаца, све више, успевају да ово стваралаштво посматрају узимајући у обзир оновремену поетику, законе и циљеве стварања, као и могуће везе и путеве којима се поетске одлике и достигнућа давних епоха преносе у наше време.

Сагласно теми о којој је реч у комплексном песничком свету, примарно је осветлити слој који представља православље као религију. Циљ истраживања зато подразумева да дефинишемо појам религије. Према мишљењу Карла Густава Јунга, религија је, пре свега, универзални људски феномен; слика неког вишег бића које на невидљив начин управља читавим космосом и има удела у људским деловањима на Земљи. То је архетип, наследни психички талог, својина колективно несвесног сваког од нас (Jung 1973: 65). У књизи *Религија Њеђошева* владика Николај Велимировић каже да је религија једна животна моћ „а не једна узгредна чињеница о историји и духу човечанства” и додаје да „мисао и осећај уједињени чине религију” (Velimirović 1994: 22). За Ерика Фрома „потреба за религијом укорењена је у основним условима постојања људског рода” (From 1984: 31). Са субјективно-психолошког гледишта, најзад, религију треба сматрати једним од најважнијих биолошких функција човечанства, јер је од великог утицаја на читав живот човека, пре свега на његов телесни и душевни интегритет. Владета Јеротић, говорећи о религији,

истиче да нам изгледа вероватно да је „религија човекова немоћ пред непознатим природним и друштвеним силама, нешто што се заснива на стварним материјалним условима дехуманизованог човека. Када је реч о религиозном у животу човека, народа, или у делу неког виђенијег писца, онда се о њему може говорити барем на три начина: о религиозном као о универзалном феномену, о хришћански религиозном, онда када живимо у земљама хришћанске цивилизације и културе, и о религиозном као личном доживљају сваког” (Jerotić 1993: 123). Говорећи даље о религиозним мотивима В. Јеротић примећује да српски човек, српски народ, српска књижевност нису стигли да у довољној мери развију „религиозно као лични доживљај светог”, као догађај и доживљај који би оставио дубљи, па и постојанији траг у животу и стварању српског писца. „А, у ствари, тек овај трећи појам религиозног, када човек од индивидуе постаје личност, заиста хришћанска личност, и јесте оно што архетипу религиозног, као националном обележју, даје пуноћу и укус, јер је тек таква религиозност ‘со земље’ која спречава да свака друга храна не обљутава” (Jerotić 1993: 133). Спознајући ове опште чињенице и мишљења о религији, као услов без којег се не може, приступамо осветљавању поезије три поменута песника, доводећи их у везу.

Академик Миодраг Павловић је песник искона, вере и наде. Са више од четрдесет песничких и двадесет књига есеја једна је од најсвеобухватнијих личности наше културе. Један је од највећих класика српске књижевности, културна и национална личност која је била темељни стуб српске послератне књижевности. Миодраг Павловић је утемељивач модерног сензибилитета српског песništва. Песничком књигом *87 ђесама*, са Васком Попом, представљао је праву револуцију која је поставила основе за модернизацију песничког израза. Оба песника везује тежња ка стварању великих, кохерентних целина, ка епској целовитости, повратак миту, националној и регионалној, евроцентричкој основи нашег културног бића. Павловић и Попа су песници превратници којима је песнички језик био најважнији фактор модернизације поезије и у томе су остварили врхунске резултате. Због тога иза обојице стоји плејада следбеника. Збирка *87 ђесама* показала је и фрагментарност песничког бића, модерну разорену слику света, као и специфичност новог песничког језика који је одраз унутрашњих конфузних стања. Павловић ће у *87 ђесама* казати „треба поново пронаћи наду” и „сачувати човечност по сваку цену”. То је захтев да се свему, упркос свету, каже ДА, како је дефинисао и Иван В. Лалић, пред крај живота. Уз чињеницу да је Павловић један од наших најпревођенијих песника и вишеструко награђиван у иностранству, можемо очекивати и научну рецепцију на најширем европском нивоу. Посебно место је заузео објављивањем *Антологије српског ђесништва* 1964. године која је покренула нови ток нашег песничког и културног самопоздања. То су били преломни тренуци у самосвести нашег друштва и литературе у којима је Павловић показао својим антологијским радом шта је континуитет српског песništва, од Светог Саве до савремених песни-

ка. Немерљив је значај те антологије, јер су после ње стизале нове, али и песничка остварења која су имала ту врсту самосвести. Прелом старе и нове књижевности и утицај социјалистичких идеја је сасвим потиснут, а пред нама су потом биле едисије које су поново објављивале наше средњовековно песништво, настала су песничка дела окренута наслеђу Византије и усменом песништву. У том смеру ће кренути и Павловићева поезија од збирке *Велика Скиџија*, ка просторима нашег средњовековља, да би се, потом, у наредним збиркама спуштао до наслеђа винчанске културе и Лепенског Вира, спајајући балканску традицију, преплићући је са митским и историјским наслеђем свог народа. Тако су Павловићева поезија и антологијски рад комплементарни и од епохалног значаја за нашу културу. Од *Млека искони* свака следећа Павловићева збирка тежиће свеобухватној слици света, јединственом погледу који сеже од митских и библијских времена, а распростире се целим простором Европе, па стиже чак и до Кине. Због тога је Павловић песник високе културе, ерудиције, високе интелигенције, обележен универзалношћу, антрополошким и археолошким наносима у целокупном опусу.

Интелектуалност, неки вид природне загонетности и ћудљивости, то је оно у чему се првенствено огледа аутентичност Павловићевог песништва. Своју ерудицију и широку културу уграђивао је и у друге литерарне жанрове, у чему предњачи његова есејистика. Из Павловићевих књижевних и умних речи цури и надаље исконско млеко постојања. Он је најинтелектуалнији песник и најмодернији класик. Био је метафизичар, мистик и урбани стварносни песник. Његова последња књига *Такозвани мртви* величанствен је израз песничке моћи да се иронизују трансцендентална питања човековог битисања и његовог краја. Павловић је као песник и мислилац поезије одлучно отворио непрекинути осмовековни хоризонт српског песништва, у доба када се присилно мислило да трајемо од јуче. Културни космополита, укоренен у своме, видике је непрестано ширио и дубио. Његова синтагма „битка за памћење” може бити главно одређење његовог укупног дела. Центар његовог света био је Атос и Хиландар у њему. Налазио је инспирацију у различитим областима духа: култура, религија, митологија, историја, филозофија, књижевност. Певао је о светом и профаном, о вечном и пролазном, о смрти и животу. Има још једна страна Павловићеве уметности речи: он је у послератну српску поезију вратио национално биће из његове духовне постојбине, почев од чувене *Анџологије српског песништва*, и низом сродствених књига, највише прекретничком *Великом Скиџијом*. Томе искуству остаће веран до најновије.

Павловић нам је из своје немачке раздаљине, где је дуже боравио, подарио нову песничку књигу, врло култивисану и уклопљену у српску и европску традицију. Необичног наслова *Такозвани мртви* ово двојезично издање потврђује, на најбољи начин, да аутори у позним годинама могу стварати зrelu поезију. Не само да је у пуној мери потврдио, он је показао још нешто: да су позне године изузетно плодноне и за његову поезију.

Обнављајући се формално, Павловићева поезија се управо овом књигом приближила оној својственој послератним годинама његовог певања и мишљења; мада, док су раније мит, предање и култура биле средишње теме, овде религиозна мотивика врхуни искром непатвореног божанског духа. А, сав овоземаљски живот, пунијег и узвишенијег смисла, прозачен је визијом спасења, избављења, откровења, али и визијом завршне форме. Песништво у књизи *Такозвани мртви* уздигнуто је изнад стварности, до идеала свеопштег склада са божанским, у потпуној сагласности са светом изнад себе.

Да би удовољио том замишљеном идеалу, песник је прибегао сабирању четири оделита циклуса у једну, јединствену целину идеалне, божанске визије света, независно у односу на земаљску стварност. Тако, коначни стихови завршне песме одјекују:

„Говорећи: Хвала Богу  
Дошли смо до нашег одра  
А све остало као је било  
Док смо одолевали великој сили  
И нисмо правили разлику  
Између живог и живљег  
А време смо мерили  
Сатом који је сишао с неба  
И био нам узглавље  
Кад нам то устреба” (Pavlović 2014: 149).

Тешко је пренети се духом у универзално време и божанску средину, у којој се живи вечно и траје бесконачно. Павловићева слика света у таквим универзалијама слободна је и чиста, и без нарочитих оптерећења. Није нимало чудно, јер је о томе читао и слушао у народним предањима, у митским представама, у црквеним приказивањима, и у ранијој песничкој лектири, па их је, зацело, носио у свом духу и добро их осећао. Могли бисмо рећи да је Миодраг Павловић, пишући ове песме, био свестан да настаје нешто изузетно, круна свих његових трагања и настојања, па је зато такво остварење спонтано излазило из њега и одјекује природније и једноставније него у ранијим сродним делима. Тој чврстини придонеси и систем римовања, што песмама даје уједначену звучну и музичку обојеност, следствену њиховом унутрашњем смислу.

Збирка је целовито, структурно чврста, формално дотерана, управо по унутрашњем, тематском и мотивском следу. Сва четири циклуса, непрекорно грађена у појединостима, компонована су као целина, чврсто повезан низ. Иако се непосредно не обраћа молбом Богу, лирски субјект *Такозваних мртвих* изражава дубоку потребу за савременим, непролазним и неуништивим. Он је песник историје и културе, који у минулом тражи корене савремености. Песничким говором, у којем се преплићу различити елементи, класични и средњовековни, фолклорни и модерни, опевао је пропаст античког света, појаву Словена у историји, успон Срба, описао значајна места и пределе на савременој културној

мапи света, трагао за основним егзистенцијалним и духовним ситуацијама савремене цивилизације, за кључним симболима на којима се она темељи.

Павловићева поезија залази у националну историју, у словенски свет прошлости, грчки свет и библијска времена. Зато његове песме обилују темама словенске и византијске традиције, али и темама из националне историје и народног предања. Полази од прошлости, али се брзо враћа у садашњост и, наоружан мудрошћу историјског искуства, изграђује сопствену визују живота. И Павловићеве огледи о народној и старој српској поезији представљају резултат есејистичког интересовања за српску књижевну традицију најстаријих времена, од лирске и епске усмене поезије до средњовековне књижевности. Према овом простору српске културе он се још од 1964. године и *Антологије српског јесништва* експлицитно одредио. Њоме први пут у антологијском сагледавању српске поезије средњовековни текстови постају саставни део српског песништва. У наредним издањима *Антологије* овај статус значајног слоја српске песничке баштине не само да ће се одржати већ ће се проширивањем избора, као и уврштавањем усменог стваралаштва, он још више потврдити.

Други песник Васко Попа, који је предмет нашег разматрања, у својој збирци *Усјавна земља* (метафорични наслов довољно говори о песниковом односу према земљи, њеној историји и култури), у циклусу „Ходочашће”, исписао је своје доживљаје, мисли и расположења у сусрету са српским споменицима историје, вере и културе – Каленићем, Сопоћанима и Милешевом. Манастири или њихове фреске су највеће благо српске историје и културе, и зато су, у временима која су писца одводила у рефлексiju, били добар повод за песников дијалог са историјом, религијом и културном традицијом и за ново сагледавање прошлости у контексту савремености.

Најчешћи мотив у већини песама циклуса „Ходочашће” је срце. Срце, симбол духовности, прелази у метафизички облик бивствовања. У првој песми циклуса „Ходочашћа” Попа каже:

„Ходам са очевим штапом у руци  
Са упаљеним срцем на штапу” (Ропа 1980: 7).

Овде сем мотива срца, наилазимо и на мотиве слова, светог пута, песка и одгонетања слова у песку, тј. духовности, метафизичке димензије пута. Попа ту димензију представља као знакове, који на вучје сазвежје личе, а то је део његовог семантичког тока унутар збирке, кроз поједине циклусе и као део културолошко-религијског чиниоца циклусне макрoцелине. У песми „Жича” Попа се опет позива на срце:

„Црвена госпођо Жичо  
Из мог срца излазиш” (Ропа 1980: 15).

Поред мотива срца, појављују се дланови Богородице Тројеручице у песми „Хиландар”, очи у „Каленићу”, очи и душа у „Манасији”: „Златно и плаво,/Последња звезда у души/Последњи бескрај у оку”.

Када се лирски субјект (песник) нашао пред фреском анђела, прво осећање било је задивљеност, оно осећање које је данима и ноћима држало римског пеника Тибула пред каменим кипом богиње Венере. Обојица су били задивљени: онај старовековним линијама, покретима, игром светлости и сенки; овај савремени бојама и њиховим преливима, перспективама, просјајима. А онда почињу да се постављају питања: „Откуда моје очи/на лицу твоме/анђеле брате”. Лирски субјект је у анђеловим очима препознао своје очи, на својим уснама осетио је исти онај „инат лепи” који види на анђеловим уснама. „Лепи инат” је пламенити, часни, пркосни инат – који брани достојанство. Исукани мач је посебно привукао пажњу, појавила се мисао о враћању мача у корице, али је таква мисао одмах потиснута: историјско искуство, историја земље и народа и историја Каленића стално указују на „туђе сенке” које никако не дају да се мач повуче у корице. Лирски субјект се потпуно поистоветио са ликом на фрески. То поистовећивање изражено је два пута поновљеном апострофом: „Анђеле брате”. Доживљај боје је жив: оне свићу – то је први глобални утисак о фрески; боје зру – слика се још више отвара; боје горе – слика је тек у том тренутку потпуно проговорила свим својим језицима.

Песма „Каленић” пева о стваралачкој ситуацији када зограф слика фреску анђела са исуканим мачем (светог ратника). Познато је да сликари и вајари стварају портрете и скулптуре по узору на неку личност из живота. Неретко, сликар ће у портрет неке личности унети неку црту свога лица. То чини или намерно, стављајући тим поступком потпис на своју слику, или несвесно, понесен стваралачким заносом. Ово друго управо се догађа зографу док обликује лик анђела:

„Откуда моје очи  
На лицу твоме  
Анђеле брате” (Рора 1980: 20).

Он познаје своје очи, свој поглед, начин гледања. То се догађа док боје свићу: почињу јасно да се разазнају нијансе, додири и преливи, сенке, просјаји. Доживљај полагааног свитања боја једнак је доживљају свитања дана. Све више и јаче почињу да се разазнају детаљи предмета који се слика. Зограф је изненађен и зачуђен: његове очи насликане су мимо његове воље, али неки унутрашњи порив, кога уметник никада неће бити свестан, поклатио је уметникове очи фрески.

Уметникове стваралачке муке настају када почиње да финализује рад на обликовању тела анђела и његову сабљу на корицама. Није постојала намера да анђеол држи исукани мач, али је та могућност остављена. Када је дефинитивно желео да заврши тај део фреске:

„Туђе сенке не дају  
Муњу твога мача  
У корице да вратим” (Рора 1980: 20).

Нека сензација споља омела је уметника да замисао доведе до краја. Туђе сенке делују као претња и, савим природно, свети ратник мора да одбије претњу исуканим мачем, његовом пламеном оштрицом. Да у стваралачком тренутку није било спољашње сензације, настала би друга-чија слика, суштински различита од оне која је створена. Обликовање напредује, боје све више добијају функционалније контуре, оне зру, дају коначан облик и тон насликаном лику анђела ратника.

Када су боје сазреле, омогућиле су потпунији увид у детаље слике и још једно изненађење:

„Откуда твој инат лепи  
У углу усана мојих  
Анђеле брате” (Ропа 1980: 20).

У претходном питању је зачуђеност откуда уметникове очи на анђеловом лицу; у овом питању је обрнуто: откуд анђелов „лепи инат” у углу уметникових усана? У претходној слици уметник је своје очи подарио анђелу, у овој је анђео уметнику подарио свој инатљиви смешак. Да ли је инатљиви осмех на слици настао у тренутку остајања исуканог мача? Је ли уметника одушевио тај смешак па се и сам тако насмешио? Или је у часу стављања последњих потеза кичице на исуканом мачу на крајевима његових усана затреперио пркосни осмех? На ова питања нема одговора.

Последњи дистих пева о бојама које „горе/младошћу у мојој крви”. То је чин завршетка фреске, када су се све боје разбуктале у својој раскошности, а крв уметникова је снажно планула тим бојама – радошћу што је уметничко дело завршено. У овој радости, али још више у стално присутној релацији мој–твој, изражен је феномен поистовећивања лика са слике и уметникове личности – они су постали једно. Очи, дилеме око мача, инат на уснама, стална трансформација боја до пламене јасности, показују да је слика израз најдубљих уметникових осећања и расположења.

Уметников однос према делу које ствара сагледава се из начина ословљавања лика који обликује – „анђеле брате”. Овај вокативни облик понавља се два пута, у строфама-питањима. „Анђеле брате” изражава емотивни однос ствараоца према делу које обликује, сродност с делом. Али он истовремено означава степен идентификације уметника и насликаног лика – они су браћа по пореклу, по мислима, по осећањима, по судбини.

Песма „Манасија” је још једно поетско ходочашће Васка Попе српским споменицима историје и културе. У њеној садржини је песничко сагледавање стваралачке ситуације уметника зографа, који оличава све оне ствараоце по српским манастирима који су у тешким условима неслободе и несигурности, остављали потомству сведочанства времена и документе духовног богатства. Манастири, грађени далеко од путева којима су војске ходиле, били су средиште духовног живота: уметности и књижевности, просвете. Културни прегаоци били су калуђери, једноставни али веома образовани и надарени људи који су сликали, преводили и преписивали књиге, писали оригинална дела – песме, летописе, биографије. Али војске су проналазиле путеве, палиле манастире,



уништавале културна добра, убијале ствараоце. Манастири су наново обнављани, обнављано је културно благо – тако је сачуван од заборава дух народа и његов језик. О једном ствараоцу из манастира Милешеве, средишту духовног живота за времена деспота Стефана Лазаревића, пева ова песма.

Пажљиво читање песме открива два слоја значења, два сагледавања света песме, два начина читања. У првом слоју значења јесте зографов стваралачки тренутак и његова судбина. Он је обузет стваралачким заносом, потпуно је у свету дела које ствара. За њега постоји само стварност дела и стваралачког чина, све друго је изван његове свести и моћи опажања. Чини последње потезе кичице у преплету плаве и златне боје, заглаван је у „последњи прстен видика” у „последњу јабуку сунца”. Његов поглед доспева до тих облика и детаља фреске коју управо довршава. А, када се тамо, напољу огласи „коњица ноћи”, кичица и даље извлачи линије, распоређује боје – нити она дрхти, нити се боје плаше. Док се ближи коњица ноћи, зограф је заглаван у дело које ствара. Последњи потези кичице су „последња звезда у души/последњи бескрај у оку” – последњи тренуци живота када тоне у таму, „на дну ноћи”.

У другом слоју значења јесте дијалог лирског субјекта са зографом док стоји задивљен пред његовим делом. Лирски субјект се уживео у тренутак стварања фреске, у атмосферу времена, у оно што се догодило: пред његовим очима одвија се трагедија ствараоца у несигурном времену. Види зографа пред фреском, види ведрину плаветнила и осећа топлину златне боје. Чује топот коњице ноћи и чуди се:

„Кичица твоја не дрхти  
Боје твоје не плаше се” (Ропа 1980: 25).

Лирски субјект опомиње уметника „чујеш ли коњицу ноћи”, али се овај не осврће – не чује или неће да чује. Остаје уз дело, одлучан да га доврши и сагледа, на крају, оживљавање боја које је пажљиво распоређивао и слагао.

Трећи, веома плодан песник, о коме је реч у овом раду је Иван В. Лалић. Објавио је више књига песама („Време, ватре, вртови” – за коју је добио „Змајеву награду”, „Бивши дечак”, „Велика врата мора”, „Мелиса”, „Аргонаути и друге песме”, „Чин”, „Круг”, „Сметње на везама”), бавио се критиком, драмом и превођењем. Иако континенталац, по рођењу Београђанин, Лалић је, слично Дучићу, по духу Медитеранац, његови стихови су испуњени ведрином приморских пејзажа, дахом лета и трепетом мора. Али, његов Медитеран културно-историјски није, као Дучићев, ренесансни и романски, него хеленски и византијски. Византија, тема која занима и друге наше савремене песнике, има посебно место у Лалићевој поезији и он јој прилази с осећањем сродности, у тежњи за откривањем властитих духовних континуитета, свог места у општој култури.

Нигде Лалићева поезија није поетички боље и семантички дубље уградила у себе одлике једног старог средњовековног песничког жанра – канона, а да је при томе сачувала и савремену версификацију, лексику

и тематику као у његовој песничкој књизи *Четири канона*. Такав спој савременог и традиционалног песничког израза је у *Четири канона*, уз облике циклизације који нас враћају епском духу, јединствена појава у српском песништву XX века. Када са данашње позиције погледамо значај Лалићевих *Канона*, па и целе генерације младих песника, који су у српску поезију ушли пишући и развијајући се по угледу на овог песника, чини нам се да тај срећан спој традиционалног и савременог бива мера високе естетске успелости једног тока српског песништва XX века.

Иван В. Лалић се врло дуго припремао за писање канона, специфичне структуре средњовековног песничког облика унапред одређеног тематиком, стилем, лексиком и ритмом. Лалић каноне никада пре ове песничке књиге није користио, иако је био склон истраживању нових песничких облика. Стиче се утисак да је тек у *Канонима* Лалић остварио своју страсну меру као песнички постулат. Уопште, употреба једног средњовековног жанра за Лалића је значила велико песничко искуство, версификаторско умеће до кога је морао да пође опробавајући се и у неким другим строгим формама и обнављајући у нашој поезији непознате облике. *Четири канона* су изузетан пример чврсте циклизације у којој су сједињени жанровско јединство, прецизност унапред задате форме, тематски ток употпуњен бројним интертекстуалним релацијама и језичка слика света заснована на мешавини језика модерне технологије и канонизоване, библијске реторике. Циклотворне везе се у *Канонима* успостављају на нивоу жанровског плана одређеног формом канона, интертекстуалним релацијама, од нивоа асоцијација, историјских реминисценција до алузија и цитата. На крају, на семантичком нивоу *Канони* се сагледавају као план Спасења.

У овом тумачењу већ можемо наслутити један од основних структурних и семантичких принципа Лалићевих *Канона* заснованих и на принципу контраста, као једног од веома честих обликотворних и интегративних средстава у циклизацијама песничких књига. Контраст лика Творца и милости, благодсти Богородице, као облик противстава је религијски подтекст и контекст који се одражава и на нивоу формалне организације циклуса. Српски средњовековни канон представља посебан облик везе са византијском књижевношћу, па се и сама природа овог песничког жанра ослања на основна начела поетике византијске књижевности и културе. Канони су и наставак Лалићевог опуса (*Византија*) посвећеног Византији као историјској и културолошкој чињеници. Тако се Лалићеви модернизовани канони повезују међусобно са девет канонизованих библијских песама, али им циклотворну везу одржава и једна јединствена идеја о Спасењу. Дакле, цикличност се у канонима одвија кроз одлике средњовековног жанра, али и кроз накнадно интертекстуализовање, као и кроз семантичку јединственост.

Девет библијских песама чини цитатну основу канона. Поетика црквеног песништва се највише ослања на улогу библијских цитата, који су имали религијску и филозофску улогу. Основу византијског и српс-

ког црквеног песништва чини у ствари књижевно предање и традиција, а у средишту такве поезије је дубоко религиозан стихотворац. Зато кроз улогу традиције проговара топос самоунижења и недостојности. Девет библијских песама је тематски кодификовало канон, али је песницима остављена могућност да варирају постојеће мотиве, теме и цитате, а њихово место је увек на почетку песме, у првој строфи или првом стиху. Лалић, тако преузима девет библијских песама, проширује их и блиским цитатима из Старог и Новог завета, а цитатну или интертекстуалну основу канона проширује и низом других извора из италијанске средњовековне поезије, српске поезије XIX и XX века, алузијама на бројна дела филозофског или религијског карактера, уметничка дела инспирисана Богородицом или Светом Тројицом и другим изворима. Значењски слојеви канона постају у Лалићевој поезији облик интегративности, која се остварује кроз корпус различитих културних, историјских, филозофских и религијских подстицаја, а свих усмерених ка идеји промишљања света и прихватања тог света у свим његовим несавршеностима.

Попина *Усјравна земља* и *Вучја со* настају на трагу тих општих песничких преокупација старом књижевношћу, историјом, митологијом. Попа је свој део опуса посвећен тим темама заокружио седамдесетих година, а Лалић двадсет година касније у *Писму* и *Канонима*. Нешто раније Миодраг Павловић објављује *Велику Скијцију и грује њесме*, збирку веома сличних интересовања. Ипак, Лалићеви *Канони* су надубље у себе уградили одлике једног средњовековног жанра и са њиме пренели највише хришћанских мотива, тема и семантике хришћанске вере.

На крају, закључујемо да су ова три песника свој песнички флуид, своју лирику и лични доживљај претворили у велику песничку слику, у опште кретање. Њихова поезија је молитва праћена средњовековним сликама, религиозном интонацијом, као најприкладнијим метафоријским смислом. Песама са темом религиозне духовности обележили су послератну поезију, а додатни печат су јој дали бројни мотиви хришћанства који су послужили као везивна нит између словенског и византијског света.

## Литература

- Bulgakov 1991: S. Bulgakov, *Pravoslavlje*, Novi Sad: MS. [orig.] Булгаков 1991: С. Булгаков, *Православље*, Нови Сад: МС.
- Eliade 1996: M. Eliade, *Vodič kroz svetske religije*, Beograd: Narodna knjiga /Alfa. [orig.] Елиаде 1996: М. Елиаде, *Водич кроз светске религије*, Београд: Народна књига /Алфа.
- From 1984: E. From, *Dogma o Hristu*, Zagreb: Naprijed. [orig.] Фром 1984: Е. Фром, *Доџма о Христју*, Загреб: Напријед.
- Jerotiћ 1993: V. Jerotiћ, *Darovi naših rođaka II*, Beograd: Prosveta. [orig.] Јеротић 1993: В. Јеротић, *Дарови наших рођака II*, Београд: Просвета.

- Jerotić 2004: V. Jerotić, *Čovek i njegov identitet*, Beograd: Ars libri. [orig.] Јеротић 2004: В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Београд: Арс либри.
- Jung 1973: K. Jung, *Čovek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost. [orig.] Јунг 1973: К. Јунг, *Човек и његови симболи*, Загреб: Младост.
- Lalić 1997: I. V. Lalić, *Četiri kanona*, Beograd: SKZ. [orig.] Лалић 1997: И. В. Лалић, *Четири канона*, Београд: СКЗ.
- Pavlović 2014: M. Pavlović, *Takozvani mrtvi*, Beograd: Tanesi. [orig.] Павловић 2014: М. Павловић, *Такозвани мртви*, Београд: Танеси.
- Popa 1980: V. Popa, *Uspravna zemlja*, Beograd: Nolit. [orig.] Попа 1980: В. Попа, *Усјравна земља*, Београд: Нолит.
- Radulović 2008: M. Radulović, *Književnost i teologija*, Istočno Sarajevo, Beograd: Institut za književnost i umetnost /Pravoslavni bogoslovski fakultet. [orig.] Радуловић 2008: М. Радуловић, *Књижевност и теологија*, Источно Сарајево, Београд: Институт за књижевност и уметност /Православни богословски факултет.
- Velimirović 1994: N. Velimirović, *Religija Njegoševa*, Podgorica/Peć: Oktoiks/Narodna biblioteka Njegoš. [orig.] Велимировић 1994: Н. Велимировић, *Религија Његошева*, Подгорица/Пећ: Октоикс/Народна библиотека Његош.

Snežana S. Baščarević

## RELIGIOUS THEMES IN POST-WAR POETRY: PAVLOVIĆ – POPA – LALIĆ

### Summary

The paper is aimed to explore religious themes in the case of post-war poetry three poets: Miodrag Pavlović, Vasko Popa and Ivan V. Lalić, who opened the door to a new poetic discourse. Research using the plurality method was necessary. We approached the problem set from the perspective of the paradigm, ie, basic form that appeared in several examples. It was concluded that the motives of Christianity, the poetry of these three poets, served as the binding thread between the Slovenian, Byzantine world and contemporary poetry; and also become a bit semantic frameworks and poetic characteristics.

**Key words:** M. Pavlović, V. Popa, I. Lalić, religion, Christianity, Byzantine, post-war poetry

Примљено 18. мај 2016. године  
Прихваћено 14. октобар 2016. године

**Ђорђе Р. Радовановић<sup>1</sup>**  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## ПОЕТИКА РОМАНА КАО ПОЕТИКА МОДЕРНИТЕТА (ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И НОВЕМБАР ГИСТАВА ФЛОБЕРА)

У раду *Поетика романа као поетика модернитетa* (*Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског и Новембар Гистава Флобера*) анализира се однос два романа, *Дневника о Чарнојевићу* и *Новембра*, са становишта модернистичке поетике. У складу са досадашњим проучавањима на овом пољу, настоји се пронаћи ужа мотивска и структурална блискост ових дела. Узимајући у обзир књижевнотеоријске чињенице, утврђују се кључне одлике романа модернитета и најзначајније разлике у односу на роман класичног реализма. На тај начин ствара се линија која од Флоберовог води Црњанском роману, приказујући истовремено путеве развоја романескног жанра. Основни циљ истраживања јесте оправдање Црњансковог суда, изнетог у предговору *Новембру*, да је ово дело довело до настанка нове врсте романа. Испитују се основне карактеристике Флоберовог романа и налази блискост са делима најзначајнијих романсијера с почетка двадесетог века. На основу изнетих чињеница, Флоберово стваралаштво разуме се као темељ настанка две врсте модернистичког романа, који се развијају из две фазе његовог стваралаштва. Једна етапа Флоберовог стваралаштва развијала се до романа тока свести, а друга ка модерном субјективистичком роману. Истраживањем се даље назначавало да је управо *Новембар* био подстицај за настанак субјективистичког романа модернитета, па самим тим и *Дневника о Чарнојевићу*. Прелазећи на уже проучавање релације *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*, испитује се блискост онтолошког статуса главних ликова, особеност у начину разрешења метафизичке дилеме јунака, формалне сличности и разлике. Указује се такође на начин инкорпорирања мотива *Новембра* у Црњансков роман и њихово прилагођавање особеним поетичким захтевима *Дневника о Чарнојевићу*.

**Кључне речи:** модернитет, субјективистички модерни роман, метафизички идентитет, преискуственост, меланхолични двојник, самоисписивање

### 1. Увод

Велики заокрет у европској књижевности током половине деветнаестог века остварен је у Француској. Симболистички покрет на челу са Шарлом Бодлером извршио је корените промене у поезији и повео

<sup>1</sup> djollleee@live.com

је ка новим, модернијим токовима. Бодлеров ларпурлартизам, теорија веза и симбола, преображај спољашње реалности кроз снажне импулсе унутрашњих осећаја, диктирани су новом позицијом лирског субјекта, поклоника недостижних висина метафизичког испуњења, пред чијим се очима губе утврђени и задати канони реалног, а сва природа изражава треперењем звука, линија и боја, и постаје нови, естетски сублимирани космос. Све што песника окружује погодан је материјал за транспоноване и изражавање властитих душевних немира и стремљења, све је симбол. У оплођујућем додиру мисленог и чулног, раскидају се устаљене везе и стварају нове, дотад непосматране, које у песнички језик уносе свежину новог погледа на свет и задају кључни ударац шамфлеријевским виђењима стварности, као једном заувек дате чињенице, у оквиру које се књижевност треба кретати само као посленик који дати шаблон испуњава новим доказима. Симболистички покрет задао је један од кључних удараца до тада неприкосновеној поетици реализма, коју су установила два велика имена француског романа, Балзак и Стендал. Трећи, који се у овој плејади реалиста појавио у приближно исто време када и Бодлер, морао је осетити дух новог времена и своје дело и стварати у складу са тим постигнућима. Та постигнућа рефлектоваће се на развој романескног жанра у наредним деценијама и представљати полазну тачку за развој романа модернитета, особито у првим десетлећима двадесетог века. У српској књижевности први роман који развија флоберовски проседе на један изразито модеран и другачији начин, ослобађајући се баласта реалистичке поетике јесте Црњансков *Дневник о Чарнојевићу*. Узимајући *Новембар* као директан корелат *Дневнику о Чарнојевићу*, настојимо да укажемо да Црњански осврти на ово Флоберово дело у време када је *Дневник о Чарнојевићу* настајао нису били само случајна фасцинација којој је придодат превелик значај у српској књижевној критици, већ да између ових дела постоје дубље везе како на плану развоја структуре тако и на плану разраде мотивских комплекса.

## 2. Флоберова улога у настанку романа модернитета

Гистав Флобер, творац модерног романа, родио се и сазревао у једној од најтурбулентнијих књижевних и друштвено-историјских епоха у Француској. Реалистичка струја је у пуном замаху, а роман задобија све значајније место у типологији књижевних жанрова, делима Стендала и Балзака. Развој реалистичких литерарних тенденција и доктрина прати неприкосновена фигура Виктора Игоа, најзначајнијег аутора француског романтизма, док се у исто време почињу јављати нови гласови, симболиста и парнасоваца, који одричу примат реалистичке поетике и уводе проблем стила као кључно мерило оригиналности и вредности аутора.

Све ове тенденције наћи ће одјека у чудесној симбиози која сачињава Флоберову поетику. Нашавши се на размеђи сасвим опречних стремљења, опсесивне жеље за стилским усавршавањем и инсистирања на ефекту стварног у књижевности, Флобер ће створити један сасвим

нови вид високог реализма, који ће критика најчешће називати реалистичким формализмом. Реалистички формализам, по Пјеру Бурдијеу, разилазио се са дотадашњом реалистичком поетиком пре свега по питању стила. Немарност са којом се стилу приступало у Балзаковим или Стендаловим романима, замењена је истрајним радом на изналажењу праве, једине могуће форме, која одређени садржај може да обликује и изрази. Са друге стране, Флоберово дело се ни у ком случају није кретало ни ка чистом формализму парнасоваца, где стил постаје сврха по себи. Форма је Флоберу најбитнија управо зато што је сматрао да правилним уобличењем одређене идеје може реалност живота захватити дубље и истинитије него што је то икоме од реалиста пошло за руком:

„Флобер заговара исти реалистички формализам, са посве различитим очекивањима, и у посебно тешком случају, роман који као да је осуђен на потрагу за ефектом стварног барем исто толико строго као што је поезија осуђена на изражавање осећања. Владање свим захтевима форме омогућује му да готово без граница афирмише сопствену моћ, да естетички успостави било коју стварност света, укључујући и оне које је историјски реализам учинио својим омиљеним темама. Потом, као што смо видели, управо се у оквиру и радом на форми врши евоцирање (у Бодлеровом снажном значењу) стварности која је стварнија од чулних привида који се остварују у простом реалистичком описивању” (Burdije 2003: 159).

Флоберова опседнутост досезањем одговарајућег стила у роману доводи до имплицитног проблематизовања романескне форме и идентитета носиоца идеје. Настојање да своју приповедачку позицију обзнани као позицију Бога, који се не види и не чује, те пушта да се његови ликови развијају по логици самога романа, довело је код Флобера до одбацивања неприкосновеног положаја свезнајућег аутора. Роман се одазива писцу, колико и писац роману, у мукотрпном раду на достизању савршеног стилског оквира. Аутор тако не може да остане непристрасни Бог, јер дивинизовани положај припада форми која никада у потпуности не задовољава, те роман почиње расправу са самим собом, а приповедач се активно меша у животе својих ликова, постајући један од њих, дакле супериорна, али не и апсолутна тачка гледишта. Ова контрадикторност Флоберове поетике романа читава се у читавом његовом романсијерском опусу, нарочито у првој фази, када је дискурс готово искључиво аутобиографски, без обзира на то да ли се приповеда у првом лицу (*Новембар* и *Мемоари једног лудака*) или у трећем (прва верзија *Сенџименшалног васпићања*).

Укидањем божанског статуса приповедача створене су претпоставке за развој модерног романа. Његово основно својство постаје метафизичка подвојеност, како ликова, тако и самога ствараоца. Нови субјект и нови аутор уско су међусобно повезани. Нема потпуне баријере међу њима, а иронијска дистанца истовремено осветљава и скривени аутоиронијски угао демијурга, што омогућава да роман приступи рефлексији, преиспитујући властиту позицију. Међутим, ако Флобер на овај начин исказује сумњу у онтолошку оствареност својих романа, он ниједног

тренутка не доводи у питање став да се до истине живота може допрети једино путем уметничке стилизације. Ово безгранично поверење у моћ писма и речи руши јаз између литературе и онога што се у дотадашњој реалистичкој књижевности сматрало стварношћу коју треба репрезентовати, а сам предмет репрезентације у потпуности се подређује поступку његовог симболичког уобличења. Тек са Флобером роман стиче право да говори о свему, јер свој начин виђења реалности сматра јединим истинитим. Апсолутизацијом стваралаштва створен је и други прецуслов за настанак антиромана.

Претапање литературе у живот, и живота у литературу, у коме границе два света постају сасвим порозне, детерминишући исходиште судбина главних јунака, постаће свеprisутна тема Флоберових романа. Посебну тежину овај поступак је добио у раним романима, који су писани као делимично аутобиографске исповести у првом лицу. За Црњанског, ова дела, а посебно роман *Новембар*, довешће до настанка новог облика прозе у двадесетом веку. Разлика у односу на позније Флоберове романе, почевши од *Мадам Бовари*, успостављена је, пре свега, кроз степен ангажованости приповедача.

Међутим, након објављивања *Мадам Бовари*, Флоберова стваралачка начела радикално се мењају. Лични тон првих дела замењује потреба за савршеном безличношћу аутора. Правилним и срећно нађеним стилским одабиром, роман треба пустити да говори за себе, а код читаоца се мора створити илузија да писца управо и нема, већ да се кроз дело објављује сам живот. Новоизграђени метод безличности, *impasibilité*, препушта говор причи и ликовима. Флобер оштро наступа против својих ранијих дела, сматрајући да роман мора да се ограда од сваке интервенције која би алудирала на пишчеву личност, сентименталност, животне ставове, те да се треба створити илузија верног приказивања психологије романескног лика, чак и онда када његова начела у потпуности одступају од начела аутора који причу исписује. Тачка гледишта, као један од кључних доприноса модерном роману, последица је ове тежње ка савршеном безличном приповедању. Роман се конституише као фрагментарна, поентилистичка структура, у којој се бројне тачке гледишта преплићу и сукобљавају, скупа са тачком гледишта аутора, који настоји да остане непристрасан, али се ипак меша у ткање приповести, објављујући своје присуство посредним сигналимa. Научни идеал прецизног представљања стварности постаје поново актуелан, али кроз идеју савршеног формалног уобличења, чиме се ствара радикалан заокрет према ранијим реалистичким концептима романа, чији је циљ стварање миметичке представе стварности, оријентишући се на садржај, односно на предмет приказивања. Тако се и у каснијим Флоберовим делима однос према предмету суштински не мења, а акценат се ставља на обликовање психологије ликова употребом њихове властите тачке гледишта и тачке гледишта писца која се у њих делом уписује. Усредсређеност на унутрашњи живот јунака, стешњених духовним сиромаштвом провинцијског живота, са великим сновима и жељама који у њима вену



и пропадају, а у ствари су недомаштани сан литературе која их обликује, замењује балзаковску динамичност садржине и догађаја:

„Спорост и перспектива личности, у томе су вероватно најновија обележја и дубока оригиналност Флоберова, романописца унутарње визије и непомичности. [...] У флоберовском је духу да догађају претпостави његов одраз у свести, страсти сан о страсти, да радњу замени одсуством радње, а свако присуство празнином. И ту управо тријумфује Флоберова уметност; оно што је најлепше у његовом роману, то је оно што не личи на обичну романескну књижевност, то су ти велики празни простори; не догађај стиснут у Флоберовој шаци, него оно што је између догађаја, она устајала пространства у којима свако кретање стаје” (Ruse 1993: 180–181).

Две етапе у развоју Флобера романописца истовремено су и два правца којима ће се кретати модерни роман двадесетог века. Он ће преузимати један или други модел, развијајући га у правцу све веће преоријентације на субјективну перцепцију ликова, било да су они формирани у безличној перспективи привидно одстрањеног аутора, било да писац ствара илузију поистовећења са ликом кроз приповести у првом лицу. Пуле уочава да *Мадам Бовари* представља крајњи израз Флоберове жеље да очува неке од претпоставки реализма, установљене у тежњи за строго пројектованим моделом приповедања и достизања савреног метода, какав имају природне науке. Овим методом не одриче се постојање предметне реалности, и она је присутна и утицајна колико и тачке гледишта појединих ликова, заправо утицајна искључиво у овом међуодносу:

„Флоберова метода се састоји дакле у томе да се као предмет контемплације прикаже биће које, са своје стране, има за предмет контемплације околну стварност. ‘Ема је биће које види; она је и биће које ми гледамо како види’. Када би била просто приказана из спољашње перспективе, била би само један од предмета [...] Када би нам, међутим, као Блум из Улиса или Госпођа Даловеј, била приказана у унутрашњем монологу, више не би било ни тањира, ни мужа, ни зидова, ни пећи; постојала би само осећања или узбуђења која у Еми изазивају ти објекти. [...] И на једној и на другој страни нешто би било изгубљено, с једне стране објективни, с друге субјективни свет, а у оба случаја танана веза између објекта и субјекта која представља саму суштину романа” (Pule 1993: 289–290).

Роман тока свести, као један од видова модерних романескних структура у првој половини двадесетог века, биће инициран Флоберовим постигнућима на пољу безличног приповедања и у њему ће одсуство писца бити доведено до крајњих консеквенци. Флоберовска интерактивна перспектива спољашњег и унутрашњег помериће се ка искључиво унутрашњем виђењу јунака пројектованог путем репродукције мисаоног тока. Романи прве фазе, посебно *Новембар*, постаће основ за другачију врсту композиције. Тежиште се не образује унутрашњим монологом, већ ресемантизацијом и реестетизацијом сећања. У овим романима фигурира увек једна посебна врста сензибилитета, готово романтичарска посебност јунаковог бића, које је у мањој или већој мери

поистовећено са ликом аутора. Отуда ови романи за примарну тему узимају властито обликовање и најчешће су дати у виду пронађених докумената, дневника, аутобиографија и мемоара. Границе литерарног и ванлитерарног света бришу се и све постаје литература, а јунаково трагање за идентитетом фиксира се у самоисписивању. Субјективна визија потискује и себи саображава сваки вид појавне реалности, користећи их као симболичке кодове, путоказе у формирању онтолошког хоризонта главног јунака. Коришћење исказа у првом лицу и увођење транспонованих чињеница из ауторовог живота поистовећује до извесне мере позицију јунака који пише и самога писца, тако да читав роман постаје неком врстом модернистичке потраге за смислом у преиспитивању чина писања. Овом типу романа, насталих утицајима Флоберове ране прозе, припада и први експресионистички роман српске књижевности – *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског.

### 3. Жанровско конструисање модерног романа

Жанровско одређење модерног романа постаје посебно актуелно са његовим трансформацијама у којима се формира антироман двадесетог века. Роман који почиње да преиспитује сопствену структуру унутар романескне приче стиче право да се слободно користи литерарним и ванлитерарним жанровима у трагању за обликом која ће га најбоље изразити. Хибридниост романескног жанра чини га изразито погодним за спровођење свих оних експеримената који прате модернистичку књижевност, у сталној потрази за идеалним обликовањем којим би се естетски фиксирао проблем идентитета и метафизичке реализације савременог човека. С обзиром на то да од Флобера форма преузима примат у конструкцији романа, природно је да се његов развој одвија пре свега на пољу разарања традиционалних реалистичких структура, између осталог и жанровском контаминацијом. На тај начин настају сасвим нове врсте романа, попут романа-есеја, романа-репортаже, антиреалистичког или антикриминалистичког романа (Solar 1979: 20). Нову врсту романа представља и облик који Црњански назива неверном аутобиографијом, мислећи притом на Флоберов *Новембар*, чији приказ пише, али и на свој први роман *Дневник о Чарнојевићу*. Насупрот потпуном обезличењу, у овом типу романа присутан је највећи могући степен поистовећења са аутором, који дејством ироније успоставља неопходну дистанцу која спречава да романескна прича скрене у баналност и да се уместо књижевног дела створи једна сентиментална исповест или одвећ аутентично сведочење пишчево о сопственом животу. Спасоносни отклон притом омогућава преиспитивање идентитета лика и аутора, који остају нераскидиво повезани. Лични тон, препознавање детаља из пишчевог живота, ствараочева заинтересованост, без обзира на његово директно или индиректно мешање у фабулу, даје овим романима особиту осећајност и лиричност, те се дело конституише као симболички ресемантизовано сведочење о животу јунака.

### 3.1. *Посиуиак мешања жанрова у Новембру*

Жанровска класификација Црњансковог романа изазива недоумице, не само због мешања жанрова, које је за модерну књижевност, посебно за авангарду, карактеристично, већ и због једног карактеристичног пишчевог виђења новог романа у коме се дух савремености најбоље исказује формом дневника или неверне аутобиографије. Ову форму млади Црњански уочава као темељ настанка и развитка савремене, послератне литературе. Полазећи од Флоберовог *Новембра* који сматра првом таквом врстом аутобиографског или дневничког предлошка у роману, писац, у предговору *Новембру*, очигледно тежи изједначавању основних поетичких образаца *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*.

У теорији књижевности постоји јасна дистинкција између дневника, аутобиографије и мемоара као ванлитерарних. Антироман, као нова структура која се фабулативним оквиром служи како би расправљала о својим поетичким узусима, задобија слободу коју реалистички роман није имао. Та слобода тиче се и могућности да једно књижевно дело у властитом формалном преиспитивању користи сва средства која би га могла приближити жељеном стилском моделу. Роман превазилази границе строго утврђене поделе књижевних врста и мимикријски се утапа у облике који га најбоље исказују. Рукопис у *Новембру* могао би бити тип романтичарског романа-аутобиографије, испричан у првом лицу, да у њему нема додатка од стране писца који иронијски преиспитује судбину главног лика, али се и сам лик, као пишчева другост, дистанцира од своје исповести, посматрајући је критички као недовршену и неуспелу. Предраг Петровић истиче да се у романтизму „јављају интимни, приватни дневници који остају махом необјављени” (Petrović 2008: 161). Транспонујући овај тип романтичарског аутобиографског дискурса у свој роман, Флобер успоставља мрежу сигнала којима се објављује читаоцу као заинтересовани посматрач у трећем лицу. Најчешће је то обраћање ономе који рукопис чита као довршено дело, непознатом будућем читаоцу. Тако се ствара распон између јунака који исповест пише, не желећи да је пружи на увид ма коме, јер је сматра неуспелом, и приређивача, писца, који дело износи на светлост дана, одлучујући се за писање као метафизички излаз, чиме превазилази позицију фиктивног аутора приповести.

У реализму се дневник афирмише као документарни жанр, који се, као и облици аутобиографије и мемоара, јасно разликује од романа као фикционалне творевине постојањем наглашене референтне усмерености ка вантекстуалној стварности и „позицијом јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу са оним ко пише” (Petrović 2008: 161). Тренутак у коме Флобер раскида са конвенцијама жанровске раслојености јесте кључни за настанак модерног романа. Када позиција стварности каквом је она до тада представљана постане само један од могућих начина уметничког уобличења, створено је плодно тле за проблематизацију односа према истини, која постаје субјективна, изграђена на равноправности литерарног и проживљеног, те се дело више не јавља

као чиста конструкција, нити као инсистирање на доследној репрезентацији стварног, већ постаје легитимно заснован, егзистенцијални чин потраге за онтолошким, чије су границе бескрајне, а тежња за досезањем неисцрпна, и увек недовољна. У тој потрази конвенције су само условне и мере се успелошћу форме да одрази идеју дела.

### 3.2. Дневнички предлогак у Дневнику о Чарнојевићу

У предговору за прво издање *Новембра* на српском језику Црњански овај роман истовремено карактерише и као мемоаре, и као аутобиографију, и као дневник. Не ради се, међутим, о ауторовој неопрезности или недовољном познавању особина које разликују ове жанрове, већ о превазилажењу такве поделе. Сва три жанра стапају се у визију једне форме коју је Црњански дао у *Дневнику о Чарнојевићу*, а која више не чини оштру дистинкцију између њих, већ их скупа користи како би одразила један нов начин њиховог инкорпорирања у приповедачко ткиво овог експресионистичког романа. Неспорно је да *Новембар* у себи већ садржи оне новине које ће утрти пут развоју модерног романа у погледу начина коришћења поменутих жанрова.

Питање које из реченог произлази јесте питање о потреби да се са становишта поетичких решења у *Дневнику о Чарнојевићу* уопште разматра о жанровским разликама које Црњански превазилази. Мисли се, наравно, на однос који постоји између традиционалних дефиниција ових жанрова и њихове употребе. Овакав приступ показује се у нашој критици очито нужним, пошто је Црњански аутор који у својим раним делима јасно обзнањује своју везаност за постојећи корпус жанрова. И у *Лирици Ишаке* и у *Дневнику о Чарнојевићу* јављају се знаке коришћења жанровског искуства претходне књижевности, како би се унутар постојећих форми извео преображај, којим се не раскида ауторова припадност свету претходног литерарног искуства, али који унутар тих искустава ради на изградњи нових могућности, које изобличавају и заобилазе дотадашњу свест о томе шта дати жанр тачно представља. То је поступак који Александар Јерков, говорећи о *Лирици Ишаке*, види као кључни да раног Црњанског посматра пре свега као модернистичког, а не авангардног писца:

„Црњански се према песничким формама односи као модернист, не као авангардист. Он не одбацује без призива песничке облике и не напушта свет форми. Авангардист не само да је већ порушио облике, они остају за њим и нису му потребни, он прелази са питања форме на питања *песничког чина*. Уместо да се бави формом, авангардни песник гледа шта песма *чини* у свету. Авангарда је питање геста, питање положаја књижевног дела у свету, а не питање форме у традицији – чиме је окупиран модернизам” (Јерков 2010: 274).

Говорећи о начину увођења традиционалних форми у нове романескне оквири Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*, Предраг Петровић у овом роману сагледава необично преплитање дневничког и аутобио-

графског: „дневничког (неретроспективно приповедање о непосредно завршеним) и аутобиографског (ретроспективно сећање на успомене из даље прошлости)” (Petrović 2008: 162). Да је могуће роман свести само на форму аутобиографије, морали бисмо да пренебрегнемо семантику наслова дела. Међутим, у духу двојности коју представља главни јунак романа, и која је кључна са становишта његове индивидуације и достизања оног степена онтолошке зрелости која му је неопходна како би уопште могао писати, јавља се и комплексна подвојеност у одређењу жанровске природе дела. У том смислу „битно је укрштање различитих временских планова, односно разлике у временској дистанци која постоји између момента писања и тренутка када се одвијају догађаји о којима се пише” (Petrović 2008: 162). Ако је позиција трансформисаног субјекта, дакле Рајића-Чарнојевића, привилегована у односу на позицију онога ко је у споменутим догађајима учествовао, а то је Петар Рајић, онда се стварање нове метафизичке реалности Рајића-Чарнојевића, мора одвијати искључиво у правцу превредновања и рекреације Рајићевог искуства. То превредновање подразумева селекцију одговарајућих догађаја, придавање истима одређеног симболичког значења, како би се сва та значења најзад сакупила у један заокружен мозаик, који поседује истовремену онтолошку и естеску вредност. Проблем поновног исписивања властитог искуства са достигнуте надпозиције, постаје и проблем стварања једног уметничког дела, чиме се потврђује већ изнета теза о жанровском оквиру, који постаје идеалан за истовремена питања егзистенцијалног и стваралачког, питања која се сливају у једно једино, а то је писање као једини могући преостали начин живљења. На тим етапама кроз прошлост Петра Рајића биће додирнути и многи догађаји којих сам Рајић не жели да се сећа, које жели да заборави и потисне, али нужност коју они имају како би се кроз дело слили у метафизички оквир његовога живота, нагоне га да их записује. Тако се и у исписивању јавља извештај отпор двојника, јер преображај никада не може бити до краја изведен, и субјект је принуђен да се меланхолично креће између егзалтације и резигнације. Већина доживљаја описаних у *Дневнику* јесу Рајићеви доживљаји, Рајићев дневник, али из угла онога ко је познао Чарнојевића, они постају дневник о Чарнојевићу. Када се лествице симболичке обраде успомена успну довољно високо, престаје потреба за потпуним везивањем за Рајићеву прошлост и роман се уздиже до чисте апстракције у којој се Рајић и Чарнојевић изједначавају, што су и кулминативни моменти романа. *Дневник о Чарнојевићу* брише границе између традиционално дефинисаних жанрова и ствара нову, хибридную структуру у којој парадоксално препознајемо и дневник и аутобиографију и мемоаре. Писац октроише нов начин стваралаштва у коме се сигурно знање губи, а са њиме се губи и свезнајући приповедач, и зацртана форма, и правилник о томе шта се сме, а шта не сме уносити у једно књижевно дело. Дело је у својој проблематичности и потрази за одговарајућом формом отворено, баш као и судбина јунака који се не може сурвати у Рајића, нити винути до Чарнојевића, већ остаје препуштен разједању сумње, негде између сна и потонућа.

#### 4. Привилеђовано доба младости

Опозитни однос два животна доба, неискуственог и постискуственог, доминантна је тема два романа. Младости, као раздобљу ишчекивања и надања, супротставља се доба преживелости искуства у коме се онтолошка константа више не налази у реалности живљења, већ се затвара унутар метафизичких система произведених литературом. Отуда овај однос није равноправан, већ се Ја из младости у потпуности подређује приповедачкој тачки гледишта, постискуственом Ја, што омогућава иронијско разграничење. У Црњанскомом роману тај однос је умногоме комплекснији него код Флобера, јер га морамо посматрати кроз удвајање субјекта романа, које се неретко даје у нејасним назнакама, те је понекад врло тешко разликовати Рајића од његовог алтер-ега, уколико себи смемо допустити потребу да ту разлику консеквентно изведемо. Неретко ће сневана искуства Чарнојевића представљати транспозицију у роману описаних Рајићевих искустава, чиме се дневник о Рајићу трансформише у дневник о Чарнојевићу, преобликујући успомене Рајићеве у духу суматраистичке поетике. Централни мотив дела, сан о Чарнојевићу, остварује се у двострукој временској перспективи, перспективи Рајића који сања и перспективи Рајића коме се у сну Чарнојевић обраћа. За Рајићеву трансформацију и досезање суматраистичке утехе неопходно је присуство двојника који ће читав Рајићев живот исписати изнова. Тек након сна и достигнуте епифаније, Рајићу-Чарнојевићу ће бити могуће да своје успомене уобличи као меланхолични субјект вечитог двојства. Отуда је неопходно начинити паралелу између Рајића који сања и Чарнојевића у сну, односно сневаног, младог Рајића и Чарнојевићевог присећања на младост.

Сан започиње атмосфером предратног Беча. Рајић, део „уморне омладине” (Црњански 1984: 46), идеалиста је и поклоник бројних идеја могућег друштвеног преображаја: „Били смо само смешни и млади, ах тако млади. Хтели смо да спасемо свет, сећате ли се о каквим смо све лудоријама говорили. А све би се свршило на Русији” (Срњански 1984: 46).

Однос према младости је амбивалентан. Приповедајући о њој Рајић-Чарнојевић истовремено је ироничан и сентименталан, схватајући своје заблуде, он их истовремено жали. Младост се у његовом сећању непрестано јавља као доба чедности, преискуствености, која у себи носи свест о несавршености друштва, али и снажно испољену наду у могућност његове промене и властитог остварења у њој. Приповедач, као надискуствена инстанца, међутим, суочен је са потпуним губитком некадашњих илузија, па се идеја друштвеног преображаја иронизује у потпуности, понављањем исказа о доласку бољег столећа: „Али ће доћи лепше столеће, оно увек долази” (Црњански 1984: 73). Пошто боље столеће увек долази, а заправо се све одвија по једнаком, стално понављаном, бесмисленом историјском обрасцу, Рајићева младост поистовећена је овде са младошћу уопште, а човекова судбина осуђена на вечиту игру младалачких илузија и болног искуства које их као илузије препознаје.

Појава Чарнојевића, кога приповедач назива „јединим човеком” (Crnjanski 1984: 46), указује на његову дистанцираност, не само од приповедача већ и од остатка понављаног искуства човечанства. Чарнојевићева прошлост, насупрот прошлости приповедача који је се нерадо сећа, златна је: „Не беше одрпан, па ипак, боју његових хлача не погодих никада. Над њима црни морнарски капут, на њему једно једино златно дугме – ‘моја златна прошлост’, рече он” (Crnjanski 1984: 47).

Ипак, потпуно конституисање Чарнојевићевог идентитета показује се немогућим. Да би се Чарнојевић формирао као заокружен идентитет, била би неопходна његова екстериоризација, конструкција у којој би приповедач себе потпуно раздвојио од свога двојника и формирао спољашњу идеологизовану тачку гледишта, налик конструкцијама реалистичких романа. Пошто *Дневник о Чарнојевићу* јесте роман потраге за идентитетом који се не може утемељити, Чарнојевић и Рајић остају у дубокој онтолошкој повезаности, међусобно преплетени, те Рајића у Чарнојевићу има колико и Чарнојевића у Рајићу. Чарнојевић ће показати пут утехе, али никако коначног испуњења. Отуда је Чарнојевић, као и Рајић, меланхолични субјект, чија је једина предност у томе што показује пут одржања амбивалентне позиције преображеног Рајића. Чарнојевић понавља Рајићеве речи о младости: „Највише су те зоре нападали њега, јер се није мешао у препирке наше, и стојао уплашен, наслоњен о стуб светиљке што се гасила, шапућући ‘Шта хоћете од мене још, био сам млад, па је и то прошло, шта хоћете још?’” (Crnjanski 1984: 49).

Сан о Чарнојевићу омогућава Рајићев преображај и шаље сигнал о потреби за реконституисањем сопственог живота кроз писање дневника у коме ће нејасност идентитета довести у однос једнакости реалност и илузију. Све ће то бити одражено и на плану форме која постаје једина могућа за уобличење такве идеје код самога аутора. Положај који према младом Рајићу у сну заузима Чарнојевић јесте онај до кога треба да досегне сам Рајић након буђења, одласка из болнице, и повратка у завичај. То је онај Рајић-Чарнојевић који приповеда. Беле рукавице и бела анђеоска крила младости замењује Чарнојевићево бледило, а суматраистичка утеха постаје део Рајићевог идентитета, који кроз њу наставља да живи преносећи ерос из стварности у визију.

Сан који Рајић покушава да усни, док га Чарнојевић непрекидно буди, говорећи му о небу, јесте сан о младости. Чарнојевићева позиција јесте позиција онога ко је своју златну прошлост иживео, схватио њену илузорност, али и очувао суматраистичку позицију. То сазнање треба сада пренети Рајићу, јер остати у позицији онога ко се са носталгијом сећа своје младости, а истодобно живети у сазнању о илузорности свих надања којима је младост била импрегнирана, значи поновити позицију јунака *Новембра*, и остати без утехе. Из сна о младости Чарнојевић Рајића преводи у сан о Суматри. Румене пруге неба које указују на пут којим треба поћи у новој религији суматраизма јавиће се тако на крају романа да потврде идентификацију са Чарнојевићем из сна: „Тетке пла-

чу око мене и обилазе ме као да сам гроб. Нада мном је небо, оно има румене, благе пруге, те пруге се сваке зоре враћају. Оне ми се врћају, на облацима, пролазне и благе. Ја их свако јутро гледам и живим само за њих, за њих” (Crnjanski 1984: 82).

Повлашћено место младост има и у Флоберовом *Новембру*. Мада се у овом роману позиција приповедача и аутора-приређивача много јасније формално уобличава, аутобиографски карактер дела не допушта потпуну дистанцу, тако да се и Флобер суочава са проблемом утемељења идентитета, упркос томе што настоји да тачку гледишта главног јунака издвоји и формира је онако како ће то чинити у својим каснијим делима, посебно у *Мадам Бовари*. Објављивање аутора у појединим деловима приповести у првом лицу неће измаћи пажљивом читаоцу, а никако се не може посматрати као немарност онога који је исписује, јер је Флоберова прилежност на пољу детаља одавно постала пословична. И управо се у младалачком искуству потраге за срећом степен идентификације најбоље читава. Јунак *Новембра*, баш као и јунак *Дневника о Чарнојевићу*, рано открива своју метафизичку глад, која се у оба случаја карактерише кроз осећање туге и жалости: „Већ у средњој школи био сам жалостан. Ту сам осећао досаду, жеље су ме жегле, имао сам жарких тежњи према безумном и немирном опстанку, сањао сам о страстима, и хоћаш да их има све” (Flober 1920: 19).

Осећање жалости праћено је осећајем потпуне усамљености и изолованости. Немогућност прилагођавања друштву око себе, бездомност и искорењеност, постају доминантне одреднице оба јунака у младости. У *Новембру* се породица и дом јунака готово уопште не спомињу, док Рајић, након мајчине смрти, постаје пасивна фигура, потпуно изгубивши сваки осећај припадности завичају.

Младост нема позицију аутора који роман обликује кроз иронијску реорганизацију и ресемантизацију сећања. Отуда је њено сагледавање наглашено сентиментално. У *Новембру* приповедач свој живот обликује пре спознаје искуственог ероса. Он тражи начин да своју онемогућеност у стварности, потпуно замени фикцијом. Фиктивно уобличење носи хиперболизирану жељу, која се непрестано одлаже, али чува потенцијал свог испуњења у искуству које мора доћи:

„Било је речи које су ме препадале: реч жена, а још више љубазница; тражак објашњење прво у књигама, у гравурама, у сликама, са којих сам хтео да здерем засторе, не бих ли ту што открио. После оног дана кад сам све погодио, то ме је најпре забезекнуло са радошћу као врховна хармонија, али доскора се умирих и отада живим са више радости, јер сам осетио понос кад себи кажем да сам мушко биће које је организовано да једнога дана има своју жену; позната ми је била реч живота, то је било готово улазити у њ и већ кушати нешто од њега, моја жеља није ишла даље, а ја сам остао задовољан да знам што знам” (Flober 1920: 23).

Однос између искуства и речи остаће доминантан у *Новембру*, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Када се еротско искуство најзад догоди и не



испуни своја очекивања, реч ће наново заузети његово место у идеализацији Марије:

„Она можда није била ни лепша, ни ватренија но која друга; страх ме је да волим само један појам свога духа и да драгам у њој само љубав, на коју ме је она навела да сањарим.

Дуго сам се опирао тој мисли. Превисоко сам поставио љубав, да бих се надао њеном приступу; али у истрајности те мисли требало је признати да је ту било нешто истине” (Flober 1920: 108).

Но, снага речи, коју је ова имала у преискуству да организује илузију достигнуте хармоније, више не постоји. Приповедач губи поверење у могућност спознаје, како у реалности, тако и у фикцији. Досада и умор, који су повремено пристизали младе јунаке оба романа, не налазе више своје упориште у наговештајима будућег раја на земљи, а живот постаје празан ход у егзистенцији без илузија: „Раније, пре Марије, моја је досада имала нечег лепог, великог; али, сада је глупа, то је досада човека пуна лоше ракије, сан мртвог пијаног човека” (Flober 1920: 109).

И Чарнојевић свој суматраистички идеал живи све до момента оствареног сексуалног искуства са богатом Американком, након чега се у његов живот усељава меланхолија изгубљеног завичаја:

„Он беше невин и њу то тако зачуди и развесели да је клечала пред њим, и тепала му хиљаде малих речи, дршћући безумно бледа и трома, силна, тешка, лепа.

И тада се опет јави неки чудан бол и туга у његовом причању, и једва чујно шапћући, осећао сам само да ми грли глави и лади чело. А сва та младост, и све те речи доводише ме до суза, а да сам знао зашто” (Crnjanski 1984: 52–53).

Приповедач *Новембра* привид свога идеала постиже само до тренутка буђења чулности. Тај кратак период свесне, али чулима неузбуђене младости, заправо и изазива сав сентимент који јој се у ова два романа упућује:

„Зрелост срца долази раније од зрелости тела; а ја сам имао живљу потребу да волим но да уживам, више чежњу љубави но насладе. Више немам чак ни слаба појма о тој љубави првог младићства где чула нису ништа и коју испуњава само неизмерност; постављена између детињства и младости, она чини прелаз који заборављамо, јер пролази тако брзо” (Flober 1920: 26).

Трансформацијом се неповратно губи чедност детињег духа и његова наивна вера у бесмртност и посебност сопствене судбине. Жал за младошћу жал је за немогућношћу поновног успостављања илузије целовитог идентитета.

## 5. Трансформација јунака кроз циклусе природе

У неколиким радовима који се баве односом Црњансковог и Флоберовог романа мотив јесени са почетка оба дела најчешће се наводи као прва мотивска паралела. *Дневник о Чарнојевићу* започиње исказом

главног јунака: „Јесен и живот без смисла”, (Crnjanski 1984: 7), док Флоберов роман такође започиње мотивом јесени која у субјекту изазива посебно душевно стање и потребу да се сећа младости и започне исписивање својих успомена: „Волим јесен. То жалосно доба добро пристаје успоменама. Када дрвеће нема више лишћа, када небо чува до у сутон риђу боју што позлађује покошену траву, слатко вам је да проматрате како се гаси све што још ономад горело у вама” (Flober 1920: 17).

Ако у обзир узмемо значај који однос јунака према природи има у овим двама романима, уочићемо да циклус промене годишњих доба налази свој ехо у душевним променама фиктивних аутора успомена. Однос према природи притом не подразумева међузависност, нити равноправност, већ потпуну условљеност јунака природом, чијим делом постаје у својој тежњи за налажењем метафизичког ослонца. Јунак *Новембра* човека посматра као једино дисхармонично биће које се у својој недовршености одваја од потпуног склада околине и бива осуђено на вечиту расцепљеност и узалудну потрагу за сазнањем. Жеља за апсолутном запречена је ограниченошћу спознаје, а идеал за стапањем са природом онемогућен преживљеношћу васколиког животног искуства које се показује недовољним и бесмисленим, јер не испуњава високе захтеве жеље. Надградња се делимично остварује једино кроз естетску заокруженост дела чији механизам треба да делује и изнад приповедача и изнад наратора.

Симболичка кодираност промене годишњих доба прати промене у духу субјекта, а сваки степен више у процесу индивидуације, повлачи за собом иронијски осврт на претходно раздобље. Почетак живота, детињство и прва искуства везани су тако за буђење природе у пролеће, када се остварује и прва спознаја о прожетости духа еросом. Лето је доба у коме варљива нада сопственог испуњења достиже врхунац, а затим, бивајући изневерена, у јесен се враћа себи и започиње са исписивањем успомена. Јесен је, дакле, време у коме се формира меланхолични субјект *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*. Отуда она задобија повлашћено место на почетку романа, јер се за њу везује кључна трансформација јунака, она тачка у којој он постаје приповедач. Најзад, зима, као доба умирања и довршетка природног циклуса, везује се за смрт јунака. Смрт јунака овде не подразумева физичку смрт, већ коначно суочавање са ограничењима свога сазнања, што је јасно наглашено и у *Новембру* и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Приповедач *Новембра* коначни слом доживљава при повратку у завичај, видевши да је његово светилиште оскрнављено. Место са кога је некада, у раној младости, посматрао природу и дивио се хоризонту на коме су се у својој савршености и заокружености стапали небо и морска пучина обесвећено је присуством других. Наратор не пропушта да нам предочи да се све ово догађа у зимско доба:

„Ставио је новац у шпак, узео кабаницу и пошао на пут. Месојеђе се те године свршило почетком фебруара. Било је још веома хладно, путеви су били смрзнуте. Кола су се журно котрљала. Он је седео у кабриолету. Није

спавао и осећао је са уживањем како иде према мору које је још једанпут имао да види” (Flover 1920: 126).

Повратак у завичај доноси изневерена очекивања. Тривијалност људске егзистенције којој се јунак током читавог романа оштро супротставља, постављајући се насупрот свету, продире и у последње упориште његових младалачких илузија: „Ту се вратио, то је место опет нашао; али други су га већ присвојили, јер је, махијално изривајући ногом тле, нашао дно боца и одломак ножа. Несумњиво да су ту људи имали забаву са госпођама, ту се ручало, смејало, шалило” (Flover 1920: 128).

Раздевичење повлашћеног простора младости укршта се са јунаковом мишљу о сексуалном чину, забави са госпођама, који се ту одиграо. Губитак епифанијских момената утопљености у склад природе око себе тиме се директно повезује са јунаковим раздевичењем, као коначним достизањем сазнања о онемогућености у свету искуственог.

Овоземаљска егзистенција Петра Рајића престаје оног тренутка када, након расанка са Пољакињом, у њему одумру и последње наде у могућност трајања плотске љубави. Од тог тренутка, Рајић ће се у потпуности везати са своју другост и ерос пренети на природу и идеал суматраистичког самоостварења. Говорећи о семантици годишњих доба у *Дневнику о Чарнојевићу*, Ала Татаренко примећује да се код Црњанског за свако доба године симболички везује доживљај са неком од жена које на свом путу сусреће (Tatarenko 2008: 14–15). Све ове жене виђене очима Рајића-Чарнојевића сачињавају сложен мозаик особина које скупа граде лик недостатног ероса у задовољењу чулне жеље. Љубав са сестрама Маријом и Изабелом сећање је на доживљај из ране младости који се одиграва у пролеће. Жену, Мацу, Рајић ће упознати у лето, након смрти мајке. Јесен асоцира на још једно присећање Рајићево и кратку епизоду са Лусјом, током рата, док своју последњу љубав, којој је дато изразито повлашћено место у овом каталогу, Пољакињу, Рајић упознаје у новембру. Ново пролеће и сан о Чарнојевићу донеће и коначно формирање јунака, који губи веру у остварљивост љубави и умире за овај свет. Коначни повратак Рајића у завичај писаца смешта у јесен, што кероспандира са основним расположењем датим на почетку романа, указујући на одржање меланхоличног субјекта у својој двојности. Флоберов јунак у завичај се враћа зими, чиме се циклус његове потраге окончава у безизлазу. Отуда је и коментар на крају дела неопходан, не да би се морализирало о судбини јунака већ да би се позиција двојности могла одржати уласком другости која се објављује у трећем лицу и фиктивној позицији свезнајућег приповедача. *Дневник о Чарнојевићу* нема потребу за оваквим композиционим решењем, пошто је зима везана за љубав са Пољакињом, чијим се нестанком заокружује потрага за метафизичким задовољењем у искуственом, али се истовремено активира суматраистичка перспектива, која јунаков живот спашава од потпуне ништавности и оставља га у позицији меланхоличног Ја које се кроз читав роман одржава.

## 6. Женски ликови у Дневнику о Чарнојевићу

Однос према жени неуралгична је тачка *Дневника о Чарнојевићу* и Флоберовог *Новембра*. Јунак који у жени не проналази задовољење властитог ероса принуђен је да трага за алтернативом на свом путу онтолошког незадовољства. Могућност или немогућност да се суочи са невереношћу идеала достизања љубави у жени, представља и основну разлику јунака два романа. Док Рајић уз помоћ Чарнојевићевог открићења у сну проналази нову путању ероса, који га везује за природу и даје наду успостављања суматраистичке хармоније, јунак *Новембра* не налази начина да се избори са својим незадовољством, а бледо сећање на љубав коју речи више не могу да поврате води га у бесмисао трајања без икаквог упоришта. Разлика се може успоставити и на квантитативном нивоу. Приповедач *Новембра* остаје везан за младалачко искуство са једном женом, у коју обилно пројектује тежње своје незадовољене жеље, док субјект *Дневника о Чарнојевићу* остварује контакт са неколико женских ликова, од којих сваки носи изванредан семантички потенцијал и које скупа представљају квинтесенцију неостваривог плотског ероса.

До сусрета Рајића са Лусјом долази у јесен, у предаху борбе. Лусја је заправо једина „драгана коју је јунак сам изабрао” (Tatarenko 2008: 15). Начин избора показује се битним већ самим тим што Петра Рајића одликује изразита пасивност. И за јунака *Новембра* Марија је она коју он бира између свих жена које би желео имати. Као и Лусја, и Марија продаје своје тело, а њена одећа је стара и подерана. Све жене у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и Марија у *Новембру*, постају одсев субјектових душевних стања, која се у њима оспољавају, наново га удвајајући. Лусја постаје огледало једне од Рајићевих трансформативних етапа, у којој он, у вихору рата, губи своје младалачке илузије. Њене подеране рукавице упућују на беле рукавице које је Рајић волео носити у младости, а њено бледило на грозу коју осећа у себи пред неумитним питањем смислености свега постојећег, сада када су идеали распршени у блату ровова. Лусјина фигура носи у себи и нешто карикатурално, заједљиво иронично. Њено настојање да остане поштена, упркос томе што своје тело продаје војницима, подсећа на крај Маријине приповести у *Новембру*, и тврдњу Маријину да је невина, јер и поред толиких мушкараца у свом животу, никада није волела:

„Време може да пролази и јутра да се враћају, узалуд су људи употребили свако место на моме телу, ја сам остала каква сам била у десетој години, девица, ако је девица она која нема мужа, која нема љубавника, која није упознала насладе и која о њој непрестано сања, која ствара за себе дражесне аветиње, и која их види у својим сновима, која им чује глас у шуму ветра, која им тражи црте на лицу месеца” (Flober 1920: 95).

„Лишће је падало на нас, а месечина румена лила међу дрвећем и доводила до суза, до нежности болне: љубио сам је, као да никог немам свога на свету целом немам осим ње. Она је, сва луда, измучена, дишући тешко шапутала горко како је све гадно, како је сви маме, а она хоће ипак да остане поштена” (Crnjanski 1984: 21).

Флоберова иронија која се неприметно провлачи кроз Маријин лик, достижући понекад и размере гротеске, продубљена је у Рајићевом доживљају ратне љубави. Лусја постаје дубоко несрећно биће, чији напори да у времену рушења свих норми сачува своју малограђанску идеју о поштењу и потребу за пристојним изгледом, морају изазвати симпатију, али и подсмех код читаоца, као што изазивају смех и код самога Рајића.

Рајићева жена Маца, као једнозначно негативно окарактерисан лик, има посебан статус у роману. Тај надимак који би могао бити верзија њеног имена – Марија, уз истовремено значење на које би реч „маца” упућивала, са функцијом да се лик ове жене додатно омаловажи, указује на вишеструкост релација које се могу успоставити. Идеализација Марије у *Новембру* супротна је деградирању Мацином у *Дневнику о Чарнојевићу*. Кроз лик Маце формира се и подела женских ликова у *Дневнику о Чарнојевићу*, коју бисмо градацијски представили тако што бисмо на једну страну сврстали Изабелу и Мацу, а на другу Лусју, Пољакињу и Марију. Ова опозиција најчешће се везује за придеве „лак и тежак” који се овим женама приписују у тренуцима најприснијег интимног контакта. Тако је Лусјина коса „плава, умиљата, без оног тешког мириса црних коса у мраку” (Crnjanski 1984: 21) (алузија на тежак мирис црне косе је алузија на Мацу), Пољкињине руке су лаке „као ласте” (Crnjanski 1984: 41), а из Маријиног лика и голих рамена „бљешти зора” (Crnjanski 1984: 66). На супрот томе, Изабелине „руке су висиле, и она ми паде у руке сва тешка” (Crnjanski 1984: 65), чиме се њен опис супротставља опису Пољакиње, док је за Мацу сачуван крајње негативан пол у приказу женских ликова, па се Маца мора посматрати сасвим издвојено. Од свих женских фигура које се јављају као Рајићеве драгане једино је Маца увек везана за затворен простор, што значи да се само у њеном случају онемогућава веза ероса жене и природе. Маца, паланачка невеста, носилац је свих оних особина средине које јунак презире. Лицемерје и похота поповских и трговачких жена и кћери, као несудбених Рајићевих невеста које се вешто скривају иза клишетизираних моралних образаца, испољиће се и у Мацином одбијању да у ма какав однос са јунаком уђе пре брака. Иако Црњански већ наговештава њену разблудност, норме средине онемогућавају да се Мацин лик покаже све док са Рајићем не успостави закониту везу. Никола Милошевић добро примећује да се њихов однос од тог тренутка у потпуности мења, достижући своју кулминацију у Мациној изјави да се свет врти око секса, што ће пренераженог Рајића довести до гађења и стида:

„Последњи потез у уметнички танано уобличеној визији еволуције Чарнојевићеве супруге представља управо онај исказ чију универзалност испитујемо: ‘То вече смо мало више пили за вечером и она се весело насмеја: ‘Па шта ћеш, око тога се окреће свет.’”

Већ првим делом наведене реченице омаловажава се ‘мисао’ паланачке невесте. Међутим, радикално омаловажање доноси тек неколико других формулација: ‘Ја ућутах и погледах је пренеражено. Лежала је крај пећи сва гола. Њене лепе ноге, испружене, витлале су се у сјају пећи, као да су иг-

рале. Ја јој тихо приђох, и неким осмехом пуним стида, који дотле нисам познавао, узех њену кошуљу са земље, покрих је, и почех јој говорити о земљорадничким задругама.” (Milošević 1970: 82–83).

Однос супротности јунака и његове супруге успоставља се на више нивоа. Мацино руменило опонира Рајићевом бледилу, њена активна, агресивна природа која избија из привидне стидљивости и повучености остварује се према потпуно пасивном и препуштеном Рајићу, док њена ангажованост и укљученост у друштвени живот паланке има према себи Рајићево гађење према нормама, законима, лицемерју и сплеткама исте. Посебан акценат Црњански ставља на брак као институцију која онемогућава слободу воље трагања за љубављу: „Не, док се не сруши брак, мира бити неће” (Crnjanski 1984: 41). И Рајићева љубав са Пољакињом имаће за препреку њено брачно стање, које доводи до сталног колебања између оданости мужу, који је отац њеног синчића, и Рајићу, у кога је заљубљена. Маца је једини лик у овом каталогу жена који се не може ни на који начин довести у везу са Флоберовом Маријом. Самим тим што се јунак *Новембра* до извесне мере пресликава у лик обожаване жене, чију фигуру накнадно дописује, он не може да према њој успостави однос гађења који према Маци има Рајић. Донекле иронизовано, виђење Марије никада не прелази у отворен презир.

Пољакиња, коју тешко болесни Рајић упознаје у болници у Кракову, најзаступљенији је женски лик романа. Између сусрета и расанка са Пољакињом јунак кроз сан о Чарнојевићу остварује симбиозу која ће искуство плотске љубави анулирати, а ерос јунака у потпуности везати за природу и суматраистички занос. Није случајно што ће овоме лику бити поклоњена толика пажња у роману и што ће баш она бити експлицитно повезана са Маријом из *Новембра*. Приповедач *Новембра* напушта Марију, као што и Рајић напушта Пољакињу у оном тренутку када се читаоцу чини да је њихова љубав на врхунцу и да би се могла реализовати као нека врста излаза из кошмара метафизичке неостварености:

„Ја знам да ће она отићи. Изгубио сам дах, болан сам, изгубио сам здравље, изгубио сам љубав, изгубио сам душу, све сам изгубио негде у лишћу, у лишћу. Она ће плакати и тражиће ме, али после...?” (Crnjanski 1984: 78–79).

Узвишена, духом оплемењена, идеја љубави коју као основни импулс свести носе оба јунака метафизички је зов који у свету остаје без одзива, јер време нарушава стабилност сваког оформљеног поретка. Јасно је да „после” којим је обележен и обезвређен сваки потенцијално битан доживљај у *Дневнику* онемогућава самопотврђивање у релацијама овога света. Љубав према Пољакињи тако је осуђена на тренутак и неопходно ју је напустити, како би се пронашло ново онтолошко упориште и оформио меланхолични субјект везан за идеал који се не може подврћи искуственој провери. Свест о пролазности прати и деградација јунакиње Пољакиња је распета између дужности и осећања, она се не може никада предати у потпуности, а све то се опет губи у порозном врт-

логу времена које све брише и оставља само живот без смисла. Потрага за женом окончава се спознајом варљивости њеног ероса:

„Она се још бори, заклиње ми се да није видела мужа, али сам ја дознао да је варала њега са мном, а мене с њим. Она је дирљива у њеној лажи и борби” (Crnjanski 1984: 75).

„Она ми говори о синчићу своје и моли да је водим са собом. Ја нисам више жељан да ме ко воли, него да сви заволе лишће. Нећу да будем ником захвалан, и побећи ћу од ње. Зажелео сам се завичаја мог, да га гледам, да му се ругам, да лежим под лишћем његовим. Не, не знам шта је добро а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило, али једно знам, да је наша срећа у лишћу” (Crnjanski 1984: 78).

Као што се и сан о Чарнојевићу најпре нашао у штампи као посебан текст што указује на издвојено и значајно место које заузима унутар романа, тако и сећање на Марију и Изабелу има посебно место у романескној структури, без кога би „портрет јунака био непотпун” (Tatarenko 2008: 17). Епизода се појављује наизглед немотивисано, искрсава у сећању јунака, да би исто тако била нагло прекинута, без графичког раздвајања од остатка текста.

Посебан статус овог првог љубавног доживљаја огледа се у немогућности да се јасно одреди субјект који се сећа, као и време и простор сећања. Мајка је први пут озбиљно болесна, а јунак попут месечара лута приморјем и укрцава се на барке које га воде било куда. Уколико се подсетимо сна о Чарнојевићу и порекла Рајићевог двојника, видећемо да се оно везује за далматинску обалу.

Идентитет Рајићев који се до тог момента могао пратити, нагло губи своје обресе и усваја Чарнојевићев идентитет. Остварени преображај брише границу стварног и фиктивног и љубавни доживљај на далматинском острву задобија снажну симболичку вредност. Отуда и издвојеност овог призора у односу на остатак Рајићеве приповести. Посебан семантички потенцијал задобија име места. Оно је најпре Понте, што може упућивати на Овидијево дело *Epistulae ex Ponto*, а затим Пунто – тачка, као тачка крајњег одредишта јунака, његов нови завичај, али и као тачка на настојање да се чулном љубави дође до властитог уцеловљења. Овидијево дело збирка је писама које прогнани песник пише пријатељима блиским цару Октавијану, како би се овај смиловао и вратио га у завичај. Завичај и писмо два су кључна симбола и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Може се рећи наиме да је завичај главног јунака у писму. Писма без одговора која шаље Чарнојевић Марији Кири, писмо пријатељу у коме се описује сан о Чарнојевићу, писма Рајићева мртвацима при повратку у завичај, као и „писмо” о доживљају на Понтеу, чија се веродостојност не може утврдити, представљају начин да се превазиђе питање истинитости сећања и да се онтолошка истина представи кроз чин исписивања у коме фиктивно и реално, оплођени одговарајућом формом, престају да буду међусобно одвојени појмови који се губе у јединој реалности, реалности писања, милошћу уобличења јунакове прошлости: „Око мене су

биле вреле сенке и ја застадох крај прозора ћутке. Па ипак узани сокаци чинили ми се давно познати. Зидови бели били су тако драги као нигде до сад, милији и блажи, тиши него у завичају” (Crnjanski 1984: 65).

Један усклик са обале: „Addio Pierre” биће сигнал да се у новосагледаној реалности опраштамо са Рајићем. Опроштај са Рајићем, истовремено је и опроштај са покушајем да се спознаја оствари кроз љубав према жени. Две сестре, чулна Изабела, и недокучива Марија, представљају раздвајање две стране женског ероса и немогућност постизања симбиозе духовног и чулног у ма ком љубавном искуству. Достижна и податна је једино Изабела, док Марија постаје идеал у који се пројектују слике мајке и Богородице, оваплоћење потпуног ероса који јунаку измиче. Упоређујући описе Изабеле и Марије са првим описом Флоберове јунакиње, можемо утврдити да се поједини детаљи присутни у Флоберовом делу, понављају у приказу два женска лика у *Дневнику о Чарнојевићу*.

„Угледао сам лик дивне лепоте: иста усправна црта ишла је од вршка њене главе пругом где су косе биле раздвојене, пролазила је између њених великих засведених обрва, њеног орловског носа са дрхтавим и задигнутим ноздрвама као код старинских камеја, па је секла по средини њену топлу усницу, засењену дугим маљама, па врат, дебео врат, бео округао: кроз њено одело видео сам како се облик њених груди диже и пада покретом њена дисања. Тако се држала на ногама преда мнош, окружена сунчаном светлошћу, која је пролазила кроз жуту завесу и јаче истицала то бело одело и ту црну главу” (Flober 1920: 61).

„Главу је уморно наслонила на леву руку. Из њеног црног одела вирила је њена бледа глава, која ми се на сунцу учинила проста и опаљена, саливена од једне благе, танке црте, која ме је привукла њој” (Crnjanski 1984: 65).

„Под прозором стајаше Марија и певаше. Прала је рубље. Из њеног лика и голих рамена бљешташе зора” (Crnjanski 1984: 66).

Приповедач дневника привучен је Изабели усправном цртом њене фигуре. Интертекстуални моменат упућује на свест о јунакињи *Новембра*, чиме писац понавља поступак Флоберовог јунака, али бива изневерен. Изабела не може бити као Флоберова Марија, јер је и она као књижевни лик претрпела интервенцију приповедача и аутора. Слика Марије у *Новембру* идеализована је, на шта упућује аутор исповести говорећи да је сећање на Марију у себи садржало тек нешто истине, а да је Марија фиктивни лик грађен као огледало субјекта. Лик Марије из *Новембра* раслојава се по својим особинама у две жене Црњанскове епизоде о Марији и Изабели. Првој, Изабели, приписане су физичке особине Флоберове куртизане и она је сва од чулности, а другој, Марији, припада представа коју субјект *Новембра* гради о куртизани (поистовећујући је са својим мисленим идеалом жене), чиме се Црњанскова Марија указује као духовни принцип недостижне љубави. Тако се идеја љубави открива преображеном јунаку, Рајићу-Чарнојевићу, коначно неостваривом у неухватљивој опсени Маријиног лика.



## 7. Лик Марије у Флоберовом Новембру

Циљ коме тежи Флоберов приповедач градећи кроз сећање лик своје прве љубави, Марије, сличан је ономе који Црњански има на уму удвајајући Петра Рајића у Чарнојевићу. Преобразити живот у литературу и избрисати дистанцу између догађаја и речи, створити изнова сећањем свој идентитет путем одговарајуће форме значило би надилажење ограниченог, живљеног Ја и ревитализацију сопства у поретку естетски уобличене прошлости. Приповедач у томе не успева, признаје свој неуспех, те је ауторово објављивање неопходно како би се указало као иронијско над-Ја које ће омогућити ново читање приповести. Црњанскова рука у *Дневнику о Чарнојевићу* остаје скривена, Флоберова је у *Новембру* неопходна.

Марија је тако литерарна пројекција која се оспољава кроз идеал приповедача, иронијску деградацију аутора и фиктивни удео властите приче. Трансформацију дакле не трпи једино она као лик већ и сам приповедач у њеном виђењу, када Марија преузме проговор у првом лицу. Замршеност живота која не допушта установљење идентитета Рајића и Чарнојевића, што се на плану форме читава у непрестаној измени првог и трећег лица у Сну о Чарнојевићу, јавља се и у *Новембру*, где се Маријино виђење приповедача меша са приповедачевим виђењем Марије, онемогућавајући јунаку *Новембра* да себе централизује као привилеговану тачку гледишта која исписује и превреднује успомене. Марија, као други лик романа *Новембар*, искрсава изненада, наизглед потпуно немотивисано. Приповедач је пре тога ни на једном месту не спомиње да би се, изненада, у тренутку неиздрживе потребе за искуственом потврдом својих снарења о жени, обрео пред њеном кућом, која му је очигледно већ дуго позната, као и жена која у њој обитава:

„Добро сам знао куда идем: извесној кући у једној улици где сам често пролазио, да осетим како ми срце куца; она је имала зелене прозорске капке, унутра се улазило преко три ступња, ох! знао сам то напамет, јер сам је веома често гледао, проматрао сам је, пошто сам свраћао са свога пута само да видим затворене прозоре” (Flober 1920: 59).

Важност коју прозор као симболички простор привилеговане тачке гледишта главних јунака у Флоберовим делима има истакао је још Жан Русе у свом есеју о *Мадам Бовари*:

„Већ је Марија у *Новембру*, проводила читаве дане на прозору: место ишчекивања, стражарско место над празнином одакле може да искрсне намерник, догађај. Прозор представља повлашћени положај за флоберовске личности, које су уједно непокретне и струјом понесене, које су заглибљене у својој тромости и предаје лутању сопствене мисли; у затвореном простору где душа чами, ето процепца кроз који се човек може раширити по простору а да не мора да напусти место за које је везан” (Ruse 1993: 170).

Подигавши завесу Флоберов јунак ће се суочити са искуственим изневерењем свог идеала, настојећи да га кроз исповест поврати, у чему не

успева, јер се између преискуствене наде која одлаже своју реализацију и накнадног покушаја да се формом дела та нада поврати налази страховита испразност доживљеног која руши поверење у замену живљеног литерарним. Ипак, завеса се мора подићи, јер се хармонија уобличеног, а недодживљеног, показује недовољном. Као и у Црњанскомом случају, до истине се може доћи само преко болне спознаје неостваривости иживљеног ероса. То што јунак *Новембра* не успева да изврши замену до које Рајић-Чарнојевић доспева начин је да се аутор укључи у исписивање његове судбине и да покуша да се од своје приказане другости дистанцира, настојећи да од ње створи засебног јунака са сопственом тачком гледишта, што ће представљати основ Флоберове методе писања у каснијим делима.

Први сексуални контакт са Маријом прати скала јунакових осећаја, од почетног одушевљења и заноса до крајњег разочарања и упитаности:

„Сваког тренутка повећавала се моја опојност, свакога ми је тренутка нешто више улазило у душу, све моје тело дрхтало је од нестрпљења, од жеље, од радости; међутим сам био озбиљан, пре мрачан него весео, замишљен, удубљен као у нешто божанско и узвишено. Својом руком притискала ми је главу на срце, али лагано, као да се бојала да ме о себе не згњечи” (Flober 1920: 62).

„Вратио сам се дома; вечност је била прошла откако сам из свега изишао; попео сам се у своју собу и сео на кревет, потиштен читавим овим даном, који ме је притискао невероватном тежином” (Flober 1920: 66).

„Зар је само то љубав! Дакле, само то жена! Зашто, о, Боже мој, осећамо глад и када смо се заситили? Зашто толико тежњи и толико разочарања? Зашто је срце човеково тако велико, а живот тако мали? Има дана када му ни анђелска љубав не би била довољна, а овамо се за један сат умори од свих драгања земље” (Flober 1920: 67).

Повратак Марији не може бити повратак на исто, тако да постаје неопходна њена фиктивна изградња. Од обичне провинцијске куртизане Марија израста у жељену жену у коју су уписане јунакове младалачке сањарије. Њен живот обогађује се искуством, осећајем посебности у потрази за недосегнутом љубави и разочарањем због неуспеха те потраге. Неискуствено Ја приповедача почиње наједном да се огледа у искуством презасићеном идентитету Маријином. Приповедач у првом лицу настоји да се оваплоти у другом бићу као својој идеалној другости која ће га уцеловити. Маријино преузимање улоге приповедача постаје отуда обрт који употпуњава приповедачево сећање у намери да се створи савршена илузија проживљеног. Марија више није она жена са којом је остварен први сексуални додир младог јунака, већ сан о Марији. Сневана Марија као носилац даљег приповедања, постаје међутим опасност по лик самога приповедача, она га дестабилизује и учитава као празнину жеље. На исти начин на који се у *Дневнику о Чарнојевићу* одвија сагледавање два идентитета, Рајићевог и Чарнојевићевог, где се Чарнојевић поставља као путоказ Рајићеве даље судбине, али и сам бива несавршен,

разорен оним ко га је створио, Марија се пред субјекта *Новембра* поставља као носилац мистичног идентитета сневане жене, али и као приповедачев неуспех да кроз њу оствари онтолошко испуњење у љубави, до које ни она сама не долази. Марија свог љубавника види као властиту пројекцију идеала који мора бити изневерен, баш као што и он у њој трага за неодрживом потврдом поетски обликованих илузија о љубави. Два огледала дају две илузије без постојања утемељеног Ја:

„ – Ох, што је красан човек када је млад! Да сам ја човек, све би ме жене волеле, моје би очи тако лепо сјале! Била би тако лепо одевена, тако мила! Твоја љубазница те воли, је ли? Хтела бих да је упознам. Како се ви виђате? Код твоје или код њене куће? Је ли на шетњи када пролазиш на коњу? Ти мора да си добар јахач! Или у позоришту када се изилази и када јој додају плашт? Или пак ноћу у њеном врту? Лепи су часови које ви проводите, је ли, у међусобном разговору, седећи под сеницом?” (Flober 1920: 73).

