



# 4 Наслеђе

# Наслеђе 4

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ

ГОДИНА III / БРОЈ / 4 / 2006

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

# САДРЖАЈ

РЕЗИМЕИ	8
СТУДИЈЕ	20
<b>Мило Ломпар</b> ЕСЕЈИСТИЧКО ИСКУСТВО	21
<b>Татјана Росић</b> ГОСПОЂИЦА ИВЕ АНДРИЋА: ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ И ПРИСТУП „СУБЈЕКТ-ПОЗИЦИЈИ“	39
<b>Никола Бјелић</b> СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И/ИЛИ СРПСКА ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ: СРПСКИ ПИСЦИ КАО ПРЕВОДИОЦИ ПОЕЗИЈЕ	55
<b>Игор Перишић</b> ЈЕДНО ВИЂЕЊЕ ОДНОСА ПАСТИША И ПАРОДИЈЕ	63
<b>Михаило Смиљанић</b> ПРАВОСЛАВНО БОГОСЛОВЉЕ И НАУЧНА ФАНТАСТИКА	77
<b>Čedomila Marinković</b> CONTRIBUTION TO THE RESEARCH CONCERNING KATECHOUMENA IN SERBIAN MEDIEVAL CHURCHES	91
<b>Vladislav B. Sotirović</b> THE CROATIAN NATIONAL REVIVAL MOVEMENT (THE “ILLYRIAN MOVEMENT”) AND THE QUESTION OF LANGUAGE IN THE PHASE FROM 1830 TO 1841	101
<b>Илијана Чутура</b> О ЈЕДНОМ СЕМАНТИЧКОМ ТИПУ ВРЕМЕНСКИХ ПРИЛОГА	117
<b>Данијела Здравих-Михаиловић</b> ВИДОВИ ДИНАМИЗАЦИЈЕ РЕПРИЗЕ У СОНАТНОМ ОБЛИКУ КЛАСИЧАРА	131
<b>Марко Алексић</b> ОДНОС ХАРМОНСКОГ И МЕЛОДИЈСКОГ ПЛАНА ИЗ УГЛА ТЕМАТИЗМА У ПРВОЈ СИМФОНИЈИ ГУСТАВА МАЛЕРА	139

МЕТОДИКА	158
<b>Мирјана Живковић</b> ЛОГИКА У НАСТАВИ ХАРМОНИЈЕ	159
<b>Маја Милутиновић</b> ПОДУЧАВАЊЕ У УСВАЈАЊУ ВОКАБУЛАРА	167
ОГЛЕДИ	176
<b>Желимир Вукашиновић</b> ГДЕ ЈЕ ГЛОБАЛНА КУЛТУРА?	177
ПРИКАЗИ	182
<b>Душан Иванић</b> УЗ ФОТОТИПСКО ИЗДАЊЕ <i>НОВИНА СРПСКИХ</i>	183
<b>Душан Иванић</b> ФОТОТИПСКА ИЗДАЊА НАРОДНИХ ПЈЕСАМА	189
... ЗЕНИЦА ОКА МОГА ТЕБИ ЈЕ ГНЕЗДО ...	193
АУТОРИ НАСЛЕЂА	197

Dopravní podnik  
akciová společnost  
Pražská integ  
JIZDENK  
S  
P  
a  
b  
2  
15  
min  
pasma

INS  
WAS ON THE BRINK OF INSA  
MITY IT WAS TONGUE TO A  
WAS ON THE BRINK OF IN WITH  
WAS AND G W  
NYT IT  
W ON D

**РЕЗИМЕИ**  
**SUMMARIES**



Мило Ломпар  
ЕСЕЈИСТИЧКО ИСКУСТВО

Резиме

У овом тексту се излажу основне особине есејистичког приповедања Ридигера Зафранског, једног од најпознатијих савремених немачких есејиста и херменеутичара. Посебан акценат се ставља на две врсте радова Зафранског: на његове књиге посвећене проблемским темама, као што су књиге о злу, о истини и о глобализацији; и на његове херменеутичке биографије о Шопенхауеру, Ничеу и Хајдегеру. Поред описивања оних елемената који конституишу жанрове у којима се огледа Зафрански, и поред успостављања одређених паралела у различитим делима овог есејисте, аутор текста настоји да осветли саму природу есејистичког искуства која се очитује у репрезентативном приповедању немачког есејисте.

Milo Lompar  
THE ESSAYISTIC EXPERIENCE

Summary

In this paper are examined the main qualities of the essayistic narration of Rüdiger Zafransky, one of the best-known modern German essayists and hermeneuticists. Particular stress is on two types of Zafransky's work: his books about problems such as evil, truth, and globalization, and, his hermeneutical biographies of Schopenhauer, Nietzsche, and Heidegger. Besides describing the elements that constitute the genres in which Zafransky works, and besides establishing some parallels in his various works, we attempt to reveal the nature of the essayistic experience itself, as seen in the chosen, representative examples of his narration.

Татјана Росић  
ГОСПОЋИЦА ИВЕ АНДРИЋА: ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ  
И ПРИСТУП „СУБЈЕКТ-ПОЗИЦИЈИ”

Резиме

Главни женски лик романа *Госпођица* Иве Андрића једна је од ретких женских фигура која – у доминантно патријархалној историји српске књижевности и културе – добија „приступ статусу субјекта” а тиме и приступ статусу активног, одговорног актера у ширем историјском процесу. У раду се преиспитује начин на који се у роману представљају последице те историјски и културолошки ретке ситуације. Наратор у трећем лицу мушког рода сугерише да приступ ћерке јединице „субјект позицији” у породици Радаковић нарушава како неприкосновено обичајно право патријархал-

не заједнице (по коме се симболичка добра уобичајено наслеђују „са оца на сина” а не „од оца кћери”), тако и сигурност постојећег патерналистичког поретка што резултује друштвеном осудом по којој Госпођица није достојна да заузме „статус субјекта” коме је стицајем околности добила приступ. Приступ субјект-позицији испоставља се, тако, кобним по главној јунакињу *Госпођице* која или није разумела своју улогу наследнице или се нашла на месту које јој, по принципу дистрибуције друштвених/симболичких родних улога, не припада и на коме не би смела да буде. У оба случаја Андрићев роман *Госпођица* као да изнова потврђује парадигматску ситуацију патријархата у којој је женска фигура у ширем историјском контексту увек осуђена или на анонимност или на низ трансформација и изобличења које је преображавају у неприродног, хибридног родног мутанта чудовишног моралног склопа. Или, како то Андрићев роман успешно демонстрира, и на анонимност и на непоколебљиву јавну осуду истовремено.

Tatjana Rosić

## IVO ANDRIĆ'S *THE MISS*: THE PROBLEM OF FOCALIZATION AND OF HAVING ACCESS TO THE "SUBJECT-POSITION"

### Summary

The main female character in Ivo Andrić's novel *The Miss* is one of the very rare female figures in predominantly patriarchal history of Serbian literature which has got the access to the subject position as the position of active and responsible agency in a wider historical process. This paper examines the narrative strategy of representation, in Andrić's novel, of this exceptional cultural and historical situation. The third-person-singular, male narrator suggests that the exceptional access of the only offspring of Radakovic family, i.e. the daughter, Rajka Radakovic, to the subject position, is the case in which both the common law of patriarchal community (according to which all property, including the symbolic functions as well, should be inherited along the male line, "from father to son", never "from father to daughter") and also the security of existing patriarchal order, are threatened. This results in a public resistance to her; a view that *The Miss* is not eligible for the subject position because she is irresponsible and unaware of her real duties in the wider social and historical context. Therefore the access to the subject position turns out to be fatal for the main female character of Ivo Andrić's novel *The Miss*, since she either didn't understand her role properly or she found herself in the place which – according to the distribution of gender and symbolic roles in patriarchal community – was not hers and was even forbidden for her as a female. In this way, the paradigmatic situation of the patriarchal symbolic order is confirmed once again: the female figure has been always excluded from official patriarchal history, being either

sentenced to anonymity or to monstrous metamorphoses through which this figure is transformed into a hybridized gender-mutant with horrifying ethics. Or, as it is successfully demonstrated/narrated in Andrić's novel *The Miss*, the female figure is usually excluded from official historical narratives of patriarchal community by being sentenced to *both* the anonymity and the cruel public denouncement.

Никола Бјелић

**СРПСКА ИЗВОРНА И/ИЛИ ПРЕВОДНА КЊИЖЕВНОСТ:  
СРПСКИ ПИСЦИ КАО ПРЕВОДИОЦИ ПОЕЗИЈЕ**

Резиме

Питање којим се бави овај рад јесте питање ауторства препева који су изашли из пера великих песника, односно да ли је њихов превод само обичан, пуки превод на њихов матерњи језик, или су ти препеви исто онолико дело писаца који су их превели колико и писаца који су их написали. Пошто се преводилаштво у новије време сматра уметношћу, што оно заиста и јесте, наше мишљење је да би било исправно сматрати препеве не само преводном књижевношћу, већ и оригиналном књижевношћу језика на који се препевава, у нашем случају српском књижевношћу, што до сада код нас није био случај.

Nikola Bjelečić

**SERBIAN ORIGINAL AND/OR TRANSLATED LITERATURE:  
SERBIAN AUTHORS AS TRANSLATORS OF POETRY**

Summary

This paper questions the authorship of poetry translations from foreign languages, a job done in the past centuries by the hand of many great Serbian poets: did they merely transpose the original into Serbian, or did they create new poetry, their own, Serbian, starting from foreign models? As the job of literary translating is now considered, rightly, an art form, we propose that the re-creation of foreign poetry in another language, your own native tongue, should also be viewed (though it has not been, until now) as an act of *writing* poetry.

Игор Перишић

**ЈЕДНО ВИЂЕЊЕ ОДНОСА ПАСТИША И ПАРОДИЈЕ**

Резиме

У теоријским расправама о постмодернистичкој књижевности постоји неслагање да ли је доминантни модус по којем се она односи према традицији пастиш или пародија. На основу тога, независно од контекста пост-

модернистичке књижевности, поставља се и питање начелног односа феномена пастиша и пародије. У раду се, после кратког осврта на поменуте расправе, анализира како су технике пастиша и пародије присутне у *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша и *Фами о бициклистима* Светислава Басаре. Затим се суочавају места на којима постоје интертекстуалне везе између ова два дела како би се оправдао понуђени одговор на питање из првог дела текста: а то је да је пастиш подврста пародије.

Igor Perišić

## ONE VIEW OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PASTICHE AND PARODY

### Summary

In the theoretical discussions about the postmodernist literature, there is a disagreement as to the question whether the dominant mode of its relation to the tradition is pastiche or parody. This leads us, leaving postmodernism aside, also to the question of the relationship, in principle, between the phenomena of pastiche and parody. In this paper, after a brief examination of such debates, we analyze the techniques of pastiche and parody as they are applied in the novels of two Serbian authors: Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*; and, Svetislav Basara, *The Fuss about Cyclists*. Then we contrast the places where there are intertextual links between the two novels, with the aim of proving the point from the first part of our paper: that pastiche is a subtype of parody.

Михаило Смиљанић

## ПРАВОСЛАВНО БОГОСЛОВЉЕ И НАУЧНА ФАНТАСТИКА

### Резиме

У контексту православног предања може се разматрати однос богословља према модерној науци као једном начину да се створени свет опише, и однос богословља према књижевности уопште, а у овом раду разматра се однос православне теологије према једном посебном књижевном жанру, који је поникао на споју науке и књижевности.

Mihailo Smiljanić

## SERBIAN ORTHODOX THEOLOGY AND SCIENCE FICTION

### Summary

In the context of the lore of Orthodox Church, it is possible to consider the attitudes of theology towards modern science – science being a way to describe the created world – and towards literature generally; this paper, however, considers the attitude of Orthodox Christian theology towards one specific genre, one that originated at the intersection of science and literature.

Чедомила Маринковић

## ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ КАТИХУМЕНА У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ ЦРКВАМА

Резиме

У раду се разматра терминологија везана за институцију катихумената као и начини на који је ова институција утицала на формирање, облик и функцију простора катихумене у српској средњовековној архитектури. Паралелним прегледом писаних извора и сачуваних споменика закључује се да су се простори катихумене, чија намена и даље остаје недовољно дефинисана, сигурно налазили на спрату изнад нартекса или егзонартекса, издвојени од наоса цркве али у непосредној вези са њом.

Џedomila Marinković

## CONTRIBUTION TO THE RESEARCH CONCERNING KATECHOUMENA IN SERBIAN MEDIEVAL CHURCHES

Summary

The paper examines the terminology concerning the institution of the catechumenate and the influence that that institution had on the form and function of the architectural space named katechoumena, in the Serbian medieval architecture. Reviewing, in parallel, the literary sources and the architectural evidence, the author shows that, although its functions still remain unclear, the architectural space of katechoumena in Serbian medieval churches was located in the upper storey of the narthex or exonarthex of the church and had direct communication with the nave.