Учестала Маријина питања показују очајничку жељу да се приповедач потврди као оваплоћење њеног идеала, док он сам пушта да Марија верује у своју пројекцију љубавника у њему, као што и себи допушта краткотрајну омаму илузијом коју она за себе твори приповедањем своје бурне прошлости. Две авети држе се заједно у предању спознаје да је њихов однос немогућ, јер свако у оном другом трага за идејом које нема, и не може пристати ни на какав компромис. Субјект за себе тражи све или ништа. Растрзан у својој одвојености од баналних форми живљења, а не могући допрети до превисоко постављених циљева, он се растаје од Марије у оном тренутку када је приповест изречена. Приповедач затим усваја реестетизовано сећање на Марију, као део свог живљеног Ја, али метафизичка недостатност у оба идентитета опстаје и одражава се на приповедача који губи поверење у своје речи. Сама исповест постаје главним јунаком Флоберовог романа, а стилска несавршеност њеног коначног уобличења доводи до замрзавања субјекта, који остаје у зачараном кругу тривијалне свакодневице, што га коначно издваја од аутора, и води нихилистичком виђењу живота:

„Ох! када би могло да се из себе извади све што се ту налази и да се од саме мисли створи биће! Кад би могла аветиња своја да се држи у рукама и да се тиче у чело, место да се губи у ваздуху толико драгања и толико уздаха! Далеко од тога памћење заборавља и слика се брише, док тврдоглавост бола остаје у вама. Да се на њу подсетим, написао сам ово што претходи, надајући се да ће ми је речи ускрснути; у томе нисам успео: знам много више него што сам казао” (Flober 1920: 107–108).

## 8. *Фиџура мајке*

Сложеност коју носи питање односа главног јунака *Дневника о Чарнојевићу* према мајци, а који се непосредно одражава на неуспех утемељења плотског ероса, није довољно разматран у нашој књижевној критици. У делу се успоставља стабилна вертикала која се од припове-

дачевих љубавних искустава непрестано везује за фигуру мајке, а преко ње за небески идеал Богородице и безгрешног зачећа. Чињеница је да су Фројдове теорије либида као основ за рашчлањење подсвесних механизма наишле на широк одзив у књижевном стваралаштву након Првог светског рата. Формом књижевног текста успоставља се нека врста вештачког раја, замена за изгубљени живот субјекта пре стања идентитетарне раслојености.

У есеју „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског” Горана Раичевић поклања посебну пажњу формирању Црњанских раних дела кроз особит принцип мушке туге, у коме се разазнаје неразрешеност комплекса мајке и потпуно одељење чулног и духовног у љубави. Црњансков нови индивидуум постаје мартирска фигура, која задовољење више не налази у односу према жени као споју нежног и чулног, већ се искључиво окреће платонској тежњи за достизањем идеје љубави, која се читава у симболичкој представи мајке односно Богородице као јединог принципа достојног јунакове наклоности:

„Ликови војника са катарзичним искуством светске кланице, искуством које их чисти од земаљских грехова, али и њихова спремност на жртвовање (за своју земљу и свој народ) придаје им ореол христолике чистоте који претеже други тас теразија на којем су њихове овоземаљске грешности. Та спремност, дакако обележава их као носиоце специфичне ‘мушке туге’, али то чини и њихово својевољно опредељење за несрећу (као опредељење за пораз као часнији избор од победе)” (Raičević 2010: 71).

Овако формиран меланхолични субјект, Рајић-Чарнојевић својом опредељеношћу настоји да превазиђе чулност и оствари се искључиво као етерични субјект. Заточник суматраистичког принципа остварује се кроз супротстављеност демонског и христоликог у себи. Демон сексуалности надилази се христоликом надградњом субјекта у сагледавању Чарнојевића, своје другости. Чарнојевић је онај степен више из Црњансковог *Пролога*, али не и степен потпуног отцепљења од демонске стране своје природе. Преображени Рајић и даље у себи носи узнемирујућу двојност, довољну само да одржи модернистички хоризонт наде.

Тежња ка потпуном раслојавању сексуалног и духовног унутар једног лика носи, по Горани Раичевић, јасно исказан комплекс мајке: „Према нашем писцу, грандиозна ерупција уметникове енергије има порекло управо у наслућеној тајни овог односа и предодређена је њом” (Raičević 2010: 79–80). Раичевићева наводи као пример психофилозофију полова Ота Вајнингера у којој се као два недодирљива света јављају принцип женског, који тежи земаљској сврси срећног спајања, и принцип мушког, који у занетости метафизичким тежи платонском еросу, етеричној љубави (Раичевић 2010: 80).

Оформљење мушког принципа као искључиво метафизичког Фројд објашњава као резултат инцестуозне фиксираности на мајку или сестру, чиме се сваки контакт са другим полом, изван овог круга, своди искљу-

чиво на задовољену сексуалност, не и на остварење укупног емотивног задовољења:

„Одвајање еротичног од сексуалног, ‘платонске љубави’ од полног сношаја, љубави од полног нагона, представља, према Фројду, неуротичан поремећај произашао најчешће из несавладаног инцестуозног фиксирања мушкарца на мајку или сестру, при чему долази до неприродног раздвајања ‘нежног’ и ‘чулног’ тока јединственог човековог љубавног понашања, који када воли, онда и жели, а када сексуално жели жену, он треба и да је воли” (Raičević 2010: 80).

Ако се вратимо Црњанскомом роману, видећемо да је *Дневник о Чарнојевићу* дубоко прожет мотивом мајке чије се стање неретко повезује са тренуцима уласка у нове емотивне односе главног јунака. Мајчина смрт наговестиће познанство и женидбу са Мацом, а мајчино прво озбиљно побољевање губитак невиности са Изабелом. Посебан облик везаности за мајку, односно њен идеал, остварује се као нека врста непрекршивог завета, кроз који биће јунака и мајчинска фигура пулсирају заједно, а сваки потрес у овом односу, било да се тиче мајчиног нарушеног здравља или смрти, било да се односи на њено одвајање од приповедача и одлазак другим мушкарцима, сеизмички се одражава на његову судбину, доносећи радикалне заокрете и важне животне прекретнице.

Механизам реинтерпретације сопственог живота, виђеног очима двојника, којим се границе фикције бришу, биће тако посебно усредсређен на очишћење успомене на мајку. Комплекс противречног односа према мајци Рајићевој, у коме се љубав према сину меша са њеним промискуитетним навикама, разрешиће се кроз Чарнојевићеву фиктивну надоградњу мајке као чистог, неоскрнављеног идеала, у коме се сублимира јунаков ерос у својој жудњи ка достизању стања потпуне продуховљености:

„Она је најрадије играла са влашким официрима, који су ми доносили слаткише. Водили су ме на јахање и ја се сећам, како бих се уплашио кад би негде застали и сусрели мајку која је ишла пешице и гласно се смејала. Приметио сам да се тај кикот, који сам мрзео, понављао увек, кад би се обукла у ту црну свилену хаљину, која је била јако тесна. Тада су ми очи по цео дан биле пуне прикривених суза” (Crnjanski 1984: 12).

„Па, ипак, драги мој, како беше страшно оно што причаше о својој мајци. Она је једнако прала и рибала под. Дед, отац, браћа, сви су били пијани; било је страшно слушати како једино та жена у породици ради, риба под и спасава их, и буди их мамурне пред зору. Она је плаћала дугове, она га је школовала, отац му беше писар на фару. Кад причаше о њеној коси седој мени се учини да сневам, толико је личила на моју мајку. Ах, никад не могу да заборавим ту жену. Она није била никад заљубљена, њу никад нико није миловао, тукли су је, мамили је пијани и обесни и она је једнако рибала под” (Crnjanski 1984: 49).

Већ у ова два одломка у којима се даје лик Рајићеве, а затим и Чарнојевићеве мајке, можемо уочити како се лирска проза Црњанског конституише симболичким претапањима особина привилегованог карактера у карактер других ликова романа. Маца ће тако понети негативни пол особина, промискуитетни идентитет Рајићеве мајке, а Пољакиња позитивни пол ресемантизоване представе о Чарнојевићевој мајци. Маџина уста увек су пуна слаткиша, њени су пољупци отужно слатки, а стално понављане речи: „Слатки још, још...” (Crnjanski 1984: 36), у којима се назире силовито пробуђена сексуална жеља, активирају сећање на мајку и изазивају гнушање. Уз то, Маџу готово увек видимо у црној хаљини, попут оне коју је на мајци Рајић мрзео, а њена изјава да се свет врти око секса употпуњује је као пресликани модел мајчиних особина којих се јунак мора ослободити. Са друге стране, Пољакињина судбина делимично је везана за судбину какву има фигура мајке у Чарнојевићевој приповести. Удаја на силу и осећање дужности према оцу свог детета, који јој не допушта да се у потпуности преда ономе кога воли, даје јој ореол мартирства и упућује на меланхоличног приповедача који у њој проналази представу мајке из свога сна. Међутим, упорно настојање Пољакињино да своје дете приволи да за оца прихвати Рајића постаје један од главних разлога њеног напуштања. Одричући се ове љубави јунак врши симболички чин оцеубиства, не допуштајући себи да се испречи у односу мајке и сина.

Дивинизацијом мајчинске фигуре фигура оца се ништи. Христолики јунак, носилац мушке туге, може имати само безгрешну мати, богомајку, неупрљану страстима, неуслишену за овоземаљско осећање љубави, каква је мајка сневаног двојника. Тај пречишћени лик мајке појавиће се у епизоди о Марији и Изабели, коју смо већ спомињали као крајњи израз новог приповедачевог идентитета. Положај који он заузима у тренутку када, након проспаване ноћи са Изабелом, посматра Марију, карактеристична је перспектива коју Црњански користи током читавог романа. Привилеговано место субјекта на прозору умногоме подсећа на Флоберово коришћење ове технике у роману *Мадам Бовари*. Рајић-Чарнојевић омеђен је затвореним простором, везан за једну ограничену тачку света, а једина веза са жељеним постаје поглед, односно визија, која блуди и пружа се преко границе искуственог. У тој визији он сагледава недостижну Марију, неоскврњени, етерични идеал богомајке, довршетак оне вертикалне пројекције у којој се женски принцип уздиже од чисто чулног ка чисто духовном. Ови излети маште брзо се завршавају, илузија нестаје и Рајић-Чарнојевић је принуђен да се врати стварности која након сваке визије постаје све неподношљивија да би најзад дошло до њеног одбацивања што ствара предуслов ресемантизације проживљеног.

Колико је присуство фигуре мајке од упадљивог значаја за креирање надреалног онтолошког хоризонта битно у *Дневнику о Чарнојевићу*, толико је изостанак оваквог лика у Флоберовом *Новембру* симптоматичан, тако да делује да се у овом погледу два романа у потпуности разилазе.

Уколико оба дела посматрамо као надоградњу аутобиографских предлога, у којима су поједини детаљи из ауторовог живота инкорпорирани у фиктивно ткање романа, не можемо да се не запитамо како у обликовању приповедача *Новембра* није било места за било какав детаљ из породичног живота. Јунакова разрођеност од света у коме је принуђен да живи, доведена до крајности у *Новембру*, присутна је и у *Дневнику о Чарнојевићу*, али је ипак постављена у опозитни однос према завичају и породици, уз посебно издвајање мајке као принципа кроз чије се транспоноване прати преображај Рајића у Чарнојевића, и која тиме постаје други централни лик романа, који детерминише однос према осталим женама у *Дневнику*. У *Новембру* се овако комплексна структура формирања метафизичке другости приповедача не остварује, али у процесу обликовања Маријиног лика могу се наћи бројне сличности са Црњансковим виђењем идеалног ероса. Име главне јунакиње упућује на име Богородице, али њена развратна природа одваја је од овог идеала и приближава једном другом новозаветном лику, Марији Магдалени. Марија у *Новембру* истовремено је девица и блудница, грешница и покајница. У њој, као и у приповедачу, али и као у Рајићу-Чарнојевићу, живе две природе, божанска и демонска. Ипак, у *Новембру* не наилазимо на Флоберово дистанцирање од онога што Црњански види као притежање демонског које његовим ликовима онемогућава приступ метафизичком. За јунака *Новембра* управо таква Марија, растрзана у своме двојству, јесте циљ коме се креће његова жеља. Отуда Флобер не ствара симболичку слику располућивања два принципа, коју гради Црњански у Марији и Изабели. За Флоберовог јунака метафизички хоризонт остаје затворен, те нема настојања да се визије жељеног ероса посебно издвајају кроз епифанијске узлете у сну. Иронијски однос који је у *Новембру* значајно оспољен присуством аутора у трећем лицу, наглашава дистанцу према приповедачу и акценат ставља на његов неуспех да се изрази. Безизлазна позиција створена је тако не само непостојањем уписаности метафизичког у текст, већ и стилским слабостима које онемогућавају литерарну сублимацију доживљеног.

Маријин лик из *Новембра* тако је у Црњансковој транспозицији добио више него што је Флобер желео да му да, а Марија у *Дневнику о Чарнојевићу* обликована је као биће које надилази Флоберову Марију, управо захваљујући важности која се придаје мајчинском принципу.

Ипак, то не значи да овог мотива у *Новембру* нема, и да се он не може уочити, иако је скрајнут. Пошто је Марија огледало, пројектовани идентитет приповедача *Новембра*, она се нужно поставља у подређену позицију према могућности онтолошког испуњења. Међутим, постоји и значајна разлика која привлачи приповедача Марији, а која се огледа у њеном искуству. Не ради се ту само о искуству богатог промискуитетног живота куртизаниног већ и о дилемама и спознајама, мучењима душе, које она доживљава на свом путу потраге за љубављу. У Маријиној приповести ми препознајемо очајничку борбу да се проба све што би ис-

куство чулног могло донети, да би се досегао ниво духовног испуњења у идеално пројектованом, а недостижном смирењу коначно остварене емоције. Њена настојања да обузда своје бласфемичне визије и разблудне пориве, разједају је и она се препушта вери и цркви у нади да ће чулност бити утажена:

„У цркви сам гледала гола човека протегнута усред крста; и ја сам му подизала главу, испуњавала сам његове бокове, бројила све његове удове, подизала његове веће; сањала сам га пред собом као кршна младића, са пламеним погледом; скидала сам га са крста и спуштала га према себи; на жртвенику тамјан га је обавијао, он је ступао напред у диму, док су ми чулни жмарци пробијали тело” (Flobert 1920: 82–83).

Немоћ Маријина да кроз религију пронађе духовни излаз за заблуделост свога тела, указује на позицију коју религијско заузима у овом роману. Вера престаје да буде задовољавајући метафизички корелат, а како другог духовног ослонаца нема, за њим се трага у сфери искуственог, што је потрага унапред осуђена на пораз. Марија излаз види у детету, те, када више не може да се оствари као жена која воли мушкарца са којим достиже сексуално задовољење, њен ерос се преноси на безусловну љубав коју би осећала према своме породу. На тај начин, Флобер пред крај Маријине приче, даје слику која неодољиво подсећа на Мадону. Марија, која себе сматра невином, јер никада није спознала љубав, жели да се емотивно оствари као мајка. Приповедачев идеал жене досеже тако до саме Богородице, слично визији Чарнојевићеве мајке у сну. Недостаје само један корак до Црњанскове Марије, али тај корак Флоберов приповедач не може начинити.

## 9. Нови индивидуум евројског романа

Субјект *Новембра* очито не успева да се избори са питањем очувања егзистенцијалног смисла. Остајући заробљен у сазнању ништавности свега постојећег, не одлучује се за стваралаштво, а његова исповест остаје њему самоме, исписивана кроз жељу да речју поврати изгубљено време. На овај начин ствара се знатно већа дистанца него у неким каснијим значајним романима насталим на темељу флоберовског субјективистичког модела, попут Џојсовог *Портиреша уметника у младости*, при чему препознајемо борбу која се већ тада води у младом Флоберу, између субјективног и крајње објективизованог начина писања, у коме би се лик сасвим одвојио од приповедача и створила посебна тачка гледишта везана искључиво за лик. Ипак, овај аутобиографски модел имао је за Флобера и значајних предности, будући да је уписивањем себе у живот младог јунака *Новембра*, могао да са позиције надређеног приређивача исповести говори о актуелним проблемима романескне форме и обликовања књижевних јунака. Аутор се готово неприметно укључује у ток мисли приповедача и његов ће се глас ненаметљиво појављивати у појединим деловима исказа у првом лицу, удвајајући позицију наратора.



У предговору првом издању *Новембра* на српском језику, 1920. године, Црњански пише да је овим Флоберовим делом успостављен нови индивидуум европске литературе:

„Крај страшног и веселог Челинија, високог и сухог несрећног Дон Кихота, оца модерног човека, после безбрижног и милог Касанове, коме се коса диже на глави кад прочита оно ‘ти ћеш и Анријету заборавити’ и осети смрт, у *Новембру* се јавља нов човек. Цео свет је његов. Прошлост и даљина нестају у њему. И оно што је пре много столећа било – његово је. Бол његов везан је за све патње у свету; он завичаја нема више, и сви га предели растужују својим суморним видицима. Осетивши путовање и море, он зна да закони, ни границе, ни растојања, не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско. Рад, све струке, јава, живот, све то губи смисао и снагу пред једном тајанственом тугом, која је опет смрт, која је у природи вечна и неизбежна” (Crnjanski: 149).

Нови индивидуум је, дакле, човек вечите потраге за вишим, смисленијим, човек незадовољене метафизичке глади. Том новом, модерном индивидууму, кога можемо одредити као „метафизичку животињу”, припадају јунаци оба романа. Главни лик *Дневника о Чарнојевићу*, Петар Рајић, прошавши страхоте Првог светског рата, стоји на позицији у којој се сва цивилизацијска утемељења, почевши од религијски, људских, моралних закона и норми, немилице урушавају, остављајући за њим заблуде младости, а у њему пустош бесмислене будућности. Спознајући у сну свога двојника Чарнојевића, Рајић доживљава преображај који га спасава ништавила и наставља да живи глув за датости овога света, а отворених очију једино за суматраистички егзистенцијални идеал. Трансформацијом Петра Рајића у дуалитет Рајића и Чарнојевића остварује се основни услов да успомене Петра Рајића буду написане. Дело се ствара са свешћу о оправданости исписивања јунакове прошлости у новом метафизичком оквиру, па се смисленост писања поставља као смисленост егзистенције.

У *Новембру*, који се остварује као двопланска романескна структура, налазимо исповест главног јунака у првом делу романа, односно коментар те исповести, који на самом крају даје приређивач. У коментару се у маниру свезнајућег приповедача довршава прекинута исповест рукописа и дају назнаке о даљем животу онога који је исповест написао. Јунак *Новембра* не успева да очува свој онтолошки двојни статус, губи веру у писање и, одустајањем од рекреирања протеклог живота, празни идентитет и живот завршава у очајању и бесмислу. Отуда се двочлана композиција *Новембра* указује као неопходност. Појавом приређивача метафизички хоризонт се изнова отвара, а вера у писање подупире критичким односом према јунаку исповести и његовом протраћеном књижевном таленту.

Путовање започето у литератури која субјекта формира враћа се властитом исписивању као јединој подношљивој реалности, а међа фиктивног и стварног постаје флуидна све до свог потпуног нестанка. Литература се утемељује као једини гарант смисла. Отуда је и њено место

у роману Флоберовом и Црњанском толико значајно. Јунак *Новембра* свој преискуствени свет убличава на основу поетских визија у делима која чита. У почетку, дакле, беше реч, „реч жена, а још више љубавница” (Flober 1920: 22), коју прати кушање љубавнице и жене. Међутим, када се застори илузије искидају, када се стварност укаже у својој наготи, реч која би успоставила претходну хармонију не појављује се и наратор не успева да се избори да у писању пронађе окриље које ће га заклонити од горке спознаје сопствене ништавности. Због тога се његова исповест прекида, управо у оном тренуку када је, како приређивач иронично примећује, требало да постане боља (Flober 1920: 115). Између речи које формирају метафизички идентитет и речи којима би се он морао повратити стоји непремостиви понор егзистенцијалне драме јунака *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*.

### **10. Кришика романшичарске поезије у Новембру**

Аутор у трећем лицу, који се објављује на крају *Новембра* као свезнајући приповедач, оставља читаоцу могућност да коментар прескочи и роман чита само као исповест: „Овде се рукопис зауставља; али, ја сам му познавао писца, и ако неко (ко је дошао до ове стране, пошто је прошао кроз све метафоре, хиперболе и друге фигуре, које доведе испуњавају приповест) хоће да нађе крај, нека настави; ми ћемо му га дати” (Flober 1920: 115).

Флоберов иронични отклон уопштава се, те се дистанца успоставља не само према приповедачу већ и према целини деветнаестовековног књижевног стваралаштва. Форма свезнајућег приповедача показује се неодрживом у инсистирању на физичкој подвојености лика и аутора који његову судбину коментарише, док је цитат о исцрпљености осећања која се више не могу вербално допунити полемика са сентименталним романом, веома популарним у Француској прве половине деветнаестог века. Сентиментални роман по правилу је користио форму исповести јунака у првом лицу, наглашавајући његову хиперболизовану осећајност. Отуд аутор посебно истиче хиперболу као једну од основних фигура које разазнаје у „лошем стилу” пронађеног рукописа (Flober 1920: 116). Идеја пронађеног рукописа, дневника или аутобиографског записа, заживела је у просветитељским романима у осамнаестом веку, а задржала се као један од начина приказа јунакове судбине у фази развоја романа током романтизма.

Флоберов јунак створен је кроз романтичарски сензибилитет, како би се писац од њега иронијски дистанцирао. То наравно не значи да се аутор сасвим издваја од субјекта приповедања. Мешајући се у његову приповест, прелазећи из трећег у прво лице, он се са њим до извесне мере поистовећује, па дилеме приповедача постају истовремено и дилеме аутора. Њихово разилажење одиграће се тек у сфери односа према животной ситуацији коју Горана Раичевић уочава безилазном (Raičević 2005: 209). Један романтичарски јунак не би себи постављао питање свр-

хе писања, нити би аутор тежио да се коришћењем ироније или аутоироније умеша у његову судбину. Рајић-Чарнојевић себи поставља питање: „Коме пишем?” (Сrnjanski 1984: 21), што је једна од кључних недоумица оба јунака. И Флоберов и Црњансков роман на један сасвим нов начин тему смислености исписивања аутобиографије као фиктивно преобраћеног и фиксираног живота укључују у свој сиже. У једном тренутку приређивач-писац *Новембра* укључиће се у исповест, указујући на непоредивост приповедачевог лика са познатим ликовима романтичарских романа: „То није била жалост Ренеова нити небеска неизмерност његове чаме, лепше и сребрније од месечевих зрака; нисам био чедан као Вертер, ни разуздан као Дон Жуан; за све то нити сам био довољно чист, нити довољно јак” (Flobert 1920: 34).

Говорећи о себи поводом споменутих ликова, приповедач открива лектуру којом обликује свој дух, своје преискуствено Ја, стварајући на основу ње хоризонт очекивања који се не може задовољити. Тиме он стиче оне одлике романтичног субјекта од којих се приређивач дистанцира. Међутим, надређени аутор исти цитат користи како би се сам умешао у приповест главног јунака, стављајући нам до знања да он није чист, то јест да није плод чистог фиктивног конструисања, које нужно мора подразумевати претходно идеолошки формирану позицију писца који ствара идентитет главног лика у роману. Коришћење аутобиографског управо има улогу да створи овако сложен однос онога ко приповест пише и онога ко је коментарише и истовремено изнова исписује. Нема потпуног поистовећења, као што нема ни потпуног размимоилажења. Игра идентитета остаје отворена, па је позиција аутора нужно ограничена на статус коментатора догађаја. Упадљив покушај да се коментатор прикаже као свезнајући приповедач аутоиронијски је осврт којим Флобер истиче превазиђеност оваквог модела у модерној прози.

Флобер наслеђе романтизма сасвим различито третира у односу на другог значајног писца реалистичке епохе, Стендала. Приповедање у трећем лицу чини Стендалове јунаке централним фигурама романа, које у засенак бацају не само остале ликове већ и свет у коме су принуђени да се остваре. Носиоци посебних духовних стања и прегнућа, они се кроз роман реализују у величајним доживљајима и исто таквим падовима, а да њихова повлашћеност ниједног тренутка не буде доведена у питање. Писац ствара окружење свог јунака и његова се рука увек осећа присутном у том конструисању. Пресудитељ и тумач догађаја, он прибавља себи божанску улогу апсолутно надређене инстанце приповедања. Код Флобера ове врсте надређености нема. Ауторова рука је присутна, он се неретко меша у токове приповести, али своју позицију никада не дефинише као свезнајући апсолут. Иза дела не стоји Бог, већ писац који је и сам понесен матицом своје приче, и не жели и не може да свој благо надређени положај преведе у положај онога који има кључеве метафизичког сазнања.

## 11. Јунаци Новембра као производ своје лектиуре

Лектира коју јунаци романа Гистава Флобера читају има пресудну улогу на њихово формирање као личности. Од *Новембра* до *Бувара и Пекишеа* повлашћено место које уплив литературе има на животе Флоберових ликова остаће непромењено. Приповедач *Новембра* свој хоризонт очекивања формира на основу великих дела романтизма, а када реалност живљења оспори могућност испуњења жељене егзистенције, излаз налази у петпарачкој сентименталној литератури, лоше написаним романима о великим подвизима, љубавима и путовањима у егзотичне земље. Враћајући се писању, као покушају да свој живот изнова естетски уобличи, изнова постаје заробљеник своје лектиуре, онемогућен да пише ваљано, западајући у стилску извештаченост, обликујући себе и своју идеалну другост као ликове из сентименталних романа. Његов живот израња из литературе и неуспело јој се враћа. Иронијски однос тако се ствара не само кроз релацију приређивача пронађене исповести и њеног аутора већ и између приповедача у првом лицу и његовог дела. Приповедач је свестан својих ограничења, те и сам коментарише неуспех да изрази уобразиљу: „знам много више него што сам казао” (Flober 1920: 108). Трагика приповедача трагика је и приређивача, то је трагика писања, непропорционалности мисленог и исказаног.

Маријин однос према јунаку *Новембра* једнак је Емином односу са љубавницима које сусреће. Марија у њему препознаје савршеног мушкарца из свога штива, док пред собом заправо има збуњеног, престрашеног младића који још није кушао љубав. Марија гради слику јунакову, колико и он гради њену, и две илузије се проналазе у кратком предаху чулног задовољства, које не може прерасти ни у шта друго, јер је моменат разоткривања и разочарања изванредан. Релација се додатно усложњава позицијом онога који пише исповест и који Маријин лик фиктивно предочава, настојећи да у њему достигне сопствену „авет”. Тако Маријино читање, а та се литература чак и конкретно наводи (Flober 1920: 93) постаје приповедачево читање и Маријин лик се на крају обликује као један од ликова из ових сентименталних романа, стапајући у себи варљиво искуство сећања и литерарне надоградње: „Да ли су ови велики болови без имена песничке рапсодије, успомене лошег штива и реторске хиперболе? И зар срећа није исто тако метафора, измишљена неког дана досаде? Дуго сам о томе сумњао, данас о томе не сумњам више” (Flober 1920: 34).

Аутор исповести своју прошлост обликује као лоше штиво сопственог читалачког искуства, са пуном свешћу и отклоном од онога што је написано. Та свест припада иронији приповедача, колико и иронији приређивача, и у тој тачки они постају једно, што ће Флоберу омогућити да се неприметно увуче у прво лице свога јунака. Очито је да *Новембар* у извесној мери представља разрачунавање младог Флобера са самим собом, распетог између ретких тренутака среће и надахнућа и потребе да се сталним самопрегором и исцрпљујућим окапавањем над реченицама дође до жељене форме, а све то у сенци вечите сумње у сврховитост писања.

## 12. Писање као онтолошка недоумица Дневника о Чарнојевићу

Чин исписивања централна је тема *Дневника о Чарнојевићу*, иако не постоји експлицитно дат однос између аутора и лика, као у *Новембру*. У *Дневнику* је тај однос померен унутар романа и остварује се кроз удвајање Петра Рајића у Чарнојевићу, док сам аутор остаје скривен. На тај начин Рајић постаје ауторово друго Ја, са којим је извршена потпуна идентификација, те иронијска оштрица није усмерена на однос између аутора и главног лика, већ између Рајића-Чарнојевића и Петра Рајића пре оствареног преображаја, као и према другим ликовима у роману. Пошто у *Новембру* нема ликова изузев приповедача, приређивача и Марије, који су сви део истог проблематичног идентитета, тежиште ироније преноси се на њихову међусобну конфронтацију, као и на заједнички иронијски однос према исписаном. Међутим, без обзира на начин уобличења судбине јунака ова два романа, суштински проблем идентитета остаје исти, а симболичко понирање у прошлост, у коме се сан и јава непрекидно мешају, има тежњу да верификује један нови идентитет, који је залога спасења, или макар утехе. Литература ће на том путу самоидентификације одиграти кључну улогу. Модернизам Црњанског у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и у *Лирици Ишаке*, није усмерен ка рушењу постојећих књижевних норми, нити ка авангардном одрицању књижевне традиције и успостављању поретка који би био неукорењен и сасвим нов. Писац прихвата претходно искуство, као темељ на коме ће градити форму новог погледа на свет. Али се у контексту усвајања књижевне традиције јавља проблем понављања као стална опсесија оба аутора, Флобера и Црњанског. Рећи ново, уз сталну бојазан да је све речено, поставља проблем смисла писања у центар *Дневника о Чарнојевићу* и *Новембра*. На који начин усвојити искуства онога што је већ написано, а истовремено се од тога дистанцирати и створити нешто посве ново, што ће у литерарно ткиво уплести тако потребан супстрат живљеног.

## 13. Фиџура Дон Кихоша у Дневнику о Чарнојевићу

Свог великог претходника антироман модернитета има у Сервантесовом *Дон Кихошу*. Фигура Дон Кихота за Црњанског је веома битна, пошто сматра да се модерни човек формира на позицији донкихотовских стремљења и изневерења. Призивање Сервантесовог јунака истовремено активира и другу врсту сродности, а то је сродност на плану форме. Као што нови јунак има за претходника Сервантесовог витеза тужног лика, јер и сам води узалудну битку да у сан преобрази стварност, тако и модерни роман за свој литерарни модел узима Сервантесово дело, однос литерарног и стварног, критику затечених традиција и адекватни облик који би на најбољи начин изразио вечне дилеме незадовољеног субјекта. Један од најзначајнијих стваралаца деветнаестовековног романа, Достојевски, у *Идиошу* кнеза Мишкина гради по узору на Дон Кихота и он постаје трагична фигура новог доба која се у односу према свету може

поставити једино као малоумник, лудак. Флоберово прво довршено дело су *Мемоари једног лудака*, а у моментима самопреиспитивања условљеног жељом да се писањем фиксира тренутак надахнућа, јунак *Новембра* мисли да је луд и одустаје од намере. У *Дневнику о Чарнојевићу* питање Рајићевог менталног здравља биће такође постављено више пута:

„Болести су били моји најлепши доживљаји. Облачили су ме у бело и метали ме у прозор, а људи су застајали и гледали ме. О, шта све нису чинили са мном” (Crnjanski 1984: 10).

„Кад-кад разуме се, чини ми се да сам луд; али још чешће да су други луди. Родио сам се од жене, знао шта је вера, кушао сам љубав, па и одушевљење. Чак знам и органску хемију, чак знам да има и идеја које су бесмртне” (Crnjanski 1984: 61).

Упитати себе „Јесам ли луд?” исто је што и запитати се „Зашто пишем?” и „Коме ја ово пишем?”. Вера у недодатљиви метафизички идеал ставља аутора у дилему о сврси свега постојећег, али и сврси свога дела. Бога више нема, а са њим се губе сви појмови света устројеног на религијским моралним начелима, која постају бесмислена у кланици рата и лицемерју околине. Нови Бог је Дон Кихот, вечити трагалац за идеалом, а сваки је модерни писац његов син, христолики мартир, мучен свешћу да се његовом жртвом не искупљује ништа. Не чуди отуда што је први, изгубљени предратни роман Црњансков носио назив *Син Дон Кихотов*, док ће у песми *Молишва* ова тема бити разрађена као сажети поетички образац суматраистичког трагања, оне исте поетике која је покретач Рајићевог путовања ка реинтерпретацији сопства:

„Нова модернистичка фигура израсла из поетике греха и песничког прекршаја води гротескној модернистичкој слици оченаша у ‘Молитви’. У овој песми онај коме је молитва упућена седи на дрвеној раги, са лонцем разбијеним на глави и очима пуним ветрењача – то је *Дон Кихот*. Велико нововековно *Не* које он додацује свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која не може да се на том путу *ичем од смрти нада*” (Jerkov 2010: 284).

У истој песми наићи ћемо и на стихове који указују на правац естетизације метафизичких перспектива: „Оче наш/ син твој је бољи него анђели/ али ником помоћи не може/ Љуби крпе као златну круну/ а у осмеху крије толику забуну/ колико је нема у пролећу и мајци” (Crnjanski 1983: 100). Син бољи него анђели, заправо је Христ, али Христ који никоме не може помоћи и који златне крпе своје литературе љуби као златну круну, али у себи носи вечну забуну упитаности над грађевином коју је створио, питајући се је ли икоме упућена или је само празан сан. Пролеће и мајка симболички су кодови у којима се обликује Црњансков трансцендентални вапај. Ерос природе као вечитог живота и обнављања и преобликован лик мајке, која се у неразрешеној двојности пишевог комплекса едиповске опседнутости најпре преноси у сан, у мајчински

идеал Чарнојевићев, да би затим постала неухватљиви ерос потпуног обоготворења у лику Марије – Мадоне, стапају се у идеалној визији суматраистичких стремљења која умичу искуству и објављују се само у сневаним епифанијским представама.

Дон Кихот ће се у *Дневнику о Чарнојевићу* појавити на два места у истом фрагменту – сну о Чарнојевићу. Најпре се Чарнојевић при првом сусрету описује као неко ко лебди над тлом са својим танким ногама, што је очигледна алузија на Сервантесовог јунака, а затим ће у збрканим представама при крају сна, Рајић кроз Чарнојевића угледати Шаљапина како се на раги појављује на улазу у собу пуну огледала у којој Чарнојевић седи. Шаљапинов лик притом је идентичан Богу, описаном у *Молишви*:

„После изненада опет седео је и картао се у једној собици пуној огледала. Једна лепа жена приступи му и питаше га да ли да игра, он се поклати и рече јој: даћу Вам један добар савет, лепе жене не треба да играју. Један црногорски принц бацао се око њега новцем и свирао у гласовир. На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови се тресли од песме његове” (Crnjanski 1984: 58).

У Дон Кихоту је оличена савршена пројекција симбиозе литерарног и живљеног, фиктивног и стварног, њему тежи мисао Рајића, измученог у болничкој постељи, после ратних разарања која су донела обесмишљење свих важећих норми. Но, ипак, као и ерос мајке и природе, и он постаје недокучиви лик, замагљен у онтолошки недоступним просторима, а призор себе са огледалима симболички се указује као умногострученост Рајића-Чарнојевића и истовремена немогућност да се у једно стопи флуидни лик у непрестаној трансформацији. Дон Кихот стоји на вратима као онај који се мора следити, али до кога се не може доћи. Пројектовање Чарнојевића као Дон Кихота такође не успева, јер су у њему измешани сан и јава Рајићеви, и док Чарнојевић говори, Рајић га посматра као свој одраз у огледалу. Чарнојевић-Дон Кихот удаљена је метафизичка константа, а јунак у својој литерарној надградњи долази само до меланхоличног Рајића-Чарнојевића, и даље човека вере, али и сумње која га нагрizza.

#### 14. Субјективизација времена и простора

Изразито субјективна перцепција главног јунака, у чијој се визији ствара свет романа, утицала је, између осталог, и на потпуно искривљење дотадашњих поимања времена и простора. Оспољеност фанбуле реалистичког романа повлачила је за собом и узрочно-последичну временску перспективу, те се живот главног јунака као кључног завртња у механизму приказа друштвене стварности, одвијао строго утврђеном хронологијом и у јасно омеђеном простору, који је неретко носио одговарајуће импликације, везане за живот на селу, живот у паланци, или живот у великом граду, чија се дехуманизована природа приказивала у журњави за новцем, амбицијом и социјалним статусом.

Са Флоберовим првим романима, процес декомпоновања и релативизације устаљених временских и просторних категорија добија на снази. Окретање човеком унутрашњем животу особиту пажњу скренуло је на питање пролазности и пропадљивости људске као вечитог усуда који сваки труд и надање сурвава у понор бесмисла. Формирати једну кохерентну слику света у сенци таквог сазнања било је немогуће, и што се роман више кретао ка радикализацији интроспективног модела, то су се више пукотине времена јављале у романескној форми. С обзиром на то да Флобер и даље задржава своју књижевност на међи реалистичке и крајње субјективистичке визије живота, његова се литература делимично креће у зацртаним временским и просторним оквирима, па је акценат пре свега стављен на психолошку борбу са свешћу о пропадљивости. У овим романима форма још увек не преузима сасвим обележја јунакове свести, да би се расточила у верном одразу његових сећања. Флобер не нуди онај сложени колоплет сећања који нам даје Црњански у *Дневнику о Чарнојевићу*, где се узрочно-последично низање догађаја потпуно занемарује, а временски распони непрекидно прескачу, пратећи искључиво асоцијативне процесе унутар Рајићеве свести.

*Дневник о Чарнојевићу* и *Новембар* свој поетички императив заснивају на пажљивој селекцији и преобликовању сећања, чиме се протекли живот зауставља у једној фиксираној, наизглед естетски сасвим заокруженој перспективизацији. Свет створен моделом приповедања у овим двама романима нема будућности, већ је сав присутан у прошлости и у садашњости писања која ту прошлост реорганизује. Будућности нема, јер више нема могућности нових емпиричких сазнања до којих би требало долазити. Стога протекла искуства постају грађа за нови свет који се успоставља као једина преостала закономерност, као једино што је икада постојало и што ће постојати. Ничега више нема изван метафизичког статуса субјекта који се сећа. Сећање се одвија кроз амбивалентан емотивни однос субјекта. У *Дневнику о Чарнојевићу* Рајић-Чарнојевић „пише много шта, чега се нерадо сећа” (Crnjanski 1984: 7) и тиме на самом почетку разоткрива двојност свога Ја. То ново Ја које се сачувало једино у поверењу у мисију писане речи жели да истовремено заборави све што му је пољуљало и готово сасвим поништило веру у живот, али у исти мах мора да се сећа како би писало, јер је писање једини залог отварања новог простора наде. На том путовању кроз лавиринт прошлости Рајић-Чарнојевић ће ову позицију успешно одржавати све до самога краја. Механизам незадрживог временског хода обесмишљава догађај, али га поверење у ревитализујућу снагу речи која склапа симболички мозаик дела из фрагмената тих истих сећања, тера да их у дневник записује. Логика јасног хронолошког излагања доживљаја није потребна Црњанском, јер су чворишта романа симболички кодови који за себе везују догађај не постављајући питање о временском редоследу исприповеданог. Узрочно-последични временски низ отуд није само разорен, он је сасвим одбачен као непотребан. Симболичка трајекторија јасно се



оцртава од почетка романа. Рајић који је трансформацијом у Чарнојевићу добио нови идеал живљења, досезање суматраистичког ероса, као коначног одуховљења, прелази путању ослобођења телесности: плотске љубави која води идеалу Марије-Богородице (фрагмент о Марији и Изабели), одрицању од норми и законитости овога света која се читава у сукобу заблуделих идеала младости и ратне стварности која их урушава и одбацувању конвенционалне религије у име новог заноса оличеног у еросу пророде.

Формирање дела као једне нове симболичке слике којом ће се поништити и раскинути везаност за овоземаљско поимање егзистенције води нас ка епизодама у којима ће јунакова мисао досећи највиши ниво апстрактности. У тим епизодама, а ту пре свега мислимо на пасаже о Марији и Изабели и сан о Чарнојевићу, не постоје више никакви временско-просторни оквири којима бисмо се могли везати за линију која прати дневник Рајићевих проживљених искустава. Такође, у овим епизодама постигнут је највиши степен идентификације двојника. Епифанијски тренуци поистовећења Рајића и Чарнојевића везују се, са једне стране, за укидање сваке могућности временског одређења, а са друге за преплитање топоса на основу којих се ова два лика диференцирају. Фрагмент о Марији и Изабели садржи само једно упућивање на време догађања, да је јунак тада био „весео и млад”. Међутим, ова одредница више се односи на онтолошку позицију лика и његову тежњу да поврати осећање младачке вере у живот и смисао егзистенције него што нам пружа доказ о конкретном хронолошком позиционирању које би нам омогућило да ову епизоду доживимо као део „стварног” Рајићевог искуства. Стапање са фигуром Чарнојевића, утврђује нас у сазнању да епизода има искључиво „мислени” карактер. Наводи о Чарнојевићевом месту рођења и искуствима његове ране младости преклапају се са топосима споменутих у епизоди о Марији и Изабели.

Приликом свог објављивања Рајићу, у сну, Чарнојевић такође говори о својим безбројним путовањима по Малти, Каиру, Суматри. Топос путовања, веома важан за дефинисање метафизичке позиције главног јунака *Дневника о Чарнојевићу*, задобија исту функцију коју има и одбацување хронолошких веза. Путаје се насумично, случајно и свуда, и тиме укида не само временост романа већ и његову просторну одређеност. Две споменуте епизоде ослобађају Рајића-Чарнојевића од сваке временско-просторне условљености и воде га ка Суматри. Суматраизам, као поетички став, онтолошки механизам којим се успоставља универзални систем веза, може се јавити само онда када је укинута сваки начин телесног постојања, а то се пре свега односи на субјектову смештеност у дато време и простор. Кулминативни моменти јунаковог измештања нису везани ни за једну, ни за другу егзистенцијалну категорију, или, боље рећи, остварују се као свепросторност и свевременост.

Није од малог значаја што се споменути моменти имагинативног „откидања” од света остварују у међусобном интертекстуалном прожи-

мању. Дело се од првих искустава главног јунака, која су крајње прозаична, уздиже постепено до потпуне естетске и егзистенцијалне сублимације, да би затим, након краткотрајног момента надахнућа он био враћен у свој свет, своју реалност, али спасен од потонућа у нихилистичко, стабилан у својој меланхоличној утеси. Ово лутање до метафизичке спознаје, мада краткотрајне и неодрживе, и натраг у стварност физичког постојања, крајњи је израз једне метафоре која је у раном Црњанском опусу посебно битна, а то је метафора Одисеја. У *Лирици Ишаке*, читав циклус „Видовданских песама” заснован је на мотиву повратка ратника у завичај. Завичај је какав је и био, али лирски субјект то више није. Крупна метаморфоза се одиграла у њему. Он губи родно упориште и постаје апатрид, изгнаник из света, у коме су завичај и младост били залог наде за опстанак у искуственом. Ништа другачији није положај Рајића-Чарнојевића. Његова непрестана лутања из завичаја и натраг пут су ка коначној спознаји оног правога, онтолошког завичаја, из кога се јунак још једном враћа свом првобитном уточишту, тек да би спознао његово непостојање:

„Прошао сам крај возова и питао сам за брзи на југ. Хтео сам да се пењем, кад ми приђе неки човек са гајтанима и запита куда ћу. ‘На југ’. Он ми рече да ће тај на север. Ја га погледах и запитах: ‘Зар то није све једно?’ Он ме је зачуђено гледао, није знао да ја већ давно терам шегу са самим собом. Дошао сам дома. Зашто?” (Срњански 1984: 81).

Губљењем завичаја губи се последњи географски локалитет Рајићевог живљења и он у потпуности прелази егзистенције које оставља за собом и суматраистичке вере коју чува као последњи бастион постојања.

Губитак завичаја, али без Црњанскове онтолошке супституције, присутан је и у *Новембру*. Путовање приповедача из провинције у Париз и натраг у место у коме је провео младост наизглед прати проседе реалистичких романа. Међутим одлазак јунака *Новембра* у Париз не представља могућност да се он друштвено оствари или да се укаже негативне особине дате средине. Париз је само последњи чин у драми неуспеле потраге којим се показује илузорном нада да би се променом места могао променити и онтолошки статус аутора исповести.

Без пројекције вантелесних простора, што се манифестује неуспелим чином рекреације исписивањем, нема трансценденталне базе која би зауставила кретање ка нихилистичком исходу, па је повратак у место рођења, у коме су обликовани јунакови хоризонти наде у метафизичко самоостварење, тачка замрзавања. У тој тачки губи се меланхолична двојност и изостаје утеха.

Читав Флоберов опус романа, без обзира на њихово диференцирање у две фазе субјективистичког и такозваног објективног романа, заснован је на једној специфичној мешавини односа субјекта и спољашње стварности која не укида дотадашњи класичнореалистички начин приповедања. Како наводи Жорж Пуле „код Флобера полазна тачка није сам Флобер већ однос између опажајућег Ја и опаженог предмета” (Pule 1989:

260). Будући да није окренут искључивом познавању свога не-Ја, Флобер не остварује ону врсту поунутрашњења коју налазимо у *Дневнику о Чарнојевићу*, а где се све категорије стварности, почев од времена и простора, подређују јунаковој свести и преобликују у њој. Веза са спољашњим светом чува хронотоп од његовог потпуног урушавања. За разлику од *Дневника*, у коме у појединим тренуцима бивамо онемогућени да прецизно лоцирамо тренутак о коме аутор говори, односно простор у коме се радња одвија, Флобер исповест свога јунака излаже у одсецима времена који се нижу један на други и проистичу један из другог. Раздобље прве младости и познања света, у коме се формира метафизички оквир приповедачевог бића, смењује доба сазревања и појаве првих жудњи, страсти и жеље за женом, након чега следи сусрет са Маријом, завршење рукописа у маштаријама јунака о далеким путовањима, прекид исповести и коментар аутора у трећем лицу. Из коментара сазнајемо о јунаковом одласку у Париз, његовом повратку у завичај и најзад завршетку живота у крајњем потонућу и изгубљености. Линија живота није испрекидана, већ тече и описује се у складу са својим биолошким процицањем. Простори маште и искуствених доживљаја такође су раздвојени. Увек постоји назнака о истинитости/неистинитости доживљеног. Овај однос који се у *Дневнику о Чарнојевићу* сасвим укида, јер истина је све што Рајић-Чарнојевић приповеда и што припада његовом унутрашњем бићу, указује још једном на то да везе са реалистичким виђењем света нису сасвим искидане. Постоји ли или не постоји Марија у *Дневнику о Чарнојевићу* питање је које остаје без одговора, мада наслућујемо да је то једна високосимболизована слика у којој се преображена мисао Рајића-Чарнојевића узвисује ка апсолуту. Међутим, на питање о реалности слике Марије у *Новембру* нећемо имати потребу да тражимо одговор, јер ће нам га увек дати сам писац: „Она можда није била ни лепша, ни ватренија но која друга; страх ме је да волим само један појам свога духа и да драгам у њој само љубав на коју ме је она навела да сањарим [...] али у истрајности те мисли, требало је признати да је ту било нешто истине” (Flober 1920: 108).

Исповест Ја-приповедача, као неуспели покушај рекреације власти тог живота, нема снагу која је неопходна да се границе стварног пређу и доследно преклопе са фиктивним уобличењима. Отуд субјект *Новембра* нужно остаје заробљен у лагумима конвенционалног поимања стварности. Двоструки однос који нам пружа иронијски осврт на крају романа даје нам за право да се питамо да ли је поимање времена и простора у *Новембру* идеја ствараоца исповести, или његовог двојника, коментатора рукописа, који и своју позицију аутоиронијски осветљава као позицију свезнајућег приповедача.

Флобер је очито био свестан потребе да се у даљем развоју романа превазиђу крута становишта реализма, да се границе стварности помере или сасвим избришу и да се изврши потпуни „чин идентификације, који укида не само интервал између субјекта и објекта него и само њихово

постојање као различитих бића” (Pule 1989: 260). Међутим, у свом младалачком роману он још увек није поседовао онај степен сазнања који би га сасвим одвојио од реалистичких и романтичарских проседеа. Осећај да треба трансформисати дотадашње моделе жив је и присутан, али се у облику не остварује на онај начин на који ће то бити остварен на почетку двадесетог века, у субјективистичком роману модернитета. У *Новембру* Флобер је остао на позицији иронијског интерпретатора претходних форми, истовремено их користећи, усвајајући и дистанцирајући се од њих, али пут ка потпуним обликовним трансформацијама још увек је био затворен. Флоберов јунак промишља о свету, себи, природи, писању, али роман још увек не промишља сасвим као субјект приповедања, не поистовећује се са њим.

### 15. Закључак

На крају, можемо да закључимо да смо кроз овај рад указали да између Црњансковог романа *Дневник о Чарнојевићу* и Флоберовог романа *Новембар* заиста постоје блискости које се не тичу само општпоетичких веза два модерна романа, већ се остварују њиховим дубоким прожимањем. То прожимање присутно је како на плану обликовања мотива, тако и на нивоу полазних структуралних премиса, које се тичу стварања једног књижевног облика у коме би се, на писцу најдоступнији начин, дотакла велика тема модернитета, онтолошко превазилажење себе кроз писање. И у једном и у другом случају, питање смисла живота нераскидиво је повезано са питањем потребе за стваралаштвом, што имплицира сличност у начинима да се пронађе излаз из метафизичког пакла. Црњански није остао само на омажу Флоберу у предговору *Новембра*, већ је на неколико места у роману посредно указао на присуство и дејство Флоберове прозе која проговара кроз литературом обликовану свест његовог јунака. Између многих дела која се, попут медијума, јављају унутар свести Рајића-Чарнојевића, како би довела своје циљу, проналажењу трансценденталне утехе, *Новембру* припада посебно место. Црњански изнова исписује, настављава и довршава потрагу великог француског аутора. На плану композиције, Црњански је, као и у обликовању метафизичких хоризоната, дакако отишао даље од Флобера, али је то и разумљив, природан процес, у коме се огледа развитак романескне форме у току више од пола века. Та разлика не показује Флоберову превазиђеност, већ га још јаче утврђује у позицији оца модерног романа.

### Извори

Crnjanski 1984: Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd: BIGZ.  
Flobert 1920: Gustav Flobert, *Novembar/Agonije/Ropci*, Beograd: Savremena Biblioteka.

**Посебна литература**

- Crnjanski 1966: Miloš Crnjanski, *Eseji*, Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost.
- Crnjanski 1983: Miloš Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha. knj. 1. De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Milošević 1970: Nikola Milošević, *Roman Miloša Crnjanskog*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Petrović 2008: Predrag Petrović, *Avangardni roman bez romana: poetika kratkog romana srpske avangarde*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Pule 1974: Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, Beograd: Nolit.
- Pule 1993: Žorž Pule, *Metamorfoze kruga*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Raičević 2005: Gorana Raičević, *Eseji Miloša Crnjanskog*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Raičević 2010: Gorana Raičević, *Krotitelji sudbine: O Crnjanskom i Andriću*, Beograd: Altera.
- Ruse 1993: Žan Ruse, *Oblik i značenje*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Tatarenko 2008: Ala Tatarenko, *U začaranom trouglu Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković”.

**Општа литература**

- Althajm 1979: Franz Althaim, „Roman i dekadencija”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.
- Auerbah 1979: Erich Auerbach, „Mimesis”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.
- Burdije 2003: Pjer Burdije, *Pravila umetnosti: geneza i struktura polja književnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- But 1976: Vejn But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
- Solar 1979: Milivoj Solar, „Problemi moderne teorije romana”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.

Ђорђе Р. Радовановић

## POETICS OF THE NOVEL AS POETICS OF MODERNITY (THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ BY MILOŠ CRNJANSKI AND NOVEMBER BY GUSTAVE FLAUBERT)

### Summary

In the paper *Poetic of the novel as poetic of modernity (The journal of Čarnojević by Miloš Crnjanski and November by Gustave Flaubert)* we are analyzing relation between two novels, *The journal of Čarnojević* and *November*, from the aspects of poetics of modernity. Pursuant to recent studies in this field, we are trying to find deeper connections between these two pieces, on figural and structural level. In accordance with literary theories, we are establishing main characteristics of modernist novel and also establishing main differences relative to the novels of early literary realism. In this way we are creating the line that develops from Flaubert's to Crnjanski's novel, showing, in the same time, process of this genre's evolution. The main object of our criticism is justification of Crnjanski's claim, written in preface of *November*, that this piece will bring to a new form of novel. We are examining main characteristics of Flaubert's novels, with a view to find similarities between his novels and the most significant novels of early twentieth century. In accordance to these facts, Flaubert's literature could be understood as foundation for development of two forms of modernist novel, which come from two periods of his literary activity. One of them develops to the stream of consciousness novel, and the other one to the subjective modern novel. In further research, we are trying to prove that Flaubert's *November* was especially important for the evolution of subjective modern novel, and therefore for emergence of Crnjanski's *The Journal of Čarnojević*. With a closer look on relation between two novels, *November* and *The journal of Čarnojević* we are examining propinquity of main characters in their ontological status, particularity in ways authors solve metaphysical dilemmas of their heroes, similarities and differences in novel structure. We are also referring to Crnjanski's intertextual connections with *November*, and modes he used to adjust these motifs with *The journal of Čarnojević*'s specific poetic demands. In conclusion we find that between these two revolutionary pieces, of which one spread its influence in all of the European literature, and the other in Serbian literature, exists much deeper connection, not only within known general poetics, but within the dialogue of two minds with similar sensibilities and similar ways of understanding literary conventions.

**Keywords:** modernity, subjective modern novel, metaphysical identity, over experienced subject, melancholic double, self writing

Примљен 12. марта 2016. године  
Прихваћен 27. септембра 2016. године

Игор Д. Јавор<sup>1</sup>  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Докторске академске студије књижевности  
University of Warsaw  
Institute of English Studies

## САКУПЉАЧ СУМЊИВИХ ДУГОВА ТРАДИЦИЈЕ: ТЕРСИТ КАО МОДЕЛ ЗА ЛИК НАРАТОРА У ПОГЛАВЉУ „КИКЛОП” ЏОЈСОВОГ УЛИКСА

Надовезујући се на савремене анализе *УлиКСОВОГ* интертекстуалног потенцијала у сфери могућих утицаја класичне књижевности на настанак романа, у раду се на примеру анонимног наратора у поглављу „Киклоп” развија аргументација да се Џојс у стварању овога лика највећим делом утемељио у књижевној традицији окупљеној око фигуре Хомеровог Терсита (*Илијада*, II 211–277). Основна полазишта за ову хипотезу могу се пронаћи како у сведочењима везаним за пишчеву биографију и различите фазе у настајању *Уликса*, тако и у богатој референцијалној мрежи унутар које се релације са Терситом могу анализирати на дијахронијском нивоу, од епизоде код Хомера, преко традиције менипске сатире, до Шекспирове обраде фигуре у *Троилу* и *Кресида*, и касније.

Ὀὔτις ἐμοί γ' ὄνομα: Ὀὔτιν δέ με κικλήσκουσι  
μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἢ δ' ἄλλοι πάντες ἑταῖροι.  
[Нико мени је име, а Нико зову ме отац  
и мати, тако сва ме и остала назива дружба.]  
(Хомер, *Одисеја*, IX, 366–367)

No, no, I am a rascal, a scurvy railing knave, a  
very filthy rogue.  
[Не, не; ја сам *никођовић* шугав, подругљив  
лупеж, врло прљав простак.]  
(Вилијам Шекспир, *Троил и Кресида*, V, 4)

Анализе *Уликса* Џејмса Џојса и након више од девет деценија од његовог настанка, превасходно захваљујући изузетно сложеним релацијама које ово дело успоставља са сопственим литерарним изворима, настављају да обезбеђују нове увиде у особености извесних класичних и модерних токова светске књижевности. Проблематика отпорности дела на сваку прецизну и доследно спроведену књижевноисторијску или те-

1 new\_symbolism@yahoo.com

оријско-интерпретативну детерминацију у ширем контексту литерарних појава још увек се у значајној мери заснива на неисцрпљеним питањима *Уликсових* интертекстуалних капацитета. Као манифест против интерпретативне једнозначности, који је за Џојса истовремено значао и обећање бесмртности, аутор је наглашавао како је у *Улику* сакрио „толико тајни и загонетака да ће професори вековима моћи да се занимају расправљањем” о њиховим могућим значењима (Рауновић 2013: 785). Из перспективе данашњице, све је јасније да се ово „пророчанство” на истеку првог од тих „векова” и даље не може прогласити за књижевни артефакт, уредно категорисан и архивиран у каталоге приповедних техника и непосредних утицаја, у бесконачне линатијевске и гилбертовске схеме<sup>2</sup>, које су, саме по себи, нове тајне и загонетке.

Са аспекта *Уликсове* интертекстуалности, покушај спровођења једне овакве архивизације своје природно полазиште налазио је у идентификовању „хомеровских паралела”, односно, прецизније, паралела са *Одисејом*, у чијим је мање или више искључивим хипотезама Хомер као аутор *Илијаде* бивао често занемарен.<sup>3</sup> Међутим, много озбиљнији проблем представљала је инерција превиђања „остатка” књижевне традиције која се распростирала између Џојсовог читања *Одисејевих њус-џоловина* Чарлса Лема (1808) и пустоловина Леополда Блума у Даблину 16. јуна 1904. године. Џојс је, наравно, имао довољно сензибилитета да предупреди једну такву праксу када се одлучио на елиминацију „одисејевских” наслова поглавља, подсећајући свог читаоца на чињеницу да „посматрати *Уликса* [...] искључиво или превасходно као пародију хомеровског мита која циничном деградацијом свих негдањих вредности слути ‘пропаст Запада’ значи видети само део, и то можда мање значајан, онога што овај роман заиста јесте” (Рауновић 2013: 775). Иако *Одисеја* неизоставно представља једно од најбитнијих текстуалних изворишта за стварање романа, одбацавање *Уликсовог* дуга према многобројним другим делима класичне и модерне књижевности представља једнако екстремну симплификацију традиције која га је изнедрила, ако не још и екстремнију од евентуалног одбацавања Хомеровог утицаја. Такође, у покушају једног потпунијег разумевања природе и значаја *Уликса*, веома проблематично било би превидети аспекте његовог односа према средњовековној филозофији и теологији или, на пример, традицији менипске сатире – писцима попут Лукијана, Дантеа, Еразма, Раблеа, Шекспира, Свифта, Стерна, Џејмса и других – као и према реалијама свакодневице Даблина с почетка прошлога столећа, забележеним на фо-

2 Две схеме које је Џојс лично представио својим пријатељима Карлу Линатију (1920) и Стјуарту Гилберту (1921) како би им помогао да боље разумеју структуру романа (Džonson 1998: 734–740).

3 У овом маниру вероватно су најдоследније спроведене интерпретације Стјуарта Гилберта (1963), који наводи изванредан број паралела чија се значења, углавном преузимана по инерцији, нису умногоме доводила у питање током последњих неколико деценија. На значајно шири књижевно-културни контекст класичних утицаја указује Шорк (1998).



тографијама, у новинским чланцима, судским извештајима, родослови-ма или умрлицама.<sup>4</sup>

У овоме раду ћемо приступити анализи дела из перспективе која почива на ставу да се присуство поменуте традиције у *Уликсу*, с једне стране, не може анализирати као скуп *једнозначних* референци, чији се смисао исцрпљује у тренутку када се успостави интертекстуални оквир односа са функцијом извора на који одређено место у тексту романа упућује. С друге стране, ова перспектива подразумева да се таквим референцама у анализи не може приступити с претпоставком о *јединственом* књижевноисторијском контексту, у коме би се њихово значење на изванредан начин супротстављало својој (ре)актуелизацији у роману. Стога, одбацујући ова два аспекта, покушаћемо да укажемо на могућност да се извесни механизми преузимања и преобликовања књижевне грађе испитују управо у променљивости свог развоја и сопствених значења на знатно ширем пољу литерарних односа.

Полазећи од једног уже одређеног примера оваквог односа *Уликса* према књижевној традицији, отеловљеног у лику неименованог наратора у поглављу „Киклоп”, интерпретација грађе засниваће се на испитивању текстуалних и извантекстуалних аргумента у корист хипотезе да је један од основних модела за његово обликовање Џојс пронашао у књижевној традицији окупљеној око лика Хомеровог Терсита. „Хомеровска паралела”, која ће се у овом случају проширити и на текст *Илијаде*, где се Терсит појављује само у једној епизоди (II, 211–277), представљаће иницијалну тачку у анализи односа литерарних реактуелизација овог лика према карактеристичном асоцијативном низу који се у роману формира око Џојсовог наратора. При томе, упркос индикативној вероватноћи да су неки од минорнијих Терситових наступа кроз историју књижевности могли посредно или непосредно да утичу на обликовање *Уликса*<sup>5</sup>, покушаћемо

4 Међу класичним изворима тако је у скороје време истицан утицај трагедије и сатирске игре као посредника између хомеровског наратива у *Одисеји* и различитих решења у *Уликсу*, нпр. Еурипидовог *Киклопа* (Renkin 1973), Лукијанове *Истинитије приче* и Петронијевог *Сатирикона* (Richardson 2000). С друге стране, све је наглашенија битна улога енглеског романа XVIII века. На пример, саврећујући Свифтова *Гуливерова путовања* са *Улиksom*, Филип Сикер указује на интересантну чињеницу да се Гуливер искрцао у Бробдингнаг 16. јуна 1703. године, тачно 201 годину пре радње *Уликса* (Siker 1995: 59). Коначно, анализирајући поглавље „Киклоп”, Едвард Кронин аргументовано доказује у коликим је размерама Џојсово посвећено праћење актуелних дешавања на острву у часописима као што су *The Illustrated London News* и *Freeman's Journal* утицало на писање извесних одељака у роману (Kronin 1985). Један од најисцрпнијих прегледа књижевне и културне традиције која се налазила у основи Џојсовог стваралаштва још увек је књига Ричарда Елмана *Џојсова свесћ* (Elman 1977).

5 Најмање два примера директно повезују раније поменуте ауторе, који су у мањој или већој мери остварили утицај на Џојса, са Терситовим ликом: 1. У *Истинитијој причи* Лукијан приказује Терсита који у загробном животу води судску парницу против Хомера. Међутим, Одисеј у улози адвоката одбране ипак успева да надговори свог комичног противника (Richardson 2000: 374). 2. У *Тристраму Шендију* Стерн метапоетички проглашава један део свог романа „терситовском сатиром” такође непосредно указујући на контекст Хомеровог епа (Stern 2000: 508; IX, 14).

да покажемо како је суштинског посредника између Хомера и Џојса и, по свему судећи, иницијатора дубљег пишчевог интересовања за овај лик представљала улога Терсита у Шекспировој драми *Троил и Кресида*.

Стога, тек уколико се сагледа у контексту Џојсовог односа према Шекспиру, у преламању хомеровског наратива кроз шекспировску призм, корелација између наратора у „Киклопу” и Терсита моћи ће да се оствари у пуном спектру својих значења, као надовезивање на традицију у трајању, а не као њено фиксирање у једнозначном и јединственом односу. Терсит ће, тако, као усамљени пример нехероја у световима херојског хомеровског и шекспировског мита, закорачити у „нејуначки савремени свет” *Уликса*, свет „који хероје не признаје све док их [...] не види у благу, а тада је већ сувише касно за призивање исцелитељских моћи митова и легенди” (Рауповић 2013: 777, 782). Међутим, већ на почетку треба нагласити да, упркос овако постављеним оквирима, Терсита у свету Џојсовог *Уликса* никако не треба сматрати за апсолутног парњака наратору „Киклопа”, његову „паралелу”, као што ни Одисеј то није за Леополда Блума, Пенелопа за Моли, или Телемах-писац за Стивена Дедалуса. Терсит је пре, како ћемо убрзо показати, само његово природно отеловљење у датом контексту – демитологизујуће присуство на наредном ступњу сопственог развоја.

Пре него што се прихватимо текстуалне анализе самога поглавља и могућих релација његовог наратора са Хомеровим и Шекспировим Терситом, потребно је указати на извесне вантекстуалне аргументе који у контексту оваквога поређења, које се у самоме *Уликсу* ни на једноме месту експлицитно не иницира, представљају неопходно поткрепљење тврдње да је Џојс заиста био свестан постојања традиције везане за овај лик. Анализирајући са завидном научном посвећеношћу од заборава сачуване Џојсове бележнице, коментаре и забелешке уз „Киклопа”, Мајкл Гроден је указао на неколико битних момената везаних за списатељску еволуцију овога поглавља. Наиме, у најранијим верзијама текста које су, између осталог, садржале и спискове његових ликова, идеја о формирању независног приповедачког гласа је у потпуности одсутна из Џојсових планова. Уместо тога, примарно је препознатљиво стварање многобројних пародијских пасажа који непрестано прекидају ток приповедања у „Киклопу”, да би Џојс тек потом кренуо да развија наративну основу око самих догађаја који су се одвијали у бару код Барнија Кирнана, још увек без назнака о томе да ови догађаји треба да буду део приповести некога од ликова.

Приповедачки глас, дакле, није, по логичном редоследу ствари на који указује финални текст, настао као првобитна већ као последња пишчева замисао у много каснијим фазама рада на тексту. У њима је почетно „ругање херојској реторици” пародијских уметака „накнадно инкорпорирано у глас анонимног наратора” (Grodan 1974/75: 134, 140). На основу тога, Гроден изводи закључак да се Џојсов „иницијални импулс кретао у смеру пародијских пасажа пре него у смеру натуралистичке на-

рације из првог лица” (126).<sup>6</sup> Питање које се природно намеће јесте питање шта је Џојса, који је крајем 1918. године (Badžen 1972: 135) почињао да пише „Киклопа”, до времена када је, ближећи се коначној верзији текста, у писму Френку Баџену од 19. јуна 1919. признао: „Поглавље *Киклоп* постаје љупко укалупљено на знаш већ који начин” (Gilbert 1966: 126), навело да ипак уведе лик анонимног наратора.

Један од могућих одговора понудио је Ричард Елман, који у својој монументалној биографији писца бележи како је Џојс током боравка у Цириху током 1917. године „једне вечери на извођењу *Троила и Кресиде* у позоришту Пфауен скренуо пажњу Клоду Сајксу како су сви грчки хероји у драми представљени као комични ликови, осим једнога, Уликса, који је успео да сачува своје достојанство” (Elman 1982: 412). Коментаришући нешто касније поменуто писмо Баџену, Елман бележи: „Према Станислаусу Џојсу, идеја да Терсит постане главни наратор у овој епизоди дошла је на ум његовом брату док је гледао немачко извођење Шекспировог *Троила и Кресиде* у Цириху” (459).<sup>7</sup> Иако не постоје чврсти аргументи да Станислаус упућује управо на поменуто извођење Шекспира, докази да је Џојс присуствовао најмање једној драматизацији *Троила и Кресиде* у Цириху и да се на овај начин, ако већ не раније, упознао са Терситовим ликом, са овим сведочењима несумњиво добијају на тежини. Тридесет година након што је изнео своје прве закључке у вези са настајањем „Киклопа”, региструјући новооткривену грађу Џојсових бележница из Народне библиотеке Ирске, Гроден на основу свега наведеног закључује: „Могућност да је овај специфични инцидент из тог периода инспирисао Џојса да створи наратора посебно је интересантан у светлу изненадног увођења фигуре у рукописима из Народне библиотеке Ирске” (Grodan 2007: 235).

На крају, дванаест година након објављивања *Уликса*, у својим пословично познатим мемоарима, *Џејмс Џојс и стварање Уликса* (1934), којима је у историји књижевности задобио сличан статус какав је у Кафкиним круговима уживао Густав Јаноух, Френк Баџен, дугогодишњи Џојсов пријатељ и плодни саговорник, на неколико места указује на поменуто везу, проширујући је, по свему судећи, и на доказ да је Џојс био упућен и у Терситов случај код Хомера. Наиме, говорећи о Одисеју као „једином комплетном лику” у светској књижевности Џојс је Баџену, између осталог, скренуо пажњу и на специфичну епизоду из једног дела јунакове биографије везаног за Тројански рат: „Када су други желели да напусте опсаду, он је инсистирао на остајању све док Троја не падне” (Badžen 1972: 17). Реч је о епизоди коју Хомер описује у другом певању *Илијаде* (155–210) управо пре него што ће да уведе лик „наклапала” Терсита (211–277) и опева како га је Одисеј ућуткао Агамемноновим скиптром.

6 На истој линији се креће и Шварцманова анализа Џојсове бележнице V.8.A (Švarcman 1974).

7 Писмо С. Џојса В. Б. Стенфорду, 9. октобар 1950.

На другом месту, где непосредно говори о безименом лику из *Киклопа*, Баџен ће „Ја” наратора по први пут назвати Терситом: „Тако је сликовито представљен ‘Његов’ гротескни живот да смо, упркос његовој отровности, присиљени да га заволимо. Он је наклапало Терсит, он ослобађа Терсита у нама” (158). Овај Баџенов коментар може се довести у везу са писмом које му је Џојс послао у Париз 10. септембра 1933. године, поводом поменутог или можда неког каснијег извођења *Троила и Кресиде* у позоришту Пфауен у Цириху: „Карстен је играо Терсита у *Троилу* и *Кресиди*, кога чак ни Фелпс није дао у својој чувеној сезони у Садлерс Велсу. Чудесна креација – улога упоредива са *Киклоповим* „Ја” (Gilbert 1966: 337).<sup>8</sup> Коначно, Баџен своје рефлексије о наратору у „Киклопу” сумира кроз паралелу коју је између њега и Блума, са једне, и Терсита и Уликса, са друге стране, артикулисао сâм Џојс: „Видиш, рекао је Џојс, ‘Ја’ је заиста велики поштовалац Блума који је, осим тога што је бољи човек, такође и много промишљенији, бољи говорник, и много успешнији у својим плановима. Уколико поново прочиташ *Троила* и *Кресиду* видећеш да од свих хероја Терсит поштује само Уликса. Терсит се диви Уликсу” (169). У светлу наведених аргумената да су Шекспирова драма, а по свему судећи и епизода код Хомера, били добро познати Џојсу, као и да га је Терситов лик посебно фасцинирао управо у оквирима нараторовог односа према Леополду Блumu, коначно се обезбеђује могућност да се приступи текстуалној анализи одјекâ терситовске традиције *Илијаде* и *Троила* и *Кресиде* у лику наратора у „Киклопу”.<sup>9</sup>

Џојс започиње поглавље као наратију у првом лицу која ће бити доследно спроведена до самога краја, чинећи га тако јединим поглављем у коме доживљаји главног јунака, Блума, нису артикулисани кроз технику унутрашњег монолога (Badžen 1972: 161):

I was just passing the time of day with old Troy of the D. M. P at the corner of Arbour hill there and be damned but a bloody sweep came along and he near drove his gear into my eye (280).

[Баш сам стајао са старим Тројем из Д. П-а и млатио празну сламу на углу Арбор Хила, кад ти наиђе тај блентави димничар и умало ми својом алатком не истера око (311).]<sup>10</sup>

8 Баџен ће после навести како је могао да чује Џојса да „често хвали Карстеновог Терсита” (Badžen 1972: 171).

9 Као својеврстан уводни аргумент у овакву анализу „Киклопа” коначно се намеће и чињеница да је Шекспиров комад, између осталог, већ раније проблематизован у роману кроз Стивенову чувену теорију у *Сцили* и *Харибди*: „Ако бисте волели да сазнате који то догађаји својом сенком наткриљују сву страхоту *Краља Лира*, *Ошела*, *Хамлеџа*, *Троила* и *Кресиде*, покушајте да видите када се и како та сенка уклонила” (Džojš 2013: 209).

10 Сви наводи из *Уликса* дати су према издањима: James Joyce, *Ulysses*, ed. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press, 1998 [1993]. [Džejms Džojš, *Uliks*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2013].

Аутор тако већ на почетку „Киклопа” уводи карактеристичну „хомеровску паралелу” кроз двоструку алузију на *Одисеју*. Наиме, реч је о Одисејевом ослепљивању Полифема „усјалим шиљком” у деветом певању (371–397) која ће кроз цело поглавље остати присутна кроз непрестано поигравање са ситуацијама у којима је јунацима, у различитим дословним и метафоричким значењима, угрожено „око”. Са друге стране, ова алузија ће се истовремено очувати и на нивоу звучања, кроз хомонимично изједначавање личне заменице којом започиње највећи део нараторових пасажа („I”) са речју „око” („eye”) (Gilbert 1963: 236; Elman 1972: 110). Наравно, као и у већини случајева у роману, ова паралела ће Џојсу послужити само као иницијатор проблематике коју поглавље, како ћемо убрзо показати, активира независно од Хомера. Међутим, за контекст предложене анализе од извесног је значаја и детаљ да се нараторов саговорник зове Трој (Троу) што би као потенцијална веза са другим Хомеровим епом могло да укаже на присуство поменуте традиције.

Како читалац убрзо сазнаје, Џојсов наратор има једно од вероватно најнеугледнијих занимања у Даблину на почетку прошлога столећа, он је „сакупљач лоших и сумњивих дугова”. Као таквоме, његов поглед на свет, како према својим послодавцима тако и према онима које уходи и о чијим нискостима непрестано прикупља информације, доследно је кроз читаво поглавље обележен огорченим цинизмом човека који пред поквареношћу људскога рода одбацује сваку могућност постојања доброте и врлине код других. „Како ниско падају ти што су некад били моћни”, узвикује наратор пре него што ће да се обруши на свог клијента: „Награбио се тај, па само што не прсне!” (311). Овај моменат директно призива у свест Хомеровог Терсита у *Илијади*, који у свом огорченом говору у Ахејском сабору оптужује Агамемнона за похлепу: „Шта сад, Атрејев сине, ти гунђаш и чега ти треба? / Пуни ти чадори меди и много у чадорју своме / жена имадеш на избор” (II, 225–227), али и Шекспировог, који у свом првом говору назива Агамемнона „гнојавим чирем” који се толико надуо да би могао да пукне (II, 1).

Међутим, издвојена позиција коју наратор у „Киклопу” на почетку свог говора у многим аспектима дели са позицијом Хомеровог Терсита, са даљим развојем његових циничних сведочења и трачева у бару код Бартија Кирнана почиње указивати и на то да „недостаци које приписује другима у ствари представљају одразе његових сопствених недостатака” (Lajman 1987: 62). Џојс тако, за разлику од Хомера, изједначава свог суштински не-херојског наратора са његовом представом о нискости свих других ликова које у свом сведочењу унижава: „Овај скитајући наратор проклиње све оне за које сумња да личе на њега самога” (Ostin 1990: 168). Кроз једнаку трансформацију пролази и Шекспиров Терсит који, улазећи на почетку драме у сукоб са свим ликовима док узвикује: „Овде је такво лицемерство, такво опсенарство и такво лупештво!” (II, 3), до краја *Троила и Кресиде* постаје њихово огледало: „Ја сам нико-

говић шугав, подруглив лупеж, врло прљав простак” (V, 4).<sup>11</sup> Обојица тако истовремено успевају да се приближе једној људској егзистенцији ослобођеној сваке претензије на „херојску” илузију о изванредности и надмоћи у односу на друге ликове, која је готово парадоксално супротстављена представи да та иста претензија, у ствари, обезбеђује њихов легитимитет међу онима од којих њихова егзистенција коначно и зависи.<sup>12</sup> За Шекспировог Терсита то се очитује у његовој улози луде у Ајантовом и Ахилејевом шатору где, како би увеселио јунаке, изводи карикатуру других ахејских војсковођа, док је код Џојса овај моменат коначно сведен на ситуацију да су нараторови трачеви само средство којим потврђује своје место у друштву, док истовремено себи „обезбеђује бесплатно пиће” (Harti 1995: 18).<sup>13</sup>

Упркос овако постављеном односу, проблематика нараторовог положаја у сценама код Бартија Кирнана додатно је обременена утиском да његова сведочења, чак и након што су огољена од свеprisутног и свепродирућег цинизма „коментатора са поганим језиком” (Elman 2009: 384), у већини случајева представљају горку истину о јунацима: „Они које презире предмет су немилосрдне карикатуре, али као и све добре карикатуре, његове представе су узнемирујући тачне” (Најман 1974: 244). Овај моменат указује на још једну везу Џојсовог наратора са Шекспировим Терситом, који, у контексту измештеног космоса и дезинтегрисаних херојских вредности *Троила и Кресида*, на себи својствен начин ипак износи суштински исправне и истините закључке, како наглашава Харолд Блум: „Уколико можемо да верујемо некеме у драми,

11 „I am a rascal, a scurvy railing knave, a very filthy rogue”. Ово изједначавање у шекспировском маниру препознатљиво је у сцени руковања Боба Дорана и Блума коју цинично преноси наратор: „Shake hands, brother. You are a rogue and I'm another” (300) [„Рука руци, брате. Ти си протува, а и ја сам.” (332)].

12 Терсит који кроз целу Шекспирову драму остаје необуздан у својим проклињањима, присиљен је да обзнани своју праву природу тек у ситуацији када његова егзистенција постаје угрожена без могућности другог излаза, када се суочава са Хектором на бојном пољу (V, 4). Овде се свака претензија на одметништво завршава у једном крајње људском страху од казне пред вишим законом. На исти начин се може разумети и страх наратора од Даблинске полиције када на крају поглавља сведочи: „Бог те, да је поткачио по глави тог срећног кладиоца, тај би запамтио златни пехар, богами би, али би грађанин завршио у бовари због насиља и туче, а Џо због пружања помоћи и подстрекивања” (363). Тако Елман примећује да је наратор „кукавица пред ауторитетом, уплашен да на било који начин прекрши закон [...] Терсит претендује на то да буде одметник, али нико од њега није скрушенији када дође до тога да треба поштовати закон” (Elman 1972: 111). У контексту традиције „терситизма”, Џојсов наратор представљен је као Терсит након Одисејеве казне код Хомера и Хекторовог изазова код Шекспира – као скрушен, опрезан и уплашен.

13 Оваква веза наратора као луде са својим претходником код Шекспира налази се и у основи Хајманове примедбе: „Лик и положај овог упорног и самопоузданог клоуна једнако су важни као и приче које говори и изврће. [...] Скитница, без породице или функције [...] без правог ентузијазма, лојалности или скрупула [...] Као огорчени патуљак, он се промишљено повија пред силом, напада само оне који не могу да се бране [...] али заиста нема никакав прави утицај и још мање храбрости, [...] слеп за сопствену поквареност” (Најман 1974: 243, 244).

онда то мора да буде Терсит, без обзира на то колико је он, без сумње, поремећен” (Blum, 1998: 332).

Истинитост нараторових коментара најбоље долази до изражаја управо у његовом односу са Блумом док преноси постепено развијање сукоба јунака са ликом грађанина. У овим коментарима особине наратора постају директно супротстављене или знатно умањене у односу на Блумове способности, што се све снажније осећа у нараторовим заједљивим и завидљивим упадицама. Тако већ у првој сцени са Блумом, у којој јунак одбија да пије, наратор цинично додаје: „Бог те, тај ти је трезвењак, нема шта” (322), да би се већ у следећој оштрица његовог коментара усмерила на Блумову обавештеност и вештину говора:

„...и наравно Блум поче да поставља питања зашто ово и како оно и да распреда кретенологију тога заната, а стара псина га је све време њушила, кажу да ти Јевреји имају неки чудан задах који пси осете [...] И ту он почне да баљезга о феномену и науци, па о овом феномену па о оном (323) [...] А Блум, дабоме, с оном цигаретином размеће се с оном својом масном губицом. Феномен. (324) [...] И наравно Блум је и ту имао шта да каже...” (335);

како би коначно закључио: „Тако ми мојих смрдљивих чарапа, да човек подигне сламку с овог говњивог пода и каже Блуму: *Погледај, Блуме. Видиш ли ову сламку? То је сламка*. Тетке ми моје, тај би развезао о томе читав сат, би сигурно, и не би заклапао” (335). Наратор на овај начин, задевајући у суштини своје притајено признавање Блумових способности у цинично унижававање његових акција, како је то већ раније Џојс наговестио Баџену, у ствари парадоксално све јунакове врлине поставља у први план: „Терсит не може да поднесе Блума нити ишта што има везе са њим, његов наступ, његов говор, његов речник, његову информисаност, његово одбијање да пије, његову великодушност према Дигнамовој удовици. Џојс овде представља Блума онако како га види његов најгори непријатељ [...] Са друге стране, Терситов језик је готово завезан, пошто се његови једини коментари у друштву односе на пиће” (Elman, 1972: 113, 114). У светлу истина које износи, утемељеност нараторове приповести се иронично окреће против *начина* на који је она саопштена, чиме његов „сваки приповедни исказ аутоматски производи свој против-исказ” (Finholt 1972: 8).

У контексту развоја традиције „терситизма” овај процес се коначно може анализирати и са аспекта Терситовог сукоба са Одисејем у *Илијади*. Наиме, Хомеров Одисеј успева да надговори Терсита који куди краљеве ударајући га Агамемноновим скиптром по леђима и претварајући га у предмет поруге међу ахејским војницима. Џојсов наратор би тако могао да представља управо каснију фазу у развоју лика коме сада, као свесном сопственог инфериорног положаја, преостаје само да са сигурне удаљености артикулише своју завист према јунаку. Спона између ове две ситуације могла би да се потражи у необичном детаљу који Џојс уводи у наратив – један од коња који учествују на тркама, а чије резултате гости код Барнија Кирнана сазнају у „Киклопу”, носи име *Скијшар* – коњ на

кога се кладио и Бојлан, „за себе и неку своју пријатељицу”. Међутим, у Џојсовом свету, за разлику од Хомеровог, скиптар није оно што односи победу – победник је „потпуни аутсајдер”, *Ошпадак* (343) – као што и аутсајдер Блум, на кога погрешно сумњају да је добио опкладу и који је и сâм проглашен за „безизгледно кљусе” (353), супротно Хомеровом Одисеју, своју малу победу у „Киклопу” односи супротстављајући грађаниновој „скиптарској” визури сирове силе принцип љубави (347–351), што је коначно и разлог више за нараторову завист.

„Слабости, име ти је *Скиптар*” (344) повикаће Линихан на крају разговора, активирајући у шекспировској паралели још један низ асоцијација који се у поглављу акумулира око проблема Блејзиса Бојлана и његове „пријатељице”, а који би такође могао да се чита у кључу релације са терситовском традицијом код Шекспира. Наиме, као што је упућен у Блумов „родослов”, наратор једнако добро познаје и његов љубавни живот на који са лакоћом усмерава своју пажњу након што разграничи са Блумовом реториком: „Феномен. Оно брдо сала којим се оженио стварно јесте феномен, позадина јој као наћве” (324). Међутим, проблематика око Молиног односа са Бојланом у „Киклопу” ће се у нараторовој свести развијати постепено. Прво ће, у свом „фројдовском ексцесу”, у разговору са Џоом о Дигнамовој удовици, Блум заменити реч „саветодавци” (advisers) речју „обожаваоци” (admirers) (331), и дозволити својим бременитим мислима да се на тренутак огласе, што ће код наратора проћи готово незапажено, да би се потом у каснијем разговору о Бојлану и Молиној турнеји наратору указала и више него добродошла прилика да Блума још једном подвргне руглу:

„ – Моја жена? – пита Блум. – И она пева, да. Мислим да ће бити успешно. Он је изврстан организатор. Изврстан.

Охохо, бог те, кажем ја себи, знао сам ја. То објашњава откуд млеко у кокосовом ораху и зашто животиње немају длаке на грудима. Дакле, у том грму лежи зец. Блејзис је шеф параде. Концертна турнеја [...] Организоваће он њу још како, пази шта ти кажем. Нека остане међу нама, него шта [...] Она је верна супруга Леополдова: Марион бујних груди” (338).

У овоме моменту нараторова шпијунска природа истовремено се активира и као наслађивање једног воајера и тиме га директно доводи у везу са Шекспировим Терситом, који се једнако забавља док из потаје посматра и подстиче Кресиду, која се спрема да превари Троила са Диомедом: „Сваки може свирати на њој, ако јој само погоди тон. Она је унапред навијена” (V, 2), као што се и кроз целу драму непрестано осврће на Јеленино неверство као повод за рат: „Цела је прича о блудници и рогоњи [...] Свуд сам разврат. Све су то необуздане хуље!” (II, 3; V, 1).<sup>14</sup> На исти начин на који је разврат за Шекспировог Терсита представљао суштинску основу Тројанског рата, у „Киклопу” ће ова проблематика постати

14 Воајеризам наратора је препознатљив и у каснијој сцени када, Алф и Тери листају порнографски часопис: „Дајдер да погледамо – кажем ја [...] Права ствар, Џо – велим ја. – Не би се побунио да ти неко да да грицнеш тај колачић, је л’ да?” (342).



један од инцидента захваљујући којима ће препирка између грађанина и Блума почети стрмоглаво да се креће ка свом пароксизму након што се грађанин позове на свој коначни *argumentum ad hominem*: „Обещчашћена жена [...] то је покретач свих наших невоља” (342). У коначној потврди Блумовог пораза у овој сфери, коју у „Киклопу” иницира наратор, а заокружује грађанин, Молина размишљања у „Пенелопи” осврнуће се и на ову улогу наратора која ће, управо у једној „воајерској” ситуацији Молиног сусрета са Бојланом, добити и своје спољашње поткрепљење:

„...хтела сам да му их смакнем пред свима и да му дам оно што се зове флагелација док не помодри да му покажем његовог бога само да није било оног носатог не знам како се зваше с оним другим лепотаном Берком из хотела Сити Армс њушкали шуњали се као и обично увек тамо где не треба ако се спрема нека гужва” (743).<sup>15</sup>

Међутим, иако су у „Киклопу” представљени као потпуни антиподи, наратор и Леополд Блум имају бар једну заједничку црту која је од изузетног значаја за развој приче – свој проблематични идентитет. У Блумовом случају, враћајући се на поменути сцену са Полифемом у *Одисеји* у којој јунак на Киклопово инсистирање да му обзнани своје име одговара да се зове *Нико* (*Οὔτις*), како би успео да спроведе свој лукави план до краја, Џојс у другој половини „Киклопа” на различите начине и помоћу различитих техника почиње да доводи у питање конзистентност идентитета свог јунака. Наиме, након што се врати у бар, Блум је изложен „сталним нападима [...] из свих праваца: он није Блум већ Вираг; он није мушкарац; он пада у постељу као жена која има месечницу; он није Ирац већ, како га Терсит назива, полутанско копиле; он није патриота, наглашава грађанин; он није муж, већ рогања; није отац (његово дете је сигурно копиле)” (Elman 1972: 113). На овај начин Блуму су постепено одузете све оне особине које су представљале аргументе зашто је за Џојса Одисеј представљао јединог комплетног лика у светској књижевности. Уместо тога, од *Некога* Блум прво кроз нараторово нивелисање бива сведен на негативног *Свакога*, како би, захваљујући грађаниновим „киклоповским” нападима, коначно био проглашен за непожељног *Никога* (лутајућег Јеврејина, народног непријатеља или просто нечовека). Овај процес се, коначно, вешто преноси и на ниво нарације у којој је до краја поглавља Блумово име у потпуности елиминисано и на њега се само посредно реферише (Gilbert 1963: 237).<sup>16</sup>

15 Повезаност наратора са Писером Берком је иницирана одмах након његовог првог помена Моли у коме је назива „брдо сала” и могао би евентуално да укаже на то одакле наратору информација о Молином односу са Блејзисом: „Причао ми је Писер Берк да је, у време кад су становали у *Сити Армс*...” (324).

16 Интересантна је чињеница да је у раним рукописним верзијама овога поглавља Блум доследно именован све до краја, како је показао Гроден (1974/75: 141). Одузимање имена јунаку може се временски сместити готово у исти период када је Џојс уводио лик наратора, што би коначно могло да расветли проблем идентитета истовремено и као значајну спону између два лика у „Киклопу”.

Са друге стране, у карактеризацији „Киклоповог” наратора може се такође препознати присуство принципа *Οὔτις*-а: „Наратор је деперсонализован како својом безименошћу тако и својим сличностима са другим ликовима” (Ostin 1990: 167).<sup>17</sup> Осим тога, он је истовремено *Нико* и у смислу сопствене перспективе која га издваја у односу на све друге ликове – „у томе што је у потпуности негативан, што отворено пориче све што не долази изричито од њега самога – све позиције, људе, чак и животиње. Он је [...] негативни центар постојања који дефинише себе само кроз негацију других” (Džekson 1991: 67, 68). Међутим, пошто оваква позиција истовремено подразумева и потпуно отуђење, наратор мора да пажљиво преобликује своју причу тако што њеном суштински негативном усмерењу вештом реториком придружује категорију општости: „Ауторитет безименог наратора зависи искључиво од његове публике – он говори оно што ‘сви’ већ знају – и представља себе као колективни глас у једном наводно хомогеном друштву” (Ostin 1990: 168).<sup>18</sup>

Овај моменат „Киклопов” наратор несумњиво дели са традицијом Терситовог лика који код Хомера такође наступа као *Οὔτις*, једини лик у читавом епу који није опремљен херојским категоријама патронимије, друштвеног статуса, отаџбине, храбрости или лепоте, „најгрђи смртник под Тројом” (II, 248–249), и који своју критику врховног вође такође конструише у име Ахилеја и свих других грчких војника, који, управо спречени да се врате кући, након што се насмеју Одисејевом кажњавању Терсита, ипак остају „сетни” (270) због тога што Терситова критика није уродила плодом. У Шекспировој драми, са друге стране, Терсит, „ругобан и подруглив Грк”, сâм се проглашава за *Οὔτις*-а, добровољно се искључујући из друштва у тренутку када треба да сачува сопствени живот: „И ја сам копилан; ја волим копилане; рођен сам копилан, обучен као копилан; копилан по духу, копилан по храбрости; у свему сам незаконит” (V, 7). Упркос томе, његово сведочење о дезинтегрисаном херојству у драми истовремено га, као лика који добија највише солилоквија, чини њеним гласноговорником, док своје говоре утемељује у дијалектици директног обраћања публици и „рекапитулације” приче која је на основу акција других јунака у драми већ „свима” позната и због тога се не доводи у питање. Надовезујући се на Шекспировог Терсита, Џојсов наратор

17 На списковима ликова у схемама које је представио Гилберту и Линатију, Џојс назива свог наратора Одисејевим псеудонимом *Notan* (Džonson 1998: 883). Тако се, у контексту проблематизације идентитета, нараторова функција у „Киклопу” такође може разумети и као псеудоним за Блума-Notan-а, као што се, коначно, само укидање Блумовог идентитета овде сагледава искључиво кроз исказе других *Οὔτις*-а: „Блумов идентитет [...] је сахрањен у анонимним гласовима наратора са којима се такмичи. Он у причи постоји само кроз ове псеудонимске персоне, *Outis-e*” (Ostin 1990: 165). Оваква визура *Уликсово*г јунака у „Киклопу” за сликара Бацена представљала је аналогон „кубистичкој” техници представљања лика који је истовремено сагледан из више различитих перспектива (Badžen 1972: 156).

18 На исти моменат указује и Хајман када бележи: „Нараторови ставови [...] осликавају ставове масе коју персоналикује и тако [...] утичу и на наше реакције” (Најман 1974: 244).

као *Нико*, захваљујући претензији да у својим исказима постане представник колективне свести, за разлику од Блума, који остаје доследан сопственим усамљеним назорима, на овај начин успева да се у извесној мери пребаци у релативно безбедну категорију неутралног *Свакога*.

Ова неутралност коначно се може препознати и у чињеници да, упркос томе што је кроз цело поглавље његова приповест негативно усмерена према Блуму, наратор ни у једном моменту непосредно не учествује у постепеној деструкцији његовог идентитета и његових ставова од стране грађанина и других редовних посетилаца Барнија Кирнана,<sup>19</sup> већ остаје у сфери углавном безопасних трачева и заједљивих коментара који, коначно, ништа мање не одају него што сакривају његову дубоку сагласност са овим ставовима. Штавише, између редова нараторових огорчених представа о Блуму, може се уочити једнако интензивна осуда ставова „киклоповског” грађанина у коме се Џојсове многобројне алузије на угрожено „око” са почетка поглавља коначно отелотворавају у другачијем регистру значења – „једноокости” грађаниновог национализма<sup>20</sup>, која је супротстављена „двоокости” Блумовог позива на толеранцију и љубав: „Двооки Блум улази у пећину једнооког национализма [...] Он постаје човек са мисијом, који реформише свет снагом изговорене речи” (Badžen 1972: 151, 167). Нараторов симболички и на први поглед непрепознатљиви допринос овој мисији почиње још пре Блумовог доласка. Наиме, иако се кроз цело поглавље не усуђује да отворено критикује раздражљивог грађанина, наратор своје неслагање веома отворено компензује кроз непријатељство према његовом пратиоцу, псу Гериовену<sup>21</sup>:

19 Тако, на пример, у моментима када напад на Блума почиње да се припрема и акумулира око сумње да је отишао да уновчи своју опкладу на *Ошијатика*, наратор већину времена проводи уринирајући у дворишту иза бара како би, након што се врати, затекао ситуацију у којој је оптуженом већ донета пресуда: „И тако, кад сам се вратио, а они сви галаме у глас, Џон Вајс говори да је Блум дао Грифиту идеју о Шин Фејну...” (354).

20 Анализирајући историјско-политичку позадину грађанинових антисемитистичких и шовинистичких ставова Нил Дејвисон закључује: „Упркос својим пародијским елементима, ова епизода коначно представља најружнију страну агресивног национализма у роману” (Dejvison 1995: 257).

21 О националистичким стереотипима о „варварској Ирској” симболизованим у песми „Гериовен” из 1775. године и њиховој вези са грађаниновим ставовима у „Киклопу” (в. Ајо: 2010).

У контексту кинологије, потребно је поменути и крајње интересантну теорију јапанског преводиоца *Финегановог бдења* Наокија Јаназеа, коју у свом раду развија Биширо Ито, да је безимени наратор у „Киклопу” у ствари пас (!) Навешћемо само неколико Јаназевих, односно Итових „аргумената”: 1) Наратор се третира више као створ него као људско биће, али је обдарен способношћу говора што је објашњиво у контексту Џојсове фантастике; 2) Израз „to give tongue” у складу са нараторовим „to have weight of my tongue” (280) [да му скршем како је ред (311)] има искључиво значење „огласити се лајањем”; 3) Именица „collector” која описује наратора појављује се на другим местима у роману уз име Јехове: Џојс се на овај начин, у ствари, поиграва са анаграмом „god/dog”; 4) Наратор мрзи Гериовена као конкурентског пса; 5) Уколико се сви нараторови искази замене исказом „ававав” (sic!) конверзација се и даље успешно одвија! Коначно, супротстављајући се Баценовом аргументу да је наратор Терсит, Ито објашњава: „У Баценовом контексту, 'ја' наратор је човек *йоуиш* *иса* који *режи* и *њушка* око свачијих ствари” (Ito 1997: 105) како би потом ипак закључио:

„The bloody *mongrel* let a grouse out of him would give you the creeps. Be a corporal work of mercy if someone would take the life of that bloody dog [...] Mangy ravenous brute sniffing and sneezing all round the place and scratching his *scabs* [...] hungry bloody *mongrel* [...] the old *cur* after him backing his luck with his mangy snout up” (283, 292, 293, 312; Курзив И. Ј.).

[На то она гнусна цукела нарежа да ти се кожа најежи. Учинио би добро дело онај ко би лишио живота то проклето псето [...] Шугаво и прождрљиво псето њушкало је и слинило на све стране и чешало красте [...] та проклета халапљива цукела [...] а за њим у стопу матора цукела подигнуте њушке (314, 324, 344)]

Начин на који наратор реферише на Гериовена истовремено представља одјек Терситових клетви упућених Ајанту у *Троилу и Кресида*, где га у другом чину, између осталог, назива „*mongrel beef-witted lord*” [мелезе, господару воловског мозга], „*the loathsome scab in Greece*” [најодвратнија краста у Грчкој] (II, 1), да би у последњем своје поређење проширио и на Ахилеја: „They set me up in policy that *mongrel cur* Ajax against that *dog* of as bad a kind Achilles. And now is the *cur* Ajax prouder that the *cur* Achilles” [Они су, ради својих циљева, натуткали оног мелеског пса, Ајанта, против оног пса исто тако рђавог соја, Ахила; и сад је пас Ајант охолији од пса Ахила] (V, 4).<sup>22</sup> Отворено исказивање гађења према Гериовену у светлу његовог поређења са Шекспировим Ајантом, односно грађанина са Ахилејем, два лика који несумњиво представљају најупечатљивије отеловљење сирове силе у *Троилу и Кресида*, тако се може разумети и као индиректно супротстављање грађаниновој политици силе. Овај моменат наратор ће јасно артикулисати на самоме врхунцу грађаниновог напада на Блума: „Исусе, увек се нађе неки лакрдијаш који надигне дреку као блесав, а оно ништа, трице и кучине” (360), као што ће се и у цинизмом прикривеном епилогу епизоде осећати његово олакшање због грађаниновог неуспеха да у свом „киклоповском”<sup>23</sup> покушају погоди Блума кутијом од бисквита<sup>24</sup>, враћајући коначно читаоца утиску да

---

„Било би веома интересантно ако бисмо могли да докажемо да је ја-наратор у ствари Парнелова сенка” (110). У духу Истоових аргумената, који се заиста понекад не разликују много од Џојсових „блумизама”, можемо закључити једино да је нараторов цинизам у својој основи несумњиво *исеће* (*κυνικός*) природе (в. Janase: 1996).

22 У контексту овога поређења интересантно је да у свом каснијем разговору са Стивеном Дедалусом у „Еумеју” Блум, призивајући у свест сукоб из „Киклопа”, грађанина назива Ахилејем: „Ваш Бог је био Јеврејин, то је била најрањивија тачка тог кукавног Ахила” (646).

23 Овај ексцес је читан као још једна „хомеровска паралела” која се односи на моменат када Полифем баца камен на Одисејеву дружину након што су успели да му умакну (IX, 480–486), моменат који Џојс истовремено излаже пародији у уметнутом пасажу о „природној катастрофи” (362) (Gilbert 1963: 241; Fuller 1992: 32).

24 Пародија којом Џојс завршава „Киклопа” дата је у нараторовом коментару „like a shot off a shovel” (330) [као да је лопатом хитнут увис (363)] који преноси, према Елмановој биографији, један од омиљених израза Џојсовог оца Џона (Elman 1982: 19, 22), чији је језик, како истиче аутор, представљао један од модела за наратора у „Киклопу”. Осим Џона Џојса, Елман као могући утицај наводи и извесног брата Неда Торнтона, Џојсовог комшије из 1894. године, кога је писац срео само једном (43). Све ово, нарав-

се „Терсит” испод многобројних слојева свог циничног експозеа заиста ипак „диви Уликсу”.

На путу ка расветљавању могућих интертекстуалних оквира за лик наратора у „Киклопу” потребно је, на крају, испитати и природу односа његове приче према систему уметнутих пародијских пасажа који пресецају поглавље, као и њихове евентуалне функције у контексту шире традиције утицаја окупљене око Терситовог лика. Разликујући се упадљиво својим стилем и функцијом у односу на сведочење безименог наратора, ови пасажии су се у различитим интерпретацијама обично приписивали присуству другог гласа у поглављу. Хајман овај глас назива „Аранжер” и поставља га у контекст значењске аналогije која се „бурлескно” надовезује на сведочење безименог наратора чија је прича саопштена „са једне аутсајдерске антихеројске позиције” (1974: 267, 272), док га Елман посматра на линији традиције менипске сатире, као глас Волтеровог доктора Пангласа који „привидно улепшава све оно што што Терсит сматра за најгори од свих светова, чинећи га на тај начин најбољим” (Elman: 1972: 111, 112).

Функција другог гласа, дакле, састоји се у томе да на извештајан начин настави у смеру приповедања „Киклоповог” наратора, надограђујући на његову причу један пародијски утемељен асоцијативни низ, док истовремено представља суштински контраст идејама и принципима које примарна нарација иницира<sup>25</sup>, при чему се све одвија „изван свести безименог наратора” (Džekson 1991: 64). На овај начин, Џојсов принцип сусрета „једнооке” са „двооком” визуром догађаја садржаних у приповести безименог наратора, односно сусрета нараторове погрешне представе о Блumu, као лишеном привилегије тока мисли, са погрешном представом о себи, као лишеног могућности да спозна било шта изван сопствене перспективе, истовремено бива пренесен и на следећи ниво. На овом нивоу сама приповест се, наочиглед читаоца, подвргава „киклопизацији” у односу на свој паралелни ток, отеловљен у присуству другог гласа: „На исти начин на који субјекат нарације не може да увиди дискрепанцију између сопствене илузије о себи и свог стварног положаја, примарни нарaтив не одаје никакве знаке да уопште ‘види’ интерполације у тексту” (Džekson 1991: 71).<sup>26</sup> Џојс тако у „Киклопу” постиже

---

но, потврђује тезу да је једнозначно и јединствено интертекстуално укалупљивање Џојсових ликова апсолутно неодрживо. У овоме контексту, коначно, треба скренути пажњу и на у извесном смислу проблематичну теорију Е. И. Шенберга према којој је наратор „Киклопа” Сајмон Дедалус (Šenberг: 1976).

25 Тако и Мерилин Френч примећује да се наратор „Киклопа” „највише приближава људском тону, али он истовремено има потпуно нељудски алтер-его. Наративни гласови делују нељудски управо због тога што су толико фокусирани [...] Недостају им сумње, питања и амбиваленције Блумовог заокупљеног и Стивеновог дијалектичког ума” (Frenč 1982: 252).

26 Једну од крајњих консеквенци овако постављеног оквира нарације истакла је Мери Бет Прингл указујући на чињеницу да се Џојс у „Киклопу” користи техником дијалога како би „замрачио” разлику између два наратора и постављајући логично питање „да ли ‘наратор’, односно било који од два наратива уопште и имају идентитет

оно што Вејн Бут назива „тајна заједница аутора и читаоца иза нараторових леђа” (But 1961: 300).

Оваква заједница успоставља се у оквирима једне свеобухватније дијалектике, која се у овом поглављу, као и на многим другим местима у роману, развија на плану константног смењивања процесâ херојског „пренадувавања” и антихеројског „унижавања” акција и ставова његових ликова. У том смислу, херојски принцип отеловљен је у каталошким интерполацијама које уводи други наратор<sup>27</sup>, док се антихеројски принцип препознаје у циничним сведочењима првог наратора, при чему се у оба случаја постиже пародијски, односно комични ефекат<sup>28</sup>: „Као супротност Терситу Џојс успоставља другог наратора [...] Све што Терсит започиње други наратор завршава у потпуно другачијем маниру. Оно што Терсит отворено саопштава други наратор прекрива смоквиним листом. Џојс говори о гигантизму као техници ове епизоде, несумњиво мислећи на Киклопову величину, али се све у ствари своди на игру умањивања и увеличавања” (Elman 1972: 111). Као таква, ова игра постаје суштински део сложених процеса деконструкције херојског идеала и митопејских пракси класичне епске традиције, процеса који, на крају, представљају један од основних темеља на којима је Џојс изграђивао свој наратив: „У овом необичном судару техника инфлације и дефлације, Џојс суптилно подсећа читаоца на то колико је мало потреб-

---

изван текста?” (Pringl 1981: 414). Као битан аспект проблематичности „идентитета наратива” појављује се питање његове темпоралности која се у „Киклопу” нејасно распростире између два супротстављена наратолошка полазишта: да се исприповедани догађаји одвијају у исто време када их наратор саопштава (Šnajdau 1978: 100) и да се на њих указује са одређене временске дистанце кроз приповедање у прошлом времену (Најман 1978: 107), односно да се „два искуства мешају у чину читања овог поглавља: једно је осећај да се сведочи о догађајима, а друго да се сведочи о њиховом сведоку” (Šnajdau 1978: 102). У светлу једног оваквог поигравања са „презентом еписког претерита” (Hamburger 1976: 84–98) не само што се идентитети Леополда Блума и безименог наратора могу читати кроз призму *Оџтис-а*, већ је, на следећем ступњу интерпретације, и сâм процес наратије који их везује неизбежно обележен овом категоријом. О темпоралности у „Киклопу” као препреци у превођењу текста в. Van Kaspel: 1979.

27 Суштински каталошку природу „Киклопових” пародијских интерполација које оставарују своју комуникацију са класичном традицијом кроз „лингвистичку имитацију Хомера”, истовремено функционишући и као реторска фигура екфразе тако што разлажу и описују примарни наратив, расветлио је Рејмонд Прајер: „Каталог, средство којим Џојс уништава модерну прозу истовремено сигнализира како подмлађивање архаичне, тако и стварање његове сопствене лингвистике” (Prajer 1987: 64). Један од најбољих примера „екфразе као каталога” несумњиво је интерполација описа грађаниновог марамице (350–351) која је често поређена са хомеровским описима Ахилејевог штита (*Илијада*, XVIII, 468–608) или Херакловог ремена (*Одисеја*, XI, 609–614). Коначно, како наглашава Остин, читаво поглавље могуће је читати као својеврстан каталог: „*Киклој* је попут каквог трговачког центра у коме се непрестано сакупљају и даље шире одбачени, другоразредни колективни дискурси” (Ostin 1990: 169).

28 На овај моменат скреће пажњу и Гибсон када примећује да у безименом наратору „треба да пронађемо ослобађајуће комично олакшање, не само у односу на грађанина, већ и у односу на пародије и књижевност на коју оне представљају реакцију” (Gibson 1991: 68).

но да се један епски херој унизи због своје обичности, као и колико је мало потребно да се обични човек потпуно праведно уздигне до хероја” (Finholt 1972: 12).

У исто време овако успостављена нарација се у својим тенденцијама да деконструише класичну херојску парадигму непосредно надовезује на деконструишуће процесе традиције „терситизма” који се, подвргнути немилосрдној осуди код Хомера, коначно слободно остварују у Шекспировом *Троилу и Кресиди*. Наиме, овде се пародијски и комични ефекти постижу управо на истом принципу укрштања „пренадуваних” илузија о узвишености које грчки хероји стварају о себи и Терситовог огорченог разоткривања тих истих илузија, док истовремено остаје слеп за сопствена самозаваравања. Шекспиров Терсит тако преузима улогу оба „Киклопова” наратора. Он, с једне стране, користи технике инфлације, у којима се метафоричка надувеност охолих грчких хероја конкретизује у непрестаној артикулацији физичке надувености, на коју реферише регистар читавог низа кожных болести у његовим клетвама. С друге стране, он подједнако користи и технике дефлације, у којима се охолим херојима саопштава истина о њиховом реалном стању, које је код Шекспира отргнуто из повлашћеног оквира традиционалних херојских вредности и спуштено у сфере егзистенције која ни по чему није изузетна.

На овај начин, Шекспиров Терсит, попут свог архајског претходника, кога је Одисеј казнио, и попут свог модерног следбеника, који се свом „Одисеју” диви, подвргава класичног хероја и класични мит процесима деконструкције тако што их разоткрива у контексту демитологизованог свакодневног живота. Међутим, суштинска разлика у развоју ове парадигме састоји се у томе што је Хомеров Терсит, у класичној фази, кажњен зато што се супротставља херојском поретку *унушар* оквира тог истог поретка. У следећој, модерној фази развоја, Шекспиров Терсит се својевољно отуђује приступајући херојском поретку *своља*, са једне анти-херојске позиције. На крају, тек ће у постмодерном контексту Џојсов „Терсит-наратор”, ништа другачије од Леополда Блума или Стивена Дедалуса, обезбедити свој легитимитет као не-херој у суштински нехеројском свету *Уликса*. Надовезујући се тако на једну аутсајдерску струју у светској књижевности какву је несумњиво представљала традиција „терситизма” овај лик ће се коначно у *Уликсу* испољити као њена наредна метаморфоза, потпуно у складу са поетичким системом које је у датом моменту свог књижевноисторијског развоја затекла у идејама Џојсовог романа.

### Литература:

- Ajo 2010: D. A. Ajo, *Scratching at Scabs: The Garryowens of Ireland*, *Joyce Studies Annual*, 153–172.
- Badžen 1972: F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Oxford University Press.

- Blum 1998: H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books.
- But 1964: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dejvison 1995: N. R. Davison, 'Cyclops,' Sinn Fein, and 'the Jew': An Historical Reconsideration, *Journal of Modern Literature*, 19, 2, 245–257.
- Džekson 1991: T. E. Jackson, 'Cyclops,' 'Nausicaa,' and Joyce's Imaginary Irish Couple, *James Joyce Quarterly*, 29, 1, 63–83.
- Džojš 1998: J. Joyce, *Ulysses*, ed. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press.
- Džojš 2013: Dž. Džojš, *Uliks*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika.
- Elman 1972: R. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, London: Faber & Faber.
- Elman 1977: R. Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, Oxford: Oxford University Press.
- Elman 1982: R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford: Oxford University Press.
- Elman 2009: M. Ellmann, Joyce's Noises, *Modernism/modernity*, 16, 2, 383–390.
- Finholt 1972: R. D. Finholt, Method in the Cyclops Episode: Joyce on the Nature of Epic Heroes in the Modern World, *University of Dayton Review*, 9, 1, 3–13.
- Frenč 1982: M. French, Joyce and Language, *James Joyce Quarterly*, 19, 3, 239–255.
- Fuler 1992: D. Fuller, *James Joyce's Ulysses*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Gibson 1991: A. Gibson, 'History, All That': Revival Historiography and Literary Strategy in the 'Cyclops' Episode in *Ulysses*, *Essays and Studies*, 44, 53–69.
- Giford 1988: D. Gifford, R. J. Seidman, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gilbert 1963: S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Harmondsworth: Peregrine Books.
- Gilbert 1966: S. Gilbert, (ed.), *Letters of James Joyce*, vol. 1, New York: Viking Press.
- Groden 1974-75: M. Groden, Cyclops in Progress, 1919, *James Joyce Quarterly*, 12, 1/2, 123–168.
- Groden 2007: M. Groden, Joyce at Work on Cyclops: Toward a Biography of Ulysses, *James Joyce Quarterly*, 44, 2, 217–245.
- Hajman 1974: D. Hayman, Cyclops, u: *James Joyce Ulysses: Critical Essays*, Clive Hart, David Hayman (eds.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 243–276.
- Hajman 1978: D. Hayman, Two Eyes at Two Levels: A Response to Herbert Schneidau on Joyce's 'Cyclops', *James Joyce Quarterly*, 16, 105–09.
- Hamburger 1976: K. Hamburger, *Logika književnosti*, preveo Slobodan Grubačić, Beograd: Nolit.
- Harti 1995: J. Harty, 'Cyclops': A Drunken Nightmare of Irish History, *Notes on Modern Irish Literature*, 7, 2, 16–21.
- Homer 1920: Homer, *Homeri Opera in five volumes*, Oxford: Oxford University Press.
- Homer 2001: Homer, *Odiseja*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Homer 2002: Homer, *Ilijada*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ito 1997: E. Ito, The Nameless Narrator and Nationalism: A Study of the 'Cyclops' Episode of Ulysses, *The Harp*, 12, 103–112.
- Janase 1996: N. Yanase, *James Joyce no Nazo wo Toku (Solving an Enigma of James Joyce)*, Tokyo: Iwanami Bunko.



- Kronin 1985: E. Cronin, Citizen James Joyce: Some Possible Sources for 'Cyclops', *Irish University Review: A Journal of Irish Studies* 15,1, 20–37.
- Lajman 1987: L. Layman, The Influence of the Cyclops Episode of Ulysses on the Jason Section of *The Sound and the Fury*, *Canadian Journal of Irish Studies*, 13, 1, 61–74.
- Ostin 1990: M. Osteen, Narrative Gifts: 'Cyclops' and the Economy of Excess, *Joyce Studies Annual*, 162–196.
- Paunović 2013: Z. Paunović, *Uliks* Džejmса Džojsа: Mitska uzvišenost trivijalnog, u: Džejmс Džojs, *Uliks*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 761–785.
- Prajer 1987: R. A. Prier, Joyce's Linguistic Imitation of Homer: The 'Cyclops Episode' and the Radical Appearance of the Catalogue Style, *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, 14, 1, 39–66.
- Pringl 1981: M. B. Pringle, Funfersum: Dialogue as Metafictional Technique in the 'Cyclops' Episode of Ulysses, *James Joyce Quarterly*, 18, 4, 397–416.
- Renkin 1973: H. D. Rankin, James Joyce's Satyr-Play: The 'Cyclops' Episode in Ulysses, *Agora: A Journal in the Humanities and Social Sciences*, 2, 2, 3–12.
- Ričardson 2000: B. Richardson, Make It Old: Lucian's A True Story, Joyce's Ulysses, and Homeric Patterns in Ancient Fiction, *Comparative Literature Studies*, 37, 4, 371–383.
- Siker 1995: P. Sicker, Leopold's Travels: Swiftian Optics in Joyce's 'Cyclops', *Joyce Studies Annual*, 6, 59–78.
- Stern 2000: L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Cambell Ross (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Šekspir 1963: V. Šekspir, *Troil i Kresida*, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, u: *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knj. 6, Beograd: Kultura, 7–130.
- Šekspir 1998: W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, David Bevington (ed.), London: The Arden Shakespeare.
- Šenberg 1976: E. I. Schoenberg, The Identity of the 'Cyclops' Narrator in James Joyce's Ulysses, *Journal of Modern Literature*, 5, 534–39.
- Šnajdau 1978: H. Schneidau, One Eye and Two Levels: On Joyce's 'Cyclops', *James Joyce Quarterly*, 16, 95–103.
- Šork 1998: R. J. Schork, *Greek and Hellenic Culture in Joyce*, Gainesville: University of Florida Press.
- Švarcman 1974: M. Schwartzman, The V.A.8 Copybook: An Early Draft of the 'Cyclops' Chapter of Ulysses with Notes on Its Development, *James Joyce Quarterly*, 12, 64–122.
- Van Kaspel 1979: P. van Caspel, A Plea for Intertranslation: Notes on the Cyclops Chapter of Ulysses, *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 9, 114–128.

Igor D. Javor

**COLLECTOR OF DOUBTFUL DEBTS OF TRADITION:  
THERSITES AS A MODEL FOR THE CHARACTER OF  
NARRATOR IN THE “CYCLOPS” EPISODE OF JOYCE’S *ULYSSES***

**Summary**

Following the path of contemporary analysis of *Ulysses*' intertextual potential in the framework of possible influences of classical literature on the emergence of the novel, the paper pursues an argument that Joyce's creation of the character of anonymous narrator in the “Cyclops” episode was mainly grounded on the literary tradition assembled around the figure of Homeric Thersites (*Iliad*, B 211–277). The main starting points for this hypothesis can be found both in the testimonies considering writer's biography and various stages in the creation of *Ulysses*, as well as in the complex referential network within which the relations to Thersites can be analyzed on the diachronic level, from Homeric episode, via menippean satire and Shakespeare's interpretation of the figure in *Troilus and Cressida*, until this day.

Using a combination of biographical, hermeneutic and comparative method, the paper aims to point out the fact that, while creating his anonymous narrator in the “Cyclops” episode, Joyce hadn't remained in the terms of the antiheroic problematic of “thersitism” that was initiated by Homer and thoroughly elaborated by Shakespeare. Instead of that, he provided the character with a new dimension, while placing him in the conditions of a non-heroic existence, an existence that was completely embodied only in the worlds of the modern novel.

**Keywords:** intertextuality, narration, identity, antihero, non-heroic, thersitism, modern novel.

*Примљен 22. новембра 2014. године  
Прихваћен 12. октобар 2016. године*

Милена З. Николић<sup>1</sup>  
Универзитет Синерџија  
Филолошки факултет у Бијелини, Република Српска  
Катедра за енглески језик и књижевност

## ЖИВОТ ПРЕ ЧОВЕКА МАРГАРЕТ ЕТВУД: МЕНТАЛНО ПУТОВАЊЕ ЛАШЈЕ ГРИН

У раду се анализирају елементи фикције и стварности Лашје Грин, главне јунакиње романа Маргарет Етвуд *Животи пре човека* (*Life Before Man*, 1979) уз ослањање на теорију о могућим световима коју је Лубомир Долежел изнео у својим радовима 70-их и 80-их година двадесетог века и објединио у *Хешерокосмици*, 2008. Упоредо са стварним светом текста (Торонто 20. века), постоји фиктивни свет хероине (праисторијски *Лашјаленд*). Наиме, јунакиња је склона предузимању менталног путовања под којим се подразумева њено премештање из једног у други свет (унутрашње рецентрирање), при чему бива установљен њен транссветовни идентитет. У раду ће се идентификовати и разматрати бројни упливи имагинарног у стварни свет и обрнуто, односно тачке преплитања фиктивних и стварних ентитета. Показале се да, под притиском стварног живота, јунакиња не бежи још дубље у фикцију, већ се тиме иницира процес њеног потпуног ослобађања од фантазија.

**Кључне речи:** стварни свет, фикционални свет, унутрашње рецентрирање, ментално (психолошко) путовање, транссветовни идентитет

### 1. Увод

Долежелова теорија фикционалне семантике представља још увек непознато и недовољно истражено тле за разматрање и тумачење дела Маргарет Етвуд. Посебно је интересантно разматрати однос фикције и стварности у опусу ове савремене канадске књижевнице из онтолошке перспективе, јер се углавном њеним делима приступа из феминистичког угла. У овом раду ћемо настојати да приближимо Долежелово теоријско становиште кроз анализу елемената стварности и фикције хероине романа Етвудове *Животи пре човека* и кроз идентификовање неколико паралелних светова, који су представљени као алтернативе стварном свету текста. На тај начин, покушаћемо да поставимо добијене резултате у шири оквир савремених теоријских становишта о овом проблему. Након кратког осврта на Долежелову теорију о могућим световима, која представља окосницу овог рада, идентификоваћемо неколико светова који постоје паралелно са стварним светом текста Етвудове и пратиће-

1 milenanikolic86@yahoo.com

мо начин на који се одвијају јунакињине фантазије под све учесталијим и сложенијим притисцима стварности. Показаћемо да се многобројним упливима стварног у фиктивни свет главне јунакиње, који је првобитно представљен као доминантан, иницирају промене у њеној перспективи. У раду ћемо указати на чињеницу да јунакиња није у стању да успостави баланс између стварних и фиктивних ентитета и да, као резултат тога, један свет мора нестати у корист оног другог.

## 2. Теоретски оквир

Лубомир Долежел указује на ограничења најпознатијих теорија фикционалности које су засноване на претпоставци да постоји „само један легитиман универзум дискурса (референцијални домен): стварни свет” (Doležel 2008:14). Он анализира основне поставке теорија фикционалности према њиховом степену придавања легитимности фикционалним представама и заступа идеју да су измишљени светови могуће алтернативе стварног света, откривајући притом нову перспективу у тумачењу односа књижевности и стварности. Теорија књижевне фикције која се темељи на семантици могућих светова, коју поред Долеже-ла заступа и група наратолога (Томас Павел/Thomas Pavel/, Мари-Лаура Рајан/Marie-Laura Ryan/, Јури Марголин/Uri Margolin/ и Рут Ронен/Ruth Ronen/), поново актуализује Лајбницову оригиналну онтологију и нуди алтернативу која премошћује избор између принципа мимезиса и принципа самореференцијалности.

Долежел даје дефиницију појма фикционалног света: „То је мали, могући свет, одређен специфичним глобалним ограничењима, који садржи коначан број композибилних појединаца” (Doležel 2008: 32). Он поставља три основне тезе семантике фикционалног које проистичу из моделативног оквира могућих светова: (1) фикционални светови јесу скупови могућих стања ствари; (2) скуп фикционалних светова бесконачан је и максимално разнолик; (3) фикционални светови приступачни су из стварног света (Doležel 1997: 76–77). У *Хешерокосмици* Долежел ће проширити појам фикционалних светова књижевности: они су непотпуни, могу бити хетерогени по својој макроструктури и представљају конструкте текстуалне *poiesis* (Doležel 2008: 34–35).

Долежел указује на нужност успостављања чврстих граница између стварних и фикционалних ентитета. Када фикционални и стварни ентитети деле исто име (Дикенсов фикционални Лондон и географски Лондон, Толстојев фикционални Наполеон и историјски Наполеон) не можемо тврдити да су идентични, јер њихово постојање и својства не зависе од њихових стварних прототипова, али свакако можемо уочити заједничку црту – њихов транссветовни индетитет (Doležel 1997: 76). Под транссветовним идентитетом подразумева се постојање једне исте јединке у више светова, при чему се он не односи само на парњаке који носе исто властито име у фикционалном и стварном свету, већ и на различита отеловљења једне фикционалне особе у различитим световима,

услед чега се карактеристике и својства те особе могу у потпуности изменити. Долежел истиче да „особа може имати неколико имена, алијаса, надимака или псеудонима”, али да се транссветовни однос између парњака успоставља онда када се „утврди еквивалентност референције различитих имена” (Doležel 2008: 30).

Рајанова се посебно позабавила појмом фикционалног рецентриања (премештање јединке из једног у други свет) проистеклог из дефиниције Дејвида Луиса (David Lewis), која почива на дистинкцији између стварног света и његових алтернатива, односно на чињеници да сви могући светови могу бити стварни са становишта оних који их настављају (Rajan 1997: 101). Следећи Рајанову, до рецентриања долази у сновима, у дечијим играма претварања и фантазирања, јер смо тада у стању да путем одређених менталних чинова одемо из овог и изаберемо други свет као стваран. На тај начин, установили смо нови центар око кога можемо даље да стварамо алтернативне могуће светове.

### 3. Паралелни светови: Лашјаленд

*Животи пре човека* броји неколико паралелних светова који су међусобно повезани и легитимни, јер су у њиховом постанку учествовали „исти они молекули који су првобитно учествовали у стварању земље и њене атмосфере”<sup>2</sup> само је њихово узајамно комбиновање било другачије (Etvud 1998: 183). *Изгубљени свет* (1912) британског писца научне фантастике Артура Конана Дојла преплиће се са *Алисом у земљи чуда* Луиса Керола и *Лашјалендом* јунакиње Маргарет Етвуд, док се читаочев стварни свет преплиће са стварним светом текста Етвудове који је смештен у Торонту двадесетог века.

Сличност са Дојловим романом очигледна је у самом наслову романа Етвудове који је пре коначног формулисања гласио *Зайиси о мезозоику*, а затим и *Зайиси из Изгубљеног света* (Huels 2005: 66). У *Животи пре човека*, *Изгубљени свет* оживљава у машти његове протагонисткиње Лашје. Њене истраживачке експедиције и авантуре, описи дивљине, језера, новооткривене земље коју она назива *Лашјаленд*, сећање на професора Самерлија, лика из Дојловог романа, као и сцена у којој је описана игра диносауруса у савременом граду, производ су Лашјине маште и *Изгубљеног света*, који је био њена омиљена књига у детињству (Etvud 1998: 45). Она признаје да не зна „шта се прво јавило, страст за фосилима или за овом књигом” (Etvud 1998: 45). У Лашјином изгубљеном свету главна јунакиња није освајач новооткривене земље, већ једини посматрач кога њени једини становници – диносауруси – не примећују. Као палеонтолог, она својим научним пројектима у музеју приступа озбиљно и објективно, али је то не омета да се са још већом слашћу посвети својој праисторијској дунгли из доба јуре: „Она меша ере, додаје боје: зашто не

2 Сви цитирани делови из романа потичу из наведеног издања и превођени су по потреби текста.

металик плави стегосаурис са црвеним и жутиим тачкама уместо досадних сиво-браон које постулирају научници?” (Etvud 1998: 13).

Мери Лаура Рајан је указала на разликовање транс-универзумског од интра-универзумског домена односа, где се први односи на везу између стварног света (СС) и стварног света текста (ССТ), а потоњи на чињеницу да чланови ССТ-а могу ментално да путују унутар властитог система реалности (Рајан 1997: 103). Измештањем језера Гладис из *Изјубљеног светла* у фиктивни *Лашјаленд* (Etvud 1998: 45) успоставља се интра-универзумски домен односа између два фиктивна света која постоје паралелно са стварним светом текста (живот у савременом Торонту). Имајући у виду чињеницу да фикционални текстови упућују на систем чији је стварни свет један алтернативни могући свет, у оквиру Лашјине приповести имамо преплитање три алтернативна могућа света и сваки од њих се може узети за центар фикционалног универзума.

### 3.1. Лашја као Керолова Алиса

*Алиса у земљи чуда* Луиса Керола представља други важан текст у тумачењу овог романа Етвудове. Керолова Алиса, која открива непознати свет настањен фантастичним створењима, фиктивни је лик са којим се Лашја радо поистовећује (Etvud 1998: 94). Савременом Торонту двадесетог века и његовим становницима супротстављен је фиктивни свет *Лашјаленда* (94), који настајују најразноврснији диносауруси из доба јуре којима се она „поверава”. То је фантастична земља попут Алисине *Земље чуда*, само што се у њој, уместо фантастичних бића која говоре, налазе „чудесни облици живота, сви до једног архаични, или се сматрају изумрлим, или су потпуно непознати да их нема чак ни у фосилним записима. Урадила је детаљне цртеже ове земље у споменарима и обележила флору и фауну” (94). Лашја је, још као мала, попут Керолове Алисе, показала афинитет према откривању егзотичних земаља, те је чак и „наставницима у школи говорила да је зову Алиса” (94). Следећи Долежела, између Алисе у *Земљи чуда* и Лашје у *Лашјаленду* је на овај начин успостављен транссветовни однос парњака, учвршћен чињеницом да име које је добила по познатом украјинском песнику значи Алиса (94). Исто тако, Лашја жели да, поред новог света, открије и нову врсту диносауруса коју ће назвати „Алисосаурис” (212). Сврха ове замишљене територије је, као што је случај са сваким другим имагинарним светом, да покуша да помири сиву стварност наше протагонисткиње са њеним маштањима о томе како би она желела да та стварност изгледа: „Истина, људи су заменили диносаурусе, како у њеној глави тако и у геолошком следу догађаја; али, размишљање о људима је постало незахвално” (13).

Након завршетка истраживачких експедиција у светове попут оног описаног у Дојловој или Кероловој књизи, јунаци се враћају у своја ушушкана и сигурна царства. У свету *Живогла пре човека* ушушкано царство не постоји. Фиона Толан истиче да Лашја очајнички настоји да створи себи једно такво царство у коме би се осећала сигурно, али је ро-

ман демантује. Наиме, она истиче да су Лашјине фантазије „бекство које јој допушта да се одрекне преузимања одговорности над својим животом” и да роман Етвудове описује „пост-дарвинистички свет у коме је опстанак најважнији и у коме се мора одрећи фантазија о алтернативним световима” (Tolan 2007: 110).

Шерон Вилсон сматра да Лашјина идентификација са Алисом или истраживачем из *Изгубљеног светла* указује на њену изолованост и алијенацију и „немогућност да има дом или да коегзистира са неком другом особом у садашњости” (Wilson 1993: 173). Она посеже за улогом Алисе која открива древну „Земљу чуда” због тога што не успева да се снађе у стварном животу који постоји у садашњем тренутку. Док у улози Алисе истражује свет праисторије, Лашја заборавља на садашњост и остаје заточена у Рапунзелиној кули од крошње дрвећа са које посматра своје диносаурусе.

Кети и Арнолд Дејвидсон сматрају да је Лашјаленд измишљени свет који је „стварнији од већине догађаја у њеном неусредсређеном животу” (Dejvidson, Dejvidson 1981: 205). Они истичу да Лашја „тражи делимично уточиште у измишљеној прошлости” (Dejvidson, Dejvidson 1981: 214). У тексту „Од поетских до приповедних структура: романи Маргарет Етвуд” („From Poetic to Narrative Structures: Novels of Margaret Atwood”), Линда Хачен истиче да је Лашјин свет фантазија „компензација за живот” и да као такав нуди „бекство од живота”, али и да он, на крају романа, са упливом „живота и стварне креативности” која поприма облик још нерођене бебе, постаје један превазиђени свет (Grejs, Vir 1983: 21). Хауелсова описује Лашјин имагинарни свет као „место где она преговара са празнинама које постоје између њеног стварног живота и њених жеља” и као „уточиште од непријатности друштвеног живота” (Hauels 2005: 72-73).

С обзиром на то да је дистанцирана од стварног света, Лашја не може да разуме нити да одговори на љубав између мушкарца и жене. Тешко јој је да се уклопи и комуницира са људима, те је „срећнија међу конкретним стварима” (Etvud 1998: 63), као што су фосили које проучава и класификује. Она је, међутим, срећна и када сањари о једном лепшем свету пре човека. Бриљантне боје њеног праисторијског света сугеришу на њена потиснута осећања, жеље и етничко порекло. Живе и енергичне боје света из маште у коме је сунце „више наранџасто него што је њено икада било” (Etvud 1998: 12) су попут халуцинација наспрам просечног живота који води у хладном „срцу” Торонта.

#### 4. Лашјине фантазије

Лашјине фантазије о диносаурусима су најпре указивале на њено осећање изолованости. Док „лута праисторијом”, она се осећа „невидљивом”, јер диносауруси не обраћају пажњу на њу: „Ако се догоди да је виде или нађуше, неће је приметити. Она је неко ко је њима толи-

ко стран да неће бити у стању да се фокусирају на њу” (Etvud 1998: 12). На овом имагинарном месту Лашја се дистанцира од свих веза и односа у стварности: „У праисторији није било људи, ни једног другог људског бића, осим неког понеког усамљеног посматрача попут ње, неког туристе или избеглице” (13). Исто тако, она се свесно дистанцира од подразумеване „стварности”, нарочито зато што зна да њену фантазију не деле сви и што јој фантазија омогућава да „без и мало стида наруши коју год званичну верзију палеонтолошке стварности одлучи да изабере” (12). Она сматра да јој улога палеонтолога дозвољава да изнова створи стварност: „Генерално, она је проницљива, објективна и довољно доктринирана током радног времена, што јој више даје за право да се препусти екстраваганцији у овим мочварама Јуре” (13). Заправо, она примећује да су ову верзију стварности „постулирали стручњаци [...] у које, на неки начин, спада и она” (13). Будући да себе сматра делом одговорном за конструкцију стварности, она даје себи за право да у својој машти створи неку нову стварност по својој мери.

Лашја користи фантазију као оруђе у борби против стварности. У Лашјином формулацији, паралелним постојањем стварности и фантазије не долази до успостављања баланса између њих, већ постоји тенденција да фантазија држи стварност под контролом. Ова борба се, међутим, завршава коначном доминацијом разума и стварности над фантазијом, што је евидентно у Лашјином амбивалентном ставу према сопственом фантазирању на крају романа. Иако се свесно препушта фантазијама, она истовремено перципира фантазију као негативни чин: „Лашја зна да назадује. Она то често ради у последње време. Ово је дневно сањање које је опстало из периода детињства и ране адолесценције” (13). Свесно избегавање стварности је на снази током читаве Лашјине приповести, а достиже врхунац оног тренутка када она схвата да „не постоји друго место на којем би више желела да буде [од Горње јуре], али овога пута није реч о истраживању; и сувише добро познаје терен. У питању је само бекство” (292). Истраживање терена постаје немогуће онда када јој постане јасно да више не жели да открије нове пределе свог имагинарног света нити да открије скривене делове себе.

Преплитање фантазије и стварности се код Лашје углавном јавља као реакција на стварне догађаје и ситуације у којима је она неспособна да одреагује. Препуштање фантазијама је њен покушај да се дистанцира од људи, било да задржи своју прибраност у непријатним друштвеним ситуацијама или да избегне досаду. Док са Виљемом игра карте, она је у могућности да „приушти себи шетњу под месечином, стазом утабаном од стране циновских али биљождерних Игуанондона; може видети отиске тропрских стопала њихових задњих ногу у благу. Она прати њихов траг док се дрвеће не прореди и тамо је, у даљини, језеро, сребрнасто, чију површину местимично прелама глава серпентине, која прави прегиб услед урањања. Требало би да буде привилегована. Како ће икада убедити друге у то што је видела?” (45). Још једном, Лашјино фиктивно



језеро је Дојлово језеро Гладис из *Изгубљеног света*, које је неретко било центар догађања њених фантазија у којима она, заједно са њеним омиљеним ликом из књиге, скептичним професором Самерлијем, присуствује несвакидашњем призору појаве водоземачког диносауруса: „Колико је пута стајала на ивици овог језера, са његовом мршавом руком у њеној, док су заједно били сведоци појаве плесиосаура, и он је био ван себе, преобразио се напокон?” (45).

Лашјино наглашено осећање неподесности и окретање фиктивном свету огромних пространстава којим ходају диносауруси можда се најбоље уочава током игре „Спасилачки брод”, јер ту долази до изражаја већ поменута функција њене џунгле као „уточишта од непријатности друштвеног живота” (Hauels 2005: 73). Наиме, Лашја не може да се сети ниједног разлога зашто би требало да остане у животу: „Ниједна од ствари које зна, које добро зна, није ни на који начин неопходна за опстанак” (168). Постиђена, Лашја одлази у купатило и истог трена посеже за својим светом из маште у коме она, са врха дрвета, посматра „орнитомимуса, великих очију, птичјег облика, како трчи кроз шипражје, јурећи малог прото-сисара” (168). Она размишља о стручном знању које поседује о диносаурусима које је прилично опсежно и схвата да „северно од те области почиње историја и настаје магла” (169). Лашја зна одговор на питање „зашто диносауруси раде ствари које раде”, али не зна „зашто плаче” (169).

Постаје јасно и донекле оправдано њено окретање свету праисторије који разуме и који јој, уместо амбиса као метафоре стварног живота у коме се не сналази, пружа мир и хармонију јер је подсећа на чињеницу да су молекули који су сада на земљи и у атмосфери били присутни и у њеном настајању, да су се „комбиновали, дезинтегрисали, рекомбиновали”, што значи да је она ипак „само образац” и да ће се једног дана „растворити” (183). Лашјина визија о космичком уједињењу је, заправо, само још једна ескапистичка фантазија. Сама помисао на ову идеју делује „умирујуће”, јер она, на тај начин, ослобађа себе одговорности за своје поступке.

#### 4.1. Уиливи стварног у имагинарно: промене у фантазијама о диносаурусима

Како приповест одмиче, долази до све већег уплива стварног у имагинарно, што кулминира фантазијама које постају све блеђе и воде нашу јунакињу до отржења. Оног тренутка када Лашја у стварном животу прави паралелу између односа који је имала са Виљемом и оног који сада има са Нејтом, постаје јој јасно да јој никада „није било стало до тога шта он [Виљем] мисли о њој, али да јој је очајнички стало до тога како ће је доживети двоје мале деце” (246). Када јој Нејт говори да би могла да разуме његове поступке и понашање „кад би имала деце”, она осећа да је на тај начин изопштена из његовог живота. Чак јој ни изоварање

речи *multituberculata* која је за њу „умирујућа” (247) не помаже да се смири, чиме је наговештена промена у јунакињи која се одражава и на њене даље фантазије о диносаурусима.

Под притиском стварног живота њене фантазије о диносаурусима постају све агресивније, откривајући потенцијалног предатора који постоји у самој јунакињи. Промена иде од невиног описа стегосауруса и камптосауруса који спокојно пасу док их пасивна Лашја двогледом посматра са крошње дрвета (12), преко описа прожрдљивог горгосауруса који се спрема да нападне (27) и њене фасцинираности смртоносним деинонихусом који „стоји на једној нози док трећом канцом своје друге ноге разара утробу плена”, што Лашја описује „невином, премда крвавом игром” (150), до оних које описују изумирање врста (151, 292).

Горгосаурус, Лашјин омиљени предатор (82), постаје непријатељски расположен у фантазији која јој се јавља у тренуцима њене повишене нетрпељивости према Виљему. Она пројектује слику страшног предатора који се „пробија кроз северни зид колонаде и застаје тамо несигурно, њушећи непознати мирис људског меса, одржавајући равнотежу на задњим ногама, док су му предње ноге са оштрим канцама близу врата” (27). Лашја премешта себе и Виљема у фиктивни свет праисторије који постоји паралелно са стварним светом текста и тако успоставља везу између њих. У једном таквом свету, њихов живот је доведен у питање: „За минут ће Виљем Восп (Оса) и Лашја Литвак бити два грумена хрскавице” (27). У овом тренутку, Лашјина праисторијска фантазија постаје стварна као њен стварни живот. Она се у фиктивном свету праисторије свети Виљему који, у стварном свету, са дозом хумора и шале прихвата њене спекулације о томе да су човека можда измислили вируси: „Ево проблема за тебе, Виљеме [...] Реши ово” (27).

Фантазија о опасном деинонихусу, кога сада посматра са четинара, јавља се у тренутку када Лашја увиђа да се мења, што се одражава на њену везу са Виљемом. Наиме, она признаје да је њихов однос захладнео и да је „већ два пута закључала врата од купатила док се туширала, а једном му рекла да је мучи горушица” (152). До промене је, самим тим, дошло и у њеној фантазији, у којој сада „нема ничега на видуку, осим птеросаура”, јер је „Виљем све уплашио и отерао”. Њен деинонихус не показује уобичајено понашање, већ „нелагодно” лута док га она посматра са крошње. Она схвата да „нешто није у реду”. Чак је и „сунце чудно и има необичних мириса”. До преплитања стварности и фикције долази оног тренутка када Лашја замењује свог диносауруса Виљемом који „још увек није схватио да је у погрешном добу”. Лашја закључује да је она „његово окружење, и да се његово окружење променило” (151).

Агресивне фантазије које се углавном повезују са променом њеног односа према Виљему, замењују фантазије о изумирању врста које се јављају као последица усложњавања њеног односа са Нејтом и размишљања о сопственом потомству. Њен боравак у фиктивном свету праисторије постаје све краћи, а њене фантазије све блеђе и суморније: „На трен

је видела мирна мора, нежне ветрове, огромне птеранодоне прекривене крзном, који су се винули високо изнад главе попут праменова белог паука. Такве визије су још увек могуће, али не трају дуго” (262). Убрзо је свет који јој је толико дуго пружао мир и уточиште замењен визијама о изумирању у којима сада види „смард мора која умиру, мртве рибе на блатњавим обалама, огромна јата која ишчезавају, насукана, време им је истекло. Одједном, Јута” (262).

Лашјин осећај све веће изопштености и нетрпељивости према Нејту огледа се у њеној наредној фантазији у којој она, у морнарско плавој дуксерици, из своје дневне собе која је у Горњој јури „трчи стазом утабаном од стране игуанодона” (292). Окружење је идентично као и у претходним фантазијама (утабана стаза, нетакнута природа, језеро), само што сада „нема ничега иза ње, ничега испред, осим блатњаве стазе”. Иако се језеро и даље назире у даљини, диносауруси као неизоставни део њених фантазија у потпуности су одсутни. Наиме, она сада само „може чути промукле крике птеродактила који облећу”. Иако признаје да „не постоји неко друго место на коме би желела да буде”, постаје јој јасно да, овога пута, њено путовање у праисторију није у циљу истраживање терена фиктивног света који одвећ „сувише добро познаје”, већ само представља „бекство” (292). Наговештај да Лашјина фантазија бледи има за последицу изједначавање два света у којима је питање њеног опстанка проблематично.

Лашја почиње да схвата да јој фантазија о диносаурусима из доба мезозоика више не може пружити уточиште, јер „мезозоик није стваран, То је само реч за место на које више не можете отићи јер није тамо. Зове се мезозоик јер смо га ми тако назвали” (322). Размишљање о мезозоику сада нагони Лашју да „изађе из музеја, бар на сат времена” (323). За разлику од Џоан Фостер, јунакиње романа *Госпа Пророчица* (1976), која под притиском стварног живота бежи још дубље у фантазију, што на послетку кулминира одлуком да почне са писањем научне фантастике, Лашјина фантазија постаје све блеђа.

Она све више почиње да размишља о начину о самоубиству Елизабетиног љубавника Криса. Иако признаје да је „његова смрт збуњује” и да „не може да замисли да би икада могла да уради нешто слично себи” (65), притисак стварности је толики да она није у стању да се контролише. Услед немогућности да предузме још једно бекство у фантазију и тиме обезбеди себи опстанак, она се, најпре, претвара у потенцијалног опасног предатора из своје фантазије који жели плен само за себе када током једне расправе са Нејтом изјави да ће његово тело, у случају његове смрти, припасти његовој супрузи Елизабет, а не њој (326), да би затим, у тренутку помрачења свести, донела одлуку да се убије „ножом са шанка који је зграбила у пролазу” (325). Међутим, она убрзо одбацује идеју о самоубиству и одлучује да роди дете: „Ако су деца кључ, ако је једини начин да престане да буде невидљива тако што ће да их има, онда ће их, проклето и имати” (326).

## 5. Проблематизовање става о трудноћи: промене у Лашјиној перспективи

Већина критичара сматра да је Лашјина одлука да има дете позитиван исход, јер на тај начин она показује да почиње да задобија контролу над својим животом. На пример, за Линду Хачен је то „чин моралне одговорности за стварањем живота” (Grejs, Vir 1983: 29). Сличног је мишљења и Френк Дејви (Frank Davey), који сматра да Лашја жели да подари живот детету јер сматра да ће тако моћи да „изнова измисли себе” (Dejvi 1984: 92). Гејл Грин (Gayle Greene) сматра да је Лашјина трудноћа „више креативан него ли деструктиван ‘догађај’” (Vanspankeren, Kastro 1988: 78). Многи критичари сматрају да Лашјина одлука представља „потврду живота” (Vuzon 1993: 107). Фиона Толан истиче да Лашјина трудноћа мења њен начин размишљања. Она подвлачи паралелу између инстинкта за преживљавање код диносауруса и инстинкта за преживљавање код ликована овог романа и истиче да је осећање самилости, као основно инстинктивно осећање које се јавља код Лашје када схвата да тензија која постоји између ње и Елизабет може да нашкоди деци, управо оно што овај роман Етвудове настоји да потрди (Tolan 2007: 114).

Међутим, постоји и супротна струја критичара која сматра да Лашјина трудноћа није креативан чин, већ само један од начина да опстане. Према мишљењу Кети и Арнолда Дејвидсона, Лашјино зачеће не може тумачити у позитивном светлу јер је праћено описом њеног покушаја самоубиства (Vuzon 1993: 107). Наиме, у есеју „Могућности и ретроспектива у *Живоћу пре човека*” („Prospects and Retrospect in *Life Before Man*”), Кети и Арнолд Дејвидсон истичу да је Лашјина одлука о трудноћи проблематична јер се дешава као последица покушаја самоубиства „које је предухитрено потенцијалним материнством” (Dejvidson, Dejvidson 1981: 214). Бузонова се приклања другој струји критичара, јер сматра да овај роман заступа идеју да „у основи трудноће лежи анксиозност” и да је Лашјина одлука да затрудни последица „свесног проблематизовања традиционалног става о трудноћи” који се намеће као једна од тема у роману Етвудове (Vuzon 1993: 106–107). Наиме, начин на који је представљено зачеће код Етвудове је двосмислен. За Лашју је трудноћа „погрешан и осветољубив поступак” (326). Она сматра да „дете које је зачето услед толиког беса не може много изаћи на добро” (326). У овом светлу, Лашјини диносауруси постају претећи док замишља судар два света који ће резултирати појавом „рептила, неком врстом мутанта са малим рогом на њушци” (326). Лашја више не може да замисли истовремено егзистирање фантазије и стварности.

Неминовно је да се убрзо након одлуке да роди уочавају промене у Лашјиној перспективи, што се најбоље примећује у начину на који она сада посматра Виљема и Елизабет. Од Виљема је остао само „један пар плавих очију” (328), док Елизабет није „трајна попут иконе” већ „просечна” и „смртна” (343). Она увиђа да „тензија која постоји између њих две представља отежавајућу околност за децу” (344). Лашјина идеја да би

требало отклонити ту тензију је први наговештај њене саосећајности и разумевања процеса којим се бол преноси са генерације на генерацију.

До препознавања осећања самилости и потребе да опрости „некоме, на нечему” (345) код Лашје долази са снажним упливом стварног у имагинарни свет. Посматрајући скелетоне диносауруса у музеју који би је некада брзином светлости одвели у замишљени свет, она сада констатује да су то „само кости, кости и жице на пејзажу прашњаве пластике, и она је одрасла особа; зашто наставља да их сматра живима?” (344). Попут Џоан Фостер, која покушава да „приземљи” своју фантазију о Делелој Дами и успева да је „доведе” на плафон своје дневне собе, тако и Лашја „очекује да та њена створења испруже своје руке и пријатељски је поздраве” (345). Међутим, постаје јој јасно да би они „побегли или би је растргли кад би стварно били живи” (345). Лашја је имала снажну жељу да диносауруси оживе: „Она би затворила очи и фосили би, један за другим, подигли своја тешка стопала, помичући се дуж гаја са васкрслим дрвећем, док им се месо сједињује попут леда или магле. Они би бучно заиграли низ степенице музеја и испред улазних врата” (345). Сада јој, међутим, постаје јасно да више не може да се препушта тим замишљањима: „Или је изгубила веру или је сувише уморна; у сваком случају, не може више да се сконцентрише. Фрагменти нових слика продиру” (345). Наиме, Лашја почиње да размишља о стварном догађају, о фетусу који расте у њој, и пита се да ли је „учинила глупост” или је „урадила мудру ствар из глупог разлога” (345). Линда Хачен истиче да је управо то тренутак Лашјине спознаје да су „ознаке у музеју” за којима је увек посезала у потрази за подршком или материјалом за грађу својих фантазија „фиктивне природе” (Grejs, Vir 1983: 22).

## 6. Закључна разматрања

Помоћу фантазија о диносаурусима Лашја може да превазиђе тренутна психичка стања која настају као последица неких догађаја у стварности (на пример, настојање да остане прибрана услед неке друштвено непријатне ситуације – нетрпељивост према Виљему или нервоза због усложњавања односа са Нејтом). Међутим, временом, Лашја све више губи способност фантазирања, што резултира појавом депресивних и суицидних мисли. Наиме, на почетку приповести, фантазије које су водиле Лашју у истраживачке експедиције и оплемењивале њену инвентивност под притиском стварног живота замењене су ескапистичким фантазијама које кулминирају онима о истребљењу врста. Она се разочарава у музеј који је у једном тренутку био одскачна даска њених фантазија, у диносаурусе који сада постају само „кости и жице” и у њихове класификације које су ништа друго но фиктивне творевине. До потпуног гашења фантазија долази онда када уплив стварности постане прејак, односно када је наговештен почетак новог, непознатог живота над којим ће Лашја морати да преузме одговорност.

Лашја представља једну крајност кад је реч о дисбалансу између стварности и фикције: у судару са стварношћу она у потпуности губи интересовање за фантазију, али јој се додељује прокреативна улога у роману. Јунакињино успостављање контроле и преузимање одговорности над сопственим животом као резултат судара њених фантазија са стварношћу оцењује се као позитиван чин, док се потпуни губитак фантазија сматра негативним чином јер она тиме гуши свој потенцијал за самоостварењем и учвршћује своју позицију савременог отуђеног појединца на друштвеној лествици. Отуда и суштинска потреба појединца за балансом између стварног и фиктивног који Лашја, нажалост, не успева да досегне.

### Литература:

- Buzon 1993: J. B. Bouson, *Brutal Choreographies. Oppositional Strategies and the Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Dejvi 1984: F. Davey, *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*, Vancouver: Talonbooks.
- Dejvidson, Dejvidson 1981: A. E. and C. N. Davidson, *The Art of Margaret Atwood, Essays in Criticism*, Ontario, Toronto: House of Anansi Press Limited.
- Etvud 1998: M. Atwood, *Life Before Man*, New York: Anchor Books, Random House.
- Doležel 1997: L. Doležel, „Mimezis i mogući svetovi” (prevela B. Miladinov), u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, broj 30, Beograd, str. 74–83.
- Doležel 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Grejs, Vir 1983: S. Grace and L. Weir, *Margaret Atwood: Language, Text, and System*, Vancouver: University of British Columbia Press.
- Grin 1988: G. Greene, *Life Before Man: ‘Can Anything Be Saved?’* in Van Spanckeren and Castro, 65–85.
- Hauels 2005: C. A. Howells, *Margaret Atwood* (2<sup>nd</sup> Edition), Palgrave MacMillan.
- Haèn 1983: L. Hutcheon, „From Poetic to Narrative Structures: The Novels of Margaret Atwood” in Grace and Weir, p.17–31.
- Rajan 1997: M. Rajan, „Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije” (preveo D. Đorđević Mileusnić), u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, broj 30, Beograd, str. 101–110.
- Tolan 2007: F. Tolan, *Margaret Atwood – Feminism and Fiction*, Amsterdam – New York: Rodopi B.V.
- Vanspankeren, Kastro 1988: K. Spanckeren and J. G. Castro, *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Vilson 1993: S. R. Wilson, *Margaret Atwood’s Fairy-Tale Sexual Politics*, Jackson: University Press of Mississippi.

Milena Z. Nikolić

## MARGARET ATWOOD'S *LIFE BEFORE MAN*: LESJE GREEN'S MENTAL JOURNEY

### Summary:

In this paper the author observes relation between fiction and reality of Lesje Green, the main female protagonist of Margaret Atwood's novel *Life Before Man* (1979) in the light of Lubomir Doležel's theory of possible worlds that had first been presented in his earlier papers from the 70s and 80s and then unified in *Heterocosmics* (2008). The parallel existence between the fictional (imaginary) world of the heroine (prehistoric *Lesjeland*) and the actual world of the text (twentieth century Toronto) is being determined. Namely, the heroine has a tendency to take mental journey that implies her transposition from one world to the other (the gesture of recentering), whereby her transworld identity is being established. The paper will identify and examine a numerous intrusions of imaginary into the real world and vice versa, that is to say, it will determine the points at which the fictional and real entities are being interwoven. It will be shown that the intrusion of reality initiates the process of heroine's liberating from fantasies. This will be achieved by the use of comparative and analytical methods of multidisciplinary character.

**Keywords:** real world, fictional world, the gesture of recentering, mental (psychological) journey, transworld identity

Примљен 22. април 2016. године

Прихваћен: 28. септембар 2016. године

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ

РАД  
ОВ  
АН  
III

Бранимир Брстина / Улоге  
Горџа Поповић

Небојша Илић  
Анита Мачић

Бранислав Зеремски  
Драгана Ђукић





Јелена С. Панић-Мараш<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Училишњи факултет

## ПРИЧЕ О МУШКОМ КАО ПРИЧЕ О МУШКОМ И О ЖЕНСКОМ

У ради се анализују *Приче о мушком* Милоша Црњанског из аспекта еротског. Сагледавају се у контексту „првог чина“ Црњансковог стваралаштва и преко утицаја експресионизма. Уочава се да је Црњански користио неке типично експресионистичке поступке и средства обликовања. Посебна пажња се посвећује представи мушких ликова, као, уосталом, и женских и с тим у вези антагонизму међу половима. Примећује се да је Црњански у својој јединој збирци прича еротске мотиве обликовао у широком распону од завођења, приказивања мушко-женских односа, голотиње, еротски кодираног привида, мушког сажалења, амбивалентног односа спрам сексуалности, чулности и телесности, везе еротског са светом природе, па све до тиранске природе ероса која долази до изражаја у опозицији еротско/контемплативно. Тиме се ово рано дело нашег аутора чини знатно сложеније и комплексније, те посредно иде у прилог радикалним експресионистичким праксама српске књижевности с почетка 20. века.

**Кључне речи:** експресионизам, барок, мушко, женско, бес, алегорија, антагонизам међу половима.

Иако су *Приче о мушком* објављене 1920. године, дакле након збирке *Лирика Ишаке* (1919), пре тога су током 1918. и 1919. године излазиле у загребачким часописима *Савременик* и *Књижевни јуџ*<sup>2</sup>, а познат је и напор самог Црњанског да ове приче обједињене објави у Загребу, што му наконцу није пошло за руком, те је рукопис дао свом издавачу Цвијановићу, који је збирку штампао у Београду<sup>3</sup>. Остао је забележен и податак о финансијском поклизнућу Црњансковог издавача управо због *Прича о мушком*, које се нису тако добро продавале колико је издавач Цвијановић очекивао (одредио је тираж од четири хиљаде примерака<sup>4</sup>).

Читава ова *заврзлама* око издања указује посредно на једну важну чињеницу која се састоји у томе да је прву и једину збирку прича Милош Црњански објавио пре *Лирике Ишаке*, те да су хронолошки приче и песме настајале отприлике у исто време. Исто тако, чини се провока-

1 mazepa@sezampro.rs

2 Детаљне библиографске податке о причама које су ушле у састав првог издања *Прича о мушком* погледај у Тешић 1993. Ово издање *Прича о мушком* додатно је драгоцено будући да доноси и приказе/оцене/критике дела непосредно након објављивања збирке.

3 Види нарочито Petković 1996: 504, 505.

4 Више о томе и релацији Црњанског са издавачем Цвијановићем види: Popović 2009: 63.

тиван однос самог Црњанског према својим раним, почетничким делима, првенствено према *Маски и Причама о мушком*. Са временске дистанце за *Маску* ће рећи да му је „смешна, не као поетична комедија, већ као литерарно дело” (Crnjanski 1992: 291), док *Приче о мушком* види тек као прелазну форму: „Ја сам са кратким причама почео и збирка *Приче о мушком*, и то су кратке приче. Нема кратких прича, сваки писац или заврши кратку причу, или је продужи, или пише роман, али то су разне форме” (Crnjanski 1992: 86). Тешко да се формалне карактеристике овог раног Црњансковог дела могу повезати са оним што данас означавамо као кратке приче (енгл. *short story*), али чини се извесно да је ове *приче* у својим наредним делима на изванредан начин продужио, бар у аспекту еротског, док је језичко-стилску обраду ипак изменио. На променљив однос Црњанског према овим текстовима пажњу скреће Новица Петковић, указујући на оне догађаје приликом њиховог поновног прештампавања када се Црњански од њих ограђивао, сматрајући их својим почетничким радовима (Petković 1996: 505). Управо нас то, међутим, наводи да се поетички обједињено посматра Црњансково „први чин” у који сврстава своје књиге *Лирика Ишаке*, *Приче о мушком*, *Дневник о Чарнојевићу*, за које каже да су „млада, почетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био и живот” (Bunјас 1982: 109). Отуда његов „први чин” има и, напослетку, свој еволутивни лук који указује како се формирао, а онда и брусио књижевни израз нашег аутора и како се од самих литерарних почетака еротско уписивало у њему.

*Приче о мушком* наглашено и експлицитно носе извесна својства експресионизма, која се потом, нешто измењена, могу наћи и у другим делима Милоша Црњанског.<sup>5</sup> Настале у жељу експресионизма, ове приче доносе карактеристичне експресионистичке теме, попут критике породичних односа на релацији муж–жена, револт према религији, тј. цркви, призоре из јавних кућа, и уопште третирање чулног елемента и односа према женама. За рану фазу Црњанског још је једна велика експресионистичка тема посебно важна, а то је побуна против рата која има знатно израженије место у *Лирици Ишаке* и потом у *Дневнику о Чарнојевићу*. Поред тога, чини се, свест о умирању, пропадању, очекивању једног новог, измењеног човека, а онда истог таквог света, као још једна *par excellence* експресионистичка прекупација заступљенија је у овим делима и донекле кореспондира са духом суматраизма.

Радован Вучковић напомиње да две теме, рат и ерос, доминирају укупном српском прозом двадесетих година, те да је управо и оне највише приближавају експресионизму (Vučković 2000: 36). То време је управо и доба стасовања Црњанског на књижевној сцени, те се стога чини нужним застати на самом разумевању појма еротског у духу експресио-

5 Новица Петковић иде чак дотле да сматра да су у „почетном облику” и суматраизам и етеризам, а потом и хиперборејство, „огранак средњоевропског авангардног књижевног покрета – експресионизма” (Petković 1994: 10).

низма, будући да су одјеке тог авангардног покрета донекле сачувала и његова потоња дела. Нешто о томе је рекао и сам Црњански:

„Теме које књижевник одабира за своја дела, и у младости и у старости, обично су последица његовог интелектуалног, моралног или политичког интереса. У младости нарочито, оне су често последица подсвесних, патолошких, наклоности... Теме у књигама моје младости биле су искрене, опште, подсвесне. Те теме улазе непромењене, често, и у старости књижевника, као што са њим иду и његови пријатељи, и увек исти непријатељи” (Crnjanski 1992: 69).

Како уосталом сам Црњански указује на оно подсвесно, а зна се да је међуратна књижевност актуелизовала Фројдову психоанализу, која је посебно дошла до изражаја код надреалиста (на шта пажњу скреће и Вучковић), рекло би се да су утицаји Фројдовога учења доследно присутни од првог, па све до последњег дела Милоша Црњанског, *Књиже о Микеланђелу*, која је постхумно склопљена и објављена.

У теоријској мисли о експресионизму већ је указано да је то по много чему интригантан покрет, па и по томе, како констатује Жан Мишел-Палмије, што једна од првих тешкоћа са којима се сусрећемо када почнемо да се бавимо експресионизмом јесте и она о немогућности његовог јасног дефинисања. У прилог томе он наводи признање Готфрида Бена који пред саму смрт признаје да никада није схватио шта је експресионизам (Палмије 1995: 14). Интригантним га чини и његова поетичка повезаност са натурализмом, а потом и декаденцијом<sup>6</sup>, на чији се доживљај чулног надовезује, те у дослуху са њим употпуњује и надограђује третирање женског. Гиљермо де Торе ову повезаност помера у смеру извесне унутрашње разлике коју приказује тако што тврди да је „натурализам настојао да ослика истину бића, експресионизам посеже за истином душе” (De Tore 2001: 112). Овај појам душе који негују експресионисти чини се да је заправо тесно повезан са индивидуализмом, који се као такав снажније испољава од 18. века<sup>7</sup>. Разумевање, а потом и третирање *душе* код Црњанског чини се да осцилира између декаденције и симболизма, који су подједнако важни, како то, уосталом, показује Бојана Стојановић Пантовић, и за сам експресионизам. И док у раним радовима, попут *Маске* и *Прича о мушком*, врхуне сензуалност, подсвесна, ирационална осећања, нагонска страна човека, у делима која су уследила, *Лирици Ийшаке* и *Дневнику о Чарнојевићу* појам *душе* добија и нека симболистичка обележја, која Црњанскову прву фазу стваралаштва доводе у везу са тумачењем романтичарског наслеђа. На везу романтизма и експресионизма већ је скренута пажња и она би се свела на тежњу ка промени социјалног и политичког контекста реалности (код Црњанског у првом реду побуна против рата и лажног патриотизма) и

6 С тим у вези види студију Бојане Стојановић Пантовић *Српски експресионизам*.

7 На то пажњу скреће Виктор Жмегач тврдећи да крај 18. века „афирмира” индивидуализам, што имплицира да у уметности почиње раздобље самосвојности, оригиналности и плурализма (Žmegač 1986: 63).

„револуције уметничке форме и одбацивања нормативне поетике која спутава и гуши субјективност” (Stojanović Pantović 1998: 12) уочљиво у *слободи* стиха у *Лирици Ишаке* или у форми романа као дневника који то заправо није.

За потпуније разумевање утицаја експресионизма на стваралаштво Милоша Црњанског чини се нужним расветлити и онај аспект који овај авангардни покрет доводи у везу са барокним стилем, тим пре што ће Црњански време дешавања романа *Сеобе* и *Друга књига Сеоба* управо везати за 18. век, када се барок развио у нашој уметности. Како Гиљермо де Торе сматра, поред романтизма, или, пак, предромантизма, експресионизам обнавља и готску и барокну струју, испољавајући их конкретно кроз духовну напетост као очајање, претварање канонске лепоте у апологију ружног и ирационалног у демонско (De Tore 2001: 108). Поред овог шпанског теоретичара, на ову везу указује, поред осталих, и Валтер Бенјамин у студији *Порекло немачке жалобне игре*, видећи је превасходно у интензивној снази, али уочавајући да „и експресионизам, и барок нису толико раздобља правог умјетничког увјежбавања колико једног неотклоњивог умјетничког хтења”, које је по њему повезано са „временима пропасти” (Benjamin 1982: 32). Отуда је поетички утемељено да у *временима пројаси*, а заправо кризе, мењања дотадашњих друштвених, културних, па и уметничких парадигми, исијава и промењен однос према еротском, које се третира на другачији начин. У експресионизму се еротско и сексуално најчешће уоквирују као парови супротности, мушко *versus* женско, у ком се „жена доживљава као антагонистичко биће чија снага може да угрози мушкарчев интегритет”, док се преко сексуалности „разобличио лажни грађански морал који почива на дволичности и елементарној бескрупулозности” (Stojanović Pantović 1998: 12), те на тај начин литерарна дела која имају обележја експресионизма и обрађују ове теме, носе дубоку поделу између тзв. женског и мушког принципа. Зоран Константиновић сматра да је овај антагонизам последица Стриндбергове основне мисли о борби полова, која је преко његовог опуса снажно допрла до експресиониста (Konstadinović 1967: 19), а то је за нас веома значајно, будући да је Стриндберг један од оних аутора који је присутан у делима Милоша Црњанског.

Критика је везу раног Црњансковог дела са Стриндбергом одмах уочила: „*Приче о мушком* писане су у знаку Страндберга, како воле рећи Србијанци” (Јаковљевић 1993: 158)<sup>8</sup>, као и са експресионизмом, па тако Бошко Токин сматра да су: „*Приче о мушком* (изд. Цвијановић) М. Црњанског експресионистичке новеле међу којима има неколико врло лепих, као што је, на пример, прича *О Боговима*, једна од најбољих које сам у последње време прочитао” (Токин 1994: 56). Примећено је да је и дуализам полова једна од карактеристика ове збирке прича: „И доиста – све ове новеле расправљају заправо однос између сполова – свагдје су ту главна лица типични мушкарци с мушким врлинама и пороцима”

8 Приказ интегрално објављен 1920. године у *Хрватској просвјети*.

(Hergešić 1993: 228)<sup>9</sup>, као и да се „проблем мушког” провлачи кроз сва његова (рана) дела. Овај *проблем мушког* самим насловом истакнут је у први план, но чини се да све приче о мушком јесу приче о мушком које имплицира постојање женског, те тако нема мушког без женског, као што нема женског које у овим причама није на одређен начин повезано са мушким<sup>10</sup>.

Ако се за експресионизам, између осталог, каже да он „формира стање духа” (Гиљермо де Торе), онда се управо чини да специфично стање духа означено првенствено бунтом и револтом (с тим у вези реч *бес* готово да се јавља у свакој причи) јесте поетичко обележје *Прича о мушком* (Lazarević 1924: 189). Композиционо књига се састоји из два дела, *Иза видовданске завесе* и *Мушци симболи*, који садрже по три приче.

Први део, *Иза видовданске завесе*, отвара прича „Света Војводина” која најпре доноси критику породичних, тј. брачних односа, као неисцрпну експресионистичку тему. За потпуније разумевање лика Пантелије Попића није од мале важности да Црњански на једном месту каже да је то заправо његов деда<sup>11</sup>. Уједно, Панта је леп, а своје лепоте је и сам свестан („Е Панто, још си леп”, Crnjanski: 1996: 15<sup>12</sup>), као и његово окружење, а својим „грдним, жутиим, мокрим очима” и истим таквим погледом призива сличност са Аранђелом из *Сеоба*, те тиме отвара низ заводника у романима Милоша Црњанског. Да би се овај необични лик уписао у експресионистичку прозу било је нужно да га аутор *обдари* бесом („Њега обли бес, он је мрзео слушкиње у пролеће”, „Он се бесно осврте и оде до прозора”, /15/; „Од неког времена осетила је нешто у свом мужу, нешто бесно, огорчено, непријатељско, горе но до сад”, /19/; „У њему се будио бес на обе те жене”, /20/; „Он стеже руке и сав задрхта од неког лудог беса, очи му се разрогачише... стидео се и гушио се...”, /21/). На познат начин управо бес осликава његову *мушку* позицију, обележену амбивалентним односом према женскости која се указује у одбојности према његовој супрузи и привлачности према локалној глумици Јели. Но, додајмо да ће управо на самом крају приче доћи до извесне промене, јер од тренутка када отера своју венчану жену и доведе другу на њено место отпочињу његова болест и немоћ. Тиме што се два пута понавља рече-

9 Приказ интегрално објављен у *Вијенци* из 1925. године.

10 И овај аспект је у време након објављивања дела уочен. Иако негативно интониран, приказ Томислава Прпића наглашава да би већ прва новела могла носити наслов „Прича о женском” будући да је жена покреће, за разлику од пасивности мушкарца (Prpić 1993: 155). Приказ интегрално објављен 1920. године у *Југословенским обнављањима*.

11 „Па то је једна хумористичка, подсмешљива прича. То је мој дед, знате. Да видите његову слику, онда бисте знали како је страхан он сабљаш и какав је тип. То је једна прошлост која није увек лепа, нарочито не увек морална... Жена, знате, има да слуша. Три жене је сахранио. То је старо Панчево, стари Бечкерек, стари Сремски Карловци” (Crnjanski 1992 :149). О свом деди проговорио је и у „Биографским подацима о песнику” у *Ишаци и коменшарима* напоменувши да је био варошки капетан Панчева, да се звао Панта Вујић и да је био чувени љубавник који је сахранио три жене.

12 Сви цитати биће дати према овом издању.

ница „Чинило се да је велика разлика међу овом и бившом госпођом” (28), а Новица Петковић тврди да *ионављање* код Црњанског има улогу обједињавања извесне целине, нужно се изазива читалачка сумња у истинитост тврдње, тим пре што се затечени образац понашања са почетка – кроз зид је осећао жену, а приликом ритуалног јутарњег испијања кафе оставља један грумен шећера за њу – на самом крају понавља иако је у питању друга жена која се од претходне разликује и у самом аспекту сексуалности. Истини за вољу, она промена која се догодила у карактеру варошког капетана након што му је на место венчане жене дошла друга жена симболично се своди на промењену употребу речи „бундева”. И док на почетку читамо „Само кад би ко говорио о смрти, он би махнуо руком и прошаптао: ‘Ех, бундева!’” (16), на самом завршетку уз ритуално испијање кафе „он привуче лагано кутију са дуваном и прогунђа тихо... ‘Ех, бундева...’” (29), те сучељена на овај начин мисао о смрти постаје свакодневна ствар, која се јавља оног тренутка када постаје извесно да ће Пантелија Попић постати отац. На тај начин и његова *еротска снага* симболично чили са тим сазнањем. Овакав приповедни поступак Звонко Ковач сагледава као прстенасту композицију којој ће Црњански остати веран и у неким другим делима (рецимо, прва и завршна глава *Сеоба*) и коју је, како Ковач истиче, пренео из лирике у прозу, а о поетизацији прозе и прозаизацији поезије као једној од особина авангарде већ је доволно и убедљиво писано поводом дела Милоша Црњанског.<sup>13</sup>

Још два сегмента чине се важним за расветљавање еротског у овој причи, један се односи на разумевање *мушког* из женске визуре, а други на контрастно приказане Пантине жене. Ковач је у студији *Поетика Милоша Црњанског*, у делу посвећеном лирској новели, навео исказе из приче „Света Војводина” који се односе на мушкост, те констатује да се они „појављују увијек на крају пасуса, као коментар приповедача и као знак резигнације отуђености лика” (Ковач 1988: 66). Мушкост се може тумачити и преко поновљених исказа, попут оног који Јела два пута изговара „Сви сте ви једнаки”, први пут као најаву жеље да отера венчану жену („...шта ће она? ...имала те доста, скинула је скоруп, па сад и ја да будем мало варошка капетаница”, /22/), која започиње напоменом да га је видела „тако, без деце”, а други пут пошто заврши монолог о свом глумачком животу. Лик госпође Милеве да се тумачити опет преко поновљеног исказа „Она се гадила свега што су волели мушки” (18), „Она не би знала рећи зашто али се грозила свега мушког” (18). Управо би се преко понављања ових исказа који повезују одређене приповедне целине могла скицирати и основна разлика између двеју јунакиња, дакле према њиховом односу према мушком у који се уписује и однос према сексуалности уопште. Аутор је знатно више пажње посветио лику Милеве, одсликавајући на тај начин њену женскост и с њом повезан онај „неизрецив женски бол”. Приказана је као лепа, занета „дивним романима

13 Погледај студије Новице Петковића *Лирика Милоша Црњанског и Лирске епифаније Милоша Црњанског*.

Милована Видаковича” и певањем у опери *Дон Карлос*, али и као уздрхтала „од неке сласти” приликом парастоса. Управо то што њена женскост делује лишена сексуалног и телесног уопште чини се да код њеног супруга изазива бес и стид. Но, за тумачење оног мушког које у безмало свим причама о *мушком* произилази из еротског и додатно сексуалног, важан је парадоксални обрт и, рекли бисмо, заматак оног мотива *Шужно је бићи мушко*, који ће Црњански тек развијати у наредним делима: када се са променом жене варошком капетану пружила могућности да оствари стање хармоније, он „болује од срца” поред жене која није лепа, али која „уме”. Овај парадокс и с њим у вези туга еротског заснивају се, по мишљењу Јана Кота, на томе што је потпуно остварење оног еротског заправо немогуће (Кот 1995: 498).

Наредна прича, „Апотеоза” већ самим насловом призива везу барока и апотеозе, тј. по Бенјамину склоност барока према апотеози, која је „у супротности са њему својственим начином проматрања ствари” (Benjamin 1989: 141). Уједно, овом причом се наговештава и један од топоса експресионистичке прозе, *јавна кућа*, а која ће тематски централно место имати у причи „Рај”, која није уврштена у збирку *Приче о мушком*, али се стилски и тематски (а и самим временом настанка) поетички у њу уписује. Радован Вучковић сматра да се теме ослобођеног ероса и сатанизоване жене грешнице, које су по њему преузете из књижевности декаденције, на најуверљивији начин демонстрирају на примеру јавне куће (Vučković 2000: 43). На његово мишљење надовезује се и оно Бојане Стојановић Пантовић која истиче *кулић простишћушке*. Може се рећи да га експресионисти преузимају од претходника, па и од Бодлерове збирке *Цвеће зла*, коју су „доживљавали углавном на естетски начин, као тријумф лепоте над моралом” (Stojanović Pantović 2003: 78). Чини се да „Апотеозу” првенствено треба читати на начин као што је то чинио Растко Петровић, дакле као „цео рат, страшни, крвави, сублимни рат, испод речи онога који диже чашу у покој душе Проке Натуралова, ћесарског каплара кога су стрељали” (Petrović 1930: 4), а то што се у том приказу рата налази и топос јавне куће чини се да више има ефекат не да слави, него да ружи рат и приказује га у изворном, огољеном аспекту (отуда и форма здравице и наслов апотеоза још више појачавају тај ефекат).

Прича „Велики дан”, која затвара први композициони циклус *Иза видовданске завесе*, тематизује, поред осталог, однос отац–кћерка. Постоји извесна сличност између господара Пере из ове приче и варошког капетана Панте из „Свете Војводине”, а она се понајпре може уочити у бесу који се јавља како код једног тако и код другог, али и у томе што Панту „мучи” жена, док Перу „мучи” кћерка. Ликове, пак, не мучи конкретна особа, већ у првој причи женино постојање, односно „тихо говорење” кћерке оцу у „Великом дану”. Додатно, присутан је исти образац понављања реченица („Мучила га је и кћи”, /40/, „Она га је сваки дан мучила”, /41/, „то тихо га је мучило”, /45/), као и раскошно постављен лик кћерке којим доминира, како то већ уосталом и сам наратор каже, њена необичност. Са аспекта

тумачења еротског може се проблематизовати њен ослобођен однос према мушкарцима, нетрпељивост према удавачама, као и готово комичан изглед: „Беше ружна, али то она није знала. Суха, са ногама танким као штапови, ишла је врло смешно, њеном су се ходу смејали сви, али то она није знала” (42). Провокативним се чине и сам завршетак приче, тј. одбијање оца да отвори врата и први честита кћерки веридбу, као и порекло увређености коју писац сугерише, а која можда своје корене има у оној разлици у опхођењу која је током времена настала, јер „док беше мала [...] по цео дан седео, играо се с њом и љубио је” (40, 41) да би, пошто одрасте, кћерка готово престала да говори са њим. Наравно, очито је чак и у овом суженом прегледу еротских мотива и садржаја првог композиционог дела збирке у којој мери се они отварају за једну детаљнију и знатно ширу анализу која превазилази обим овог рада.

Приче из другог композиционог дела *Муџини симболи*, као што је то већ у критици наглашено, „прожете су чудном неком еротиком” (Hergešić 1993: 229), али су и засебно крило не само Црњансковог приповедачког рада, него, како тврди Михајло Пантић (Pantić 1999: 31)<sup>14</sup>, целокупног његовог опуса. Трагање за пореклом чудне еротике којом исијавају приче „Врт благословених жена”, „О боговима” и „Легенда (о мушком)” чини се да свакако треба започети самим формалним карактеристикама. Тим пре нам је драгоцено становиште Василија Кандинског, који у есеју посвећеном садржају и форми каже да је у уметности форма увек одређена садржајем, те да је „само она форма права која служи као одговарајући израз и материјализација свог садржаја” (Kandinski 2003: 23). Његов став је, између осталог, меродаван јер се експресионизам, као што је већ познато, најпре развио у сликарству и деловању групе *Плави јахач*, чији је оснивач био управо Кандински. Однос форме и садржаја у све три приче одликује се најпре алегоријским слојем, преко кога се опет може и сам садржај тумачити.

Када већ призивамо *алеџорију*, приметимо да јој је дужну пажњу посветио и Валтер Бенјамин у већ спомињаној студији *Порекло немачке жалобне иџре*, те његово разумевање алегорије овде може бити од важности и за само тумачење еротских садржаја Црњанских прича. Тако, Бенјамин алегорију првенствено види као изражајну форму, а њену перспективу сагледава као развијени мит. По увиду овог аутора, суштина алегоријског начина посматрања јесте у човековој потчињености природи, па алегорија приде „значајно исказује не само загонетно питање о природи људског постојања као таквог већ и о биографској повјесности појединца” (Benjamin 1989: 129). Још једно својство на које Бенјамин указује јесте двозначност или вишезначност алегорије, која на изванредан начин кореспондира са наговештеном двосмисленошћу која, како смо то већ установили, карактерише еротско. Овај аутор приде алегорију везује

14 Поред овог аутора уочимо и мишљење Радована Вучковића да би приче из овог циклуса требало посматрати у контексту прозе аустријског експресионизма са којим их веже, како тврди, пишчева склоност ка демонском из које прелази у перверзију (Vučković 2000: 93).



и за прекорачење, повреду границе „друге врсте”, као и посматрање с оне стране лепог. Застаревање алегорије објашњава тиме што је у њеној суштини „оно запрепашћујуће”. При тумачењу значења кључан је алегоричар који га „поставља у њега и он га заступа: и то не психолошки, већ онтолошки”, па отуда ствар у његовој руци постаје нешто сасвим друго јер је он облива скривеним значењима. За разлику од симбола који је „истрајно исти”, алегоријско се стално мора поновно развијати како би увек било и изненађујуће. Због оваквих својстава алегорије су за Бенјамина „у царству мисли што и руине у царству ствари” (Benjamin 1989: 139), те назначавача да је то извориште барокног култа руине.

Аспект алегоријског истакнут је самим насловом друге тематске целине *Прича о мушком – мушки симболи*. Тешко је закључити да ли је Црњански стављањем симбола у први план урачунавао разлику између симбола и алегорије или их је можда поистовећивао. Напоменимо да руски аутор Михаил Епштајн сматра да се путем онеобичавања и алегорије представљају еротски садржаји (Ерштајн 2009: 108). У том склопу виђено, Милош Црњански је све три приче алегоријски конципирао и отворио могућност за, поред осталог, *необично* уобличене еротске садржаје и мотиве. На ишчитавању Бенјаминовог разумевања алегорије могло би се уочити да је култ „руине” присутан и у овим причама. Она свакако делује изненађујуће у свом прекорачењу, „повреди границе” која је друштвеним нормама прокламована и у тумачењу се указује понајпре двозначно, али и води с оне стране лепог, која урачунава и естетику ружног, а познато је да су категорију ружног присвојили и експресионисти као једно од битних обележја свог покрета.

Еротско најинтензивније обележава причу „Легенда”, која се појавила 1919. године у часопису *Савременик* под насловом „Легенда о мушком”. Гојко Тешић сматра да у збирци није само наслов окрњен, него и један део приче, као последица онога што је критика препознала као удео „порнографије у прози Црњанског”, што производи (само)цензуру. Изостављени део се односи на енглеску краљицу Јелисавету и осликава различите, по правилу забрањене, аспекте сексуалности, те је вероватно то и био разлог изbacивања овог дела из верзије објављене у збирци. Ради потпунијег увида навешћемо *одстиранени* део у целости: „и уживала са војводама својим, а више пута и са женама својим, па и хатовима и измученим псима својим. А она је исто тако страшно јаукала под пољупцима војводе јуначког, као и у миловању свог свиленог, умиљатог пса који беше научио стотину медених, блудних, љубавних игара о којима су њене жене шапутале дршћући од страха” (Тешић 1993: 195)<sup>15</sup>.

15 Изгледа да је и сам Црњански био свестан шокантности садржаја, те тако у *Ишаци и коментари* у „Коментару уз ‘Мизеру’” напомиње да му је причу Бенеша штампано у *Савременику* и да је чак намеравао, будући да му се јако допала, да је штампа у луксузном издању, међутим до тога није дошло, те додаје: „У оригиналу, та проза је била страшно скаброзна. Она је после, ретуширана, штампана у збирци *Приче о мушком*” (Crnjanski 2008: 195).

Прича „Легенда о мушком” заоштрава антагонизам између женског и мушког начела, толико својствен експресионизму, и то преко реалног историјског лика, енглеске краљице Елизабете<sup>16</sup> и заносно лепог младог фратра који је ближи револуционарном учењу свог учитеља Ђордана Бруна него строгим црквеним правилима и канонима. У подтексту антагонизма међу њима је у ствари завођење, па тако краљица покушава да заведе својом моћи и потом телом и другим умећима, док фратар заводи самом својом појавношћу, али и одбојним ставом према краљици и женском уопште, а који се може тумачити у контексту још једне битне карактеристике експресионизма, тј. мизогинства. Кључно питање које у аспекту тумачења еротског ова прича покреће односи се на моменат *мушког* сажалења, јер, како читамо, фратар ипак није одолео свему женском, него је на самом крају подлегао *чарима* жене која је по много чему приказана као потпуна супротност краљици – жена са улице, одбојна, умазана од катрана, са телом попут лешине, измождена и готово лишена свег женског осим пукe полности – али се он ипак на њу „сажалио”. Да би овај аспект сажалења дошао до изражаја, истакнимо експресионистичку мизогиност која се читава у речима које јунак готово *расипа*, јер он „бесно шапуће” како је и Христово тело „смрадно од косе Марије Магдалене”<sup>17</sup> (71) и тврди да је „Бог умро јер се родио од жене” (72). Где онда тражити корене *мушког* сажалења ако не у – за шта нам се чини да ова прича даје довољно елемената – препознавању мајке у жени на коју се сажалио? Своју мајку фратар спомиње и у беседи чији је основни тон мизогин, уз напомену да је „издахнула као скот до ногу мојих, у сраму и стиду не погледах је” (72). Мајка му се потом јавила кроз визију попут Мајке Божје док је лежао претучен и одбачен јер је управо хулио на Богородицу и жене. У тој визији мајка глорификује сексуалност и подсећа га на то како је, попут жене на коју се потом сажалио, ишла од пристаништа до пристаништа да утоли жеђ према мушком телу. Истини за вољу, она га уједно и подстиче да се препусти чарима краљице и закључује: „Све што говориш, помислиш, научиш, из звезда, узалуд је. Ја те не родих звездама, ни мачевима, ни народима, ни слави, ни победама. *Родила сам те да будеш жени на сласти и весељу*” (74, подвлачење је наше). У прилог препознавању мајке у „најгорој блудници пристаништа” говори и чињеница да није одлучио да до краја послуша мајку. Наиме, он се јесте предао „жени на сласт и весељу”, али не оној на коју га мајка упућује, него оној у којој је препознао извесну сличност са мајком.

Радован Вучковић приче из овог циклуса карактерише као дело „радикалног експресионизма”, па вероватно и из разлога што у њима доминира начело дисторзије, поред фантастике и гротеске, као и извесни шок који су авангардни аутори желели да произведу код читаоца (попут

16 Остало је забележено у *Ишаци и коментарима* у „Коментару уз ‘Мизеру’” да му је Богдан Поповић управо замерао да личности у причи не одговарају ономе што је историјска истина.

17 С тим у вези напоменимо да је било покушаја да се ова прича сагледа као актуелизовање приче о Исусу и Марији Магдалени.

песме Владимира Мајаковског *Неколико речи о мени самом*, у којој се налази надасве познат стих „ја волим да гледам како умиру деца”). Отуда и еротско које су обликовале *Приче о мушком* врхуни у причи „Легенда (о мушком)” и првенствено шокира читаоца како композицијом, тако и самим мотивима којима се Милош Црњански готово приближава прози Маркиза де Сада. Црњански, међутим, за разлику од Де Сада, не развија наглашено перверзне мотиве у ситуације и догађаје, већ их наговештене уклапа у основни ток приче, те и због тога он није писац код кога еротски садржаји носе превласт, него су само саставни део његове поетике, унутар које је еротско тек један аспект, док је код Де Сада оно безмало све. Другим речима, могло би се још рећи да оно што је код Сада експлицитна, изричита, дословна еротика, то је код Црњанског једна имплицитна, не баш изричита и прећутна еротика.

Још једна прича, која није уврштена у збирку, али по тематско-стилским карактеристикама и времену настанка потхрањује експресионистички ток приповедања Црњанског јесте прича „Рај”. Објављена је 1920. године у часопису *Проџрес*, који је уређивао Драгиша Васић, да би одмах по објављивању часопис био забрањен управо због ње<sup>18</sup>, о чему је и сам Црњански оставио сведочанство у *Ишјаци и коменџарима*<sup>19</sup>: „Што се тиче *Раја*, знате, у *Рају* је описано врло тешко стање. Ја сам писао само ствари које ми се обијају у главу. Написао сам да смо ми са србијанским официрима у Темишвару отишли у јавну кућу” (Вуцјас 1982: 108)<sup>20</sup>. Приде, на истом месту објашњава како је заправо прича настала, ко и када га је одвео у „куплерај”, како су певали „ој, Србијо, мила мати!” и како је заправо ту „видео све: онај сребрни салон и све што се дешава у причи *Рај*” (Вуцјас 1982: 108). Но, као што би се то можда могло очекивати на основу читалачког доживљаја прича из циклуса *Мушкин симболи*, Црњански је ову причу лишио бруталности, гротеске, начела дисторзије и *оплеменио* је једним специфичним, на моменте лирским штимунгом, ком подлеже целокупан тон исприповеданог. Готово да су романтично приказани односи између блудница и ђака, који су „најмилији” гости куртизана, а облици њиховог дружења, попут шетње по граду, вожње чуновима и др., делују као нека безбрижна, разиграна дружина у којој, нагласимо, столује ослобођено еротско, неспутано лажним грађанским моралом, против ког су устале и присталице експресионизма. Захваљујући таквом амбијенту, омогућеном управо ратном атмосфером, еротско је у овој причи

18 Гојко Тешић сматра да је то и основни разлог што је Црњански није уврстио међу остале из збирке. Како је дошло до њеног поновног прештапавања и обновљеног интересовања види у Јешић 2004. и Јешић 1994.

19 У „Коментару уз ‘Мизеру’” он се пожалио да никада није успео да дође до једног броја тих новина, а да је била изазвана велика пометња у вези са објављивањем ове приче да се закључити и по реакцији Црњансковог издавача, Цвијановића, који му је у писму написао „шта је то ког врага написао”.

20 Исто тако, Тодор Манојловић у сећањима на књижевни Београд наводи да је изненађујуће шокантно деловала ова прича, те да се „цео ‘патриотски’ Београд згрануо од такве дрскости, а ми модернисти смо на то одговорили провокацијом: ‘А зашто и куплер не би могао бити добар патриота?’” (Манојловић 1987: 304).

ослобођено и делује тако уобичајено, премда је у самој поставци ствари далеко од тога. Јер, када се у причи јављају официри, сличан штимунг боји и њихово гостовање у јавној кући, па је можда и због таквог приказивања тадашње српске војске ова прича изазвала оштре реакције оног грађанског морала који је вероватно и био *на мести* Црњанском приликом писања ове приче. Топос јавне куће само је онај најрадикалнији декор који том моралу на путу унификације друштва највише и смета.

Критика је истакла везу која се да успоставити између једне од првих прича које је Црњански објавио још 1918. године у *Савременику*, приче „Адам и Ева” и оне која је објављена последња, „Мој пријатељ који је прошао” (1966)<sup>21</sup>. Сличност превасходно постоји у мотиву љубавног троугла који се, додуше нешто измењен, сусреће у оба фабулативна тока. Премда се под љубавним троуглом најчешће помисли на пар и трећег, који је љубавник једно од оно двоје, или пак намерава да то буде, а који својим присуством угрожава, нарушава заједницу пара, чини се да је у обе ове приче тај трећи тек само наговештено дете, до чијег се присуства у развоју фабуле није ни стигло. Ипак, оно омогућава да се формира троугао и, као и у уобичајеној шеми љубавног троугла, доведе у шкрипац, теснац позицију пара. Док је у „Адаму и Еви” мушкарац тај који извршава самоубиство, јер сазнавши да ће постати отац, постаје гневани, бесан (као што су то уосталом и други ликови из збирке *Приче о мушком*) и у немогућности да *издржи* троугао, у причи „Мој пријатељ који је прошао” жена је та која се обесила, предухитривши намеру мушкарца да је остави пошто је затруднела са њим. Да су ове приче настале у различитим временским оквирима може се наслутити и по стилској неуједначености<sup>22</sup>, која је очита и у бројним интертекстуалним везама у „Адаму и Еви” (попут Шекспира, Вајлдове *Саломе*, те Стриндбергове *Госпођице Јулије*) које изостају из приче „Мој пријатељ који је прошао” обојене градским штимунгом и социјалном тематиком. Управо позивање на драму Оскара Вајлда, која има инцестуозну тематику и развија се на основу библијске подлоге, као и стављање у наслов библијских имена Адама и Еве, првих људи које је Бог створио, те позивање на ремек-дело драмске књижевности, Стриндбергову *Госпођицу Јулију*, којом се у овој натуралистичкој драми готово предсказује онај антагонизам међу половима који ће експресионизам од натурализма преузети и надопунити, приповедно остварење „Адам и Ева” доводи се у исту равну са осталим причама из збирке *Приче о мушком* са доминантним обележјима експресионизма.