Владислав Б. Сотировић

## ХРВАТСКИ НАЦИОНАЛНИ ПОКРЕТ (ИЛИРСКИ ПОКРЕТ) И ПИТАЊЕ ЈЕЗИКА У ФАЗИ ОД 1830. ДО 1841.

Резиме

Овај рад истражује феномен примене језичке идентификације групе припадности у случају како су га примениле вође хрватског *Илирског покрета* (1830-1847) у његовој првој фази до 1841. Главни циљ чланка је да прикаже главне токове језичке политике идеолошких вођа Покрета до 1841. Основни званични програмски циљеви Покрета (који су зацртани до 1841) били су поштовање хрватских повијесних и националних права у циљу пружања ефикасне одбране од мађаризације. Вођство Покрета је промовисало *штокавско* наречје за књижевни језик свих Хрвата што је изазвало негативне реакције код Срба који су се удаљили од Покрета

видећи у њему идеолошки оквир за спровођење великохрватске државне идеологије.

Vladislav B. Sotirović

## THE CROATIAN NATIONAL REVIVAL MOVEMENT ("THE ILLYRIAN MOVEMENT") AND THE QUESTION OF LANGUAGE IN THE PHASE FROM 1830 TO 1841

### Summary

This paper explores the phenomenon of group identity being identified by a language, as applied by the leadership of the Croatian *Illyrian Movement* (1830-1847) in its first phase, up to the year 1841. The main purpose of this paper is to present the main streams of the linguistic policy of the ideological leaders of the Movement until 1841. The crucial officially promoted aim of the Movement's program, up to 1841, was: to uphold the Croat historical and national rights against the threat of Hungarization. The leadership of the Movement promoted the *štokavian* dialect as the Croatian national literary language, but this caused adverse reactions amongst the Serbs, who then distanced themselves from the Movement, seeing it as ideological framework for the making of a Greater Croatia.

Илијана Чутура

## О ЈЕДНОМ СЕМАНТИЧКОМ ТИПУ ВРЕМЕНСКИХ ПРИЛОГА

### Резиме

Један од семантичких типова временских прилога јесу прилози који исказују временску референцијалност тако што се непосредно ослањају на време говорне ситуације. Овај тип прилога обухвата групу заменичких прилога организованих око прилога сад(а), прилоге који означавају временску дистанцу од момента говора (са обележјима антериорности и постериорности), те прилоге које карактерише лексикализованост, а који означавају дан и периоде дана, годину и доба године.

Ilijana Čutura

## ABOUT ONE SEMANTIC TYPE OF TEMPORAL ADVERBS

### Summary

Adverbs expressing time reference by referring directly to the time of speaking represent one semantic type of temporal adverbs. This type of adverbs includes a group of pronominal adverbs organized around the adverb *now*; also adverbs denoting time distance from the moment of speaking (anterior/posterior); and,

adverbs characterized by lexical determination (being lexicalized) and denoting the day and its parts, as well as the year and its periods.

**Данијела Здравих-Михаиловић**  
**ВИДОВИ ДИНАМИЗАЦИЈЕ РЕПРИЗЕ У**  
**СОНАТНОМ ОБЛИКУ КЛАСИЧАРА**

**Резиме**

Начини реализације репризе у сонатном облику класичара су веома разнолики. Међу бројним начинима преосмишљавања садржаја експозиције у репризи нарочиту аналитичку пажњу привлаче оне репризе које карактерише посебан вид измена у односу на експозицију, односно динамизација. Превасходна намера аутора је отварање питања везаних за сам појам динамизација (увид у литературу), али и изношење сопствених ставова везаних за улогу, односно сврху динамизације одређеног садржаја у репризи. На примерима Бетовенових соната за клавир оп. 49 бр. 1 и оп. 14 бр. 1, у раду се указује на два вида различито конципираних реприза, уз дефинисање околности у музичком току које иницирају динамизирање музичког садржаја. И поред чињенице да је динамизирање спроведено у оквиру различитих одсека у репризи, ипак се може уочити сродност у коришћењу композиционих поступака који иницирају динамизирање музичког садржаја. У сврху динамизирања, композитор у првом реду примењује интензивирање активности музичких компоненти у пратећем гласу, и то: ритма (у смислу двоструког скраћења нотних вредности), мелодије (регистарска промена), динамике (јачање акустичке динамике – форте) и фактуре (наизменично коришћење хомофоно и полифоно организоване фактуре).

**Danijela Zdravić-Mihailović**  
**MANNERS OF DYNAMIZATION OF REPRISE IN**  
**THE SONATA FORM WITH THE CLASSICISTS**

**Summary**

The classicists achieved the realization of the reprise, in sonata, in many different ways. The content of the exposition would be taken up, and restated, variously. Looking at this analytically, we are especially drawn to one of their methods, namely, the dynamization. Our primary purpose in this paper is to question the very notion of dynamization, with a look into the literature, but also to propose our own views as to the role and intent of dynamization as it ought to be, in such repetitions of musical content. Examples would be Beethoven's piano sonatas Op. 49 number 1 and Op. 14 number 1, in our paper, we examine two types, differently conceived, of reprises; and we define the circum-

stances, in the musical flow, that will initiate a dynamization attempt. Although the dynamization was applied in different sections of the reprises, we can observe a similarity in the use of compositional procedures which initiated the dynamization of the musical content. To do this, the composer primarily intensified the activity of the musical components in the accompanying voice, namely: of the rhythm (in the sense that the values of notes were shortened by half); in the melody (change of register); and, in the *factura* (which would be organized in the homophonic, and in the polyphonic, manners, alternately).

**Марко Алексић**

**ОДНОС ХАРМОНСКОГ И МЕЛОДИЈСКОГ ПЛАНА  
ИЗ УГЛА ТЕМАТИЗМА У ПРВОЈ СИМФОНИЈИ  
ГУСТАВА МАЛЕРА**

**Резиме**

Иако хронолошки стоји на почетку композиторовог стваралаштва, *Прва симфонија* Густава Малера представља значајно остварење, како са аспекта индивидуалног стила, тако и из угла општег развоја симфоније у романтизму. Аналитичко сагледавање једног њеног битног сегмента – хармонског језика, суштински доприноси разумевању укупности њене појаве као музичког дела, па је и хармонско-аналитички дискурс, у том смислу, примарни и стожерни правац овог рада. У оквиру тог дискурса предстојећи рад усмериће се на расветљавање питања односа хармонског и мелодијског плана из угла улоге хармоније у тематским материјалима. Приложени нотни примери доносе већину битних тематских материјала у делу, како главних, тако и епизодних, а праћени су и аналитичком хармонском шифром. Наглашена је и необично важна и конструктивна улога интервала чисте кварте, и у мелодијском, и у хармонском виду, у изградњи стожерних тематских материјала, али и учвршћивању самог тоналитета.

**Marko Aleksić**

**THE RELATIONSHIP BETWEEN THE HARMONIC AND  
THE MELODIC LEVEL, FROM THE POINT OF VIEW OF  
THEMATISM, IN THE *FIRST SYMPHONY* BY GUSTAV MAHLER**

**Summary**

Although it stands chronologically at the very beginning of his work, Gustav Mahler's *First Symphony* is a very significant achievement, from the point of view of his individual style and as part of the general evolution of symphony in Romanticism. By analyzing one of its crucial aspects, the harmonic language, we make an essential step towards the understanding the work as a whole. For this reason, this paper concentrates on the analysis of Mahler's harmonics. Within such discourse, the paper will attempt to reveal the relationship bet-



ween harmonic and melodic components, especially harmonic features of themes and polyphonic treatment of melody in a framework of stabilized tonality. Enclosed examples from the score bring the majority of relevant subjects, the main ones and the episodic ones also. We also examine the enormously significant and constructive role of the pure-fourths interval in the construction of the pivotal thematic materials, and in the securing of the tonality itself.

**Мирјана Живковић**

## **ЛОГИКА У НАСТАВИ ХАРМОНИЈЕ**

**Резиме**

У чланку се не говори о физичкој, акустичкој логици хармоније, већ о логици педагошких поступака у методологији њеног изучавања, заснованој на личном педагошком искуству, а са ослонцем на праксу у Француској и Русији. Занемаривање звучне, естетске и креативне компоненте у настави хармоније резултира површним знањем, што отежава стручно напредовање младих музичара. Насупрот томе, освешћивање естетског доживљаја обогаћује, води ка дубљој спознаји садржаја једне композиције и њеног стила и оспособљава музичара да аутентично тумачи музичка дела, аналитички и извођачки. Такође, схватање настанка, развијања, модификовања и нестанка класичног тоналитета омогућава да се ове мене прихвате као логична последица развоја музичке уметности.

**Mirjana Živković**

## **LOGIC IN THE TEACHING OF HARMONY**

**Summary**

In this article we do not consider the physical, acoustic logic of harmony, but rather the logic of pedagogical procedures in teaching it, based on teacher's personal experience in France and Russia. If, in the teaching of harmony, we neglect the auditive, esthetic and creative components, the knowledge will be superficial, and the young musicians will not advance speedily. Conversely, being aware of the esthetic experience the musician becomes richer; this leads him to a deeper perception of the content of a musical composition (and of its style), so that he can interpret it authentically, as an analyst and also as a performer. Also, when we understand how the classic tonality appeared (in history), how it became modified, and how it vanished, we can then accept these changes as a logical consequence of the development of music.

Маја Милутиновић

## ПОДУЧАВАЊЕ У УСВАЈАЊУ ВОКАБУЛАРА

Резиме

У овом чланку истакнута је првенствено разлика између две фазе у процесу подучавања и усвајања вокабулара, експлицитне и имплицитне. У оквиру обе указано је на неке од стратегија које би наставници могли да користе како би учење вокабулара учинили што лакшим и ефикаснијим. У оквиру дела о експлицитном учењу приказана је потреба да се ученицима укаже да знати реч не значи знати само њено значење, већ и начин њеног формирања, употребу и граматичко понашање. У чланку је, такође, дискутовано и о важности имплицитног учења вокабулара, као преласка на независно учење, које се одиграва онда када је ум фокусиран на неке друге задатке као што је покушај разумевања текста у целини или употреба језика у комуникацијске сврхе. Оно што је заједничко и што повезује обе ове фазе у процесу подучавања и усвајања вокабулара је обавеза наставника да ученицима обезбеди довољно богате материјале за вежбање вокабулара док се не обезбеди њихово правилно и дугорочно памћење.

Maja Milutinović

## TEACHING THE VOCABULARY

Summary

In this paper we examine the difference between explicit and implicit learning of vocabulary; we consider which strategies should be used in the process of teaching it; and we stress that knowing a word is more than just knowing its meaning: a student should also know how to use it, how it was formed, and how it behaves grammatically. We also discuss the importance of implicit (incidental) vocabulary learning which occurs when the mind is focused elsewhere, for instance on an understanding of a text, or on immediate communication. For both the explicit and the implicit learning, the teacher should provide enough materials and opportunities for the students to remember and use the vocabulary competently.

Желимир Вукашиновић

## ГДЕ ЈЕ ГЛОБАЛНА КУЛТУРА?

Резиме

Чланак проблематизује концепт „глобалне културе”. *проблематизовање* овде има карактер *упитивања*. Тако се и сусрећемо са проблемом (глобалног) идентитета, потом, у онтолошко-егзистенцијалном смислу, проблемом језика, простора и времена, историје, те проблемом прозирности ест/

етичке диференције. Ту, унутар егзистенцијалног искуства *прозирности*, из вакуума с-тварности, одвећ искушавајући заборав смисла Бивствовања, чини се неминовним по-кренути питање: где је глобална култура?

**Želimir Vukašinić**

## **GLOBAL CULTURE IS WHERE?**

### **Summary**

This article questions the concept of “global culture”. Namely, it deals with the problem of (global) identity, with the ontological-existential problem of language, space and time, history, and finally, it approaches a problem of transparency of the aesth/et(h)ical difference. (T)here, within an existential experience of transparency, in the vacuum of reality, excessively facing the oblivion of the meaning of Being, one question seems to be unavoidable for us: where *is* global culture?

# СТУДИЈЕ

Мило Ломпар  
Филолошки факултет, Београд

## ЕСЕЈИСТИЧКО ИСКУСТВО

Колики је домет есејистичке мисли? Елеганција и духовитост стила одувек су се признавале есејистима, са неком спремношћу која као да је подразумевала да су то уобичајене и лако достижене врлине, што је предрасуда, у отвореном сукобу са чињеницама и искуством. Есејисти пишу лепо и духовито, обавештено и са пуно маште, заводљива је и фрагментарност њиховог приповедања, са снажном лепотом необавезности и разговора, али увек остаје сумња да је есејистичко мишљење драгоцено и недовољно, јер оно прониче у ствари али их не износи на светлост, хировито занемарујући важне међучланове који творе структуру рефлексije, сувише слободно прелазећи из једног у друго духовно подручје. Есејистичка мисао се, тако, разлама између предубеђења о њеној недовољној мисаоној продубљености и непрекидног кружења око инцидента који тако спремно остварује рефлексija једног есејисте.

Тачно је, дакле, да ми не мислимо само онда када системски мислимо, али је неизвесно *колико* мислимо када мислимо духом есејисте? Јер, његов дух је немиран и прелази из подручја строгог развијања појмова у подручје непосредне евиденције људских чинова са супериорном, нечувеном и провокативном лакоћом. То је довољно да би се зачуђено подигле обрве научника и специјалиста. И пошто есејиста изгледа непоуздан из угла њиховог специјалистичког знања, остаје у мраку сазнање како је његов дух створио своје сопствено подручје тако што је прошао кроз многа подручја, не укотвљујући се у њима, већ као дух једне сабласти непрекидно стварајући виртуелну област. Есејиста свесно пристаје на искушење еклектичности, на посебну употребу језика, јер свесно доводи до узајамног огледања филозофију и филологију, као код Ничеа, или филозофију и књижевност, као код Бењамина, или књижевност и позориште, као код Кота.

У том разностраном кретању се *догађа* читање, не доноси се опис процедура које прате читање, нити списак услова који га омогућавају, него се одвија само читање, чак нешто више од тога, јер

је то увек догађај неког ко чита. Отуда је есејистичка мисао тако често херменеутичка: она подразумева неки пренос две мисли или две осећајности, сукоб намера, потврђивање више очекивања, али све то не циља некуд даље од себе, већ се успоставља као *догађај*. То што не циља даље од себе, тај заостатак уметничког духа у есеју, не значи да есеј не постиже оно што је даље од њега: то *даље* везано је, наиме, за неко општије знање, као знак теоријског духа који пребива у есеју. Есеј се, отуд, појављује као догађај у сусрету уметничког и теоријског духа, живота и мисли, речи и чина, он се појављује као мисаоно отчитивање нечега што тајанствено бивствује унутар разностраних подручја људског духа.

Један такав догађај, отворен и слободан, представља есејистичка мисао Ридигера Зафранског (1945), једног од најатрактивнијих филозофских писаца и есејиста на немачком језику у последњој деценији двадесетог века и, истовремено, аутора потпуно неприсутног на српском језику. Он је студирао филозофију, германистику и историју у Франкфурту (код Адорна) и у Берлину, да би крајем седамдесетих напустио универзитетски начин живота и писања и као слободан писац, крајем осамдесетих, успео да постане веома познат: поред награда као што су *Friedrich-Märker-Preis für Essayisten* (1995), *Wilhelm Heinse* (1996) и *Friedrich Nietzsche* (2000), Зафрански је добио и веома угледну награду *Ernst Robert Curtius für Essayistik* (1998). Централни правац својих истраживања он одређује као *kryptotheologie*, што обележава теолошко-хуманистички набој његове мисли. Као мислилац близак мистичко-иррационалистичкој традицији, он учестало упућује на филозофске сабеседнике као што су Хајдегер, Сартр, Ниче, Шопенхауер, Августин, Платон. Како је Зафрански, истовремено, снажно окренут питањима која књижевност и историја постављају у духовној ситуацији модерног времена, онда у његовом есејистичком приповедању видно и утицајно место имају и писци попут Готфрида Бена, Кафке, немачких романтичара, Гетеа, као и историјски феномени новог доба, попут француске револуције, нацизма и стаљинизма, који се схватају као повесни еквиваленти духовних струјања. Ова три стремљења обликују писање Зафранског као особену врсту есејистичко-рефлексивног приповедања у којем се свесно стапају различити хоризонти мишљења, па се добија есејистичко писмо испуњено продорном рефлексивом, продубљеним историјским осећањем и изузетним стилским вредностима. Ове особине учиниле су Зафранског, заједно са Слотердајком, особеним писцем немачке филозофске традиције, јер су га предста-

виле као мислиоца на трагу Ничеових моралистичко-филозофских засада.

Већ је његова прва књига (*E. T. A. Hoffman*, 1984) открила колико је литература конститутивна за природу рефлексије Зафранског, који се појавио као писац привржен ономе што је филозофско у поезији и ономе што је поетско у филозофији, да би та књига наговестила један смер у есејистичком приповедању Зафранског који ће му донети највећу славу. Тај смер представља *херменеутичка биографија* као начин мишљења и писања који доводи до највеће могуће близине човеков живот и његову мисао, остварујући особено треперење интензитета на местима на којима наш есејиста укршта филозофску или књижевну херменеутику са егзистенцијалном херменеутиком. Таква је књига *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie* (1987), која ће свом писцу донети светску познатост, као што ће велику пажњу изазвати и њој сродне књиге, посвећене изузетним личностима немачке традиције, личностима које су, међутим, обележавале некакав инцидент унутар саме традиције, неки преокрет настао после дугог прећуткивања, попут оног описаног у књизи *Nietzsche - Philosophie jetzt!* (2000), или неки далекосежни и злокобни неспоразум, о којем приповеда књига *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit* (1994), или, пак, унутрашња искушења класичне вредности немачке културе, о којој сведочи књига *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus* (2004). Други смер у есејистичком приповедању Зафранског представљају књиге посвећене појединим проблемима који снажно узнемирују модерно очекивање, попут књиге *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch* (1990), који обележавају најизазовнији тренутак савремене свести, као књига *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch* (2003), или оним питањима која погађају човека са заслепљујућом снагом пред којом се често онеми, попут феномена зла којем је посвећена књига *Das Böse oder Das Drama der Freiheit* (1998). Иако се ова два тока у есејистичком приповедању Зафранског могу сасвим јасно разликовати, велики број елемената који творе његов начин размишљања, његово кружење око сродних тема, особено откривање запретаних нити језика, обезбеђује унутрашњу сагласност и битно јединство његовог разумевања духовних и историјских кретања, па се трагом тих мотива, расутих на разним странама, осветљених из различитих перспектива, може реконструисати неко унутрашње језгро продорне мисли немачког есејисте.

У књизи о Шопенхауеру, Зафрански оцртава филозофску егзистенцију аутсајдера као изазов пред којим је застало есејистичко

размишљање. Поставивши Шопенхауера као супротност „дивљим годинама филозофије”, које су започеле Кантовим превратом, условивши рушење традиционалне метафизике, ерозију традиционалне вере, прагматичко оспособљавање субјекта, преусмеравање радозналости од „света по себи” ка стварању образаца „света за мене”, одредивши се, дакле, за контраст између времена и јунака као руководну нит херменеутичке биографије, Зафрански нуди слику унутрашњих сагласности у филозофској егзистенцији: Шопенхауер није само одређен као друштвени аутсајдер, материјално осигуран али скрајнут, филозоф без утицаја, без публике, заувек одвојен од позорнице, него је и његова мисао, заокружена у *Свету као вољи и представи*, битно несавремена. Обликована у битном противљењу у односу на новоодређени положај субјекта, какав су донеле „дивље године филозофије”, интонирана кроз космолошки, биолошки и психолошки напад на субјектову мегаломанију, Шопенхауерова филозофија се појављује у пуноћи једне несавремености. Биографија једног мислиоца, са живописним појединостима које одређују животни стил, унутрашњи садржај његове мисли, по дефиницији несводиве на било који биографски услов, настаје у есејистичком приповедању Ридигера Зафранског на позадини једне скривене запитаности о судбини појединчеве несавремености. Та запитаност омогућава успостављање тананих додира између различитих нивоа Шопенхауерове судбине, у мери да приповедање о путовању Европом, испуњено илустративним деловима из дневника са путовања, или из писама која му беху упућена и кроз која се може наслутити неко јунаково расположење или сазнање, омогућава Зафранском да прецизно повуче приповедне линије од сасвим појединачних и интимних доживљаја преко реконструкције њиховог значаја у филозофској егзистенцији до најопштијих Шопенхауерових сазнања:

„У Тулону се Артур осетио заробљеником у односу на спољашњи свет, и то је било заробљеништво као нека врста спектакла који је приближен од стране неког посматрача. Али, ако је заточеништво универзално, где је онда тачка гледишта посматрача? Где је ту оно што је спољашње? Како може универзално постати спектакл? На ово питање би Артур Шопенхауер дао веома деликатан одговор, одговор обликован у језику субјект филозофије, будизма, пиетистичког мистицизма и платонизма: постоји трансцендентална иманенција, постоји надземаљска висина без небеса, постоји божанска екстаза без Бога: екстаза чистог сазнања је могућа; воља се може преокренути против



себе; она гори у себи и постаје потпуно око: она више *није*, она само *види*.

Још на свом путовању млади Артур Шопенхауер је улучио прилику да искуси прве моделе такве метафизике висине. Била су то искуства висине у дословном смислу.”

Зафрански употребљава лајтмотив високих планина у расветљавајућем смислу, јер он премешта један доживљај из јунакове младости у сасвим различиту егзистенцијалну ситуацију. На овај начин, са пуно посредовања и подразумевања, Ридигер Зафрански обликује целовитост филозофове егзистенције, јер у приповедању о њој спаја оно што је највише могуће конкретно, готово опипљиво, неки исечак живота који је несводив на било шта изван себе, са оним што је потоње, што се разгранало из овог неосвешћеног првотног импулса, слепог и јарког, да би се кристализовало у форми потпуне апстракције. Ту, међутим, није крај, јер Зафрански гради унутрашњу везу између личног искуства, односно приватне историје, осамостаљеног мисаоног уопштавања и културне историје: „Оно што је Шопенхауер искусио – његов сукоб са властитом сексуалношћу – јесте део његове приватне историје, али он, такође, рефлектује нешто о културној историји секса као таквог.” У тим међуодносима настаје ентелехија херменеутичке биографије.

Она почива на директном показивању приповедачких техника. Јер, описујући избор на који је Шопенхауера ставио отац, избор који је подразумевао да младић одабере хоће ли да студира филозофију и не иде на дуготрајно путовање по Европи или да иде на то путовање па да постане трговац, анализирајући смисао оваквог избора и слободе са којима је суочен петнаестогодишњи дечак, Зафрански помиње „дијаболски аспект ситуације” и „ђавола”. Он, дакле, активира један дубокосежни приповедни знак који у његовом приповедању нема значење пуне конвенције. Јер, овде се појављује спој између идеје слободе и мисли о злу. На тај начин се обележава дугогодишње колебање Артура Шопенхауера пред изазовом напуштања наметнутог у корист пожељног занимања. Јер, тек ће очева смрт запечатити приповедачки чвор између пакта са ђаволом и дејства очевог духа. Понављање ових мотива има у херменеутичкој биографији упућујући смер: у поглављу које се зове „очев дух” помиње се да је на крају младићевог путовања стајао „ђаво који је чекао на путникову душу”; приповедајући о филозофовом односу са женама, о његовом сексуалном искуству, Зафрански разгранаво паралелу са главним јунаком Мановог *Доктора Фаустуса*, што представља по-

средно упућивање на пакт са ђаволом; приповедајући о аутсајдерству филозофове каријере, есејиста посеже за Шопенхауеровом приватном белешком о параболичном сну испуњеном чуђењем и ђаволовим именом; ни јавни неуспех доживљен после објављивања *Света као воље и представе* није приповедачки остао одвојен од асоцијација на ђавола. Ови расути мотиви повезани су са Шопенхауеровим одрицањем од дате речи које је наступило после очеве смрти: „Он је променио страну, усудио се да се раздвоји од очевог света – али је још увек био прогоњен очевом сенком.” Окупљање оваквих мотива показује како Зафрански у драматичној одлуци филозофовог живота види нешто што надилази саму слободу донете одлуке, нешто што сенчи њене границе. Тој приповедачкој сугестији иде у сусрет палета Шопенхауерових личних особина, које су тако приказане – од различитих сведока, од којих је један његова мати – да делују као опис типских црта злог духа: манија за критиковањем, начин понашања, изнесени судови, навике, болестан хумор, грубост и загрижљивост у разговору, зловољан тон и израз лица, страшни парадоксални аргументи. Сви ови мотиви су постављени тако да много више наглашавају дејство неке готово осамостаљене силе зла него аутономно простирање човекове слободе.

И у другим важним деловима Шопенхауерове биографије проналазимо елементе приповедачке технике: анализа односа између Шопенхауера и Гетеа, посебно око учења о бојама, обликована је кроз механизам односа између оца и сина, тако дејствен, јер се једним краком везује за очев комплекс код Шопенхауера, али истовремено ставља у покрет приповедање о очевом духу и (неизвршеном) уговору као важним мотивима у егзистенцијалној херменеутици Зафранског. Током целокупног приповедања, дуж којег настају изузетно упечатљиви екскурси о схватању слободе код Канта, Фихтеа и Шелинга, о особеном скривању личности које је било карактеристично за преמודерно доба, док је са Кантом субјекат избио у први план, као аутентични знак модерне, о херменеутичком значају Шопенхауерове филозофије и о њеном посебном месту у односу на традицију, о модерним писцима на које је утицала та филозофија, о необичним животним навикама овог филозофа и о физичком изгледу и особинама његовог антипода Хегела, Зафрански има на уму питање које је готово неизбежно постављано када је била реч о писцу *Света као воље и представе*: то је питање о односу између филозофових схватања и његових животних поступака.