21 Новица Петковић у критичком издању приповедака Милоша Црњанског напомиње да нема никаквих података о времену настанка ове приче, те да је она једина објављена после 1922. године, тј. 1966. у часопису *Савременик*. После је „са малим ауторским исправкама” пренета у издање *Приче о мушком*. *Сузни крокодил*. Маска из 1973. године.

22 О њој је писао Михајло Пантић у већ спомињаној студији указујући и на тематско-мотивску сличност између ове две приче. Пантић је става да је прича „Адам и Ева” „неубедљив прозни покушај”, за разлику од приче „Мој пријатељ који је пошао”, која, по њему, „открива сву стваралачку инвенцију Милоша Црњанског” (Pantić 1999: 134).

Уочимо да се Стриндбергова теорија драме спомиње и у „Комедији”, објављеној 1919. године, такође у *Савременику*. Гојко Тешић ово прозно остварење сврстава међу остале приче објављиване крајем друге деценије 20. века у периодици, које би самим тим припадале истом оном сплину који носе и *Приче о мушком*, док се у критичком издању дела Милоша Црњанског „Комедијом” отвара поглавље „Уметност” у првој књизи *Есеја и чланака*. Приметно је да се у „Комедији” развија мотив глуме, присутан још од *Маске*, као и моменат старости, уз помоћ казивања у другом лицу, које се потом варира са ја приповедача и ти/ви ком се овај дословно обраћа.

Збирка *Приче о мушком*, како Гојко Тешић наводи, у годинама после Другог светског рата није привлачила пажњу критичара (Tešić 1993: 201). Тако је било све доскора када су јој студије посветили Радован Вучковић, Михајло Пантић, Бојана Стојановић Пантовић, Звонко Ковач и др. На аспект еротског готово да су сви проучаваоци указали, с обзиром на то да је још 1920. године Велибор Глигорић приметио да аутор у њима „сваку ствар назива својим именом, да је нас страх да г. Црњански не напише и какве нове ‘Приче о женском’” (Gligorić 1993: 133). Но, њих Црњански никада није написао, али, као што смо покушали да покажемо, *Приче о мушком* у себе уписују мушко којег нема без женског, а то што су они дати као парови супротности јесте последица духа времена и утицаја експресионизма на рано стваралаштво писца, које се у крајњој линији своди на – што уосталом и већ спомињани Жан-Мишел Палмије истиче – једну климу побуне и безнађа.

## Литература

- Benjamin 1989: V. Benjamin, *Poreklo njemačke žalobne igre*, s nemačkog prevela Javorka Finci – Pocrnja, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bunjac 1982: V. Bunjac, *Dnevnik o Crnjanskom*, Beograd: BIGZ.
- Vučković 2000: R. Vučković, *Srpska avangardna proza*, Beograd: Otkrovenje [orig.] Вучковић 2000: Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.
- De Tore 2001: G. de Tore, *Istorija avangardnih književnosti*, sa španskog prevela Nina Marinković, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića [orig.] Де Торе 2001: Г. де Торе, *Историја авангардних књижевности*, са шпанског превела Нина Маринковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Gligorić 1993: V. Gligorić, „Priče o muškom”, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*, Beograd: Izdavačka agencija Draganić [orig.] Глигорић 1993: В. Глигорић, „Приче о мушком”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић.
- Erštajn 2009: M. Erštajn, *Filozofija tela*, s ruskog prevela Radmila Mečanin, Beograd: Geopoetika [orig.] Епштајн 2009: М. Епштајн, *Филозофија тела*, с руског превела Радмила Мечанин, Београд: Геопоетика.

- Žmegač 1986: V. Žmegač, „Problematika naziva ‘ekspresionizam’ u književnoj povjesti”, *Težišta modernizma*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Jakovljević 1993: I. Jakovljević, „Miloš Crnjanski: Priče o muškom”, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*, Beograd: Izdavačka agencija Draganić [orig.] Јаковљевић 1993: И. Јаковљевић, „Милош Црњански: Приче о мушком”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић.
- Ješić 1994: N. Ješić, „Preštampanje ‘Raja’”, *Književne novine*, broj 877/878, Beograd [orig.] Јешић 1994: Н. Јешић, „Прештампавање ‘Раја’”, *Књижевне новине*, број 877/878, Београд.
- Ješić 2004: N. Ješić, *Mladi Crnjanski*, Beograd: Narodna knjiga [orig.] Јешић 2004: Н. Јешић, *Млади Црњански*, Београд: Народна књига.
- Kandinski 2003: V. Kandinski, „Sadržaj i forma”, u: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, priredio Slobodan Mijušković, s ruskog preveo Slobodan Ćuričić, Beograd: Geopoetika.
- Kovač 1988: Z. Kovač, *Poetika Miloša Crnjanskog*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Konstantinović 1967: Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, Cetinje: Obod.
- Kot 1995: J. Kot, „O erotici, mali traktat”, sa engleskog prevela Marija Stoiljković, časopis *Književnost*, Beograd, god. 49, knj. 100, sv. 3/5.
- Lazarević 1924: B. Lazarević, „Predratna i poratna pričanja”, *Impresije iz književnosti*, sv. 2, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona [orig.] Лазаревић 1924: Б. Лазаревић, „Предратна и поратна причања”, *Импресције из књижевности*, св. 2, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Manojlović 1987: T. Manojlović, „Sećanje na književni Beograd pre četiri decenije”, *Osnove i razvoj moderne poezije*, Beograd: Zavod za izdavačku delatnost „Filip Višnjić” [orig.] Манојловић 1987: Т. Манојловић, „Сећање на књижевни Београд пре четири деценије”, *Основе и развој модерне поезије*, Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић”.
- Palmije 1995: Ž.-M. Palmije, *Ekspresionizam kao robuna, prilog proučavanju umetničkog života za vreme Vajmarske republike*, 1. Tom *Apokalipsa i revolucija*, s francuskog prevela Vera Iljin, Novi Sad: Matica srpska [orig.] Палмије 1995: Ж.-М. Палмије, *Експресионизам као робуна, прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике*, 1. том *Апокалипси и револуција*, с француског превела Вера Иљин, Нови Сад: Матица српска.
- Pantić 1999: M. Pantić, *Modernističko pripovedanje*, Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [orig.] Пантић 1999: М. Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Petrović 1930: R. Petrović, „Svetski rat i stranoj i našoj književnosti – Miloš Crnjanski”, *Vreme*, 1930. [orig.] Петровић 1930: Р. Петровић, „Светски рат у иностраној и нашој књижевности – Милош Црњански”, *Време*, 1930.
- Petković 1994: N. Petković, *Lirika Miloša Crnjanskog*, Beograd: Teresit [orig.] Петковић 1994: Н. Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Тересит.
- Petković 1996: N. Petković, „Pogovor”, u: Miloš Crnjanski, *Pripovedna proza* Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog [orig.] Петковић 1996: Н. Петковић, „Поговор”, у: Милош Црњански, *Приповедна проза*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

- Popović 2009: R. Popović, *Beskrajni plavi krug*, Beograd: Službeni glasnik [orig.]  
 Поповић 2009: Р. Поповић, *Бескрајни плави круг*, Београд: Службени гласник.
- Prpić 1993: Т. Прпић, „Miloš Crnjanski: ‘Priče o muškom’”, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*, Beograd: Izdavačka agencija Draganić [orig.]  
 Прпић 1993: Т. Прпић, „Милош Црњански: ‘Приче о мушком’”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић.
- Stojanović Pantović 2003: В. Stojanović Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Beograd: Artist.
- Stojanović Pantović 1998: В. Stojanović Pantović, *Srpski ekspresionizam*, Novi Sad: Matica srpska [orig.]  
 Стојановић Пантовић 1998: В. Пантовић Стојановић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.
- Tešić 1993: Г. Тешић, „Beleške uz priče o muškom”, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*, Beograd: Izdavačka agencija Draganić [orig.]  
 Тешић 1993: Г. Тешић, „Белешке уз Приче о мушком”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић.
- Tokin 1994: В. Tokin, „Jugoslovenska ekspresionistička škola”, u: *Avangardni pisci kao kritičari*, priredio Gojko Tešić, Novi Sad/Beograd: Matica srpska/Institut za književnost i umetnost [orig.]  
 Токин 1994: В. Токин, „Југословенска експресионистичка школа”, у: *Авангардни писци као критичари*, приредио Гојко Тешић, Нови Сад/Београд: Матица српска/Институт за књижевност и уметност.
- Hergešić 1993: И. Hergešić, „Maska, Lirika Itake, Priče o muškom, Dnevnik o Čarnojeviću”, u: Miloš Crnjanski, *Priče o muškom*, Beograd: Izdavačka agencija Draganić [orig.]  
 Хергешић 1993: И. Хергешић, „Маска, Лирика Итаке, Приче о мушком, Дневник о Чарнојевићу”, у: Милош Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, приредио и коментаре написао Гојко Тешић, Београд: Издавачка агенција Драганић.
- Crnjanski 1992: М. Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbinu*, Beograd: BIGZ.
- Crnjanski 2008: М. Crnjanski: *Lirika Itake i komentari*, priredio Milo Lompar, Beograd: Štampar Makarije [orig.]  
 Црњански 2008: М. Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар, Београд: Октоих, Штампар Макарије.
- Crnjanski 1996: М. Crnjanski, *Pripovedna proza*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog [orig.]  
 Црњански 1996: М. Црњански, *Приповедна проза*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

Jelena S. Panić-Maraš

## STORIES OF MALE LIKE THE STORIES OF MALE AND FEMALE

### Summary

The paper analyzed the Men's stories of Milos Crnjanski from erotic aspect. Seen in the context of the "first act" of Crnjanski's creativity and influence over the expressionism. It is noted that the Crnjanski used some typical expressionist methods and design. Special attention is dedicated to present the male characters as well, after all, and women and in this regard and antagonism between the sexes. It is observed that the Crnjanski in his only collection of stories tells erotic motives through a wide range of seduction, displaying male-female relationships, nudity, erotic coded illusion, male pity, ambivalent relationship to sexuality, sensuality and physicality, erotic connection with the natural world, but until the tyrannical nature of eros, which comes to the fore in opposition erotic / contemplative. Thus, this early work of our author makes it more complex and more complex and remains enrolled as an important segment of radical expressionistic practice of Serbian literature of the early 20th century.

**Keywords:** Expressionism, baroque, male, female, anger, allegory, the antagonism between the sexes.

*Примљено 15. маја 2016. године  
Прихваћено 10. октобра 2016. године*



Снежана М. Кадић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске академске студије

## О ПРИРОДИ СВЕТЛОСТИ У ДОМЕНТИЈАНОВИМ ЖИТИЈИМА

Предмет истраживања у овом раду је порекло и смисао светлости у Доментијановој хагиографици. Рад истражује онтолошку димензију појма светлости, божанственост као њену суштину и услов њеног постојања. Српски хагиограф нас уводи у свет несаздане, нестворене божанске светлости чија је тајновитост недокучива исто колико и тајна стварања света. Раскошним симболично-метафоричким представама, Доментијан у својим житијима гради теологију светлости, мистичне и нетварне светлости која води у богопознање. Мисао о светлости у делу овог средњовековног књижевног ствараоца има теолошко порекло и утемељење. Доментијан афирмише битијни аспект ове категорије и њен метафизички карактер.

**Кључне речи:** Доментијан, светлост, божанска светлост, сунце, звезда, светилник.

Тема светлости у књижевном остварењу српског средњовековног писца и светогорског јеромонаха XIII века, Доментијана, сагледавана је углавном из угла естетске визуре. Ђорђе Трифуновић Доментијана назива „песником светлости и васењенских узлета”, поетом који је, озарен песничким надахнућем, симбол светлости заоденуо вечношћу (Trifunović 1972: 359). Према запажању Светозара Радојчића, милешевски Свети Сава је „спиритуални лик неодољиве унутрашње моћи”, он није „описан већ изражен, сав у одушевљеном погледу очију које гледају и зраче светлост” (1988: 49). Драгоцено је и Радојчићево запажање у вези са светлосном симболиком у Доментијановом делу, односно о сличности Доментијановог израза са српским сликарством XIII века:

„Речити Доментијан саставио је праву химну светлости, истој оној светлости која толико интензивно светли на фрескама сопоћанске цркве. Доментијан даје Сави ове речи: ‘Пожурите се, браћо, и са љубављу сачувајте моје заповести, да будемо истинити наследници рајских радости и достојни славе небеске светлости... Не ове светлости која на истоку исходи и на западу заходи, која се временом свршава и која се дели доласком ноћи, коју

1 nenamaksimisp@gmail.com

заједничку са животињама видимо; но молимо светлости коју са јединим анђелима можемо видети, којој ни почетак ни крај не престају”.<sup>2</sup>

Житија српског хагиографа пружају обиље раскошне метафорике и симболике, али симбол светлости, заједно са симболом љубави, заузима посебно и релевантно место. У сусрету са Доментијановим „Житијем Св. Саве”, одмах се запажа присутност симбола светлости, а затим и проширење светлосне симболике. Радост која је благодатно испунила срца Расткових родитеља је „богосветла”, јер је дар који су добили од Бога, младић који „чистом молитвом и духовном љубављу као светилник гори ка Христу” (Domentijan 1988: 57). Стефан Немања и Ана свог сина у посланици називају „Богом посланом светлошћу и небесном зраком која пројављује истинито сунце Христа љубитеља свога” (1988: 66). А у писму које шаље родитељима и којим позива оца у Свету Гору, Свети Сава Стефана Немању назива „источном звездом Даницом” која је просветлила „своје западно отачаство светлошћу Богом дарованом” (1988: 72). Пишући о умирању преподобног оца Симеона, старосрпски књижевник његову душу назива пресветлом: „Христос, љубитељ његов, примивши пресветлу душу његову, уведе у небесни покој и у светла места, и у рајске обитељи...” (1988:98). За Доментијана је љубав пресветла, лице је светло, ум и душа су светли, вера је светлосна, а Сава и Симеон су богосиона светила, светилници, светлоносни анђели. Каква светлост, заправо, искри из литерарне творевине талентованог књижевника српског средњег века? Загонетна светлост није физичка ни чулноопажајна, већ унутрашња, умна, духовна, неприступна природним очима. За Доментијана је светлост „Богом дарована”, она је заправо, чврсто скопчана са Божјим бивствовањем и атрибут је божанске суштине. Она је израз оне невештаствене, нетварне светлости којом је Творац обасјао свет приликом његовог стварања: „И рече Бог: Нека буде светлост. И би светлост. И виде Бог светлост да је добра; и растави Бог светлост од таме” (1. Мојс. 3, 4). Дакле, идеја светлости има светописамску заснованост. Српски хагиограф у свом делу следи библијску религијску традицију и књижевност у којој је „светлост метафизички естетички феномен” (Lazić 1997: 102). Овај естетички феномен се може тумачити путем христолошког, православног симболизма. Свет светлости у овом делу је одсјај христолошког поимања света које је чинило део Доментијанових богословских уверења. Отуда је јасно зашто творац житија непрестано има пред очима унутрашњи, душевни лик монаха Саве, човека у чијем срцу обитава сам давалац светлости – Христос: „Ја сам светлост свету, ко иде за мном неће ходити у таму, него ће имати светлост живота” (Јн. 8, 12). Мистика ове светлости проистиче управо из њене недокучивости и непојмљивости. Ово је осећање невештаствено јер води до невештаственог, до извора и исходишта светлости, а то је Христос.

2 Радојчићево запажање наводи Гојко Суботић у својој студији „Доментијаново дело и српски живопис XIII века” у: *Српска књижевност у књижевној кријици, књ. 1*, Београд, Нолит, 1972, 373.

Рефлексија о Богу као исходишту светлости среће се још у Старом завету, у Псалмима: „Јер је у Тебе извор животу, Твојом светлошћу видимо светлост” (Psalam 36, 9). Тврђење о томе да је Бог светлост среће се и у Новом завету, у Првој посланици Светог апостола Јована. Ту истину, по његовим речима, он је чуо од самог Исуса Христа: „И ово је обећање које смо ми чули од Њега и јављамо вама, да је Бог светлост и таме у њему нема никакве” (1. Јн. 1, 5). Учење о Христу као „светлости од светлости” ушло је у никејски Символ вере; оно је такође нашло одраз и у богослужењу Православне цркве.<sup>3</sup> Лепота надстварне светлости божанског порекла своју најлепшу афирмацију има у Јеванђељу, у опису Христовог преображења на гори Тавор: „И преобрази се пред њима, и засја се лице Његово као сунце, а хаљине Његове постадоше беле као светлост” (Mt. 17, 2). Тема божанске светлости била је лајтмотив стваралаштва Светог Григорија Богослова (IV век) који се сматра једним од твораца „богословља светлости” у хришћанској традицији. Према његовом учењу „Бог је највиша, недоступна, неисказана, ни умом несхватљива, ни речју изречива светлост, Који просвећује сваку разумну природу. Он је у духовном свету што је сунце у чулном” (Bogoslov 2004: 391). Исту идеју даље развијају Симеон Нови Богослов, Максим Исповедник, Григорије Палама.

Да би се свестраније протумачило порекло светлости која се јавља у Доментијановом делу, неопходно је разумевање поетике, специфичне теологије стваралаштва која прати његово дело. Општепознато је да се хагиографија овог даровитог српског књижевника, као и сва литерарна остварења средњовековне српске књижевности, ослања на естетско-филозофске категорије и појмове система византијске културе. Ова житија „припадају јединственом кругу византијске и православно-словенске црквене културе” (Lazić 1997: 10). Својеврсна аскеза писања и феномен богонадахнућа, карактеристични за писце српског средњег века, очитују се и из дела овог светогорског црнорисца. Почетак „Житија Светог Симеона” карактеристичан је управо због тога:

„Помишљам на ово велико и преславно дело, и дивим се, и у недоумици сам, откуда ћу прво почети говорити. Зар није од почетка свима нама општи извор божанствене благодети од Пресвете и животвореће Тројице? Њој се молим и од ње разума просим, јер рад Ње сваки савршен дар силази одозго. Тај исти дар Светога Духа нека и нама отвори разумна уста, и испунивши нас благодаћу, нека нама који јављамо добру вест даде глас својом великом силом, и нека нам даде реч на отварање устима нашим, и добар разум, утврђен благодаћу високоугаонога камена, Христа истинитога Бога нашега, да бих и ја недостојни слуга Свете Тројице могао говорити, јер је довољна тајна, смотрење Светога Духа” (Domentijan 1988: 201).

<sup>3</sup> Вечна светлост као симбол Христа јавља се у песми „Свете тихи”, која је саставни део вечерње службе: „Светлости тиха, свете славе бесмртнога Оца небескога, светого, блаженога; Исусе Христе! Дошавши на запад сунца, видевши светлост вечерњу: певамо Оца, Сина и Светога Духа Бога. Достојан си да у сва времена опеван будеш гласовима преподобним. Сине Божији који живот дајеш, зато те свет слави.” Погледати у: *Часослов* (2001). Београд: Штампарија Српске патријаршије, стр. 136.

Иза Савиног животописца заправо се крије једна духозрачна личност, стваралац који се, према речима Ђорђа Трифуновића, по „бескрајним лествицама” уносио да би у њему блаженствовало надахнуће Светога Духа: „Пре писања Доментијан се по бескрајним лествицама уноси. Велика је то узвисујућа молитва, која га херувимским шестокриљем вине до његове водиље – Светог Духа. Када пробије сва небеса, иште најлепше песничке дарове – разум, разумна уста, добар разум и средства правог поетског израза – глас и реч” (1972: 349). Доментијан има метафизички однос према ономе што пише. Верујући да у чину писања учествује само као „садејственик у великој мистерији којом је Бог обавио људски живот” (Bogdanović 1991: 60), он показује свест о светости уметничког стваралаштва речју и њеној служби која се састоји у откривању божанских истина. У Доментијановом сакралном односу према стваралаштву открива се његова религиозност и ученост која је „светогорског теолошког типа” (Lazić 1997: 111). Овај књижевни стваралац и теолог је одличан познавалац Библије, догматике, појединих области патристике, литургијске праксе и „ове области средњовековне православне теологије чине и окосницу његових естетичких схватања” (Lazić 1997: 112). Зато је естетика светлости овде, заправо, саставни део „естетике аскетизма”, православне естетике, за коју Виктор Бичков истиче да је „начин духовног и физичког усавршавања човека који тражи пут ка Богу” (1997: 8). Биће, извор пресветле и бесконачне светлости је, према Доментијановом уверењу, сама Света Тројица. Сава позива оца да дође на Атонску гору да би им „владика Христос” послао „пресветог свога Духа и обновио” у њима „слику трисветлога свога божанства” (Domentijan 1988: 75). Харизматична светлост је, дакле, „једно од битних својстава светотројичног божанства, односно Божанског бића” (Lazić 1997: 105). Феномену светлости Доментијан наглашава онтолошку димензију:

„Једина, дакле, Света Тројица неразделна је заједно будући и не може се саставити, а пресвета и не делима, а делима и не делећи се никада: Бог Отац, Бог Син његов, Бог Свети Дух; но једино божество је свих трију сопствености, из **једне божанствене светлости сијају трима светбама као трима сунцима**, сами у себи садржећи се јестатством, као што је лепо само томе Владици. Не исповеда се, дакле, само јединство Бога нашега, но и тросопство, тј. Тројица у јединству и јединство у Тројици” (Domentijan 1988: 162).

Ко је достојан озарења овом тајанственом светлошћу? Само онај који је украшен праведношћу и другим јеванђелским врлинама, онај ко живи у ревносној молитви и у коме пламса божанска љубав. Лепота светлости извире из богоугодног и аскетског начина живота. Таквим небеским светлосним лепотама улепшани су и Доментијанови јунаци, кроз њих зраче благодаћу, добродетељима, радошћу и духовном љубављу. О томе пише и Ђорђе Трифуновић (1972: 362): „На Доментијановим светлим пољима запаљени су светилници. Када наш песник стави бакљу у руке неком јунаку, онда су то вечни и неугасими светилници великих врлина

и духовног пламсања”. Лик Растка, а потоњег светитеља Саве, са којим се сусрећемо на почетним страницама Доментијановог дела, а којег ће писац у истом смеру градити до самог краја, лик је подвижника и усрдног молитвеника чија душа чезне да се наслади божанственом светлошћу. „Он тражи, као духовни човек, светлост од светлости. Његова спиритуалност је склона религији филозофа; он хоће да прими светлост да сам светли” (Radojčić 1988: 44). Наиме, светлост о којој Доментијан пише је у вези са светошћу. Свети Сава и Свети Симеон су подвижници устремљени ка вечном и бесмртном. Одричући се свега земаљског, они чезну за мистичним сједињењем са нетварном светлошћу која води у богопознање. Духовни идеали Доментијанових јунака су саобразни мистичком животу у Христу. Главни циљ ових монаха који су свет заменили монашком ћелијом је „духовна радост, сладост налажења више истине и лепоте, бесконачно блаженство и неутилитарна духовна наслада” (Vičkov 1991: 257). Доспева се до питања: „има ли везе са естетиком појам бића?” (Averincev 1982: 52). Отуда се овде естетика која се превасходно бави проблемом „лепог” и онтологија која се бави проблемом „бића” прожимају. Светлосна естетика је један од образаца унутрашње естетике, *aesthetica interior*, „естетике која има естетички објекат у унутрашњем свијету самог субјекта опажања” (Vičkov 1997: 257).

Доментијанова апотеоза божанске светлости изражена је кроз многобројне симболе као што су „звезде” „сунце”, „светлоносни анђели”, „светила”, „светилници”, „небеса”, „зрака”, „звезда Даница” и др. Овако Доментијан (1988: 94) екстатично именује Саву и Симеона практикујући богат, мајестетичан стил: „Обојица источне зраке које богомисаоно просвећују своје западно отачаство. Обојица данице пресветлога сунца, које назнаменују топлоту Светога Духа деци свога отачаства. Обојица топли молитвеници целог света, и незалазна светила мисаонога истока, који богомисаоно просвећују своје западно отачаство”.

Од мноштва светлосних симбола који упућују на духовну илуминацију, овде ћемо као најзанимљивије поменути симбол зраке, сунца и звезде Данице. Симболом зраке (а она је у Доментијановом теолошком виђењу увек богомисаона или богоразумна) писац назива оца и сина који богомисаоно просветљавају своје западно отачаство, али њиме означава и самог Христа:

„Блистајући као две муње на истоку и носећи божанствену и незамисливу сладост своје западном отачаству, идући од истока ка западу, као две Данице разумнога сунца, просветивши се зраком разумнога сунца, Христа истинитога Бога нашега, и као два светила и звезде сијајући божанственом светлошћу, хотећи просветити своје отачаство различним чудесима...” (Domentijan 1988: 114)

Зрака је „симбол саткан од бесконачних златних и сјајних жица затегнутих кроз васељену” (Trifunović 1972: 363), уз њену распламсалу нит се усходи равно до небеса. Светлост која се у блиставим зракама пресијава у души и биће које ври у луче (зраке) сјајне била је, много после

Доментијана, велика жудња цетињског пустињака, Петра Петровића Његоша. Мислима је Његош летео између планета и светова, трагајући за вечним у времену и одгонетајући духом свога генија светле искре беспределног ума недостижног Творца: „Ја сам твоја искра бесамртна – рече мени свијетла идеја” (Petrović 1969: 80). Ова зрака изашла је у небески простор да би се на вечном огњишту напојила светлошћу и пронашла властити смисао, да би обожавањем небеске светлости потврдила своје божанско порекло:

„Ја сам душе твоје помрачене  
зрака сјајна огња бесмртнога:  
мном се сећаш шта си изгубио;  
бадава ти ватрени поете  
сатварају и кличу богиње:  
ја једина мраке проницавам  
и допирем на небесна врата.”

Од космичке симболике значајни су симбол сунца и симбол звезде Данице. Култ сунца је стар колико и сама култура човека, а „хришћанство је прихватило скоро читаву ванбиблијску симболику сунца и пренело је на Христа” (Hafner 1984: 70). Давид у Псалмима пева: „Јер је Господ Бог сунце и штит, Господ даје благодат и славу; онима који ходе у безазлености не ускраћује ниједног добра” (Psalam 84, 11). Апостол Матеј сунцем назива праведнике који су свој живот посветили Богу усмеривши га на стицање небеских добара: „Тада ће се праведници засјати као сунце у царству Оца свог” (Mt. 13, 43). Доментијан (1988: 69) ову новозаветну мисао позајмљује кад описује пустињаке на Светој Гори које Сава обилази и каже да они „Христа ради страдају у пустињама и горама и у пештерама и у земаљским пропастима, подобно сунцу све осијавајући и милујући, чекајући помиловања и утехе од Господа у онај велики и просвећени дан”. За Доментијана (1988: 239), Христос је сунце које просвећује „незалазном светлошћу зраком трисијаног божаштва”. Хафнер (1984: 68) сматра да је „обрасце за космичку метафорику Доментијан налазио у првом реду у патристици Кападокијаца и у књижевном делу Григорија Назијанина”. У поистовећењу Саве и Симеона са „даницама разумнога сунца” такође се назире духовни смисао. Поштовање звезде Данице, најблиставије и најсјајније звезде на северном небу, у српском народу је, како истиче Веселин Чајкановић (1994: 339–341), „највећим делом заједничко словенско и индоевропско”, а ова звезда је у српској народној поезији „символ савршене лепоте и отмености”. Најблиставијом, најсјајнијом звездом је у житијима именован сам Христос, који је, будући савршен, најузвишенији духовни идеал који следе они који су на „тесном” и „скрбном” путу одрицања.

И есхатолошку тематику Доментијан често доводи у везу са божанском, ванвременском светлошћу. Рајска места су у богатом Доментијановом песничком виђењу „места светла”, царство небеско и вечно је „светла светлост”, а дан Христовог другог доласка „пресветли и велики

дан”. Свети Сава се, због премногих трудова, после упокојења, удостојио „пренебесних станова где сија пресветла светлост”, тамо „где су велики патријарси и оцеви отаца, Аврам, Исак и Јаков” (Domentijan 1988: 223). Антипод светлим рајским местима је непостојање светлости, грешнике очекује „огањ који се не гаси и тама без светлости и бесконачне муке са ђаволом и са бесовима његовим” (Domentijan 1988: 163). Сатана је у виђењу овог средњовековног књижевника и теолога синоним за таму. Пишући о побуни бугарског властелина Стреза, Доментијан га назива ђавољим сином који је одступио од светлости јеванђељске речи и пришао смртној сенци:

„А отац његов, ђаво, ражегавши га великом жестосрдачношћу, савтори његов врат непокоривим, да преступи реч светог јеванђеља и да испадне од светлости Божје и да се приложи ка својим оцима лишеним светлости Божје, и да се у тамним местима и у сенци смртној настани са оцем својим ђаволом, и да буде лишен истините светлости оба живота” (Domentijan 1988: 126).

До нематеријалне светлости може се само путем унутрашњим, путем ума и душе, тајновитим путевима срца. Унутрашњи свет душе је увек на попришту доживљавања. Сава и Симеон увек имају отворене унутрашње, душевне и умне очи. Зато монах Сава у испуњавању Божјих заповести, „дејством Светога Духа, гледајући богомисаоним умним очима на пресветлу светлост, преводио је помисао своју на боље” (Domentijan 1988: 95). Доментијанови (1988: 94) јунаци су „богозрачна светила који су богомисаоним очима прозрели будућа добра и вечни живот”.

Примећује се да је мотив светлости уско повезан са мотивом љубави. Колико је Доментијан привржен духовној светлости, толико је привржен и духовној љубави. Духовна светлост је еманиција љубави и ово прожимање се темељи на новозаветној мисли: „Ко љуби брата свог, у виделу (светлости) живи и саблазни у њему нема” (1. Јн. 2, 10). Мотив љубави такође има богословску тежину и духовно-симболично значење. Као одличан познавалац новозаветне теологије љубави, Доментијан стално има на уму сентенцу Св. Јована Богослова: „Бог је љубав” (1. Јн. 4, 16). Према речима Светог Максима Исповедника, од божанске љубави нема ничег већег: „Ако је живот ума светлост познања, а ову светлост рађа љубав према Богу; то је добро речено, да нема ничег већег од божанске љубави” (1997: 38).

Своју рефлексију о љубави, Савин животописац развија позивајући се на свог омиљеног писца, Св. апостола Павла и на његову „Химну љубави”. Доментијан љубав поистовећује са Христом. „Житије Светог Саве” нам открива Растка, који се, занесен љубављу Христовом, одриче земаљских почести и материјалних драгоцености и креће путем свог срца у коме борави Христос:

„Јер ради чисте вере његове ка Христу живео је у срцу његовом сам љубитељ љубави, према божанственом апостоу који је рекао: у коме су сакривена скровишта разума, ово скровиште, које је сакривено на дну срца, јер ради тога сам Бог рече: блажени су чисти срцем, јер ће ти Бога угле-

дати, пошто сам беше сакривен у срцу онога који га љуби и верује у њега” (Domentijan 1988: 58).

Светозар Радојчић (1988:42) у почетним пасусима „Житија Светог Саве” види увод у неки трактат о љубави: „Доментијан одмах пада *in medias res*. Без великог увода и описа спољашњих догађаја, Доментијан отвара срца младога Растка, у ком је сам љубитељ љубави, Христос, према Павлу, кога помиње без имена, као божанственог апостола”. Савршена светлост је заправо љубав. Светлост непатворене и благодатне љубави која је божански дар, примарна је сврха хришћанског подвига.

Апотеоза надстварне и божанске светлости у делу старосрпског хагиографа своју кулминацију има у XXV глави. Доментијан даје естетичку слику беспочетне и бескрајне светлости која је пут у вечни живот:

„Пожурите се браћо, и са љубављу сачувајте заповести, да будемо истинити наследници рајских радости и достојни славе небесне светлости, коју нам је достојно молити у Господа; не ове светлости, која на истоку исходи и на западу заходи, која се с временом свршава, и која се дели доласком ноћи, коју заједнички са животињама видимо; но молимо светлости, коју са јединим анђелима можемо видети, **којој ни почетак не почиње, ни крај не престаје, ка тој истинитој светлости пут је права вера**, која нас уводи у вечни живот и у бесконачну светлост Господа нашег Исуса Христа” (Domentijan 1972:193).

Ђорђе Трифуновић у овим редовима у светлости види „највеће усијање” и назива овај део „Речју о светлости” (1972: 359). Харизматична светлост о којој Доментијан пише исијава бесмртност и до ње се досеже животом у Христу. Виђење ове светлости је „највиши мистички циљ православног духовног живота” (Lazić 1997: 13) и њено сазрцавање је могуће само подвижницима преображеног ума, онима који су узрастајући у врлинама досегли до човека савршеног, у „меру раста висине Христовете” (Ef. 4, 13).

## Литература

- Averincev 1982: S. Averincev, *Poetika ranovizantijske književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Biblija ili Sveto pismo Starog i Novog zaveta: 2007, Valjevo: Glas crkve.
- Bičkov 1991: V. Bičkov, *Vizantijska estetika, teorijski problemi*, Beograd: Prosveta.
- Bičkov 1997: V. Bičkov, O studiji Milorada Lazića „Estetika Domentijanovih žitija”, Predgovor u knjizi M. Lazića *Estetika Domentijanovih žitija*, Podgorica: Oktoih.
- Bogdanović 1991: D. Bogdanović, *Istorija srpske književnosti 1, Stara srpska književnost*, Beograd: Dosije: Naučna knjiga.
- Čajkanović 1994: V. Čajkanović, *Sabrana dela iz srpske religije i mitologije, knjiga I*, Beograd: Srpska književna zadruga; Beogradsko-izdavačko grafički zavod: Partenon M.A.M.



- Časoslov 2001: Beograd: Štamparija Srpske patrijaršije.
- Hafner 1984: S. Hafner, Domentijan i „Slovo o zakonu i blagodeti” mitropolita kijevskog Ilariona, Glas CCCXL Srpske akademije nauka i umetnosti, Odeljenje jezika i književnosti, knjiga 12, 61–76.
- Ispovednik 1997, M. Ispovednik, 400 glava o ljubavi, Podvižničko slovo, Mistagogija, Prizren: Episkop raško-prizrenski dr Artemije.
- Lazić 1997: M. Lazić, *Estetika Domentijanovih žitija*, Podgorica: Oktoih.
- Petrović 1969, P. Petrović, *Pjesme, Luča mikrokozma, Gorski vijenac*, Beograd: Novi Sad: Matica srpska: Srpska književna zadruga.
- Radojčić 1988: S. Radojčić, Lik Svetog Save u Domentijanovom „Životu i podvizima arhiepiskopa sve srpske i pomorske zemlje prepodobnog oca i bogonosnog oca Save”, *Domentijan*, Predgovor u knjizi *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona* (39–50), Beograd: Prosveta.
- Trifunović 1972: Đ. Trifunović, *Domentijan pesnik svetlosti*, u: J. Hristić, *Srpska književnost u književnoj kritici, Stara književnost (349–372)*, Beograd: Nolit.
- Sveti Grigorije Bogoslov – dela 2004, Urednik jerej Milorad Sredojević, Beograd: Univerzitetska biblioteka Pravoslavni bogoslovi, Hilendarski fond.
- Subotić 1972: G. Subotić, *Domentijanovo delo i srpski živopis XIII veka*, u: J. Hristić *Srpska književnost u književnoj kritici, Stara književnost (372–376)*, Beograd: Nolit.

## Извори

- Domentijan 1988: Domentijan, *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona, Stara srpska književnost u 24 knjige, knjiga četvrta*, Beograd: Prosveta: Srpska književna zadruga.

Snežana M. Kadić

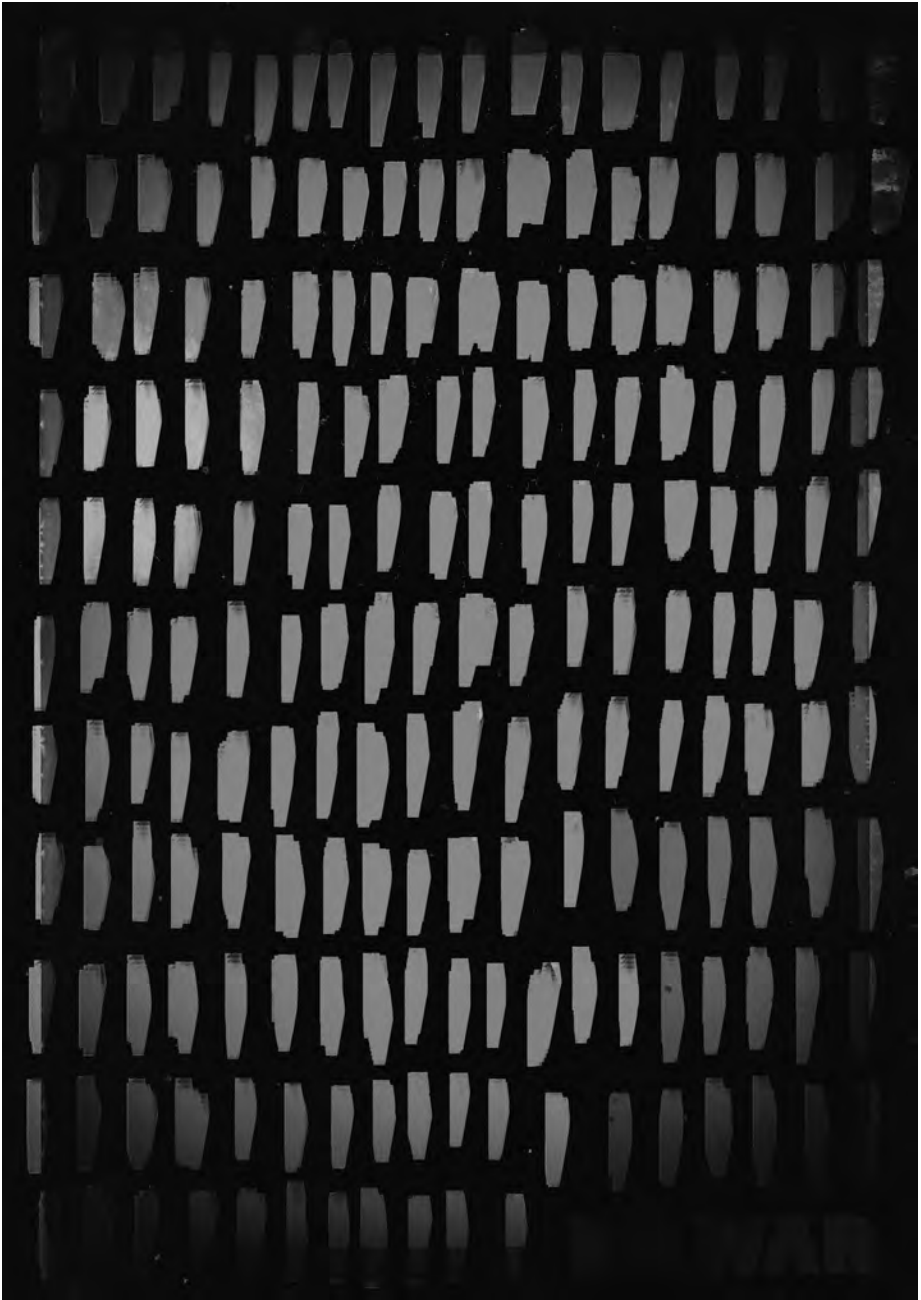
## ORIGIN OF LIGHT IN DOMENTIJAN’S HAGIOGRAPHY

### Summary

The subject of this paper is origin and meaning of light in Domentijan’s hagiography. The work explores ontological dimension of concept of light, and divinity as its essence and condition of existence. Serbian hagiographer takes us into unconstructed, not yet created world of divine light whose mystery is as unfathomable as secret of the world creation. In his hagiographies, by using symbolic and metaphorical representations Domentijan is building up a theology of light that is both mystical and enlightening in nature. For this medieval literary creator the idea of light has a theological background and foundation. Domentijan is more interested in existential aspect of this category and its metaphysical character.

**Keywords:** Domentijan, light, divine light.

Примљен 23. фебруар 2016. године  
Прихваћен 10. октобра 2016. године



Милица П. Стојиљковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима  
Мастер академске студије

## КОМЕДИОГРАФСКИ ПОСТУПАК БРАНИСЛАВА НУШИЋА У ЊЕГОВИМ ЈЕДНОЧИНКАМА ДВА ЛОПОВА И МИШ

У раду се разматра комедиографски поступак Бранислава Нушића на примеру двеју једночинки из његовог опуса – *Два лопова* и *Миш*. Комедиографски поступак анализиран је са аспекта композиционих решења и, са друге стране, комичних техника које су Нушићу послужиле за обликовање овог типа комедијског остварења. Паралела се успоставља и на нивоу тематско-мотивске структуре, па се у обема једночинкама уочава проблем брачног неверства. На основу анализе, дошло се до закључка да је, осим сличности која се уочава на плану тематике, подударност евидентна и на плану композиције. Осим смеха којим покушава да „ублажи суровост живота”, у овим Нушићевим делима наслућује се и имплицитна морализаторска тенденција којом жели да укаже на то да успостављање складног поретка нема након недостојних поступака.

**Кључне речи:** једночинка, Бранислав Нушић, комедија, композиција, комичне технике, брачно неверство.

### 1. *Мале сцене*

На развој малих форми у српској драмској књижевности у пресудној мери утицао је Нушић комедиограф и Нушић драматичар, показавши изванредан афинитет према тим облицима. Написавши петнаестак дела у једном чину (која су, може се приметити, занемарена од стране читалачке публике), Нушић је остао ненадмашен у погледу концизности израза, с обзиром на чињеницу да композиција једночинки одудара од устаљене схеме драмског дела<sup>2</sup>.

Нушић је своја драмска дела у једном чину, у поднасловима жанровски одређивао као цртице, хумореске, фрагменте, драмолете, шале, наговештавајући тиме њихов карактер. Мотиви које је обрађивао широког су распона, од родољубивих и социјалних, преко љубавних и дечјих, универзализујући их типизираним ликовима који истичу пишчеву про-

<sup>1</sup> vranjanche@gmail.com

<sup>2</sup> Једночинка или актовка је кратка (комична) форма у једном чину у којој су фазе (комичне) структуре редукване – експозиција је сведена, заплет заснован на једној радњи, а расплет је сажет и углавном у виду досетке.

ницљивост када је у питању човекова психа и, на ширем плану, целокупни менталитет грађанског друштва с почетка 20. века.

Један од мотива који је Нушићу послужио за обликовање књижевног дела и којем посвећује пажњу у ових петнаестак једночинки јесте проблем у браку изазван неверном природом људи која доводи до рушења друштвених и моралних принципа, нарушавајући тиме и склад брачне заједнице. У једночинкама које тематизују брак Нушић је разобличио људску превртљивост и необузданост понашања посредством свог виспреног језика, али и показао своје способности да постави „трагичне” јунаке у комичне ситуације које су последица њихових опредељења и непромишљености. Ликови који су изашли из оквира стабилног и складног поретка послужили су му као адекватан материјал<sup>3</sup> за осликавање једне реалистичне друштвене девијантности.

## 2. Два лојова

Једночинка *Два лојова* у поднаслову има одредницу „шала”, што имплицира њен карактер. Нормално је да се очекује смех као крајњи циљ, са наглим духовитим обртима и расплетима. Због ове особине, мале сцене углавном су засноване на комици интриге, односно ситуације.

По тематици коју обрађује – проблем брачног неверства који покреће нове заплете и тиме имплицитно наглашава одређене садржајне и вредне животне принципе, ова шала прелази у досетку.

Мала сцена *Два лојова* у тематско-мотивском средишту има неочекивани и различито мотивисан сусрет двојице лопова – један је дошао са намером да покраде материјална добра, а други је љубавник који је, поред очигледног разлога, дошао да укаља и част извесног Господина – *Газда је ове куће ошиштовао и оставио је овде две своје имовине: новац и часи!* (Nušić 2005: 586)

### 2.1. Композициона решења

С обзиром на то да је у питању једночинка, утврђена композиција комедије је прилично редукована.

Експозиција која је дата у комедији није приказана кроз драмски дијалог, већ је у виду дидаскалије<sup>4</sup>, у загради и у форми пишчевог пролога. Посебно је интересантан Нушићев избор за технику дидаскалија која му је послужила за инкорпорирање мотивације комедије. У првом сегменту тога пролога дат је експлицитан пишчев став (ироничан, може се закључити) о потреби за брачним катихизисом у којем ће бити садржана поједина начела која би спречила неверства, и мушкараца и жена. Требало би посебно обратити пажњу на варљивост пролећа и штетност

3 Нушић је за ликове својих дела користио прототипе из окружења.

4 Када је реч о дидаскалијама, познато је да је то средство драмског стваралаштва у којем писац даје савете редитељу или глумцима; обично упућују на гестове и мимику или предочавају амбијент драмске радње.

порочног ваздуха који наводи на преваре, упућује Нушић. Сама идеја о катихизису коју аутор продубљује додатним објашњењима има подсмешљиву конотацију. У другом сегменту пролога, надовезујући се на претходно помињано пролеће, аутор уводи фигуру устрептале и усплахирене Госпође која, наслућује се, очекује какав сусрет.<sup>5</sup>

Комични заплет није обликован на архетипски начин, не постоје тачке А1 и А2, већ је у средишту заплета силазак са нормалне линије живота. У овој једночинки, комични ефекти проистичу из ситуације до које је довело неверство жене и непоштовање њених брачних дужности. Дакле, приказан је само нарушени поредак, нисмо упознати са претходним стањем. Основни заплет заснован је на сусрету „колега” лопова.

Стварна кулминативна тачка у овом основном заплету остварена је кроз вербалну комику двојице лопова у посве интересантној ситуацији. Убрзо након што је љубавник дошао код Госпође, појављује се и Лопов који затиче ово двоје у компромитујућој ситуацији. Највиши степен кулминације је онда кад долази до расправе који је од „лоповлука” моралнији. Дато је исцрпно објашњење Лопова, који прави разлику између свог и разбојништва Госпођиног љубавника. Наиме, он сматра да је ово друго разбојништво много теже јер су материјалне ствари нешто што се може надокнадити док су част, образ и мир – непроцењиве и ненадокнадиве. Такође, увређен је због деградирајућих назива којим означавају људе као што је он, као и статуса који заузимају у друштву, док се насупрот томе, особе као што је љубавник чак сматрају пожељним у друштву. Нушићева иронија достигла је највећи степен управо у овом сегменту. Овај дијалог могао би се означити и као тачка ритуалне смрти<sup>6</sup> јер тон излагања „моралнијег” Лопова бива озбиљан и као да се наслућује каква катастрофа; међутим, изненадни обрти и промена тона, прекидају тај потенцијални прасак и поново се успостављају комичне ситуације.

Комичног расплета у правом смислу готово и да нема. Јесте да долази до разрешења и окончавања тог неочекиваног сусрета шалјивим доскочицама Лопова, али успостављање складног поретка не постоји јер је излагање прекинуто управо његовим одласком, без сазнања о даљем исходу догађаја.

5 Анализом дидаскалија у Нушићевом опусу дошло се до закључка да се обично крећу у два основна правца: као упутства о кретањима лица и као инфлексије о емотивним и психолошким стањима јунака (према: Lešić 1981: 219). У овим актовкама, пак, Нушић је изменио концепцију која је типична за ремарке и искористио ову форму, пренаправши је дескрипцијом, за имплицитно исказивање својих ставова о одређеним питањима и изношење поетике смеха.

6 Нортроп Фрај говори о потенцијално трагичкој кризи у књижевним делима коју означава као „тачку ритуалне смрти”. То је тачка у којој тон изненада постаје озбиљан, сентименталан, или се чак предосећа могућа катастрофа; понекад је тачка ритуалне смрти неуочљива, јер не представља елеменат заплета, већ пуку промену тона (Fraj 2007: 213).

## 2.2. Комичне технике

Оно што карактерише Нушићев комедиографски смех у свим варијацијама комичних форми јесу три типа комичних средстава – комични типови/маске, комика речи и комичне ситуације (Maksimović 2005: 684 у: Nušić 2005).

Када је реч о ликовима у једночинки *Два лојова*, занимљиво је то да нису именовани, што је једно од средстава вербалне комике које потпуно маже карактеризацију ликова. У овом случају означени су као: Госпођа, Господин, Лопов и Служавка, чиме је постигнута типизација. Индивидуалности готово и да нема, они су репрезентативни представници одређених друштвених класа с почетка 20. века, то јест, Нушићевог доба. Иако је циљ углавном сваког комедиографа да пође од типске и претвори је у карактерну особину, у овом случају, Нушић је, одредивши се за оваква имена, универзализовао њихове ликове.

Госпођа је представник жена у грађанском друштву, жена које су изгубиле моралне вредности и полакомиле се; према типологији коју даје Горан Максимовић – заблудела личност која је спознала страсти прељубништва и повела се за њима. У лику Госпође-прељубнице нема распона комичних особина, она је маска жене која је изгубила равнотежу<sup>7</sup>.

С друге стране, пак, као њен антипод, лик Лопова је прилично комплексан. Представник варалица, али не и простака<sup>8</sup>, он је централна хуморна личност која својим посебним вербалним способностима и комиком гестова и покрета доприноси комедиографском смеху. С обзиром на то којим се послом бави, није носилац типичних особина тога „позива”, већ одудара својим понашањем. Управо у карактеризацији овог лика, у одређеној мери, Нушић излази из оквира типизације, истичући његово центлменство, манире и углађеност. Он јесте маска новца и власти<sup>9</sup>, али не у буквалном смислу, јер његово занимање оправдава похлепу за новцем. Разговор који води са Госпођом и љубавником, онда када говори о свом занимању, а при томе се не стиђи, истиче репрезентативност те маске у коју улазе они који су „прагматичари и према негативном принципу се односе благонаклоно и са разумијевањем, а ако и дође до замјерки оне не доводе у питање сам негативни принцип, већ неспособност неког лица да из тог принципа извуче одређену корист. Кад критикују једни друге, представници ове маске чине то на исти на-

7 Према типологији Ј. Лешића, маску жене која је изгубила равнотежу карактеришу кидање патријархалних окова и конвенција и разних етичких девизија, што је у лику Госпође очигледно, с обзиром на њен неверни карактер.

8 Типологија Нортропа Фраја о комичним ликовима садржи 4 типа комичних карактера: *alazon* или варалица, *eiron* или онај који сам себе осуђује, *bomolodhoi* или лакрдијаш и *agroikos* или простак (Fraj 1981: 205).

9 Јосип Лешић маску власти и новца сматра за најкомплекснију Нушићеву маску; у њу сврстава ликове који се баве разним новчаним пословима и шпекулацијама, оне који имају амбиције које су у несразмери са стварним могућностима (неспоразум хтења и моћи) из чега проистичу комични ефекти. Маска носи особине порочности, аморалности (што је очигледно у лику Лопова). (Lešić 1981: 98)

чин, служећи се комичним алогизмима, који се састоје у протурању негативних особина као позитивних, наравно под претпоставком да се из њих извуче максимална добит” (Lešić 1981: 98). Овај комични јунак има и функцију резонера (Maksimović 2005: 633 у: Nušić 2005), који, у овом случају, не доприноси враћању забуделе личности на пређашњу линију живота, већ само исмејава и кажњава њену неспособност за повратак.

Лик Господина није довољно мотивисан ни разрађен, он представља само љубавника који се ту случајно задесио јер се повео за страстима; он није носилац никаквих патријархалних, етичких или позитивних принципа, већ напротив, репрезентује недостатак моралности.

Једночинка *Два лопова* изразито обилује језичким материјалом са често подсмешљивом конотацијом. Комични ефекти постижу се и посебним типом вербалне комике, тзв. дијалошким каламбуром<sup>10</sup> и понављањем, комичним преиначавањем речи<sup>11</sup>; у овом случају реч је о разговору који воде „колеге” лопови. Такође су заступљене и комичне изреке са еуфемистичким конотацијама којима се Лопов користи како би разобличио ситуацију у којој се затекао. Од средстава вербалне комике присутне су још и сатиричке алузије: *Будите сјакојни, ја вршим операције без болова, о томе се можете уверити од многобројне моје клијентеле* (Nušić 2005: 586), ироничне и саркастичне сентенце: *Ја, најпротив, необично волим кад брзо свршим операцију. Не волим ја дуго да се бавим у шућој кући. Али ви, видим, ради стје да останем мало дуже да ћаскамо, да разговарамо* (Nušić 2005: 588), техника парадокса којима се исмејава друштвена девијација, то јест превара као неетички чин.

Комика ситуације утемељена је на интерференцији серија односно на укрштању напоредних низова догађаја који проистичу из комике заплета и пишчеве вештине да инкорпорира бочне и епизодијске у основну радњу.

### 3. Миш

У тематско-мотивском средишту једночинке *Миш* је комична ситуација у којој извесна Госпођа покушава да сакрије љубавника од служавке, касније од мужа и модискиње и на тај начин спречи разоткривање своје брачне преваре.

#### 3.1. Композициона решења

Експозиција је у виду пишчевог пролога у којем говори о пролећу и бујању природе. *Пролеће стирјуи кроз живош... буди и узбуђује* (Nušić 2005: 599). Поступком хиперболизације, писац наглашава моћи пролећа – стање у којем се све разбудило, па тако и људи; пролеће се увукло чак

<sup>10</sup> Дијалошки каламбур или разговор глувих јесте посебна врста вербалне комике у којем комично произилази из намерног неспоразума и тобожњег превиђања и неразумијевања говора другог (Maksimović 2003: 361).

<sup>11</sup> Лешић говори о овом типу вербалне комике.

и у један брак. Дакле, експозиција је готово слична као у једночинки *Два лојова*, с тим што у овој пишчева иронија достиже већи степен говорећи о пролећу као природном закону који је јачи од моралних дужности.

Комедиографски заплет почиње љубавном сценом двоје прељубника коју прекида долазак Собарице. Наиме, мислећи да је Госпођа ван куће, заказала је састанак баш ту. Сва изненађена и заплашена, Госпођа сакрива љубавника под столом, покушавајући да избегне откривање преваре. Затим следи дијалог између њих две у којем се расправља о томе да ли ће до састанка доћи, а у једном тренутку помиње се миш којег је Собарица наводно видела под столом. Комика ситуације се појачава вербалном када почињу да говоре о мишу кроз метафору, алудирајући при томе на мушкарца. „Има мишева којих се мора бојати, а има и оних од којих се не мора бојати. Не гризе сваки миш” (Nušić 2005: 600). Долазак Модискиње у функцији је ретардације радње, али с друге стране, одличан пример комичног у каламбуру, јер управо овај лик анегдотама о томе како се „мишеви” често увлаче код жена утиче на појашњење ситуације:

„Знам баш један случај... Молим вас седите да вам га испричам. Ви знате госпа-Мицу удовицу... та не може се ни казати да је удовица већ удата девојка, јер шта је, свега шест недеља била с мужем, а он умро... па, госпа Мица спава једном после ручка кад, уједанпут, онако у сну, осети миша под сукњом... Тргне се жена, тргне се из сна, кад има шта да види, није био миш него господин Сима писар, њен комшија, завукао руку... Оно то није исто што и миш, или можете мислити како јој је било... мал’ је шлаг није фљиснуо... Како да није... ето и мени се кожа жежи кад вам ово причам... чисто осећам као да је господин Сима мени завукао руку под сукњу. А госпа Мара, поштарка, познајете је, она је нашла миша у кошуљи” (Nušić 2005: 601).

У овој једночинки основни заплет посвећен је жени која је изгубила равнотежу и препустила се нагонима, док се као бочни заплет издваја превара њеног мужа која се наслућује, али о којој се експлицитно сазнаје тек на самом крају.

Кулминација у делу почиње неочекиваним доласком Мужа и његовим изненађењем због призора који затиче. Избацује „миша” који *пог-зриза домаћи мир* (Nušić 2005: 602) и спречава јавну срамоту због жениног нерезонског понашања. Тренутна ситуација се разрешава без катастрофе, али потенцијално трагичка криза јесте присутна. Та тачка ритуалне смрти није посебно уочљива јер не представља елемент заплета, већ само кратку пишчеву напомену у дидаскалији о погледу који Муж упућује Жени спазивши њеног љубавника.

Комични расплет представља „сукобљавање” мужа и жене. Долази до изненадног обрта ситуације јер се фокус интересовања пребацује на Мужа. Својим неспретним понашањем – поклањајући супрузи оно што је наменио љубавници, он открива своје неверство, што не изазива неко посебно комично разрешење, али утиче на општи дојам о комичности ситуације. Жена на цивилизован начин ставља Мужу до знања да зна за љубавницу и тиме се једночинка завршава. Остављајући недореченим, писац



нам не сугерише даљи ток догађаја, па се не може са сигурношћу рећи да долази до комичног *anagnorisis* и повратка на нормалну линију живота.

### 3.2. Комичне технике

Када је реч о комичним јунацима, у овој малој сцени доминира тип заблуделих личности. Наиме, и Жена и Муж и Собарица, па и пасивни лик Оног Трећег, типични су представници рушилаца друштвених и патријархалних конвенција, а својим поступцима изазивају комичне ефекте. Лаж као саставни део њихових ликова указује на карактеристике маске негативних принципа. Сви они су *alazoni* који су себе довели у такве ситуације управо због свог сумњивог морала и недовољно јаког карактера и воље. Занимљиво је то да се као основно у комичној радњи намеће неверство Жене која се први пут одлучила на тај корак, док, видимо, лицемерни Муж већ извесно време има аферу са Собарицом. Међутим, то не умањује њену кривицу, нити пак оправдава њен поступак јер, самим тим што је помислила на превару, она се лишила свих позитивних принципа и представља маску жене која је изгубила равнотежу.

У лику Модискиње Нушић је дао одличан пример резонера и активног помагача<sup>12</sup> који, осим што утиче на замрзавање радње, доприноси и усложњавању комичних заплета и сложеном обликовању комичких карактера; у овом случају шаљивим доскочицама и поређењима која су у функцији психологизације атмосфере и поступака јунака о томе како су мишеви честа појава у том друштву, сугеришући тиме и неверство дотичне Госпође.

И у овој једночинки ликови нису индивидуализовани именима, већ су носиоци колективних особина грађанског друштва, па је сасвим изван пишчев негативан став о недостатку моралности и непоштовању друштвених норми у његовом добу.

Када је реч о осталим средствима комике, Нушић је ту одлично укомбиновао физичке досетке – пењање на сто и сакривање под столом на пример, са језичким играма, укрштање напоредних низова догађаја са ироничним метафорама, персифлажама и лажима уопште<sup>13</sup>, стварајући на тај начин динамичне и испреплетене заплете.

### 4. Закључак

На основу феномена преваре којим се Нушић бавио у једночинкама *Миш* и *Два лопова* може се закључити да је његово схватање брака оно традиционалистичко, патријархално, које се темељи на идеалу моногамне заједнице. Брачно неверство социолошки је чин који је присутан у сваком добу и међу свим друштвеним слојевима, а то је свакако једна од

12 Типологија Горана Максимовића, поред 3 основна типа комичних јунака (заблудела личност, варалица, резонер), обухвата и ликове пасивних и активних помагача (Maksimović 2005: 635).

13 О овим, али и осталим типовима комике – в. Максимовић 2003.

ствари која је Нушића комедиографа окупирао, те је посредством свог „хумористичког” пера приказао проблем који је свевремен, и притом, нараштајима оставио и својеврсно огледало епохе.

Личности ових Нушићевих једночинки су (само)деструктивне, о чему сведоче расплети у којима нема повратка на нормалну линију живота. Управо из тог разлога, Нушић комедиограф као да се подсмева људима слабе воље и „људима с репом” који се лишавају душевног спокојства и чистине због недовољне контроле да се одупру и уздигну изнад својих порива. Водећи се страстима и појудама, његове личности заборављају на морал и принципе, чиме онемогућавају накнадно успостављање хармоничног поретка у својим животима. Заблуделе маске послужиле су као средство за демаскирање једног типа хипокризије, и управо тај неиндивидуализовани комични театар који парадире у овим двома једночинкама, са свим својим манама, интензификовао је Нушићеву морализаторско-тенденциозну намеру која, у спреси са хумором и благом иронијом, представља својеврсни покушај исправљања животних истина, то јест покушај да се укаже на прави пут којим се треба водити кроз живот.

Одабир који је Нушић начинио, одредивши се за форму једночинке, захтевао је, поред пријемчивости теме, пажљиво промишљен структурни облик који ће помоћи остварењу очекиваног ефекта. У том циљу, композицију је прилагодио овој комедиографској форми. Композициона решења којима је прибегао – дидаскалије у функцији мотивације радње, техника *in medias res*, комбиновање бочног и основног заплета, готово прикривена кулминација и брз расплет који не доноси повратак на складан поредак, поред средстава комике која је употребио, омогућила су му да се и на овом пољу издвоји као врсни стваралац који измамљује (о)смех рецепијената.

### Литература:

- Bergson 1995: A. Bergson, *Smeh: esej o značenju komičnog* (prev. Srećko Džamonja), Beograd: Lapis.
- Deretić 2007: J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd: Sezam book. [orig.] Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Beograd: Sezam book.
- Fraj 2007: N. Fraj, *Anatomija kritike* (prev. Gorana Raičević), Novi Sad: Orpheus.
- Glišić 1996: B. Glišić, *Nušić njim samim*, Beograd: Vuk Karadžić. [orig.] Глишић 1966: Б. Глишић, *Нушић њим самим*, Beograd: Вук Караџић.
- Jovanović 2005: R. Jovanović, *Branislav Đ. Nušić – život i delo*, predgovor u: Branislav Nušić, *Sabrana dela*, knj. 1, Beograd: Prosveta. [orig.] Јовановић 2005: Р. Јовановић, *Бранислав Ђ. Нушић – животи и дело*, предговор у: Бранислав Нушић, *Сабрана дела*, књ.1, Beograd: Просвета.
- Lešić 1981: J. Lešić, *Nušićev smijeh*, Beograd: Nolit.

- Maksimović 2003: G. Maksimović, *Trijumf smijeha, komično u srpskoj umjetničkoj prozi od Dositeja Obradovića do Petra Kočića*, Niš: Prosveta. [orig.] Максимовић 2003: Г. Максимовић, *Тријумф смијеха, комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*, Ниш: Просвета.
- Maksimović 2005: G. Maksimović, *Komediografski postupak Branislava Nušića*, pogovor u: Branislav Nušić, *Sabrane komedije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] Максимовић 2005: Г. Максимовић, *Комедиографски поступак Бранислава Нушића*, поговор у: Бранислав Нушић, *Сабране комедије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Nušić 2005: B. Nušić, *Sabrane komedije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] Нушић 2005: Б. Нушић, *Сабране комедије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Popović 2007: T. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos art.
- Skerlić 1997: J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] Скерлић 1997: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Milica P. Stojiljković

## COMIC PROCEDURE OF BRANISLAV NUŠIĆ IN HIS ONE-ACT PLAYS *TWO THIEVES AND MOUSE*

### Summary

This paper is about comediography method of Branislav Nušić in the case of one-act plays from his opus *Two thieves and Mouse*. The comedy method is analyzed in terms of compositional solutions and on the other hand, comic techniques that Nušić served for design of this type of comedy. In both one-act plays, the problem of marital infidelity is highlighted, according to the level of themes and motif structure. Based on the analysis, it was concluded that, in addition to the similarities that can be observed in terms of subject matter, congruence is evident in the field of composition. Except laughter, which uses to „ease the rigors of life“, in these Nušić's plays, the implicit moralizing tendency can be noticed, and he used this tendency to show that establishing a harmonious order is impossible after unworthy actions.

**Keywords:** one-act play, Branislav Nušić, comedy, composition, comic art, marital infidelity

Прихваћен 10. јануара 2016. године  
Прихваћен 18. октобар 2016. године

# KING LEAR

by William Shakespeare

BYFRANCO ZAFFIRELLI

BARO  
STEPHEN BOYER  
NORSE  
CASSE BLADEBY  
EDGAR  
TON BROOKS  
THE DUKE OF ALBANIE  
RICHARD CLYTHEN  
CORWALL'S SHERIFF  
JOHNEMAN TAYLOR  
THE DUKE OF BURGUNDY  
SAAPAL BISHOP  
CONWILL  
KATE FLEETWOOD  
OLD MAN  
COLIN BARRY  
SHON MANTONIA  
ANNA MAXWELL  
LEONARD  
DANIEL MELVIN  
THE DUKE OF CONWALL  
MICHAEL HARRISON  
AN OFFICER  
GARY POWELL  
LEAR  
SIMON RUSSELL  
THE FOLIO  
ADRIAN SCARBOROUGH  
DOCTOR  
MARNIAH TRENBY  
THE EARL OF FOY  
STANLEY TOWERS  
EDWARD  
SAM THURSTON  
CORDELLA  
OLYVA FINNALL  
CAPTAIN  
ROSE WATSON

08.04.16.

GLOBE THEATRE

Милена М. Радовић Савић<sup>1</sup>  
„Друга основна школа” Будва, Црна Гора

## ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ *SANTA MARIA DELLA SALUTE* У СВЈЕТЛУ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВИЈЕКА

*Santa Maria della Salute*, врхунско поетско остварење Лазе Костића, свој модерни поетски израз потврђује кроз чињеницу да своју вишезначност и слојевитост дугује и многим књижевним текстовима са којима је њен аутор, али и савремена књижевна критика, доводе у везу и зато представља могућност вишеструког интертекстуалног тумачења. Иако припада наслијеђу српске романтичарске поезије, њена модерност доводи је у директан оквир са авангардним поетским изразом који се очитује кроз значењску структуру њених стихова, али и кроз иновативност њеног ритма и њене риме. Њена модерност је у блиској вези с модерношћу Костићевих драмских остварења, попут *Пере Сеџединца* и *Максима Црнојевића*. Незаобилазан је *Дневник* Лазе Костића, јер преко њега може да се тумачи интерактивност психолошког портрета Лазе Костића и књижевног лика Ленке Дунђерски који се укрштају у психолошком феномену Аниме кроз коју се Лаза Костић уз помоћ свог пјесничког дара, написавши своју *лабудову пјесму*, уписао у сами врх српске поезије од њеног постанка па до савременог доба.

**Кључне ријечи:** интертекстуалност, авангарда, романтизам, *Santa Maria della Salute*, драме, *Дневник*, психологија, Анима.

### Увод

Најљепша љубавна пјесма Лазе Костића *Santa Maria della Salute*, анализирана у интертекстуалном кључу, подразумејева тумачење на два плана: један је везан за њено тумачење у односу на нека од осталих књижевних остварења Лазе Костића, док је други план њеног значења у вези са књижевним остварењима других пјесника.

Када се има у виду Костићево стваралаштво и *Santa Maria della Salute*, кључ за њено тумачење могу нам пружити Костићева пјесма *Дужде се жени*, Костићеве драме *Пера Сеџединца* и *Максим Црнојевић*.

Посебан сегмент у тумачењу *Santa Maria della Salute* представља Костићев *Дневник* који је, као значајан писани документ, остао иза Лазе Костића и постао релевантан чинилац у разумијевању Костићеве пјесме. *Дневник* тумачен из угла авангардне поетике постаје као психолошки записник важан савезник тумачења Костићеве пјесме, баш онако како су сарађивале наука и књижевност у доба српске авангарде. Он у

1 milenaradovicsavic@gmail.com

себе укључује психолошку подлогу у тумачењу књижевног лика Ленке Дунђерски у *Santa Maria della Salute*, али и психолошку позадину пјесничког лика Лазе Костића, јунговског појма вјечите Аниме, и архетипског слоја андрогине људске природе.

Циљ је био да се овакво тумачење доведе у блиску везу са поетиком авангардног писања и схватања пјесника као творца-демијурга, што Лазу Костића чини истовремено и пјесником романтизма и претечом српске пјесничке авангарде.

Методом синтезе указано је на неке од књижевних текстова о којима је и до сада било ријечи у књижевној критици, а који упућују на интертекстуално читање *Santa Maria della Salute*. Посебан је акценат на сегменту интертекстуалности *Santa Maria della Salute* и Костићеве драме *Максим Црнојевић* и њихових заједничких мотива.

Што се тиче пјесничких остварења других пјесника који чине изохимничну везу са *Santa Maria della Salute*, оне су дате у назнакама, јер се њима већ бавила књижевна критика, а то су, прије свих, веза *Santa Maria della Salute* са Дантеовом Беатриче, грчким трагедијама са мотивом љепоте као коби, као и нашем народном поезијом у којој је Костић налазио посебну инспирацију.

### **Најљепша српска љубавна пјесма у свјетлу књижевне критике**

Пишући о текстовима који се доводе у везу са *Santa Maria della Salute*, М. Павловић заузима један сасвим негирајући став када је ријеч о Костићевом *Дневнику*. Први разлог је ванлитерарни јер Павловић сматра да је ту посриједи, прије свега, нарушавање етике доброг укуса „кад се сувише завирује у нечије белешке, па било то после педесет и после сто година (...)” (Pavlović 1981: 252).

Други разлог је, по Павловићевом мишљењу, чињеница да „оно што песник о својој песми каже није привилегован податак. Оно што песник о својој песми каже може бити релативно тачно и поуздано, а може бити и сасвим погрешно” (Pavlović 1981: 252). Конкретизујући свој став на Костићев *Дневник*, сан и стихове, Павловић истиче:

„Ствари које песник доводи у везу са својом песмом могу са том песмом имати нимало везе, без обзира на релативну синхроност једног сна и једног стиха. О правим психолошким основама стваралачког тренутка песник, пишући читаве свеске својих забелешки и дневника, може да нам никад не каже ни једну праву реч. Његова права реч је песма сама” (Pavlović 1981: 252).

О умјетничкој аутономности књижевног дјела, сличан став је имао и Иво Андрић у свом говору *О причи и причању*, приликом додјеле Нобелове награде у Штокхолму, 1961. године:

„Али кад је у питању писац и његово дело, зар не изгледа помало као неправда да се од оног који је створио неко уметничко дело, поред тога што нам је дао своју креацију, дакле део себе, очекује да каже нешто и о себи и о том делу? Има нас који смо више склони да на творце уметничких дела

гледамо било као на неме, одсутне савременике, било као на славне покојнике, и који смо мишљења да је говор уметничких дела чистији и јаснији ако се не меша са живим гласом његовог ствараоца. Такво схватање није ни усамљено ни ново. Још Монтескије је тврдио да ‘писци нису добре судије својих дела’. Са дивљењем и разумевањем сам некад прочитао Гетеово правило: ‘Уметничко је да ствара а не да говори!’. Као што сам много година доцније са узбуђењем наишао на исту мисао, сјајно изражену, код непрежаљеног Албера Камија.<sup>22</sup>

Књижевни текст који је релевантан када је по сриједи интертекстуалност *Santa Maria della Salute* јесте, прије свих, пјесма *Дужде се жени* (1879). За ову пјесму Павловић каже да је „сам Костић дозвоао у наше сећање (...)” (Pavlović 1981: 252).

Павловић, заправо, говори о корелацији која се може успоставити и са Костићевом драмом *Максим Црнојевић*. Додирне тачке су, прије свега „у оцртавању културно-историјског антагонизма између словенског Балкана, и Венеције, латинске и западноевропске цивилизације, антагонизма који није био без љубави према Венецији, честој теми наше поезије око средине прошлог века, која стоји и на истакнутом месту у ремек-делу наше поезије какав је *Горски вијенац* Његошев” (Pavlović 1981: 252–253).

За пјесму *Дужде се жени* Павловић биљежи да „делује више као скица за еп, или као увод, прелудијум неког епа, неке драме, него као целовита песма” (Pavlović 1981: 253). Оно што је чини једном од Костићевих „јадранских песама” (Pavlović 1981: 252) јесу ти заједнички мотиви који се везују за топониме Јадрана, а кроз које се, опет, укрштају судбине држава и народа, најчешће у сталном историјском антагонизму, али, ипак, упућених једне на друге.

Како је у основи *Дужде се жени* „протест”, тако је у основи *Santa Maria della Salute* „звук кајања, метаноје” (Pavlović 1981: 253).

Павловић сматра да је монументалност љепоте венецијанске цркве *Santa Maria* један корак „ка узвишеном помирењу између Балкана и Венеције” (Pavlović 1981: 252).

Он закључује да је *Santa Maria della Salute* послужила Костићу као својеврсни поетски медиј преко кога је Костић на најузвишенији пјеснички начин успио да испише „један крупан конверзиони тренутак” (Pavlović 1981: 252) у својој биографији:

„Хтели ми то или не, та снажна и традиционална опозиција коју је Костић неговао са бесом и пркосом у свом бурном животу, опозиција према замкама западне политике и културе, у овој песми је напуштена и превазиђена” (Pavlović 1981: 253).

У тој конверзији Костић се одлучио на „прихватање једног западног психолошкоеротског модела, прихватање једног италијанског рефрена,

2 Поменути текст се може прочитати на следећем линку: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10110> (8.03.2016. 21h 40’).

измирење са једним географско-историјским подручјем, с којим се у нас преко песама доста ратовало” (Pavlović 1981: 254).

Овом пјесмом Костић је себи испословао рај, рај „који има облик песме и та рајска песма наше књижевности зове се *Santa Maria della Salute*” (Pavlović 1981: 254).

Други Костићев књижевни текст који стоји у директној вези са *Santa Maria della Salute* односи се на драму *Пепа Сегединац*. Спона која повезује ова два Костићева књижевна текста јесте Павловићева запитаност кад заправо код Костића почиње имплементација мадонизма у Костићевом дјелу прије него је написана *Santa Maria della Salute*. Одговор је у *Пери Сегединцу*, односно у монологу митрополита Вићентија. Павловић доноси занимљиву паралелу, указујући на мотивску сродност ова два књижевна текста: „(...) у *Santa Maria della Salute* виђење мадоне везано је за њену цркву у Венецији, овде, у *Пери Сегединцу*, за једну слику Рафаелову: и ту и тамо посредник култа је једно уметничко дело” (Pavlović 1981:255).

Као „најпресуднију сличност” два Костићева књижевна дјела Павловић тумачи: „(...) и у једном и у другом случају лик и појам мадоне везују се за једно одређено женско створење: за Јулу, кћер Пере Сегединца у истоименој драми, за Ленку Дунђерски у животу Лазе Костића” (Pavlović 1981: 255).

Пројектовање мадонизма, идеалности жене на лик стварне, реалне жене стоји у основи Дантеовог виђења идеалне жене сублимисане у његовој поетској Беатричи. Павловић истиче једну суштинску разлику у визуелизацији Мадоне западног хришћанства наспрам Богородице хришћанског православља. Слике византијских богородица „увек нематеријалних, канонизованог облика” (Pavlović 1981: 252) стоје наспрам мадонизма западног хришћанства и западне умјетности у којој се лик светице и стварне жене преплићу у једном истом лику. Управо такав лик мадонизираних жене Костић остварује кроз лик кћерке Пере Сегединца, описујући њену љепоту преко љепоте Рафаелове Мадоне. Павловић је сматрао да је сву сложеност мадонизма Костић ставио на душу морално атрофираног митрополита Вићентија који је симбол политичког и националног издајства, што кореспондира с мишљењем садашње савремене књижевне критике да је Вићентије „ЛАЖНИ ПАСТИР” који „дела у нескладу са својим послањем и из домена религиозног посвећења добру и жртвовању прелази на раван политичког сплеткарења” (Nestorović 2007: 226), а што се уклапа у Павловићев став да Вићентије служи „бечком ћесару и унијаћењу” (Pavlović 1981: 256).

Та Костићева замисао спреге мадонизма, који као магнет привлачи митрополитове кварне мисли, никако није случајан, он је вођен Костићевом одлуком да се мадонизам доведе у директну спрегу онога ко носи конотацију негативног, онога на чијој је страни порочност, мислећи, при том, на Беч као симбол свих негативности.

Међутим, у *Santa Maria della Salute*, сматра Павловић, доћи ће до преокрета:



„Док се у драми приказује ругоба страсти старог митрополита за младу девојку, у *Santa Maria della Salute* песник сам већ у врло поодмаклим годинама, идеализује своју страст и љубав за једну младу и лепу девојку с којом се није могао оженити. Дакле, оно што нам је приказао као порок за осуду једног црквеног великодостојника, то нам, тридесетак година касније, приказује као врхунску љубав своју” (Pavlović 1981: 258).

Павловић тако закључује да је Костићу љубав за Ленку Дунђерски, коју је опјевао у својој пјесми, стигла својеврсна „освета за оно што је презирао, па после и сам опевао најлепшом српском љубавном песмом” (Pavlović 1981: 258).

У свом поређењу Дантеове *Божанствене комеђије са Santa Maria della Salute* Павловић сматра да је Дантеу његово дјело послужило да ода част женама, али и као „критика патријархално-папске црквене организације” у којој се Беатриче објавила као „изненађење на небесима конвенционалне средњовјековне теологије” (Pavlović 1981: 258). Међутим, Павловић, исказујући претпоставку да вјерује „да не прелази границе допуштене психолошко-стилске интерпретације” (Pavlović 1981: 258), поред већ раније исказаних квалификација *Santa Maria della Salute* као пјесме покајнице и пјесме молитве, уводи квалификатив реванша као једног од одређења пјесме, што, свакако, баца једну непотребну сјену на, у свему осталом особену, Павловићеву интерпретацију чувене Костићеве пјесме.

Павловић наводи да је то „песма имплицитног реванша по линијама небројених Костићевих фрустрација”, међу којима набраја фрустрираност браком са Јулом Паланачки, па је и *Santa Maria della Salute* у том смислу „недвосмислена освета” сопственој жени јер он у пјесми остварује „брак са небеском девицом”, а што „је типична шаманистичка ситуација, у којој је небески брак шамана-песника потпуно по моделу земаљског брака, што сам песник и каже (...)” (Pavlović 1981: 260). Или пројектовање у посљедње Костићеве стихове шаманистичке мантре треба схватити као један вид Павловићеве рецепције Костићевих стихова, рецепције која увијек оставља могућност проналажења читаоачевог „новог хоризонта очекивања”, па макар он понекад био у знаку произвољности и читалачке спекулативности.

Своје излагање Павловић закључује констатацијом да је Костић упао у клопку у коју упадају „прави уметници”, а то је идолатријска клопка кроз поступак „хипереротизације духовног” која за свој крајњи резултат има „идолатријску химну” која остаје као „величанствена песма” (Pavlović 1981: 262) српске поезије двадесетог вијека.

## **Santa Maria della Salute и Максим Црнојевић**

Ако се узме у обзир чињеница да је *Santa Maria della Salute* настала у координатама живота, љубави, љепоте и смрти, тада бисмо ово Костићево дјело могли ставити у корелат и са Костићевом драмом *Максим Црнојевић* (1866). Имајући у виду чињеницу да је лик Ленке Дунђерски

у *Santa Maria della Salute* супстрат и сублимација дјевојачке љепоте која ће прерано нестати животним усудом смртне болести, оправдано је претпоставити да је Лаза Костић и у животу Ленке Дунђерски сагледао усуд љепоте који свој искон налази у грчким трагедијама јер је на љепоту Костић „гледао очима старих Грка”, па стога није ни чудно што је љепота постала „и извориште и исходиште његовог поетичког хоризонта” (Nestorović 2007: 178).

Због принципа љепоте страда Иван Црнојевић, несрећа поприма свој шири контекст, заправо страдају многи, баш као и у Хомеровој *Илијади*. И љепота Ленке Дунђерски имала је свој кратак животни вијек, угашена је када је била на свом младалачком врхунцу.

Није претјерано рећи да је смрт Ленке Дунђерски она „трагична језгра, трагичан моменат” (Nestorović 2007: 178) који ће иницирати наставак јединствене Костићеве пјесме. Тумачећи значај љепоте као једног од покретача трагичне радње у Костићевој драми, мотивисаној народном епском пјесмом *Женидба Максима Црнојевића*, З. Несторовић цитира Костићев оглед *Пјилице* у коме је је кључна мисао:

„*Лейпта је кобна*. Ту, на најскровитијем укрштају основну истину почињу нам приповедати већ и птице немим језиком лепоте свога перја. Велика лепота, ни мушка ни женска скоро никад не пролази добро. Како је тај природни закон онако простом дивотом, онако дивном простотом разумео песнички дух нашег народа у оној тужној песми о ‘женидби Милића Барјактара’! Народ је у својој слутњи измислио томе непосредан узрок, урок, а урок није ништа друго до опште, неодољиво признање ванредне лепоте. Но, невеста Милићева умире и без особитог урока, само за своје превелике лепоте. У томе је српски дух сродан са старом јелинском класичношћу са узором и матером свеумне лепоте” (Nestorović 2007: 178).

Костићева реченица о узроку смрти невјесте Милићеве може се у потпуности примијенити и на усуд љепоте Л. Дунђерски. Велика љепота предодређена је, животним усудом, обиљежена је прстом Божјим, да не припада свијету реалном, већ прије свијету, небесном, духовном. Стварна љепота Ленке Дунђерски наднаравном пјесничком имагинацијом Лазе Костића, али и пјесничким умијећем, постала је тако заувјек трајна духовна вриједност не само Костићеве поезије и поезије српске књижевности, она је постала њена духовна баштина у смислу како је то и баштина прве српске пјесникиње Јефимије и њене златне *Похвале кнезу Лазару*.

Још један мотив којим бисмо могли успоставити корелат између *Santa Maria della Salute* и Костићеве драме *Максим Црнојевић* јесте атрибут свјетлости.

Посљедњи стихови Костићеве пјесме призивају рајску свјетлост:

„звездама ћемо померит путе,  
сунцима засут сељенске студе,  
да у све куте зоре заруде” (Kostić 1989: 427)

Звијезде, сунце, зоре – у вокацији космизма модерне, или пак, касног романтизма од којег је модерна и наслиједила свјетлост, Костић смјешта свој оноземаљски сусрет са жуђеном љубави. У Костићевој драми атрибут свјетлости се везује не само за Максима Црнојевића, већ „одређене елементе сјаја носи и појава његове идеалне драге, о чему налазимо бројне потврде у тексту” (Nestorović 2007: 204).

Занимљиво је тумачење Несторовић да је феномен свјетлости „у Костићевом обликовању драмске приче у блиској вези са доживљајем љубави. По мишљењу одређених истраживача, он се јавља као последица сусрета магнетних сфера две особе различитог пола што изазива ‘потпуно пијанство астралне светлости’, чија су испољења љубав и страст. Посебно пијанство проузроковано астралном светлошћу сачињавало би основу љубавне очараности. (...) Астрална светлост је синоним за *lux naturae*, термин који је посебно употребљавао Парацелзус” (Nestorović 2007: 204–205).

Ослањајући се на тумачења Ј. Еволе у *Метафизици секса* о „астралној светлости” и њеним појмовима/изразима у различитим религијама, назначено је да њен појам можемо наћи у различитим религијама од хиндуистичке, кабалистичке до хришћанске. З. Несторовић истиче битан моменат Еволиног довођења у везу „астралне светлости” са посебним стањем људске свијести, а то је сан.

Знамо да познато Костићево посебно стање пјесничке имагинације, чије постојање смјешта „међ јавом и међ сном”, такође можемо довести у блиску везу с тумачењем „астралне светлости” како је објашњавао С. Дамјанов: „Моменат који нас овде занима јесте да таква светлост постаје на било којем ступњу објекат искуства само у стању свести различитом од оног обичне будности, у стању које одговара ономе што је код обичног човека сан. И као што у сну машта делује у слободном стању, тако и било који процес свести проузрокован конгестијом или пијанством ‘астралне свести’ укључује одређени, на свој начин магични, облик имагинације” (Damjanov 2008: 186).

### **Авангардни дневник Лазе Костића**

Када се тражи континуитет авангардне поетике у списатељском опусу Л. Костића, по свом значају незаобилазан је његов *Дневник*, јер представља „најважнији интертекст песме *Santa Maria della Salute*, тог бриљантног Костићевог поетског тестаментa” (Jerotić 2002: 104). Овај важни дневнички запис, по мишљењу С. Дамјанова, истовремено је и „сновник” и „сановник” (Jerotić 2002: 104) тј. истовремено и биљежи и тумачи своје снове.

*Дневник* укључује својим значењем такође важну одредницу српске модерне на вододелници деветнаестог и двадесетог вијека, а то је увођење науке као важног сегмента у грађу књижевног текста. Наука и умјетност више нису на дијаметралним странама, наука постаје савезник умјетничком тексту.

То најбоље потврђује утицај Фројдове психоанализе на поетику надреализма. У том смислу С. Дамјанов тумачи Костићев *Тестаменти* и његову интеракцију са чувеном пјесмом и пјесниковом вјечном љубави Ленком Дунђерски:

„Готово фројдовско-еротски тонови већине снова са Ленком Дунђерском у главној улози каткад делују као онорички записи надреалиста, док с друге стране усложњавају значењску структуру опуса посвећеног познатој песниковој љубави: ако се у ‘Santa Maria della Salute’ она појављује као мадонизирана идеална (мртва) драга, у *Дневнику* пак задобија лик демонске љубавнице, модификоване митолошке Лилит (мрачне мајке суштински антиподне Светој Мајци-Богородици, па и митолошкој Mater Mundi – Мајци прародитељки Света)” (Jerotić 2002: 186).

У корелацији са тумачењем С. Дамјанова јесте и тумачење Владете Јеротића о Костићевом психолошком профилу, а који је, истовремено и покушај објашњења посебне књижевне појаве Ленке Дунђерски у поетској структури *Santa Maria della Salute*. У свом психолошком огледу *О преображајима „вечно женског” у души Лазе Костића и његовој пјесми Santa Maria della Salute*, покушавши да објасни андрогину природу људског бића, с акцентом на психу оних уз чије име иде атрибут великих умјетника, Јеротић објашњава јунговски појам вјечите Аниме. Анима, „та вечита Ева у сваком мушкарцу, то ‘вечно женско’, не би носила архетипску вредност када не би значила, као уосталом и Анимус у женској души, филогенетски талог наслеђеног енграма на дну колективно несвесног сваког од нас” (Jerotić 2002: 104).

Анима је „персонификација свих женских психолошких тежњи у психи мушкарца (...)” (Jerotić 2002: 104).

Занимљива је основна тачка пресека која повезује лик нестварне Ленке Дунђерски из пјесме са ликом друге нестварне Ленке Дунђерски из сна – та тачка пресека је управо Костићев сан који је остао забиљежен у његовом *Дневнику*, који је водио од 1903. до 1909. године уочи своје смрти.

Да је овај *Дневник* незаобилазан документ у тумачењу чувене Костићеве пјесме, уочила је књижевна критика, а Јеротић такво мишљење поткрепљује својим ставом да Костићева „лабудова песма” „не може довољно да се разуме без студирања интимног Лазиног *Дневника* вођеног последњих година живота на француском језику (...)” (Jerotić 2002: 104–105).

Повезаност Аниме са подсвијешћу и сновима Јеротић прецизно објашњава: „Ако је видљиво манифестовање Аниме код обичних људи, мада не само код њих, у већ поменутом тражењу еротичко-сексуалног партнера у спољашњем свету, њено тражење и манифестовање код обичних људи, у првом реду песника, мада не само ни код њих, огледа се у материјалу њиховог несвесног живота, што значи у сновима, фантазијама, визијама” (Jerotić 2002: 104–105).

У контексту овог тумачења, занимљиво је како Јеротић објашњава феномен великог пјесника, оног који свој идентитет дугује хришћанској религији и у њој мјесту Богомајке у хришћанству, Дјевице Марије: „До-

дирујући архетипске слојеве свога колективно несвесног, уметник је на најбољем путу да постане велики или – да пропадне!” (Jerotić 2002: 105).

У тумачењу психолошке подлоге са које се *Santa Maria della Salute* винула у свијет умјетности Јеротић објашњава њених екстатичних посљедњих осам строфа као „тренутка песничке екстазе”. Ту екстазу, сматра Јеротић, Костић не доживљава као „сједињење са умрлом драгом, нити мистичну екстазу пред Богомајком, померајући овај жељени доживљај на тренутак када буде умро, већ доживљава експлозију свога хипертрофичног Ја, свог огромног нарцизма, својственог готово свим великим песницима, сублимираног у величанственој песни” (Jerotić 2002: 107).

У наставку тумачења завршетка пјесме „тријумфално-екстатичним криком”, Јеротић се поново позива на необичну Костићеву природу човјека „који је увек заинтересован у првом реду за себе, своје стварање и његов одјек (...)”, док Костићев тријумфално-екстатички крик тумачи као елеменат „у коме је на грандиозан начин пројектовао своју мегаломанску жељу да после сједињавања мушког и женског принципа у себи постане исто што и богови, један од демијурга” (Jerotić 2002: 108).

Јеротићеву констатацију пјесника као особе с мегаломанском жељом да се изједначи са божанским бићем, посматрану из угла постулата поетике романтизма, а којој модерно српско пјесништво првих деценија двадесетог вијека дугује доста наслијеђа, свакако можемо тумачити на другачији начин јер романтичарско схватање пјесника као овоземаљског бића у чијем таленту пребива дух и глас Божји јесте премиса романтизма, а ако би била остварена кроз љепоту умјетничког текста, разумљиво је да јој је тежио сваки пјесник/умјетник.

Да би остварили своју потребу за стваралаштвом, да сами постану демијурзи, Јеротић сматра да „велики уметници” бјеже од стварности или је негирају, а све „у име неког идеала или идеје којој је све подвргнуто” (Jerotić 2002: 108).

Слажући се са мишљењем Милана Кашанина изнесеним у његовој књизи *Судбине и људи* (1968), Јеротић тврди да Лаза Костић нити је волио српски народ, нити је волио Ленку Дунђерски. Јеротић, као и Кашанин, сматра да Костић није био у стању да воли свој „народ ‘онаквог какав јесте, већ какав би он желео да буде његов народ’” (Jerotić 2002: 108), па је умјесто српског народа волио своју сопствену идеју о њему, волио је његову прошлост јер није могао вољети његову садашњост. На ово Јеротић додаје и своју тврдњу:

„Овоме бисмо додали још да Лаза Костић није заправо волео ни Ленку Дунђерски, онакву каква је била, бар не у оној мери у којој се то обично мисли, већ је у њој и кроз њу заволео идеју о бесмртној Беатричи-Ленки. У овоме му је свакако помогла и рана смрт Ленке Дунђерски” (Jerotić 2002: 108–109).

У вези с овом Јеротићевом констатацијом занимљиво би било промислити да ли је сва љубав за Ленку била етерична или је, ипак, у њој тукло и стварно, опипљиво било љубави која није само поглед већ и жи-

вотни додир вољеног бића. И ако је заиста волио само своју идеју о Ленки Дунђерски, како је онда могуће да је толико патио због њене преране смрти? Ту је и Јеротићева констатација да су појаве Ленке Дунђерски у Костићевим сновима, као и њихово необично тумачење у *Дневнику*, пјеснику послужиле као сигурна одбрана од психозе „после снажног потреса који је доживео у тренутку када је чуо за Ленкину смрт” (Jerotić 2002: 110).

Чак и саму творевину пјесме *Santa Maria della Salute* Јеротић тумачи као Костићеву својеврсну одбрану од „опасности психозе”, а и као преображај Костићеве Аниме у јединствен пјеснички лик (Jerotić 2002: 111).

Јеротић тумачи неке од Костићевих снова у којима се пјесникове Аниме трансформише на различите начине у улози Ленке Дунђерски, која у пјесниковим сновима има јасно уцртан ход од заводнице „која искушава” вјерност свога вољеног бића, наводећи да је у улози искушатељице вјерности Ленкина млађа сестра, „физички још привлачнија него она” (Jerotić 2002: 112).

Ленка се потом јавља у улози вјеште заводнице која користи опробани метод за изазивање љубоморе младића који је много млађи од Костића. Недопустивост таквог понашања Костић описује, користећи се, вјероватно несвјесно, старим, потврђеним фројдовским реквизитом сисања палца, као далеке инфантилне епизоде дјетињства преко које се може учитати стара емотивна, али, рекли бисмо, и исконска веза између мајке и дјетета преко дјечијег задовољства сисања мајчиног млијека.