Иако не утиче на смисао и значај онога што саопштава његово дело, овај однос баца светло на његов лик као филозофа. Јер, и Со-

крат промени тон и начин казивања у часу када Трасимах изазовно утврди да је бољи неправедан од праведног живота. Постоји, дакле, нешто што расветљава егзистенцију у часу када се образује веза између филозофовог искуства у животу и његових схватања. Пажња Зафранског усмерена на неподударност између њих бива посебно подстакнута особеним радикализмом у мишљењу Артура Шопенхауера, његовим одлучним давањем предности ономе што није у односу на оно што јесте, његовом опијеношћу патњом, срдитошћу у односу на радост, и његовом људском, одвише људском подавању животним радостима, ситницама и тривијалностима, али тек опис могућих околности које су утицале на позну прихваћеност Шопенхауерових афоризама омогућава немачком есејисти да понуди сопствено разрешење увек напетог односа између живота и мисли у човековом духовном искуству, па се то разрешење појављује као епилог ове пратеће теме у херменеутичкој биографији немачког филозофа:

„Постоје истине које могу бити живљене и оне које не могу. Човек треба да се приљуби и уз једне и уз друге – али он то може учинити само ако напусти опасну илузију њихове узајамне претворивости. То је деликатни чин еквилибрирања. Само они који немају вртоглавицу усудиће се да баце поглед у понор. Само они који су сигурни у своју вољу за животом имаће храбрости да мисле о понорности, о негативности живота, све до самог краја.”

Иако је у овом важном месту херменеутичке биографије смештено настојање да се објасни Шопенхауерова недоследност, ипак идеја осетљивог еквилибрирања обележава темељну несигурност човековог положаја у очима немачког есејисте, док идеја непретворивости открива колико је неопходно остати уз идеје које се не могу живети и отуд се дозива са једним од најважнијих увида за Зафранског: то је увид о понорности света.

Тај му увид омогућава да расветли однос између Шопенхауерове филозофије и модерне књижевности:

„Шопенхауерова филозофија има дупло дно. Она у себи садржи прагматички аспект живота и појединчевог самопотврђивања и, истовремено, она објављује да појединац није нешто много `реално`, да сам живот није уопште нешто много `реално`, и да је ништавило нешто `реално`. То је био тај двоструки карактер који је, далеко шире од утицаја Шопенхауерове филозофије уметности у уском смислу, тако много утицао на уметнике дру-

ге половине деветнаестог века и све до наших дана. Он објављује једно естетичко осећање, једну естетичку позицију живота. Он позајмљује озбиљности живота један скривени смисао ништавности... филозофија му одобрава једно становиште театарске целине. За неколико тренутака човек престаје да буде актер и постаје гледалац. То је један филозофски моменат и истовремено естетички моменат: не-учествујуће посматрање, лишено уpletености у ослепљујућу озбиљност.”

Оваква перспектива у самеравању веза између живота и театра, као и њој прирођено човеково премештање из улоге актера у улогу посматрача, омогућава модерној књижевности да оствари најразличитије учинке: из ње настаје иронија код Мана, гротеска код Јонеска, очуђавање историјских чињеница код Црњанског. Тако се може посредно открити да оно што проучаваоци књижевности желе да осамостале као изоловани уметнички поступак има своје дубинско духовноисторијско утемељење.

Овакав однос Зафранског према делима модерне књижевности баца светло на укупни статус књижевности у хоризонту његових есејистичких размишљања: Зафрански спремно и радо доводи у полје своје анализе књижевно искуство, оно за њега има сасвим одређен сазнајни домаћај, јер се налази у близини истине и понорности света. И када књижевно искуство интерпретира на начин који подразумева дијалектику идеја у њему, што је у методолошком смислу начелно неоправдано, Зафрански подразумева онтолошку двострукост људске ситуације која је прирођена модерној уметничкој артикулацији.

У књизи о Ничеу, Зафрански изводи неочекивани обрт: уместо бројних и живописних детаља Ничеовог живота, познатих али изнова окупљених у особену перспективу есејистичког приповедања, сусрећемо се са упадљивом доминацијом деоница посвећених филозофовим мислима, насупрот релативно малобројним секвенцама посвећеним Ничеовом животу и његовој личности. Ова неравнотежа подразумева један приповедачки поступак: немачки есејиста готово свако поглавље своје књиге завршава одабраним моментом из Ничеовог живота, успостављајући том необичном техником ритам свог казивања, остварујући целину на нивоу ритма а не само на нивоу теме, да би тако и сама Ничеова размишљања скривено поставио у перспективу егзистенције, дискретно их обликовао у променама које ипак трпи један живот, чија је сенка стално била испод њих. Зафрански, дакле, ствара целину живота и мисли не из

механике чињеница него из приповедачког ритма којим управља понављање.

Вијугаво приповедајући о кључним темама Ничеовог мишљења, као што су смрт Бога, навешћење нихилизма, преокретање свих вредности, вечно враћање, перспективистичко поимање истине, Зафрански се упушта у бројне и расуте екскурсе, јер следи и неке мање оглашене мотиве и теме Ничеових размишљања: он тумачи Ничеове мисли окупљене око метафизичког смисла досаде, филозофов дечачки есеј о слободи и судбини, однос између мисли и човека у Ничеовом писању, структуру Вагнеровог антисемитизма, Штирнера као аутсајдера у филозофској заједници, као парију и као некога ко снажно привлачи Ничеа, Ничеов преокрет у разумевању циља и сврхе сопственог писања и филозофово рангирање писања по себи и писања о другима, осветљава улогу појма *детал* у Ничеовом учењу. У складу са развијеним есејистичким поимањем неизрецивости појединца, јер „истинска мистерија лежи у појединцу који не може бити објашњен у упућивању ка било ком другом”, Зафрански потпуно приповедачки, што овде значи свесно непотпуно, остављајући белине које делују прикривеном снагом сугестије, назначује моменат самопрепознавања у Ничеовом мишљењу: „Ничеова трансценденција иде у смеру посматрања игре као основе бића. Његов Заратустра плеше када дотакне ту основу; он плеше слично хиндуистичком богу Шиви. Сам Ниче је наг плесао у соби незнатно пре свог менталног колапса у Торину. Његова домаћица, посматрајући га кроз кључаоницу, видела га је у том чину.” Иако изгледа као бизарно поигравање мотивима пристиглим из мишљења и живота великог филозофа, сугестија Зафранског подразумева већ исказану напомену о Ничеовом схватању музике и његовој вези са смислом који музика остварује у модерној култури: „ако схватимо да је музика, од Баха до поп-музике, једини универзални начин комуникације, ми је можемо посматрати као моћ која тријумфује над конфузијом језика”, јер је она „социјализовала чин трансценденције”. Како Зафрански оставља неисказаним колики је удео Ничеовог самопрепознавања у Заратустрином плесу, што је прави приповедачки поступак, онда тек ова удаљена напомена открива унутрашње сагласности у херменеутичкој биографији.

Шта значи околност да је немачки есејиста склон да уважи и више пута понови, на различитим тачкама успостављене биографске путање, Ничеово самоодређење које гласи: он је *неко* између пророка и кловна? То нас опомиње да је Зафрански одредио да је услов за разумевање Ничеа интерпретаторова способност да оствари међу-

игру идеја и страсти. Јер, Ниче је постављен као мислилац самоинтерпретирања:

„Ниче је био лабораторија мишљења и он никада није престао да интерпретира себе. Машина интерпретативне продукције, он је представио драму онога што може бити замишљено и учињено. Делујући на тај начин, он је истраживао оно што је било људски могуће. Свако од нас ко сматра да је мишљење централна брига људског живота враћаће се Ничеу и може пронаћи да је оно колосална, велика музика живота која нас истински прогони.”

У самом мишљењу овог филозофа постоји, дакле, дуализам његових увида, јер они – погађајући много тога око себе, у системима културе, у статусу истине, у распонима моћи – достижу нешто одвише лично, што припада самоћи појединца. У том паралелизму, око којег кружи истанчана мисао Зафранског, можемо наслутити унутрашњи импулс који води његову херменеутичку биографију: она почива на идеји о удвајању мишљења, о унутрашњој размени у структури саме мисли, о мосту на којем се срећу интересубјективни и интрасубјективни исказ једног мислиоца. Та тачка би, можда, могла бити занемарљива за домете и истину саме мисли, али је пресудна за њену егзистенцију. Херменеутичка биографија је, отуд, закупљена начинима на којима се успоставља егзистенција једне мисли, она тежи да открије како мисао постоји, како бива праћена постојањем, па тек потом, и унеколико изван тога, у каквим се односима са спољашњим светом та мисао може пронаћи.

У приповедању о Хајдегеру, Зафрански се суочио са феноменом који истрајно закупа његову есејистичку пажњу, јер је тајанствени лик великог филозофа, повученог у себе, одељеног од света, извајан на позадини драматичних политичких околности, које су отиснуле нов и неисказани вид зла на светскоисторијској позорници: то су нацизам и стаљинизам. Ова промена перспективе у односу на херменеутичке биографије Шопенхауера и Ничеа изазвала је и промењени положај мислиоца на позорници: док су Шопенхауер и Ниче интерпретирани као аутсајдери, јер се пред знацима првих јавних неуспеха повлаче у себе, непримећени напуштају позорницу, стварајући особену естетичко-филозофску димензију човекове егзистенције, док су они, дакле, аутсајдери у-повлачењу, дотле је Хајдегер, са својим чувеним ректорским ангажманом, са мутним чиновима и противречним потоњим објашњењима, стилизован као аутсајдер у-акцији, неко чије аутсајдерство може да буде веома

примећено, откривајући неуспех као плод мислилачког патоса који је у драстичном разилажењу са бруталним јавним пословима. Његово мишљење, наравно, ни на мах не дели судбину овог акционог аутсајдерства, већ открива изворни импулс мишљења у суочењу са стварношћу: немоћ.

Зафрански – чија књига на енглеском језику има упућујући поднаслов: *Martin Heidegger - between good and evil* – издваја различите тачке на путањи овог успињућег аутсајдерства. Он наглашава два различита односа према понижењу које је искусио филозофски надарени младић, па кроз то наглашавање повлачи закључке који пресецају битне тачке Хајдегеровог живота: понижење пред непознатим и молба пред познатим условљавају да однос према познатом буде до краја живота предодређен. Ову индивидуалну особину човека Зафрански наглашено утапа у шире друштвене и културне низове: он многе елементе у мишљењу Мартина Хајдегера уклапа у културни хоризонт идеја његовог времена, настојећи да прецизно издвоји оно што је оригинално од онога што припада и другима, па тако пореди Хајдегерове мисли са теолошким схватањима Карла Барта, или теоријом одлуке Карла Шмита, или изненадном стравом Ернста Јингера, или моментом *каирос* какав описује Паул Тилих. Овакав поступак има снажан биографски импулс, јер се тако филозофова мисао појављује и као део општег стања духа, али он има и херменеутичку вредност, јер се особена својства Хајдегеровог мишљења могу разликовати од сличних схватања његовог доба. То, с друге стране, дарује одређене увиде који дотичу Хајдегерову личност, оцртавајући њена својства техником разликовања: он је удаљен од Јингеровог или Шмитовог егзистенцијалног радикализма, али је и на другој обали у односу на Томаса Мана.

У хоризонту постепеног описивања мислиочевог израстања из љуштуре сиромашног дечака, католичког стипендисте, одбијеног кандидата за професорску катедру, вишеструког учесника малих љубавних афера и једне која је заувек обележила не само његов живот (са Ханом Арент), у хоризонту који је испресецан бројним и разностраним есејистичким парентезама и коментарима, који је испуњен опширним тумачењима кључних дела с обе стране чувеног *обрта* у Хајдегеровом мишљењу, појављује се низ сићушних мотива: како настаје веза између начина мишљења и избора егзистенције у случају једне наизглед тако објективне дисциплине духа као што је феноменологија; однос феноменологије и поезије; каква је веза између етичких питања и Хајдегерове филозофије аутентичности. Сви они образују криптоплан ове херменеутичке биографије.

Шта још можемо пронаћи унутар тог плана? Лепезу неизведених, посредних и наговештајних нивоа аргументације Зафранског. Јер, немачки есејиста неће уопштити Кјеркегорово схватање о вези између мисли и егзистенције, иако ће описати колико је оно помогло Хајдегеру да разоткрије Хусерлову иманенцију свести: он неће, наиме, проширити овај увид на сопствено разумевање Хајдегера у његовом егзистенцијалном кретању између унутрашњих и спољашњих дејстава. Када доведе у велику близину Хајдегерову интерпретацију Платоновог учења о пећини са Хајдегеровим осећањем немоћи и узнемирености и са његовом филозофском преоријентацијом, и то све у контексту налога историје, Зафрански обликује унутрашњу слојевитост херменеутичке биографије: Хајдегерове промене у јавном положају налазе се у корелацији са променама његове мисли, јер га неуспех у покушају да обликује духовно вођство националсоцијализма доводи у такво стање духа које је погодно за препознавање унутрашње блискости са Хелдерлиновом поезијом, као што га полемика са нацизмом одводи ка тумачењу Ничеа, што открива начин на који се искуство живота уткива у филозофски импулс.

И у тумачењу односа између Хане Арент и Хајдегера, Зафрански показује изузетну способност да последице њихових мисли ситуира у практичне аспекте њихове егзистенције: ако је за Хану Арент и њено схватање демократије одлучујућа способност да јавни живот може отпочети изнова у свако време, онда то почива на њеном претходном уверењу да „такви нови почеци, било индивидуални или колективни, су могући само ако су две ствари присутне – обећање и опроштај”. То није пука конструкција, теоријско маштање, већ егзистенцијални порив и животни ритам, проверен у суочењу са властитим искуством, јер је „Хана Арент обећала себи да ће истрајати уз Мартина Хајдегера. Она је била способна то да учини само зато што је имала снаге да му опрости. Међутим, он јој је то отежавао, поново и поново”. Свако поновљено отежавање неумитно прати – ако постоји дослух животног ритма и мисли – поновни опроштај. Тако долазимо у близину скривене теме есејистичког приповедања Зафранског: присуство зла у егзистенцији и мисли Мартина Хајдегера.

Немачки есејиста показује особену амбиваленцију у образлагању ових мотива, па се предњи и позадински план његовог приповедања непрестано смењују. Када евоцира Јасперсово сећање на Хајдегера, које нам је познато из *Филозофске аутобиографије*, Зафрански изоставља Јасперсову реченицу о злодуху који се уселио у Хајдегера, што би значило да питање о злу измешта из херменеутичке био-



графије. Иако Јасперс и у писму *Одбору за денацификацију* везује за Хајдегера – уз Бојмлера и Шмита – појам трагичности зла, кратки, лапидарни, посредни, есејистички коментари Зафранског не стварају поенту у том мисаоном правцу. Али, Зафрански ипак оцртава како се Хајдегер није ни огласио – ни приватно, ни јавно – када је Јасперс дошао под удар нацистичког режима, да би нашао снаге, у ситуацији када је сам дошао под удар денацификације, да упути на Јасперса, чије мишљење би – по његовом очекивању, израслом из заборав Јасперсове егзистенције, из неосећања *другог* – требало да га ослободи сваке неугодности, да му прибави опроштај. Од одлучујуће важности је околност да Зафрански назначује ову симетрију, али је не доводи до очигледности, будући да то открива скривени план његовог приповедања. Јер, Хајдегерово ћутање о вези са нацизмом омогућава Зафранском да оцрта једно од начела есејистичког разумевања:

„јасно је да проблем његовог ћутања није у томе што је он ћутао о Аушвицу. У филозофским терминима он је ћутао о још нечему: о себи, о филозофовој заведености пред лицем моћи. Он, такође, није успео – што се догађало тако често у историји мисли – да одговори на питање: Ко сам ја истински када мислим?... Постоји недостатак у познавању самог себе, у познавању сопствених, временски условљених контрадикција, биографских неугодности и идиосинкразија. Онај који познаје сопствену контингентну личност мање је склон да побрка себе са херојима своје мислеће личности, или да допусти малим причама да се утопе у велику историју. Укратко: сазнање сопствене личности штити од заведености пред лицем моћи.”

Ова дискретна апологија саморазумевању, којој може претходити свест о човеку као бићу самоинтерпретирања, и која може представљати самосвест херменеутичке биографије, лишена је – и на овом месту – питања о злу.

Зафрански је, међутим, користио Фаустов мотив у херменеутичким биографијама Шопенхауера и Хајдегера: у једном случају је тај мотив имао облик сиренског зова историјске моћи нацизма, у другом случају је он обликован продором у скривени рад савести која кружи око очеве сенке. Занимљиво је да је он тај мотив пренебрегао у приповедању о Ничеу, премда је навео једну белешку у којој Ниче казује како осећа неку авет иза себе и чује њен не-људски глас. Зафрански је, дакле, приповедачки и посредно дозвољавао дејство сугестије о самосталној сили зла у човековој судбини, да би исто-

времено у простору рефлексije прећуткивао последице једне такве сугестије: на том месту долази до искрица између егзистенцијалне и текстуалне херменеутике у његовим биографијама. Зашто, дакле, изостаје мисао о ђаволу?

Са непотребношћу ђавола почиње и његова књига о злу и слободи: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. У овој књизи Зафрански анализира феномен зла какав познаје јудео-хришћанска традиција: његова теза полази, међутим, од тврдње да за разумевање зла – било да је оно космичко, природно, историјско, психолошко – није потребно осветлити фигуру ђавола, будући да зло припада драми људске слободе, па оно није пуки термин него име за оно што претећи затиче човека. Анализом различитих манифестација зла, од библијских и античких митова преко филозофије и литературе све до нововековних историјских појава као што су нацизам и стаљинизам, Зафрански ствара вишегласан есејистички текст у којем се – на различитим тачкама херменеутичке путање – појављују мислиоци као што су Сократ, Платон, Августин, Хобс, Кант и Де Сад, Шелинг, Шопенхауер, Батај. Није, међутим, најважније истражити колико Зафрански исцрпно и веродостојно тумачи велике мислиоце, нити колико уверљиво реконструише све моменте из велике традиције људског суочавања са злом. Јер, тај налог није положен у духовно искуство Зафранског. Оно што рељефно открива његово искуство јесте веза која постоји између мисли и приповедања у његовом есејизму, па се о невидљивој основи његовог приповедања о злу и слободи можемо запитати ако самеримо ту основу са подлогом на којој израста његово приповедање о животу – као споју мисли и чина – великих филозофа и песника. Ако један есејиста, у часу док излаже проблематику једног појма или приповеда о једном животу, оставља скривене путоказе који сведоче о ономе што *претходи* сваком расправљању, онда мора постојати нека запретана нит око које се окупљају толико различите теме опсежног есејистичког приповедања.

Зафрански сугерише како постоји сагласност између неодредљиве природе зла и онога што је у његовом писању есејистичко: „Ова књига крчи себи пут кроз честар искуства са злом и размишљања о њему. Зло не спада у теме којима бисмо могли да приђемо помоћу неке тезе или решења проблема. На нужно заплетеним путевима могу се ту и тамо отворити перспективе које допуштају да се види нешто даље”. Зло није, дакле, појам него искуство које ниједна теза не може исцрпсти, па се оно отвара нашем разумевању *тек* са посебном перспективом. Шта то значи? Зло је нешто измичуће и

флуидно, дејствено и обухватно. Отуд есејистичко кривудање може доћи у додир са природом зла. Којом природом? Зафрански, који је тако често евазиван, духовит, са мишљу гипком и истанчаном, у овој ствари као да не дозвољава никакве двоумице, јер на самом почетку књиге тврди: „Не морамо да се бавимо ђаволом да бисмо разумели зло. Зло припада драми човекове слободе. Оно је цена слободе”. Ако нас занима шта је *претходило* оваквом суду, онда је овде остављен путоказ. Јер, Зафрански одсечно одваја ђавола од зла зато што жели да стави у заграде сваки наговештај да би могао постојати спољашњи покретач или самостална сила зла. Он, отуд, доследно остварује епохалне последице идеје о ђаволу. Јер, та идеја је еволуирала од спољашњег хоризонта човекове егзистенције ка унутрашњим просторима човекове душе, да би – у модерним временима – под снажним таласима секуларизације и хуманизације зла потпуно преселила ђавола у човека. Ако Зафрански тако одсечно, тако не-есејистички, одваја ђавола од зла, онда он не чини ништа произвољно него усваја оно што је донела модерна традиција у обликовање фигуре ђавола, па је и последица тог чина укотвљена у модерно искуство: то одвајање је изведено да би се снажније истакла веза зла са слободом, огледање зла у слободи. У тој намери наш есејиста одлази толико далеко да преиначава традицију идеје о ђаволу: „Не може се веровати у ђавола а да се не верује у Бога. Ђаво се среће у извесном смислу на пола пута до Бога. Он је противник који ће после смрти Бога и сам ишчезнути са позорнице”. Развој идеје о ђаволу, о којој опширно приповедају Jeffrey Burton Russell и Bernard McGinn, ишао је у потпуно супротном смеру: критика сујеверја, вештица, раст рационалистичког самопоуздања, просветитељско разарање људског празноверја, извргли су драстичном карикирању фигуру ђавола. Смрт ђавола је, дакле, претходила смрти Бога, чак ју је наговестила. Смрт Бога, међутим, није протекла без одјека који би допрли до повести о ђаволу, јер је модерно књижевно искуство преузело њену унутрашњу динамику, дајући јој магистрални вид: и у *Фаусту* и у *Браћи Карамазовима*, и у *Доктору Фаустусу* и у *Роману о Лондону*. Зафрански је равнодушан према оваквом историјском кретању, јер његово осећање критичности уважава модерне последице које су обликовале фигуру ђавола, као што му и даље остаје битан непосредан однос између Бога и човека. Јер, ту се остварује сва јачина судара између зла и слободе.

У тој перспективи догађај у есејистичком кривудању Зафранског не ствара приповедање о битним епизодама дугачке повести о злу, већ расути сигнали о присуству зла у модерном искуству сло-

боде. Нисмо више ситуирани у неки појам него смо – скривеном кривуљом есејистичког кретања кроз трактате, уметничка дела, политичке чинове – наведени да се приближимо искуству зла. То наговештавање неопходности искуства није плод наивне пред-рефлексивности него је последица свести о недовољности рефлексивности као такве, оно је нека врста промишљене пост-рефлексивности која покушава да опише распрскавајући феномен зла. Њене трагове проналазимо у речима које се константно *понављају*: у односима који се образују између тих речи, у промени правца који понека добија у херменеутичким биографијама, може се пронаћи путања мисли која кружи око искуства зла, удаљава се од њега, утапа се у доживљај слободе, нагло се устремљује у срце таме, да би отуд донела неку давну повест, као што је она о Јову.

Најобухватнија реч Зафранског јесте *понор*. Њено порекло, као и основни план њеног значења, као да су предодређени једним тумачењем из књиге о Ничеу: „За Шопенхауера, међутим, срж света није пребивала на чврстом темељу него је обележавала понор, дубине воље, патњу постојања, срце таме”. Нешто слично је саопштено још у књизи о Шопенхауеру: „Правило разлога нестаје, истинско дно је бездано, оно је понор”. Али, Зафрански шири могућу палету значења: *понор* одређује и грчки страх од хаоса и место одакле Бог приступа стварању. Разностраном употребом те речи, чија су значења разграната до најдаљих асоцијација, Зафрански сутерише унутрашњу драматику питања о злу: стваралачки темељ постао је понор. То проналазимо и код Шелинга и код Шопенхауера, као што страх од понора може бити превладан у цркви, како је мислио Августин, или обухваћен институцијама, како је доказивао Гелен. Свест о понору прати човекову мисао, док живот исказује настојање да измиче пред понором: иако „филозофија жели да наведе живот да се осврне како би угледао своје темеље”, бекство од њих спада у мудрост живота, јер постоји „животна лукавост која се састоји у узимању олако”, зато што је неизвесно „колико дубине и дубоко упорне истине човек подноси”. Овај ризик који се осећа пред понором проистиче из најдаље интуиције која допире до слике *понорног Бога*, као заједничког садржатеља свих страна живота, светлих и тамних, као места у којем се скрilo оно *ништа* које претходи стварању, Бога који не подразумева праведну размену послушности и вере у односу на срећу. Понор је, дакле, оно одакле настаје свест и оно пред чим свест и у Богу узмиче.

Са чиме је повезан овај *понор* који све време прати есејистичко вијугање Зафранског? Са *слободом*, јер у понору пребива слобода:

„Када је човека учинио слободним да прихвати или прекрши забрану, Бог му је поклонио дар слободе”, а „када у игру улази свест о слободи, готово је са рајском невиношћу”. Долазак слободе праћен је губитком неупитног јединства са самим собом и са свим што живи, што значи да се објавом слободе препознаје понор, као бестемељни темељ, изнад којег човек лебди. Иако слободи припада одговорност, у њој – посебно ако послушамо корозивни бат историјских корака у времену – пребива и могућност да се одговорност избегне, јер слобода, као самослобода, не дугује ником ништа. Сви облици слободе, позитивне и негативне, оне која прети и оне која ствара, створене и могуће, слободе институција или слободе појединца, подразумевају ову првобитну везу са понором. Јер, сва схватања слободе зазиру од мистерије слободе која извире из понора, која дозвољава самоуништење, која се открива „као недостатак, као празнина која усисава”.