У својој еротизацији Костићеве снови стално иду корак напријед, па се лик Ленке појављује у својству похотне љубавнице чије га усне пеку док се његов длан пуни „њеним сочним девичанством” – снови из августа 1908, „нежна, етерична и само сублимном еротиком вољена”, Ленка се преображава у Беатриче („сјајна од младости и лепоте, више плава но што си била, златасто плава, готово прозрачна”, да би се на крају трансформисала до „најсублимније инкарнације Велике Мајке и Богородице” (Jerotić 2002: 112).

И у овом Јеротићевом цитату можемо тумачити смисао плаве боје која се претаче са златастом. Гледано кроз симболику боја, плава одавно има своје мјесто у бојама експресиониста, а која је умногоме наслијеђени поетички реквизит симболистичке поетике.

И као што се, како Јеротић наводи на почетку свог текста, код неких православних софистичара Аниме трансформише у Софију – чисту мудрост, тако се и на крају славне пјесме Аниме трансформише у принцип свезнања исказан Костићевим стихом „кроз њу сад видим, од ње све знам, за што се мудрачки мозгови муте, *Santa Maria della Salute*” (Jerotić 2002: 113).

Али то свезнање је необјашњиво, њихова дјеца његове су пјесме, „То је у рају приновак драг / То тек у заносу пророци слуте *Santa Maria della Salute*” (Jerotić 2002: 114).

Јеротић сматра да је посљедњим стиховима своје пјесме и његовим духовним стањем у којем их је написао, Костић успио да додирне „архетипско у човеку” (Jerotiћ 2002: 114).

Како је на почетку своје анализе Јеротић објаснио, они пјесници који у својим дјелима успију да покрену заспали слој наталоженог архетипског, који у себи носи свако људско биће, тај сваки пјесник је уз своје име заувјек исписао атрибут великог пјесника. Костић је то заувјек учинио.

## Литература

- Andrić 1961: I. Andrić, *O priči i pričanju*, < <http://www.rastko.rs/rastko/delo/1011> >, 08.03.2016.
- Damjanov 2008: S. Damjanov, „Pesništvo Laze Kostića između romantizma i simbolizma”, u: *Apokrifna istorija srpske [post]moderne*, Beograd: Službeni glasnik, [orig.] Дамјанов 2008: С. Дамјанов, „Песништво Лазе Костића између романтизма и симболизма” у: *Апокрифна историја српске [пост]модерне*, Службени гласник, 2008, Београд.
- Jerotiћ 2002: V. Jerotiћ „O preobražajima ‘večno ženskog’ u duši Laze Kostića i njegovoj pesmi Santa Maria della Salute”, u: *Darovi naših rođaka: psihološki ogledi iz domaće književnosti*, knj. I, Beograd: Ars Libri. [orig.] Јеротић 2002: В. Јеротић, „О преображајима ‘вечно женског’ у души Лазе Костића и његовој песми Santa Maria della Salute”, у: *Дарови наших рођака: психолошки огледи из домаће књижевности*, књ I, Београд: Ars Libri.
- Kostić 1989: L. Kostić, *Pesme*, priredio Vladimir Otović, u: *Sabrana dela Laze Kostića*, u redakciji Mladena Leskovca, Novi Sad: Matica srpska. [orig.] Костић 1989: Л. Костић, *Песме*, приредио Владимир Отовић, у: *Сабрана дела Лазе Костића*, у редакцији Младена Лесковца, Нови Сад: Матица српска.
- Nestorović, 2007: Z. Nestorović, *Bogovi, carevi i ljudi, Tragički junak u srpskoj drami XIX veka*, Beograd: Čigoja štampa. [orig.] Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, цареви и људи, Трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја штампа.
- Pavlović 1981: M. Pavlović, „Santa Maria della Salute Laze Kostića”, u: *Eseji o srpskim pesnicima*, u: M. Grujičić (ur.), *Izabrana dela Miodraga Pavlovića*, knjiga III, Beograd: Vuk Karadžić. [orig.] Павловић 1981: М. Павловић, „Santa Maria della Salute Лазе Костића”, у: *Есеји о српским пјесницима*, у: М. Грујићић (ур.), *Изабрана дела Миодрага Павловића*, књига III, Београд: Вук Караџић.

Milena M. Radović Savić

## INTERTEXTUALITY SANTA MARIA DELLA SALUTE IN THE LIGHT OF LITERARY CRITICISM THE SECOND HALF OF XX CENTURY

### Summary

*Santa Maria della Salute*, exquisite poetic achievement of Laza Kostić, its modern poetic expression is confirmed by the fact that its ambiguity and layering owes many literary texts with which its author, but also the contemporary literary criticism referred to, and therefore represents the possibility of multiple interpretations intertextual. Although it belongs to the heritage of Serbian romantic poetry, its modernity brings it into direct frame with avant-garde poetic expression which is reflected in the semantic structure of its verses, but also through innovation of its rhythm and its rhymes. Its modernity is also in close modernity with which today can read Kostić theater pieces, such as *Pera Segedinac* and *Maksim Crnojević*. Important is *Dnevnik* Laza Kostić because through it can be interpreted interactivity psychological portrait of Laza Kostić and literary character Lenka Dunderski intersecting in Anime psychological phenomenon through which Laza Kostic with the help of his poetic talent, he wrote his *swan song*, he enrolled at the top of serbian poetry from its beginning until the present time.

**Key words:** intertextuality, avant-garde, romanticism, *Santa Maria della Salute*, drama

Примљено 27. мај 2016. године  
Прихваћено 23. маја 2016. године



Јелена Љ. Спасић  
Универзитет у Крагујевцу  
Факултет педагошких наука

## ЕНТИМЕМ И ЕПИФОНЕМ У ПУТОПИСУ КРОЗ БИОГРАФИЈУ МОМА КАПОРА<sup>1</sup>

Рад представља лингвостилистичку анализу дела *Путопис кроз биографију* Мома Капора, које је једна нова врста путописа, аутобиографија и аутопоетика. Оба жанра чији називи улазе у наслов књиге имају маргинални статус у књижевнотеоријским наукама. Предмет анализе су ентимем и епифонем, као стилске доминанте у овом хибридном жанру насталом укрштањем елементарних двају граничних жанрова. У раду се служимо дескриптивном научно-истраживачком методом и комбиновањем лингвостилистичких и функционалистичких критерија. Циљ рада је да утврди која је сврха онеобичења постигнутог употребом издвојених језичко-стилских средстава.

**Кључне речи:** стилистика, лингвостилистика, функционална стилистика, путопис, аутобиографија, Момо Капор

1.1. *Путопис кроз биографију* је дело које припада хибридном жанру, које је и путовање кроз сликарство (Капор 2010: 214–239) и *географија љубави* (Капор 2010: 240–245). У њему се на специфичан начин обликују неки од мотива карактеристичних за граничне моделе *џинс-прозе*<sup>2</sup>. Сам писац је својевољно носио етикету лаког писца, нехајан према мишљењу књижевне критике, класификацији и анализи његових дела, остајући на маргини, далеко од магистралних праваца књижевности.<sup>3</sup>

- 1 Рад је настао у оквиру пројекта 178014 *Динамика стурктура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.
- 2 Термин *џинс-проза*, односно *проза у џајерицама*, означава начин писања који одликује илузија спонтаног приповедања, негирање традиционалне структуре и појава несигурног приповедача, који припада савременој урбаној култури (Флакер 1976). Џинс-проза „не припада стабилним и чврстим формацијама; она претпоставља отвореност структуре, како према традицији с којом улази у сложени однос аналогije и отискивања, тако и према књижевној сувремености с којом жели успоставити хоризонтални континуитет и комуницирати бар на генерацијској разини” (Флакер 1976: 187).
- 3 „Капору је добро стајала рола лаког писца, али је у тој лакој стилизацији живота, чини се, било помало лукавства и ината. ‘Трудим се, каже, да испричам [причу] најкраће могуће, не бринући хоће ли читава ствар бити литература или нешто друго. Боли ме за литературу. Нека се њом баве мале естетичарске дркације са катедри и књижевних трибина. Васпитан сам на сасвим другој врсти књига и неки други писци су ми били узорци... То су, да их тако назовем, књиге са стране (подвукао М. К.)... књиге покрај главних токова магистралних праваца књижевности.’ Капор је, изгледа, нехајно развјевао жито тако да је плева засипала очи оних што су га до последњег дана заобилазили на својим рабoшима” (Ђого 2011: 70).

Мишљења смо да би се ово дело које представља низ приповедака<sup>4</sup>, а у наслову носи жанровске одреднице *путопис* и *биографија*, могло сврстати и у романе, на основу кохезионог начела постојања јединственог лика јунака и наратора, као и постојања јединствене приповедачке свести „која те (при)повести држи на окупу, чинећи их деловима романа” (Stojanović 2006: 105).

1.2. У овом раду<sup>5</sup> анализу ћемо ограничити на употребу ентимема и епифонема у *Путопису кроз биографију*. Ентимем и епифонем као стилске фигуре представљају смисаоне дискурсне целине, које „одражавају текстуално оваплоћење смисаоног јединства општег и посебног, односно посебног и општег” (Kovačević 2000: 314). Док су конектори формални показатељи смисаоних односа, ентимем и епифонем су текстуалне фигуре које бисмо на плану логике сматрали скраћеним силогизмом, без експлициране конклузије (Kovačević 2000: 314–315). Ентимем оваплоћује принцип дедуктивног закључивања (од општег ка појединачном), док епифонем оваплоћује принцип индуктивног закључивања (од појединачног ка општем). Ентимемско-епифонемска стилизација текста једна је од стилских доминанти анализираних дела, као и Капорове књиге *Смрт не боли*, о чему је писала Миланка Бабић (Babić 2011: 180–182).

1.3. У раду се служимо дескриптивном научно-истраживачком методом и комбиновањем лингвостилистичких и функционалистичких критерија. Циљ рада је да утврди која је сврха онеобичења постигнутог употребом издвојених језичко-стилских средстава. У анализи ентимема и епифонема у *Путопису кроз биографију* семантички критериј ће бити примарни. Показаћемо место и улогу које ове фигуре имају у структури дела, њихов значај у разумевању смисла дела и показати шта је *differentia specifica* ентимема и епифонема насталих из пера Мома Капора.

И ентимем и епифонем представљају смисаоне дискурсне целине. У анализи ентимски и епифонемски обликованих целина разликујемо *микрониво дескрипције*, у оквиру ког нас интересују реченице и њихова значења, од *макронивоа*, нивоа који захвата читаве пасусе, одељке или поглавља<sup>6</sup> *Путописа кроз биографију*. Будући да у ексцерпираним при-

4 Путопис кроз биографију чини седамнаест текстова: „Како се пише путопис”, „Воз носталгија”, „Аутостоп”, „Путопис по забрањеним градовима”, „Пут којим се иде само једном”, „Ратна путовања са Драгошем”, „Записи о отетој земљи”, „О сиру и војној музуци”, „Путовање кроз ноћ и маглу”, „On The Road”, „Освета”, „Уметност с ногу”, „Салон д Пари”, „Путовање кроз једно сликарство”, „Географија љубави”, „Србија — последња љубав Вронског” и „Задња пошта — Србија”.

5 Рад је по истим насловом био изложен у виду усменог саопштења на скупу *Језик, књижевности, маргинализација*, одржаном 26. и 27. априла, на Филозофском факултету у Нишу.

6 „То јест, изгледа да анализирамо само на микронивоу дескрипције: звукове, речи, реченичне обрасце и њихова значења. Поред тога, потребна нам је обимнија анализа на глобалном нивоу, тј. анализа читавих делова дискурса или читавих дискурса. На пример, каже се да дискурси углавном имају тему или сиче, али овај семантички аспект не може бити објашњен терминима семантике изолованих реченица. Због тога, потребна нам је макросемантика која се бави таквим глобалним значењима

мерима наилазимо на макроструктурисање и микроструктурисање дискурса, разврстали смо примере најпре на основу њихове структуре, да бисмо се потом бавили њиховом класификацијом на основу семантичког критеријума.

### 2.1. Ентимем у *Путопису кроз биографију* Мома Капора

Аристотел у *Реторици* термином *ентимема*<sup>7</sup> означава целину коју чини сентенција и њој додат узрок нечега што бива (Zima 1998: 153). Ентимем је у реторичкој литератури сврстан у логичке фигуре и дефинисан као „скраћени силогизам, тј. силогизам од двије реченице, јер се не изриче једна од премиса која се сматра опће познатом или се изоставља закључак који се јасно разумијева” (Škarić 2008: 116). У *Енциклопедијском речнику лингвистичких назива* ентимем је дефинисан и као скраћени силогизам и као изношење вероватних премиса из којих се извлачи вероватан закључак, али и као песничка фигура, врста антитезе, која настаје спајањем двају супротних изрека (Симеон 1969: под *ентимем*, *ентимема*). Под ентимемом подразумевамо такву „мисаоно-језичку структуру у којој се најприје гномским изразом наводи опште (тј. неки општеважећи став, правило) које се потврђује неким конкретним примјером, тако да је то конкретно заправо супсумирано под опште” (Kovačević 2000: 314–315).

Ентимемске целине у *Путопису кроз биографију* сачињене су од сентенције која има карактер опште тврдње и искуствених чињеница које је конкретизују, а најчешће изостаје филозофска дубина и алегоричност у сентенцијалном делу<sup>8</sup>. Сентенција има улогу инхоативног дела и отвара простор за приповедање о конкретним догађајима, уводи мотив који ће бити разрађен и развијен навођењем искуствених чињеница. У Капоровим ентимемима увек се *описује као свевременско и агеографичко пошврђује конкретним као временским и „географичним”* (Kovačević 1998: 67). Они развијају и бинарно организују кључне мотиве *Путописа кроз биографију*, који су уједно основни мотиви џинс-прозе.

#### 2.1.1. Структурална анализа ентимема у *Путопису кроз биографију*

Готово сви ентимеми у анализираном делу структурисани су као пасуси чије инхоативне реченице представљају гному. Осим једног

ма која нам омогућавају да опишемо значења целих пасуса, делова или поглавља писаног дискурса” (Van Dijk 1988: 26). Наш превод према: „That is, we seem to operate only on what may be called a microlevel of description: sounds, words, sentence patterns, and their meanings. We also need a description at a more comprehensive, global level, that is of whole parts of discourse, or of entire discourses. For instance, discourses are usually said to have a theme or topic, and this semantic aspect cannot simply be accounted for in terms of the semantics of isolated sentences. Thus, we need some kind of macrosemantics, which deal with such global meanings to allow us to describe the meanings of whole paragraphs, sections, or chapters of written discourse” (Van Dijk 1988: 26).

7 Термин је грчког порекла и у оригиналу гласи *ἐνθύμημα* (Симеон 1969: под ентимем, ентимема).

8 Обрнуту структуру имају ентимеми у *Горском вијенцу*, где је најкарактеристичнији начин ентимемске организације исказа навођење филозофске изреке алегоријско-симболичког карактера, чији смисао разоткрива други део ентимема, а нешто ређи народна пословица за којом следе искази супсумирани под њен општи смисао (Kovačević 1998: 65–66).

примера, ентимеми у анализираном делу Мома Капора не уклапају се у реторичку дефиницију, према којој је ентимем силогизам дат у виду две реченице, од којих је прва гнома (Škarić 2008: 116), већ представљају макроцелине сачињене од више реченица.

Тип 1. чине ентимеми сачињени од два пасуса, од којих је први гномски исказ. Гномски исказ у ентимему издвојен у посебан пасус јавља се у следећем примеру:

*„Чудни су односи њисца и родног града; они су њуни исџрејлејтјане љубави и мржње. Нико не уме џако да џе њовреди као жена коју волиш и родни град. Погађају џе на најболнија, џајна местја самојоноса и сујеше.*

Повод мог изгнанства из Сарајева, дугог тридесет и три године, могло би се рећи да је готово случајан. Најпре су ми на једном фестивалу највиши руководиоци забранили и скинули с репертоара драму *Vox humana* која је дотле играна деведесет осам пута. Читав случај се догодио 1972. и не би био тако страшан да му није уследила серија новинских напада и цитата у говорима политичара, а када је ствар била готово заборављена, појавили су се нови напади због неког случајног интервјуа, па је један од најмоћнијих руководилаца из тог града, затражио од централног комитета Савеза комуниста Југославије да будем ухапшен. Следиле су претње хапшењем и убиством. Укратко, стављено ми је до знања да нисам добродошао гост у свом родном граду, у коме, иначе, никада није објављена ниједна моја књига, нити на било ком месту изложена и једна моја слика или бар цртеж. Нисам се ни окренуо, а прокључао је страшни Караказан – избио је рат, а мој родни град се претворио у најсевернију исламску државу у Европи у којој су такође наставили да траже моју главу” (Карор 2010: 84).

Тип 2. чине ентимеми графички организовани као пасуси чије инхотивне реченице представљају гному, као у примеру:

*„Кад човек њоживи довољно дуго, неки од њежових џријашеља из младостји, које је њознавао као сиромашне, обогајше се и сџекну велике имешке. У једном њериоду свога животја окружени блажостјанем и досадом, они осетше њошребу за њоновним дружењем. Понекад се осећам као руски класик, Гогољ на пример, који није имао ни стана ни куће у Петровграду, већ је читавог живота гостовао код пријатеља, од Париза и Рима до Баден Бадена. Један тањир више за постављеним столом за дванаест особа не осети се. Мноштво соба и онако зврји празно. Понекад прихватам сличне позиве и гостујем од Швајцарске до Андалузије; смејемо се као некад и кришом, попут остарелих дечака, пијемо забрањена пића и повучемо по који дим” (Карор 2010: 18–19).*

У *Пушћојису кроз биографију* највећи број ентимема припада овом структуралном типу, а сви ентимеми су макроструктурисани сегменти романа, па ћемо се позабавити њиховом семантиком на макронивоу.

Тип 3. је графички организован у два пасуса, при чему је прва реченица елиптична и графички истакнута издвајањем у посебан ред и заједно са првом реченицом наредног пасуса чини сентенцијски део ентимема:

„Море.

Оно се појављује изненада, без ујозорења, иза неке камене кривине на друму. Одједанпут смо обухваћени његовом свеојрашћајућом појавом, далеким хоризонтом иза кога се простиру неке непознате, срећне земље. Море. Дирљив је тај сусрет двојице сиротих, ублуделих градских дечака и те огромне звери што сада љеска и светлуца, мирна и модра, као да нас је одувек чекала да јој дођемо и да јој се поклонимо. Стресамо прашину путовања са наших патика, мајица и панталона истањених колена; свлачимо се на првом комаду жала на који смо наишли и улазимо у море које нас најзад прима за своје” (Капор 2010: 46).

Типу 4. припада ентимем структуриран као пасус од две реченице, као у примеру:

„У шренућку кад почињемо да пишемо неки оглед или неку причу, она је већ прошлости. За пола века биће потпуно свеједно мојим будућим читаоцима да ли сам писао путопис по Њујорку из ког сам се вратио пре два дана или успомене из Сарајева, свог родног града, из ког сам изгнан тринаест година дуже од Одисеја са Итаке” (Капор 2010: 88).

Осим наведеног примера сви други примери ентимема у анализираном делу Мома Капора не уклапају се у реторичку дефиницију ентимема, већ представљају макроцелине сачињене од више реченица.

2.1.2. Семантичка анализа ентимемских макродискурса у *Путопису* кроз биографију

У ентимемским макродискурсима у овом делу Мома Капора развијају се мотив евазије и арспоетичка начела.

2.1.2.1. Евазија као тема ентимемског дискурса у *Путопису* кроз биографију

Просторна евазија, која је одлика *прозе у шраиерицама*, огледа се у измештању ликова у простор далеко од града или у оазе унутар града (Flaker 1976: 182). Мотив евазије, просторне али и социјалне, карактеристичан је за прозу Мома Капора, а просторна евазија је један од најзаступљенијих мотива у *Путопису* кроз биографију.

Једно од конструктивних начела *цинс-прозе* је *аркадишно начело* у обликовању *евазивнога простора*, за које је карактеристична још и *морско-навиџацијска метафорика* и *мотивика* (Flaker 1976: 190), какву налазимо у следећем ентимему:

„Море.

Оно се појављује изненада, без ујозорења, иза неке камене кривине на друму. Одједанпут смо обухваћени његовом свеојрашћајућом појавом, далеким хоризонтом иза кога се простиру неке непознате, срећне земље. Море. Дирљив је тај сусрет двојице сиротих, ублуделих градских дечака и те огромне звери што сада љеска и светлуца, мирна и модра, као да нас је одувек чекала да јој дођемо и да јој се поклонимо. Стресамо прашину путовања са наших патика, мајица и панталона истањених колена; свлачимо се на првом комаду жала на који смо наишли и улазимо у море које нас најзад прима за своје” (Капор 2010: 46).

*Пушћојис кроз биографију* саткан је од мотива евазије, то су приче с бројних путовања, али и прича о изгнанству из Сарајева, која се јавља као конкретизација агеографичне и свевременске сентенције о односу писца и родног града у још једном ентимемски обликованом микродискурсу (Карог 2010: 84), који не наводимо због његове дужине.

Било да је реч о посетама пријатељима расутиим по свету, изгнанству из Сарајева или пловидби морем, наратор је стално у покрету, те је мотив евазије у анализираном делу чест. Када жели да суму свог искуства поткрепи конкретним догађајима, служи се ентимемом, којим двоструко истиче исту мисао, доводећи је у фокус читаоачеве пажње.

2.1.2.2. Арспоетички увиди као тема ентимемског дискурса у *Пушћојису кроз биографију*

Поред мотива евазије, као централни мотив ентимемских дискурса у *Пушћојису кроз биографију* јавља се и арспоетичко начело, као у следећој мисаоно-језичкој целини:

„У *штренишћу* кад *почињемо* да *пишемо* неки *оглед* или неку *причу*, она је *већ* *прошлости*. За пола века биће потпуно свеједно мојим будућим читаоцима да ли сам писао путопис по Њујорку из ког сам се вратио пре два дана или успомене из Сарајева, свог родног града, из ког сам изгнан тринаест година дуже од Одисеја са Итаке” (Карог 2010: 88).

Арспоетичко начело је дато као инхоативни део дискурса, који је пропраћен конкретном варијацијом, која има своје временске и просторне координате (*пола века, два дана, тринаест година дуже од Одисеја са Итаке*, односно тридесет и три године; *Њујорк, Сарајево, Итака*). Тема овог сегмента је опште правило о претериталности приповедања, које се развија кроз његово пластично објашњење.

Ентимем је у анализираном делу мање заступљен од епифонема, а најчешће развија неки од мотива евазије. Особеним га чини уздизање нараторовог животног искуства на план општељудског исказано једноставним језиком, а ипак довољно лапидарно да се може посматрати као гнома у ентимему.

2.2. Епифонем у *Пушћојису кроз биографију* Мома Капора

Епифонем је у реторичкој литератури сврстан у фигуру мисли, а дефинисан је као *сентенцијски усклик на крају говора*, којим се тај говор резимира (Škarić 2008: 129). Термин *еџифонем* означава исказ додат у сврху објашњења претходнога исказа, који се додаје и као закључак и као емфатичка експликација или као потврда онога што се доказује, односно фигура на крају говора у виду изреке (Симеон 1969: под *еџифонем*). Има реторичко обележје, изражен је у виду гноме, која на крају дужег излагања, закључује целину, изражена емфатички и као асиндетска структура ради сажетости (Симеон 1969: под *еџифонем*).

Епифонем, којим се исказује универзалнији коментар који прати приповедање о краткотрајним доживљајима, више погодује исказивању нараторових закључака него ентимем, па је стога у *Пушћојису кроз биографију* епифонем фреквентнији. Нараторов доживљај неког града или

запажање о одређеној појави прераста у ахисторијски и агеографични сентенцијални исказ.

2.2.1. Структурална анализа епифонема у *Путопису кроз биографију*

Ексцерпирану грађу класификовали смо најпре на два главна типа.

Тип. 1. чине епифонемски макродискурси, у којима је читаво поглавље или дужи опис супсумиран гномом, а тип 2. чине микродискурси, у којима се гнома јавља у оквиру сложене реченице. Према дефиницији Рикарда Симеона, у епифонему се гномом супсумира дуже излагање, па би први тип епифонема одговарао лингвистичкој дефиницији епифонема коју смо раније навели (Симеон 1969: под *еипифонем*).

Подтип 1.1. чине епифонемски макродискурси у којима је читаво поглавље супсумирано гномом, као у примеру:

„На крају овог несрећног путописа о забрањеним градовима, требало би можда написати: *Долази сипарост, која нас заувек искључује из лепоше. Остјаје само чежња*” (Карог 2010: 88).

Подтип 1.2. представља дужи опис супсумиран гномом. Такав епифонемски макродискурс налазимо у делу романа у ком наратор описује хиландарско двориште, који се завршава следећим пасусом:

„Можда није случајно што наред хиландарског дворишта расту два највиша чемпреса која сам икада видео. *Ова два племенића сшабла као да нису израсла из соисивеног корења, него из вековних монашких најора да се из шкрте, неоилемењене земље и земаљског праха досегну аспиралне духовне висине до којих могу да допру само изабрани и они који су највише пашили; да се кроз густо шамнозелено грање њихова вера сажме у шачку на највишој и најшананијој гранчици чемпреса, која попути обрнутог зромобрана, исцјавва веру у небо*” (Карог 2010: 124).

Наведени пример издваја се по филозофској дубини сентенцијског исказа од осталих епифонема у анализираном делу.

Подтип 1.3. чине епифонеме у којима гномски исказ представља засебан пасус, као у примеру:

„Пловимо од острва до острва, спавамо у увалама испод високо постављених ликијских гробница; успављују нас цврчци и шум таласа.

Можда је овде преспаво и Одисеј, чијим трагом пловимо.

*Свако од нас је негде дубоко у себи Одисеј – највећи део свог животоа покушавамо да се вратимо у свој родни дом, у деишество, у младост, да се вратимо узбуђењу првих љубави... Пробијемо се на шом пушту ка својој Итиаци кроз многа зла која нас вребају у животи, савлађујући разноврзне прејреке и шешкоће; Итикака шако постоје заједничка метафора свих лушања без краја, од Одисеја до Уликса Цемса Цојса, даблинског изгнанника*” (Карог 2010: 116).

Подтип 1.4. чине епифонеме дужине једног пасуса, у којима се гнома јавља на крају пасуса. Гнома у виду последње две реченице пасуса јавља се у примеру:

„Видиш, – казао сам јој – ти држиш руку на слици из четрнаестог века. Да би видела Каравађа у некој римској цркви, мораш најпре у аутомат да убациш петсто лира и он ће ти слику држати осветљену неколико минута; тачно онолико колико си убацила новца. *Колико пара – толико сликарства! У томе је разлика између њих и нас...*” (Карог 2010: 202).

Последњи подтип представља веома чест вид макроструктурирања епифонемских целина у *Путопису кроз биографију*.

Тип 2. чине епифонеме у којима је епифонемски закључак дат у оквиру сложене реченице, у виду цитата. Према мишљењу Јосипа Силића, већ сложена реченица може се сматрати текстом (Силић 2006: 207), па у том контексту и епифонеме који припадају типу 2. посматрамо као макроцелине.

Епифонем у којима је епифонемски закључак дат у оквиру сложене реченице налазимо у поглављу „Србија – последња љубав Вронског” наратор *скиџа* по брдима око Алексинца и *прича* о покушају да уђе у црквицу подигнуту у част Вронског, односно пуковника Рајевског. Гномски исказ дат у виду директног говора овде додатно онеобичава епифонем:

„Желео бих да уђем у цркву, али врата су закључана. Одлазим до најближе сеоске куће мислећи да тај сељак чува улаз светих двери иза којих се крије дух Вронског, али не, кључ, каже ми човек, код неког управника у Алексинцу, а тај је негде отпутовао и ко зна када ће се вратити. Права српска прича: *‘У срцу сам те закључао, не можеш изаћи, кључ сам изгубио, не могу га наћи!’*” (Карог 2010: 250).

Причу о закључаним манастирским вратима уопштава, схвативши је као типично српску причу. Иронијски употребљени стихови из дечијег споменара<sup>9</sup> буде код читаоца сећање на кафкијанско куцање на затворена врата разних српских установа, чији кључ има службеник који није на свом радном месту, а не зна се колико ће чекање потрајати. Пошто и наратор и његов српски читалац имају то заједничко искуство, овим епифонемски обликованим сегментом постиже се хумористични ефекат, уз дозу ироније уперене према слабостима сопственог народа.

Инфантилна стилизација, односно инфантилизација језика, једна је од одлика цинс-прозе (Flaker 1976: 58). Тачка гледишта није смештена у дечју свест, већ је само начин изражавања налик на дечји, јер се опонаша дечја логика, а чешће је опонашан дечји писани говор од дечјег усменог говора (Flaker 1976: 59).

9 На првој страни споменара испод илустрације у виду срца са кључаоницом у средини, пише:

У срцу сам те закључала  
не можеш изаћи,  
а кључић сам изгубила,

не могу га наћи! (*Ко се воли тај се пише*, Београд: Новинско издавачка радна организација „ДЕЛТА ПРЕС”, 1988, 1).



### 2.2.2. Семантичка анализа епифонемских макродискурса у *Путопису кроз биографију*

Епифонемски макродискурси развијају кључне мотива овог дела, а то су: мотив евазије, арспоетички увиди и цивилизацијски комплекси. Анализа ће показати каква је природа гномског израза у епифонемским целинама у књизи *Путопис кроз биографију*.

#### 2.2.2.1. Евазија као тема епифонемских макродискурса у *Путопису кроз биографију*

Често је опис неке тачке на кугли земаљској само полазиште за низ асоцијација које воде ка сентенционалном исказу<sup>10</sup>. На крају поглавља „Путопис по забрањеним градовима” наратор описују лепоте Дубровника, Загреба и Сарајева, које му недостају. Опис чини први део епифонема, али га због дужине не наводимо, већ ћемо навести само завршни део епифонемски обликоване целине:

„На крају овог несрећног путописа о забрањеним градовима, требало би можда написати: *Долази старост, која нас заувек искључује из лепоше. Остаје само чежња*” (Карор 2010: 88).

*Путопис кроз биографију* је налик на оне граничне моделе *прозе у шраперицама* у којима *младић у шраперицама*, на рубу ситуираности, тражи свој завичај, као изгубљени мит, „проналази егзистенцијалну мудрост у дијалогу с чуваром старог самостана”, скидајући траперице, а облачећи одело савременог интелектуалца, при чему га иронија не напушта (Flaker 1976: 192–193). У поглављу „О сиру и војној музици” наратор говори о давној посети трапистичком самостану. У самостану је после Другог светског рата остао само брат Августин, јер су траписти пореклом из Немачке и Аустрије побијени или одведени на робију, док су се преостали вратили у централни самостан Ла Тран код Солиња и у неке аустријске трапистичке самостане. Комунисти нису успели да сами произведу трапист за извоз. Пример завршетка епифонемски организоване целине ексцерпиран је из дијалога који, много година након тог покушаја, воде *један радознали лушајући рејоршер листа „Арена”* и остарели брат Августина у француском самостану:

„– Па у чему се заправо састоји тајна? – инсистирао је репортер.  
– Видите, наше је звање у првом реду монашко. Живимо по правилу светог Бенедикта „моли и ради”, гдје је нужна шутња. *Шутиња је велики благослов. Само се у шутињи може добро чути Божији глас. А када нешто радимо са љубављу, онда то постоје само по себи и љепота... тајна је у љубави... – завршио је брат Августин – а ње има све мање на свијету*” (Карор 2010: 165).

Апосиопеза истиче говорни карактер сентенцијског исказа којим се завршава епифонемски обликована целина. Заправо, читаво поглавље је *иричица-медаљон*, епифонемски организован сегмент. Од самог поче-

<sup>10</sup> „Као да је обилазио цео свет да би нам баш зато као нико пре њега дочарао Београд, Дубровник, Будву, Сарајево и оно суштинско из њихове атмосфере и чари или коби које поседују” (Vučelić 2011: 29).

тка се говори о појединачном случају особеног справљања сира, да би на крају тајна била откривена у мудрим мислима оца Августина *о шушњи, љубави и љепојши*.

Сви епифонемски обликовани сегменти у којима се развија мотив просторне евазије представљају макродискурсе дуге и по неколико страна. У епифонемима у којима је на специфичан бинарни начин структуриран мотив евазије сентенцијски исказ креће се по широкој скали од усмене мудрости Зука Џумхура или старог чувара самостана до гнома које су творевина наратора, од којих неке представљају најдубљи мисаони слој дела.

2.2.2.2. Арспоетички увиди као тема епифонемских макроструктура у *Пуштойису кроз биографију*

Аутопоетика је најчешћа тема епифонемски обликованих макродискурса у *Пуштойису кроз биографију*. Стил спонтаног усменог приповедања, као и жанровска неструктурираност, карактеристични су и за друга дела Мома Капора (Flaker 1976: 229–230), па отуда и стална потреба за излагањем арспоетичких увида.

Поглавље „Пут којим се иде само једном”<sup>11</sup> завршава се *причицом-медалјоном*, односно епифонемски обликованим макродискурсом, дужине преко једне странице, па га стога нећемо навести у целости (Карог 2010: 138 и 140; на страни 139 је ауторова илустрација). У тој причи садржан је крајњи циљ нараторових лутања по свету. У граду Маракешу *Приповедач*<sup>12</sup> као жива књиџа (Карог 2010: 138) привлачи слушаоце, а наратор, који не разуме ни реч арапског, чита на лицима слушалаца ефекат који уметност приповедања изазива код неписмене сиротиње (Карог 2010: 139). Епифонемски обликована целина завршава се овако:

„И данас, ево баш овог мароканског сумрака, усред свемоћне владавине електронике и компјутера који контролишу све живо и мртво, на тргу Џема ел Фна, један људски глас побеђује читаву модерну цивилизацију и њена технолошка чуда, причајући своју причу као пре хиљаду година – живи потомак књижевности пре оне писане. *Тај човек улива наду да њосао приповедача није узалудан, нијши да може икада бијши побеђен било којим изумом*” (Карог 2010: 140).

У овом гномском изразу није реч о универзалној квалификацији исказа, већ се наратор ограђује анафорским *[ш]ај човек улива наду да*, па се у оквиру завршног дела епифонема јавља несигурни приповедач, што чини једну од особености епифонема Мома Капора.

Свесном приповедачу (*self-conscious narrator*) супротстављен је несигурни приповедач, карактеристичан за цинс-прозу, „који је свјестан свога приповиједања али уједно и своје несигурности у приповиједању,

11 Један од скривених цитата, који су карактеристика целокупног Капоровог дела. Наслов књиге *Пуш којим се ређе иде*, аутора Пола Скота, унеколико измењен, постаје наслов поглавља, тако да уместо *ређе стоји само једном*, па је управо у тој измени садржано семантичко тежиште наслова.

12 Велико слово је употребљено јер је реч о антономазијском именовању лика.

који је спреман да се исправи, који се бори с тешкоћама властитог говора, не сјећа се свих околности унутар збивања, није сигуран у своје процене појединих ситуација, склон је релативизацији властитих стајалишта итд.” (Flaker 1976: 105).

Када жели да се осврне на нека од начела двеју уметности за које је имао дара, Момо Капор често бира епифонем као стилистичко средство постизања кохезије, бинарно организујући дуге сегменте анализираних дела, полазећи од конкретних доживљаја дела или догађаја и крећући се ка универзалним квалификацијама, каткад релативизираним појавом несигурног приповедача.

2.2.2.3. Цивилизацијски комплекси као тема епифонемског дискурса у *Пушћојису кроз биографију*

Цивилизацијски комплекси истичу нараторову припадност савременој урбаној цивилизацији и одређеној култури времена у коме живи (Flaker 1976: 127). Тако рани Капор цитира не само популарне књиге већ и шлагере и шансоне, реплике ликова из популарних филмова, прави поређења с глумцима и певачима (Flaker 1976: 135).

„Радио је послужио као повод за размишљање о љубави али и времену у коме живимо:

Касније, када су измишљени транзистори, виђао сам људе у власти исте опсесије, коју су најзад савладали. У парковима, на стадионима, у препуним кафанама, они седе одсутни за све што се око њих дешава, са малом слушалицом у ушној шкољци и жицом која води до транзисторског апарата на столу. Њихови прсти окрећу дугме на апарату луњајући кроз замрзнуте просторе ноћи. Они не живе ни за шта друго у том тренутку, сем за свет звука, који послушно стиже до њихове еустахијеве трубе у истом трену у ком је изговорен, са хиљаду километара раздаљине. *Изгледа да живимо у времену у ком нам се жеље испуњавају исувише брзо*” (Капор 2010: 167–168).

Након што је у наведеним епифонемским целинама говорио о несхватљивој раскоши света звука, наратор, полазећи од сећања на догађај из окупираног Сарајева, долази до уопштеног закључка о перфидности забране радија, што чини још један епифонем, који овде нећемо наводити. За овом епифоменски организованом целином следи још једна, чији први део представља вест коју наратор чува исечену из новина, а која говори о догађају из дома за старе у Апатину, коју нећемо навести у целости. Један од штићеника, искључио је радио-апарат током слушања популарне радио-емисије, па му је други, током свађе, задао ударац ножем, након чега се изгубио из Дома. Наратор даје своје виђење и уопштава појединачни догађај забележен у вестима из црне хронике, чиме је диже на раван општељудског искуства:

„Једна сасвим мала новинска вест, која својим трагично шкртим стилом говори о безграничној моћи радија. *Човек може да изгуби породицу, може да изгуби новац, може изгубити младост, као овај седамдесетједногодишњак, може изгубити све – сем људског гласа који стиже до њега на крају животова*” (Капор 2010: 169).

Главни цивилизацијски комплекс који се јавља као тема епифонемског дискурса у *Пушојису кроз биографију* је радио. Моћ чудесног света звука осветљена је у неколико епифонемски обликованих целина из различитих углова. Полазећи од свог упечатљивог доживљаја или од необичне вести, наратор ствара уопштене судове о значају радија у цивилизацији којој припада, поготову током његове младости.

3. Ентимемско-епифонемске целине у *Пушојису кроз биографију*  
Мома Капора

Поглавље „Уметност с ногу” има у себи неколико ентимемски и епифонемски обликованих целина, које се заправо преплићу и надовезују једна на другу. Због његове дужине, тај сегмент нећемо навести у целости. Сегмент се састоји од три узастопне ентимемске целине и завршава једним епифонемом. Зарад боље прегледности, гному у ентимему ћемо истаћи италиком, а гному у епифонему истаћи ћемо подвлачењем. Ентимемско-епифонемски оквир гласи овако:

*„Уживање у уметности било је, чини ми се, привилегија елите. Данас је оно потпуно демократизовано и на најбољи начин показује како је могуће да демократија оскрнави све што дошакне. Тулуз-Лотрекови афиши Аристида Бријана данас се штампају на мајицама и шољама, Пикасове Голубице су на доњем женском вешу, а Микеланђелов Божански додир прстом је заштитни знак зоолошког врта. Једино је Дишанов писоар задржао првобитну намену.*

*Уживање у уметности постало је масовно. Захваљујући репродукцијама, монографијама, постерима, филмовима и телевизијским емисијама, а нарочито турама туристичких агенција, ремек-дела су постала доступна свима, слична евергрин шлагерима. Постало је отужно гледати их, баш као и слушати Рахмањинов клавирски концерт у лифту неког бољег хотела. Ма колико то елитистички звучало, гомиле су се размилеле око светих места, до тада приступачних једино онима који су их заслуживали” (Карог 2010: 199–200).*

Свестан тога да износи свој лични став (уз уметнуту *чини ми се*), као и то да је тај став елитистички, наратор, као заљубљеник у уметност, а и сам уметник, један од оних који заслужује уживање у ремек-делима, јадикује над омасовљењем и демократизацијом у уметности. Полазећи најпре од општих ставова о огледању суштине уметности у њеној тактилној димензији, природи уметника блиској природи детета, преласку с елитистичког на демократски приступ уметничким делима, он конкретизује те ставове конкретним примерима, називима слика, скулптура, својим личним искуствима. На крају овог сегмента примењује обрнут поступак. Побројавши примере банализације ремек-дела читав сегмент завршава општим ставом о непросвећеним гомилама које миле око светих места уметности.

#### 4. Сврха употребе и *differentia specifica* ентимема и епифонема Мома Капора

У *Путопису кроз биографију* Мома Капора аутобиографски приповедни ток преплиће се с путописним и аутопоетичким, а ентимемски и епифонемски обликоване *причице-медаљони*, у којима се развијају кључни мотиви, као једна од стилских доминанти провлаче се кроз читаво дело. Тако заокружене тематске целине представљају специфичне макродискурсе и микродискурсе, чије значење бива двоструко исказано и тиме доведено у фокус читаоачеве пажње. Епифонем је у делу фреквентнији од ентимема, што је случај и са употребом ових стилема у прози неких других српских писаца.<sup>13</sup> Чврсто смисаоно јединство показује се темељном одликом Капорових ентимема и епифонема, чији закључци често немају филозофску дубину, већ представљају суму нараторовог богатог животног искуства или су пренети из туђег говора и припадају усменој традицији. *Differentia specifica* епифонема Мома Капора је појава несигурног приповедача у сентенцијалном делу, која представља свесну интенцију аутора и има улогу релативизације изнетог општег суда. Кључ за разумевање ове појаве, нетипичне за епифонемски организоване микроцелине, јесте настојање Мома Капора да задржи етикету *лаког писца*. Користећи сликарски дар уочавања и памћења детаља, наратор плете мрежу смисаоних односа крећући се од лично доживљеног ка општељудском, од исечка из новина ка мисли о Човеку, и назад, од универзалних истина ка анегдотском.

#### Извори

- Капор 2010: Момо Капор, *Putopis kroz biografiju*. Beograd: Knjiga-komerc.  
 Vučelić 2011: Milorad Vučelić, Stalo, Moki, stalo!, *Legenda Kapora*, priredila Ljiljana Капор, Beograd: Knjiga komerc.

#### Литература

- Babić 2011: Milanka Babić, Jezičko-stilske karakteristike zbirke priča *Smrt ne boli Moma Kapora*, *Nauka i politika. Filološke nauke: zbornik radova sa naučnog skupa, Pale, 22–23. maj 2010*, Pale: Filozofski fakultet, 177–188.  
 Flaker 1976: Aleksandar Flaker, *Proza u trapericama: Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*, Zagreb: Liber.  
 Kovačević 1998: Miloš Kovačević, Entimemsko i epifonemsko strukturiranje diskursa u „Gorskom vijencu”, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane XVIII/2*, Beograd: MSC, 1990, 391–400.

<sup>13</sup> „Ентимемски, а посебно епифонемски организоване дијелове текста изразито често налазимо нпр. у Андрићевој прози” (Pranjковић 2007: 9).

- Kovačević 2000: Miloš Kovačević, *Stilistika i gramatika stilskih figura*, Kragujevac: Kantakuzin.
- Simeon 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rečnik lingvističkih naziva*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Stojanović 2006: Branko Stojanović, *Od džins-proze do proze u maskirnoj uniformi*, Beograd: Raška škola.
- Škarić 2008: Ivo Škarić, *Temeljci suvremenoga govornišтва*, Zagreb: Školska knjiga.
- Van Dijk 1988: Teun Van Dijk, *News as Discourse*. Hillsdale, NJ, England: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Available:  
<http://www.discourses.org/OldBooks/Teun%20A%20van%20Dijk%20%20News%20as%20Discours.pdf>, 20.7.2013.
- Zima 1998: Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu: s njihovom teorijom*, Zagreb: Globus, 1988.

Jelena Lj. Spasić

## LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF *ITINERARY THROUGH BIOGRAPHY* BY MOMO KAPOR

### Summary

The paper discusses the use of enthymeme and epiphomeme as means of stylistic emphasis in the novel *Itinerary Through Biography* by Momo Kapor. These figures of thought occur very commonly in this novel as focus markers. The emphasis of some significant motifs is conveyed by analysed figures. The results of the analysis show that epiphomeme is more frequent than enthymeme in *Itinerary Through Biography*. *Differentia specifica* of Kapor's epiphomemes is the appearance of *self-unconscious narrator* in conclusion.

**Key words:** stylistics, linguostylistics, functional stylistics, itinerary, autobiography, Momo Kapor

Примљен 30. марта 2014. године  
Прихваћен 3. октобар 2016. године

**Радмила В. Бодрич<sup>1</sup>**  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Филозофски факултет*  
*Одсек за англистику*

## ТЕСТИРАЊЕ ГРАМАТИКЕ СТРАНОГ ЈЕЗИКА – САВРЕМЕНА ТЕОРИЈСКА И ПРАКТИЧНА НАЧЕЛА

У овом раду разматрају се савремена теоријска и практична начела тестирања граматике страног језика. Граматика игра веома важну улогу у учењу, подучавању и тестирању знања страног језика. У теорији и пракси наставе страних језика сматра се да постоји јака веза између владања граматиком и општег језичког знања. Иако граматика представља само један аспект језичког знања ученика, она може да буде значајан предиктор укупног успеха у учењу страног језика. Циљ овог рада је критичко сагледавање дефиниција граматичког знања за потребе тестирања, сагледавање експлицитног и имплицитног тестирања граматике страног језика, као и типова и карактеристика граматичких задатака. Сви разматрани аспекти имају јасне педагошке импликације: граматичка способност је неодвојив део комуникативне језичке способности и без постојања одређеног фонда граматичког знања не може се говорити о учениковој оспособљености за успешно учешће у комуникацији, нити о постојању поуздане основе за даље савладавање страног језика.

**Кључне речи:** граматика, страни језик, експлицитно и имплицитно тестирање граматике, типови граматичких задатака, педагошке импликације

### 1. Увод

Граматика је веома важан фактор у оспособљавању ученика за успешно коришћење страног језика. Када је реч о тестирању граматике страног језика, први важан аспект који се разматра јесте дефиниција граматике за потребе тестирања. Неопходно је знати шта се подразумева под граматиком, у смислу одређивања компоненти граматичког знања за потребе мерења. Дефиниције граматике и граматичког знања мењале су се током времена, а истраживачи предвиђају сличну ситуацију и у будућности (Purpura 2004: 51).

Теоријски гледано, раних 60. година 20. века, под утицајем структуралистичког модела, Ладо (1961) је предложио модел језичког знања према којем се језичка способност састоји од три, мање-више независне, а ипак повезане димензије језичког знања – изговора, граматике и вокабулара. Према том моделу, компетентан корисник/ученик страног језика уме да покаже знање језичких елемената (изговора, граматике, вокабулара) у контексту језичких вештина (слушања, читања, говора и писања). Граматичко знање, према Ладу, састојало се само од морфосинтактичких облика.

1 radmila.bodric@ff.uns.ac.rs

Ослањајући се на Ладов модел језичког знања, Керол (1968) нуди модел језичке компетенције који се састоји од фонологије, правописа, граматике и вокабулара. Граматичка компетенција обухвата морфосинтаксу и семантичке компоненте граматике, док лексичка компетенција укључује морфеме, речи и идиоме, с једне стране, и семантичке и граматичке компоненте вокабулара, с друге. Керол је препознао преклапање форме и значења у примерима језичке употребе.

У оквиру понуђеног модела комуникативне компетенције (која обухвата граматичку, социолингвистичку, дискурсну и стратешку компетенцију), Канаи и Свејнова (1980) дефинисали су граматичку компетенцију као знање правила фонологије, вокабулара, синтаксе и семантике. Граматичка компетенција, према њима, обухвата лексичко-граматичке или семантичко-граматичке карактеристике језика. Канаи и Свејнова (1980) потврдили су да се облик и значење међусобно прожимају. Њихов модел комуникативне компетенције извршио је огроман утицај на наставу страних језика на тај начин што је поставио главни теоријски оквир за комуникативно учење и подучавање страних језика, нову концепцију уџбеника и мноштво истраживачких активности у области примењене лингвистике.

Према Пурпури (2004: 61), језичко знање састоји се од граматичког и прагматичког знања. Граматичко знање обухвата две тесно повезане компоненте: граматички облик (енг. *grammatical form*) и граматичко значење (енг. *grammatical meaning*). Граматички облик односи се на језичке облике на подреченичном (енг. *subsential*), реченичном (енг. *sentential*) и надреченичном (енг. *suprasential*) нивоу. Граматички облик подразумева низ облика на фонолошком, лексичком, морфосинтактичком и дискурсном нивоу. Другим речима, знање граматичког облика односи се на знање једног или више наведених језичких облика. Граматичко значење, према Пурпури (2004: 61), огледа се у *дословном* значењу (енг. *literal meaning*), отеловљеном у исказу као скупу саставних делова (гласова, речи, синтагми и реченица) и начинâ на који су ти делови распоређени у синтактичкој структури, и *намераваном* значењу (енг. *intended meaning*), које се манифестује кроз начине на који се делови користе да у контексту пренесу намеравано значење пошиљаоца поруке, уз потенцијални комуникативни ефекат. Међутим, као што не можемо раздвојити граматичке облике у исказу од дословног значења исказа, исто тако не можемо раздвојити дословно значење од језичких функција које речи у исказу имају. У целини посматрано, сваки исказ изречен у контексту обједињује дословно и намеравано значење исказа, као и језичке функције које произлазе из тих значења.

За разлику од граматичког, прагматичко значење односи се на значења (друштвенојезичка, друштвенокултурна и др.) која се подразумевају или проистичу из контекста у оквиру којег се исказ реализује.

Из свега наведеног произлази да за конструкцију граматичког теста страног језика постоји флексибилан теоријски оквир унутар којег се граматика може мерити на реченичном и дискурсном нивоу и који објашњава димензије облика и значења. Иако је могуће посебно мерити оделите компоненте граматике, битно је имати на уму да су ове компоненте међусобно испреплетене у језичкој употреби. Ипак, увек би требало одредити, колико год је то могуће, које компоненте граматике се мере.



## 2. Експлицитно и имплицитно тестирање граматике страног језика

Структуре граматичког знања могу се поделити на оне које су у потпуности аутоматизоване или усвојене – имплицитне (енг. *implicit*) и на оне које то нису – експлицитне (енг. *explicit*), што покреће низ битних питања везаних за тестирање граматичке способности (Elis 2001). У процесу учења граматике страног језика *експлицитно граматичко знање* представља свесно знање граматичких облика и њихових значења (Elis 2001: 252). Настава граматике је експлицитна када укључује објашњавање правила и усмеравање пажње на одређену граматичку појаву. Настава може да буде *експлицитно дедуктивна* (енг. *explicitly deductive grammar teaching*), када се ученицима излажу правила и од њих траже да их примене, и *експлицитно индуктивна* (енг. *explicitly inductive grammar teaching*), када се ученицима дају посебно одабрани узорци језика који служе за формулисање граматичких правила и извођење закључака (DeKejzer 1995). Стога, многи типови задатака на језичком тесту (нпр. задатак вишеструког избора или допуњавања) мере експлицитно граматичко знање. Експлицитно тестирање граматике, дакле, односи се директно на тестирање граматичког знања или компетенције, односно тестирање граматике издвојено од осталих језичких вештина или задатака (Olderson, Banerđi 2002: 89; Rej-Dikins 2001: 29; Rimer 2006: 502).

Насупрот експлицитном, *имплицитно граматичко знање* односи се на знање језика које се испољава у неком облику природног језичког понашања као што је конверзација (Elis 2001: 252). Настава граматике је имплицитна када не обухвата објашњавање правила и директно обраћање пажње на форму у језичком материјалу (DeKejzer 1995). Друкчије речено, имплицитна настава граматике обухвата семантичку обраду уносних информација или инпута (енг. *input*) уз препознавање граматичког облика. Конкретније, то би се односило на ситуацију где се од ученика тражи да слушају кратак текст који садржи одређену граматичку појаву, а потом да одговоре на питања која проверавају разумевање текста, без директног обраћања пажње на граматичку појаву. Стога, за задатке на језичком тесту који наводе ученика на језичку употребу у природним условима (комуникативној ситуацији) каже се да мере имплицитно граматичко знање. Дакле, имплицитно тестирање граматике (Olderson, Banerđi 2002: 89; Rej-Dikins 2001: 29) односи се на тестирање у оквиру неке врсте задатка заснованог на језичким вештинама, односно ширег комуникативног задатка. Да би се што боље осветлила улога имплицитног тестирања граматике, навешћемо, донекле поједностављен, пример комуникативног граматичког теста заснованог на задацима (енг. *task-based grammar tests*) (Rej-Dikins 1991: 125):

**Situation:** You have invited your colleague Maria to dinner. She hasn't been to your house before, so you go to her office to tell her where you live. She isn't there, so you decide to leave her a message.

**Instruction/Task:** Write a short note to Maria giving her a clear set of instructions so that she can get from work to your house for dinner.

Овде би се могло расправљати о томе да ли је назив 'граматички тест' одговарајући за ову врсту задатка будући да не обухвата само знање граматичких структура језика и/или способност примене тог знања у одређеној комуникативној ситуацији, већ и низ других компетенција. Наиме, да би успешно урадио задатак ученик/кандидат треба да употреби низ вештина, као што су вештина писменог изражавања, технике организације текста, и да узме у обзир прагматичке перспективе у смислу подударана намераваног значења пошиљаоца поруке и протумаченог значења примаоца поруке, уз постојање одговарајућег знања о свету (Prčić 2008: 36). Овакви тестови не мере експлицитно ученикову граматичку компетенцију, већ су усмерени ка комуникативним вештинама ученика. У сваком случају, имплицитно тестирање граматике страног језика све више добија на значају.

Међутим, у условима школске наставе страног језика понекад је потребно проценити учениково експлицитно знање једног или више граматичких облика; у том случају, могли би се употребити задаци вишеструког избора или типа питање–кратак одговор, који се односи на одређени граматички облик. Информације на основу тих процена показале би колико успешно ученици могу да примене ове облике у контексту у којем се не тражи флуентна, спонтана употреба језика и где би било потребно одређено време да би се дали одговори. Резултати ових процена били би корисни наставницима уколико желе да одреде да ли су ученици овладали граматичким облицима. Ипак, ове процене не показују да ли су ученици у потпуности усвојили граматичке облике да би их, као аутоматизоване, употребили у спонтаном разговору. Другим речима, да бисмо добили информације о учениковом имплицитном знању, требало би саставити задатке који би навели ученика на течну и спонтану употребу граматичких облика, показујући на тај начин да су они и на рецептивном и на продуктивном нивоу овладали граматичким облицима, што у школским условима често није изводљиво.

Но, и поред тога што је тестирање посебно узетих граматичких аспеката често заступљено у настави страних језика, наставници могу да користе низ једноставних и сложених задатака за тестирање експлицитног и имплицитног граматичког знања. Интересантно је на овом месту навести резултате једне научне студије коју је извела П. Реј-Дикинс (2001), чији је циљ био да открије наставничку праксу приликом тестирања граматике, у контексту основношколског, средњошколског и универзитетског образовања. Реј-Дикинс (2001: 28) дошла је до закључка да 61 од 70 наставника тестира граматику експлицитно, директно, док је 27 наставника изјавило да је тестира индиректно, кроз језичке вештине. Надаље, 67 од 70 наставника је изјавило да тестира граматику, док је један наставник изјавио да је не треба тестирати. Ово, дакле, показује да се

тестирању граматике поклања дужна пажња, а када је реч о експлицитном тестирању, оно, ипак, има значајно место у тестирању граматике.

У прилог томе да експлицитно тестирање граматике није изгубило утицај или значај у области тестирања и наставе страног језика иде чињеница да у многим батеријама међународно признатих језичких сертификата, као што су ТОЕФЛ (*Test of English as a Foreign Language, TOEFL*), и његова компјутерска верзија и већина кембричких испита, постоји засебан подтест вишеструког избора који експлицитно тестира граматiku. Исто тако, на многим универзитетима широм Европе и САД пријемни испити садрже експлицитну граматичку компоненту. Ваља, међутим, имати на уму да се заокрет од структуралистичког ка комуникативним принципима у дефинисању граматичког конструкта не рефлектује само у имплицитним већ и у, уистину много мањој мери, експлицитним проценама граматичког знања страног језика. Реј-Дикинс (2001: 28) примећује две промене у представљању граматике код експлицитних граматичких тестова који то потврђују: прва се односи на ширу дефиницију концепта граматике која надилази реченични ниво, а друга се тиче експлицитних граматичких задатака који постају све разноврснији. Тако она наводи листу задатака или тестова који се користе за тестирање граматике: модификовани клоз-тест, пасуси с допуњавањем, спаривање, стављање речи и реченица у исправан редослед (енг. *unscrambling words and sentences*), вођен кратак одговор (енг. *guided short answer*) и задатак резимирања (енг. *summary task*). Поједини задаци могу се наћи у експлицитним и засебним граматичким тестовима. Неки од наведених задатака или техника интегративни су по својој природи, јер је за њихово решавање потребна комбинација различитих вештина или аспеката језичког знања, што умногоме наликује на карактеристике комуникације у стварној ситуацији. У основи, када се ради о интегративности у граматичким тестовима, јасна граница између експлицитних и имплицитних процена није у свим случајевима јасна: многе експлицитне провере граматичког знања сада се веома разликују од оних у ‘ери структурализма’ јер нису усмерене на знање правила, већ обухватају аспекте стварне употребе језика.

Надаље, питање да ли спроводити имплицитне или експлицитне провере граматике напоследку зависи од циљева теста. У неким околностима експлицитно тестирање које је усмерено на систем може бити веома релевантно (Rej-Dikins 2001: 29). Такве околности односе се на раније фазе учења језика, ситуације где се доносе одлуке везане за одређени курс, тестирање будућих наставника енглеског језика, и сл. У таквим ситуацијама, како истиче ауторка Реј-Дикинс (2001), граматички тест може искључиво да се односи на форму и структуру, познавање правила или тачност употребе језика како би се открило да ли ученици имају одговарајући репертоар вештина на располагању да би исправно пренели значења.

На основу свега наведеног може се закључити да су циљ тестирања и конструкт који аутор теста жели да измери веома битни. Исто тако, мора се добро размислити о врстама граматичке перформансе које састављач теста жели да добије, како би се прикупили докази у прилог закључцима које треба извести за граматичку способност (Purpura 2004: 265). Након што се прецизирају закључци или тврдње и врсте доказа потребне за поткрепљивање тих тврдњи, конструишу се задаци који мере учениково знање граматике или способност употребе граматичких ресурса за постизање широког спектра активности на циљном језику. Дакле, између конструкта и задатака треба да постоји подударност како би се обезбедила перформанса на основу које би се изводили закључци, односно уопштавања која би превазилазила сам тест (Elis 2004, 2009; Larsen-Friman 2003; Nasaji, Fotos 2011; Purpura 2004; Šin 2003; Tornberi 2005).

Након разматрања врста тестирања граматике и њихових импликација, преостали део овог излагања бавиће се типовима и карактеристикама граматичких задатака на тесту.

### 3. Типови и карактеристике граматичких задатака

Познато је да на резултате на граматичком тесту, као уосталом и на сваком другом тесту, могу да утичу многи фактори поред, наравно, граматичке способности. Ти фактори могу да се односе на личне карактеристике испитаника као што су старост, пол, матерњи језик, мотивација, инхибираност. Међутим, поред саме граматичке способности, један од најбитнијих фактора јесте тип и карактеристика задатка којим се тестира граматичка способност. Примера ради, поједини испитаници постижу боље резултате у задацима вишеструког избора, него у интервјуу, или, пак, на писменом саставу него у клоз-тесту. Истраживачке студије појединих аутора (Ong 1982; Šohemi 1983) указују да задаци или методе које се користе да изазову одговор, у теорији тестирања познате као *шест-методе*, у великој мери утичу на постигнуће испитаника. Управо због тога, аутори тестова треба да разумеју индивидуалне карактеристике задатака које користе и да следе систематске поступке за састављање задатака који ће условити најбољу могућу манифестацију граматичког знања.

Врста очекиваног одговора коју задатак изазива веома је битна карактеристика теста, јер условљава узорак граматичке грађе који желимо да посматрамо и меримо. Једна врста захтева од испитаника да одаберу један од два или више одговора. У теорији се овакви задаци називају *задаци са избором одговора* (енг. *selected-response tasks*) и мере испитаникову способност да препозна тачан, најбољи или најприкладнији одговор (Purpura 2004: 123). Друга врста тражи од испитаника да усмено или писмено саставе одговор од једне речи до више реченица (проширеног дискурса), а у теорији се називају *задаци с језичком продукцијом* (енг. *constructed-response tasks*). Будући да ови задаци варирају по дужини, корисно је направити разлику између *задатка са ограниченом језичком продукцијом* (енг. *limited-production tasks*), где одговори варирају од једне

речи до једне реченице (нпр. допуњавање реченице) и *загатака с проширеном језичком продукцијом* (енг. *extended-production tasks*), са више од две или три реченице (нпр. састав).

Надаље, категорија утицаја карактеристика задатака на учинак испитаника тиче се интеракције карактеристика инпута и одговора. Једна карактеристика те интеракције односи се на то „у којој мери инпут или одговор утиче на наредни инпут и одговор“ (Bakman, Palmer 1996: 55), што се назива реактивношћу. Реципрочни задаци који укључују интеракцију и повратну информацију између два или више испитаника примери су задатака који имају висок степен реактивности. Насупрот њима, нераципрочни задаци, попут писања дневника, немају реактивност јер није потребна интеракција или повратна информација да би се завршио задатак. И коначно, у компјутерском тестирању постоје тзв. *адаптивни задаци* (енг. *adaptive test tasks*), као што су компјутерски адаптивни тестови, када нема повратне информације, али има интеракције у смислу да одговори условљавају наредну језичку употребу.

Однос између инпута задатка и одговора огледа се и у *ојсеђу* инпута који мора да се обради да би се добио очекивани одговор. Ако испитаник мора да одговори на велику количину инпута, као, рецимо, на предавању или у пасусу који треба да прочита, опсег између инпута и одговора је широк. Ако инпут укључује само једну реченицу за обраду, као у граматичком задатку вишеструког избора, онда је опсег сужен. Степен опсега, разумљиво, утиче на постигнуће испитаника.

Коначно, однос између инпута и одговора може бити *директан* или *индиректан*. Ако се одговор темељи првенствено на информацији датој у инпуту, онда је однос између инпута и одговора директан. Међутим, ако одговор не може да се заснива на инпуту, већ на одређеној прагматичкој информацији или другој информацији, онда је однос индиректан. Приликом састављања задатака на тесту требало би узети у обзир све наведене односе; иако би тимови стручњака у свету требало да користе овај оквир приликом састављања тестова, немали је број примера који указују на непостојање било каквих информација о томе како испитивачка тела конструишу језичке тестове. Како наводе Олдерсон, Клапамова и Волова (1995: 4) „[...] Сви смо ми упознати с теоријом тестирања језика и принципима конструкције теста. Но, нигде нисмо наишли на адекватан опис конструкције испита како бисмо применили те принципе”. Постојање детаљних спецификација допринело би квалитетнијој конструкцији теста и комплексном процесу валидације и ревизије које спроводе тимови стручњака, али и самостални истраживачи.

### 3.1. Задаци са избором одговора

Као што је било речи у претходном одељку, код ове врсте задатака испитаници бирају одговор, чиме се мери присећање или препознавање граматичке форме и/или значења. Обично се оцењују тачно/нетачно, али

понекад је и парцијално оцењивање корисно, у зависности од тога како је конструктор дефинисан (Purpura 2004).

Задатак вишеструког избора

Ова врста задатка је погодна за тестирање многих изолованих карактеристика граматичког знања. Инпут може бити у форми пара реченица или дијалога, с нереципрочним или реципрочним односом. Одговор се оцењује као тачан/нетачан.

Задатак препознавања грешке вишеструким избором

У оваквом задатку од испитаника се тражи да открију грешку. Грешке у инпуту односе се на граматичку тачност и/или значење. Оцењује се као тачно/нетачно. На пример (Purpura 2004: 131):

*Circle the letter corresponding to the error.*

As my car had broken down, I decided to go there by foot.

A

B

C

D✓

Задатак спаривања

У овом задатку инпут може бити у облику два списка речи, израза или реченица. Један списак може бити у облику визуелних подстицаја. Да би се избегло погађање, један списак има један или више дистрактора од понуђеног броја у другом списку. Описани задатак се, такође, оцењује као тачан/нетачан.

Задатак разликовања

Испитаници добијају инпут у виду реченице и/или две слике (или једне слике и две реченице) и два супротна одговора, где треба да одаберу исказ који преноси поруку на слици (Purpura 2004: 132). Задаци разликовања тестирају разлике између две сличне области граматичког знања и погодни су на нижим нивоима језичког знања.

Задатак уочавања

Испитаницима се велика количина инпута даје у облику дужег пасуса и од њих се тражи да заокруживањем или подвлачењем означе да су уочили извесну језичку јединицу (Purpura 2004: 133). Примера ради, од испитаника се у задатку може затражити да подвуку све глаголске именице или да заокруже све речи које изражавају могућност. Задатак уочавања, познат још као задатак подизања свести (енг. *consciousness-raising* (CR) task) (према Elisu (2004), наведено у Purpura 2004: 134), помаже ученицима да обраде инпут на тај начин што праве свесну менталну представу облика и значења одређене граматичке јединице и управо зато ова врста задатка подстиче усвајање нових граматичких јединица.

### 3.2. Задаци са ограниченом језичком продукцијом

Ова врста задатака подразумева ограничену језичку употребу, која варира од једне речи до једне или две реченице. Они тестирају једну или више области граматичког знања у зависности од дефиниције конструктора. За разлику од задатака са избором одговора, где је могућ само један тачан одговор, код овог типа задатка могуће је више тачних одговора,

чак и ако је одговор једна реч. Примењују се у тестирању граматике на различитим стадијумима учења и различитим узрастима ученика.

#### Задатак допуњавања

Ученицима се даје реченица, пасус или дијалог са одређеним бројем изостављених речи. Речи, односно празнине, циљано се бирају како би се тестирала једна или више граматичких области. Ученици дају одговор који се уклапа у језички контекст. Ови задаци или технике мере учениково знање граматичких облика и значења. Једна врста технике допуњавања је и клоз-задатак у виду пасуса или дијалога и у којем је свака пета, шеста или седма реч систематски изостављена из контекста. Ученици допуњавају празнине најадекватнијом речи у контексту. Из граматичке перспективе, овом техником тестира се граматички облик и значење на реченичном и текстуалном нивоу.

#### Задатак с кратким одговором

Ученицима се инпут даје у облику питања, недовршене реченице или визуелног подстицаја, а одговор по дужини варира од једне речи до једне или две реченице. Велики је број могућих одговора. Овим задатком тестира се неколико области граматичке способности и обично се бодују позитивно или негативно, са могућношћу једног или више критеријума за тачност, или парцијалног бодовања (тј. могућност давања по пола поена). Могу се оцењивати и помоћу скале за оцењивање.

#### Задатак допуњавања у виду дијалога или текста

Инпут се даје у облику кратког дијалога у којем је цео један исказ изостављен. Од ученика се очекује да доврше дијалог реченицом која је граматички тачна и смислена. Овим типом задатака мери се ученикова способност употребе граматичких облика за изражавање граматичких значења (нпр. молбе, неслагања, и сл.), где је однос између форме и значења прилично директан. Ако је дато довољно контекста, онда се може тестирати и прагматичко знање, у ком случају би се оцењивала и социолингвистичка или социокултуролошка прикладност, контекстуална прихватљивост, у зависности, наравно, од сврхе теста и конструкта који се мери.

### 3.3. Задаци с *проширеном језичком продукцијом*

У овој врсти задатака инпут је дат у облику упутства или налога, а одговор може да варира по квалитету и квантитету код сваког ученика. Претпоставља се да ови задаци тестирају имплицитно граматичко знање (Purpura 2004: 139), а ако ученици имају довољно времена за планирање, онда тестирају и експлицитно граматичко знање, и то у говору и писању. Оцењују се помоћу скала за бодовање, које првобитно морају да се дефинишу за елементе граматичке способности и потом различите нивое.

#### Задатак допуњавања информација

Ученицима се дају два низа или више делимично потпуних информација. Потом им се даје упутство да једни другима постављају питања

да би добили један потпун скуп информација. С обзиром на то да су ови задаци по природи реципрочни, информација може да се добије путем интеракције и повратне информације, који заправо мере ученикову способност употребе граматичких облика с дословним функционалним значењима. У зависности од тога како је језичка ситуација замишљена ови задаци могу да мере и прагматичко знање, а оцењују се путем скала за бодовање.

Задатак причања приче и препричавања

Од ученика се путем упутстава или налога тражи да употребе информацију (у говору или писању) из свог искуства или маште да би испричали причу или препричали информације. Овим задацима се тестира ученикова способност употребе граматичких облика који преносе дословна и имплицирана значења. Оцењују се помоћу скала за бодовање које се дефинишу на основу конструкта теста (Purpura 2004).

Задаци драматизације дијалога и симулација

Кроз упутство се од два или више ученика или испитаника тражи да преузму одређену улогу како би заједнички решили проблем, донели одлуку или обавили неку радњу. Инпут може бити вербални или невербални, а одговор подразумева употребу језика у ширем контексту, где граматичко и прагматичко знање могу да се тестирају, потом знање из одређене области и стратешка компетенција (Purpura 2004). Одлука о томе шта ће се оцењивати зависиће од сврхе теста и дефиниције конструкта, а вршиће се помоћу скала за оцењивање. У овом случају, однос између инпута и одговора је реципрочан и индиректан.

#### **4. Закључна разматрања**

Грамматика се налази у срцу самог језика, а самим тим и тестирања знања страног језика. Способност употребе граматичких структура поставља границе у погледу овладавања језичким вештинама и елементима. У настави страних језика граматички тест треба да утврди у којој мери су граматичке структуре савладане рецептивно и продуктивно. Другим речима, треба да се одреди да ли ученик разуме, препознаје и самостално саставља граматички исправне реченице у усменој и писаној комуникацији. Приликом припремања језичке грађе за граматички тест није неопходно придржавати се једног граматичког модела. Могуће је комбиновати језичке моделе који свеобухватно помажу да се утврди да ли је ученик рецептивно или продуктивно овладао грамматиком. Који ће се модел употребљавати зависиће управо од његове прилагођености циљу тестирања. Ваљаност граматичког теста зависиће у великој мери и од степена контекстуализације: смањивањем контекста умањује се вредност теста, тј. задатака теста. Употребом задатака који не садрже дистракторе повећава се степен контекстуализације. Да би граматички тест био ваљан или употребљив за одређени контекст, потребно је да буде конструисан с одређеним циљем, за одређену популацију и да се темељи на области одређене употребе циљног језика.



## Литература

- Bakman, Palmer 1996: L. F. Bachman, A. S. Palmer, *Language Testing in Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Kerol 1968: B. J. Carroll, The Psychology of Language Testing, In A. Davies (ed.), *Language Testing Symposium: A Psycholinguistic Approach*, Oxford: Oxford University Press, 46–49.
- DeKejzer 1995: R. DeKeyser, Learning Second Language Grammar Rules: An Experiment with a Miniature Linguistic System, *Studies in Second Language Acquisition* 17 (3), 379–410.
- Elis 2001: R. Ellis, Some Thoughts on Testing Grammar: an SLA Perspective, In C. Elder et al. (eds.), *Experimenting with Uncertainty: Essays in Honour of Alan Davies*, Cambridge: Cambridge University Press, 251–263.
- Elis 2004: R. Ellis, The Definition and Measurement of L2 Explicit Knowledge, *Language Learning* 54 (2), 227–75.
- Elis 2009: R. Ellis, Implicit and Explicit Learning, Knowledge and Instruction, In R. Ellis et al. (eds.), *Implicit and Explicit Knowledge in Second Language Learning, Testing and Teaching*, Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 3–25.
- Kanali, Svejn 1980: M. Canale, M. Swain, Theoretical Bases of Communicative Approaches to Second Language Teaching and Testing, *Applied Linguistics* 1, 1–47.
- Lado 1961: R. Lado, *Language Testing*, New York: McGraw-Hill.
- Larsen-Friman 2001: D. Larsen-Freeman, Teaching Grammar, In M. Celce-Murcia (ed.), *Teaching English as a Second or Foreign Language*, MA: Heinle & Heinle, 251–85.
- Larsen-Friman 2003: D. Larsen-Freeman, *Teaching Language: From Grammar to Grammaticing*. Boston: Thomson Heinle.
- Nasaji, Fotos 2011: H. Nassaji, S. Fotos, *Teaching Grammar in Second Language Classrooms*, New York and London: Routledge.
- Olderson, Banerdži 2002: J. C. Alderson, J. Banerjee, Language Testing and Assessment II, *Language Teaching* 35, 79–113.
- Olderson, Klapam, Vol 1995: J. C. Alderson, C. Clapham, D. Wall, *Language Test Construction and Evaluation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ong 1982: W. Ong, *Orality and Literacy*, London: Methuen.
- Prčić 2008: T. Prčić, *Semantika i pragmatika reči*, Novi Sad: ITP „Zmaj”.
- Purpura 2004: J. E. Purpura, *Assessing Grammar*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rej-Dikins 1991: P. Rea-Dickins, What Makes a Grammar Test Communicative?, In J. C. Alderson, B. North (eds.), *Language Testing in the 1990s: the Communicative Legacy*. London: Macmillan, 112–135.

- Rej-Dikins 2001: P. Rea-Dickins, Fossilisation or Evolution: the Case of Grammar Testing, In C. Elder et al. (eds.), *Experimenting with Uncertainty: Essays in Honour of Alan Davies*, Cambridge: Cambridge University Press, 22–32.
- Rimer 2006: W. Rimmer, Measuring Grammatical Complexity: the Gordian Knot, *Language Testing* 23, 497–519.
- Šin 2003: R. Sheen, Focus on Form - a Myth in the Making, *ELT Journal* 57 (3), 225–233.
- Šohemi 1983: E. Shohamy, The Stability of Oral Proficiency Assessment on the Oral Interview Testing Procedure, *Language Learning* 33, 527–540.
- Tornberi 2005: S. Thornbury, *Grammar*, Oxford: Oxford University Press.

**Radmila V. Bodrič**

## **TESTING FOREIGN LANGUAGE GRAMMAR – CONTEMPORARY THEORETICAL AND PRACTICAL PRINCIPLES**

### **Summary**

This paper deals with contemporary theoretical and practical principles of foreign language grammar testing. Grammar plays a very important role in foreign language learning, teaching and testing. According to foreign language teaching theory and practice, there is a strong link between mastering grammar and general language proficiency. Although grammar represents only one aspect of language proficiency, it can serve as a significant predictor of overall success in foreign language learning. The aim of this paper is to provide a critical insight into the definition of grammatical knowledge for the purpose of testing, as well as into explicit and implicit foreign language grammar testing, and also into the types and characteristics of grammatical tasks. All the considered aspects have clear pedagogical implications: grammatical ability is an integral part of communicative language skill and without a certain amount of grammatical ability, a student cannot be said to possess the competence for successful communication, nor a reliable foundation for the further mastering of a foreign language.

**Key words:** grammar, foreign language, explicit and implicit grammar testing, types of grammatical tasks, pedagogical implications

*Примљен 30. априла 2016. године  
Прихваћен 3. октобар 2016. године*

Милана Л. Додиг<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за Француски језик и књижевност

## ПОТЕНЦИЈАЛ МОДАЛНИХ ГЛАГОЛА *МОЋИ* И *МОРАТИ* И ЊИХОВИ ПРЕВОДНИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ

Семантичко-прагматичка категорија модалности представља веома сложен и разуђен феномен. Постоје бројна граматичка и лексичка средства за изражавање ове категорије, као и бројна модална значења и вредности. Једно од честих поменутих средстава модалне квалификације јесу модални глаголи. Питање коначног списка модалних глагола, као и разграничавање модалних глагола од осталих глагола са модалним значењем, затим коначна класификација модалних вредности, у српској лингвистичкој литератури није коначно решено, и ми се овом приликом нећемо бавити наведеним питањима. Ми ћемо се у овом раду ограничити на разматрање значења два „права” модална глагола *моћи* (односно *pouvoir*) и *морати* (односно *devoir*). С обзиром на то да је примарна функција потенцијала исказивање управо модалних вредности (такође, модални глаголи фигурирају у оквиру овог глаголског начина), а и његов француски еквивалент, кондиционал, поседује и модалне употребе, циљ нам је да представимо релације које постоје између модалних глагола у потенцијалу, односно кондиционалу, и прикажемо резултате компаративне анализе њихових појава, значења и вредности.

**Кључне речи:** модалност, модални глаголи *моћи* (*pouvoir*) и *морати* (*devoir*), потенцијал, кондиционал.

### 1. Увод

Модалност представља предмет проучавања који „не престаје да интригира и инспирише логичаре, филозофе и лингвисте” (Trbojević Milošević 2004: 118). Ни у једној литератури – логичкој или лингвистичкој (с обзиром на то да обе дисциплине оперишу овим појмом) – не постоји општа сагласност у вези са дефиницијом појма модалности, модалности као категорије граматичке или семантичке, класификацијом типова модалности и модалних значења, језичким средствима за изражавање овог феномена. Како Звекић Душановић (2011: 7) истиче – све је под знаком питања у третману модалности. Ипак, она је свакако универзална категорија која се може издвојити, описати и поредити међу језицима. Модалност се сматра једним од јако важних обележја исказа,

1 dodigmilana@yahoo.com

па и његовим обавезним<sup>2</sup> обележјем, тј. наилазимо и на констатације да је сваки исказ модализован. Наиме, у њеној основи јесте начин представљања и оцењивања садржаја исказа од стране говорника у оквиру чега оперишу централни појмови из модалне логике „нужност” и „могућност” (а можемо додати и „актуелни” и „могући светови”). Уопште, ови појмови, односно модалитети путем којих се углавном и дефинише модалност у логици, могу се применити на све типове модалности који се спомињу у лингвистичкој литератури. Дакле, у лингвистици полазећи наравно од логичких схватања<sup>3</sup>, најбитнија је традиционална дистинкција епистемичке и деонтичке (коренске) модалности. Међутим, неки лингвисти оспоравају ову двојну класификацију, неки пак додају и друге типове модалности попут алетичке, егзистенцијалне, фактуелне, аксиолошке и др. (Dandal 2001: 1–4), али ми се нећемо бавити овом врстом проблематике. У вези са лингвистичким начинима изражавања модалности, важно је напоменути да се она не везује само за један језички ниво, нити један тип језичког средства, већ се може изразити бројним језичким средствима – морфолошким, синтаксичким, творбеним, лексичким. У нашем фокусу биће модални глаголски облици и модални глаголи. Прецизније, наш циљ је да у овом раду прикажемо један од начина изражавања модалности у српском и француском језику, односно модалне глаголе *морати* (*devoir*) и *моћи* (*pouvoir*) као модалне експоненте у комбинацији са глаголским начином потенцијалом у српском језику и глаголским временом кондиционалом у француском.

## 2. О категорији модалности у српском и француском језику

Категорија модалности највише је изучавана у англистичкој лингвистици и семантици, која је и изнедрила бројне теорије у вези с овим феноменом. У српској литератури, како тврди Трбојевић Милошевић (2004: 119), приступ модалности се заснива на Белићевом принципу синтаксичке категоризације глаголских времена, који разликује категорију индикативне, релативне и модалне употребе, и на тај начин семантички приступ је занемарен. Наиме, у класификацији модалних значења не прави се разлика између деонтичких и епистемичких модалности, а о другим типовима нема ни речи (Belić 1999, Stevanović 1969, Stanojčić, Porović 1994, и др.). Ипак, можемо наићи и на модерније приступе мо-

2 Пипер, на пример, каже да је „семантичко-прагматичка категорија модалности саставни део садржаја сваке реченице” (2005: 636) и разликује модални оквир од реченичног садржаја при чему се „модални оквир назива и модус, а садржај који се њиме квалификује назива се и диктум” (2005: 637). Термини „модус” и „диктум” срећу се и у традиционалној логици, још код Аристотела.

3 Према фон Рихту, значајним систематичарем модалне логике, модалне категорије се деле на четири групе:

а) Алетички или модуси истине

б) Епистемички или модуси знања

в) Деонтички или модуси обавезе

г) Егзистенцијални или модуси постојања (Трбојевић Милошевић 2004: 15).

далности и идеје о овом феномену смештене у модерне теоретске оквире, али систематски опис модалности и њених експонената и даље представља „карику која недостаје” у српској литератури о модалности (Trbojević Milošević 2004: 124). Ову констатацију потврђује и Радовановић (2009: 133) говорећи о „фази” логици, која се супроставља аристотеловској логици, где наводи да и модалност у језику спада у „фази” појаве *par excellence*, односно поставља овај феномен на скалу градуелности, посматра у „прелазу”, као и све у вези с овим феноменом – типове модалности, средства за њено изражавање итд. У *Синтакси савременог српског језика* наилазимо на термине и идеје које прате светску литературу, али је заступљен и класичан приступ модалности. Наиме, Пипер (2005) разликује модалност у ширем (односно субјективну) и модалност у ужем смислу – објективну модалност, на основу критеријума реално–нереално (и модално одређено–неодређено). У питању је дистинкција која представља предмет расправе у класичној литератури, односно расправа о томе да ли треба субјективност узети као интринсичну карактеристику модалности, о чему детаљније говори Трбојевић Милошевић (2004: 39–41). Као врсте објективне модалности којом се исказ само квалификује као реалан или не, Пипер издваја деонтичку и оптативну, где можемо да читамо Лајонса и Палмера, с тим што они у деонтички квалификоване исказе укључују и дезидеративне. У оквиру субјективне модалности која се односи на сва значења квалификације коју говорно лице даје своје исказу, поменути аутор разликује: епистемичку, имперцептивну, метајезичку, аксиолошку и експресивну модалност.

Деонтичка модалност, према Пиперу (2005: 638), представља квалификацију ситуације исказаном реченицом као потребне или обавезне. Језичка средства којима се она најчешће исказује јесу модални глаголи *шребати*, *морати*, *смећи*, но, може се изразити и неглаголским лексемама. Потом, Пипер разликује директну и индиректну (проскриптивну) облигаторност у зависности од тога да ли је субјекат мармира непосредно, односно директно, или индиректно преко посредног каузатора, или, како Лајонс каже, у зависности од извора и узрока обавезе. Пипер наглашава да се значење нужности изводи из значења могућности, односно њеном негацијом: *Мора да сјава* = *Не може да не сјава*, и ту такође можемо уочити сличност са Лајонсовим схватањем деонтичке модалности као екстензије епистемичке, а и касније Палмер истиче везу између могућности и нужности (Trbojević Milošević 2004: 25–29). Што се тиче епистемичке модалности, она представља степенувану квалификацију уверености говорног лица у истинитост исказа. Потом, Пипер убраја као средства исказивања ове врсте модалности одређене модалне речи и изразе, а на крају спомиње и модалне глаголе *морати* и *шребати*. У том случају *морати* може фигурирати у перфекту или потенцијалу, безлично и у личном глаголском облику. Напоменимо да он не наводи модални глагол *моћи* као експонент епистемичке модалности. Епистемичком модалношћу у српском језику највише се бави Ивана Трбојевић Милоше-

вић (2004), полазећи од њене дефиниције као „опредељења говорника/ субјекта клаузе према истинитости пропозиције” и модерних теорија метафоричке екстензије и епистемичке деиксе. Она усваја Палмеров став о постојању два подсистема ове врсте модалности, тј. подсистем судова (спекулативни и дедуктивни искази) и подсистем евиденцијала (искази којима се наводе туђе речи и преносе чулни опажаји) (Trbojević Milošević 2004: 36). Важно је напоменути чињеницу, проистеклу из Палмерове типолошке студије, да неки језици имају граматички систем само за један тип епистемичке модалности, неки за други, док неки језици комбинују оба типа. Тако српски језик представља пример за први случај, а француски за трећи. Потом, што се тиче језичких средстава за изражавање епистемичке модалности, Трбојевић Милошевић наводи: глаголска времена (презент, перфект, аорист), глаголске начине (оба футура<sup>4</sup> и потенцијал), модалне глаголе (*морати*, *моћи*, *требати*, *смети*, *хтеети* и *умети*), одређени нефактивни глаголи), модалне адвербе-речце, придеве и изразе на маргинама система.

У француској литератури, такође, модалност се представља као појам бројних дефиниција и неодређених граница. Француски лингвисти усвајају минималистичку концепцију овог феномена према којој он обухвата две категорије које смо већ помињали: нецеситивност и облигаторност (Lajons 1977: 787, Palmer 1979: 8, између осталих) и на основу које се изводи дистинкција између две врсте модалности: деонтичке и епистемичке, која се сусреће, на један или други начин, у већини радова француских лингвиста. Ле Керлер (1996) предлаже следећу типологију модалности (у којој је заступљен класичан приступ овом феномену), коју дефинише као став говорног лица према исказу: а) субјективна, која има две подврсте: епистемичку и ап्रेसијативну, б) интерсубјективна и в) објективна. Потом, проблематиком модалности у француском језику бави се, један значајан временски период, Бернар Потје, чију еволуцију мисли о овом феномену можемо пратити у његовим чланцима и књигама објављеним у периоду од 1974. до 2000. год. Потје разликује четири модалне универзалне и семантичке категорије: егзистенцијалну, епистемичку, фактуелну и аксиолошку, које су систематски организоване према критеријуму субјективности (односно *је* – личној заменици првог лица једнине). Ове категорије се експлицитно исказују следећим репрезентативним појмовима-глаголима: *être* (*бити*), *savoir* (*знати*), *vouloir/pouvoir/devoir* (*желети/моћи/морати*), *valoir* (*вредети*). Тако епистемичка модалност представља степеновану укљученост *Ја* у пропозицији, фактуелна степеновану ангажованост *Ја* за реализацију неког догађаја, аксиолошка степеновано вредновање пропозиције, а егзистенцијална исказује постојање неког ентитета независно од *Ја*. Према новијим радовима на ову тему (Turnadr 2004, Bres 2006), типологија модалности се изводи на основу три велика домена модалности: извор исказа, вредновање исказа и циљ исказа. Први домен односи се на медијативне или

4 Према Белићевој подели синтаксичких категорија глаголских времена.

евиденцијалне модалности, које прецизирају извор информације говорника. Други домен везује се за епистемичке и деонтичко-аксиолошке модалности, које исказују однос говорника према садржају његовог исказа, а трећи домен се односи на илокуционе модалности којима се приказује циљ који говорник жели да постигне својим исказом; односе се на реченичну модалност (интерогативност, екскламативност, декларативност), а и проистичу из теорије говорних чинова. Ваља напоменути да евиденцијална модалност у теорији представља обележје сваког исказа, али није нужно граматички нити лексички маркирана. У француском језику постоје следећи маркери: уводни глаголи типа *je vois que* (*видим да*), *je sais que* (*знам да*), придеви типа *prétendument* (*наводно*), модализација у говору преузетом од другог лица<sup>5</sup> типа *selon les mots de x* (*према речима x*) и кондиционал. И у српском језику ова модалност се може изразити поменутих перифразама, али потенцијалом не може. Што се тиче епистемичности, ни она не поседује специфичне маркере. Она се у француском може исказати: уводним глаголима типа *je crois que* (*верујем да*), придевима *possible* (*могућ*), *probable* (*вероватан*), *certain* (*сигуран*), *vrai* (*истинит*), *faux* (*лажан*) и значењски блиским прилозима, модалним глаголима *devoir* (*морати*) и *pouvoir* (*моћи*) и хипотетичким реченицама у којима се јавља и кондиционал. Постоји и скала епистемичности: вероватно, могуће (50%), потенцијално, невероватно, немогуће (контрафактуелно).

Понекад је тешко разликовати епистемичку и евиденцијалну модалност, односно постоје случајеви када су јако блиске једна другој: *Il paraît qu'elle est arrivée à Montpellier* (*Изгледа да је дошла у Монпеље*), може означавати и епистемичку несигурност у смислу *Elle est peut-être arrivée* (*Можда је дошла*), и може значити евиденцијалну могућност у смислу (*Selon Paul*) *on dirait qu'elle est arrivée* (*Према Полу*) *рекло би се да је дошла*). Из тог разлога битно је напоменути да је веома важна улога контекста за детерминацију одређене врсте модалности и модалног значења. Брес наводи да се блискост између епистемичке и евиденцијалне модалности нарочито среће у кондиционалу.

Можемо приметити да су деонтичка и аксиолошка модалност груписане, тј. деонтичка модалност није, као у већини радова, представљена као посебна категорија. Турнадр (2004: 59) истиче да та издвојеност није оправдана ако се узме у обзир да деонтичност нужно подразумева аксиолошку скалу вредности. Маркери деонтичке модалности су, наравно, модални глаголи: *devoir* (*морати*) и *falloir* (*шребајти*) за исказивање обавезе, и *pouvoir* (*моћи*) за изражавање дозволе, док се аксиолошка модалност обележава придевима и прилозима: *heureux/malheureux* (*срећан/несрећан*), *bien/mal* (*добро/лоше*) итд.

5 *Modalisation en discours second*, термин који први пут употребљава Отје Реву (Dandal 2001: 36).

### 3. Модални глаголи у српском језику и поштенцијал

Шта је модални глагол? У српској традиционалној литератури експлицитна дефиниција овог термина не постоји, као што је случај и са термином модалности о чему је већ било речи. Обично се наводи да су то глаголи којима говорник изражава став према некој радњи, стању, збивању (Trbojević Milošević 2004: 155), да су непотпуни, помоћни глаголи у функцији модификатора (Stanojčić, Popović 1994: 403, Stevanović 1969: 762, Belić 1999: 465). Трбојевић Милошевић објашњава да је појам „става” проблематичан за прецизно дефинисање и истраживање модалности (2004: 11–19); потом, рећи да су ови глаголи непотпуног значења не говори још ништа о њиховој сопственој семантици и на крају, функцију модификатора имају и глаголи који нису модални – фазни. Дакле, први проблем у вези са модалним глаголима у српском језику јесте њихова недефинисаност. Други проблем је непостојање формалних критеријума на основу којих би се извршила дистинкција модалних глагола од других глагола и на основу којих би се могли сврстати у посебан систем, као што је случај у енглеском језику, у којем се може говорити о граматички модала. Дакле, ова врста глагола у српском језику није тако дистинктивна у односу на остале чланове глаголског система и представља отворену класу речи, односно коначна листа модалних глагола у српском језику није детерминисана. Код Трбојевић Милошевић (2004: 155) можемо наћи услове које глагол мора испуњавати да би се квалификао као модални:

1. модални глагол нема самостално лексичко значење,
2. семантички потенцијал модалних глагола обухвата појмове нужности и могућности, тј. обавезе и дозволе у пуној скали њихових вредности, као и појам динамичке способности,
3. модални глаголи се у структури исказа понашају као модификатори пропозиције.

С обзиром на то да се ова ауторка бави епистемичком модалношћу, она убраја у модалне глаголе *морати* и *моћи* као централне носиоце епистемичког значења, а *шребати*, *смети*, *хитети* и *умети* као епистемички периферне модале.

Детаљнији опис значења и употреба модалних глагола налазимо код Мразовићеве (2009: 176–188). Према овој ауторки, основне одлике модалних глагола су несамосталност и непотпуност у значењу, обавезна допуна у виду самосталног/пунозначног глагола у инфинитиву или конструкцији *да* + презент и идентичност субјекта модалних глагола са субјектом радње самосталног глагола. На основу ових критеријума Мразовић (2009: 178) нуди списак модалних глагола, па *хитети*, *моћи*, *морати*, *смети*, *шребати* и *умети* сматра модалним глаголима у ужем смислу, а ту су и *имати*, *знати*, *(за)желети*. Но, касније спомиње и модалитетне глаголе који поседују готово идентичне одлике као и модални, а слични су и фазним глаголима.



Ивић (1973: 85–91), расправљајући о проблематици модалних реченица у српском, наводи да се лингвисти генерално слажу у схватању да су модални они глаголи којима се изражава једно од следећих значења: могућност, волитивност, дезидеративност, интенционост и облигаторност, али и повлачи питање полисемичности. То нас доводи до Хансена (2007: 220), који у полифункционалности модалних глагола – изражавају најмање две врсте модалности – види средство разликовања ових глагола од глагола са модалним значењем, а и у чињеници да се синтаксички понашају као помоћни глаголи: комбинују се и са живим и неживим субјектом, са глаголима нулте валенце, дозвољавају пасивизацију без промене референцијалног значења и не додељују тематску улогу субјекту. Преносећи ову своју дефиницију на модалне глаголе у српском, Хансен (2007: 37) убраја у праве модалне глаголе *моћи*, *морати*, *шребаћи* и *ваљати*<sup>6</sup>, док *смећи*, *имати*<sup>7</sup> и *хшећи*<sup>8</sup> сматра полумодалима. Такође, он развија типологију модалних конструкција базирану на његовим анализама модалних система у европским језицима и примењује је у српском језику. Тако на основу критеријума: обележавање субјекта (номинативом или дативом, или изостављање субјекта), конгруенција са субјектом (означена модалним глаголом и/или главним) и обележавање времена и начина (модалним глаголом или главним), Хансен (2007: 38) говори о пет типова модалних конструкција у српском језику, али не и о корелацији између тих морфосинтаксичких типова конструкција и одговарајућих модалних значења. Иако наглашава да је за српски језик последњи критеријум мање важан, за наш рад је релевантан јер желимо сагледати однос између модалних глагола *морати* и *моћи* и глаголског начина потенцијала.