Празнина чега: свемирских простора који ужасавају, душе која не трепери нити очајава, јер је – прецизним речником песничке маште с краја деветнаестог века – претворена у сенку луталицу. Ту се духовно око може отворити према злу. Јер, „човек који није отворен Богу на драматичан начин потцењује своју сопствену могућност за биће. Он врши издају трансценденције. Ради се о издаји, јер човеку припада отварање према трансценденцији. Човек је биће које се упућује и иде изнад себе самог”. Овде је у дејству зло које нема никаквих веза са моралом, које претходи сваком моралном, историјском и психолошком злу. Оно уноси празнину у свако оспољено зло света. Та празнина се, штавише, нарочито осећа у савременој пустињи која расте, у разгранатом секуларизму модерних времена. Дуга путања секуларизма, која је имала различите интензитете у времену, истрајно заокупља Ридигера Зафранског. У књизи о Шопенхауеру, он ће наглашавати како је експлозија политике у осамнаестом веку плод секуларизације која је трансформисала „последња питања” у социјално-политичка питања, како је секуларизација ослободила секс осећања грешности, али га је претворила у носиоца опасне мистерије, што није процес одвојен од учинака модерног доба, у којем данас питање о томе зашто нешто јесте и зашто ништа остаје ништа „не садржи никакво чуђење, већ уместо тога оно стиче прагматично значење у цивилизацији чији је капацитет деструкције гигантски”. Није ли, отуд, логично запитати колико је секуларизација, упркос свести о способности разарања, лишила зло сваког дубинског својства? Човек није само биће космоса, нити само биће природе, нити само биће историје, већ он – издајући

трансценденцију – издаје самог себе, не остварује оно што пребива у њему, не доводи само бивствовање до себе, упада у духовно самомаргинализовање. Секуларизација, која на томе почива, истовремено скрива понор над којим смо наднети: ако у том понору пребива слобода, као што пребива, онда у њему пребива и зло, као што секуларни свет не жели да зна. Слобода је увек слобода и за зло. Секуларизам је, дакле, скривање оног дубинског основа зла и његове везе са слободом. Поред свих борби против терориста, поред свих борби против експлоатације човековог рада, секуларизација нас наводи на то да заборавимо како постоји неки скривени темељ зла. Није ли, дакле, секуларизација зауставила човеково духовно око на формама политичког, моралног или психолошког зла, не упућујући никакав знак о празнини која их окупља?

Ово њено противречно својство у дослуху је са осећањем модерности. Јер, у том осећању пребива нешто двосмислено. У књизи о Шопенхауеру пише: „То је модерност: чежња за слободом и, истовремено, свест о нужности бића које нам је показано помоћу наука – чудна мешавина наивне спонтаности и разочараног цинизма”. Испражњавање зла праћено је особеним пустошењем уметности у модерним временима, што је у књизи о Ничеу осветљено у екскурсияма који посматрају уметност у облику самоуслуге и који раздвајају дионизијску мудрост и понор. Дејства секуларизације бивају, међутим, у књизи о злу и слободи, одлучно повезана са одлучујућим одређењем Зафранског – *издајом трансценденције*. „Јов се држи Бога јер не жели да изда себе самог – своју страст према Богу... Јов одбија да то жртвује, одбија да почини издају трансценденције. Он се тиме чврсто држи човековог достојанства. У том смислу би одвраћање од Бога била самоиздаја. Јов одолева искушењу самоиздаје тиме што не одустаје од своје страсти према неутемељеном Богу у једном понорном свету.” Какав је то, онда, Бог? „Он је непознат колико и човек самом себи. Он не допире до свог темеља. Живи се из њега, али само док остаје непознат.” Тако су повезани повед о Јову, тема о понору, питање о слободи и злу, у мрежу чији је чвор издаја трансценденције. Да ли је то одлучујући апел ове књиге? И кад би био, есејиста не даје одговор који допире до самог краја мисли, он њену поенту ситуира у нечему наговештеном. Јер, „биће боље да се не осврћемо за тим темељем”. Особена равнотежа између апела и скепсе, њихово међусобно допуњавање, драматика таквог односа, откривају како сам налог да се говори о слободи и злу тоне у једну врсту неизрецивости која не припада појму него искуству. Искуство есејисте, као и песничково, као и мислиочево, јесте гранично искуство неизрецивости.

Татјана Росић

Институт за књижевност и уметност, Београд

## ГОСПОЋИЦА ИВЕ АНДРИЋА: ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ И ПРИСТУП „СУБЈЕКТ-ПОЗИЦИЈИ”

### **Приступ субјект-позицији или: о асиметрији и/или дисиметрији смрти у патријархалном поретку**

Враћајући се у свом опусу више пута теми смрти као теми дара и открочења Дерида у својој књизи *The Gift of Death* (*Дар смрти*) употребљава један необичан појам – појам „дисиметрије” (“dissymmetry”) – када жели да опише, парафразирајући Кјеркегора, оно чудно осећање језе или, пак, страха и дрхтања у присуству смрти:

„Шта је то што нас нагони да дрхтимо у присуству *mysterium tremendum*? То је дар бескрајне љубави, дисиметрија (неравноправност, неравнотежа, разлика) која опстаје између божанске бриге која ме прониче и мене самог, који не схватам/не видим оно што ме посматра/гледа; то је дар и издржљивост смрти која опстаје у ненадокнадивости, несразмера између бесконачности дара и моје коначности, то је одговорност као кривица, грех, спасење, кајање и жртва.”<sup>1</sup> (други курзив Т.Р.)

Дерида користи појам „дисиметрије” како би критички деконструисао метафизичку вертикалу логоцентричног и фалоцентричног отац-син и Бог-син поретка западне културе. На овај начин Дерида још једанпут контекстуализује свој чувени појам „рАзлике” у координатном систему којим влада нека врста временско-просторне неравнотеже односно геометријске асиметрије између осе живота и осе смрти, осе истинске одлуке провиђења и осе слободне воље индивидуалног субјекта.

Однос непрекидне напетости и будности, дакле непрекидне одговорности, између ових оса чини координатно поље у коме се ре-

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *The Gift of Death*, translated by David Wills, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, 56. (прев. од овог и свих осталих цитата из ове књиге Т. Р.)

ализује јавност људских одлука и чинова. Писање се као јавни чин такође структурира у том координатном пољу високе тензије, под-разумевајући све оно на шта Дерида упућује – бригу, грех, кајање, спасење, пропаст и жртвовање.

Не први пут у свом опусу Дерида покушава да анализом дискурса смрти - који у западноевропској метафизичкој традицији има своју дугу, херојски интонирану историју – деконструира универзалистички поредак патрналистичке традиције. У овој традицији, примећује Дерида, и у својој књизи *The Gift of Death* (*Дар смрти*) и у *Политикама пријатељства*, нема места за женске фигуре чије је право активног учешћа у историји европске и западне цивилизацијске заједнице (па и у историји књижевности те заједнице) строго контролисано, редуковано и лимитирано сталним надзором правих представника патријархалног поретка – мушкарцима који се налазе у њиховом непосредном окружењу. У тој историји која је, истовремено, и историја моћи европске и западне цивилизације фигура оца јесте, међутим, једна од кључних фигура јер очеви, како то истиче Мике Бал у својој књизи *Death and Dissymmetry* (*Смрт и дисиметрија*), „говоре језиком моћи”. Дерида се, међутим, не бави толико одсуством женских фигура у координатном пољу кобне дисиметрије живота и смрти у европској традицији колико начином одсуства/присуства мушких фигура у њој (пре свега фигуре оца и сина, те фигуре брата), трудећи се да доведе у питање патријархални симболички поредак посредством његових сопствених апорија, њим самим дакле, унутар његовог сопственог дискурса.

У опсежном интердисциплинарном тумачењу библијске *Књиге о судијама* Мике Бал истиче да ће појам „дисиметрије” користити у оквиру своје критике маскулинистичког поретка моћи наглашавајући разлику између на изглед сличних/сродних појмова „дисиметрије” и „асиметрије” (“*assymmetry*”). Појам „асиметрије” подразумева благу аберацију, одступање али не и истинско нарушавање или угрожавање идеалне геометрије парадигматичног модела. У свом основном епистемолошком значењу појам „асиметрије” не подразумева, дакле, озбиљан поремећај равнотеже унутар модела који је тек незнатно одступио од својих идеалних параметара. Али са оног становишта са ког Мике Бал истиче да је појам „дисиметрије” друштвено-ангажовани појам за једну „борбу да се ојачају и учврсте *дисиметрично тј. неравноправно* успостављени односи моћи” (кур-



зив Т. Р)<sup>2</sup> схватање по коме несразмера у разумевању и вредновању значаја фигура живота и фигура смрти у традицији западноевропске културе представља тек благу аберацију тј. асиметрију идеалног геометријског модела равномерно распоређених интересовања и пажње није прихватљива. Због тога паралелно са појмом „дисиметрије” Бал уводи и појам „контракохеренције” - као методолошке супротности „репресивном и опресивном спровођењу политике кохеренције”<sup>3</sup>. Другим речима „контракохеренција” представља методу критичког читања комплементарну употреби појма „дисиметрије” који разоткрива суштинску, скривену неравнотежу модела западне и европске историографије установљене у складу са доминацијом мушких фигура (које су тако често и не случајно и фигуре смрти) у њој:

„Контракохеренција, доводи у везу, ‘званичну верзију’ читања са оним што је из ње искључено; она успоставља релацију између текста и потреба читаоца; она се тиче свега чему је оспорена важност у нарацији једног таквог порицања. Контракохеренција почиње тамо где је репресија најочигледнија. (...) Контракохеренција почиње тамо где се традиционално читање труди да искључи или редукује утицај жена на историју човечанства.”<sup>4</sup>

Метод „контракохерентног” читања доводи у питање политику кохеренције текста у циљу утврђивања скривене стране његове званичне верзије. У случају репрезентације женских фигура у традицији западне културе „контракохерентни” приступ неопходан је када се разматра статус кћерке у строго патријархалном контексту у коме кћерке најчешће немају позицију субјекта; посебно у ексцесним ситуацијама у којима се дешава да поједине кћерке „под јасним околностима и уз одређена, јасно дефинисана ограничења добију приступ статусу субјекта”<sup>5</sup>.

Чини се да би у случају читања романа *Госпођица* Иве Андрића један „контракохерентан” приступ имао своја вишеструка оправдања. Метода „контракохеренције” чини се утолико оправданијом уколико се има на уму да *Госпођица* јесте један од ретких романа српске књижевности у коме се извршење претпостављеног очевог

2 Mieke Bal, *Death & Dissymmetry: The Police of Coherence in the Book of Judges*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988, 18. (прев. од овог и свих осталих цитата из ове књиге Т. Р.)

3 Исто, 18.

4 Исто, 17-18.

5 Исто, 234.

тестаментна поверава кћери а не сину; кћери јединици која је у Андрићевом роману очев једини легални и легитимни наследник тј. једина легална и легитимна наследница. Лик Рајке Радаковић на тај начин постаје једна од ретких женских фигура у историји српске књижевности и културе која у једном изричито патријархалном поретку „добиа приступ статусу субјекта” а тиме и приступ статусу активног, одговорног актера у ширем историјском процесу. Питање које се одмах поставља јесте, дакле, оно које се тиче начина на који се спроводи политика кохеренције наративног представљања патријархалног поретка који се изненада обрео у за њега непредвиђеној и необичној ситуацији, страниј дискурсима и праксама његове званичне симболичке репрезентације. Јер: управо се у *Госпођици*, чином у коме кћер, наследивши у јавности очеве социјалне функције и право на њихово извршавање, као и одговорност за углед породичног имена, нарушава, како неприкосновеност обичајног права патријархалне заједнице (по коме се симболичка добра уобичајено наслеђују „са оца на сина” а не „од оца кћери”), тако и сигурност постојећег патерналистичког поретка.

Следеће питање које се при „контракохерентном” читању Андрићевог романа поставља јесте да ли се Госпођица показала достојном „статуса субјекта” коме је стицајем околности добила приступ? Да ли је била свесна одговорности коју је као актер историјског процеса морала преузети и да ли јој је била дорасла? Чини се, да управо захваљујући томе што „добиа приступ статусу субјекта” главни женски лик романа пролази кроз низ трансформација и изобличења које фигуру наследнице преображавају у фигуру неприродног, хибридног родног мутанта чудовишног моралног склопа. Из аспекта тако структуриране фигуре прекинути „природни след” патерналистичког наслеђивања „са оца на сина” чини се озбиљно угроженим али далеко бољим од оног у коме кћери наслеђују очеве узрокујући малигнитет самог процеса наслеђивања. Наслеђивање права на јавно делање, које Рајки даје приступ субјект-позицији, испоставља се, тако, кобним по главну јунакињу *Госпођице* која или није разумела своју улогу наследнице или се нашла на месту које јој, по принципу дистрибуције друштвених/симболичких родних улога, не припада и на коме не би смела да буде. У оба случаја Андрићев роман *Госпођица* као да изнова доводи парадигматску ситуацију патријархата, ситуацију женске судбине која је у ширем историјском контексту увек осуђена на анонимности.

Јер: *Госпођица* јесте роман поседнут кобном дисонанцом асиметрије и/или дисиметрије дара живота и дара смрти; дара припове-

дања и дара потпуне немости; дара вида и видовитости слепила. То ће се испоставити пресудним у зачараном кругу конституисања субјект-позиције наше Госпођице; позиције која се - тек што је колико-толико освојена – разоткрива као празно место трансфера, фантазма, халуцинације.

### ***Травестија и аскеза или: о анонимности женске судбине***

Чини се да приповедач *Госпођице* даје све од себе како би убедио читаоца да живот Рајке Радаковић - упркос загонетно великој суми новца коју је главна јунакиња успела да сакупи и стекне за живота - у свој скучености и скрајнутости једне анонимне а изопачене женске судбине, није могао имати, нити је имао, ничег тајновитог, ничег великог нити значајног у себи. Само приповедање требало би, чини се, да демистификује и последњу тајну везану за име Рајке Радаковић, тајну њеног наводног великог богатства, описујући њен живот подробно и без остатка и сажимајући га у две чувене речи, често цитиране у интерпретацијама овог Андрићевог романа – „крпеж и трпеж”. Но као да поетички минимализам спроведен скоро до крајњих консеквенци у једином Андрићевом роману који се не одвија у целини у Босни (будући да његов други део описује живот Госпођице у Београду између два светска рата) не успева да убеди читаоца у апсолутну транспарентност Госпођициног живота и судбине. Напротив. Како то код Андрића често бива потпуна транспарентност само је рефлекс потпуне заслепљености; рефлекс немости и слепила трауме чија тајна изнова претеже тас нашег разумевања на страну смрти и њених загонетних фигура. Место трауме у *Госпођици* је јасно означено и везано за очев фатални „пад” (банкротство као очева симболичка смрт коју хронолошки следи очева физичка смрт) у који је увек изнова упрт поглед како јунакиње тако и наратора романа. Тако наративне стратегије *Госпођице*, реализоване у чудном координатном пољу асиметрије живота и смрти, демонстрирају моћи управо оних социјалних дискурса и пракси у којима и преко којих мртви одређују марионетске подухвате и кретње живих.

Скоро је очигледно да се иза безличног казивања Андрићевог свезнајућег приповедача у трећем лицу крије мушки субјект који представља (гласно)говорника патријархалне трговачке чаршије. Овај говорник – очигледно склон предрасудама при процени људске и, превасходно, женске природе - на изванредан начин дужан да изрази згражање заједнице над начином Рајкиног учешћа у свету јавних послова. Он своје негодовање показује доследно и непоко-

лебљиво, од првих описа Госпођициног деловања у јавности трговачке сарајевске чаршије:

„Откако се Сарајево закопало, нико не памти да је икад женско створење било послован човек који ради новцем и хартијама од вредности, и то овакав титиз и каматник. Никада се то није видело ни у једној вери. Та жалосна новина и велика брука суђе-на је њиховој породици. – Тако су говорили забринуте рођаци. (...) у вароши, међу светом, Госпођица је имала већ утврђен глас, нимало леп и по свему необичан глас најпре настраног чудовишта-детета, па затим глас госпођице-зеленашице, створења без душе и поноса, које је изузетак међу женским светом, нешто као модерна вештица.”<sup>6</sup>

Овај увид потврђује позицију са које се приповедач оглашава као гласноговорник патријархалне трговачке чаршије који би требало да са позиција те чаршије преиспита и дефинише необичну родну и социјалну позицију Госпођице. Истина је да је кћер вишеструко оправдала очево поверење изречено на самртној постељи, показавши необичну вештину у новчаним шпекулацијама и финансијским трансакцијама свих врста, истакавши се својим способностима на један скоро мушки начин у једном превасходно мушком свету. Над њеном вештином у вођењу јавних послова и стицању новца свезнајући приповедач ипак се непрекидно час чуди час не-годује. Свакако, свезнајући приповедач јесте превасходно задужен за то да нагласи родну непримереност позиције наследнице тј. приступ субјект-позицији коју Рајка, као једна од ретких кћери у историји српске књижевности, добија. Будући да позиција наследнице, а нарочито начин на који Рајка води своје послове, нису означени као примерени родној дистрибуцији улога у патријархалном поретку капиталистичког богаћења приповедач у свом подробном хронолошко-ретроспективном приказу Рајкиног живота мора да се придржава неписаног правила по коме се табуизирано родно искуство разлике не сме именовати.

Но, иако представник одређене социјалне групе и њеног јавног мњења које више или мање репрезентује, сваки приповедач истовремено припада, као што Мике Бал истиче, различитим социјалним и културолошким структурама тако да може истовремено заступати неколико међусобно опречних социолошких и културолошких вредносних система:

6 Иво Андрић, *Госпођица*, 115.

„Структура наратива (...) може се посматрати као мрежа субјект-позиција. (...) У случају прича које су резултат колективне имагинације то „ја” може бити схваћено као представник заједнице. Али ту проблеми почињу. Јер „ја” није једноставно говорник, инструмент који преводи колективне приче попут каквог транспарентног медија. То је такође субјект са својим сопственим правима (...) Кад кажем да субјект говора јесте субјект који има своја сопствена права на првом месту мислим да глас који говори причу припада субјекту који је члан више од једне групе (социјалне заједнице) у чије име прича. (...) Тако говорник има вишеструки улог у причи коју прича. (...) Тензија између колективне имагинације и индивидуалног говора се даље компликује усложњавањем приповедне форме. Не постоји више само говорник већ и фокализатор; „ја” је конфронтационо Оку/погледу.”<sup>7</sup>

У том погледу ни приповедач *Госпођице* није изузетак јер ће и у овом Андрићевом роману у први план „доспјети начин на који је приповједач имплициран као времено-просторно, психологијско и идеологијско жариште властите казивачке ђелатности”<sup>8</sup>. Прича и приповедач се тако међусобно производе, у непрекидној интеракцији међусобних улога и јемстава карактеристичној за нове политике разумевања субјективитета као празног места непрекидне промене и трансфера. У тој интеракцији доћи ће и до преиспитивања нових, могућих концепција родног идентитета које је јавно мњење трговачке чаршије цензурисало и табуизирало. Госпођицина женска судбина није запретена у овој моралистички поентираној причи. Прича о Рајкиној истинској женској судбини присутна је у тексту *Госпођице* посредством субверзивне, контракохерентне фокализације: она доводи у питање идеолошку позицију са које се оглашава приповедач који се не усуђује да призна колико је прећутао, наводећи читаоца да постави кључно питање - да ли је и у којој мери могуће одбацити властито родно искуство, или било које родно искуство, ма колико оно било непожељно, конфликтно и забрањено.

Инстанца са које се догађаји приповедају субверзирана је начином на који се они ‚виде’; извесним се, дакле, показује једино темељно слепило приповедача, његова немоћ да „види”, или пак његово одбијање да каже „виђено”. Та је немоћ симболички симптом слепи-

7 Исто, 88.

8 Mieke Bal, *Death & Dissymmetry: The Police of Coherence in the Book of Judges*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988, 234.

ла саме оне наративне инстанце која се лажно издаје за веродостојног сведока Госпођицине судбине. Наратор ће уосталом, пре или касније, своју немоћ да све види, сазна или каже, и сам признати:

„У животу сваког човека има мутних места о којима његово сећање понајвише ћути или само стегнуто говори. Такво место у Рајкином животу биле су ове четири године. То су биле четири године живота које су личиле на жив и чудан сан, праћен јаким осећањима полета и страха, а *замрачен* на крају тешкоћама, губицима и великом горчином коју она ни данас добро не разумем, али која је никад неће оставити.” (курзив Т. Р.)<sup>9</sup>

Наратор *Госпођице* употребљава појам „замрачења” управо у оном контексту у коме је потребно дати одговор на питање да ли је Госпођица, тј. да ли је кћи, дорасла додељеној јој субјект-позицији и одговорности коју она подразумева. Има ли Госпођица осећај за своју улогу у ширем историјском контексту, који превазилази њене уске интересе и циљеве; уме ли она заиста да делује као субјект свестан своје пуне одговорности или се само игром случаја и грешком судбине нашла на позицији субјекта, збуњујући недостатком историјске одговорности и свести о ширем политичком контексту – као права „женска глава” - све око себе?

Намеравајући да посредно да негативан одговор на ово питање приповедач ће помно описати трансформације кроз које Госпођица пролази а у којима долази до промене и губљења одређених, типично женских атрибута. Приповедач ће посредно (ре)конструисати читав низ необичних, превасходно хибридних родних модела које детектује у Рајкином необичном случају и који су, иако социјално цензурисани, итекако присутни у патријархалној заједници:

„Свет се већ навикао на њену необичну појаву која пада у очи нарочито кад су лепа и сунчани дани и кад улице са свечаним изгледом оживе од народа. Висока, мрког погледа и мушког корака, она одудара и својим држањем и својим оделом од тог празнички одевеног доконог женског света, који гамиже и чаврља идући у цркву или на шетњу. На њој је увек исти загасито-сиви костим мушког кроја, на глави давнашњи црн шешир, мален и потпуно несавремен, на ногама изгажене ципеле са ниским потпетицама.”<sup>10</sup>

9 Владимир Бити, *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*, Матица Хрватска, Загреб, 2000, 142.

10 Иво Андрић, *Госпођица*, 92.

Као сведок Рајкине непрекидне мимикрије и травестије; непрестаних трансформација њеног женског идентитета који би да себе „испразни” од било каквих садржаја који би га спречили у испуњавању задате функције богаћења и згртања приповедач као да скреће пажњу на њихову узалудност, показујући потпуно одсуство разумевања за напуштање предвиђених, стереотипних образаца „типичног” женског понашања. При томе приповедачу ни на један тренутак не пада на ум да преиспита родне стереотипе које, извесно је, изједначава са несумњивим истинама о „суштини” женске природе; он остаје заточеником сопствених предрасуда и предрасуда заједнице у чију веродостојност безбрижно не сумња.

То указује на извесну тврдокорност патријархалне „чаршије” (била она сарајевска или београдска) која одбија да преиспита свој систем вредности. У таквој средини Госпођица је нека врста урбане вирцине која представља нови, перверзни, морбидни и недокучиви облик родног идентитета у оквиру кога су травестија и потискивање/поништавање традиционалних родних/женских својстава доминантни процеси аутоидентификације и ауторепрезентације. Госпођица је у потпуности и легитимно иницирана у фалоцентрични симболички поредак идентификацијом са родном улогом дечака: отац се наиме својој љубимици обраћао, од миља, увек у мушком роду: „Како си, синак?”. Од тог тренутка када је као петнаестогодишња девојчица дала оцу заклетву да ће испунити његову последњу, предсмртну вољу, па до краја свог живота, Госпођица остаје девица, тачније уседелица која се добровољно одриче својих репродуктивних женских права. Већ сам наслов романа упућује на исход Госпођицине жеље да се дистанцира од уобичајених репродуктивно-социјалних задатака сопственог пола не би ли што успешније обавила задатак који је самој себи поставила: искупљење оца плаћено је одбијањем не само удаје него и било какве помисли на љубавну везу која би била чисти луксуз, пуко расипање снаге и времена.

Госпођица се очигледно труди да – што је више могуће – означи своју позицију као син-позицију која јој рођењем није припала. Она даје све од себе да постане син; да поништи у себи све оно што се традиционално сматра женским, распусним, лакоумним и расипним. Да се дистанцира од свих оних модела понашања који су у западној култури синоним женске незрелости и размажености, те склоности комфору и хедонизму, свих оних модела, дакле, због којих им је - наводно - приступ субјект-позицији ускраћен. Тачније, Госпођица даје све од себе да буде достојни наследник, а не наследница; да постане права „мушка глава” куће. Имплицитна сугестија

приповедача јесте, међутим, да се мушки потомак не може тек тако заменити женским; приступ кћерке субјект-статусу последица је стицаја несрећних околности које су угрозиле природни патерналистички поредак наслеђивања.