Категорија глаголског начина се у свим језицима, који је поседују, по дефиницији сматра средством за исказивање модалних значења, па је тако и примарна функција потенцијала маркирање различитих врста модалних вредности које се могу подвести под појам могућности. Трбојевић Милошевић се зауставља на овом појму и анализирајући примере Стевановића, које он класификује као исказе могућности, прецизира врсте могућности које се исказују потенцијалом, а то су динамичка способност (1) и епистемичка могућност (2). Напоменимо да се модално значење могућности инферира – експлицитно или имплицитно, тј. присуство модалног глагола, израза, речи се подразумева. Потенцијал самостално употребљен не исказује могућност (ни остала побројана модална значења у граматикама). И сама ауторка је парафразирала поменути примере модалним глаголом *моћи* или потенцијалом овог глагола и потом анализира:

1. Имаш јаке зубе, појео би целу овцу => могао би да поједеш.
2. Могли би лако да дођу к нама. / Опет би се уплашио. А можда и не би.

6 Овај глагол Мразовић не убраја у модалне у ужем смислу, јер се јавља искључиво у неличном облику и не задовољава критеријум о идентичности субјеката.

7 Ова два глагола нису полифункционална, ограничена су на деонтичку модалност.

8 *Хшећи* јесте полифункционалан глагол, али се понаша као лексички глагол са волитивним значењем.

Дакле, да би се изразила епистемичка модалност у ужем смислу, потенцијал се налази у комбинацији са још неким средством модализације, најчешће са адвербом *можда*, облик *може бити да + инфинитив*, или је у питању потенцијал модалних глагола (Трбојевић Милошевић 2004: 151). Потом, с обзиром на то да се потенцијалом исказује и услов, односно може фигурирати у хипотетичким реченицама, овим обликом се увек изражава епистемичка модалност у ширем смислу (епистемичка дистанца се управо њиме остварује) која је одлика сваког хипотетичког суда.

### 3.1 Модални глагол морати

Видели смо да се овај глагол третира као прави модални глагол и као такав везује се за најмање две врсте модалности. Може имати значење неопходности, нужности (3), обавезе (4) када је у питању деонтичка модалност, али такође исказује и јак епистемички суд, претпоставку (5).

3. То се мора урадити.
4. Морам да дођем.
5. Мора да се успавао.

Према Хансену, *морати* фигурира у три типа модалних конструкција. У првом типу, субјекат је у номинативу и у конгруенцији са модалним глаголом, који обележава време/начин: *Иван и Слободан морају/би морали радити*. Други тип конструкција је идентичан првом типу с тим што се и модални и главни глагол слажу са субјектом у роду и броју: *Иван и Слободан морају/би морали да раде*. И у последњем типу конструкција у којем се јавља *морати*, субјекат је такође у номинативу и у конгруенцији са главним глаголом који и маркира време/начин: *Иван и Слободан мора да су радили. То мора да је скуп*.

У наведеним примерима, преузетим од Хансена, додали смо и потенцијал модалног глагола *морати*. Постоји ли разлика у значењу? У првом и другом типу конструкција *морати* у презенту исказује деонтичку обавезу, док се са потенцијалом глагола *морати* ова компонента слаби, односно пре инферирамо значење савета. У трећем типу *морати* у перфекту је епистемички употребљен изражавајући највиши степен претпоставке и потенцијал не може фигурирати: \**Морало би бити да су радили*, јер је он усмерен ка будућности, а овде је реч о спекулативном суду о прошлој радњи. Међутим, други пример представља епистемички суд о садашњој радњи и потенцијал може да се употреби: *То би морало бити скуп*, чиме се постиже слабење епистемичког суда.

### 3.2 Модални глагол моћи

Глагол *моћи* се такође сврстава у праве модалне глаголе. Главни је носилац епистемичког значења, као и *морати*, исказујући логичку објективну могућност (6) и средњи степен вероватноће и тада је допунски глагол најчешће у инфинитиву (7). Такође, може изражавати дозвољу (деонтичка модалност, 8), а и динамичку способност (9).

6. С пасошем сам бар могао слободно да се крећем.
7. Жена је могла имати 20 година.
8. Нико не може гласати без подношења доказа о свом идентитету.
9. Ујак је могао да изјави љубав на четири језика, ово је научио из приручника Љубав у целом свету, са сличицама.

Са инфинитивом на снази је ипак наговештај да се ради о могућности, а са конструкцијом *да + презентии* способност субјекта. Наравно, улога контекста је врло битна у одређивању ових значења.

Глагол *моћи* се може наћи, према Хансену, само у два морфосинтаксичка типа модалних конструкција, односно у већ наведене прве две конструкције у којима фигурира *морати* (примери 10 и 11):

10. Иван и Слободан могу/би могли радити.
11. Иван и Слободан могу/би могли да раде.

Говорићемо и овде о значењима потенцијала модалног глагола *моћи*. У примеру 10 *моћи* у презенту и у комбинацији са инфинитивом може означавати могућност, али и дозволу, дакле, у питању је двосмислен пример. Уопште, некад је тешко разликовати епистемичку од деонтичке модалности, што наводи и Трбојевић Милошевић (2004: 159).

С друге стране, у примеру 11, у којем *моћи* у презенту фигурира са конструкцијом *да + презентии* пре је реч о способности субјеката, али је могуће такође инферирати и значење дозволе, допуштања. Шири ко(н) текст, као и семантизам допунских глагола, неопходан је за прецизирање ових значења.

Потенцијалом глагола *моћи* могућност или способност је ослабљена, односно преноси се у хипотетички домен.

#### 4. Модални глаголи *devoir* (морати) и *pouvoir* (моћи) у француском језику и кондиционал

У француским граматицама глагол се може назвати модалним уколико међу својим употребама има бар једну модалну употребу/одлику. Дакле, и овде је у питању отворена класа речи, односно постоји тенденција да се модални глаголи не сведе више на ограничен број глагола, који се одувек проучавају: *pouvoir* (*моћи*), *devoir* (*морати*), *vouloir* (*желети*), *savoir* (*знајти*), *falloir* (*требајти*) (Dandal 2001: 15). Ипак, прва два глагола су у нашем фокусу. Традиционално, *pouvoir* (*моћи*) и *devoir* (*морати*) изражавају два основна модална значења, могућност и обавезу (али се помињу и друга значења попут способности, вероватноће, дозволе), односно маркирају епистемичку и деонтичку модалност, које се често супротстављају једна другој:

деонтичка модалност *Il peut venir* (Он може да дође) у смислу да има дозволу : *Il doit venir* (Он мора да дође) у смислу да је у обавези, наспрам епистемичке *Il peut venir* (Он можда долази) : *Il doit venir* (Мора да долази), у смислу без сумње стиже.

Кондиционал, за разлику од потенцијала, сматра се према најновијим теоријама временом индикатива, односно не третира се више као глаголски начин. Међутим, он поседује и модалне употребе које се могу груписати у три велике групе (Dandal 2001: 9), па тако разликујемо хипотетички, кондиционал ублажавања (који се сматра подврстом хипотетичког) и кондиционал цитирања који исказује евиденцијалну вредност. О последњем типу кондиционала расправља Дандал (1993: 165) наводећи, најпре, три семантичке црте којима се углавном овај кондиционал дефинише и то су: модална<sup>9</sup> (исказивање несигурности о изнетој информацији), евиденцијална (индикација да је пренета информација, „позајмљена“) и алетичка (исказивање резерве према ономе што се тврди, тј. сигнализација да информација није ни тачна ни лажна). Међутим, аутор касније брани хипотезу да овај кондиционал има увек евиденцијалну вредност која се дели на остале две, које нису нужно присутне, односно нису стабилне вредности за разлику од евиденцијалности. Представљајући Турнадрову и Бресову типологију модалности (в. секцију 2), споменули смо и кондиционал као средство изражавања епистемичке модалности, која се односи на његове хипотетичке употребе, и евиденцијалне модалности, која прецизира извор информације говорника.

#### 4.1 Модални глагол *devoir* (морати)

У традиционалним граматицама наилазимо на две вредности глагола *devoir*: деонтичку и епистемичку. Сиер (Dandal 2001: 35), међу деонтичким вредностима овог глагола, супротставља облигаторност и нужност, при чему се прво значење везује за живи субјекат (12), а друго за неживи (13).

12. Il doit partir. (Мора да иде зато што га брат на то обавезује.)

13. Il doit partir. (Мора да иде зато што га околности на то обавезују.)

У погледу епистемичких вредности, *devoir* изражава висок степен вероватноће и може се парафразирати следећим адвербима: *probablement* (вероватно), *sans doute* (без сумње), *certainement* (сигурно). Погледајмо следеће примере у којима фигурира *devoir* са значењем епистемичке модалности:

14. Maintenant ma lettre doit être à destination. Моје писмо мора/треба да је сада на одредишту.

15. Il doit arriver d'un moment à l'autre. Треба да стигне сваког тренутка.

16. Elle grogne. J'ai dû la heurter de mon coude. Она негодује. Мора да сам је ударио лактом.

<sup>9</sup> Дандал не прецизира о којој врсти модалности је реч.

Јасно је да се у наведеним примерима, уместо *devoir* могу употребити епистемички адверби. Такође, можемо приметити да српски преводни еквивалент француског глагола *devoir* није увек *мораши*, већ *шребашу*<sup>10</sup>.

Кронинг сматра да је за потпунији опис француског *devoir* потребно увести и алетичку модалност *lato sensu* (Dandal 2001: 67–84), која исказује „апсолутну, логичну нужност” која произилази на основу процене исказа у терминима *шачно/нешачно* (17).

17. Si tu lances une pierre en l'air, elle doit retomber. Ако бациш камен у вис, он мора пасти/да падне/пада.

Овде се, дакле, не изражава облигаторност нити вероватноћа, тј. није могуће парафразирање адвербима типа *probablement*.

Кронинг, заправо, за базично својство глагола *devoir* узима нужност путем којег дефинише све три врсте модалности које везује за овај глагол.

#### 4.2 Модални глагол *pouvoir* (моћи)

Значајан је рад лингвисте Ле Керлера (1996) о полисемији глагола *pouvoir* у француском језику. Он узима као централно модално значење овог глагола „апстрактну” могућност, које у интеракцији са контекстом производи пет каноничних вредности овог глагола: способност (18), дозвола (19), материјална могућност (20), евентуалност (21) и спорадичност (22). Представили смо већ типологију модалности овог аутора (в. секцију 2), у коју он и сврстава наведене вредности глагола *pouvoir*, али ми ћемо се држати бинарне поделе модалности, па тако прве три наведене вредности припадају деонтичкој модалности.

18. Il peut courir le 100 mètres en 13 secondes. Могу да претрчим 100м за 13 сек.

19. Est-ce que je peux téléphoner? Могу ли да телефонирам?

20. Il peut venir, puisque les routes sont déneigées. Може да дође јер су путеви очишћени.

У примеру 18 могућност лежи у инхерентним квалитетима субјекта; у 19 зависи од живог субјекта или прописа, норми, док у случају 20 зависи од спољних материјалних услова.

У домен епистемичке модалности могу се сврстати друге две вредности глагола *pouvoir*, евентуалност и спорадичност. У прилог томе говори чињеница да је могуће изразити евентуалност употребом епистемичког адверба *можда*, што можемо видети у српском преводном еквиваленту примера 21. Што се тиче маркирања спорадичности, примећујемо да *pouvoir* може бити парафразиран адвербом типа *quelque fois*, као у примеру 22.

10 У српском овај глагол исказује слабију деонтичку модалност, а према новијим семантичким анализама моралну обавезу. Такође, изражава и слабију епистемичку модалност – слабију од *мораши*, а јачу од *моћи* (Трбојевић Милошевић 2004: 162).

21. Il peut pleuvoir en Angleterre en ce moment. Можда сада пада киша у Енглеској.
22. Il peut être désagréable. Може/Уме да буде непријатан. / Понекад је непријатан.

#### 4.3 Кондиционал глагола *devoir* и *pouvoir*

Које све вредности могу имати глаголи *pouvoir* и *devoir* у облику кондиционала? Постоји већ велики број радова у француској литератури (Dandal 1994, 1999, 2000, Кронинг 1996, и др.) који се баве овом проблематиком. Према Кронингу поменути глаголи могу имати евиденцијално-модалну вредност. Међутим, Дандал сматра да могу имати евиденцијално-модалну вредност само када се налазе у својим епистемичким употребама. Барбе, пак, брани хипотезу да ови глаголи имају чисту евиденцијалну вредност – тачније *devoir*.

Пређимо сада на анализу значења која *devoir* може имати у кондиционалу, коју предлаже Дандал (1999: 13–18). Најпре, аутор разликује три типа модалног кондиционала: кондиционал ублажавања, цитирања и хипотетички кондиционал. Када се глагол *devoir* налази у кондиционалу ублажавања долази до слабљења (ублажавања) његове деонтичке вредности. Дакле, не инферира се чврсто обавезивање на нешто, већ пре сугестија, савет, као у примеру 23.

23. Il devrait préparer son examen (mais il est parti au cinéma). Требало би да спрема испит / Он би морао да спрема испит.

Глагол *devoir* у хипотетичком кондиционалу може имати две вредности: деонтичку вредност (пример 24') – ослабљену или не, што се може сугерисати везницима, адвербима, и алетичку (пример 24'').

24. Si l'impression de froid était la cause de la pneumonie, tous les individus atteints devraient avoir des pneumonies...
- 24'. Кад би осећај хладноће изазивао упалу плућа, сви који га имају требало би да имају упалу плућа...
- 24''. Ако хладноћа изазива упалу плућа, сви би требало да имају упалу плућа.

На крају, *devoir* у облику кондиционала цитирања поништава његову евиденцијалну вредност (в. секцију 2), односно облик *devrait* неће се никад интерпретирати као облик кондиционала цитирања. Међутим, *devoir*, фигурирајући у кондиционалу, може имати евиденцијалну вредност ако се налази у комбинацији са изразима попут *selon lui* (према њему), који обележавају дату информацију као „позајмљену”, што можемо видети у примеру 25.

25. Il a réussi à faire un travail qui *devrait, selon lui*, permettre à gagner beaucoup d'argent.  
Успео је да заврши посао који би *требало, према њему*, да му омогући да заради много новца.

## 5. Анализа примера

Примери из нашег корпуса припадају романима, оригиналним текстовима и преводима Меше Селимовића, Маргерит Дирас и Жорж Перека. Издвојићемо репрезентативне случајеве у којима фигурирају (или не) потенцијал модалних глагола *морају* и *моћи* и кондиционал модалних глагола *devoir* и *pouvoir*.

У примерима 26 и 26' потенцијал и кондиционал модалних глагола *моћи* и *pouvoir* исказују епистемичку могућност. Примећујемо подударност потенцијала и кондиционала у исказивању овог значења.

26. У почетку сам још и успијевао да дођем до понеког ко **би ми могао** *ћомоћи*. (МС, *Тврђава*, 86)

26'. Au début, je trouvais des gens qui **pourraient m'aider**. (129)

Постоје и случајеви када подударности нема између потенцијала и кондиционала, што можемо видети у примерима 27 и 27'. Прошли кондиционал глагола *donner* у примеру 27 исказује могућност, док се то у српском не може постићи потенцијалом еквивалентног глагола *дају*, већ потенцијалом модалног глагола *моћи*.

27. Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. Je ne vois pas qui me **l'aurait donné**. Je crois que c'est ma mère qui me l'a acheté et sur ma demande. (МД, 19)

27'. Како сам дошла до њега, то сам заборавила. Не знам тко **би ми га могао** *дају*. Мислим да ми га је моја мајка купила, и то на мој захтев. (16)

У примеру 28 употребљен је прошли кондиционал глагола *devoir* у комбинацији са инфинитивом презента, којим се исказује претпоставка. У српском преводном еквиваленту 28' значење претпоставке је изражено модалним глаголом *морају* у перфекту, који се налази у комбинацији са инфинитивом. Потенцијал поменутог глагола не може бити употребљен јер спекулативни суд реферише на прошлост, о чему је већ било речи (в. секцију 3.1).

28. Peut-être connaissait-elle l'existence de la jeune fille blanche. Elle avait des servantes natives de Sadec qui connaissaient l'histoire et qui avaient dû parler. Elle ne devait pas ignorer sa peine. Elles **auraient dû être** du même âge toutes les deux, seize ans. (МД, 141)

28'. Можда је она и знала за постојање бијеле девојке. Имала је слушкиње родом из Садека које су знале за ту везу и које су вјероватно говориле. Она је морала знати за њен бол. **Морале су бију** исте доби, обје са шеснаест година. (115)

Белић (1999: 457) сматра да примери типа 29, у коме потенцијал фигурира у интерогативној реченици у инверзији са речцом *ли*, исказују сумњу. Заправо, аутор узима као основну вредност потенцијала исказивање жеље. Међутим, фигурирајући у поменутом контексту, у упитној реченици, потенцијал не маркира жељу, јер се њена реализација

доводи у питање, већ сумњу. Наиме, овде је заправо реч о ублажавању епистемичке компоненте јер је употребљен потенцијал модалног глагола, односно ублажава се утисак наметања захтева саговорнику и на тај начин се постиже прагматички ефекат учтивости. Примећујемо да и у примеру 29' фигурира кондиционал глагола *pouvoir*, дакле, ради се о подударности потенцијала и кондиционала модалних глагола *моћи* и *pouvoir* у маркирању ефекта учтивости.

29. Има ли шта ново?  
 Како не би било! (...)  
**Би ли могао** да се распиташ? (МС, *Derviš i smrt*, 309)
- 29'. У а-t-il de nouveau?  
 Et comment! (...)  
**Pourrais-tu** te renseigner? (312)

У примеру 30 присутан је кондиционал глагола *pouvoir* исказујући претпоставку, док је његов српски преводни еквивалент (30') само епистемички адверб *можда*. Већ смо спомињали чињеницу да потенцијал мора да се налази у комбинацији са још неким средством модализације, најчешће са адвербом *можда*, да би се изразила епистемичка модалност у ужем смислу. Овде је довољно само присуство адверба.

30. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, **il pourrait avoir été malade**, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrante. (МД, 49)
- 30'. Тијело је мршаво, без снаге, без мишића, **можда је био болесџан**, на опоравку, без маља, без друге мужевности осим оне сполне, врло је слабашан, изгледа као да је жртва неке болести. (40)

У примеру 31 прошли кондиционал модалног глагола *pouvoir* фигурира у упитној реченици, па се постиже тзв. ефекат незамисливог (*l'effet d'inconcevable*). У српском преводном еквиваленту 31' употребљен је модални глагол *моћи*, али је присутна и упитна речца *зар*. Међутим, помнути значењски ефекат се може постићи и употребом потенцијала модалног глагола *моћи* (32').

31. Pour la première fois, ils gagnèrent quelque argent. Leur travail ne leur plaisait pas: **aurait-il pu** leur plaire? (ЖП, 31)
- 31'. Први пут су зарадили нешто новца. Посао им се није допадао: **зар је** и **могао** да им се допадне? (24)
32. Déshonorée disent les gens? et moi je dis: comment **ferait** l'innocence pour se déshonorer? (МД, 113)
- 32'. Обешчашћена, кажу људи? А ја, ја кажем: како **би се** та наивност **могла** обешчастити? (93)

Вредности глагола *требаћи* и *devoir* у примерима 33 и 33' припадају домену деонтичке модалности. Наиме, примећујемо присуство модалног глагола *требаћи*. Дакле, он у потенцијалу може бити еквивалент кондиционалу глагола *devoir* у француском, и у примерима 33 и



33' потенцијал глагола *šребаћи* и кондиционал глагола *devoir* доводе до ублажавања деонтичке облигаторности. За разлику од *морати*, глагол *шребаћи* исказује слабију деонтичку модалност што оправдава његово присуство у примеру 33'.

33. А свијетом **би шребало** да владају људи који знају да уживају, у свему. Свима би било добро. (МС, 90)  
 33'. Alors que **devraient** régner sur le monde les gens qui savent jouir de tout. Tout le monde s'en trouverait bien. (136)

У примеру 34 фигурира кондиционал цитирања **dirait** (*рекло би се*) којим се изражава евиденцијалност. Подсетимо да се потенцијалом не може инферирати евиденцијално значење, али српски језик проналази начин одн. средства за њено изражавање. Наиме, у примеру 34' присутан је потенцијал модалног глагола *моћи* у безличном облику и глагол (*по*)*мислићи*, којим се иначе преноси евиденцијално значење (тј. он указује да је логичко закључивање субјекта о неком процесу донето на основу евидентних чињеница, в. Поповић 2014: 317).

34. J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. Il est en Californie avec ses amies Erika et Elisabeth Lennard. Il est maigre, tellement, on **dirait** un Ougandais blanc lui aussi. (МД, 20–21)  
 34'. Пронашла сам једну фотографију мог сина кад му је било двадесет година. У Калифорнији је са својим пријатељицама Ериком и Елизабетом и Леннардом, Мршав је, толико да **би се могло помислићи** да је некакав бијели Уганђанин. (17)

## 6. Закључак

С обзиром на то да категорија модалности представља веома сложен и разуђен феномен, ми смо се у овом раду ограничили на презентовање једног од начина исказивања ове категорије, односно модалних глагола *морати*–*pouvoir* и *моћи*–*devoir* у потенцијалу одн. у кондиционалу, у оквиру традиционалне бинарне дистинкције између епистемичке и деонтичке модалности. На основу компаративне анализе примера у нашем корпусу, можемо извести следеће закључке:

- а) Употребом потенцијала модалних глагола *моћи* и *морати*, као и кондиционала модалних глагола *pouvoir* и *devoir*, долази до слабљења деонтичке и епистемичке компоненте, и у том случају производе се прагматички ефекти ублажавања исказа, тј. сугестија, савет, учтивост.
- б) Потенцијал, као глаголски начин у модалним употребама, везује се генерално за епистемичку модалност у ширем смислу; прецизније, када се налази у хипотетичким употребама. Самостално употребљен не може изражавати епистемичку модалност у ужем смислу, док потенцијал модалних глагола може.

- в) Кондиционал се, пак, везује за домен епистемичке и евиденцијалне модалности. Ово глаголско време исказује евиденцијално значење у контекстима када се квалификује као кондиционал цитирања, док кондиционал модалног глагола *devoir* поништава ту вредност. У српском језику, употребом потенцијала не може се изразити евиденцијалност, али потенцијалом модалних глагола у комбинацији са још неким језичким средством евиденцијално оријентисаним, може се исказати и ова вредност.

Споменућемо још један интересантан податак, а то је да се у српском језику као преводни еквивалент француског модалног глагола *devoir* (*морати*) јавља и модални глагол *treba* (*фаллоир*) из разлога што је у тим случајевима потребно исказати слабију деонтичку модалност од *морати*. Даља истраживања би требало да сагледају и ову врсту релације модалних глагола. На крају бисмо желели да истакнемо улогу контекста, односно прагматике и семантике, у прецизирању детерминације значења у домену епистемичке и деонтичке модалности.

## Литература

- Барбе 2012: С. Barbet, *Devoir et pouvoir des marqueurs modaux ou évidentiels?*, *Langue française 173*, Larousse, Armand Collin Dunod, p. 49–63
- Белић 1999: А. Белић, *Историја српског језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Брес 2006: J. Bres, *Les temps de l'indicatif*, Paris: Ophrys.
- Дандал 1993: P. Dendale, *Le conditionnel de l'information incertaine: marqueur modal ou marqueur évidentiel?*, in: Hilty, G. (ed.), *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich.
- Дандал 1999: P. Dendale, *Devoir au conditionnel: valeur évidentio-modal et origine du conditionnel*, *Cahiers Chronos 8*.
- Дандал 2001: P. Dendale, *Les Verbes modaux*, *Cahiers Chronos 8*, Amsterdam, Rodopi.
- Дирас 1984: M. Duras, *L'Amant*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Дирас 1988: M. Diras, *Ljubavnik*, Sarajevo: Svjetlost.
- Звекић Душановић 2011: D. Zvekić Dušanović, *Modalnost: motivaciona modalnost u srpskom i mađarskom jeziku*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Ивић 1973: M. Ivić, *Problematika modalnih rečenica*, in: *Otázky slovanské syntaxe III*, Brno, 85–91.
- Кронинг 1996: H. Kronning, *Nécessité et hypothèse: devoir non déontique au conditionnel*, in Dendale, P. & Tasmowski, L, *Le conditionnel en français*, Paris, Klincksieck, *Recherches linguistiques 25*, p. 251–276.
- Лажонс 1977: J. Lyons, *Sémantique linguistique*, trad. J. Durand et D. Boulonnais, Larousse, Paris.
- Ле Керлер 1996: N. Le Querler, *Typologie des modalités*, Presses universitaires de Caen.

- Мразовић 2009: P. Mrazović, *Gramatika srpskog jezika za strance*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Палмер 1979: F. R. Palmer, *Modality and the English modals*, New York: Longman.
- Перек 1965: G. Perec, *Les choses*, Paris: Julliard.
- Перек 2011: Ž. Persek, *Stvari*, Zrenjanin: Agora.
- Пипер и др. 2005 : П. Пипер и др, *Синтакса савременога српског језика*, Институт за српски језик САНУ, Београдска књига, Београд, Матица српска, Нови Сад.
- Поповић 2014: Љ. Поповић, *Контрастивна граматика српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност*, Београд: САНУ.
- Радовановић 2009: М. Радовановић, *Фази лоџика у лингвистици: темељна начела и одабрани примери*, Београд: САНУ.
- Рижел и др. 1994: M. Riegel et al, *Grammaire méthodique du français*, Paris: PUF.
- Селимовић 1970: М. Selimović, *Tvrđava*, Sarajevo: Svjetlost.
- Селимовић 2007: М. Selimović, *La Forteresse*, Paris: Serpent à plumes.
- Селимовић 1966: М. Selimović, *Derviš i smrt*, Sarajevo: Svjetlost.
- Селимовић 2004: М. Selimović, *Le derviche et la mort*, Paris: Gallimard.
- Станојчић и Поповић 1994 : Ж. Станојчић и Љ. Поповић, *Грамматика српског језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стевановић 1969: М. Stevanović, *Savremeni srpskohrvatski jezik II*, Beograd: Naučna knjiga.
- Трбојевић Милошевић 2004: И. Трбојевић Милошевић, *Модалност, суд, исказ: епистемичка модалност у енглеском и српском језику*, Београд: Чигоја штампа.
- Турнадр 2004: N.Tournadre, *Typologie des aspects verbaux et intégration à un théorie du TAM*, *Bulletin de la Société Linguistique de Paris* XCIV.
- Хансен 2007: В. Hansen, *A morpho-syntactic typology of constructions with modals in Serbian*, *Papers in Linguistics* 6, University Regensburg.

Milana L. Dodig

## QUELQUES RELATIONS ENTRE LES VERBES MODAUX DEVOIR–MORATI ET POUVOIR–MOĆI AU POTENTIEL ET AU CONDITIONNEL

### Résumé

La catégorie de la modalité représente un phénomène très complexe et ramifié. Il y a de nombreux outils grammaticaux et lexicaux de l'expression de cette catégorie, ainsi que de nombreuses significations et valeurs modales. Un des moyens de la qualification modale fréquemment cités sont les verbes modaux. Dans la littérature linguistique serbe, la question de la liste finale des verbes modaux, ainsi que la distinction des verbes modaux d'autres verbes au sens modal, n'est pas finalement résolue, mais ici nous n'allons pas traiter cette question. Nous nous sommes limité dans ce travail à examiner le sens des deux « vrais » verbes modaux *pouvoir* (*moći*) et *devoir* (*morati*). Étant donné que la fonction primaire du potentiel est d'exprimer les valeurs modales, et que son équivalent français aussi connaît les emplois modaux, notre objectif est de présenter les relations qui existent entre les verbes modaux en question au potentiel et au conditionnel, et de montrer les résultats de l'analyse comparative de leurs occurrences, sens et valeurs.

**Mots clés:** la modalité, les verbes modaux *pouvoir* (*moći*) et *devoir* (*morati*), le potentiel, le conditionnel.

Примљен 22. априла 2016. године  
Прихваћен 16. октобар 2016. године

Ана М. Вујовић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Училишњи факултет

## НЕКЕ ЛЕКСИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА У АФРИЦИ

Овај рад указује на чињеницу да је француски језик одавно престао да буде само питање Француске. Најпре због тога што број људи који њим говори стално расте, а потом и због тога што они живе на пет континената у земљама у којима тај језик има статус матерњег, службеног, језика на којем се врши образовање или привилегованог језика. Овај рад бави се врстама лексичких особености француског језика у Африци које третирамо са синхронског аспекта користећи дескриптивну методу. Анализирамо само савремено стање, без икаквих нормативних разматрања. Циљ овог рада је да пружи преглед неколико типова лексичких особености: нове лексеме (које у највећој мери одсликавају културне особености датих крајева), потом лексеме које постоје и у стандардном француском језику али са другачијим значењем, лексеме које су претрпеле неке граматичке промене и оне које су промениле своја конотативна значења, лексеме које су настале кроз нове процесе деривације и композиције. Посебно указујемо на утемељеност тих особености у разноликим културама афричких земаља и објашњавамо их кроз социолошко-културолошку компаративну анализу, показујући и неке утицаје локалних афричких језика, али и других језика са којима је француски језик у тим крајевима био у контакту (арапског, португалског и енглеског). На основу резултата истраживања долазимо до закључка да је лексика француског језика у Африци у великој мери настала под утицајем традиције и културе афричких земаља, али и као производ иновирања под утицајем већ постојећих речи и начина творбе речи у француском језику.

Кључне речи: француски језик, франкофона Африка, особености, лексика, култура, традиција.

„La langue française n'est point fixée et ne se fixera point.”  
(Victor Hugo)

Прецизно одређивање броја говорника било ког језика, па тако и француског, није лако постићи ако се не одговори на неколико питања: Какав је статус датог језика у некој земљи? Да ли ће се као говорници неког језика прихватати само они којима је то матерњи, односно први језик, и они у чијим земљама је тај језик званични, или ће се пак у говорнике рачунати и сви они који се на том језику могу писмено и усмено изражавати на било ком нивоу, без обзира на статус датог језика у њихо-

1 ana.vujovic@uf.bg.ac.rs

вој земљи? Да ли то изражавање на неком нематерњем језику треба да се односи искључиво на читање и писање или може да обухвата и оне који се само усмено споразумевају? Потом, имајући у виду да су потребне бар четири године школског учења језика да би се неко њиме могао служити,<sup>2</sup> да ли би уопште у говорнике неког језика ваљало убрајати децу млађу од десет година? И да ли међу говорнике треба убрајати све оне који су дуже од четири године учили неки језик током школовања или оне који су се бар делимично школовали на датом језику? Да не говоримо о проблему прикупљања прецизних и поузданих података које се у разним земљама врши на веома различите и међусобно тешко упоредиве начине, па овај огроман посао често на себе преузима Међународна организација франкофоније и њени регионални бирои.<sup>3</sup>

Када се разматра број говорника француског језика, морају се у виду имати и демографско-лингвистичка предвиђања, а ни она не могу бити сасвим прецизна јер зависе од бројних фактора. Ипак су главне тенденције углавном извесне. Сматра се да ће се средином 21. века број становника на нашој планети стабилизovati (биће их нешто више од девет милијарди), али је сигурно да раст неће свуда бити исти: док се број становника Европе готово и неће променити, у Африци ће се он више него удвостручити, тако да би требало да Европа 2050. године има око 700 милиона, а Африка око 2 милијарде становника. Пораст је већ очигледан од 2000. до 2010. и 2015. године (са 180 на 220 па на 274 милиона франкофоних). Процењује се да ће пораст бити још значајнији до половине 21. века: са 220 милиона говорника (односно 3% укупне светске популације од 7 милијарди људи) у 2010. претпоставља се достизање броја од 700 милиона говорника (односно 8% укупне популације од 9,1 милијарду људи). Европа, која је 2000. године бројала скоро половину франкофоних, 50 година касније могла би имати само 12% од укупног броја франкофоних у свету, док ће тада вероватно око 85% свих франкофоних говорника бити из Африке, и то младих особа од петнаест до 29 година.<sup>4</sup>

Значајна је и чињеница да ће већина франкофоних говорника тада живети у земљама у којима француски није једини језик, већ у онима где су присутни и други језици (било светски, попут енглеског и шпанског, било национални и регионални језици тих земаља, често језици са мањим бројем говорника), што захтева јасно дефинисање статуса фран-

2 Како показују бројне студије које је спровео Унеско, а о томе видети у: *La langue française dans le monde 2010*, réd. A. Wolff et J. Gonthier, Paris, Éditions Nathan, 2010, стр. 25.

3 Према неким подацима, француски језик је почетком овог века имао 113 милиона говорника који њим у потпуности владају и свакодневно га користе, потом 61 милион оних који га користе уз потешкоће или само у појединим специјализованим доменима и 110 милиона оних који су изван франкофоног простора и који га уче да би на њему могли комуницирати са странцима. Занимљиво је да је број оних који га свакодневно користе и број оних који га уче готово исти. Видети: Pascale Certa, *Le français aujourd'hui – Une langue qui bouge*, Paris, Radio France et Éditions Balland/Jacob Duvernet, 2001, стр. 68.

4 И ови подаци су преузети са сајта: <http://www.francophonie.org/-Donnees-et-statistiques-sur-la-.html>.

цуског језика у тим земљама и његовог присуства у образовном систему. Положај француског језика у будућности зависиће, дакле, од два главна фактора: један су демографске промене (на које се не може лако нити у значајној мери утицати), а други су промене у језичком понашању и у начину на који сви ти људи буду користили француски језик. Ово подразумева јачање учења и употребе француског језика које је засновано на боље организованом школаризацији што већег броја деце.<sup>5</sup>

Будући да је већина афричких земаља вишејезична, требало би већ сада размишљати о положају француског језика у њима и о месту које би он могао имати у образовним системима тих земаља. Примећује се, на пример, да је у многим традиционално франкофоним земљама Африке све више присутан енглески (а понегде и кинески), али се они уче углавном јер је већ у одређеној мери научен француски језик. У неким англофоним земљама (попут Јужне Африке, Нигерије или Гане) данас се француски језик више учи него пре, мада енглески не губи свој примат. Осим тога, с обзиром на економске неуједначености између франкофонних земаља Севера и Југа, мора се радити и на већој солидарности и помоћи неразвијенима.

После Европе, највећи број франкофонних говорника је у Африци (око 32 милиона). У подсахарској Африци проценат франкофонних особа највећи је у Габону (чак 80% становништва), а следе Обала Слоноваче, ДР Конго, Камерун и Сенегал. У северној Африци највећи проценат франкофонних је у Алжиру, који је друга земља у свету по броју оних који говоре француски, па затим у Тунису, иако је у Мароку заправо већи број говорника француског језика. На Средњем Истоку највише је франкофонних у Либану и Сирији. Што се тиче региона Индијског океана, иако је на Мадагаскару највећи број франкофонних говорника, на Маурицијусу је француски језик много присутнији због сличности са креолским. У Азији је број франкофонних особа без већих промена, али је све већа потражња за учењем француског у Кини и Индији, а француски и даље доминира у неким областима професионалне комуникације, попут медицине.<sup>6</sup> Док је у Канади број франкофонних у сталном порасту, у Средњој Америци је у паду (највише због проблема на Хаитију). У Европи је највећи број франкофонних у Румунији, Пољској и Молдавији.<sup>7</sup>

У многим афричким земљама француски језик се доживљава као „језик књиге” (*langue du livre*). Одавно и широм света, француски језик је често сматран језиком културе и уметности, али и изразом слободар-

5 Ово је већ довело до великог пораста броја франкофонних особа (на пример у Малију), а остале земље у којима је француски језик језик школаризације су: Бенин, Буркина Фасо, Габон, Гвинеја, ДР Конго, Конго, Нигерија, Обала Слоноваче, Сенегал, Того, Централноафричка Република, Чад).

6 Стога не чуди чињеница да је један од института Универзитетске агенције франкофоније, који има седиште у Лаосу, управо у вези са облашћу медицине – Институт Франкофоније за тропску медицину.

7 Ови подаци се односе на земље чланице Франкофоније и преузети су из: *La mondialisation, une chance pour la francophonie*, Colloque au Sénat, dir. Dominique Wolton, Paris, 2006, стр. 181 и 182.

ског духа, па су у многим земљама мотиви за учење француског језика бивали политички;<sup>8</sup> а они који су га учили понегде су бивали чак и прогањани као опасни субверзивни елементи. Французи данас не желе да се познавање њиховог језика сматра престижним и да се доводи у везу само са образовањем друштвене, интелектуалне или политичке елите, већ желе да истакну његову утилитарну страну и предност коју он може имати у професионалном развоју и напредовању. Међутим, познавање француског језика у многим земљама се и даље доживљава као симбол друштвеног престижа и истинског образовања. Тако га доживљавају и неки писци који су за језик свог књижевног изражавања изабрали француски управо зато што га сматрају језиком културе. А многи угледни и широм света познати уметници и културни посленици пореклом из разних крајева света сами кажу да припадају и стварају у француској култури, што само сведочи о њеној отворености и повезаности са другима. У којој мери ипак постоји свест да је књижевност франкофоних народа, иако написана на француском језику, особена као израз културног идентитета других и различитих народа говори и чињеница да се на неким универзитетима у САД траже стручњаци за афричку књижевност, али и они који су специјалисти управо за франкофону књижевност Африке. На тај начин она се прихвата као специфичан вид француског језика и као посебан књижевни израз или као посебна књижевност. Тиме се такође показује да је француски језик повезан са афричком културом (или боље рећи културама) и да заправо постоје специфични видови француског језика у разним афричким земљама (па тако француски језик у Сенегалу није исти као онај у Обали Слоноваче или у Камеруну).

У модерном свету промена, француски језик, као и сваки други, стално се мења и развија под бројним утицајима са стране, али и услед унутрашњих фактора. Иако се понекад може чути да је француски језик превише сложен, те да се не прилагођава променама насталим у савременом друштву, та опаска се не би могла прихватити. Било је неколико реформи правописа које су обухватиле преко 2000 речи, чије су писање и употреба разјашњени и јасније одређени, што би требало да поједностави писање и учење француског језика. Употреба новог правописа званично је препоручена у франкофоним земљама, али за сада не и обавезна. Нови правопис присутан је у многим речницима, граматикама и уџбеницима, а готово сви програми за аутоматско исправљање текста сачињени су према новом правопису. Званично признавање постојања разних варијанти француског језика види се и у томе што се може би-

8 Тако су, на пример, у 18. веку, када је италијански језик био језик елите у Румунији, Румуни желели да читају Енциклопедију, па су најпре упознали Волтера, потом и Мишлеа, па и разна тајна револуционарна и масонска удружења. Француски језик постао је у њиховој свести језик филозофске мисли, грађанства и развоја националних идеја, симбол одбацивања старог режима. Свесне овога, власти су државне стипендисте слале у Берлин и Санкт Петербург, а не у Париз. Видети: *La mondialisation, une chance pour la francophonie*, Colloque au Sénat, dir. Dominique Wolton, Paris, 2006, стр. 59.



рати између програма за кориговање написаног текста према француском језику из Француске, оном из Белгије или из Квебека. Осим ових и сличних промена које се дешавају у француском независно од утицаја других језика, у свету све бројнијих контаката француски језик ће опстати и развијати се једино ако настави да се мења и прилагођава одговарајући на нове потребе франкофоних људи у бројним и културно веома различитим земљама. Француски језик какав се говори у самој Француској није нити могуће, нити паметно предавати, и у школама у Сенегалу, на пример, већ би, према мишљењу неких стручњака, било неопходно да француски прихвати промене и утицаје локалних средина, а да се тим питањима баве и неке институције, попут Сенегалске академије или неке друге (као што је то већ случај са академијама које постоје у бројним земљама шпанског говорног подручја, а баве се променама и специфичностима шпанског језика, не очекујући сва решења од Шпанске краљевске академије).<sup>9</sup> Зато, не треба бежати од промена у француском језику које би га приближиле идејном и животном окружењу франкофоних говорника у разним крајевима света. На одређени начин, прелазак са традиционалног на модерно огледа се и у језику, па и сам француски језик, који се последњих петнаестак година говори у Француској (посебно међу младима и у урбаним срединама) и који се назива *beur*, заправо је последица креолизације језика и утицаја арапског језика бројних имиграната у самој Француској.

Француски језик припада свима онима који су га усвојили, који га богате и обнављају удахњујући му свој идентитет који му је, иако испрва страни, неопходан да би остао виталан. Јасно је да језик комуникације не може бити језик који би био очишћен од свега експресивног и афективног па би тако постао на изванредан начин исушен и сведен на шематизам. Искусни лексикографи и лингвисти, чак и они који се баве правилном употребом француског језика, попут Белгијанца Андреа Гоза (André Goose), уредника тринаестог издања *Bon Usage*, предлажу да се успоставе неки критеријуми на основу којих би француски језик одређене лексеме могао прихватити. То је најпре њихова корисност односно чињеница да су такве лексеме људима потребне у конкретном друштвеном окружењу. Потом је неопходно да оне због своје економичности и јасности буду ефикасне у комуникацији. И коначно, важно је да буду релативно честе у употреби, и то не само на неком уском географском подручју, као и да буду продуктивне, односно да служе као база за грађење изведеница и сложеница.

У Африци је посебан проблем низак ниво сколаризације у неразвијеним франкофоним земљама, тако да је у неким афричким земљама које се сматрају бастаионима франкофоније број франкофоних говорника, заправо, све мањи, јер је општи степен сколаризације низак (у просеку око 25%, мада су разлике међу земљама велике), па је разумљиво да деца која се не описмењавају на матерњем језику неће моћи да савладају

<sup>9</sup> Видети: *Francophonie et mondialisation*, coordonné par Anne-Marie Lulan et Didier Oillo, 2008, Paris, CNRS Éditions, 2008, стр. 105.

ни француски ни било који други језик. Ту се пред језичке стручњаке и методичаре постављају бројна питања: Која је визија најефикасније школе у Африци? Какав је однос француског и локалних језика? Какав француски језик треба предавати у школама? Ко су ученици и наставници у таквим школама и какве су њихове потребе?

Француски језик Африке нису измислили социолингвисти или политичари. Он је само одраз реалности, а признавао га је још један од оснивача Међународне организације франкофоније сенегалски књижевник и председник Леополд Седар Сенгор (Léopold Sédar Senghor) седамдесетих година прошлог века. Дугогодишњи председник Међународне организације франкофоније Абду Диуф (Abdou Diouf) говорио је да народи Африке у Франкофонији треба да се осећају сигурнима и да у тој организацији чувају свој специфични идентитет настао у коезистенцији француског са афричким језицима. Сматрао је да је време елитистичког пуризма прошло, да се не треба стидети чињенице да постоји француски језик Африке, те да и Африканци, попут Канађана, Белгијанаца и Швајцараца, имају право на свој француски језик, али уз неопходно очување његове структуре и чврстине. „Le temps du purisme élitiste est dépassé, il faut tourner la page et proposer de nouvelles normes prenant en compte les usages de bon aloi. Il y a un français d’Afrique; il ne faut pas en avoir honte. Québécois, Belges et Romands font, sans complexes, usage du leur. Il faut lui conserver cependant sa structure et sa solidité”. Није дакле реч о томе да се француски језик африканизује, већ да се успостави нека врста језичког и културног партнерства које би француски језик учинило језиком свих друштвених актера у Африци. Кристијан Пирен (Christian Puren) указује да се тај процес одвија кроз социолошки, антрополошки и семиолошки приступ.

Француски језик какав се користи у Африци све се више креолизује и удаљава од стандардног француског језика, што је директна последица чињенице да је мало оних који се редовно школују и који читају књиге или уче из уџбеника на француском. Стога се прави све дубљи јаз између француског каквим говоре високо образовани људи из имућнијих слојева становништва (образовани у Француској и пословно повезани са њом) од француског језика којим говори обичан народ. То заправо и није исти језик и док једни излаз виде у развоју школског система у тим земљама, други сматрају да такво стање на терену треба једноставно прихватити. Остаје, ипак, код већине, јасна свест о томе да француски језик у Африци никада неће бити, и не треба да буде, исти као онај којим се говори и пише у самој Француској или у другим европским франкофоним земљама. Према речима Буалема Сансала /Boualem Sansal/, франкофоног писца алжирског порекла, затварање у сопствени језик и затварање тог језика према утицајима са стране може водити ка повратку у прошлост, ка губљењу правог односа са садашњошћу. „*En se fabriquant sa propre langue ou en s’enfermant dans sa langue, on ne va pas*

*très loin. Il faut s'accrocher au mouvement général, sinon les tendances au repli peuvent faire reculer dans le temps*<sup>10</sup>.

Неологизми који се данас стварају у разним земљама носе собом и боје и звуке тих других и другачијих поднебља и култура, одликују се веома јаком лингвистичком логиком и повезивањем, сликовитошћу и, често, духовитошћу. Најлакше се прихватају иновације у лексци, то је област у којој су увек и били најснажнији утицаји других језика и култура. Лексика је уједно и сама по себи област која у највећој мери открива специфичности културног идентитета људи који датим језиком говоре. У овом раду издвајамо неколико врста лексичких особености у савременом француском језику у Африци:

- Скоро две трећине свих лексичких особености које се појављују у француском језику у Африци јесу нове лексеме које се односе на реалije типичне за афричку стварност, а које не постоје у другим деловима франкофоног говорног подручја. Ове лексеме су заправо оне које су у највећој мери културолошки обојене и које су настале под утицајем локалних афричких језика: *adji* је врста игре; *adjoguin* је традиционални музички инструмент; *magal* или *maggal* је верски празник; *magnan*, *magna* и *manian* су облици речи која означава врсту црног мрава; *peau de prière(s)* је овчија кожа и крзно који се користе као тепих на којем се обавља молитва. Неке сложенице настале су као одговор на потребу да се прецизније именује богати биљни и животињски свет афричког континента, па се зато, на пример, разликују разне врсте антилопа (*antilope-bubale*, *antilope-cheval*, *antilope-royale*) и банана (*banane-douce*, *banane à bière*, *banane à cuire*).
- Постоје и бројни изрази који означавају појмове за које стандардни француски језик већ има одговарајуће речи, али ови изрази настали у Африци показују, са једне стране, посебну језичку снажљивост и инвентивност да се на очигледан и сликовит начин означе поједини појмови, а са друге стране показују колико је афрички француски језик (или боље рећи језици) прилагођен тамошњем природном и културном окружењу. Тако се, на пример, изрази попут *viande de brousse* („дивљач”) или *homme caméléon* („лицемер”) употребљавају уместо стандардних речи *gibier* и *hypocrite*, не зато што се те речи не би могле користити, већ што ови новонастали изрази или сложенице живописније и за те крајеве вероватно јасније означавају дате појмове.
- Бројне речи које постоје у стандардном француском у Африци су промениле значење. Неке су тако сузиле значење (мада не на исти начин у свим крајевима): значење речи *préparer* се сузило на *préparer un repas*, *cuisiner*; *acteur* не значи „глумац”, већ само „главни лик у филму”; *lunettes* нису сваке наочаре, већ само „наочаре за сунце”; *jus* није сваки сок, већ само „сок од маракује”, а *viande* није било које

10 Видети: *La langue française vue d'ailleurs*, 100 entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet (2001), Casablanca, Tarik Éditions, стр. 94.

већ само „говеђе месо”. Друге речи, пак, своје су значење прошириле: *affaire* је попримило значење шире него у стандардном француском, па тако значи „занимање, подухват, процес, лична ситуација”, а употребљава се и у бројним изразима; *patron* је постала реч која не означава само газду у односу запослени-послодавац већ сваку особу која има неки супериоран положај у односу на другу особу; *frère* је сваки човек сличан по годинама или по припадности некој групи, а не само „брат”; *se doucher* не значи само „туширати се” већ прати се у било ком облику.

- У неким лексемама дошло је до граматичких промена врсте речи којој припадају или рода. Неки глаголи, који су у стандардном француском језику директно прелазни постају непрелазни (*fréquenter* значи само „ићи у школу или гимназију”; ономотопеја је додата уз именицу тако да *vélo rouit-rouit* у Малију означава мотоцикл; од израза у обраћању некоме, као на пример *dis, Patrice* дошло се до тога да само *dis* у писању некоме замењује *cher, chère!*). Има чак и готово невероватних примера у којима су читаве реченице или делови реченице добили значење именице: тако се за широке панталоне или кошуљу каже *papa m'a donné* („дао ми тата”); за Африканца који се школовао негде у иностранству се каже *quand j'étais* („кад сам био”), а *France au revoir* („до виђења, Француска”) је половно возило увезено из Француске.
- Постоје и новостворене речи које су резултат деривације или композиције. Оне заправо следе неку језичку логику, па се тако коришћењем постојећих префикса, суфикса и основа речи, али уз њихово ново комбиновање, граде сасвим нове речи. Тако се за бензинску пумпу каже *essencerie*, по аналогији са *épicerie*, што је одличан пример како се од већ постојеће француске речи *essence* која значи „бензин” формира именица *essencerie* (која означава место где се тај бензин продаје/купује) уз коришћење истог суфикса који се користи за грађење неких других именица које означавају места продаје/куповине неких артикала (попут *épicerie, boulangerie, pâtisserie*). Стварају се и нови глаголи додавањем суфикса на именицу или придев: *pedégér* значи „управљати фирмом”, настало од *PDG*; *cadeauter* у значењу „поклонити” (од речи *cadeau* – „поклон”); *enceinter* настало од придева *enceinte* („трудна”) значи „учинити жену трудном”; од фамилијарне речи *fric* настао је глагол *friquer* („дати новац”). Примере стварања нових сложеница имамо, рецимо, у *contre-sorcier* („особа која ослобађа од дејства чини”); *demi-pantalon* је врста бермуда, *co-érouse* (једна од супруга у срединама у којима је дозвољено да мушкарац има две жене).
- Речи и изрази који мењају своја конотативна значења или регистар језичке употребе. Временом се значење речи *avocat* („адвокат”) изједначило са речју *menteur* („лажљивац”), што открива много о односу говорника према неком занимању или појави. Постоје и со-

цио-семантичке разлике попут значења речи *vieux* („стари“) која у Африци има врло позитивну конотацију, док у Европи добија донекле чак и негативну конотацију, што само показује однос две културолошке средине према старима и старости уопште. Понекад су разлике такве да могу довести до збуњености саговорника који са њима није упознат јер речи добијају понекад чак и супротно значење: *pétasse* губи пејоративно значење и означава нечију девојку; *emmerder* се употребљава са ослабљеним значењем као „сметати“. У афричком француском језику реч *démerder* је изгубила своје вулгарно значење и значи „снаћи се, извући се из невоље“, док су сасвим неутралне речи као *acculturé*, *assimilé*, *évolué* добиле негативне конотације: *acculturé* или *assimilé* је Африканац који је напустио своју културу и у потпуности прихватио западну; *femme évoluée* је жена превише слободног понашања.

- Користе се и стилске фигуре, попут метафоре или метонимије: *policier* („полицајац“) се каже за петарду која прво дуго звижди пре него што експлодира; реч *taquis* (значи „шикара, честар“, али је и назив који се давао припадницима Покрета отпора у Француској током Другог светског рата) користи се за илегалца у студентском дому или неком изнајмљеном стану; биоскопска сала назива се *film*, зграда са више спратова је *étage* („спрат“), а фотографија је *pose* („поза, позирање“).
- Веома су занимљиви они фраземи који описно указују на активности на које се дате именице или глаголи односе и само показују очигледну реалност: људи који раде на радију и у штампи називају се „велика уста и дуге оловке“ (*grandes bouches et longs crayons*); за онога ко је умро млад каже се да је „умро црне косе“ (*mourir les cheveux noirs*); сликовити изрази: преводилац се каже „господар језика“ (*maître-de-langue*).

Јасно је да је свака подела лексичких особености било ког језика врло релативна јер се многе речи и изрази могу сврстати у неколико група. Свака ова реч или израз такође нису присутни свуда у Африци нити у свим друштвеним групама (неке употребљавају образованији људи из урбаних средина, а друге мање образовано рурално становништво). Нису сви ни подједнако често у употреби, нити припадају свим језичким регистрима (неки су карактеристични само за говорни језик, а други само за писани – књижевни или административни и сл.).

Постоје и изрази који су на први поглед врло неутрални и могли би се односити на разне ствари, али заправо скривају нешто што није zgodно директно и отворено рећи (често и са призвучком ироније): „ићи у своју другу канцеларију“ (*aller à son deuxième bureau*) значи ићи код љубавнице. Значење неких речи и израза може се и разликовати од једне до друге афричке франкофоне земље, па тако глагол *vibrer* у Сенегалу значи „забављати се“, а у Камеруну „водити љубав“.

Поред јасног утицаја локалних језика, постоје и трагови утицаја језика неких других колонизатора или суседа на афричком континенту – арапског, португалског, енглеског. Позајмљенице из тих језика најчешће имају денотативну вредност, означавају природне појаве, традиционалне институције, веровања, прославе, игре, одевне предмете, алатке, кулинарске специјалитете и пића итд. Тако се у Сенегалу за шибице каже *phospore*, као наслеђе из периода португалске окупације (на португалском се шибице кажу *fosforo*). Из арапског су преузете бројне речи као, на пример, *médersa* („школа где се учи арапски“), *hadj* („хаџилук у Меку“). Из енглеског су речи позајмљиване у новије време, а неке од њих су се показале као врло честе (*boy* је слуга, *boyerie* негде означава сву послугу у једном домаћинству, а негде просторије у којима живи послуга), а и као врло продуктивне јер се користе и у бројним сложеницама (*boy-maison*, *boy jardin*, *boy-bébé* итд.).

Посебно је занимљиво то како је француски језик у Африци препун израза који одсликавају свет натприродног, магичног и чудесног као битну карактеристику како традиције тако и свакодневног живота тамошњих људи. Тако се у Бенину или Тогоу врач назива *droguiste* („господар дрога“), у Западној Африци *féticheur*, а у Камеруну *homme à quatre yeux* („човек са четири ока“). У Африци израз *être blindé* (дословни превод би био „бити блиндиран“) значи „бити заштићен од неке натприродне силе“, док се у Француској исти израз користи у значењу „бити богат“ (*être riche*). На острву Реунион се амајлија назива *garantie* или *garde-corps* („гаранција“ или „чувар тела“), а врач или исцелитељ се каже *charlater* и *marabouter* (*marabout* баца чини) (Serta 2001: 70–72). Извесно је да су оваква прилагођавања француског језика специфичностима разних средина доказ његове виталности, способности иновирања и развоја.

Инвентивност, уношење нових речи које измишљају неки аутори, посебно је занимљива и пожељна у књижевности. Тако Бесора (Bessora), списатељица и антрополог, чији је отац из Габона, а мајка из Швајцарске, воли да њени јунаци користе необичне речи које се користе у Габону или Швајцарској, као и да измишља нове речи: *gaulologue* је реч која означава онога који истражује Галију, а направљена је по аналогiji са постојећим речима *égyptologue* или *sinologue* (онај који се бави истраживањима Египта, односно Кине).

У овом смислу значајан је и рад на стварању речника франкофоније. Први такав речник *Dictionnaire Universel Afrique* настао је 1995. као плод заједничких напора Франкофонске агенције за високо образовање и истраживање /*Agence francophone pour l'enseignement supérieur et la recherche*/ и француске издавачке куће „Nachette“. Овај речник, намењен земљама Африке и региона Индијског океана, а који је обухватао речи, властита имена и неке енциклопедијске одреднице, имао је великог успеха, па су исти издавачи одлучили да се подухвате рада на стварању једног општег франкофоног речника. Тако је 1997. године светлост дана угледао *Dictionnaire Universel Francophone*, који настоји да обједини и

прикаже различите и бројне лексичке промене које је француски језик доживљавао употребом широм света. Упоредо са облицима речи и израза такозваног стандардног француског језика, наведени су и речи и изрази који се користе на пет континената: како, на пример, специфични термини у вези са особеностима живог света разних крајева и региона, тако и властитим именима места и људи који битно обележавају културу и живот бројних франкофоних народа, а укратко су представљене и земље чланице Међународне организације франкофоније. Последњих двадесетак година озбиљно се ради и на стварању дигиталног франкофоног речника, односно Панфранкофоне базе лексикографских одредница /Base de données lexicographiques panfrancophone, BDLP/, која треба да представља допуну *Дигиталном шрезору француског језика /Trésor de la langue française informatisé/*.<sup>11</sup>

Посебно је занимљив *Инвентар лексичких особености француског језика црне Африке /Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire/* кога је начинила екипа коју чине лексикографи из 12 афричких земаља, а коју је окупила Универзитетска агенција франкофоније /Agence universitaire de la francophonie/ и чије се прво издање појавило 1983. године, а касније поновљено 1988. и 2004.

Све су бројнији сајтови на којима се могу наћи афричке пословице на француском језику, а уз њих одговарајуће на француском језику који се користи у самој Француској, као и они са афричким властитим именима, а у којим је видан напор да се изразе традиција и аутентичност афричких култура уз поштовање норми француског језика. Више се и не набрајају све позајмице који је афрички француски језик преузео из разних афричких језика, сви трансфери, ширења или сужавања значења, метафоризација или промене врста речи. Овакве језичке промене показују потребу афричких народа да буду чврсто укоренењени у свој културни ареал и у баштину својих предака, али уз отварање према осталом свету које врше преко и уз помоћ француског језика.

Имајући у виду демографски развој и потребу за растом броја сколаризоване деце у афричким франкофоним земљама, могло би се слободно рећи да ће од овог континента зависити будућност француског језика. А управо овом континенту је најпотребнија помоћ осталих, развијенијих и богатијих, франкофоних земаља и управо ће се на примеру овог континента доказивати солидарност као једно од основних начела и најважнијих задатака света Франкофоније. У том смислу, охрабрује активно учешће Африканаца у мрежи „Одбрана француског језика” /*Défense de la langue française*/, чији корисници указују на опасност која прети француском језику, али и на конкретне примере корисности познавања француског језика у свакодневном животу.<sup>12</sup>

11 Дигитални речници француског језика какав се говори у разним регионима могу се наћи на: [http://www.lexilogos.com/francophonie\\_dictionnaires.htm](http://www.lexilogos.com/francophonie_dictionnaires.htm). Они представљају неисцрпно богатство особености речи, израза и њихових употреба у разноликом франкофоном свету.

12 Видети: [www.langue-francaise.org](http://www.langue-francaise.org)

Жеља нам није била да се у овом раду бавимо односом какав разни народи земаља имају према француском језику као језику некадашњег колонизатора јер је тај однос у највећој мери условљен политичким факторима (пре свега начином на који је дата земља стекла независност у односу на Француску). Сви они који су француски језик изабрали за језик свог књижевног или било ког другог професионалног изражавања, иако им то није матерњи језик, слажу се да је међусобни утицај језика неопходан и неизбежан у савременом свету, али не као просто сабирање, већ као међусобно прожимање и синтеза. Тако многи франкофони писци изјављују да у свом књижевном стваралаштву, поред француског и свог матерњег језика, користе и познавање других језика са којима су се сретали у својој домовини или током боравака у другим земљама (португалског, енглеског, шпанског, италијанског). Све се ово доживљава као обогаћивање језика и начин да читаоци непосредно чују глас човека дате франкофоне земље, да га упознају и боље сагледају како он говори и мисли.

Повезаност језика, култура и културне разноликост је у суштини солидарности за коју се залаже франкофони покрет и Међународна организација франкофоније. Језик је тај који у највећој мери открива и одсликава културу једног народа у најширем смислу (од уметничких дела преко традиције, веровања и система вредности до обичаја свакодневног живота). А богаћење француског језика под утицајем афричких језика и култура треба схватити као обједињавање два типа културних одлика: традиционалне наслеђене културе и културе изграђивања односа са другима, али и двоструке улоге језика (језик као израз неке културе и језик као средство комуникације). Креолизација француског језика истовремено представља и очување корена и прилагођавање модерном. Прихватање мешања језика и култура чини се као најбољи, ако не и једини начин да се разуме савремени свет.

Ако се прихвати да је француски језик у Африци не само инструмент комуникације већ и место на којем се граде идентитети тамошњих народа и да је он у служби сваког грађанина (а не само образоване и имућне друштвене елите), неминовно је да буде схваћен и као средство које доприноси општем друштвеном развоју. Све ово води ка неким врло значајним питањима која још чекају своје научно утемељене одговоре. Ту најпре мислимо на лингвисте и методичаре који треба да анализирају степен прихватљивости оваквих лексичких особености, а потом и свих других промена које француски језик доживљава у разним крајевима света у којима се говори. Може се ипак закључити да је француски језик у Африци све мање удаљен од свакодневне афричке културе, да га тамошњи говорници усвајају и употребљавају из свог специфичног угла, имајући свест о глобалном положају и улози француског језика у савременом свету.



**Литература**

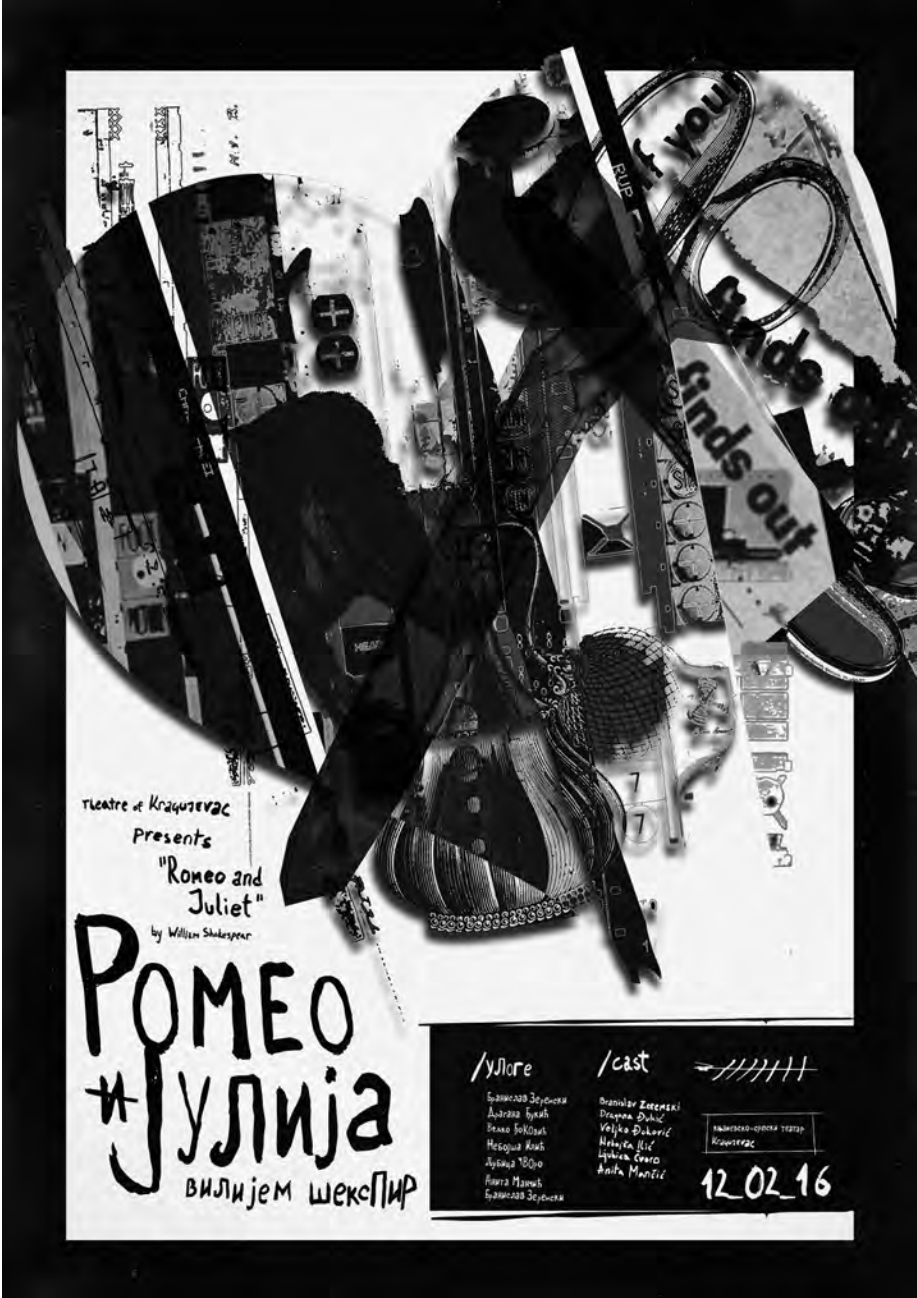
- Serta 2001: P. Certa, *Le français aujourd'hui – Une langue qui bouge*, Paris: Radio France et Éditions Balland/Jacob Duvernet.
- Dictionnaire universel francophone*, 1997, Paris: Hachette/Edicef.
- Dimon 2008: P. Dumont, Regard interculturel sur les particularités lexicales du français d'Afrique, *Tréma* 30, 75–86, <http://trema.revues.org/179> (23. 03. 2016.)
- Équipe IFA, 2004, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, coor. D. Racelle-Latin, EDICEF/AUF.
- Francophonie et mondialisation*, 2008, coordonné par Anne-Marie Laulan et Didier Oillo, Paris: CNRS Éditions.
- Ema 1997: A. D. Héma, Francophonie et mise en œuvre des solidarités spécifiques en vue du développement, *Quelle francophonie pour le XXIe siècle*, Paris: KARTHALA et Agence de la Francophonie, 219–230.
- La langue française vue d'ailleurs*, 2001, 100 entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Casablanca: Tarik Éditions.
- Trean 2006: C. Tréan, *La Francophonie*, Paris: Le Cavalier Bleu
- Vujović 2014: A. Vujović, *Frankofonija u svetu i kod nas*, Beograd: Učiteljski fakultet.

**Ana M. Vujović****SOME LEXICAL PARTICULARITIES OF FRENCH LANGUAGE IN AFRICA****Summary**

This paper points at the fact that for a long time French language has been significant not only for France, but also for some other countries. There are more and more people who speak French and those people live in five continents, in the countries where French has the statuses of a native language, official language, and language of education or the privileged language. This paper is on the sorts of lexical particularities of French language in Africa, being analysed from the synchronic aspect, using descriptive method. We are analysing only the current state, without any normative discussions. The aim of this paper is to give a review of several types of lexical particularities: new lexemes (which mostly describe cultural particularities of the certain areas), then lexemes which exist in standard French language, but with different meaning, lexemes which were influenced by some grammatical changes and those which changes connotative meaning, lexemes which appeared thorough new processes of derivation and composition. We are particularly pointing at the foundation of these particularities in versatile colours of African countries and we are explaining them through sociological-cultural comparative analysis, showing some influences of local African languages and other languages, which French was in contact with in those areas (Arabic, Portuguese, and English). Based on the result of the research, we are concluding that lexis of French in Africa was influenced by tradition and culture of African countries, and as a product of innovation under the influence of the existing words and word building in French.

**Key words:** French language, Francophone Africa, particularities, lexis, culture, tradition.

Примљен 30. марта 2016. године  
Прихваћен 30. септембар 2016. године



Teatre at Kraquzevac

Presents

"Romeo and Juliet"

by William Shakespeare

# РОМЕО и Јулија

УИЛИЈАМ ШЕКСПИР

/ulore

Бранислав Зељчиќа  
Душанка Ђукић  
Бранко Јаковић  
Насоја Кокић  
Љуба 1800  
Анита Манић  
Бранислав Зељчиќа

/cast

Бранислав Зељчиќа  
Душанка Ђукић  
Велко Ђаковић  
Анита Манић  
Љуба 1800  
Анита Манић

#####

КАРАЉЕВИЋА-ОБРАТКА 112237  
КРАКУЗЕВАЦ

12.02.16

Маја П. Станојевић Гоцић<sup>1</sup>

*Висока школа примењених струковних студија, Брање*

## КОРИШЋЕЊЕ РЕЧНИКА КАО СТРАТЕГИЈЕ УЧЕЊА ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА СТРУКЕ

Речници представљају најважније ресурсе за учење лексике енглеског језика струке, па је њихов значај као стратегије учења језика немерљив. У раду се испитују стратегије и подстратегije коришћења речника, како би се у складу са добијеним резултатима осмислила настава енглеског језика струке. Подаци прикупљени помоћу упитника упоређивани су са резултатима преводног теста рађеног уз коришћење речника. Дошло се до закључка да студенти нису показали очекивану ефикасност приликом употребе речника. Сходно томе, подучавање студената ефикасној употреби речника требало би да буде интегрисано у наставу језика струке у циљу постизања ефикасности и развијања стратегија, подстратегija и практичних техника коришћења речника.

**Кључне речи:** речници, лексика, стратегије учења, стратегије учења језика, енглески језик струке.

### Увод

Речници спадају у референтну литературу (референтне материјале или изворе) и представљају основне ресурсе за ученике страног језика. Могу се користити у различите сврхе, јер нам непознате речи могу бити потребне за декодирање (разумевање или рецепцију) код читања или слушања као рецептивних вештина или за кодирање (продукцију) код писања или говора као продуктивних вештина (Nation 2013: 414). Декодирање се одвија када се речник користити за тражење непознатих речи које се срећу током слушања, читања или превођења, потврђивање значења делимично познатих речи или погађање из контекста.

Подучавање студената правилној употреби речника у складу је са идејом да подучавање стратегијама учења језика може бити вишеструко корисно у циљу олакшавања и побољшања процеса учења страног језика. Сходно томе, наставник усмерава и подстиче развој свести студената о употреби речника, као и доношење исправних одлука о томе у којим ситуацијама треба консултовати речник. Наиме, да би се постигло разумевање приликом читања, није неопходно разумевање значења свих речи у тексту. Тражење превеликог броја речи у речнику успорава процес читања и прекида ток мисли, те може учинити читање заморним и мање занимљивим, па чак и одвратити ученике страног језика од развијања и усавршавања ове језичке вештине. Осим консултовања речника и тра-

<sup>1</sup> majastanojevic30@gmail.com

жења значења од наставника или друга у оквиру друштвених стратегија учења језика, непозната реч се може прескочити (уколико није битна за разумевање поруке текста) и може се погодити њено значење на основу контекстуалних или других расположивих информација. С тим у вези, сусретање са новим вокабуларом имплицира анализу непознате речи, односно њених делова, коришћење контекста, консултовање референтних извора или успостављање паралела са другим речима (Nation 2013: 330–331). По правилу, консултовање речника је резервисано за речи које су од суштинске важности за разумевање текста.

Иако је речник свакако најважнији извор учења речи, у овом раду се испитује претпоставка да поједини студенти не користе речнике у довољној мери, односно да их не користе на одговарајући начин, што значи да неће бити речи о речнику као лексикографском средству, већ ће истраживање бити усмерено ка испитивању начина коришћења речника од стране студената енглеског језика струке. Студенти, по правилу, не преиспитују сопствено коришћења речника јер мисле да знају довољно о његовој употреби. Међутим, грешке које том приликом праве, а које смо у раду анализирали, демантују овакав став.

### **1. Коришћење речника као стратегије учења језика**

Пошто се речник ретко користи на часу, представља средство које студенти најчешће користе приликом самосталног учења лексике. Поред тога, стратегија коришћења речника посматра се као вид намерног учења (Fan 2003: 224), при чему се подвлачи разлика између намерног (енгл. *intentional*) и ненамерног (енгл. *incidental*) учења лексике (које се одвија случајно, погађањем значења непознатих речи у току неке језичке активности, попут слушања приче или читања ради разумевања). Стога се стратегија коришћења речника обично упоређује и комбинује са стратегијом погађања значења непознатих речи, посебно у смислу њиховог утицаја на разумевање прочитаног текста. Коришћење стратегије погађања значења непосредно пре употребе речника би значило да се речник консултује имајући у виду приближну идеју о могућем значењу речи. Тада су и веће шансе за проналажењем оног значења које одговара контексту у коме се реч појављује, што је предуслов за добру рецептивну употребу речника (Nation 2008: 115). С тим у вези, подучавање студента стратегији коришћења речника подразумева упознавање са одликама појединих речника, њиховим предностима и недостацима, најефикаснијим начинима претраживања одредница у речнику, као и комбиновањем речника са стратегијом погађања значења непознатих речи. Може се инсистирати и на развоју свести студената о потенцијалу речника као основном извору за учење језика.

Костић Томовић (Kostić Tomović 2011: 555) наглашава да би, без обзира на то ко су корисници стручних речника (нпр. студенти или преводиоци), корисници требало да поседују четири компетенције које доприносе успешној употреби речника. То су: језичка компетенција на

матерњем језику, језичка компетенција на страном језику, стручна компетенција у одговарајућој области и лексикографска корисничка компетенција. Последња компетенција, међутим, не може бити од нарочите помоћи код речника који не нуде друге информације осим еквивалената.

Сходно томе, студенти најпре морају бити информисани о врстама и типовима речника које могу користити. У погледу намене речници се деле на опште и посебне, а стручни речници спадају у групу посебних или специјалних речника. Према броју језика постоје једнојезични (монолингвални), двојезични (билингвални) и вишејезични (мултилингвални) речници, док су билингвализовани речници посебна „хибридна” врста која представља комбинацију билингвалних и монолингвалних речника и надомешћује недостатке и једних и других. Видић (Vidić 2013: 104) истиче да постоје поделе речника према сфери интересовања (на језичке у ужем смислу и нејезичке, које називамо лексиконима и енциклопедијама), према самосталности (на самосталне и анексне речнике као саставне делове монографија или уџбеника) и према медијуму објављивања (на штампане и електронске речнике).

За енглески језик струке предвиђени су стручни речници који садрже специјализовану терминологију из различитих области. Костић Томовић (Kostić Tomović 2011: 554–555) подвлачи да стручни речници имају јасно дефинисану намену и у складу с њом јасно дефинисано тежиште, које представља специфична лексика, односно терминологија одабране струке и стручни жаргон.

Одабир одговарајућег речника требало би да се врши према критеријумима везаним за то колико речи ученици знају, где ће га користити и шта би речник требало да садржи (Nation 2008: 115). Ученици страног језика би, дакле, требало да познају одлике и садржај једнојезичних и двојезичних речника, како општих тако и посебних, да би знали који од њих да консултују у датом тренутку. У предности двојезичних речника убраја се чињеница да обезбеђују значење на приступачан начин, да могу бити двосмерни (нпр. енглеско-српски и српско-енглески) и да су погодни за ученике почетног и средњег нивоа знања. Они не пружају податке о концептуалном значењу речи, неопходних за разумевање њеног концепта, примере одговарајућих колокација и употребе речи. Помоћу двојезичних речника студенти уче значење речи помоћу превода, што може бити и контрапродуктивно, јер не доприноси развијању вештине говора, укључујући и вештину парафразирања. С друге стране, пошто омогућују студентима да брзо схвате значење речи, студенти обилато користе двојезичне речнике.

Једнојезични речници, обезбеђују информације о значењу, граматици, фреквентности и употреби речи. Дефиниције из једнојезичних речника прате репрезентативни примери, по правилу узети из одређених корпуса, у којима се види функција речи у контексту. Иако су поуздани, ови речници захтевају одређени ниво језичке компетенције, укључујући граматичку и лексичку компетенцију, која подразумева вокабулар од

најмање 2000 речи (Nation 2008: 114–115). Стога Гарднер (Gardner 2013: 129–130) сматра да је поједностављење дефиниција у једнојезичним речницима, као и реченица које служе као примери контекстуалне употребе речи од кључног значаја за њихово лакше коришћење.

Упоредо са развојем информационих технологија развијају се и усавршавају електронски речници. Данас се првенствено користе онлајн речници на таблетима и мобилним телефонима, као и речници који представљају апликације за рачунаре и мобилне телефоне. Поред доступности и преносивости, предност електронских речника огледа се у скраћењу брзине тражења речи. Пошто се користе у оквиру електронског учења, учења на даљину и мобилног учења као савремених модела учења, њихова употреба подразумева електронску или дигиталну писменост.

Иако поједина истраживања показују да студенти у подједнакој мери користе и једнојезичне и двојезичне речнике (Huang, Eslami 2013), Киан (Qian 2004) је утврдио да већина студената средњег нивоа знања користи двојезичне речнике чешће од једнојезичних речника, али и да студенти чешће погађају значења речи него што консултују речник када се сусретну са непознатим речима у тексту. И друга истраживања потврђују да ученици чешће погађају значења речи него што консултују речник (Fan 2003).

Ученици страног језика који користе речник у току читања, по правилу, науче већи број речи од оних који користе само погађање. У том смислу, Лупеску и Деј (Lupescu & Day 1993: 217) произвели су утицајну студију у којој је групи која је користила речник било потребно скоро двоструко више времена да прочита текст, али је она и остварила знатно боље резултате на непосредном тесту вокабулара од групе испитаника којој речник није био доступан, чиме се сугерише да је коришћење речника побољшало усвајање лексике. Недостатак овог истраживања је што су групе тестиране одмах након читања и чињеница да коришћење речника није надгледано, па се не може искључити могућност да су студенти пре употребе речника покушали да погоде значења речи из контекста. У том погледу, Неси и Хеил (Nessi & Haill 2002) су испитивали ситуације у којима су ученици консултовали речник за проналажење значења непознатих речи. Већина консултација је била успешна, али је више од половине ученика било неуспешно бар једном. Они су погрешно тумачили пододреднице у речнику, а постојала је и тенденција да изаберу прво значење на које наиђу. То је условило постојање непоклапања између одабраног значења и контекста у коме је реч смештена.

Међу заговорницима употребе речника је Најт (Knight 1994), која је испитивала ненамерно учење у току читања и утврдила да су студенти који су имали приступ електронском речнику постигли боље резултате на тесту вокабулара од оних који нису консултовали речник, као и да су научили више речи иако им је требало двоструко више времена да прочитају текст. Гу и Џонсон (Gu & Johnson 1996: 654, 668) су такође имали позитивне корелације између успеха на тесту и коришћења речника. Уз

то, Најт (Knight 1994: 285) сматра да, иако многи предавачи и истраживачи одвраћају студенте од коришћења речника и саветују их да погађају значења непознатих речи, а да речник користе само као крајњу опцију, нема довољно емпиријских доказа који би поткрепили тврдњу да тражење речи омета краткорочно памћење и прекида процес разумевања текста. Такође, иако се речи брже и лакше проналазе у електронском него у штампаном речнику, није утврђено да ли брзина и једноставност, која краси електронске речнике, побољшава ретенцију речи усвојених помоћу електронских речника (Hunt, Beglar 2005).

## 2. Методологија

Испитаници у емпиријском истраживању су студенти друге године Високе школе примењених струковних студија у Врању. Подаци о употреби речника од стране студената енглеског језика струке добијени су на основу дела упитника који су користили Хуанг и Еслами (Huang & Eslami 2013) и Фан (Fan 2003). Понуђене ставове из упитника оцењивали су оценама од 1 до 5 и коришћена је Ликертова скала.

Након попуњавања упитника, студенти су преводили стручни текст са енглеског на српски, уз могућност употребе електронских речника, с тим што им је препуштен избор онлајн речника који ће користити. Посебно је анализиран превод термина обележених у тексту (болдираних речи) применом метода анализе грешака. Коришћен је одломак из уџбеника (Brown, Rice 2007: 8) који садржи основне правне појмове.<sup>2</sup> Метод анализе грешака примењен је на лексичке грешке са циљем да се укаже на нетачне преводне еквиваленте појединих термина, пошто лексика представља кључни сегмент енглеског језика струке и завређује посебну пажњу у оквиру наставе.

За статистичку анализу добијених података, осим дескриптивних статистичких мера (аритметичке средине и стандардне девијације), које указују на учесталост коришћења стратегија од стране испитаница, коришћена је и факторска анализа, чији је циљ да покаже у којој мери студенти користе одређене групе појава, пошто се дескриптивном статистичком анализом одређују само општи обрасци коришћења појава. Примењена је и Спирманова корелација (енгл. *Spearman correlation*) како би се утврдила узрочно-последична повезаност између варијабли. Наиме, Спирманов тест корелације примењен је како би се утврдило да ли постоји повезаност између година учења енглеског језика, учинка на тесту

2 Текст под називом *Legal systems* садржи укупно 501 реч. Пружићемо увид у један одломак из текста у коме су обележени кључни термини:

The **head of state** is the monarch, currently the Queen in the UK, but the government carries the authority of the Crown (the monarch). The Westminster Parliament has two **chambers**: The House of Lords and the House of Commons, which sit separately and are **constituted on** different principles. The Commons is an **elected body** of members. Substantial reform is being carried out in the **upper house**, the House of Lords, where it is proposed that the majority of members be **appointed**, with a minority **elected**, replacing the hereditary peers.

превођења текста са енглеског на српски језик и стратегијског понашања студената приликом употребе речника. Пошто Колмогоров-Смирнов тест није показао нормалну дистрибуцију варијабли, коришћене су непараметријске методе (Спирманов којефицијент корелације и Вилкоксонов тест ранга) које немају претпоставку о расподели прикупљених података. Статистичка значајност код свих тестова постоји када је алфа ниво мањи од 0,05.

### 3. Резултати истраживања

У испитивању је учествовало укупно 65 испитаника, чија просечна старост износи 19,62 година (од 19 до 26 године). Мушког су пола 43 (66,2%) испитаника, а 22 (33,8%) женског пола. Просечан број година учења енглеског језика износи 8,82 (од 2 до 19 година). Тест превођења оцењиван је оценама од 1 до 5, а просечан учинак износио је 3,32 (СД = 1,06). Укупан број лексичких преводних грешака износио је 432.

Средње вредности за појединачне стратегије коришћења речника добијене дескриптивном анализом (видети Табелу 1) указују да су најчешће навођене стратегије „тражим значење у двојезичном речнику“, „тражим колокационе обрасце речи“, тј. речи које се користе уз дату реч, и „тражим сва значења нове речи“. Студенти су известили да најређе траже значење у једнојезичном речнику, испитују употребу речи, утврђују којој врсти речи припада нова реч и учесталост речи (да ли је у питању уобичајена или ретка реч). Када се посматра стандардна девијација, увиђа се да је она најнижа у случајевима утврђивања фреквенности речи, што значи да су тада студенти показали највећу усаглашеност одговора. А када се посматрају проценти за појединачне стратегије читања, увиђа се да је 46% студената изјавило да увек траже значење речи у двојезичном речнику. Укупно 26,2% испитаника је назначило да увек траже изговор нове речи, док је 24,6% студената означило да увек траже сва значења нове речи.

С друге стране, када се посматрају проценти који се односе на стратегије које студенти никада не користе, увиђа се да 18,5% испитаника никада не тражи значење непознате речи у једнојезичном речнику, а да 15,4% студената никада не тражи употребу непознате речи, нити утврђује којој врсти речи непозната реч припада.

Табела 1. Фреквенца и дескриптивне вредности за појединачне стратегије употребе речника

Стратегије	Никад (%)	Понекад	Често	Веома често	Увек (%)	АС	СД
Тражим значење у двојезичном речнику	3 (4,6)	6 (9,2)	11 (16,9)	15 (23,1)	30 (46,2)	3,97	1,12
Тражим колокационе обрасце речи	7 (10,8)	5 (7,7)	12 (18,5)	28 (34,1)	13 (20)	3,54	1,21



Тражим сва значења нове речи	6 (9,2)	8 (12,3)	17 (26,2)	18 (27,7)	16 (24,6)	3,46	1,25
Тражим изговор нове речи	5 (7,7)	8 (12,3)	24 (36,9)	11 (16,9)	17 (26,2)	3,42	1,23
Тражим граматичке обрасце нове речи	3 (4,6)	10 (15,4)	24 (36,9)	17 (26,2)	11 (16,9)	3,35	1,1
Тражим значење дате речи у датом контексту	2 (3,1)	14 (21,5)	22 (33,8)	15 (23,1)	12 (18,5)	3,32	1,1
Тражим дефиницију нове речи на енглеском језику	6 (9,2)	9 (13,8)	25 (38,5)	15 (23,1)	10 (15,4)	3,22	1,15
Тражим изведене облике нове речи	9 (13,8)	10 (15,4)	23 (35,4)	13 (20)	10 (15,4)	3,08	1,24
Тражим учесталост речи	5 (7,7)	13 (20)	27 (41,5)	14 (21,5)	6 (9,2)	3,05	1,05
Тражим којој врсти речи припада нова реч	10 (15,4)	15 (23,1)	14 (21,5)	16 (24,6)	10 (15,4)	3,02	1,32
Тражим употребу речи	10 (15,4)	18 (27,7)	13 (20)	12 (18,5)	12 (18,5)	2,97	1,36
Тражим значење у једнојезичном речнику	12 (18,5)	10 (15,4)	19 (29,2)	16 (24,6)	8 (12,3)	2,97	1,29

Спирмановим тестом корелације утврђено је да су студенти који су дуже учили енглески језик имали бољи учинак на тесту превођења ( $r = ,346, p < ,01$ ), а са порастом година учења енглеског језика расте и употреба двојезичног речника за проналажење значења непознате речи ( $r = ,258, p < ,05$ ) и чешће се користе колокациони обрасци речи ( $r = ,270, p < ,05$ ). Поред тога што су студенти дуже учили енглески језик, мање су тражили дефиницију нове речи на енглеском језику ( $r = -,245, p < ,05$ ) и испитивали којој врсти речи непозната реч припада ( $r = -,341, p < ,01$ ). Није, међутим, пронађена повезаност између учинка на тесту превођења и стратегија коришћења речника наведених у упитнику.

Након наведених статистичких испитивања, примењена је факторска анализа у циљу груписања стратегија у потенцијалне конструкте који леже у основи стратегија наведених у упитнику. Факторском анализом су издвојене две компоненте, односно два фактора на основу сличности одговора које су студенти давали. Прва компонента објашњава 37% варијансе и садржи карактеристике као што су тражење дефиниције нове речи, њене употребе и уклапање у дати контекст, док друга компонента објашњава 12,7% варијансе. На основу издвојених карактеристика први фактор смо назвали употреба једнојезичног речника. Анализа другог фактора нам открива карактеристике као што су испитивање колокационих и граматичких образаца речи и употреба двојезичног речника, тако да је овај фактор назван употреба двојезичног речника.

Табела 2. Факторске тежине за стратегије коришћења речника

	Фактори	
	употреба једнојезичног речника	употреба двојезичног речника
Тражим дефиницију нове речи на енглеском језику	,835	
Тражим сва значења нове речи	,703	
Тражим значење дате речи у датом контексту	,639	
Тражим употребу речи	,612	,430
Тражим значење у једнојезичном речнику	,586	
Тражим изговор нове речи	,534	
Тражим којој врсти речи припада нова реч	,497	,428
Тражим изведене облике нове речи	,496	,478
Тражим колокационе обрасце нове речи		,895
Тражим граматичке обрасце нове речи		,646
Тражим значење у двојезичном речнику		,568
Тражим учесталост речи		,438
АС	3,2	3,48
СД	,833	,787

Вилкоксонов тест је показао да студенти више примењују стратегије у оквиру фактора 2 него фактора 1 ( $Z = -2,386, p < ,05$ ). Даље, утврђено је да са порастом година учења енглеског језика опада учесталост примене стратегија груписаних у оквиру употребе једнојезичног речника ( $r = -,259, p < ,05$ ).

#### 4. Анализа резултата

У односу на постојећу језичку компетенцију испитаника и генерално осиромашени вокабулар, подаци добијени на основу упитника, који показују да студенти чешће користе двојезичне од једнојезичних речника, спадају у домен очекиваних. Студенти умерено често користе стратегије употребе речника, али у недовољној мери користе једнојезичне речнике, иако је њихова употреба значајна за развој комуникативне компетенције. Стога у оквиру наставе енглеског језика струке наставник треба да упозна студенте са предностима које овакви речници нуде, као и са свим потенцијалима осталих речника који су доступни на тржишту.

С друге стране, резултати преводног теста показују неочекивану неефикасност приликом коришћења информација из речника од стране студената енглеског језика струке, као и то да они у недовољној мери уклапају одабрано значење у дати контекст.

Утврђено је да су студенти највише користили Гугл преводилац који се, с једне стране, може третирати као помоћно дидактичко средство, али и сматрати „сасвим непоузданим, непримереним и неприхватљивим за потребе наставе” (Vidić 2014: 111). У том погледу, грешке се могу приписати и прекомерном ослањању на овај референтни извор. Генерално посматрано, студенти недовољно познају опште и стручне речнике које могу користити, па је неопходно да са њима буду боље упознати.

Студенти су пропуштали да траже одређене речи у речнику под претпоставком да их већ познају. Узрок превиђања непознатих речи може бити недовољно обраћање пажње на облик речи, када се реч посматра као позната иако је заправо непозната, као, на пример, када су реч *reserves* помешали са *deserves* у фрази *reserves punishment*, док су *Act* преводили термином *акт* уместо *закон*, користећи њима добро познати англицизам. Поред тога, студенти су узимали у обзир прво значење из речника, занемаривши остале. Термин *statute* су преводили термином *стајатути* уместо *закон*, користећи притом асоцијацију са матерњим језиком.

Студенти нису уклапали значење у дати контекст или су површно анализирали контекст у коме се реч налази. На тај начин су реч *chambers* преводили термином *комора* уместо дом парламента, *law* су преводили као *закон* уместо *право*, а *head of state* термином *глава државе* уместо термином *поглавар*, који представља метафоричку екстензију речи *head*. Слично томе, испитаници су узимали у обзир само основно значење речи, а не и њено пренесено значење, иако то може бити и најфреквентније значење, попут термина *sit* који значи *седећи*, али и *заседајући*. Констатована је недовољна анализа свих значења речи, као и занемаривање полисемичности термина, тј. појаве термина који имају специфично значење у домену права, а другачија значења у осталим контекстима (нпр. *claim* је *тврдња*, али и *захтев*).

Непостојање везе између коришћења речника и резултата преводног теста добијених применом конкретизоване методе анализе грешака може бити проузроковано низом фактора. Недостатак свести студената о коришћењу речника као стратегије учења језика, увида у његове потенцијале и ефикасне начине претраживања његових одредница, као и недостатак подучавања и увежбавања ове стратегије може објаснити ову појаву, а њен узрок може лежати и у коришћењу непоузаног речника, односно лексичког извора који не нуди адекватан лексички опис. Површна претрага и неуклапање одабраног значења у дати контекст такође могу објаснити добијене резултате. Осим помоћу контекста, провера значења одабраног у двојезичном речнику врши се и помоћу једнојезичних речника у којима су дате дефиниције и примери речи у реченицама. Међутим, недовољно језичко знање представља препреку за коришћење једнојезичног речника, док је недовољан степен информационе и дигиталне компетенције препрека за коришћење електронских речника.

Пошто није утврђена веза између резултата преводног теста и појединачних ставова о стратегијама коришћења речника, непоходност поновљеног тестирања након експлицитног подучавања студената стратегији коришћења речника, која услед своје мултифункционалности може представљати и стратегију читања и стратегију учења вокабулара, издваја се као могући правац будућих истраживања. Уз то, истраживање може бити поново спроведено на већем узорку, односно већем броју различитих група испитаника, након чега би се на основу одређених параметара упоредили и уопштавали резултати. Недостатак истраживања може представљати и индивидуални одабир речника од стране студената.

## 5. Импликације у настави

Иако избор и начин коришћења стручних речника треба да буде у складу са потребама студената, сврхом учења и захтевима задатка, након тражења значења речи у двојезичном речнику, студенти треба да потраже и објашњење термина из једнојезичног стручног речника, како би се уверили да су пронашли исправно решење и утврдили концепт тог термина. При том се речници користе и за тражење и за стицање нових информација, а када је у питању стручни језик могу се користити и различити појмовници или енциклопедије за објашњење стручних термина (Vidić 2014).

Стратегија читања позната као скенирање (енгл. *scanning*), која представља облик брзог прелажења погледом преко текста у циљу тражења релевантне информације, не посматра се као пожељна или делотворна стратегија за читање речничких одредница, већ се сматра да је пажљиво читање речничких дефиниција ради одабира одговарајућег значења адекватнији приступ којим се могу предупредити евентуалне грешке у погледу уклапања значења у дати контекст. С тим у вези, за целоживотно независно учење стратегија коришћења речника не своди се само на способност да се реч лоцира, идентификује којој врсти речи припада и насумично изабере значење, већ подразумева да се разграниче значења и граматички обрасци, разреши двозначност термина и њихов смисао, и да се на крају извуче значење које се уклапа у непосредни контекст (Chan 2014: 36). Према томе, брзо, летимично или селективно прегледање одредница у речнику не доприноси увек одабиру одговарајућег значења.

Улога наставника може се огледати у томе да препоручи одређене речнике, помогне студентима у одабиру и правилном коришћењу речника који задовољавају њихове потребе и образовне циљеве, при чему су доступност на тржишту и квалитет битни фактори. На наставнику језика струке је да подстиче мотивацију за коришћењем речника, као и амбиције студента за даљим усавршавањем и проширењем лексичког знања у процесу доживотног учења. У том смислу, смернице за коришћење једнојезичних речника огледале би се, између осталог, у подизању свести о томе шта речници нуде (како студенти не би занемарили или превидели

одређена значења), искорењивању погрешних претпоставки и одбацивању неадекватних стратегија коришћења речника (попут брзог читања одреднице или унапред створене представе о значењу речи), као и развијању напредних вештина коришћења речника (Chan 2014: 34–35).

## 6. Закључак

Непостојање корелације између резултата преводног теста и употребе стратегија, између осталог, треба тражити у недовољној лексикографској компетенцији студената, недовољно развијеној свести о томе шта поједини речници нуде, занемаривању потенцијала речника, информација о речима које он нуди, као и неадекватном поступању са понуђеним информацијама, посебно када су у питању двозначни термини.

Настава језика струке, организована у складу са потребама студената, има за циљ разумевање и употребу стручне лексике развијене до нивоа који би омогућио студентима течно читање са разумевањем. Резултати истраживања рецептивне употребе речника указују на чињеницу да наставник треба да упути студенте у правилну употребу једнојезичних речника сходно њиховим потребама.

Пошто речници, по дефиницији, не представљају основне, већ помоћне или допунске наставне материјале, њихово коришћење у току саме наставе, тј. на часу, ретко се практикује. Међутим, када студенти изађу из учионица, оно на шта ће се ослањати у даљем учењу лексичких јединица су управо речници који за њих постају основни извор тражења информација о речима, усвајања и утврђивања лексичког знања.

Улога наставника је да се побрине да примена речника од стране студената буде што ефикаснија, а експлицитно подучавање стратегијама коришћења речника интегрисано у наставу језика струке допринело би остваривању тог циља. С обзиром на преовлађујућа уверења од стране студената да поседују довољно знања и вештина за претраживање речничких одредница, као и да развијање лексикографске компетенције није од значаја за учење језика, смернице за коришћење речника биле би студентима од вишеструке користи. Оне првенствено служе да предупреду неадекватно коришћење речника, односно несврсисходну претрагу, и упуте студенте у одговарајућу комбинацију стратегија и подстратегиија којом би што брже, лакше и једноставније дошли до одређеног циља. Поред тога, са употребом речника треба бити опрезан у том смислу што студенти не треба да траже значење сваке непознате речи у тексту да би развили вештину читања и читали течно и са разумевањем, већ коришћење речника треба комбиновати са другим стратегијама за откривање значења, а посебно са стратегијом закључивања, која је такође корисна за разумевање прочитаног.

Пошто коришћење речника на одговарајући и конзистентан начин доприноси побољшању вокабулара и развоја вештине читања, подучавање студента правилној употреби речника од стране наставника од изузетног је значаја за темељно и систематично тражење значења које

одговара контексту, узимајући у обзир све информације у оквиру појединачне одреднице у речнику, а овај рад пружа потврду о оправданости овог вида подучавања.

### Литература

- Браун, Рајс 2007: G. D. Brown, S. Rice, *Professional English in Use – Law*, Cambridge: CUP.
- Видић 2014: J. Vidić, Rečnik u nastavi francuskog jezika za akademske potrebe, *Komunikacija i kultura online* V/5, 102–131.
- Гарднер 2013: D. Gardner, *Exploring Vocabulary*, Routledge.
- Гу, Џонсон 1996: Y. Gu, R. K. Johnson. Vocabulary Learning Strategies and Language Learning Outcomes, *Language Learning*, 46/4, 643–679.
- Киан 2004: D. D. Qian, Second language lexical inferencing: preferences, perceptions, and practices, in: P. Bogaards, B. Laufer (eds.), *Vocabulary in a second language: selection, acquisition, and testing*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 155–169.
- Костић Томовић 2011: J. Kostić Tomović, Nemačko-srpska stručna leksikografija kao izazov za prevodilačku и nastavnu praksu, у: A. Ignjačević, D. Đorović, N. Janković, M. Belanov (ur.), *Jezik struke: izazovi i perspektive*, Beograd: Društvo za strane jezike и književnosti Srbije, 554–564.
- Лупески, Деј 1993: S. Lupescu, R. R. Day, Reading, dictionaries, and vocabulary learning, *Language Learning* 43, 263–287.
- Најт 1994: S. Knight, Dictionary use while reading: The effects on comprehension and vocabulary acquisition for students of different verbal abilities, *The Modern Language Journal* 78, 285–298.
- Нејшн 2008: I. S. P. Nation, *Teaching Vocabulary: Strategies and Techniques*, Heinle: Cengage Learning.
- Нејшн 2013: I. S. P. Nation, *Learning Vocabulary in Another Language*, Cambridge: CUP.
- Неси и Хејл 2002: H. Nesi, R. Haill, A study of dictionary use by international students at a British university, *International Journal of Lexicography* 15/4, 277–305.
- Фан 2003: M. Y. Fan, Frequency of Use, Perceived Usefulness, and Actual Usefulness of Second Language Vocabulary Strategies: A Study of Hong Kong Learners, *The Modern Language Journal* 87/2, 222–241.
- Хант, Беглар 2005: A. Hunt, D. Beglar, A framework for developing EFL reading vocabulary, *Reading in a Foreign Language* 17/1, 23–59.
- Хуанг, Еслами 2013: S. Huang, Z. R. Eslami, The Use of Dictionary and Contextual Guessing Strategies for Vocabulary Learning by Advanced English-Language Learners, *English Language and Literature Studies* 3, 1–7.
- Чан 2014: A.Y.W. Chan, How can ESL students make the best use of learners' dictionaries? *English Today* 30/3, 33–37.

Мaja P. Stanojević Gocić

## DICTIONARY USE AS A LEARNING STRATEGY IN ENGLISH FOR SPECIFIC PURPOSES

### Summary

Dictionaries are the most important resources for vocabulary learning in English for Specific Purposes, and their importance as a language learning strategy is enormous. This paper examines the strategies and sub-strategies of dictionary use in order to design English for Specific Purposes course in accordance with the obtained results. It was concluded that the students did not show the expected efficiency in dictionary use. Accordingly, instruction on efficient dictionary use should be integrated into English for Specific Purposes instruction aimed at achieving effectiveness and developing strategies, substrategies and practical techniques regarding dictionary use.

**Keywords:** dictionaries, lexis, learning strategies, language learning strategies, English for Specific Purposes

*Примљено 1. фебруара 2016. године  
Прихваћено 10. октобра 2016. године*





Данијела Н. Чолић<sup>1</sup>  
Универзитет Едуконс  
Факултет за сјорти и туризам – ТИМС, Нови Сад

Младен В. Томић  
Универзитет Едуконс  
Факултет за сјорти и туризам – ТИМС, Нови Сад

## ФРАЗЕОЛОГИЗМИ СА КОМПОНЕНТОМ ПЛАВЕ БОЈЕ У НЕМАЧКОМ, ЕНГЛЕСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

У овом раду анализирани су фразеологизми са компонентама плаве боје у немачком, енглеском и српском језику. Поред контрастивне анализе, рад има за циљ и идентификацију семантичких поља које овакви фразеологизми граде у три горе наведена језика. Поред саме идентификације поља, рад се бави и утврђивањем етимологије оваквих израза, као и повезивањем са одређеним симболичким равнима које плава боја формира у оквиру датих језика.

**Кључне речи:** фразеологизам, плаво, немачки језик, енглески језик, српски језик.

### Увод

Чињеница је да у науци о језику не постоји јединствено мишљење о томе шта је то фразеологизам, као ни општеприхваћена дефиниција која би потпуно описала овај феномен у свим његовим појавностима. Овај рад нема претензија на то да се бави тачним одређењем појма фразеологизма, али се чини нужним дати увид у основна поимања овог феномена.

Како је фразеологија релативно млада лингвистичка дисциплина, чији је опсег променљив и широког домета, не чуди што не постоји једна универзална и општеприхваћена дефиниција фразеологизма. Но, лингвисти се ипак слажу око тога које су то неизоставне карактеристике једног фразеологизма: идиоматичност, полилексичност, лексичко-семантичка стабилност и репродуктивност. Ипак, постоје многи изрази који су полилексични, стабилни и репродукују се у говору, али притом нису идиоматични. У источноевропској традицији идиоми и пословице су заузимали централни део фразеологије, док савремена фразеологија ставља у први план управо оне јединице које су раније сматране или периферним или ван граница фразеологије, чиме су њене границе постале још нејасније.

1 danijela.colic@tims.edu.rs

Харалд Бургер, један од најзначајнијих немачких аутора у области фразеологије, дефинише фразеологизам као низ од две или више речи, здружених према синтаксичко-семантичким законитостима у јединственој целини која на први поглед нема потпуно јасно значење, а коју говорници исте језичке заједнице употребљавају као сваки други лексем тог језика (Burger 2003: 11).

За потребе овог рада, у обзир су узети фразеологизми из немачког, енглеског и српског језика који у себи садрже придев *йлав* или именицу *йлаво* као структурну компоненту, а да при томе испуњавају критеријуме стабилности, полилексичности и идиоматичности. Степен идиоматичности (потпуно или делимично идиоматизовани изрази) није играо битну улогу приликом одабира фразеологизама.

Корпус је сачињен од фразеологизама који су прикупљени из одговарајућих<sup>2</sup> једнојезичних и двојезичних фразеолошких речника.

### **Културноисторијски аспекти *йлаве* боје**

Иако се плава боја веома често среће на сваком кораку у природи, употреба ове боје у друштвене, верске или уметничке сврхе не сеже до праисторије. Чињеница је да је њена симболичка и друштвена улога у европским друштвима била незнатна све до XII века, када почиње да потискује црвену, која се до тада сматрала најважнијом бојом. У овом периоду плава постаје веома популарна и њена судбина доживљава потпуни преокрет – постаје аристократска боја. Почетком XII века светла и сјајна нијанса плаве боје брзо се проширила као боја церемонијалне и краљевске одеће у целој Европи. У нашем језику се оваква јаркоплава управо и назива краљевско плава, а и у енглеском језику постоји одговарајући назив за ову нијансу – *royal blue*.

Потпуна победа плаве над свим осталим бојама десила се тек крајем XVIII века. У то време у Немачкој и Енглеској настаје нови правац у књижевности и уметности као реакција на класицизам – романтизам. Романтизам, а нарочито немачки, гаји култ плаве боје. Исти тренд се наставља и у XX веку: према истраживањима, плава је омиљена боја и мушкарцима и женама (Heller 2009: 23).

- 2 Duden 2002, *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*, Mannheim: Dudenverlag  
Farmer 1890: J. S. Farmer, *Slang and its Analogues – Past and Present*, London: A. P. Watt  
Küpper 1987: H. Küpper, *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Stuttgart: Klett  
Matešić 1982: J. Matešić, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb: Školska knjiga  
Morris 1988: W.A. Morris, *Morris Dictionary of Word and Phrase Origins*, New York: Harper Collins  
Mrazović, Primorac 1991: P. Mrazović, R. Primorac, *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik*, Beograd: Naučna knjiga  
Petronijević 2007: B. Petronijević, *Srpsko-nemački prevodni frazeološki rečnik*, Beograd: Jasen  
Sieftring 2004: J. Sieftring, *Oxford Dictionary of Idioms*, Oxford: Oxford University Press  
Spears 2007: R. Spears, *Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*, McGraw Hill Professional.

У науци о језику је одавно позната чињеница да многи језици немају посебног назива за плаву боју (него истом речју именују „плаво” и „жуто” или „плаво” и „зелено”), понекад чак све три боје заједно, а ако га у једном периоду свога развоја и имају, лако га потом изгубе, нашавши му zgodnu замену било у некој речи из сопственог вокабулара, било у одговарајућем термину туђега језика (Ivić 1995: 59). О неповлашћеном положају плаве боје сведочи и чињеница да у праиндоевропском језику вероватно није постојао посебан назив за плаву боју који је наука о језику успела да посведочи. Недостатак термина за плаво у неким древним језицима није доказ да ти народи нису видели плаво, већ је више сведочанство о неприметној улози плаве боје у старим друштвима, па и о страху од ње.

### Семантичка поља

Анализом фразеологизама идентификовано је 10 семантичких поља. При томе, највећи део корпуса чине фразеологизми из немачког и енглеског, док су најмање заступљени они из српског језика. Ова семантичка поља не треба посматрати као свеукупност фразеологизама са компонентом плаве боје у било ком од ова три језика, односно, овај рад не претендује на коначност оваквих семантичких поља. Неопходно је истаћи да анализирани фразеологизми овде нису посматрани као синоними.

#### (i) неодређено, нејасно

У овом семантичком пољу мотиватори значења су небо и ваздух као симболи неодређености, бесконачности, празнине, илузорности – кренути на пут без одређеног циља, говорити у ваздух, мудровати у празно, радити нешто без јасног циља, нестати у непознато.

нем. *eine Fahrt ins Blaue* – краће путовање без одређеног циља и плана, ради задовољства и забаве

нем. *ins Blaue hinein* – насумице; у ветар; тек тако

нем. *ins Blaue hineinreden* (или *schwätzen, plaudern, diskutieren*) – говорити без сврхе и циља, тек тако, у ветар

нем. *ins Blaue spekulieren* – мудровати, размишљати без икакве потребе, тек тако

нем. *ins Blaue treffen* – промашити, пуцати у празно, у неодређено

нем. *ins Blaue hineingehen* – радити нешто без јасног циља

нем. *ins Blaue schießen/ein Schluss ins Blaue* – радити нешто без одређеног циља и успеха

енг. *vanish into blue* – нестати без трага, у непознатом правцу

енг. *(to come) out of the (clear) blue (sky)* – изненада, неочекивано

енг. *a bolt from/out the blue* – гром из ведра неба

#### (ii) вода

нем. *der blaue Planet* – планета земља

Овај фразеологизам је релативно млад – настао је тек пошто је започето истраживање свемира. Из ове перспективе наша планета изгледа као лопта на којој преовлађује плава боја будући да њен највећи део заузимају океани.

нем. **blauer Heinrich** – водена, бистра чорбица; лоша сиротињска храна

нем. **blaue Jungen** (или **blaue Jungen**) [кол.] – морнари

нем. **blauer Zwirn** [кол.] – ракија

енг. **till all is blue** – до самог краја, у недоглед

У речнику *Slang and Its Analogues – Past and Present* аутора Џона С. Фармера из 1890. године наводи се могуће порекло овог фразеологизма које се повезује са отискивањем пловила на пучину (Farmer 1890: 254).

енг. **between the devil and the deep blue sea** – бирати између два зла.

Према популарној етимологији овог фразеологизма, морнари, који су у то време често били насилно врбовани, боравили су у потпалубљу, те су једина два могућа исхода покушаја избављења били скок у воду или сукоб са официрима са палубе брода.

### (iii) обмана, превара,

Ова семантичка целина има исти мотиватор значења као и претходна, односно, небо као симбол неопипљивости и илузорности.

нем. **j-m blauen Dunst vormachen** (или **j-m Blaues vormachen**) – заваравати; варати; обмањивати

нем. **das Blaue vom Himmel herunterlügen** (или **herunterschwindeln**) – лагати на сва уста

нем. **das Blaue vom Himmel (herunter или herab) versprechen** – обећавати све и свашта, немогуће.

нем. **jmdn. blau anlaufen lassen** [кол.] – некога обмањивати, лагати, варати

У XVII веку у немачком језику су забележени и изрази *blaue Botschaft* у значењу „нетачна, лажна вест” и *blauer Bericht*, који је означавао лажни извештај (Wanzesck 2003: 229).

Плава боја се у средњем веку перципирала и као боја лажи и обмане, односно била је обележје јеретика који су обећавали небо. У профаној сфери се ово негативно значење испољило у виду плавог мантила, тзв. мантила срама, који је од XV века био знак распознавања вештица и неверних жена. Иако је плава била симбол верности у средњем веку, жене прељубнице су морале да носе плави мантил као знак своје невере.<sup>3</sup>

### (iv) пијан

нем. **blau sein (wie ein Veilchen, wie die Ritter, wie eine Frostbeule, wie eine (Strand)Haubitze, wie tausend Mann, wie ein ganzes Veilchenbeet)** – бити мртав пијан, бити трештен пијан; пијан као мајка, као земља, као ђускија, као летва.

3 У енглеској и америчкој традицији је обичај да млада на венчању носи нешто старо, нешто позајмљено и нешто плаво, при чему плаво симболизује верност.

нем. *blau angelaufen sein* [кол.] – а) бити мртав/трештен пијан, б) не бити при здравој/чистој памети.

Придевом *плав* овде је означено физичко стање у којем се налазе опијени, односно осећај вртоглавице и замагљеност пред очима, која се чини плавом. Но, о пореклу фразеологизама често постоје несугласице међу истраживачима, па тако и овде Ева Хелер (Heller 2009: 32) наводи другачије објашњење, а полази од самог процеса производње плаве боје. Наиме, производња плаве боје је захтевала лепо време, морало је бити најмање две недеље топло. Осушени листови биљке сињавице потапали су се у казане са водом, а потом се додавао јединствен састојак: свеж људски урин, по могућству од неког пијанца. Урин је на сунцу изазивао врење и стварао се алкохол који је растварао индиго из листова. Овај процес је трајао најмање три дана, а ако није било топло, и по недељу дана. Посао фарбара је за то време био да три пута на дан промешају смесу. Када би фарбари по лепом времену пијани лежали на сунцу, тада је свако знао: праве плаво, а ко прави плаво, тај је плав (Heller 2009: 31).

У енглеском *Речнику сленга и колоквијализама* плава боја се такође асоцира са пијанством. (Spears 2007: 41)

#### (v) **нерадан дан; беспосличарити**

нем. *blauer Montag*<sup>4</sup> – понедељак на који се без неког посебног разлога не ради.

У литератури се могу наћи различите теорије које нису доказане и које су део народне етимологије, па стога често и веома различите. Историјски гледано, *blauer Montag* је означавао а) понедељак за време поклада и б) понедељак којим занатлијски шегрти нису радили (Wanzeck 2003: 156). Понедељком су цркве за време поклада биле украшене плавим одежама и прописана литургијска боја овим данима била је плава, те одатле и плави понедељак.

Понедељак као слободан дан за шегрте постоји од XIV века и настао је као последица тешког положаја калфа. Како нису могли да се изборе за веће плате, изборили су се за један слободан дан у недељи. Према Рериху (како наводи Heller 2009: 46), калфе су понедељком носиле плаву недељну одећу, па отуда и назив плави понедељак.

нем. *blau machen* – не радити, одмарати се, ленчарити.

Претпоставка је да је овај фразеологизам изведен од фразеологизма *blauer Montag* и да се у ствари ради о скраћеном облику.

енг. *blue Monday* – понедељак проведен у нераду

4 Овај фразеологизам су из немачког језика преузели дански језик (*blaa mandag*) у значењу „недозвољен слободан понедељак”, и норвешки и шведски језици (*blamandag*) у значењу „Rosenmontag”. У холандском *een blauwe Maandag* значи „кратко, недовољно време” (Wanzeck 2003: 157).

Вилијам и Мери Морис наводе да је *blue Monday* током средњег века означавао понедељак пре почетка Великог поста (Morris 1988: 187). Придев *плав* се односио на плаву боју којом су се украшавале цркве тим данима или на пијанство које је често било последица карневалских свечаности које су се одржавале током викенда. Нешто новије тумачење се везује за понедељак, као дан којим су извршаване казне над морнарима који су починили неки преступ. Наиме, после казне бичевањем, кожа морнара је неретко бивала модра (Morris 1988: 174).

#### (vi) статус

нем. *blaues Blut* – плава крв племства

нем. *blaues Blut in den Adern haben* – бити племенитог порекла

енг. *a blue-eyed boy* – бити нечији миљеник

енг. *blue blooded* – плаве крви, племићки

енг. *blue collar* – раднички

енг. *blue-ribbon* – плава врпца, симбол високог квалитета

Израз потиче од плаве врпце која се налази на великом броју медаља и одликовања, а води порекло од *Cordon Bleu*, врпце коју су носили витезови реда Светог Духа.

срп. *плавни манџил* – раднички мантил

срп. *човек плавне крви* – човек племенитог порекла

Фразеологизам *плава крв* је преведеница од шпанског *sangre azul*. Именица „крв” стоји метонимијски за „порекло, род”, док употреба придева *плав* није у потпуности разјашњена. Једно од најчешћих објашњења која се могу наћи у литератури јесте да је боја коже шпанског племства била беља у односу на Шпанце без племенитог порекла, а то је било условљено чињеницом да је то племство било потомак источних Гота и да је склапањем брака са северноевропским краљевским породицама боја њихове коже бивала још беља. Светла боја коже сматрала се аристократском, па је племство избегавало сунце и вене на њиховој кожи изгледале су плаво.

Већ је раније поменуто да је плава током XIII века добила статус аристократске боје захваљујући француском краљу Лују XIV, те да је постала боја церемонијалне одеће на европским дворовима. Оваква сјајна и постојана плава производила се од биљке индиго, која се увозила из Индије, па је самим тим производња боје била скупа. Јефтинија, и уједно доступнија средњем и нижем сталежу, била је тканина фарбана биљком сињевицом, али овако добијена боја није имала ни приближан сјај као она добијена из индига. Плава добијена из сињевице се брзо испирала, па је управо оваква испрана плава постала заштитни знак нижих слојева друштва, односно радника. Управо се ова симболика крије у енгл. фразеологизму *blue collar*, као ознака радничке класе.

Интересантна је и чињеница да је у Енглеској у касном средњем веку настао израз *true blue* (истинска плава), који се првобитно односио на

плаву боју тканине која се производила у граду Ковентрију, а која је била позната по својој постојаности. У савременом енглеском језику још увек постоји израз *true blue* са значењем „доследност, оданост циљу”.

На овом примеру постаје очигледно колико различите нијансе исте боје, односно затвореност и отвореност боје, играју улогу у симболичким значењима.

**(vii) помодрити**

нем. *sich blau ärgern* [кол.] – веома се разљутити, много се наљутити

нем. *sich grün und blau ärgern* [кол.] – јако се разљутити

нем. *jmdn. grün und blau schlagen* [кол.] – некога јако претући, истући некога на мртво име

енг. *to beat someone black-and-blue* – претући некога на мртво име

енг. *blue in the face / blue around the gills* – поплавети у лицу од срцбе или великог напора

Када се јако наљутимо крв нам појачано долази у главу што за последицу има промену боје лица, односно, лице постаје „плавље” од надошле крви. Исто тако кад неког ударимо, остаје модрица плаве боје, па што је неко „плављи” по телу, то је добио више батина. Дакле, симболика овог поља је физиолошки условљена и на овај начин објашњива.

**(viii) интензитет**

нем. *sein blaues Wundern erleben* – доживети непријатно изненађење

енг. *to talk a blue streak* – причати много и дуго, причати као навијен

енг. *scream blue murder* – надићи џеву, лармати

енг. *damn it to blue blazes!* – да га ђаво носи!

енг. *like blue blazes* – као ђаво

Израз *scream blue murder* је преузет из средњовековног француског језика, где је *morbleu* био еуфемизам од blasfемичне псовке *mort de dieu*.<sup>5</sup>

**(ix) цензурисати**

енг. *to blue pencil something* – кориговати, избрисати

енг. *blue movie* – порнографски филм

Иако се придев *blue* из овог фразеологизма изворно односио на вулгарност, временом је и сам почео да се користи у функцији цензуре. Прва употреба придева *плав* у овом значењу датира из 1824. године и односи се на било какву врсту ласцивности у говору, прози или стиху (Farmer 1890: 259).

енг. *blue law* – врста закона осмишљена да наметне религијске стандарде, посебно у вези са придржавањем дневних молитви и одмора. У САД је већина плавих закона укинута или проглашена за неконституционалне. Ипак, забрана продаје пића или забрана скоро сваке трговине недељом је и даље на снази у многим државама САД. Отуд се и придев

5 Упор. *par dieu* (забора) – *parbleu*

џлав од XVII века користио у појединим англофоним областима као ознака за круте моралне стандарде.

**(x) расположење**

енг. *feel blue* – бити депресиван, осећати се утучено

Овај фразеологизам се, последично, може довести у везу са блузом (blues), музичком формом афроамеричког порекла коју одликује лагани ритам и која изражава меланхолична душевна стања. Реч *blues*, коју су многи језици дословно преузели, настала је сажимањем синтагме *blue devils* (плави ђаволи) при чему ова последња реч означава меланхолију, депресију, нерасположење.

**(xi) изузетна реткост**

енг. *once in a blue moon* – веома ретко

Иако се израз приписује наводном називу за други пуни месец у једном од квартала године, вероватно потиче од чињенице да се месец чини плавим једино при екстремним метеоролошким условима.

## Закључак

Упркос чињеници да су се у овом раду анализирани језици развијали засебно, на примеру обрађеног корпуса фразеологизама, може се уочити да постоје значајне подударности у семантичким пољима која они образују. Треба истаћи да се ове подударности односе пре свега на фразеолошки корпус енглеског и немачког језика, који своје сличности дугују заједничком пореклу и сличним морфосинтаксичким конструкцијама. Насупрот томе, српски језик се не одликује великим бројем фразеологизама, не само са компонентом плаве боје, већ уопште са компонентом било које боје. Могући узрок овој чињеници може да буде другачији морфосинтаксички систем српског језика, који више тежи изведеницама него стварању предлошких фраза. Тако нпр. енглеском *to turn blue in the face* одговара наш глагол *поплавети*. Уз то, придев плав у српском језику, поред свог основног значења (означавање одређене хроматске вредности), нема развијена конотативна значења из којих би се образовали фразеологизми.

## Литература

- Burger 2003: H. Burger, *Phraseologie, Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Farmer 1890: J. S. Farmer, *Slang and its Analogues – Past and Present*, London: A. P. Watt.
- Heller 2009: E. Heller, *Wie Farben wirken*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Duden 2002, *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*, Mannheim: Dudenverlag



- Ivić 1995: M. Ivić, *O zelenom konju. Novi lingvistički ogledi*, Beograd: Slovoğraf.
- Ivić 1996: M. Ivić, „O izrazima plav i modar”, *Južnoslovenski filolog*, 52, Beograd, 11–17.
- Küpper 1987: H. Küpper, *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Stuttgart: Klett
- Matešić 1982: J. Matešić, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb: Školska knjiga
- Morris 1988: W.A. Morris, *Morris Dictionary of Word and Phrase Origins*, New York: Harper Collins.
- Mrazović, Primorac 1991: P. Mrazović, R. Primorac, *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik*, Beograd: Naučna knjiga
- Petronijević 2007: B. Petronijević, *Srpsko-nemački prevodni frazeološki rečnik*, Beograd: Jasen
- Siefring 2004: J. Siefring, *Oxford Dictionary of Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- Spears 2007: R. Spears, *Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*, McGraw Hill Professional.
- Wanzeck 2003: C. Wanzeck, *Zur Etymologie lexikalisierter Farbwortverbindungen*, Amsterdam, New York: Editions Rodopi.
- Spears 2007: R. Spears, *Dictionary of American Slang and Colloquial Expression*, McGraw Hill Professional.

Danijela N. Čolić  
Mladen V. Tomić

## PHRASEOLOGISMS CONTAINING COMPONENTS OF THE COLOUR BLUE IN GERMAN, ENGLISH AND SERBIAN LANGUAGE

### Summary

This paper analyses phraseologisms with components of the colour blue in the German, English and Serbian language. In addition to contrastive analysis, the paper aims to identify the semantic fields that such phraseologisms form in these three languages. Apart from the very field identification, the paper also deals with establishing the etymology of such expressions, as well as the linkage with certain symbolical levels that the colour blue forms within given languages.

**Key words:** phraseologisms, blue, German, English, Serbian

Примљен 4. новембра 2014. године  
Прихваћен 10. октобра 2016. године



Наташа А. Спасић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Докторске академске студије

## СТЕПЕН УСВОЈЕНОСТИ СРПСКОГ ПРОЗОДИЈСКОГ СИСТЕМА КОД СТУДЕНАТА КОЈИМА СРПСКИ НИЈЕ МАТЕРЊИ ЈЕЗИК<sup>2</sup>

Циљ овога рада јесте да испитамо инвентар прозодема у језику студената којима српски није матерњи језик и да опишемо у којој су мери и на који начин ови студенти усвојили прозодијски систем стандардног српског језика. Примери који ће у раду бити анализирани добијени су на основу снимака на којима студенти којима је мађарски, односно словачки матерњи језик читају вести на српском језику. У раду се наводе типолошке фонетске и прозодијске разлике између српског језика са једне стране и словачког, односно мађарског са друге. Указује се на тешкоће са којима се суочавају студенти који уче српски језик као други, али и на могућности за превазилажење тих тешкоћа.

**Кључне речи:** прозодијски систем, српски као нематерњи језик, слог, акценат, интонација, квантитет, неакцентована дужина.

### Увод<sup>3</sup>

Савремени начин живота, нове технологије и потреба за перманентним учењем и усавршавањем довели су до масовне појаве учења страних језика. У последњим деценијама појавило се доста радова који се баве међусобним утицајима двају језика. Анализирају се домаћаји интерференције на разним структурним нивоима језика. Приметно је да је мало радова посвећено утицају прозодијског система једног језика на други, упркос великом значају правилне артикулације и акцентуације приликом усмене комуникације. Зато је потребно већу пажњу усмерити на изучавање акцената и код говорника којима је српски матерњи језик, али и код оних којима је српски други или страни језик. Овим радом настојимо указати како на резултате досадашњих истраживања, тако и на резултате до којих смо дошли обрадом истраживаног корпуса.

1 natally.spasic@gmail.com

2 Рад је урађен у оквиру пројекта *Динамика структуре савременог српског језика* (ОИ 178014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Овај рад је део мастер рада *Прозодијски систем стандардног српског језика у настави српског као Л2* одбрањеног на Филозофском факултету у Новом Саду, пред комисијом у саставу: доц. др Дејан Средојевић, ментор, доц. др Јасмина Дражић, коментор и проф. др Душанка Звекић Душановић, члан.

У истраживању су учествовали студенти којима је мађарски, односно словачки матерњи језик.<sup>4</sup> Српски језик је њима други језик и наш задатак је да овим радом одговоримо на питање у којој мери су савладали српски акценатски систем и шта им представља највећи проблем у учењу тога система. Полазна поставка јесте да учење и усвајање прозодијског система стандардног српског језика, због његових карактеристика, подразумева превазилажење потешкоћа са којима се суочавају ученици и студенти који уче српски језик као други, као и чињеница да и они којима је српски језик матерњи често показују несигурност у том аспекту ортоепске норме.

Пошто српски и словачки припадају истој породици језика претпостављамо да ће студенти којима је словачки матерњи језик остварити боље резултате у односу на говорнике којима је матерњи језик мађарски. Говорници ће, вероватно, више грешити у речима код којих акценат није на првом слогу, због карактеристика матерњег језика, и у речима које имају већи број слогова због могућности јављања постакценатских дужина на свакоме од тих слогова. Постакценатске дужине су често редуковане и код говорника којима је српски матерњи језик, па је врло вероватно да ће тај сегмент нашег прозодијског система тешко усвојити и студенти чији говор испитујемо.

У раду настојимо њихове најчешће грешке класификовати и понудити могућа решења за превазилажење ових проблема.

### **Прозодија и акценат**

Разликовање наглашених и ненаглашених слогова једна је од језичких универзалија. Посебности сваког идиома на супрасегментном нивоу огледају се у томе како се слогови у речима контрастирају, тј. комбинују.<sup>5</sup> Говорећи о српскохрватском језику, Александар Белић је рекао да је то језик који је верније него иједан други индоевропски језик сачувао акценат дубоке старине. У акцентуацији је највећи део појава наслеђе

4 Због тога смо посебну пажњу посветили оним радовима у којима се посматра контакт између српског и мађарског (Andrić 2013: 131–153; Molnar Laslo 2013: 88–99; Zvekić Dušanović 2006: 284–295), односно српског и словачког језика (Makišova, Kovačova 2013: 47–59; Tirova 2012: 252–255; Marić 2006: 228–234).

5 Прозодијске посебности (гр. *προσῳδία*; енгл. *prosody*; рус. *просодия*) могу резултирати разликом у језицима са изразито повишеним тоном на наглашеном слогу – тонски језици (италијански на пример) или ће наглашени слогови бити изразито снажнији – динамички (енглески) или су наглашени слогови изразито дужи од ненаглашених – квантитативни акценат (шведски) (Škarić 2009: 116–117). У неким језицима и место акцента (лат. *accentus* – нагласак, наглашавање; гр. *προσῳδία*; енгл. *stress (accent)*; рус. *ударение (акцент)*) је одређено и зато их зовемо језицима са сталним местом нагласка (такви су на пример француски, чешки, пољски, македонски, мађарски, словачки и др.). Од њих се разликују језици са слободним местом нагласка, попут енглеског и италијанског, као и језици са делимично слободним местом нагласка – какав је српски језик.

прошлости.<sup>6</sup> Само релативно мали део пада на савремени развитак нашег језика (1946: 131).

Српски стандардни језик одликује се новоштокавском акцентуацијом која је „једна од најкомпликованијих у Европи” (Ivić, Lehiste 2002: 628). Новоштокавски прозодијски систем чини шест јединица, за које се у србистичкој литератури, од XIX века, користе ознаке: / ˘ / – краткосилазни, / ˘ / – краткоузлазни, / ˘ / – дугосилазни, / ˘ / – дугоузлазни. Поред акцената прозодијски систем српског језика чине и неакцентована дужина / ˘ / и неакцентована краткоћа / ˘ / . И акценти и поста акценатске дужине (лексичке и морфолошке) могу имати дистинктивну улогу.

У већини европских језика наглашени се слогови разликују само по квантитету, при чему после артикулационе експлозије висина тона и јачина гласа опадају (Ресо 1985: 47). Наши су силазни акценти, по фонетској реализацији, доста слични акцентима који се срећу у европским језицима, а узлазни су одлика нашег и још неких језика.<sup>7</sup> У једном облику може бити једна или више дужина. Када се у говору више дужина нађе заједно, може доћи до скраћивања неке од њих.<sup>8</sup>

Фактори који утичу на усвајање акцената другог језика издвојени су у раду Дервинга и Манроа (Derving, Manro 1997) *Accent, intelligibility, and comprehensibility*. На основу раније студије Сатера (Sater 1976), Персел и Сатер (Parsel, Sater 1980) идентификовали су четири параметра који ути-

6 Основе акценатског система стандардног српског језика постављене су у XIX веку у делима Вука Стефановића Караџића и Ђуре Даничића. Након њих природом српских акцената бавили су се Александар Белић, Михајло Стевановић, Ашим Пецо. У радовима каснијих нормативиста (Павле Ивић, Иван Клајн, Митар Пешикан, Милорад Дешић и др) акценатска норма је донекле осавремењена. Они су више пажње посветили проблемима акценатских промена и акцентима одређених речи. Сви су они имали за циљ да што потпуније и свеобухватније прикажу овако комплексан и апстрактан систем.

7 Код силазних акцената силазно тонско кретање обично прати и опадање вредности интензитета, док код узлазних – повећање тонске висине не мора да прати интензитетско кретање, а обично се наставља и у наредном слогу.

8 О губљењу поста акценатских дужина у дијалекатску и стандарду говорили су многи лингвисти: „Дужине се чувају у првом слогу последице акцената, а у осталим могу и да се скраћују. Добро их чувају херцеговачки говори” (Ресо 1991: 13). Неакцентоване дужине се често губе у говору екаваца, посебно иза дугосилазног акцената и неакцентоване дужине (Dešić 1992: 36). Лакше се губе на последњем (посебно на отвореном) него на унутрашњем слогу. „У крајњем отвореном слогу врло рано је дошло до губљења квантитативних опозиционих обележја: дуг-кратак вокал, јер су се у тој позицији рано скраћивали стари дуги слогови у вишесложним речима” (Ресо 1985: 25). „У говорној пракси савремених урбаних носилаца стандардног српског језика посла акценатска дужина у највећем броју случајева редукована је, тако да младе генерације говорника уопште немају дуге вокале иза акцентованих слогова, а драстично се скраћује и акценатски квантитет. Полако, али неизбежно, пошто је изостала организована брига друштва о стандардном језику, а како се ортоепска норма у говорним медијима нити негује нити поштује, и пошто се ни у школи на то не обраћа посебна пажња, наш, четвороакценатски систем редукује се и све се више своди на систем какав имају и остали словенски и индоевропски језици, на иктус, гласовни удар” (Subotić i dr. 2012: 100–101).

чу на усвајање другог језика. То су: матерњи језик; способност за оралну мимикрију; дужина боравка у Л2 окружењу и снага бриге за изговорну тачност. Томпсон (Tompson 1991) и Флеџ, Манро и МакКеј (Fledž et al. 1995) дошли су до сличних закључака. Међу факторима који највише утичу на перцепцију акцената код нематерњих говорника, поред већ поменутих, наводе још и старост, пол, укупно знање другог језика (Л2) и степен перцепције акцената.

Наши испитаници су говорници различитих језика, у првом реду мађарског и словачког. Са уверењем да су сви језици равноправни и подједнако значајни,<sup>9</sup> интересовало нас је која група испитаника ће боље усвојити српски језик. С обзиром на то да „свако поређење језика садржи у себи и елементе контрастирања” (Piper 1991: 51–67), отвара се могућност да се уоче разлике између језичких јединица као елемената система и области њиховог функционисања, јер подударности у структури не значе истовремено и сличности у области функционисања. За добијање што потпуније слике односа два језика неопходно је конфронтирати како сличности тако и разлике код одређених граматичких категорија (Terzić 1996: 101–105). Разлике у култури појединих народа доводе до одређених препрека при усвајању језика. Кад појединац савлада други (њему страни) језик, он упознаје и ту другу – различиту културу, чиме се лично богати. Поред предиспозиција и мотивације сваки појединац најпре треба да се ослободи свих предрасуда везаних за одређени језик или популацију и да буде вољан да се, осим са језиком, упозна и са свим ванјезичким чиниоцима.

### **Словачки и мађарски језик**

Показало се да је за анализу прозодијских карактеристика у говору наших субјеката важно познавање и неких карактеристика њиховог матерњег језика, будући да су забележена одступања од ортоепског стандарда ишла, пре свега, у правцу истицања карактеристика њиховог матерњег језика.

Словачки и српски језик припадају праиндоевропској породици језика.<sup>10</sup> У словачком језику се квантитет испољава на дугим носиоцима слога. Дужина трајања изговора дугих гласова зависи и од темпа говора.<sup>11</sup> Дужина или квантитет се у словачком може јавити у свим позицијама

9 „Сваки језик подешен оним и онаквим употребама у каквим се јавља у друштвеној скупуни која се њиме служи [...]. Сваки може на задовољавајући начин изразити оно што треба да изрази, а било какве нове потребе лако ће бити задовољене простом лексичком пролиферацијом, за какву ће се у његовом граматичком систему увек наћи погодан кључ” (Bugarski 1996: 165–168).

10 По мишљењу Б. Дабића, словенски језици највише се разликују у области фонетике – на првом месту у прозодији (Dabić 1986: 101–111). Нису сви лингвисти тога мишљења, већина сматра да су највеће разлике у области лексике (И. Клајн, И. Шкарић).

11 Код бржег темпа сви гласови се скраћују, а код споријег се продужавају. У словачком језику у једној речи не могу да стоје два дуга слога један иза другог, јер се други од њих по правилу скраћује уколико се два дуга стекну у таквој позицији.

и облицима речи. На реализацију квантитета утиче више чинилаца као што су: стил, место дугог слога у речи и његова околина. Што је дуги слог ближи почетку речи, дужина је израженија и обрнуто (Marić 2006: 229–230). По слушној перцепцији, словачкој дужини – квантитету, најсличнији је дугоузлазни акценат у српском језику, а по ортографији се поклапају (Marić 2006: 229).<sup>12</sup> Ова подударност може понекад и несвесно помоћи, али чешће утиче на неправилан изговор дужина. У словачком постоји само један нагласак, и то везан за први слог у речи. Словачки нагласак манифестује се јачином изговореног слога и не обележава се у писму. Он је експираторне природе, што значи да се наглашени слог изговара већим интензитетом, снажније у односу на слоге који нису наглашени. Дужина и нагласак се у словачком језику узајамно не искључују, што значи да се могу наћи на истом слогу.

Мађарски језик<sup>13</sup> такође има везани нагласак који се увек налази на првом слогу морфеме. У литератури се помиње и постојање другог, секундарног нагласка на лексичком нивоу, али је он и даље предмет дебате. Лексички почетни нагласак може бити изостављен (или редукован до секундарног нагласка) на вишем нивоу реченичног нагласка узрокованог синтаксичком структуром. Кратки вокали су донекле редуковани у ненаглашеној позицији, а њима су супротстављени дуги вокали који су реализовани као пуни звучни вокали. Дуги самогласници, нарочито виши, којима следи консонант на крају, скраћени су у неакцентованом слогу. Резултирајући самогласник може бити полудуг или кратак (исп. Kejt 2006: 429–430).

### Методологија, постојање, говорници

При одабиру материјала за корпус<sup>14</sup> који ће послужити за испитивање пошли смо од претпоставке да ће најбољи и најрепрезентативнији материјал пружити информативне емисије. Притом, напомињемо да су испитаници студенти журналистике па се овакав избор чинио још примеренијим. У даљем раду снимци на којима студенти читају вести на српском језику анализирани су на основу различитих критеријума.

У овом истраживању учествовало је 16 студената којима је матерњи језик мађарски (81%) или словачки (19%). У даљем раду наши говорници ће бити означени као Гм1, Гм2, Гм3 итд. уколико је њихов матерњи језик мађарски, односно Гс9, Гс11, Гс15, уколико је словачки њихов матерњи језик. Сви су рођени и одрасли у Србији, осим једног студента (Гс11) који је рођен у Словачкој. Школовали су се у нашој земљи, али су основну и

12 „Разлика је само у томе што се у словачком квантитет обавезно обележава, док се српски акценат обележава по потреби” (Marić 2006: 234).

13 Мађарски језик (мађ. *magyar nyelv*) припада групи угрофинских језика, подгрупи уралске језичке породице (Kis 2006: 429). У мађарском постоји 24 консонаната и 14 вокала. Дужина консонаната је значајна особина у мађарском језику. Та опозиција дугих са кратким сугласницима проширује се на читав систем (Sende 2007: 105).

14 Снимци о којима говоримо уступљени су нам за израду матер рада, а снимљени су као испитни материјал на предмету Дикција код доц. др Дејана Средојевића.

средњу школу похађали у посебним школама или одељењима где су наставу слушали на мађарском, односно словачком језику. Сви испитаници су добро образовани, а већина поред матерњег и српског језика говори бар још један страни језик. У време тестирања сви учесници су студирали на једном српском универзитету (Универзитету у Новом Саду), што показује да су били у сталном контакту са српским језиком. То су били студенти четврте године журналистике. Сви су приближно исте старосне доби. Једанаест говорника је женског пола, а пет мушког (69%:31%).

Вести прочитане од стране наших говорника снимљене су на Филозофском факултету у Новом Саду, у Фонетском студију, помоћу квалитетне опреме и у сарадњи са стучним кадром. За проверу појединих података коришћен је програм за анализу говора – PRAAT верзија 5,3,82 (Burzma – Vinink: 2014). Такав програм омогућава вишеструко понављање акустичке анализе снимљенога звука.

### ***Резултати и дискусија***

Како бисмо добили конкретније резултате за сваког појединца, након транскрибовања текста урађена је анализа грешака. Наиме, након издвајања погрешних примера израчунат је проценат укупног броја грешака (све грешке збирно узете у односу на број акцентованих речи у тексту). У укупни збир ушли су сви погрешни примери, било да се грешка односила на одступање од основних правила дистрибуције акцената у српском језику, на погрешно место акцента, квантитет или квалитет. Даље су ти примери разврстани на основу неколико критеријума. Свака од ових група представља одређени тип грешке изражен у процентима у односу на све акцентоване речи у тексту.

Потом су грешке класификоване и издвојене су неке особине које се јављају на више места у тексту па се намећу као манир приликом изговора. Ту је и понеки пример добре акцентуације као напомена да говорник познаје или тек случајно и спорадично користи акценатски систем српског језика на прави начин.

Резултати до којих смо дошли систематично су приказани у табелама које следе:



Табела бр. 1: Број акценатских грешака код говорника из 1. групе<sup>15</sup>

Говорник	Укупно [%]	T1 <sup>16</sup> [%]	T2 <sup>17</sup> [%]	T3 <sup>18</sup> [%]	T4 <sup>19</sup> [%]	T5 [%]	T6 <sup>20</sup> [%]	T7 [%]
Гм1	57	6	12	2	11	–	42	3
Гм2	48	7	16	2	18	1	16	4
Гм3	20	2	3	1	8	1	7	6
Гм4	36	3	9	2	6	1	21	6
Гм5	24	4	7	–	2	–	18	1
Гм6	29	5	9	2	8	2	9	5
Гм7	34	4	6	1	5	3	10	15
Гм8	49	4	22	4	19	–	24	5
Гм10	27	5	2	–	7	1	10	6
Гм12	14	2	2	–	5	–	3	5
Гм13	30	10	5	–	9	1	7	5
Гм14	23	4	5	–	6	2	7	7
Гм16	27	2	4	–	2	2	12	9

Табела бр. 2: Број акценатских грешака код говорника из 2. групе

Говорник	Укупно [%]	T1 [%]	T2 [%]	T3 [%]	T4[%]	T5 [%]	T6 [%]	T7 [%]
Гс9	19	1	3	–	6	–	4	9
Гс11	25	2	5	–	3	1	3	14
Гс15	21	4	1	–	4	1	7	13

15 Група студената којима је мађарски матерњи језик (1. *џрупа* у даљем раду) и група студената којима је словачки матерњи језик (2. *џрупа*).

16 Прву групу чинили су примери код којих се уочава нестандардна дистрибуција прозодема (нпр. *Београд је* (Гм6), *министру* (Гм7), *идстиројење* (Гм8), *два џуша* (Гм4), *црњац* (Гм2). У табелама та категорија је представљена као T1 (грешка тип 1) и подразумева примере у којима се акценат нашао на последњем слогу речи, примере у којима се силазни акценти налазе на неком од унутрашњих слогова, речи у којима се јављају по два акцента (а не треба тако да буде), примери у којима су неакцентоване дужине испред акцентованог слога, као и примери у којима се јављају поста акценатске дужине на местима на којима у стандардном језику не постоје. Треба напоменути да су неакцентоване дужине само у наведеним случајевима узете као погрешне јер се оне у текстовима изузетно ретко јављају или се не јављају уопште, па би уврштавање речи без поста акценатских дужина као нетачних значајно повећало број грешака.

17 Другу групу грешака (T2) чине речи у којима је погрешно место акцента, али у питању је слог који може имати акценат (сваки слог у речи, сем последњег) и врло често у неком другом облику речи бива носилац акцента. Овај тип грешке илуструје пример Гм6: *џбедила*.

18 Трећу категорију чине примери у којима је погрешно и место акцента, и квантитет, и квалитет, нпр. (Гм8): *шездџеџак*, *џдџџисале*. Означене су као T3.

19 Следе две групе у којима долази до неразликовања квантитета акцента, па имамо грешке које су квалификоване као *крајки умесџо дуџих акценатџа* – T4: *џн*, *џредседник* (Гм2) и *дуџи умесџо крајких (акценатџа)* – T5: *демаџоџија* (Гм10).

20 Потом долазе две групе у којима су грешке настале као последица неразликовања квалитета акцената, па имамо групу *силазни умесџо узлазних акценатџа* – T5: *џџџомак* (Гм5) и *узлазни умесџо силазних* – T7: *заменик* (Гс11). Чинило нам се да овакав редослед у представљању група највише одговора корацима у учењу српских акцената М. Дешића у џбенику *Српски акценатџ с лакоџом*.

## Анализа резултата

1. група – Код већине говорника уочава се да најмање има грешака Т2, а грешке Т3 се јављају ретко или се уопште не јављају. Када говоримо о дугим и кратким акценцима, дванаест од укупно тринаест испитаника на месту дугих акцената користи кратке акценте. Можемо рећи да је код њих дошло до скраћивања акцената: (*би́вше* (Гм1, Гм14), *бџлнице* (Гм13), *џлумац* (Гм7), *дџана* (Гм2), *дџвџ* (Гм3), *зџхџев* (Гм16), *исџтражџивање* (Гм13), *каџже* (Гм13), *меџдиџи* (Гм14), *наџчешџи* (Гм13), *прџедседник* (Гм2, Гм8, Гм12), *прџедсџтавникџе* (Гм10), *раџдника* (Гм10), *раџзлог* (Гм13), *снџмак* (Гм13), *шџдџско* (Гм14), *шџрџи* (Гм3, Гм4), *цџене* (Гм13), *шџс* (Гм1)). Један испитаник прави подједнак број грешака у акценциваним слоговима када је опозиција по дужини у питању (Гм13). Када је реч о квалитету акцената (грешке Т6 и Т7), много чешће срећемо силазне уместо узлазних акцената – Т6. Велики број испитаника, 77%, користи силазне место узлазних, 15% користи узлазне уместо силазних, а 8% подједнако меша акценте на основу квалитета. Једна студенткиња (Гм1) користи силазне уместо узлазних у чак 42% примера.

2. група – Када погледамо резултате студената из друге групе у целини и упоредимо их са резултатима студената из прве, намеће се закључак да су у укупном збиру студенти којима је словачки матерњи језик далеко боље усвојили наше акценте. Најбоље акценцивани текст има 19% грешака, а најлошије 25%. Овакав резултат је потпуно очекиван када имамо у виду порекло ових језика и њихову блискост (в. „Словачки језик”). Запажа се мало грешака Т1 и није забележен ниједан пример грешке Т3 ни код једног од њих, што упућује на закључак да су и правила дистрибуције усвојена у великој мери. Код студената којима је словачки матерњи језик запажа се и то да чешће користе кратке акценте. Употребљавају их и уместо дугих и то у просеку у 4% случајева. Ако погледамо квалитет акцената, уочићемо нешто што се битно разликује у односу на студенте из прве групе. Код студената из прве групе, као што смо већ и нагласили, честе су грешке Т6, тј. они, углавном, изговарају силазне уместо узлазних акцената. Код студената друге групе ситуација је потпуно другачија, доминирају грешке Т7, односно код њих је евидентна превласт узлазне интонације. Издвојићемо неке од многобројних примера: *више* (Гс9), *власи* (Гс9), *година* (Гс15), *дџвџришџи* (Гс15), *зџменик* (Гс11), *јџануару* (Гс11), *мџрџи* (Гс11), *мџгу* (Гс9), *наџзнаке* (Гс9), *наџвеџи* (Гс9), *наџжешџи* (Гс9), *неџдеџа* (Гс11), *џдлука* (Гс11), *прџавила* (Гс9), *прџеџоруку* (Гс11), *свџџи* (Гс9), *џговџора* (Гс11), *џченика* (Гс15), *шџкџла* (Гс15), *шџкџла* (Гс15), *шџиџџи* (Гс15)... Оваква заступљеност грешака Т7 разумљива је ако имамо у виду основне особине словачког језика. И не само да се узлазни акценти јављају чешће од силазних него су ти акценти у 68% примера на првом слогу, вероватно по узору на матерњи језик. Као што смо већ видели, најзаступљеније су грешке Т6, односно Т7, у зависности од тога о којој групи студената говоримо. Доста је и грешака Т4, што тумачимо као појаву скраћивања ак-

цената. У анализираном корпусу у великом броју појављују се и грешке Т2 у којима је погрешно место акцента.

Т1, тј. грешке у којима се уочава нестандартна дистрибуција прозодема, чешће су код студената 1. групе. Забележени су примери у којима је акценат на последњем слогу или су силазни акценти на унутрашњим слоговима:

1. група: *Амѐрике* (Гм5), *Београ̀д* (Гм6), *верова̀йно* (Гм6), *воза̀ч* (Гм1), *демокра̀тску* (Гм2), *докумѐнти* (Гм5), *едука̀цију* (Гм13), *енѐргије* (Гм8), *Еуро̀визис* (Гм6), *Ивица̀* (Гм7), *међуврѐмену* (Гм2), *међу̀штим* (Гм2), *минис̀тру* (Гм7), *награ̀ђивани* (Гм7), *најме* (Гм2), *најављено* (Гм3), *оку̀шао* (Гм5), *па̀цијенти* (Гм7, Гм12), *пѐвача* (Гм8), *пензио̀нери* (Гм10), *пейѐљасте* (Гм2), *по̀беди* (Гм2), *по̀дсѐтимо* (Гм16), *предузѐћа* (Гм10), *продуцѐнштима* (Гм7), *револу̀ционарних* (Гм5), *угла̀вном* (Гм16), *уѝркос* (Гм14), *холивудски* (Гм7)...

2. група: *инџересан̀тини* (Гс15), *марихуа̀на* (Гс15), *међу̀штим* (Гс15), *па̀цијенти* (Гс11), *рейблѝканско̀* (Гс9), *секрѐтар* (Гс15), *суйсѝтнице* (Гс15), *уну̀трашњих* (Гс11), *фаворѝзовану* (Гс9)...

Не можемо рећи да су ови примери само последица недовољно усвојених правила о дистрибуцији новоштокавских акцената. Неки од примера срећу се и у колоквијалном српском језику. Силазни акценат ван иницијалног слога може се чути у речима: *верова̀йно*, *докумѐнти*, *инџересан̀тини*, *марихуа̀на*, *међуврѐмену*, *међу̀штим*, *па̀цијенти*, *продуцѐнштима*, и то у свим областима са новоштокавском акцентуацијом. За речи пореклом из страних језика познато је да често, упркос прозодијској норми у српском језику, имају силазни акценат на неком од унутрашњих слогова. То је последица сличности ексипираторног нагласка (који наведене речи имају у језицима из којих долазе) и силазних акцената у српском. Осим тога, силазни акценти изван првога слога у нестандартној говорној реализацији српског језика често се у новоштокавским идиомима појављују и у генитиву множине многих именица, у неким сложеницама, као и појединачним примерима при експресивној употреби језика. Дакле, грешке у говору испитаника, попут *Амѐрике*, *енѐргије*, *пензио̀нери*, *предузѐћа*, *продуцѐнштима*, *секрѐтар*, не можемо приписати само утицају матерњег језика или недовољно наученим правилима дистрибуције акцената у српском стандардом језику, јер су неке од ових грешака могле настати под утицајем средине у којој живе. Код мањег броја речи налазимо редукцију неакцентованог и акцентованог квантитета, као и измене квалитета акцента.

Примери са силазним акцентима унутар речи најчешћи су у речима страног порекла. Стране речи се прилагођавају нашим у свему, па би било потребно да се прилагођавају и у акценту. Код говорника чији смо говор испитивали забележени су примери у којима се неадаптираност акцената потврђује: *докумѐнти* (Гм5, Гм8), *исто̀рија* (Гм2), *продуцѐнштима* (Гм7), *па̀цијенти* (Гм7, Гс11, Гм12). Од наведених примера, код наших говорника, само се *исто̀рија* јавља с пренесеним акцентом, али без постаценатске дужине. У речима: *инџересан̀тини* (Гс15), *инџересан̀тини* (Гм13),

едукацију (Гм13), едукацију (Гс15) акценат остаје на истом слогу само што силазна интонација прелази у узлазну.

О силазним акцентима ван првог слога речи написано је доста радова, а Јелица Јокановић Михајлов (2006: 176–187) наводи да се код спикера<sup>21</sup>, од којих се очекује изговор сагласан ортоепској норми, срећу сложене са извршеним метатонијским преношењем (па чак ни код њих потпуно доследно), док се код осталих говорника, паралелно са тим примерима, јављају и облици са непренесеним акцентима, и то знатно чешће. Варијанте са непренесеним силазним акцентима на унутрашњим слоговима (*веровајћно*, *изузећно*) нису неутралне, већ се употребљавају само као експресивне. Речи са силазним акцентима ван иницијалног слога показују врло неуједначен степен адаптираности.

Могли бисмо очекивати краткосилазни акценат у двосложним интернационализмима, али ова група речи у пракси показује доследно преношење акцента на претходни слог: *конишакти* (Гм13), *паркинџ* (Гм3), *паршнер* (Гм4), *прошест* (Гм3)...

Ако је реч тросложна, јављају се двојаки акценатски ликови, и са пренесеним и са непренесеним акцентом: *дириџент*, *асистент*, *парламент*, *инструмент* : *дириџент*, *асистент*, *парламент*, *инструмент*. У нашем материјалу не јављају се примери са пренесеним акцентом *продуцент*, *пацијент*, већ само *продуцент* (Гм7), *пацијент* (Гм7, Гс11, Гм12).

Код речи са / / разликујемо групу страних речи које задржавају тај акценат без обзира на то што се он налази на неиницијалном слогу: *шелвизор*, *милијарда*... Паралелно са овим примерима, знатно ређе, чују се и примери: *шелвизор*, *милијарда*... Прва варијанта је прилично раширена у колоквијалном говору, али неретко се може чути и у јавној употреби, у електронским медијима. Другу групу позајмљеница чине примери: *војник*, *мајор*, *жетџон*, *офиџир*, *џенерал*, *финансијер*, *просперитет* који, као што можемо видети, у Нсг. имају краткоузлани акценат + неакцентовану дужину. У зависним падежима једнине долази до алтернације са дугоузлазним акценатом: *војника*, *мајора*, *жетџона* итд. (Sredojević 2009: 222)

Дугосилазни акценат са ултима, као што смо могли видети, најчешће се преноси. Међутим, забележен је и пример са непренесеним, дугосилазним акцентом на месту неакцентоване дужине: *возач* (Гм1).<sup>22</sup>

На снимцима су забележени примери у којима потпуно неоправдано имамо по два акцента:<sup>23</sup>

21 У њеној анализи у питању су спикери са београдског говорног подручја.

22 Јелица Јокановић Михајлов на примере који се у језику појављају под утицајем страних језика (било са пренесеним или непренесеним акцентом) гледа као на богађење језичког осећања и отварање могућности за преузимање нових прозодијских модела, који су дотле једном систему били непознати. Позајмљенице овог типа у српски језик долазе само преко књижевног језика, а у њега доспевају из говора директних корисника неке информације преузете углавном из стране литературе и на страном језику (2006: 184–185).

23 Овакав се изговор, понекад, среће и код оних говорника којима је српски матерњи језик.

1. група: *зл̀днам̀ерни* (Гм2), *ј̀днос̀тй̀авнос̀тйи* (Гм2), *к̀дмй̀ил̀ацији* (Гм8), *й̀длу̀йрй̀колице* (Гм1), али и *й̀олу̀йрй̀колице* (Гм14), *й̀дршй̀ардл* (Гм14), *сл̀йй̀одчници* (Гм2), *с̀уйсй̀ианце* (Гм13), *й̀дсй̀рој̀ење* (Гм8), *р̀ейублик̀анског* (Гм2), *й̀дубизнису* (Гм5)...

2. група: *на̀грађивани* (Гс11).

Као што можемо приметити, то су речи које имају више слогова (најчешће пет) и које су нашим говорницима теже за изговор. Притом, у питању су лексеме које су по постанку сложенице настале у процесу префиксације, слагањем или комбинованом творбом. По њиховом језичком осећају те речи се и даље доживљавају као засебне, тј. недовољно срасле, па, у складу са тим, имају по два акцента, тј. свака реч задржава свој акценат.

Посебно је занимљив пример у коме се неакцентована дужина налази у позицији испред акцентованог слога, што свакако представља огрешење о норму српског стандардног језика: *дв̄а̄ й̀уш̄а* (*б̄асен бор је дв̄а̄ й̀уш̄а био й̀родай̄...*) – Гм4. Истакли смо да се поста акценатске дужине веома ретко јављају у говору наших испитаника. Ако се јаве, као у примерима: *на̀јжеш̄ићу* (Гм2) или *на̀јлакш̄е* (Гс9), нису последица примене правила о поста акценатским дужинама у одређеним категоријама (у овом случају у суперлативу) јер у текстовима можемо видети много више примера изговорених без поста акценатске дужине: *на̀јвеће* (Гм10), *на̀јвећи* (Гм2), *на̀јверовай̄тнй̀ије* (Гм1), *на̀јверовай̄тнй̀ије* (Гм14), *на̀јлејш̄у* (Гм6), *на̀јйоула̀рнй̀их* (Гм1), *на̀јчеш̄ћи* (Гм13) и сл., већ се јављају због дужења финалног говорног сегмента пред паузом. Не очекујемо поста акценатске дужине у примерима: *Б̀дог̀раг* (Гм6), *г̀радон̀ач̀елник* (Гм10), *й̀збели* (Гс9), *К̀ра̀з̀ујевац* (Гм6), *Лй̀пов̀ац* (Гм1), *М̀акедон̀ац* (Гм1), *й̀дсл̀ед̀них* (Гм2), *С̀еч̄ин* (Гм5), *С̀рбија* (Гм12), *ш̄ер̄еиш̄* (Гм2), *у̀ла̀зу* (Гм1), *ц̀р̀нац* (Гм2)... На основу примера видимо да се дужине најчешће јављају у номинативу и то, углавном, код говорника којима је мађарски матерњи језик. Знатно мање таквих примера забележено је код говорника из друге групе: *й̀зб̀ели* (Гс9), што отвара могућност да ове поста акценатске дужине посматрамо као секундарни нагласак, који се у мађарском перципира као неакцентована дужина, о чему смо говорили када смо истакли особине мађарског језика. Ове неакцентоване дужине на местима на којима не треба да стоје могу бити последица и реченичне прозодије.<sup>24</sup>

Оно што је такође веома важно када је учење акцената у питању јесте савладавање начина на који се изговарају страна имена и презимена.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Паузе служе за разграничење интонацијских јединица. Сегментирање исказа паузама одређује и тип реченичне мелодије. Неакцентована дужина обично се јавља у речи непосредно пре паузе.

<sup>25</sup> М. Пешикан каже да је наше наглашавање имена, на пример из француског или мађарског језика, ослоњено на изворно; акценатујемо последњи, односно први слог у речи, али да имена која нису ушла у употребу са изворним акцентом треба да изговарамо на природан начин, „да нам реченица не звучи као скрпљена из разних језика”. Он препоручује: „Изговарајмо име из неког страног језика онако као да га носи наш суграђанин и припадник наше језичке заједнице и као да је оно само даљим или посређним пореклом из оног језика у ком смо га у ствари нашли” (Ivić i dr. 2004: 87–88).

У великом броју примера у корпусу забележене су грешке приликом акцентовања антропонима и топонима, али то захтева додатни корпус и посебно истраживање. Код студената којима је српски први језик овом питању треба посветити више пажње, док код студената којима српски није матерњи језик треба бити обазривији и пружити им неопходне информације које имају чешћу практичну примену у језику.

### **Закључак**

Проверавали смо са којим се потешкоћама приликом усвајања прозодијског система српског језика сусрећу студенти којима је мађарски, односно словачки први, а српски други језик. Студенти из обе групе препознају и умеју да изговоре све наше акценте, али праве доста грешака.

Стандардни и словачки и мађарски језик имају везани акценат на првом слогу. То је значајна разлика у односу на наш стандардни језик и, као што смо и претпостављали, ствара бројне потешкоће када је учење српског прозодијског система у питању. Потврда томе је и стална тежња за повлачењем акцента на први слог код наших испитаника.

Закључујемо да је најбоље изговорен текст Гм12 имао 14% грешака, а текст са најлошијом интерпретацијом је Гм1 са 57% погрешних примера. Уочава се да је мало или нимало грешака Т3 у обе групе. Најмање је грешака Т2, другим речима, место акцента испитаници су најбоље успели да савладају. Када говоримо о дугим и кратким акцентима, грешке Т4 чешће се јављају у обе групе. Наиме, и студенти којима је мађарски матерњи језик и студенти којима је словачки матерњи језик чешће користе кратке акценте. Ако погледамо квалитет акцената, уочавамо велику разлику између студената прве и друге групе. Код говорника из прве групе честе су грешке Т6, тј. они знатно чешће изговарају силазне уместо узлазних акцената, а са друге стране, код говорника из друге групе, грешке овог типа веома су ретке. Код њих су заступљеније грешке Т7, односно евидентна је превласт узлазне интонације.

Можемо рећи да испитаници нису у довољној мери овладали правилима дистрибуције акцената у српском језику. Вероватно је тако због јаког утицаја правила о дистрибуцији у матерњем језику. Потврђено је и мишљење да ће студенти 2. групе показати боље резултате јер многе речи у словачком и српском имају углавном исто порекло.

У анализираном корпусу уочавамо да су приликом употребе постацентаских дужина грешке најбројније. Најпре, неакцентоване дужине веома ретко се јављају, а када се јаве, углавном су на погрешном месту. Овај тип грешака углавном се јавља код говорника из 1. групе, што сугерише да је тако због реченичне прозодије или секундарног акцента у мађарском језику.

Уочен је изванредан број примера са два акцената у речима које норма не прописује. То су биле вишесложне речи, сложенице по начину творбе, а по језичком осећају наших говорника две лексеме недовољно срасле.

Новоштокавско преношење акцената на проклитике се прилично ретко јавља, код свих говорника, посебно у вишесложним речима.

Забележен је велики проценат грешака приликом акцентовања страних имена.

Примере које смо навели нисмо дали са циљем да исцрпимо све што чини слабу страну приликом учења акценатског система једног језика, него са тежњом да укажемо на карактеристичне случајеве и да поводом њих покажемо како би се – уз повољније услове, веће залагање и бољу организацију – уклонили недостаци у учењу који се не могу порицати.

### Литература

- Andrić 2013: E. Andrić, Kontrastivna semantička analiza reči fej u mađarskom i glava u srpskom jeziku, u: Jasmina Grković Mejdžor (ured.), *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* 56/2, Novi Sad, 131–153.
- Belić 1946: A. Belić, *Istorija srpskog jezika*, Beograd.
- Dabić 1986: B. Dabić, Smisao kontrastiranja glasovnih sistema u nastavi slovenskih jezika, u: Vesna Berić (ured.), *Zbornik radova III simpozijum – Kontrastivna jezička istraživanja*, Novi Sad, 101–111.
- Derving, Manro 1997: T. M. Derwing, M. J. Munro, Accent, Intelligibility, and Comprehensibility, *Cambridge University Press* 20, 1–16.
- Dešić 1992: M. Dešić, *Srpski akcenat s lakoćom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ivić, Lehiste 2002: P. Ivić, I. Lehiste, *O srpskohrvatskim akcentima*, VII/1, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ivić i dr. 2004: P. Ivić, I. Klajn, M. Pešikan, B. Brborić, *Srpski jezički priručnik*, Beograd: Beogradska knjiga.
- Jokanović Mihajlov 2006: J. Jokanović Mihajlov, *Akcentat i intonacija govora na radiju i televiziji*, Beograd: Čigoja.
- Kejt 2006: B. Keith, (ed.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd Ed. Oxford: Elsevier.
- Makišova, Kovačova 2013: A. Makišová, J. Kováčová, Predlozi od, do i z u slovačkom i njihovi ekvivalenti u srpskom, Novi Sad: *Godišnjak Filozofskog fakulteta* 38/1, 47–59.
- Marić 2006: A. Marić, Kvantitet i akcenat u slovačkom i srpskom jeziku, *Primenjena lingvistika danas* 7, Beograd – Novi Sad, 228–234.
- Molnar Laslo 2013: C. Molnár László, Problemi jezičke kompetencije u revitalizaciji mađarskog jezika u Vojvodini, *Tanulmányok* 1, 88–99.
- Peco 1985: A. Peco, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd: Naučna knjiga.
- Peco 1991: A. Peco, *Akcenti i dužine u srpskohrvatskom jeziku*, Beograd: Naučna knjiga.
- Sende 2007: T. Szende, Hungarian, *The Handbook of the International Phonetic Association*, *Cambridge University Press*, 104–107.

- Subotić i dr. 2012: Lj. Subotić, D. Sredojević, I. Bjelaković, *Fonetika i fonologija: ortoepska i ortografska norma standardnog srpskog jezika*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Škarić 2009: I. Škarić, *Hrvatski izgovor*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Tirova 2012: Z. Tirova, Dvojezičnost u životu vojvođanskih Slovaka, *Slavistika* 16, 252–255.
- Terzić 1996: B. Terzić, O konfrontiranju/kontrastiranju srpskog i ukrajinskog jezika, u: Radmila Šević, u: Mihal Tir (ured.), *Zbornik radova V simpozijuma – Kontrastivna jezička istraživanja*, Novi Sad, 101–105.
- Zvekić Dušanović 2006: D. Zvekić Dušanović, *O srpskim ekvivalentima mađarskog kondicionala prošlog*, Beograd: Primenjena lingvistika 7, 284–295.

Nataša A. Spasić

## THE LEVEL OF ACQUISITION OF THE SERBIAN PROSODIC SYSTEM IN STUDENTS WHOSE FIRST LANGUAGE IS NOT SERBIAN

### Summary

The aim of this paper is to examine the inventory of prosodic system among students with mother language other than Serbian and to describe to which extent and in which way these students adopted the prosodic system of standard Serbian language. In the paper are mentioned typological phonetic and prosodic differences between the Serbian language on the one hand and the Slovak and Hungarian on the other. There are difficulties faced by students who learn Serbian as their second language, but also the opportunities to overcome these difficulties.

**Keywords:** prosodic system, Serbian language as L2, Slovak language, Hungarian language, news, syllable.

Примљен 10. марта 2015. године  
Прихваћен 5. октобра 2016. године



Злата Т. Марјановић<sup>1</sup>  
*Средња музичка школа „Стеван Мокрањац”, Краљево*

## МИЛУНИКА МИКА ПРТЕЊАК ИЗ СЕЛА БЕЛИ КАМЕН: БАШТИНИК МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ ДРАГАЧЕВСКОГ КРАЈА

У раду ће на примеру казивања Милунике Мике Пртењак из села Бели Камен (Драгачево) бити разматрани улога и место жене као чувара традиције, али не у оквирима српске вокалне и обичајне традиције, примерене и уобичајене женама, већ у оквиру инструменталне традиције. Свирање је део традиције мушкараца, међутим, Мика својим талентом, али и жељом да традицију свога завичаја чува и негује, „посеже” за усном хармоником. Показаће се да је њена улога као свирача маргинализована, она својом свирком не добија значајније место у систему вредновања свога села, отуда не свира на саборима, традиционално „резервисаним” за свирку мушкараца на хармоници ручног типа, већ својом свирком прати игру само током пастирских окупљања. Пример Мике као жене свирача свакако је битан помена, јер њено казивање осликава музицирање једног драгачевског села у деценијама након Другог светског рада, она је, затим, потпуно свесна места и улоге коју има у заједници свирајући усну хармонику – и то јој не смета, јер Мика, у делу музике намењеном мушкарцима, са задовољством чини управо оно шта су многе генерације жена чиниле пре ње, а то је чување традиције свога завичаја.

**Кључне речи:** Драгачево, инструментална традиција, сабори, пашњаци, усна хармоника, жена.

Тема овог рада је веома често обрађивана у домаћој етномузикологији. Реч је о истраживању места и улоге једног представника и чувара традиције сеоске средине у оквиру српске патријархалне културе.<sup>2</sup> На основу казивања Милунике или, како је сви познаници зову, Мике Пртењак (1934)<sup>3</sup> биће приказан део вредности и начела њеног родног села Бели Камен (Драгачево, западна Србија).<sup>4</sup> Микино казивање омогућило

1 aurelliakramberger@gmail.com

2 О музицирању даровитих појединаца из нашег народа постоји велики број радова (Golemović 1978; 1984; 2009 Marjanović 1988; 1998a; 1998b; Radinović 1994; Zakić 2008: 215–227; Jovanović 2008: 203–224; Lajić Mihajlović 2008: 225–240; Jakovljević 2011: 61–69 итд.).

3 Из породичних разлога Мика Пртењак је престала да музицира, па у овом раду неће бити разматране и музичке карактеристике традиције њеног завичаја, које би свакако отвориле низ проблема (почев од оних колико је Мика квалитетан познавалац и извођач, какво је њено музичко наслеђе у односу на наслеђе осталих мештана, колико је успела свог музичког знања да пренесе на млађе, да ли своје музичко наслеђе преноси онако како је чула од других или уноси и нешто своје итд.).

4 Према постојећим подацима, могуће је да је село Бели Камен некада носило назив Бијели Камен (Erdeljanović 1902: 5) и да је постојало у 17. веку. Омеђено је селима

је и реконструкцију дела музицирања из периода њене младости (током неколико деценија након 1945. године), као и дела музицирања њених њених узора, мештана старије генерације.

У најранијем узрасту Мика стиче прва музичка знања усменим преношењем у свом дому.<sup>5</sup> Она је рођена, расла и развијала се у доба када су у оквиру породице поштована старија, неписана народна правила, односно, према речима Јована Ердељановића, „по старинском начину” (Erdeljanović 1902: 102, 102). По њима је, на пример, свака девојка морала да се покаже у најбољем могућем „издању”, како би оправдала своје порекло, из, како Мика наводи, *ошмене и богаише* породице попут њене.<sup>6</sup> Под тиме она не подразумева само материјално богату породицу, већ мисли на породично богатство проистекло из другачијих мерила вредности и културних образаца, а обликовано стварањем, поштовањем, одржавањем и обнављањем социјалног и духовног живота (*другачија су богаиштва онда била!*).<sup>7</sup>

Под породичним богатством се подразумева и преношење песама, пре свега оних које традиција намењује женама. С тог аспекта, Мика представља драгоценог казивача, једног од многих који сведочи о разним песмама извођеним у доба њене младости *на глас* (најчешће секундно хетерофоно певање) и *на бас* (хомофоно певање). Песме са њеног репертоара су чиниле значајан део разних обичаја, најчешће оних свадбених, па тако и Мика наводи, на пример, свадбену песму *Радуј нам се, ђувегина мајко* итд.<sup>8</sup> Мика казује да је певано и у приликама везаним за разне облике привређивања, попут оних када су се млади окупљали на пашњацима и чували стада.<sup>9</sup> На репертоару су им, сходно добу и прилици, биле песме љубавне садржине.<sup>10</sup>

Трешњевицом, Миросалцима, Лисом, Вучковицом и Котражом, чији је засеок било од 1872. године (Јовановић 1908: 339, 340, 386–390). По попису из 1991. године село је имало 543 становника у 156 домаћинстава ([S. n. a.]. Beli Kamen). Више о особинама области и становништва Драгачева видети у: Erdeljanović 1902. О породици Пртењак (названој тако јер „су им се деца некада пртила”, односно носила велике терете), досељене из Сјенице након владавине Карађорђа, в. више у: Јовановић 1908: 387–389.

5 То је био уобичајен поступак народне педагогије, почев од извођења успаванки малом детету, а потом и свакодневним слушањем песама одраслих, тако да је дете несвесно и спонтано упијало музичко знање (Golemović 2006: 163–191).

6 Реч је о породици патријархално-сељачког типа, веома уобичајеној у некадашњој Југославији, а старијој од породице средњоевропско-сељачког типа која „од некадашње турске раје постаје револуционарни и творачки елемент обновљене Србије 19. века” (Dvorniković 1939: 716–723).

7 Попут већине шумедијских породица, њена је породица динарског порекла, чије чланове карактеришу „разумнији дух”, јака склоност за радом, затим смелост, здрав разум, осећај за меру, поузданост, честитост итд (Свијић 1991: 350–356), односно, реч је о људима који су „на добро добри, а на зло још гори” (Erdeljanović 1902: 101).

8 Свadbене и многе друге песме су у Драгачеву систематичније бележене и анализиране у другој половини 20. века (Dević 1986).

9 Мика памти да се окупљена младеж тада забављала и уз разне игре, попут *прстена*, *марамнице* итд.

10 У литератури се песме љубавног садржаја означавају као *народне лирске* (Krnjević 1992: 509–511). Према истраживањима, лирске песме су највероватније настале из

У Белом Камену је певано и током божићних празника (најчешће песма *Иде Божић бајта*), током крстоношког опхода (*крстоношке песме*) итд., али многе такве песме она не памти јер је тадашња власт, установљена након 1945. године, покушавала да искорени онај део народног исказивања који је био повезан са хришћанским елементима (*како је Тито завладао, од тада он нама одуз'о веру, крштавали су људи кријући, ноћу! Ко је зајосљен он је мор'о да крије*).<sup>11</sup>



Милуника Мика Пртењак, Бели Камен, децембар 2015.

људске жеље за обезбеђивањем континуитета живота, потенцирањем теме плодности, потом у склопу пролећних обреда добијају и еротични карактер (Pešić 1992: 423), а онда су временом и десакрализоване. Неке од ове врсте песама и даље остају везане за обред (попут лазаричких и краљичких песама) (Golemović 1997b: 23–55), али већина лирских песама своје „место“ налази на окупљањима попут јесењих сесоских посела (Golemović 2006b: 147, 153). Наведено сведочи о томе да је и у даљој прошлости у народу певано о љубави, с тим што је, према казивању Мике Пртењак, то певање у време њене младости преношено не само традиционално, усмено, већ се то дешавало и посредством електронских медија. Тако Мика посебно воли љубавне песме, и као једну од најомиљенијих, коју је научила слушајући радио и коју је потом радо изводила, наводи песму *Девојка је сок'у зулум учинила*.

- 11 Отуда Мика памти да су некада на *обешине* (важније црквене празнике или на дан свеца заштитника насеља) село опходиле *крстоноше*, али не зна и адекватне песме. Отуде ће овде бити наведено њено сећање по којем је *коштрашка обешина*, на пример, осмишљена тако да село опходи поворка са свештеником на челу, а потом и остали мештани, одевени у народну ношњу. *Крстоноше* су у Белом Камену застајале код једног храста на њиви како би се молили за добробит села, а жене из кућа крај којих би пролазиле су их даривале храном (*ко дођ' свадба, носе онај барјак, па се то иде, па се то пева, иде први свештеник, за њим крстоноше – женскиње, мушкиње, све заједно, и омладина иде, носе жене цвеће селен, мирише миром, обучу народну ношњу. Има то негде где осћаваљају молишћу, дрво неко обићу у њиви – им'о храст, оно после осћаваљају ону молишћу около храста или неко друго дрво, ће се које нађе. У сваком селу кад иду крстоноше, жене износе карлице са млеком, кад наићу крстоноши, они пију оно млеко, износе им све и свашта*). Такође, Мика сматра да је опход *крстоноша* веома учинковит, па на пример, изостанак њихових опхода доводи у везу са природним неприликама које у новије време угрожавају приносе: *сад се људи кају – љоби нас зрад ишо не иду!* Ипак, додаје шаљиво, молбе за кишу некада и нису, по њеном мишљењу потребне у великој мери, указујући пример 2014. године и катастрофалних поплава: *молиш се Богу за кишу стјално... Јел' било прошле године – иштер'о очи (Бог кишом)!*

Мика је од својих најближих, као и од осталих мештана, у раној младости препозната по свом певању као веома талентована и музикална. Без трунке надмености, јер је то мишљење других, али са поносом, она вели: *И није моџ'о нико да зайева боље од мене!* По томе је заузимала значајно место у друштву, па је приликом певања песама, *на бас* на пример, она била та која изводи први, певачки најзахтевнији глас, односно, *арију*<sup>12</sup> када певач према народним мерилима треба да има лепу боју, адекватну јачину, такође и умешност у украшавању мелодије.<sup>13</sup> Поред умешности у извођењу првог гласа у овим песмама, Мика је свесна и другог, пратећег гласа, повереног групи од пет-шест жена<sup>14</sup> који, према народним мерилима, треба да се лепо слаже, односно да буде интонативно чист у „споју” са деоницом првог гласа (*ишако ми шо сложимо!*).

Из Микиног казивања је јасно да је певање обредног порекла, попут свадбеног, у њеном селу својствено женама, као што је то уобичајено у многим крајевима, односно, према речима Димитрија О. Големовића, жена попут Мике је стожер традиције управо зато што певањем негује обредно наслеђе (Golemović 2006d: 7–22).

Међутим, иако Мика цели свој живот проводи у селу у којем и даље постоји јасна подела у схватању родних улога у односима између мушкараца и жена, она у раној младости посеже и за делом традиције који је у домаћој етномузикологији забележен као традиција мушкараца. Реч је о свирању које прати игру, па је управо тај део Микине некадашње праксе изнедрио многа питања, почев од оног зашто се она уопште одлучила да свира, преко питања о њеној улози као свирача, до питања које је њено место у традицији њеног села.<sup>15</sup>

Одговоре најбоље даје само Микино казивање. За своју свирку Мика не одабира инструмент старијег слоја, свиралу *и/или дво'енице*, на којима у доба њеног девојаштва и младости мушкарци прате плес (а као неке од свирача на њима, на пример, наводи мештанина Душана Велисављевића и свог супруга Павла Пртењака).<sup>16</sup> Мика заправо одабира усну хармонику,<sup>17</sup> коју назива онако како је забележено и у многим дру-

12 В. о терминима за мелодијске моделе у нашем народу, међу којима је, поред назива *глас* и *кајда*, један од најкарактеристичнијих управо назив *арија* в. у Golemović 2000: 73–78.

13 Да је Мика важила у селу за доброг певача сведочи и то да су од ње мештани често тражили да пева, јер је то умела тако да окупљени често нису сакривали емоције: *Само, дела, дела, ошћевај!*, *А ја сам знала да ошћевам – суза из камена да њође!* *Знаш кол'ко њи' ошћлаче?*

14 Народни израз за пратњу је: *оне басују за њом*, објашњава Мика.

15 С овим питањем у вези је битно истаћи да Мика није васпитавана као мушкарац, па се њени место и улога као свирача не могу поистоветити са местом жене, на пример, у гусларској традицији, које је стицано према критеријумима мушкараца (Golemović 2008: 17).

16 О старости наведених инструмената в. у Rejović 1989, Rejović 2005 итд.

17 Сматра се да је усну хармонику, као и дијатонску ручну хармонику, саградио 1821. и 1822. године Немац *Christian Friedrich Ludwig Buschmann* (1805–1864). О усној хармоници в. у: Andreis 1974: 81, 82; [s.a] Smolin; у нашој музичкој пракси у: Golemović 1997a: 77. Према Хорнбостел-Саксовој подели, ово је инструмент који се води под бројевима 412.132 (*free-reed aerophone*) (Hornbostel, Sachs 1914: 553–590).

гим крајевима Србије, *музичице* и *музике*, јасно разграничавајући тиме да су *музичице*, на којима је она свирала, мањих димензија, а да су *музике* већих димензија.<sup>18</sup> Називи *музике/музичице* се у нашем народу најчешће односе на инструменталну традицију у неком ансамблу (за разлику од певања, које је „само” певање али не и „музика”)<sup>19</sup> и наводи се у множини јер се на овом инструменту може извести и мелодијска и хармонска свирка (Andreis 1974: 82), која народу доноси звук „оркестра у малом” (Golemović 1997a: 77).<sup>20</sup>

Усна хармоника постаје део српског народног инструментаријума током 20. века, у периоду између два рата (Golemović 2009: 20).<sup>21</sup> На њој је забележена свирка мелодија песама и пратња народним плесовима (Golemović 1997a: 77). Наведено је такође на својим *музичицама* донекле примењивала и сама Мика, јер је и њен репертоар обухватао извођење мелодија кола уобичајених за традицију Белог Камена. Она је то чинила као чувар традиције, и према одабиру кола које је изводила и с аспекта утврђеног редоследа по којем је та кола свирала. Тако је јасно навела да прво треба да се изводи *Повозићко коло*, потом *Рейко*, па *Тројанац*, онда *Моравац* и напоследку *Жикинац*.<sup>22</sup> Такође, Мика је свесна да су у протеклим деценијама настала и у народу прихваћена и многа друга, новија кола, па она ова набројана назива *старијим* (која је учила слушајући свирку старијих укућана, попут свог свекра Страхине).

Свирку на усној хармоници јој није нико показао, већ се она сама томе учила.<sup>23</sup> Потврђујући и овиме свој изразити таленат. Мика је мелодије наведених кола научила у најранијем детињству (*само ми то дошло*

18 Своје *музичице* Мика купује у некој од некадашњих продавница, највероватније у Чачку (јер се ни сама не сећа одакле јој тачно), можда чак и као Крстивоје Суботић, који је своју усну хармонику купио у књижари у Ваљево (Golemović 2009: 20).

19 У складу са тиме је и народно објашњење да се, на пример, један од начина извођења током краљичког обичаја села Брза (околина Лесковца) зове *на су’ оро* (суво оро), јер своју игру учеснице прате певањем (Marjanović 1998b: 271), а не свирком која би иначе пратила игру овог краја у некој другој прилици.

20 Осим ових термина, а у вези са народним поимањем свирке на усној хармоници, забележени су у разним крајевима називи и *усна музика* (Паштровићи) (Кулјаца 2014), *свирке* (Таково) (Golemović, Dević 1997: 5), *циншаре* (у Далматинској Загори) (Berić 2008) итд.

21 Поред усне хармонике, од почетка 20. века у народну традицију постепено „улазе” и други инструменти фабричке производње. Један од таквих инструмената је *кланети* (кларинет) који је током разних весеља (на свадбама, на мобама или приликом копања) констатован у Драгачеву од прве половине 20. века (Dević 1986: напомена 103, стр. 304; Golemović, у: Vasić, Golemović 1994: 109). Овај фабрички инструмент је потиснуо доташњу праксу на старијим инструментима: у Драгачеву свирку на гајдама (Dević 1986: напомена 96, стр. 304) (овде треба додати да се Мика чак и не сећа да су гајде биле у Белом Камену, највероватније јер многи гајдаши умиру још током прве половине 20. века, пре њеног рођења), у околини Такова свиралу и двојнице (Vasić, у: Vasić, Golemović 1994: 59) итд. У Белом Камену је такође констатована свирка на *кланети*, на њему свира и Микин свекар Страхина Пртењак (који је, узгред, певао и уз једностуне гусле).

22 Више о овим плесовима овог и других, околних крајева в. у Vasić 2005: 5–67.

23 Једно од веома сликовитих објашњења свирке на усној хармоници даје Крстивоје Суботић из околине Ваљево: „И оне дувају исто. Језиком се преко ових преградаца

у главу)<sup>24</sup>, а свирала их је, објашњава, онако како би их певала (како би певала, ја оно научим на музичицама).

Микино савладавање свирке на музичицама убрзо постаје успешно, али прилике када Мика свира, према вредновању народа из њеног Белог Камена, указују да је њено место као свирача на својеврсан начин маргинално, оно свакако није онако истакнуто као место какво заузимају мушкарци у нашој инструменталној традицији. Њима је, наиме, традицијом „додељено” свирање на разним официјелним скуповима, попут оних када се народ Белог Камена у доба Микиног девојаштва (половином 20. века) редовно окупљао у црквеној порти на саборима за велике празнике, најчешће за Ускрс и за *Госпођиндан* (Велику Госпојину, 28. август). То је била уобичајена пракса њеног времена (као и многих других крајева), чак толико популарна да Мика сама напомиње како је током наведених сабора много народа учествовало, особито због весеља и игре, па окупљени нису могли стати само у једно коло, и стога је зачињано чак и по десет кола. Колико је, такође, свирка као пратња игри била популарна сведочи поново њено казивање по којем је некада могло да се деси да свако коло прати по један хармоникаш<sup>25</sup>, најчешће тзв. професионални музичар.<sup>26</sup>

За разлику од мушкараца, свирача на саборима, Микин традицијом дозвољен простор за свирку био је само на пашњацима током пастирских окупљања. На питање зашто је уопште почела да свира музичице Мика одговара да је то учинила само из жеље да забави и себе и друге, односно да прекине време проведено на пашњаку. Окупљени мештани

---

превлачи и праве се тонови – помичу се уснице тамо-`вамо. Језик ситно сеца испред ових рупица и пресеца и он је главни произвођач тонова” (Golemović 2009: 20).

24 Микино казивање о свирки на кларинету истовремено осветљава и начин преносења првих поука о плесу, највероватније слично поукама које је и она добила. Наиме, она и њене *јетрове* (јетрве) су једном хтеле у шали, али и са пуно поштовања, да провере *зна ли чича да свира на кланеџу*. Стога су то тражиле од њега, а како је Страхинџа то очигледно веома добро умео, отада је често у свом дому свирао, а оне су плесале, обавезно са својом децом, не само забаве ради, већ истовремено их тада учећи игри.

25 Реч је о аерофоном инструменту који се у науци ближе означава као ручна хармоника (Andreis 1974: 81; Despić 1979: 323), а која има своја два облика, старији, *дијатонски*, и *хроматски*. *Дијатонска* хармоника је конструисана у првој половини 19. века (1821. и 1822. године), сматра се да је њен градитељ Немац *Christian Friedrich Ludwig Buschmann* (1805–1864). Хроматска хармоника настаје нешто касније, 1850. године, у рукама бечког музичара *Waltera* (Andreis 1974: 81, 82; Despić 1979: 323–329). По својим органолошким особинама, *дијатонска* хармоника није много погодан инструмент за свирање, јер једна типка даје два различита тона, у зависности да ли се мех растеже или скупља и из тог разлога је убрзо замењена много популарнијом *хроматском* хармоником. Међутим, у прилог популарности хармонике, па чак и дијатонске, иде податак да је у Драгачеву једна хармоника дијатонског типа купљена у Чачаку пре Првог светског рата (Dević 1986: 296), највероватније из жеље да се на њој изводи пратња игри. О појави хармонике уопште у нашој музичкој традицији в. у: Golemović 1990: 39; Golemović 2006c: 160; 2006b: 219.

26 Под овим термином се подразумевају свирачи који у прошлости већином нису били школовани, али који су својом свирком зарађивали. О њиховој пракси в. у: Golemović 1997c: 231.

су, жељни плеса, тражили од ње да на усној хармоници свира мелодије наведених кола (*распалим ја, оно коло само љубља!*) – али и ту је поново на својеврсном „другом” месту: иако је једина међу пастирима у доба своје младости овладала свирком на усној хармоници, она је била само замена, уколико није било неког младића који би иначе свирао на неком од наведених инструмената старијег слоја.

Поред наведеног, јавља се помисао да је њена улога као свирача који прати плес не само наведена – да прекрати време и разоноди, већ и да својим *свируцкањем* омогући и дочара својеврсну припрему окупљеној младежи на пашњаку<sup>27</sup> након које би се адекватно, добро наученим плесом, показали на правом „испиту”, током сабора.<sup>28</sup>

Отуда, на питање откуда уопште Микина склоност ка свирци на усној хармоници можда одговор треба потражити управо у органолошким особинама овог инструмента. Њиме се, већ је наведено, постиже вишегласан звук свирке који асоцира на свирку мањег ансамбла (за разлику од звука свирале или *дво'еница*), па није необично што га и Мика одабира,<sup>29</sup> а све у жељи да и на пашњаку дочара амбијент и звук „озбиљнијег” и „значајнијег” места – сабора. Такав однос не сведочи само о жељи да се поштује традиција (описаним колима по утврђеном редоследу и способношћу да се лепо плеше), већ сведочи и о укусу мештана Белог Камена (и осталих драгачевских села) када је реч о свирци на весељима. Тај је укус обликован почетком 20. века утицајима културе урбаног стила, који је, напослетку, и допринео популарности наведених, тзв. професионалих свирача.<sup>30</sup>

27 Колико је плес у доба њеног детињства био важан сведочи и то да су мајке у својим домовима примењивале разне „педагошке” методе, па и оне данас у педагогији негативно означене, односно истиче Мика, да су *знале и да бију децу ако не знају да играју*. Као и за певање, Мика казује да је и за плес имала „урођени” таленат, а да је то показивала као девојчица, на прелима, комишањима и сличним скуповима.

28 Сабори су били прилике да се девојка стасала за удају покаже и својим плесачким умећем, по којем би била посебно цењена. То је практично било њено представљање заједници, од којег ће умногоме утицати њена удаја. На пример, у околнини Такова су велика увреда и понижење били ако остали девојку из различитих разлога не би пустили у коло (*гора јој смрти не шреба*) (Vasić, у Vasić, Golemović 1994: 62). О томе како плеше девојка у колу је половином 20. века нарочито водио рачуна и сваки младић пред женидбом. Његова је тежња била да заслужи што више пута место коловође, али, истовремено, да уз њега буде она девојка чији се играчки таленат цени (о улози коловође видети више у: Mladenović 1973: 134–142). Да је Мика умела лепо да игра, због чега је, каже, била *популарна*, сведоче многе понуде од момака који су плесали на месту коловође, а који су желели да баш она буде до њих (в. о томе у: Mladenović 1973: 139). Тако су момци стално питали да плеше уз њих, много више него њене другарице, иако се она чак и намерно одмицала подаље од кола: *’Оћеш да играјши коло? Мене су стално звали, о-хохој, јовеве момак коло, ја популарна, дође до мене момак и зовне, иако се ја измакнем намерно од кола!*

29 Инструменте фабричке израде на којима тзв. професионални свирачи изводе народ воли и тражи у великој мери јер се на њима може гласно свирати (Vasić, у Vasić, Golemović 1994: 59), а такво је мишљење и саме Мике, која истиче да јој је најлепше што се хармоника, *кланети*, *шрубa* (флигхорна) итд., надалеко чују док се на њима свира.

30 Истраживања показују да је део српске инструменталне традиције „у вези” са традицијом многих урбаних средина, односно, према истраживању Димитрија О. Голе-

С наведеним у вези се, стога, поставља и питање колико је Мика усамљен пример жене која својим примером око половине 20. века до-некле помера границе између мушког и женског музицирања (макар у свом селу), на које она својим казивањем можда даје одговор. Сасвим је могуће да Мика није прва у својој пракси, већ само једна од карика у ланцу поштовања и неговања традиције. Овде свакако треба бити опрезан, јер је реч о преношењу традиције усменим путем, о којој не постоји више потребних података који би потврдили да ли је заиста тако како је претпостављено. Међутим, Мика описује праксу још једне жене из Белог Камена, нешто старије од ње, која је на пример, својим певањем чак и више од Мике „прешла на другу страну”. Реч је о Даринки Лазаревић која је такође лепо певала, али не само песме уобичајене за жене, попут Мике, већ је певала и песме које према народној подели нису традицијом „додељене” женама. Реч је о песмама веће старости,<sup>31</sup> које се у Белом Камену најчешће називају по припевном рефрену, извику *и, које*. Управо овај припев Димитрије Големовић узима као пример по којем наш народ у западној Србији и Шумадији „полно одређује” песму, одредивши га као део традиције мушкараца (Golemović 2000: 76). Међутим, у песмама наведеног типа Даринки је поверен први глас, или, како Мика каже, она *поведе арију*, односно *изговара*.<sup>32</sup> Колико су ове песме биле некада поштоване, али као мушке, сведочи и податак да су Даринкина пратња тада били *ошмени људи*, истиче Мика, и то најчешће њен супруг Павле Пртењак, Радош Јовановић и/или Миша Мијатовић. Они су тада своју пратњу изводили тако да *шеже* или *вуку* (изводе бордунске и хетерофоне делове на слоговима дугог трајања, овај термин и начин извођења констатован је и у осталим драгачевским селима) (Dević 1986: 295), али *на прекиде*, узимајући само у одређеним кратким моментима ваздух

---

мовића, та музицирања су „у посебном складу” (Golemović 2006с: 227). Тако, када говори о урбаној музици која има и даље везе са сеоском, Големовић указује на традицију не само српских градова између два рата, већ и традицију мањих места, попут Крупња, Љубовије итд (Golemović 2006с: 227), а коју свакако примењују и преносе наведени тзв. професионални музичари. Међутим, како је већ наведено, Мика није хтела да засвира за потребе овог истраживања, тако да се само може претпоставити да је њена свирка *сшаринских* кола на *музичицама* свакако била звучно „обогаћена” знацима неког тоналитета, у оквирима западноевропског начина музицирања, а по узору на свирку наведених „професионалаца”.

31 Управо на примеру драгачевске музичке традиције Драгослав Девећ претпоставља да је начин извођења ових песама практикован у средњем веку, док су некадашњи *поносници*, *кириције* или *рабаџије* путовали у караванима и певали, „ради свог разговора, а и да се огласе путници у каравану” (Despić 1986: 295). Због својих особина ове песме се у домаћој етномузикологији различито означавају: према народној терминологији везаној за стил, у Драгачеву се изводе „на дугачки” или „рабаџијски глас”, а с аспекта сазвучних особина су „хетерофоно-полифоне” (Dević 1986: 13, 292, 293). Такође, ове песме су у околини Ужица према својим сазвучним особинама бордунске, а према прилици кад се изводе, рабаџијске, славске и косачке (Golemović 1990: 25).

32 Даринка Лазаревић је очигледно била веома талентована, па је током певања наведене врсте песама користила и посебну технику потресања гласом, које Мика назива *омкањем*.



приликом певања, како би и постигли унисону и што више непрекинуту мелодијску линију (према Микиним речима: *она њеведе арију, изговара, они праше – шако се шо пева, шеже, шо је на прекид, па онај настави, онај сстане, али сложе, као један*).

Мика је, како сама каже, и, *које-песме* упамтила пре свега због садржаја поетског текста једне од њих, а коју су Даринка и наведени певачи често изводили: *‘Која би се сеја смилovali да би са мнош зиму зимовала’, али њосле настављају, има још, шо сам ућамшила што ми било смешно*.<sup>33</sup> Реч је о поетском тексту са дозом ласцивности, која је Мики, очигледно, била шаљива, али је можда управо због тога она није изводила (па макар и са својим супругом). То, опет, није сметало Даринки, коју су остали певачи из групе примили у свој мушки „свет” песама, у који је Даринка својим примером прешла с два аспекта: не само певајући песме из мушког репертоара већ и прекидајући старо правило установљено у певању обредног порекла, по којем се приликом певања полови не мешају.<sup>34</sup>

На питање како је то Даринка могла да пева са мушкарцима Микин је одговор да је и Даринка заправо била замена (попут ње), јер у то доба није био неки мештанин који би на описани начин умео да води овакву врсту песама. Међутим, очигледно да је Даринка не само била певачки талентована (*зашто су са женом ови певали – она лепо певала, а гласови се сложе!*), и да је такође волела да пева, већ јој описани поетски текст није представљао ограничење у неком моралном смислу.<sup>35</sup>

Да је и Даринка Лазаревић била по свом музицирању посебна а истовремено, својом праксом донекле изједначена са Миком сведочи и опис њене – свирке. У недостатку инструмената попут свирале и *дво’еница*, момци су, чувајући стоку по пашњацима, за свирку често одабирали инструменте које су градили од материјала који су сами могли да нађу на пашњаку.<sup>36</sup> Један од таквих инструмената је лист неког дрвета, или

33 В. варијанте ове песме забележене у Вичи, у: Dević 1986: пр. 141; у Сеча Реци, околини Ужица у: Golemović 1997: пр. 176 итд.

34 Певању песама које нису традицијом одређене женама, већ мушкарцима посебно се посветио Димитрије Големовић. На пример, он тумачи однос групе жена из једног колубарског села, које су пре извођења „мушке” песме, односно песме која је традицијом одређена као део мушког репертоара прво изразиле сумњу да ли умеју да је изведу, потом и да ли могу да је изведу, али је Големовић стекао утисак да нису биле сигурне смеју ли уопште певати наведену песму (Golemović 1997d: 125–131).

35 Големовић се у свом истраживању посвећује и односом жена према извођењу песама ласцивног садржаја. Према томе, у неким крајевима је у новије време забележено како жене избегавају извођење песама поменутог поетског текста како не би нарушиле одређене моралне норме. Те песме нарочито избегава становништво динарског порекла, али истовремено те моралне норме и „руши” на разним весељима (поготово свадбеним), на којима жене управо имају прилику и својеврсну дозволу од заједнице да их изводе (Golemović 1997d: 130, 132).

36 То је често могла бити и труба од трешњине коре дуге око пола метра: *момци ољуштиле кору, савију је једну преко друге шако да нема ниђе ваздуха, најправе руйице, горе сставе њисак – знаш како лепо свира!* Такође, на пашњацима је свирано на њиску од зовиног дрвета (*па смо ми чобани – од зове, ко њисак, оно њишић*) итд.

како Мика каже, *листџић*, на коме су свирали мушкарци,<sup>37</sup> попут њеног супруга Павла. Мика, међутим, није успела да савлада свирку и на овом инструменту, иако је покушала, али Даринка Лазаревић јесте, и то веома успешно: *кад узме онај листџић, што се наслушати не може!*<sup>38</sup>

Отуда је сасвим могуће да је и Даринка имала неке узоре у својој ранијој младости, тако да је Мики већ била утабана стаза на пољу инструменталне традиције. Међутим, Мика своју свирку не сматра нарочито значајном, она је веома свесна да њено место као свирача није истакнуто у традицији Белог Камена – и то јој ни мало не смета. Веома јасно уочава разлике, пре свега у квалитету, између њене свирке на *музичицима* и свирке хармоникаша уз чију је свирку плесала на саборима. Отуда она своје извођење назива – *свируцањем*. Тиме је јасно разграничена и „озбиљност” у схватању свирања током сабора повереног мушкарцима који такође забављају, али за материјалну надокнаду, за разлику од њене свирке на пашњацима, награђену испољавањем жеље окупљених да им свира.

У складу са наведеним, израз *свируцање* се односи на још један аспект њене некадашње свирке. На питање зашто и она није наступала на саборима како би пратила плес, одговара да *не би што ишло*, не дајући конкретније објашење. Мишљења смо стога да се у њеном крају јасно разграничава свирање за новац и мимо родног места као део мушког занимања, које се, такође, коси са васпитањем жене. Таква пракса није за жену са села морално прихватљива, још је мање прикладна (као што можда за Микку није било прихватљиво и певање поетских текстова које је са мушкарцима изводила Даринка). То је и „посао” непотребан жени попут Мике, која је из угледне и имућне породице, а која зна да већ има место „запослења” одређено традицијом, у дому и око дома (у коме се потпуно и најискреније налази).

Микино (а такође и Даринкино) свирање, премда маргинализовано, само с једног аспекта јесте сродно мушкарцима из њеног села који свирају на традиционалним инструментима. Како је већ више од једног столећа пракса да се на сеоске свадбе и остала весеља (саборе итд.) зову већ наведени хармоникаши (тзв. професионални музичари) који најчешће нису мештани, може се констатовати да су с тог аспекта и локални свирачи – маргинализовани. Напоследку, свирање мушкараца Белог Камена на инструментима старијег слоја (свирали, *дво`еницама*) показује да они својом свирком и не желе да се отисну у „свет професионалних” музичара, чије је место у нашем народу на саборима или у сличним приликама, а таквог су мишљења очигледно биле и Даринка и Мика.

Уз све наведено, из казивања Мике Пртењак чини се да је Бели Камен село у коме жена већ дуго није онако потчињена како је то забележе-

37 О сличној пракси свирке на *лиски* (листу) у другим крајевима казује и Крстивоје Суботић: „У недостатку `струмената, чувам стоку, немам ни свирале ни дво`ница, мож` се свирати на листу или на травици. Откинем неку са дрвета и у лиску свирам” (Golemović 2009: 20).

38 Истовремено, Мика открива народну терминологију по којој се на листу не свира, већ пева (*згодно пева онај листџић*).

но у литератури везаној за давнашњу традицију многих крајева, чим је могла да пева „мушке” песме и да *свируца*.<sup>39</sup> Чини се да је она своје место као свирача на усној хармоници заслужено досегла, не представљајући само замену у недостатку присуства неког момка и својеврсну помоћ приликом савладавања умешности у плесу. Такво место јој је омогућило и порекло из добре породице, чије је свеколико васпитање (и не само музичко) са задовољством пренела даље, имајући у свом дому и свом селу поштовано место и пре и након удаје, потврдивши га и мајчинством, затим својим несумњивим талентом за плес, песму и свирку, а све то због снаге своје личности. Реч је о сталоженој, стрпљивој, одмереној, али јакој жени, мудрој и умној, а такође и пуној духа (што само донекле илуструју њене речи, цитиране у овом раду).

Отуда је Мика, иако је жена, иако свира усну хармонику и иако је њено место по народном вредновању и даље на ободу традиције, свакако битна помена. Уосталом, како и сама истиче, својим *свируцањем* на *музичицама* она никад није ни посегла за светом „професионалаца”. Напротив, Мика Пртењак се машила *музичица* пре свега да би чувала, неговала и презентовала своје музичко наслеђе, истовремено уживајући у њему заједно са осталим мештанима, јер, речи су Жак Аталија, „музика (је) задовољство које се дели са другима” (Atali 2007: 212).

### Листа референци:

- [S. n. a] Beli Kamen: [s. n. a] Beli Kamen, Dragačevo, naselja, Dragačevo Info, ><http://dragacevo.info/naselja/beli-kamen><, 14. 2. 2015.  
><http://www.rastko.rs/muzika/sradinovic-macura.html><, 24. 11.2015.
- Andreis 1974: J. Andreis, Harmonika, *Muzička enciklopedija*, tom II, Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski Zavod, 81, 82.
- Atali 2007: Ž. Atali, *Buka: ogleđ o političkoj ekonomiji muzike*, Bilioteka XX vek Beograd: Knjižara Krug.
- Berić 2008: P. Berić, *Intervju sa Zlatom Marjanović*, Pančevo, 22. april.
- Despić 1979: D. Despić, *Muzički instrumenti*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Dević 1986: D. Dević, *Narodna muzika Dragačeva* (Oblici i razvoj), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. [orig.] Девић, Д, *Народна музика Драгачева* (Облици и развој). Београд: Факултет музичке уметности.
- Dević, Golemović 1997: D. Dević, D. Golmović, *Narodna muzika Takova, Balkanski muzički koreni*, компакт-disk, Beograd: Logistika. [orig.] Д. Девић, Д. Голмовић, *Народна музика Такова, Балкански музички корени*, компакт-disk, Београд: Логистика.
- Erdeljanović 1902: J. Erdeljanović, „Donje Dragačevo, antropološka istraživanja”, *Naselja srpskih zemalja (knjiga 1)*, Beograd: Srpski etnografski zbornik (knjiga IV). [orig.] Ј. Ердeљановић, „Доње Драгачево, антрополошка истраживања”, *Насеља српских земаља (књига 1)*, Београд: Српски етнографски зборник (књига IV), 1–224.

39 Више о положају жене в. у: Golemović 1997d: 118–121.

- Golemović 1978: D. Golemović, „Pesnik i guslar Rajko Tomović”, *Muzika i reč*, br. 10, Beograd: FMU, 43–60.
- Golemović 1984: D. Golemović, „Graditelj dvoenica Proko Puzović”, *Zvuk*, br. 1. Sarajevo: SOKOJ, 56.
- Golemović 1990: D. Golemović, *Narodna muzika Titovouzičkog kraja*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Etnografski institut. [orig.] Д. Големовић, *Народна музика Титовоужичког краја*. Beograd: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт.
- Golemović 1997a: D. Golemović, *Narodna muzika Jugoslavije*. Beograd: Muzička omladina Srbije. [orig.] Д. Големовић, *Народна музика Југославије*. Beograd: Музичка омладина Србије.
- Golemović 1997b: D. Golemović, „Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?”, *Etnomuzikološki ogleđi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 23–55.
- Golemović 1997c: D. Golemović, „Kad instrument progovori”, *Etnomuzikološki ogleđi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 225–258.
- Golemović 1997d: D. Golemović, „Pjevala bi` al ne um`jem: tabu u narodnom pevanju”, *Etnomuzikološki ogleđi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 117–134.
- Golemović 2006a: D. Golemović, „Da li postoji narodna muzička pedagogija?”, *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 163–191.
- Golemović 2006b: D. Golemović, „Narodna pesma: od obreda do spektakla”, *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 219–232.
- Golemović 2006c: D. Golemović, „Tradicionalna narodna muzika u vreme Prvog srpskog ustanka”, *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 123–161.
- Golemović 2006d: D. Golemović, „Žena kao stožer srpske vokalne tradicije”, *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 7–22.
- Golemović 2009: D. Golemović, *Krstivoje*, Valjevo: Društvo za očuvanje srpskog folkloru „Gradac”. [orig.] Д. Големовић, *Крстивоје*, Ваљево: Друштво за очување српског фолклора „Градац”.
- Hornbostel, Erich M. von, and Curt Sachs 1914: E. Von Hornbostel, K. Sachs Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. *Zeitschrift fur Ethnologie*, jahrg. Heft 4/5: 553–590.
- Jakovljević 2011: R. Jakovljević, „The Presence of Rural Instruments in Serbia Today: The Case of Gajde”, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, New Series II, Verlagshaus Monsenstein und Vanner dat OHG Münster, ed. Gisa Jähnichen, 61–69.
- Jovanović 1908: K. Jovanović, „Donje Gragačevo, antropogeogrfska promatranja”, *Naselja srpskih zemalja (knjiga 5)*, Beograd: *Srpski etnografski zbornik (knjiga XI)*, 312–426. [orig.] К. Јовановић, „Горње Драгачево, антропогеографска проматрања”, *Насеља српских земаља (књига 5)*, *Београд: Српски етнографски зборник (књига XI)*, 312–426.
- Jovanović 2008: J. Jovanović, „U potrazi za željenim oblikom: živo prisećanje samoukog seoskog svirača”, *Muzikologija*, 8, Beograd, 203–224.
- Krnjević 1992: H. Krnjević, *Narodne lirske pesme*, *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit: 509–511.
- Kuljača 2014: Š. Kuljača, *Intervju sa Zlatom Marjanović*, Sveti Stefan, 18. avgust.
- Lajić Mihajlović 2008: D. Lajić Mihajlović, „Etnomuzikološki ‘portret’ narodnog muzičara: Guslar”, *Muzikologija*, 8, Beograd 2008, 225–240. [orig.] Д. Лајић

- Михајловић, „Етномузиколошки ‘портрет’ народног музичара: Гуслар”, *Музиколоџија*, 8, Београд 2008, 225–240.
- Marjanović 1988: Z. Marjanović, „Karakteristike muzičkog izvođenja na ‘polu-sazu’ Mehe Huseinovića (Prilog proučavanju muzičke tradicije zborničkog Podrinja)”, *Zbornik radova sa 35. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Titograd: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 410–418. [orig.]
- З. Марјановић, „Карактеристике музичког извођења на ‘полу-сазу’ Мехе Хусеиновића (Прилог проучавању музичке традиције зборничког Подриња)”, *Зборник радова са 35. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Титоград: Савез удружења фолклориста Југославије, 410–418.
- Marjanović Krstić 1998a: Z. Marjanović Krstić, „Milka Moric – usamljeni čuvar muzičke tradicije (Prilog proučavanju muzičke tradicije Boke Kotorske)”, *Stvaranje: Časopis za Književnost i Kulturu Udruženje književnika Crne Gore*, Podgorica: Udruženje književnika Crne Gore, 509–519. [orig.]
- З. Марјановић Крстић, „Милка Мориц – усамљени чувар музичке традиције (Прилог проучавању музичке традиције Боке Которске)”, *Стварање: Часопис за Књижевност и Културу Удружење књижевника Црне Горе*, Подгорица: Удружење књижевника Црне Горе, 509–519.
- Marjanović Krstić 1998b: Z. Marjanović Krstić, „Vokalna muzička tradicija sela Brza (Prilog proučavanju narodnog muzičkog stvaralaštva jugoistočne Srbije na primeru porodice Petrović)”, *Leskovački zbornik XXXVIII*, Leskovac: Narodni muzej Leskovac, 267–354. [orig.]
- З. Марјановић Крстић, „Вокална музичка традиција села Брза (Прилог проучавању народног музичког стваралаштва југоисточне Србије на примеру породице Петровић)”, у: *Лесковачки зборник XXXVIII*, Лесковац: Народни музеј Лесковац, 267–354.
- Mladenović 1973: O. Mladenović, *Kolo u Južnih Slovena*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Etnografski institut, posebna izdanja, knjiga 14. [orig.]
- О. Младеновић, *Коло у Јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, посебна издања, књига 14.
- Pejović 1989: R. Pejović, „Balkanski narodni instrumenti”, *Musicological Annual XXV Ljubljana: Muzikološki zbornik*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 81–93.
- Pejović 2005: R. Pejović, *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*, Beograd: Clio.
- Pešić 1992: R. Pešić, *Ljubavne pesme. Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit: 432.
- Radinović 1994: S. Radinović, „Darko Macura, srpski svirač”, *Recenzija za audio-kasetu Prizivanja (srpski duvački instrument) Darka Macure*, Biljeg, Beograd.
- Smolin [s.a]: K. O. Смолин, Губная гармошка для начинающих. Самоучитель. *История губной гармоники* ><http://harmonica.ru/theory/harmonica-history><. 12. 3. 2015.
- Vasić 2005: O. Vasić, *Narodne igre Srbije. Građa. Sv. 27. Izbor narodnih igara Srbije i Srba van Srbije*. Beograd: Centar za proučavanje narodnih igara Srbije. [orig.]
- Васић, О, *Народне игре Србије. Грађа. Св. 27. Избор народних игара Србије и Срба ван Србије*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије.

- Vasić, Golemović 1994: O. Vasić, D. Golemović, *Takovo u igri i pesmi*, Gornji Milanovac: Tipoplastika. [orig.] Васић О, Големовић, Д, *Таково у игри и песми*, Горњи Милановац: Типопластика.
- Zakić 2008: M. Zakić, Kontekst – konstitucija – tekst. *Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa Dani Vlade S. Miloševića*, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 215–227.

Zlata T. Marjanović

## MILUNIKA MIKA PRTENJAK FROM VILLAGE BELI KAMEN: THE HEIR OF MUSIC TRADITION OF DRAGAČEVO

### Summary

On the example of playing Milunika Mika Prtenjak from the village Beli Kamen (Dragačevo) the paper will be discussed on the importance of the role and place of women as guardians of tradition, not within the vocal and customary tradition, appropriate for women, but within the instrumental tradition. In Serbian tradition, playing various instruments is the part of the tradition of men, however, Mika with his talent, but also with a desire to preserve and cultivate tradition of their homeland, „reaching out” for *muzičice* (mouth harmonica). Its role as a player ends there, because Mika does not get more important place in the system of evaluation of his village, so she does not playing at fairs, for example, reserved for practice of men, accordionists (so-called professionals), but accompanies the dance just over the shepherds’ gatherings. Hence Mika, although the women, although playing mouth harmonica and although its place is, by the folk evaluation, on the edge of that tradition, is certainly worth mentioning and studying. After all, as Mika points out, its *svirucanjem* (a little bit playing) on *muzičice* she never reached for the male music world of music “professionals”, on the contrary, Mika Prtenjak played primarily to preserved, nurtured and presented its musical heritage.

**Keywords:** Dragačevo, instrumental tradition, fairs, fields, mouth harmonica, women.

Примљен 3. јануара 2016. године  
Прихваћен 19. октобра 2016. године

Maja V. Radivojević<sup>1</sup>  
Univerzitet u Kragujevcu  
Filološko-umetnički fakultet  
Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju  
Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Interdisciplinarne studije

## ZNAČAJ MUZIČKE KOMPONENTE PRI KONSTITUISANJU NARATIVA U FILMSKOJ TRILOGIJI *GOSPODAR PRSTENOVA*<sup>2</sup>

Filmska trilogija *Gospodar Prstenova* (*Lord of the Rings*) Pitera Džeksona (Peter Jackson) zasnovana je na istoimenom književnom ostvarenju J. R. R. Tolkina (J. R. R. Tolkien) i predstavlja jedno od najgledanijih ekranizovanih književnih dela iz žanra epske fantastike. U ovom delu narativ je predstavljen svojevrsnim raslojavanjem osnovne priče koja je vezana za glavni lik, tako da se već krajem prvog dela obrazuje njegova *polifona* struktura. *Polifona* struktura podrazumeva sinhronijsku postavku događaja „glavnog” lika i njegovih pomagača, koji će se tek na kraju ponovo ujediniti. Konstituisanje elemenata narativa filma je, od njegove postavke (a posebno kroz njegovo širenje), upotpunjeno muzičkom komponentom kompozitora Hauarda Šora (Howard Shore). Uloga auditivnog/muzičkog aspekta filmske trilogije *Gospodar Prstenova* prvenstveno je vezana za ličnosti, pa kroz korišćenje lajtmotiva i ekspresionistički dopunjuje narativ.

Cilj ovog rada je prikaz značaja lajtmotiva u konstituisanju elemenata narativa filmova i ukupnog prikaza likova.

**Кljučне речи:** narativ, aktant (nosilac narativa), polifonija, primeњena muzika, lajtmotiv.

*Lord of the rings* franšiza započela je svoj put ekranizacijom istoimenog romana J. R. R. Tolkina (J. R. R. Tolkien) 2001. godine. Delo koje je (i pre tog događaja) širom sveta bilo popularno kao literarno, osvojilo je svetsku publiku i zavredelo je posebno mesto u žanru epske fantastike, kao jedno od najpopularnijih književnih del ate vrste.

Kompleksna struktura narativa u filmu, nastala zbog široke osnovne priče i velikog broja likova u njoj, podržana je muzikom koja plastično oslikava svaku njihovu pojavu. Osnovni cilj ovog rada je predstavljanje značaja i važnosti uloge muzike u ovim filmovima kroz sagledavanje *lajtmotivskih* karakteristika muzičkih tema, kroz metodološke pristupe istaknutih teoretičara

<sup>1</sup> radivojevic.maja@yahoo.com

<sup>2</sup> Ovaj rad je deo ispitnog rada odbranjenog na predmetu *Teorija umetnosti* kod prof. dr Nevene Daković na doktorskim akademskim studijama programa *Teorija umetnosti i medija* na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

poput Klaudije Gorbman (Claudia Gorbman), Kofija Agavua (Kofi Agawu) i Rejmonda Monela (Raymond Monelle).

### **Uloga muzike u filmu**

Muzika je uvek bila neizostavni element u filmskom narativu, jer sam film predstavlja određenu vrstu „kombinovane” umetnosti, budući da se u njemu susreću auditivna i vizuelna sredstva pripovedanja. Kako navodi Baronijan (Varteks Baronijan): „Zvuk je obavezna dimenzija slike, koju gledalac prima tako prirodno da je ne primećuje sve do trenutka njenog prekida, pošto zvuk i muzika dopunjuju sliku tako da je njihovo prisustvo neprimetno, ali je odsustvo upadljivo” (Baronijan 2007: 47).

Posebno je izučavana korelacija u odnosu slike i zvuka (konkretno muzike u vidu određenih *funkcionalnih tema* ili *lajtmotiva*) kako bi se dobio traženi dramski efekat neophodan za potpuno razumevanje filmskog narativa. Stoga, „komentatorska” uloga muzičke komponente (zastupljena još i pri projekcijama nemog filma) može biti raznovrsna predstavljajući „emotivnu suštinu” čitavog filma (Baronijan 2007: 48). Organizovanje zvuka u filmu bi zato trebalo da predstavi potpunu sinergiju efekata, muzike i dijaloga uz vizuelnu komponentu, tako da komponovanje muzičke podloge mora biti ostvareno u dogovoru sa rediteljem, zapravo paralelno sa snimanjem i montiranjem sadržaja filma (Baronijan 2007: 47–49).

Veliki broj teoretičara (poput već pomenutog Baronijana ili Plaževskog / Ježi Plaževski/) razmatrali su specifične uloge muzike u filmu, uz detaljno prikazivanje funkcije efekata zvuka i muzičkih tema koje se javljaju naporedo i u korelaciji sa slikom. Međutim, jedno teorijsko razmatranje još bliže vezuje muzičku komponentu sa elementima naracije filma – pristup Klaudije Gorbman.

Prvo teorijsko razmatranje muzike u filmu koje nije bilo vezano isključivo za odnos zvuka i slike, već preusmereno na relaciju sa naracijom, predstavila je teoretičarka Klaudija Gorbman. Njeno istraživanje funkcije muzike u narativu zasnovano je na korišćenju jednog od krucijalnih pojmova za teoriju filma – *diegesis*, koji je primenjen na muzičku komponentu. Pojam *dijageze* je vezan za sve okolnosti u okruženju (internom i eksternom) datog događaja u filmu – kao *spacijalna*, *temporalna* ali i *aktantska* komponenta. Odnosno, kako navodi Klaudija Gorbman *dijegeza* je „narativom implicirani prostorno-vremenski svet radnje i likova” (citirano u: Ćirić 2012: 130).

Za razliku od interpretativne prakse prethodno navedenih teoretičara, Gorbman razmatranje muzičke komponente direktno uključuje u problematiku naracije u filmu. Stoga, nove termine povezuje sa ranijim pojmovima: *muzika iz kadra* se posmatra kao *dijegetička*, a *muzika iz pozadine* kao *nedijegetička* muzika (Gorbman 1987: 11–30).

Kako Ćirić navodi, prema teoriji Gorbman, *dijegetička* muzika se posmatra kroz strukturu koju čine dva bitna elementa – „narativ (filmska priča) i naracija (proces kojim se narativ prenosi gledaocu)” izražavajući direktan odnos muzike i slike prisustvom izvora zvuka u samoj slici, dok *nedijegetička* ima „značenjski odnos sa filmskom pričom”, a izvor muzičkog izraza ostaje



van kadra (Ćirić 2012: 129–130). Može se primetiti da ovakav pristup muzici u filmu ipak daje samo određeni smisao, jer ne govori o ulozi muzike interpretativno, ali je vrlo bitan za raspoznavanje primarnih funkcija muzičke komponente u narativnom procesu filma.

Muzika se služi sopstvenim jezikom, upotrebljava specifična sredstva izražavanja, a korišćenjem određenih „znakova” prenosi poruku. Međutim, na koji način se konstituišu „znakovi” i kako da ih raspoznamo?

Baveći se ovim pitanjem, muzički teoretičar Kofi Agavu (Kofi Agawu) navodi da je nemoguće odrediti jedinstvenu definiciju „znaka” u muzici. Za određene izraze postoji ekvivalent za drugačiji način izražavanja, poput oznake tempa, koja je predstavljena rečju govornog jezika ili muzičke strukture koja se često predstavlja grafički. Međutim, dubinska značenja muzičkog znaka „dešifruju” se samo u okviru kulturalnog konteksta koji prepoznaje veze sa datim muzičkim materijalom – poput *marša* koji se vezuje za predstavu vojnog događaja ili *fanfara* koje asociraju na plemstvo ili herojstvo (Agavu 1991).

Isto tako, muzika u filmu deluje ne samo u skladu sa sopstvenim značenjem u smislu predstave određenog znaka, već i sa kulturalnim i filmskim „kodom”. Kako Gorbman navodi, muzika u filmu je „kodirana od strane samog filmskog konteksta i pretpostavlja svoje značenje na osnovu dobre postavke u filmu” (Gorbman 1987: 3). Posebna primena lajtmotivskog sadržaja Vagnerovskog tipa u filmskoj muzici pruža jasnu postavku narativa i svojom transformacijom (kao refleksija razvoja situacije ili ličnost za koji je vezan) dinamizuje narativni tok čime se često stvara i čitav novi nivo označavanja.

Ovo razmatranje dovodi do sledećeg pitanja: kako muzika u filmu treba da izgleda/zvuči? Ukoliko u ovom trenutku izostavimo razmatranje *dijegetičke* muzike, koja nadasve može biti predstavljena različitim varijetetima (u skladu sa žanrom filma i narativom), *nedijegetička* muzika treba da bude neupadljiva, logična i inspirativna (kako bi se gledalac što jednostavnije upustio u svet u filmu; Ćirić 2012). Kako podseća Ćirić: „Muzika je od početaka zvučnog filma ne samo konstituent naracije već funkcioniše i kao rafiniran diskurs unutar filmskog sistema – uobičajeno kroz zvuk velikog romantičarskog simfonijskog orkestra i *background*, *nedijegetičke* partiture” (Ćirić 2012: 134). Šta ovo predstavlja? Zapravo, veliki romantičarski orkestar, kao označeni, evocira fantazmatsku reakciju kod publike, jer je kroz istorijski razvoj filma kao *muzyka iz pozadine* baš u tom sastavu u najvećem broju filmova bio zastupljen kao neodvojivi deo filmskog narativa – bilo da ga podražava ili komentariše.

### **Osnovni elementi narativa u trilogiji Gospodar prstenova**

Filmska trilogija *Gospodar prstenova* Pitera Džeksona premijerno je prikazivana u rasponu od 2001. do 2003. godine. Svaki od filmova nosi originalni naziv tomova Tolkinove novele i predstavlja prilično preciznu ekranizaciju književnog dela. Kompozitor originalne partiture ove trilogije je Hauard Šor (Howard Shore).

Film je (kao i knjiga) epskofantastičnog žanra. Osnovna karakteristika (tip) *formule* koju očekujemo u epskofantastičnom narativu je *avantura* (Ka-

velti 1976: 39–42).<sup>3</sup> Centralni deo formule *avanture* je zapravo put ličnosti/heroja (ili grupe) pun raznih prepreka i opasnosti ka izvršenju vrlo bitnog (često i moralnog) zadatka. Na tom putu, ličnosti se susreće sa različitim testovima u vidu prepreka ili zamki od strane zlikovaca koje mora da prođe kako bi izvršio zadatak. Prema formuli, ona se susreće sa pomagačima i odмагаčima i uvek moralno sazri na tom putu (Kavelti 1976: 37–41).

Osnovna odrednica filmskog narativa u *Gospodaru prstenova* je herojski pohod stvorenja iz rase *Hobita*. Narativ kao *temporalnu* odrednicu ima *Treće doba Srednje Zemlje*, a kao *spacijalnu* područje čitave *Srednje Zemlje* (mada se pominju i daleki predeli udaljenih i starih kraljevstava poput *Valinora*). *Aktantska* odrednica je vrlo kompleksna zbog velikog broja likova te ju je najlakše predstaviti tabelom:

PROTAGONISTI	LAJTMOTIV	ANTAGONISTI	LAJTMOTIV
<b>Frodo Bagins</b>	Družina/Okrug/Prsten	<b>Sauron</b>	Sauron/Prsten
Semvajz Gemdži	Družina/Okrug	Nazguli ili Utvare Prstena	Sauron/Prsten
Merijadok Brendibak	Družina/Okrug		
Peregrin Tuk	Družina/Okrug	Kralj-Veštac iz Angmara	Sauron/Prsten
Gandalf Sivi/Beli	Družina		
Aragorn	Družina/Gondor	Saruman Beli	Ajzengard
Legolas Zelenolisti	Družina/Lotlorijen	Grima Crvojezik	/
Gimli sin Gloina	Družina	Golum/Smigol	Prsten
Denetor	Gondor	Balrog/Propast	Sauron
Boromir	Družina/Gondor	Durinova	
Faramir	Gondor	Uruk Hai	Ajzengard
Galadriel	Lotlorijen	Orkovi	Sauron
Keleborn	Lotlorijen		
Elrond	Rivendel		
Arven Undomiel	Rivendel		
Bilbo Bagins	Okrug		
Teoden	Rohan		
Eomer	Rohan		
Eoven	Rohan		
Drvobradi	/		

Prva imena u tabeli predstavljaju glavne predstavnike binarizma unutar narativa trilogije. Ostala imena sa leve strane su Frodovi *pomagači*, a sa desne strane *odmagaći* u Propovom smislu (Владимир Яковлевич Пропп). Поменuti *aktanti* nisu uvek u direktnoj vezi sa glavnim protagonistom, jer se narativ u jednom trenutku raslojava zbog svoje kompleksnosti, ali se Propove funkcije bez teškoća primenjuju kroz analizu njihovih delovanja.

3 Termin formula se u ovom kontekstu koristi kao predstava strukture narativa ili dramskih činilaca karakterističnih za veliki broj dela iz istog žanra.

Priča u filmu hronološki prati Froda i njegovu družinu na putu/zadatku. *Temporalna* odrednica kroz filmove ostaje ustaljena (hronološki tačna), sem početka trećeg filma kada se ponovo javlja detalj iz prošlosti i objašnjava Golumova sudbina.

Glavni protagonist je predstavljen u svom životnom okruženju i odmah se susrećemo sa njegovom porodicom i prijateljima koji će ga pratiti na putu: Gandalfom, Bilbom (koji mu daruje *prsten* koji je pokretač narativa), kao i sa Merijem, Pipinom i Semom koji mu pomažu. Nakon otkrivanja prirode *prstena*, hobitovska družina se upućuje ka Vilenjacima, dok Gandalf odlazi na savetovanje sa Sarumanom za kog otkriva da je *lažni junak i odmagač*. Na putu ka Rivendalu, družinu sustižu Nazguli koji žele da otmu *prsten*, te slučajno susreću Aragorna, koji im pomaže. Put do Vilenjaka se komplikuje zbog potrage Nazgula, te im pomaže Arven. U Rivendalu se ponovo susreću sa Gandalfom, upoznaju i Elronda, te otkrivaju ostatak družine koja će pratiti Froda. Nakon poteškoća na putu koje zadaje Saruman (sada glavni *odmagač*) u rudnicima Morije gube Gandalfa. Dalje, družina se u borbi sa Uruk Haima rastura, a narativ se polifonizuje – paralelno se prikazuju dešavanja različitih grupa likova. Frodo nastavlja sa Semom, Meri i Pipin bivaju oteți, Boromir gine, a Aragorn, Legolas i Gimli idu u potragu za otețim Hobitima (Džekson 2004: LOTR: The Fellowship of the ring).

U drugom filmu vlada polifoni prikaz narativa u potpunosti. Frodo i Sem se susreću sa Golumom, kog primoravaju da im bude vodič do Mordora, a Frodo doživljava transformaciju pod pritiskom *prstena*, te se zaoštava njegov odnos sa Semom. Njih dvojica nailaze na teritoriju Gondora i upoznaju Faramira, koji uspeva moralno da ovlada nad voljom *prstena* i oca i pušta ih na slobodu. Paralelno sa ovim, Meri i Pipin se oslobađaju od legije Uruk Haia te ulaze u Fangorn šumu i upoznaju Drvobradog, kog nagovaraju da uđe u rat i zajedno zarobe Sarumana u njegovoj kuli. U potrazi za Merijem i Pipinom, Aragorn, Legolas i Gimli nailaze na preporođenog Gandalfa i zajedno idu ka ljudskom kraljevstvu Rohan, gde kralja Teodena oslobađaju uticaja Grime i uz pomoć vojske Vilenjaka brane Rohan. Saruman i Grima kasnije jedan drugog ubijaju (Džekson 2004: LOTR: The Two Towers).

U trećem filmu dolazi do vrhunca napetosti Frodove priče: svađa sa Semom, izdaja od strane Goluma, spasenje od strane Sema, provlačenje kroz Mordor i uništenje *prstena* uz veliku moralnu borbu. Meri ostaje sa Aragornom i Ljudima, te kasnije zajedno sa Eoven ubija Kralja-Vešca u ratu za Gondor, a Pipin ubrzo ide sa Gandalfom u Gondor i spašava Faramira od nepromišljenog akta njegovog oca. Rat se pomera na teritoriju Gondora, Aragorn dobija pomoć uklete vojske, te pobeđuju u ratu, nakon čega družina odlazi pred kapiju Morije i izaziva Saurona, koji sa uništenjem *prstena* biva poražen. Aragorn je krunisan za kralja, ujedinjuje se sa Arven, Hobiti se vraćaju kući, a Gandalf i Frodo sa Bilbom odlaze na vilenjačkom brodu u Neumirajuće zemlje (Valinor; Džekson 2004: LOTR: The Return of the King).

Analizirano u Propovom smislu, zahvaljujući širokom narativu ove trilogije, moguće je pronaći sve funkcije likova i elemenata narativa koje je on

izveo u *Morfologiji* (npr. *udaljavanje junaka od kuće* – odlazak Froda ili *protivnik jednome od članova porodice nanosi štetu* – Gandalf gine od strane Balroga u drugom filmu; Prop 2012). Kompleksnost ove priče leži u samoj *aktorijalnosti* – broj *aktanata* je veliki, a polifona strukturalizacija omogućuje pojavu translacije uloge „glavnog” protagoniste na nekog od članova u grupi likova, poput uloge koju preuzima Aragorn kao drugi glavni junak. *Spacijalnost* u filmu je verno prikazana, a pri tom je karakterizacija tih podneblja podržana vizuelnim elementima u smislu prikaza civilizacija koje ih nastanjuju. Međutim, pomenuti vizuelni elementi nemaju dovoljno snage da samostalno predstavljaju raslojeni narativ, pa ih muzička komponenta *lajtmotivski* dopunjuje.

Lajtmotivski sadržaj tesno je vezan za pojavu predstavljenih likova (pogledati tabelu iznad). Međutim, elementi muzičkog sadržaja nisu vezani samo za jednog od likova, već obezbeđuju svojevrsnu predstavu njihove uloge u narativu filma ili, češće, njihovo poreklo u smislu pripadnosti određenom narodu. Stoga, u narednom poglavlju ćemo predstaviti karakteristike vodećih *lajtmotiva*, ali i detaljnije reprezentacije njihovih uloga i pripadnosti (kao veza sa likom ili mestom Srednje Zemlje).

### **Značaj muzičke komponente u konstituisanju narativa**

Imajući u vidu da je *aktantska* komponenta u *Gospodaru prstenova* koncipirana tako da se na jednom prostoru (Srednjoj Zemlji) susreće nekoliko naroda, pa čak i rasa, svaka od njih nosi neko svoje obeležje, a muzička komponenta umnogome definiše njihove pojave. Međutim, ovom pitanju treba pristupiti izuzetno pažljivo, jer muzika nije većinski koncipirana tako da predstavi određene narode, već njihovu *ulogu* u narativu i pripadnost određenoj strani binarizma.

Dakle, ukoliko bi svaka rasa ili narod bili etnološki predstavljeni odgovarajućom temom, bilo bi reči o *bukvalnoj* simulaciji realnog sveta sa fantazmatским obeležjem. Bez obzira na to što, prema filozofima poput Bodrijara (Jean Baudrillard), kulturološki posmatrano moderni mediji generalno *simuliraju* realnost konstruisanjem virtuelne/sintetičke realnosti, ovde je narativ postavljen u višem obliku – akcenat je pozicioniran na borbi sukobljenih strana. Stoga, sve vodeće muzičke teme su vezane za pojavnost grupa likova, mesta ili pojave/entitete: *lajtmotivski* su kopicirane i uobličene u *superlibretto* (Ćirić 2014: 13–112).

Zbog uloge *lajtmotiva* kao *superlibretta* od veće važnosti je postavka muzičkog sadržaja *iza kadra*, kao dopuna sveukupnom narativu, dok njegov direktan prikaz ima malu ulogu i često je povezan sa estetičkim momentom u filmu kao narativna dopuna ili svojevrsno auditivno *odmorište*.

Ovakvo *odmorište* možemo videti u *dijegetičkoj* muzici koju izvodi ansambl na proslavi Bilbovog rođendana, ili kao lament Vilenjaka za Gandalfom, u pogrebnom obredu u Rohanu ili pesmi Merija i Pipina nakon pobeđe u Rohanu. Ove numere su jednokratne tj. ne ponavljaju se, a izvode ih (ili učestvuju) likovi, te predstavljaju svojevrsnu pauzu u ustaljenoj „muzičkoj šemi”.

Istaknuti *lajtmotivi* pripadaju *nedijegetičkoj* muzici, ima ih devet i dramski su motivisani, odnosno, doživljavaju svoju transformaciju u skladu sa pojavom u filmu, ali uvek ostaju prepoznatljivi. Ovi elementi muzičke komponente, raspoloženjem se odražavaju na događaje *dijageze* i prvenstveno nose tu ulogu u oblikovanju narativa filmova. Izvođački aparat Šorove muzike je predstavljen romantičarskim (nasleđenim) velikim orkestrom Malerovskog tipa, koji kao takav pruža veliki ambitus kombinacija različitih boja instrumenata u dočaravanju atmosfere i karaktera likova ili događaja i tako dopunjuje narativ.

Zbog specifične palete značenja muzičkih iskaza, primeniće se metodologija teorijskog istraživanja muzičkih teoretičara i muzikologa Kofija Agavua i Rejmonda Monela (Raymond Monelle) o semiotičkim prikazima u muzici, tj. prisustvu i značenju određenih simbola u muzičkom rečniku.<sup>4</sup>

#### – Prsten

Lajtmotiv *prstena* je svakako najistaknutiji u ovom filmu. Vrlo je važan i zato izuzetno karakterističan, jer predstavlja simbol koji vezuje celu priču u celinu. Od njega se ujedno obrazuje i glavna muzička tema u trilogiji i javlja se u uvodnoj špici svih filmova. Vezuje se direktno i za Saurona (njegovog istinskog vlasnika), čiji lajtmotiv (o čemu će kasnije biti reči) direktno proizilazi iz „glave” ovog muzičkog materijala.

Ovaj lajtmotiv predstavljen je prevashodno gudačkim delom orkestra – isticanjem vodeće melodije prvi put u violinskoj deonici, a pratnjom u vidu dugih tonova u ostalom delu orkestra (kako drugih instrumenata iz gudačke grupe, tako i ostalih instrumenata uopšteno). Pratlja je u *piano* dinamici, neupadljiva. Kasnije, glavna melodija se premešta u niži registar, pratlja se intenzivira, ritam se dinamizuje, a striktna homofona faktura se postepeno razgrađuje u polifonizovanu građu, čime se dobija na energetskom intenzitetu koji ovaj motiv u sebi nosi. Molski tonalitet, *legato* vodeća melodija koja nakon opisno-skretičnog pokreta završava skokom naniže ukazuje na *lamentozni* karakter, dok kasnija promena fature, dinamički porast i istaknuta ritmička komponenta evociraju *Sturm und Drang* topiku i naboj koji *prsten* simboliše (Agavu 1991).

Modalna harmonija (pre svega određena početnim akordskim odnosom) upućuje na impliciranu *temporalnu* odrednicu narativa kao fantazmatički srednji vek – pred-tonalnu eru. Posebno treba naglasiti i disonantni naboj koji donosi paralelizam akorada udaljenih za malu sekundu, a razrešenje svih akordskih tonova naniže upućuje na predstavu sumornog osećanja i tuge (Agavu 1991).

#### – Družina

Lajtmotiv *družine* je takođe vrlo zastupljen u filmu, a posebno je bitan zbog svoje simbolike – grupu saputnika različitih nacionalnosti koji imaju

4 Uz opis muzičkih lajtmotiva koristiće se termin *topika* kao ustaljena odrednica karaktera muzičkog sadržaja u muzičkoj teoriji i studijama koje su korićene kao metodološki oslonci u ovom radu (Agavu 1991; Monel 2006).

cilj da pomognu uništenju neprijateljevog oružja. Najzastupljeniji je u prvom filmu (pod sličnim nazivom – *Gospodar prstenova: Družina prstena*). Tokom drugog filma se javlja uz grupu koja predstavlja najveći broj naroda, tj. Aragorna, Gimlija i Legolasa, a u trećem filmu se ponovo javlja u svojstvu okupljenih (preživelih) protagonista koji su zajedno otpočeli ovo putovanje. Ujedno, navedenim motivom počinje priča (kada Bilbo opisuje Hobite kao narod).

Veličina zadatka koje treba da ispuni *Družina prstena*, njihova rešenost i moralna veličanstvenost, ogleda se u *fanfarnom* karakteru lajtmotiva koji ih predstavlja. Vodeća melodija je poverena limenim duvačima, dok je pratnja (kao i u motivu *prstena*) pretežno homofona uz povremenu polifonizaciju pri dinamizaciji. Pretežno durski rod, *forte* dinamika i medijantika ukazuju na veličanstvenost i sjaj za koji se ovaj muzički sadržaj zauzima u *fanfarnoj* i (delimično) *fantazijskoj* topici (Agavu 2004).

Harmonski jezik ostaje modalan, sa čestom upotrebom vertikalnih sukoba u vidu zadržičnih disonanci, koje postižu potpuno razrešenje tek na kraju motiva. Stoga, harmonska struktura se uveliko može uporediti sa samim zadatkom protagoniste – izuzetan put teškog zadatka koji se sastoji od mnogih prepreka, ali se na kraju savlađuje pomoću prijatelja (polifonizacija fakture zadržicama).

#### – Teritorije protagonista

Ova kategorija je posebno izdvojena, jer se za svaku bitnu teritoriju ispređa posebna muzička nit: Okrug, Rivendal, Lotlorijen, Rohan i Gondor. Prva teritorija je hobitovska, druge dve su vilenjačke, a ostale ljudske.

Muzički materijal koji se vezuje za Okrug (područje u kom su naseljeni Hobiti) specifičan je, pre svega, po *pastoralnom* prizvuku, potpuno mirne melodije uskog ambitusa koja je izvedena na drvenoj flauti (nekada i oboom; Monel 2006). Pratnja melodije je pretežno koncipirana u vidu dugih tonova u gudačima. Tokom filmova, ovaj lajtmotiv se često javlja uz Froda i Sema, čime se naglašava njihov dobroćudni i mirni karakter, kao i njihovo prisećanje na dom. Postoji još jedan muzički segment vezan za Hobite i Hobiton, koji se ne javlja toliko često, ali koji pokazuje njihovu detinjastu narav. Ovaj motiv okarakterisan je skokovitim melodijom u solo flauti ili gudačima sa isprekidanom pratnjom u pauzama. Pomenut materijal se često nastavlja na vodeći lajtmotiv Hobita, obrazujući time trodelnu formu (a b a). Disonance se javljaju samo kao impresionistički gest, bez intenziviranja napetosti, te vlada osećaj spokojstva (kao asocijacija na domovinu i toplinu doma).

Za motive vilenjačkih teritorija važi *pastoralni* prizvuk, miran ton, milozvučne melodije, homofonizovana faktura koja se ogleda u isticanju vodeće melodije u jednom glasu – najčešće solo duvačkom instrumentu (oboji) i pratnji koju pretežno predstavljaju razloženi akordi u ostalim deonicama, bez naglašene ritmičke komponente ili disonanci. Međutim, ono što je posebno karakteristično za lajtmotiv ove rase/vilenjačkih teritorija upotreba je ženskog i dečijeg hora. Promenljivost tonskog roda, talasaste melodije mirnog karaktera, kao i upotreba „prirodnih” instrumenata u isticanju vodeće melodijske

linije (glasa, drvenih duvača i gudača) predstavlja *pastoralnu* topiku, koja se u potpunosti slaže sa ideologijom ovih mitoloških bića – život u skladu sa prirodom (Monel 2006). Jedini kontrastni segment u ovim temama predstavlja lajtmotiv vilenjaka ratnički obojen intenziviranim udaraljka – dobošem koji evocira *ratnu* topiku, a javlja se sa pojavom vilenjačke vojske koja dolazi u pomoć Rohanu tokom drugog filma (Monel 2006).

Ljudske teritorije – Rohan i Gondor nose u potpunosti drugačiji izraz. Ovi motivi su obojeni ratnički, najavljeni *fanfarnom* topikom kroz isticanje vodećeg melodijskog materijala u limenim duvačima. Upotreba duvača u ovim temama kasnije asocira na topiku *vojske*, pogotovo uz udaraljke (veliki bubanj i doboš), koje zajedno kulturološki asociraju na marš i borbeni poklič (Monel 2006). Lajtmotiv Rohana je donekle ruralniji, s obzirom na to da deli sa vojnim prizvukom i *pastoralni* utisak, jer se glavna tema prvi put istaknuto javlja u solo violini (Agavu 2001). Takva koncepcija muzičke komponente vezane za ovaj predeo je u potpunosti razumljiva, jer je kraljevstvo Rohan koncipirano kao manje i primitivnije (još ga nazivaju i kao *Kraljevstvo konja*). S druge strane, kraljevstvo Gondor ima status razvijenije teritorije (čak se donekle smatra i to da je vladar Godnora vladar svih Ljudi tj. ima status nad-kralja). Zato, lajtmotiv Gondora je u potpunosti prožet topikom *vojske* i *dvora*, okarakterisan melodijom širokog ambitusa u preovlađujućem durskom rodu (Agavu 2001).

– Sauron

Lajtmotiv koji je vezan za Saurona, kao vodećeg antagonistu, direktno se nastavlja na glavu lajtmotiva *prstena* (kao veza gospodara sa slugom). Takođe, on je vezan i za pojavu Nazgula, budući da su oni njegove najvernije sluge i predstavnici (pošto je on u formi duha, te upravlja voljom i deluje preko svojih podređenih).

Lajtmotiv počinje slutećim skokovima naniže u gudačima, za kojima sledi, usložnjavanje zvuka upotrebom udaraljki i disonantnim naslojavanjem u gudačima. Nadalje, vodeća melodija se izvodi u violončelima i kontrabasima (sluteći na nesreću) uz visoki tremolo u violinama, nakon čega se izdvajaju limeni duvači naizmenično u dubokom registru i disonantno u višim registrima, upućujući na *ratnu* tematiku. „Motiv” smrti (namenjen Ljudskom narodu) naglašava se i upotrebom mešovitog hora (kao veza sa lajtmotivima Ljudi, ali se može povezati i sa Nazgulima koji su nekada bili kraljevi Ljudi) u stalno-disonantnom sazvučju čime se intenzivira *Sturm und Drang* topika i prerasta u *vojnu* zbog stalno prisutne i nadasve akcentovanih udaraljki (Agavu 2001; Monel 2006).

– Ajzengard / Teritorija antagoniste

Lajtmotiv Sarumana/Ajzengarda karakterno je vezan za Saurona, jer predstavlja drugu bitnu bazu antagonista u narativu. On se još javlja uz pojavu legije Uruk Haia, jer njima upravlja Saruman (on ih je i stvorio koristeći crnu magiju na Orcima, kao starijoj rasi).

Kao i u motivu Saurona, ovde takođe vlada ritmička komponenta zbog istaknutih udaraljki (uz dodatne elektronske efekte nalik nakovnju) i nepravilnim taktom (5/8). Vodeća melodija se nalazi u limenim duvačima, koji sa svakim nastupom motiva menjaju registar (za oktavu naviše i naniže), te se tamna strana binarizma ogleda u upotrebljenom registru orkestra. Melodija je koncipirana tako da je predstavlja donja skretnica, pa delimično razlaganje ka maloj seksti u odnosu na početni ton. Molski tonalitet, istaknuta ritmika i favorizacija limenih duvača jasno upućuje na *vojnu* topiku (Monel 2006).

Pažljiva postavka muzike unutar *Gospodara prstenova*, ostvarila je svoju primarnu funkciju kao *nedijegetička* – ostaje *van kadra*, oslikava *aktante*, teritorije i situacije, dopunjuje i objašnjava, a često i najavljuje dešavanja u narativu. Muzička karakteristika suprotstavljenih strana binarizma narativa prvenstveno se razlikuju prema fonu koji nose – drugačiji je odnos roda tonaliteta, ritmizacije i ambitusa melodija i orkestracije muzičkog materijala.

Sve muzičke teme u određenom trenutku doživljavaju i svoju transformaciju u skladu sa razvojem događaja u priči, verno prateći *aktante* i situacije za koje su vezane. Zbog ograničenja ovog rada, prikazane su samo njihove osnovne karakteristike.

### **Zaključna razmatranja**

Filmska trilogija *Gospodar prstenova* je, zahvaljujući pažljivoj koncepciji adaptacije jednog kompleksnog dela, ostvarila izuzetan uspeh i veliko poštovanje publike širom sveta. Kao takva, postavila je nove standarde budućim ostvarenjima u filmskoj industriji i probudila veliko interesovanje za žanr epske fantastike.

Pošto je ovo filmsko ostvarenje imalo cilj da predstavi široku priču u kojoj se na jednom mestu susreće više različitih naroda i rasa (okupljenih oko istog cilja), muzika je svojim sredstvima uspela da dopuni i nadogradi vizuelnu komponentu. Naime, upotrebom devet karakterističnih lajtmotiva vezanim za određene likove ili teritorijalne oblasti (Prsten, Družina, Okrug, Rivendel, Lotlorijen, Rogan, Gondor, Sauron i Ajzengard), kao i kroz njihove transformacije, muzika je pažljivo obrazovala potpunu predstavu narativne strukture, neprimetno vodeći gledaoca kroz narativni tok predstavljajući, objašnjavajući, dopunjujući, ali i najavljujući ono što se zbiva pred njim.

Primenjeni lajtmotivski sadržaj, često predstavljen i kao kombinacija nekoliko muzičkih topika, pretežno je modalno obojen, čime je ukazao na temporalnu odrednicu tj. na imaginarni srednji vek (kao pred-tonalno muzičko doba). Uz to, česta tonska slikanja bez poteškoća evociraju karaktere likova. Tako, na primer, upotreba prirodnih instrumenata ukazuje na ideologiju vile-njaka, disonantnost oslikava unutrašnje sukobe i surovost antagonista, a fanfare verno predstavljaju veličanstvenost gradova – dvorova teritorija Ljudi.

Delovanje vizuelne i auditivne komponente pruženo je u strogom harmonijskom odnosu kroz međusobne dopune. Stoga, delovanje vešto inkorporiranih muzičkih kodova u ovom narativu omogućilo je publici potpuno prepuštanje fantazmatskom Tolkinovom svetu.



**Literatura:**

- Agavu 1991: K. Agaw, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Baronijan 1980: V. Baronijan, „Filmska muzika – umetnost ili zanat?“, *Filmske sveske 1/1980*, Beograd: Institut za film.
- Baronijan 2007: V. Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd: Radio-televizija Srbije.
- Kavelti 1976: J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Čirić 2012: M. Čirić, „Naracija i filmska muzika dijegetička i nedijegetička muzika u filmu“ *Kultura 2012, br. 134*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. 129–140.
- Čirić 2014: M. Čirić, *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet.
- Vervek 2001: B. Vervaeck & L. Herman, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Gorbman 1987: C. Gorbman, *Unheard melodies, Narrative Film Music*, Madison, Wisconsin, London: Indiana University Press.
- Martin 1995: R. L. Martin, „Musical ‘Topics’ and Expression in Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 53, No. 4 (Autumn, 1995)*, Wiley on behalf of American Society for Aesthetics, 417–724.
- Mejer 1986: L. B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd: Nolit.
- Monel 2006: R. Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Prop 2012: V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Stojanović 1986: D. Stojanović, *Film: Teorijski ogledi*, Sarajevo: Veselin Masleša.

**Filmografija:**

- Džekson 2004: P. Jackson, *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Special Extended Edition DVD. The Motion Picture Trilogy.
- Džekson 2004: P. Jackson, *The Lord of the Rings: The Two Towers*, Special Extended Edition DVD. The Motion Picture Trilogy.
- Džekson 2004: P. Jackson, *The Lord of the Rings: Return of the King*, Special Extended Edition DVD. The Motion Picture Trilogy.

Maja V. Radivojević

**THE IMPORTANCE OF MUSIC COMPONENT IN  
CONSTITUTION OF STRATIFIED NARRATIVE IN MOVIE  
TRILOGY *LORD OF THE RINGS***

**Summary**

The movie trilogy *The Lord of the Rings* of Peter Jackson is based on the eponymous literary achievement of J. R. R. Tolkien and represents one of the most screened literary work of epic fantasy genre. Here, the narrative presents a kind of stratification of the basic story that is related to the main character, so that by the end of the first part of the movie/book polyphonic structure forms. Poly-structure involves setting of synchronic events of “main” character and his assistants, who will be reunited only at the end. The constitution of the narrative elements of the movie is completed with music component. Auditory role is related to the characters through the use of leitmotifs and expressionistic narrative complements. This paper shows the importance of musical components, primarily thru analysis of the leitmotif that constitute elements of narrative in movie and the overall presentation of the characters.

Featured motifs belong to non-diegetic music role and there are nine of them. They are drama-motivated and they are transformed in accordance to the appearance in the movie, but they still remain recognizable. These elements of musical components are deeply involved in shaping of the narrative of movies.

Music is often presented as a combination of several musical topics (mostly modal coloured), which point to the temporal determinant of the story i.e. the imaginary middle Ages (as before tonal music era). In addition, the frequent sound imaging without difficulty evoke characteristics of the characters.

Great connection between audio and visual components in this trilogy makes storytelling extraordinary and offers the audience an insight into absolute magical world of Tolkien.

**Keywords:** narrative, actant, polyphony, applied music, leitmotiv.

*Примљен 17. мај 2016. године  
Прихваћен 12. октобра 2016. године*



# ПРИКАЗИ

## ЈЕЗИК И НАЦИОНАЛИЗАМ, СЊЕЖАНА КОРДИЋ, DURIEUX, 2010, СТР. 430.

Ова књига резултат је бројних истраживања и дискусија, односно настала је након ауторкиних преко пет стотина објављених страница у оквиру тих дискусија са бројним филолозима. Циљ је био да укаже на потребу за суочавањем с нагомиланим контрадикцијама у кroatистици. Ова књига је изазвала бурне реакције, јер ауторка на објективан начин проговара о језику, нацији, национализму, језичком пуризму, идеологизованом језику, политиканству, идентитету, култури, конфликтима и многим другим актуелним темама. Кордић се ослања на обимну и научно утемељену литературу. Шире посматрано, књига се састоји из три дела: *Језички пуризам*, *Полицентрични стандардни језик и Нација, идентитет, култура, њовијет*. У оквиру првог дела ауторка говори о пуризму и нацизму, о хрватском копирању нацистичког пуризма, о стратегијама пуриста, о узроцима и последицама, као и о пуризму и прескриптивизму. У оквиру другог поглавља Кордић се осврће на стандардни језик и пише о потреби за стандардизацијом, као и о кодификацији, дајући дефиницију полицентричног језика. Ауторка се осврће и на (социо)лингвистичке критеријуме, на међусобну разумљивост, дајући дефиницију социолингвистике, постављајући питање може ли устав бити критеријум и постоји ли „право народа“ као критеријум. Кордић наставља о варијантама стандардног језика које су уздигнуте на ниво стандарда, о језичкој настави и правопису и о новој религији уместо научног приступа. У оквиру трећег дела ауторка проговара о нацији и језику, о националном језику, о нацији као политичкој творевини, о путу од нарације до нације, констатујући да националност није објективно задата и да је национални идентитет конструкција, а не природна ствар. Кордић констатује да не постоји национални, народни и културни континуитет у историји. У оквиру одељка који се бави културом, ауторка говори о религији и језику, о културном идентитету као конструкцији, о балканизираности културе, о „преправљању“ историје и о прекрајањима везаним за стандардизацију у 19. веку. Ауторка се осврће и на Новосадски договор и конфликте, дајући дефиницију национализма, постављајући питање о томе ко шири национализам и ко му се одазива. У једном од поднаслова Кордић напомиње да је национализам супротстављен демократији, а да представници друштвених наука усађују национализам.

Завршава књигу темама које се баве национализмом и религијом, митовима, стереотипима, медијима, школским системом и улогом лингвиста.

У оквиру *Језичког пуризма* ауторка напомиње да је последњих двадесетак година у Хрватској пуризам постао велика тема, указујући на многе хрватске параноидне сценарије. Кордић се позива на Поленза који пише о пуристичком приступу језику, неутемељености и научној неоправданости пуризма, а који каже да према схватању ирационалног национализма, језик није средство за споразумевање, већ национални идол коме човек треба да указује част. Једна од кључних идеологија националсоцијализма била је, управо, идеологија о матерњем језику, а доминација пуризма, према ауторкиним речима, знак је доминације национализма у Хрватској. Пуризам, како се наводи, повећава национализам јер учи да се све класификује као хрватско или нехрватско и често иде заједно с националистичком идеологијом. Пуризам је, како се напомиње, покушај интервенисања у природни развој језика путем цензуре, истребљивања и других техника манипулације језичким садржајима. Хрватски језик је, како ауторка примећује, у свим текстовима окарактерисан као *чистиј, јасан, леј, разумљив*, са употребом присвојне заменице *наш*. Међутим, ауторка лепо закључује да пуризам никада није својство језика, него одређеног броја људи и да пуристи сопственим интервенцијама у језику уништавају правилности које су настајале вековима, а да језик постоји само кроз своје говорнике. Пуристички надзор језичких активиста, према Кордићевој, неделотворан је, а ауторка се на овом месту позива на Ејчинсонову, која каже да језик има савршен осећај за самоочување, јер садржи уграђена саморегулативна средства која уређују нарушене обрасце и спречавају дезинтеграцију. Хрватски лингвисти, како закључује ауторка, да би своје данашње пуристичке интервенције приказали корисним, тврде да спроводе стандардизацију. Притом, језичкој политици у Хрватској, према њеним речима, недостаје функционалност. Ауторка се позива на Будена, који каже да је за слободу потребно да језик сме да буде и индивидуалан и експерименталан. Ауторка отворено пише о форсираним променама и масовној језичкој хистерији, као и о разлици између језика који се силом намеће и хрватске књижевне традиције, као и о чињеници да прво на чему се нова културна и идеолошка хегемонија окушала – био је језик, а што као резултат има одвајање хрватског од српског језика – лингвистички једног те истог језика, а културно, историјски и политички самосталних језика. У Хрватској се, како напомиње ауторка, посегнуло за архаизмима, ковањем нових речи, и то све како би се избрисало све што би могло подсећати на заједничку прошлост Јужних Словена, односно жели се по сваку цену побећи од полицентричног статуса стандардног језика (реч је, заправо, о једном полицентричном језику, а не о неколико засебних језика). Према Прањковићевим речима, умножавање хрватско-српских језичких разлика је политикантска ствар. Пуризам, према ауторкиним речима, иде заједно са прескриптивизмом, односно са прописивањем и наметањем, насупрот дескрипцији језика.

У оквиру поглавља – *Полицентрични стандардни језик* ауторка упозорава на често позивање филолога на појам *стандардног језика*, тумачећи његово значење на погрешан начин. Подсећа нас ауторка на чињеницу да је штокавски језик постао стандардни у 19. веку, јер својом надрегионалношћу обухвата дијалекте и све слојеве друштва, тј. социолекте, а узимање једног језика за стандардни, нужно подразумева потискивање регионалних језика. Ауторка закључује да, иако између стандардног језика у Хрватској, Србији, БиХ и Црној Гори постоје разлике, удео свега тога је мали у односу на све оно што је једнако у стандардном језику тих земаља, јер се ради о системски небитним разликама које не ометају споразумевање. Зато се може говорити, како ауторка каже, само о стандардним варијантама једног те истог полицентричног стандардног језика, јер постојање разлика не искључује чињеницу да је реч о заједничком језику. Основно речничко благо, како нам поручује ауторка, такође показује да је реч о једном полицентричном језику, као и (социо)лингвистички критеријум међусобне разумљивости. Кордић нам, такође, поручује да је могућност споразумевања с припадницима других нација преимућство сваког језика, а не мана.

Ауторка напомиње да лингвисти у Хрватској желе илузију одвојености нечега што је неодвојиво, односно жели да каже да и српска варијанта је варијанта као што је то и хрватска (није српска варијанта 'језик', а хрватска 'варијанта' тог језика – закључује ауторка). Кордић се враћа у 19. век и каже да српскохрватски језик никада није био јединствен, већ је од стандардизације у 19. веку имао неколико центара и варијаната, а да увид у светску литературу о полицентричним језицима показује да стандардни језик Хрвата, Срба, Бошњака и Црногораца представља пример полицентричног језика заједно са низом других таквих језика у свету. Сњежана Кордић се осврће и на правопис и каже да нису у праву они који мисле да ће мењање правописа у Хрватској бити доказ да се ради о различитом језику наспрам језика у Србији, правећи паралелу са правописом у Енглеској и Немачкој, који се разликује од оног у Америци и Швајцарској, а свеједно се те националне варијанте не класификују као различити језици.

У делу под називом *Нација, идентитети, култура, историја* ауторка констатује да многи на јужнословенским просторима мисле да ће изгубити статус нације ако не називају језик именом властите нације и ако не тврде да се ради о различитом језику, без обзира на незнатност језичких разлика према некој другој нацији. Реч је о томе да су, како наводи ауторка, националне политичке елите на простору бивше Југославије кренуле у прављење самосталних држава с погрешним ставом да нације не могу бити самосталне ако немају језик различит од других нација, притом заборављајући да истост језика не угрожава постојање засебних националних држава. Кордић напомиње да је симболичка, идентитетска функција језика добила апсолутни приоритет над комуникацијском функцијом. Исто тако закључује да се државе по правилу не подударaju

са језиком, и да сви полицентрични језици, али и бројни други, показују да се нација и језик не подударују, а да су својства језичког национализма поистовећивање језика са народом, културом, нацијом, моралом. Традиција и обичаји који чине културу, наводи се даље у књизи, не подударују се с националним границама, односно реч је о неподударању културног и националног или етничког идентитета. Подсећа нас ауторка да је у науци општеприхваћено схватање народа и нације као конструкције, односно политичке творевине. Наводи Блума који каже да је нација нов, динамичан конструкт који је створен у току 19. и 20. века, тек са општом модернизацијом. На појам нације и ауторка гледа као на облик приповетке – текстуалне стратегије, јер кад не постоје објективни и природни критеријуми за одређивање нације, онда се, како се даље наводи, посеже за фикцијом, где се историјске чињенице заборављају и замењују управо њоме, с циљем остваривања националних програма. Национални активисти у приступу историји, како се наводи у књизи, примењују нарацију, сматрајући да се и историјски континуитет мора измислити, док национална идеологија, према Будену, има задатак да конструише народ као фиктивну етничку целину, па се онда људи могу у име нације употребити за различите политичке сврхе. Ауторка придаје важност конструкцијској природи националног идентитета који је, заправо, идеолошка креација.

Ауторка наводи Ернеста Ренана, који је већ пре око сто година закључио да је заборављање или чак криво разумевање историје битан елемент код настанка нације. Даље се говори о национализму који се темељи на ирационализму и кога се не тиче истина о прошлости, као и о конкурентској супротстављености групе и нације која прераста у међунационални конфликт помоћу манипулисања етничким памћењем, симболима, митовима и језиком. Предрасуде и стереотипи се, како се наводи у књизи, често убрајају у ирационалности национализма, а медији играју кључну улогу у пропагирању националног разграничавања, предрасуда и стереотипа, као и школе које усађују и националистички и прескриптивистички однос према језику. Међутим, за разлику од политичара и народа, Кордић напомиње да се лингвисти професионално баве језичким темама и да се од њих и очекује да им је мишљење о таквим темама професионално, а не лаичко, користећи лингвистичке спознаје о полицентричним језицима, које би омогућиле објективније сагледавање наше језичке ситуације. У Хрватској се, према речима ауторке, шири неутемељени страх да ће ова земља изгубити државност и национални идентитет ако хрватско име не буде назив засебног службеног језика у ЕУ, иако је у ЕУ већ ушла Аустрија као држава у којој се говори варијанта полицентричног језика. Између Аустријанаца и Немаца су, како нас Кордић подсећа, веће језичке разлике него између Срба и Хрвата, па ипак није уведена ознака 'аустријски језик' у службене језике ЕУ, нити је Аустрија тиме изгубила на државности или националном идентитету. Ауторка тако констатује да увођење назива 'хрватски' међу



службене језике у ЕУ никако не утиче на социолингвистичку чињеницу да Хрвати, Срби, Бошњаци и Црногорци говоре варијантама заједничког полицентричног стандардног језика. С обзиром на то да и стварност и наука показују да се ради о једном језику, ауторка се пита када ће превладати такво здраворазумско мишљење над националистичком идеологијом балканских филолога. У једном интервјуу Кордић је изјавила да су поједини хрватски лингвисти извориште националистичке језичке политике и да се не смеју измишљати разлике, јер је то онда насиље над говорницима, што је супротно од повеље Уједињених народа која гарантује појединцу право на слободу језика.

Реч је о научној књизи, чија лингвистичка утемељеност не омета њену разумљивост. О овој књизи Сњежане Кордић можда најбоље казују делови из страних рецензија (пољских, енглеских, немачких итд.), објављени у стручним часописима, где се наводи да је реч о капиталној монографији која се на изврстан начин разрачунава са ером у којој је хрватска лингвистика много пута тонула у научну стагнацију, редуцирана од стране хрватских елита (Henryk Jaroszewicz). Овом књигом се, како се наводи у једном лондонском часопису, показује како лингвистика може задржати своју независност, достојанство и високе академске стандарде насупрот политичким манипулацијама.

*Примљен 22. децембра 2015. године  
Прихваћен 13. октобра 2016. године*

# АУТОРИ НАСЛЕЂА

### **Башчаревић Снежана С.**

Рођена 1977. године у Сарајеву, Босна и Херцеговина. Доктор књижевних наука, ванредни професор за предмет Књижевност и координатор за пројекте и сарадњу на Учитељском факултету у Лепосавићу Универзитета у Косовској Митровици. Ангажована и на извођењу мастер наставе на истом факултету. Сарадник је и учесник на пројекту Института за српску културу – Приштина (Лепосавић) „Материјална и духовна култура Косова и Метохије”, бр. 178028, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Области интересовања: књижевност двадесетог века и савремена књижевност. Активни је члан УКС, Књижевног друштва Косова и Метохије и Удружења „Исидора Секулић”. У научној и стручној периодици, зборницима радова са научних скупова, те у књижевним часописима: „Књижевна историја”, „ЛМС”, „Стил”, „Црквене студије”, „Спектар”, „Градина”, „Баштина”, „Узданица”, „Свеске”, „Детињство”, „Наслеђе”, „Philologia Mediana”, публиковала је преко 80 студија, огледа, реферата, расправа и критика. Учествовала је на преко 70 међународних и националних научних скупова. Аутор је две монографије „Легенде и симболи у Андрићевим романима”, „Филип Вишњић”, Београд, 2008. и „Трагом дела Исидоре Секулић”, Учитељски факултет, Лепосавић 2014; хрестоматије „Књижевни периоди и правци”, Учитељски факултет, Лепосавић, 2011; уџбеника „Књижевна тумачења”, Учитељски факултет, Лепосавић, 2014; збирке песама „Караванџија”, Дом културе „Свети Сава”/„Хвосно”, Косовска Митровица, 2010. Повремено објављује текстове и есеје у „Књижевним новинама”, „Књижевном листу”, „Савременику” и „Стремљењима”. Остале песме објављене су јој у листовима и антологијама: „Песничке новине”, „Луча”, „Људи говоре”, „Призрене стари”, „Најлепше љубавне песме српских песника”, „К’о да стоји у небеском чанку”. Бави се есејстиком и књижевном критиком. Добитник је награде „Сија књига мајке Ангелине” за 2014. годину.  
snezanabascarevic@hotmail.com

### **Бодрич Радмила В.**

Рођена 1970. године у Подгорици, Црна Гора. Основне студије англистике завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду и на истом факултету магистрирала и докторирала. На Филозофском факултету у Новом Саду је у радном односу од 1996. године и тренутно има звање доцента за ужу научну област Англистика. Из методике наставе енглеског језика и примењене лингвистике објавила је монографију, научне радове у домаћим и међународним часописима, и излагала радове на међународним конференцијама у земљи и иностранству. Похађала је програме стручног усавршавања у земљи и иностранству. Члан је неколико стручних и научних асоцијација.  
radmila.bodric@gmail.com

### **Вујовић Ана М.**

Рођена 1964. године у Београду. Редовни је професор на Учитељском факултету Универзитета у Београду. Предаје предмете Француски језик, Историја француске цивилизације и Савремена француска култура. Објавила је неколико монографија (*Француска цивилизација у уџбеницима француског језика, Савремена*

француска култура, Српско-француска сусрешања, Франкофонија у свету и код нас), два универзитетска уџбеника француског језика (*L'Education en France* и *Француски језик за студенте теологије*) и преко 80 научних и стручних радова, приказа и хроника. Учествовала је у раду бројних научних скупова у земљи и иностранству, држала предавања по позиву на Универзитету Париз IV – Сорбона и Универзитету Клод Бернар - Лион I. Сарађивала је на међународном ТЕМ-ПУС пројекту *DELFIS – Developing Lifelong Learning Framework in Serbia* и на два научно-истраживачка пројекта која је финансирало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (*Промене у основношколском образовању – проблеми, циљеви, стратегије и Концепције и стратегије обезбеђивања квалитетна базичног образовања и васпитања*). Члан је редакције часописа *Иновације у настави*, управног одбора Друштва за стране језике и књижевност Србије и надзорног одбора Друштва за културну сарадњу Србија-Француска. Већ неколико година успешно организује размену студената београдског Учитељског факултета са Универзитетом Лион I и Високом школом из Брисела.  
anavujovic@hotmail.com

### Герун Бојана М.

Рођена 1988. године. Дипломирала је 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на студијској групи Српски језик и књижевност, а 2012. године је завршила мастер студије. Студент је треће године докторских академских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (модул Језик). Области научног интересовања: лексикологија, социolingвистика и етнолингвистика.  
gerun.bojana@gmail.com

### Додиг Милана Л.

Рођена 1985. године у Кикинди. Завршила је француски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на ком је уписала и докторске студије, Одсек за лингвистику. На матичном факултету ради и као асистент за ужу научну област Француски језик. Учествовала је на више лингвистичких конференција одржаних у земљи и ван ње, са којих су радови штампани у зборницима, часописима. Пријавила је тему докторске дисертације под називом *Кондиционал у француском и његови значењски еквиваленцији у српском језику* коју ради под руководством ментора проф. др Тијане Ашић и проф. др Жака Бреса. Поља интересовања су јој: семантика, компаративна лингвистика, социolingвистика, прагматика.  
dodigmilana@yahoo.com

### Јавор Игор Д.

Рођен 1988. године у Осијеку. Завршио основне (2011) и мастер студије (2012) на Катедри за компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду (тема мастер рада: *Хераклов шћинић – извори и судбина*). Академску 2013/2014 годину провео је на усавршавању на Институту

за енглески језик и књижевност Универзитета у Варшави, Пољска. Тренутно је на трећој години докторских академских студија књижевности и језика. Бави се књижевном теоријом, критиком, компаративистиком и превођењем са енглеског језика. Превео је компаративну студију Мориса Фридмана *Проблематични њобуњеник* (Службени гласник, Београд, 2012) и студију Роберта Јанга *Постколонијализам: сасвим крашак увод* (Службени гласник, Београд, 2013).  
new\_symbolism@yahoo.com

### Кадић Снежана М.

Рођена 1988. у Косовској Митровици. Дипломирала је на Филозофском факултету у К. Митровици на Катедри за српску књижевност и језик са општим успехом 9, 88 у току студија. Докторанд је друге године ДАС Филолошког факултета Универзитета у Београду (модул Српска књижевност). Снежана је тренутно професор српског језика и књижевности у Медицинској школи у К. Митровици. Од децембра 2015. ангажована је хонорарно на Учитељском факултету у Лепосавићу као сарадник у настави. Гаји интересовања из следећих области: српска књижевност, српски језик и лингвистика, писање прозе и есејистике, али подједнаке афинитете има и према светској књижевности, општој лингвистици и страним језицима.  
nenamaksimisp@gmail.com

### Марјановић Злата Т.

Рођена 1966. године у Београду, дипломирала, магистрирала и докторирала на одсеку за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Запослена је од 2005. године као професор етномузикологије, народног певања, народног свирања и народних ансамбала етномузиколошког одсека у СМШ „Стеван Мокрањац” у Краљеву. Аутор је три научне књиге: *Вокална музичка традиција Боке Которске* (Подгорица 1998), *Народне пјесме Црне Горе по њонским записима и одабраним белешкама из дневника Николе Херцеговог* (Подгорица 2002), *Народна музика Грбља* (Нови Сад 2005) и коаутор једне научне књиге *Пјесме далматске из Воке Лудвика Кубе (1907. г.)*, са др Јакшом Приморцем (Perast 2015). У Србији и иностранству је објавила више од тридесет научних и стручних радова из етномузикологије. Од студентских дана истражује музичку традицију Боке Которске и Црногорског приморја, свих стилова, вокалну, вокално-инструменталну и инструменталну, а са различитих аспеката, почев од њених најстаријих, до савремених облика. Учествовала је на многим научним скуповима у Србији, Црној Гори, Босни и Херцеговини, Хрватској, Словенији, Аустрији, Мађарској). Због теренских истраживања обилази делове Србије и Црне Горе од 1986. године. Члан је Српског етномузиколошког друштва (СЕД) и Међународног савета за традиционалну музику (ICTM) у оквиру кога делује као Liaison Officer за Црну Гору. Од јануара 2011. године један је од учесника у пројекту Министарства просвете и науке Србије „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије”, а од 2012 до 2013 године учествује као Senior Reserchear

на пројекту „Common Roots and Cultural Cooperation” у организацији Evropske Unije, и реализацији Музичке академије Универзитета Црне Горе, Culture-Media-Art Association и Kukes Regional Council.

aurelliakramberger@gmail.com

### **Николић Милена З.**

Рођена 1986. године у Београду, а основну школу и гимназију завршила је у Лесковцу. Дипломирала је на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је завршила и дипломске академске студије – мастер. У новембру 2010. године уписала је докторске академске студије на истом факултету. Положила је све предвиђене испите са просечном оценом 9,75 и тренутно припрема одбрану докторске тезе. Од 2013. године ради као асистент на Филолошком факултету у Бијељини, у Републици Српској. Области њеног интересовања су енглеска књижевност, савремени амерички роман, савремена канадска књижевност, књижевно и симултано/консекутивно превођење. Чланица је Централно-европске асоцијације Канадских студија.

milenanikolic86@yahoo.com

### **Панић-Мараш Јелена С.**

Рођена 1976. године у Ужицу. Докторирала на теми *Еројско у романима Милоша Црњанског* код професора Гојка Тешића на Филозофском факултету у Новом Саду. Предаје на Учитељском факултету у Београду. Објавила студију *Град и стираси, натуралистички елементи у српском модерничком роману између два светска рата*, 2009.

mazepa@sezampro.rs

### **Радивојевић Маја В.**

Рођена 1989. године, музички теоретичар из Крагујевца. Основне академске студије завршила на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу из области Музичке педагогије, а мастер и специјалистичке академске студије на Факултету музичке уметности у Београду из области Музичке теорије. На мастер и специјалистичким студијама је дипломирала са главним предметом Контрапункт под менторством проф. Зорана Божанића. Тренутно је студент докторских студија Теорије уметности и медија на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду. Запослена је као асистент на Катедри за музички теорију и педагогију Одсека за музичку уметност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Претежно се бави изучавањем полифоније у оквиру музичке и других уметности.

radivojevic.maja@yahoo.com

### **Радовановић Ђорђе Р.**

Рођен 1985. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, група за српски језик и књижевност, где је завршио и мастер академске студије. Тренутно је на првој години докторских студија из српског језика и књижевности. Запослен је као асистент на катедри за српску књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Област интересовања: српска књижевност двадесетог века.

djollleee@live.com

### **Радовић Савић Милена М.**

Рођена 27.01.1964. године у Бихаћу, Босна и Херцеговина, СФРЈ. Основни студијски програм: Одсек за Историју књижевности југословенских народа и народности, Филозофски факултет у Сарајеву, 1986. године. Магистарске студије књижевности: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011. године, магистар филолошких наука; магистарска теза: „Милован Ђилас и Исидора Секулић о стваралаштву Петра II Петровића Његоша. Проблем интерпретације”. Ради у „Другој основној школи” у Будви, Црна Гора.  
milenaradovicsavic@gmail.com

### **Спасић Јелена Љ.**

Рођена 1981. године у Крагујевцу. Основне академске студије на смеру Српски језик и књижевност завршила је на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Докторирала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, одбранивши тезу *Језичко-стилске карактеристике новинске весџи и новинског извештаја*. Ради као асистент на Факултету педагошких наука Универзитета у Крагујевцу. Ангажована је у реализацији пројекта *Динамика стиркутура савременог српског језика*, руководиоца проф. др Милоша Ковачевића на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.  
elentsche@yahoo.com

### **Спасић Наташа А.**

Рођена 1990. године у Нишу. Године 2009. уписала Филозофски факултет у Нишу, студијска група Србистика. Мастер академске студије уписала 2013/2014. године на Филозофском факултету, Универзитета у Новом Саду на одсеку Српска филологија – српски језик и лингвистика, а након годину дана, школске 2014/2015. године, уписала докторске академске студије на Универзитету у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет на одсеку за Српски језик и књижевност, модул – језик. Учествовала у програму размене студената и дугогодишње интернационалне сарадње са факултетом „Св. Кирил и Методиј” из Великог Трнова и на бројним конференцијама. Учесник пројекта „Настава српског језика путем Скајпа за омладину из дијаспоре”, који се реализује у сарадњи са Канцеларијом за дијаспору града Ниша, и хоноарно је ангажована као професор српског језика у Центру за српски језик као страни и нематерњи на Филозофском факултету у Нишу. Од школске 2013/2014. године ради као демонстратор на Филозофском факултету у Нишу, на предметима Фонетика, Фонологија и Акцентологија. Ове области су предмет њеног даљег интересовања.  
natally.spasic@gmail.com

### **Станојевић Гоцић Маја П.**

Рођена 1979. године. Дипломирала је на катедри за енглески и књижевност 2002. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Запослена је у Високој школи примењених струковних студија у Врању. Поља њеног интересовања су методика наставе енглеског језика, когнитивна семантика и енглески језик за посебне намене.  
majastanojevic30@gmail.com

**Стојиљковић Милица П.**

Рођена 1988. године у Врању. Дипломирала на Филозофском факултету у Нишу, студијски програм Србистика, мастер студије на Филолошком факултету у Београду. Предаје српски језик у основној школи. Сарадница је Регионалног центра за таленте у Врању. Учествовала на пар конференција из области језика и књижевности. Област интересовања: књижевност деветнаестог и двадесетог века.  
vranjanche@gmail.com

**Томић Младен В.**

Рођен 1984. године у Јајцу. Школу завршава у Новом Саду, где уписује студије Енглеског језика и књижевности. Дипломира 2008. године и по завршетку студија бави се пројектним менаџментом и преводилачким радом. Од 2010. године је запослен на Факултету за спорт и туризам у Новом Саду. Области интересовања су му компаративна лингвистика и етимологија. Коаутор је једног научног рада са колегицом Д. Чолић.  
mladen.tomic@tims.edu.rs

**Чолић Данијела Н.**

Рођена 1983. године у Новом Саду. Завршила је студије Немачког језика и немачке књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на којем је 2012. године одбранила мастер тезу из области контрастивне лингвистике. Од 2008. године стално је запослена на Факултету за спорт и туризам у Новом Саду као предавач немачког језика. Области њеног интересовања су методика наставе страног језика и контрастивна лингвистика.  
daniijela.colic@tims.edu.rs







## УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу (Word, **пожељно у формату .rtf**, могуће и у формату .doc и, ако користите Word 2010 или новији (не 2007) формату .docx), на електронску адресу редакције *Наслеђа*: nasledje@kg.ac.rs, **заједно са потписаном Изјавом аутора у PDF формату**.

Изјава аутора је гаранција поштовања **обавезе према научним и етичким принципима и правилима**, у складу са међународним стандардима. Радови достављени уредништву ради објављивања у часопису *Наслеђе* морају представљати **резултат сопствених истраживања** и не смеју кршити ауторска права или права било које треће стране. У радовима се морају поштовати сва правила цитирања и референцирања извора и секундарне литературе (**не сме бити плагијаризма** у било ком облику). Радови **не смеју бити претходно објављени** у било којој другој публикацији под било којим другим насловом, нити у сличном нити у мало измењеном облику, те не смеју бити претходно објављени на неком другом језику. Радови **не смеју бити предати ради објављивања било којој другој публикацији** у земљи или иностранству док уредништво часописа *Наслеђе* не извести аутора/е о крајњој одлуци о публиковању рада.

2. **Дужина рукописа**: до 15 страница (28.000 карактера, не рачунајући размаке).
3. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтиа*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
4. **Параграфи**: *формат*: Normal; *први ред*: увучен аутоматски (Col 1).
5. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово (препоручујемо) и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.
6. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (од пуног регистрованог назива до унутрашње организационе јединице – универзитет, факултет, центар / одсек / катедра). Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се, посебним ознакама или на други начин, назначити из које од наведених усанова потиче сваки од аутора. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Контакт подаци:** Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог.
8. **Језик рада и писмо:** Језик рада може бити енглески, српски, руски, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. Ипак, **радови из англофоне филологије морају бити на енглеском језику.** Писмо на којем се штампају радови на српском језику јесте ћирилица.
9. **Наслов:** Наслов треба да буде на језику рада; треба га поставити центрирано и написати великим словима.
10. **Апстракт:** Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]
11. **Кључне речи:** Број кључних речи не може бити већи од 10. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан апстракт. У чланку се дају непосредно након апстракта. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]
12. **Претходне верзије рада:** Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка. Не може се објавити рад који је већ објављен у неком часопису: ни под сличним насловом нити у измењеном облику.
13. **Навођење (цитирање) у тексту:** Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. **Захтева се следећи систем цитирања:**  
 ... (Ivić 2001: 56–63)..., / (в. Ivić 2001: 56–63)..., / (уп. Ivić 2001: 56–63)... / М. Ивић (2001: 56–63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обежавати на следећи начин: „” / ’’]
14. **Напомене (фусноте):** Напомене се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замена за листу референци** (види под 16), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13). [Техничке пропозиције за уређење: формат – Footnote Text; први ред – увучен аутоматски (Col 1); величина фонта – 10; нумерација – арапске цифре.]

15. **Табеларни и графички прикази:** Табеларни и графички прикази треба да буду дати на једнообразан начин, у складу с лингвистичким стандардом опремања текста.

16. **Листа референци (литература):** Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. **Референце се наводе латиницом** и исписују на доследан начин, абecedним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно и није препоручљиво) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитерovati), према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. **Референце се не превode на језик рада.** Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.]  
Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Radović 2007: B. Radović, *Putevi opere danas*, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9–21. [orig.]  
Радовић 2007: Б. Радовић, *Путеви опере данас*, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9–21.

[ЗА ПРИЛОГ У ЗБОРНИКУ]

Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, *Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja*, u: M. Kovačević (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, *Srpski jezik u upotrebi*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277–288. [orig.]  
Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, *Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања*, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, *Српски језик у употреби*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

[за радове штампане латиницом]

Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Lajons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Plotnjikova 2000: А. А. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a, b, c* или *a, б, в*, нпр.: *2007a, 2007b* или *2009a, 2009b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др.*

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Lič<sup>2</sup>1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth *etc.*: Penguin Books.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиџе*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Нпр.: Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

17. **Резиме:** Резиме рада јесте у ствари апстракт или проширени апстракт **на енглеском језику** (искључиво на енглеском). Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Листа референци (лиџература)*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

18. **Биографија:** У биографији, коју треба слати као засебан фајл (Word, формати .doc или .docx), која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, институција у којој је запослен, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво  
*Наслеђа*

Уредништво / Editorial Board

**Проф. др Драган Бошковић / dr Dragan Bošković, Associate Professor**

*Главни и одговорни уредник / Editor in Chief*

**Доц. др Никола Бубања / dr Nikola Bubanja, Assistant Professor**

*Оперативни уредник / Managing editor*

<b>Mr Valerija Kanački, Assistant Professor</b>	<b>Mr Valerija Kanački, Assistant Professor</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Доц. др Сања Пајић</b>	<b>Dr Sanja Pajić, Assistant Professor</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Проф. др Никола Рамић</b>	<b>Dr Nikola Ramić, Associate Professor</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Проф. др Катарина Мелић</b>	<b>Dr Katarina Melić, Associate Professor</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Проф. др Анђелка Пејовић</b>	<b>Dr Anđelka Pejović, Associate Professor</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Проф. др Божинка Петронијевић</b>	<b>Prof. Božinka Petronijević, PhD</b>
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
<b>Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо</b>	<b>Prof. Persida Lazarević di Đakomo, PhD</b>
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија	The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia
<b>Проф. др Ала Татаренко</b>	<b>Prof. Ala Tatarenko, PhD</b>
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина	Faculty of Philology, "Ivan Franko" National University of Lviv, Ukraine
<b>Проф. др Михај Радан</b>	<b>Prof. Mihaj Radan, PhD</b>
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија	Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara, Romania
<b>Проф. др Димка Савова</b>	<b>Prof. Dimka Savova, PhD</b>
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска	Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria
<b>Проф. др Јелица Стојановић</b>	<b>Prof. Jelica Stojanović, PhD</b>
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора	Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro
<b>др Хуан Раес Падиља</b>	<b>Juan Ráez Padilla</b>
ванредни професор (Profesor Contratado Doctor)	Associate Professor (Profesor Contratado Doctor)
Универзитет у Хаену, Шпанија	University of Jaen, Spain
<b>др Марија Луиса Перес Кањадо</b>	<b>María Luisa Pérez Cañado</b>
ванредни професор (Profesora Titular de Universidad)	Associate Professor (Profesora Titular de Universidad)
Универзитет у Хаену, Шпанија	University of Jaen, Spain



**Секретар уредништва / Editorial assistant**

Јелица Вељовић / Jelica Veljović

**Преводац и лектор (енглески) / Translator and proofreader (English)**

Александар Радовановић / Aleksandar Radovanović

**Лектор / Proofreader**

Александра Матић / Aleksandra Matić

**Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design**

Слободан Штетић / Slobodan Štetić

**Технички уредник / Technical editor**

Стефан Секулић / Stefan Sekulić

**Издавач / Publisher**

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts Kragujevac

**За издавача / Published by**

Радомир Томић / Radomir Tomić

Декан / Dean

**Адреса / Address**

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац / Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/Филум/Издавачка делатност

**Жиро рачун (динарски)**

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе”

**Штампа / Print**

Занатска задруга „Универзал” Чачак / Zanatska zadruga „Univerzal“ Čačak

**Тираж / Impression**

150 примерака / 150 copies

*Наслеђе* излази три пута годишње / *Nasleđe* comes out three times annually

---

**Publication of the Journal has been sponsored by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.**

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82

**НАСЛЕЂЕ** : часопис за књижевност, језик, уметност и културу = journal of Language, Literature, Art and Culture / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Чачак : Универзал). - 24 cm

Три пута годишње  
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)  
COBISS.SR-ID 115085068