У модернистичкој и позномодернистичкој поетици травестија је чест књижевни модел испитивања граничних ситуација идентитета, демонтирања и брисања тих граница при коме долази до поигравања уобичајеним, социјално прихватљивим родним карактеристикама и улогама. Такво поигравање лишено је у *Госпођици* свог пародијско-иронијског приступа и бурлескног ефекта. Могуће је да је Данило Киш у праву када истиче да је Андрић у овом туробном роману „несумњиво моралист” који је лик тврдице практично прерушио у лик жене како би проширио далекосежност своје моралне поуке, с једне, и опсег деловања лика у специфичним прератним, ратним и поратним условима у којима Госпођица стиче своје богатство, с друге стране.<sup>11</sup> У контексту преузимања/наслеђивања књижевне традиције Андрић, међутим, прави поетички преседан: он „један од најпостојанијих архетипова” представља као женски лик, као наследника једне величанствене галерије мушких ликова узнемиравајући легитимно књижевно једном трајном nelaгодом. Лик Госпођице је кћер а не син у овој галерији ликова. Отуда је све што је приличило мушком лику шкртице до непристојности предимензионирано у лику Госпођице; све што је код Стерије било смешно код Андрића постаје кобно, нељудски-трагично.

Џудит Батлер истиче да је трансвестија фигура меланхолије за потиснутим или одбаченим хетеросексуалним режимом живота, чак и у случају када је добровољна или хотимично субверзивна. Трансвестија је „у најбољем случају, место извесне амбиваленције, оне што одликава општије стање уплетености у режиме моћи којима се конституише појединац и, отуда, уплетеност појединца у оне режиме моћи којима се супротставља”<sup>12</sup>. У том смислу трансвестија увек изнова, неумитним законом враћања потиснутог у виду меланхоличног симптома, реконструише и изнова призива родно искуство које је хтела да карикира, пародира или одбаци. Вирџина дакле никада неће бити ништа друго до пука симулација истинског наследника патерналистичког поретка. Све што вирџина уради

11 Данило Киш, „О Андрићевој *Госпођици*”, у: *Живот, литература, Сабрана дела*, приредила Мирјана Миоциновић, БИГЗ, Београд, 1995, 75.

12 Џудит Батлер, *Тела која нешто значе, о дискурзивним границама „пола”*, превод са енглеског Славица Милетић, Б 92, Београд, 2001, 161.



праћено је, увек, немим зазором заједнице; у њеној се травестији огледа, увек, сав стид патерналистичког поретка пред сопственим поразом оличеним у неспособности само-репродукције тј. само-обнављања у виду постојања адекватног мушког потомка.

Отуда, узурпиравши место на коме није могла нити смела да буде, Госпођица изгледа као некакав морални хермафродит чији преступи изгледају утолико страшнијим уколико се има у виду чињеница да их је починила жена. Приповедач тако сведочи да Рајка непримерено и непотребно живи сасвим аскетски, изневеравајући сва правила родне и социјалне пристојности, не указујући нимало пажње ни обзира према онима којима се – тако правила социјалних ритуала налажу – мора помоћи, попут просјака и истински угрожених. При томе Рајка заборавља на туђу несрећу као што заборавља и на своју сопствену, као што заборавља и на сопствене потребе, преобраћајући се у неко необично, бесполно биће лишено родног идентитета и искуства. То биће, како то наратор више пута понавља, „нема стида, ни поноса” у начину згртања своје имовине. И иако аскетски модел понашања традиционално прати модел тврдичлука тј. лик тврдице у светској књижевности, наратор Госпођице као да и ту аскезу, међутим, сматра огрешењем о правила пристојности управо зато што нико никада није могао замислити да „женско челаде” буде тако тврда срца према другима и према самој себи као што то Рајки непрекидно полази за руком.

Ова напета и, за сарајевску чаршију, не само нелагодна већ неподношљива ситуација доживеће своју кулминацију у тренутку убиства принца Фердинанда у Сарајеву, дакле у тренутку пресудног историјског догађаја који представља објаву Првог светског рата тј. историје саме са свим њеним захтевима и невољама. То је тренутак у коме би Госпођица коначно требало да покаже своју одговорност субјекта свесног ширег историјског контекста свог јавног делања и деловања. Рајка, међутим, одбија да схвати шта се дешава и оглушује се о захтеве солидарности са члановима српске заједнице, и заједнице уопште, у новим политичким условима:

„Шта се десило? Убиство престолонаследника. Несумњиво велики потрес који превазилази далеко круг ове вароши и погађа разне и много веће интересе него што су њени. Она то увиђа јасно, али не може да се помири с тим да има нешто на свету што сме и може без њене кривице да угрози њено имање и ремети њене планове. Шта значи уопште за њу то што се зове ‚општа питања’, ‚политички догађаји’ и ‚национални интереси’? (...)

Све се то ње ништа не тиче. Она их све заједно одлучно одбија и гледа само како да их прекорачи и обиђе као сваку другу пре-преку на путу. Неподношљива јој је мисао (...) да и она мора да дели злу судбину неке заједнице.”<sup>13</sup>

Ово је један од кључних момената романа који - јасно показујући одсуство шире историјске свести и одговорности за субјект-позицију коју је запосела у оквиру свог јавног делања – одређује даљу Госпођицину судбину. Због своје несолидарности са заједницом Рајка ће после рата морати, хитно и тајно, да напусти Сарајево и пресели се у Београд где њен живот, по сведочењу приповедача, коначно добија своју праву меру, меру парадигматичне анонимности женске судбине: у вреви велеграда какав је Београд Госпођица више ником неће западати за око нити ће привлачити толику пажњу, између осталог због тога што се више неће усуђивати да узме учешћа у крупнијим новчаним шпекулацијама нити ће бити способна да разграна свој посао у оној мери и на онај начин на који је то чинила у Сарајеву. Несолидарност са члановима заједнице, као и драматична разлика између Рајкиног понашања и понашања њених мушких партнера (која ју је, додуше, спасла финансијског краха) чине Госпођицину шкртост, као и аморалност, како је то Киш и тврдио, апсолутном у очима приповедача. Јер, иако је изгубила скоро сваку женску нежност и разумевање, Госпођица није усвојила ништа од оног мушког херојског кодекса части којим се традиционално штите патријархално достојанство, име и углед; она није прихватила ни једну од историјских обавеза друштвеног ангажмана на које ју је субјект-позиција патерналистичког поретка упућивала, показавши се потпуно индиферентном у односу на шири контекст историјских збивања.

### ***Изневерена заклетва или: кћеркин преступ субјект-позиције***

Наследно право преузимања очевих социјалних и симболичких функција у сфери јавног делања испоставља се, тако, у случају Госпођице, казном уместо даром: она, дакле, није дорасла „статусу субјекта” и одговорностима које тај статус подразумева. Поставља се питање – због чега? У том поступку преиспитивања могућности приступа субјект-позицији у атипичној тј. дисиметричној ситуацији приступа кћерке субјект-позицији у патријархалној заједници

<sup>13</sup> Иво Андрић, *Госпођица*, 104.

стратегије фокализације испоставиле су се субверзивним за политику кохеренције којом се руководи приповедач трудећи се да, с једне стране, представи живот главне јунакиње романа наизглед потпуно транспарентним док, с друге, указује на тренутке који онемогућавају континуитет наратије, узрокујући њену дисонанцу и прекид.

Јер је у Рајкином животу – поред погледа на очев гроб – постојао још један опсесивни поглед. Био је то поглед на њеног ујака, дајца Владу, тек мало старијег од ње, који у Рајкиним успоменама непрекидно искрсава - као каква сабласт неоствареног сна, сна о животу и светлости, о љубави можда - све до последњег дана њеног живота када јој се у сам сумрак, пред смртни час који као да је због тога уследио, привидео. За приповедача који нас о свему томе информисе страшно је и стидно и помислити, а камоли признати, да је занос дајца Владом неприкривено еротски и заправо инцестуозни, као што је и Госпођицина безрезервна финансијска подршка Ратку Ратковићу само первертирана, друштвено санкционисана и екскомуницирана страст, последња страст, старије жене према младићу који се у фокусу приповедачаевог, Рајкиног и читаочевог погледа појављује као дајца Владин двојник.

Иако грешна по неким другим питањима Рајка је у очима чаршије и њеног сексуалног морала била безгрешна – будући да као полно биће у том свету није ни постојала. Субверзивна тј. контракохерентна стратегија фокализације у чијем се фокусу као скривени објекти Рајкиних необичних страсти претапају дајца Владин и Ратков лик усмерава пажњу ка два табуа патријархалне заједнице које скривени свет Госпођициног подсвесног драматично доводи у питање: табу инцеста и табу љубавног односа између старије жене и млађег мушкарца. Тако говор о Госпођициној судбини постаје „завек замрачено место” страшног и срамотног, увек амбивалентног и стидног за које се прича о кршењу табуа везује. Поступак скоро савршеног „преклапања” две могућности – оне која подразумева Рајкину аскетску природу и оне која указује на кршење табуа - активира је двојничком, скоро савршеном заменом тј. „претапањем” Ратковог и дајца Владиног лика. Ово „преклапање” указује и на двоструку природу Рајкиног хибриса: не само да се као жена дрзнула да активно учествује у јавним пословима и новчаним шпекулацијама него је и природа њених тајних емотивних склоности шокантна и стидна, у сваком погледу недостојна.

Опсесивно зурење приповедача у празно место Госпођициног идентитета преобраћа се, парадоксално, у откриће тајне о скриве-

ним сновима и неиспуњеним жудњама; о непризнатом и прећутаном, о недозвољеном и страшном, које чини Госпођицину судбину заувек непрозирном. Приповедач наине није рекао - нити је могао рећи – све. Он је само могао да зури у оно за шта није било адекватних речи; у оно поводом чега никакве речи не смеју бити изговорене. Тамо где је очекивао потврду својих сумњи о настраности и бешћутности приповедач је, тако, нашао потврду вечне женске страсти која се, у својој жељи да себи удовољи, сасвим хировито и ван контроле, дрзнула да пожели незамисливо. Ова непредвидива хировитост потврда је, међутим, да је тамо где се очекивало свако одсуство женске податности та податност планула до неслућених размера; тамо где се очекивала строгост осуде десило се разумевање и праштање за најстрашнији грех; тамо где је требало да буде стицање расипност обиља однела је победу; тамо где није смело бити срца Госпођицу је управо то чега није смело бити издало у страшном гушењу срчаног удара, можда управо зато што га није смело бити. Тамо где су, мислило се, тело и сва чула била ућуткана одигравао се, као у свакој драми аскезе, халуцинантни кошмар потиснуте чулности. Тиме се Госпођица, као једна од ретких женских фигура српске књижевности којој је дат приступ субјект-позицији, заправо испоставља као традиционална женска фигура која је – упркос праву које јој је дато – опет фигура која делује из сенке и прикривено, како у професионалном тако и у приватном животу, привидно, пак, поштујући сва правила изричито патријархалног окружења у коме се налази.

Није ли Андрићева јунакиња, упркос свим својим професионалним вештинама, задржала све скривене слабости женског карактера које га традиционално чине непоузданим и неподобним за простор јавног делања? Није ли управо епизода са Ратком тј. дајда Владом доказ да је Госпођица, доказ свих оних непредвидивих ћуди које се традиционално приписују женском карактеру представљајући жену као биће недостојно субјект-позиције, непоуздано и неподобно за јавно делање? И није ли се тиме испоставило, упркос целокупном Рајкином труду, да је одбацивање властитог родног искуства, тачније било ког родног искуства, немогуће. Чак и у ситуацији када је сасвим непожељно и на сметњи остварењу најдалекосежнијих животних планова, налазећи се у драстичном конфликту са рестриктивним законом Великог Другог. Није ли управо због непоузданости своје тајновите женске природе Госпођица осуђена на то да неко други саопшти њену судбину док она сама остаје нема,

осуђена на то да заувек делује анонимно, из позадине и сенке, без оглашавања и (права на) речи?

Подсетимо се, још једанпут, да је у случају Андрићевог романа реч о преседану: потомак који, слушајући очеву исповест, стиче право на учешће у јавном и симболичком простору заједнице – супротно патријархалном обичајном праву - није син већ ћерка. Али, како то Бал истиче, то се дешава само под одређеним условима и уз прецизно дефинисана ограничења. У случају романа *Госпођица* једно од ограничења тј. услова добијања делимичног приступа субјект-позицији јесте управо укидање права на јавни говор јер, како то Емил Бенвениста изричито наглашава: „Говор је могућ само зато што се сваки говорник поставља као *субјект*, упућујући на себе сама као на *ја* у својој беседи”<sup>14</sup> Андрићева одлука да животну причу Рајке Радаковић саопшти приповедач у трећем лицу а не сама Госпођица отуда је очигледно повезана са суштинским статусом субјект-позиције коју је Госпођица узурпирала, не оправдавши је. Било би против „свих својстава говора” који је „тако дубоко обележен изразом субјективности”<sup>15</sup> и који је њена основа да се право говора дозволи неком ко – попут Госпођице - заправо никада није успео да постане субјект и да се са позиције своје субјективности јавно огласи у својој заједници.

Као да у процесу наслеђивања тј. интерпретације очеве последње воље долази до неке кобне грешке која деформише и изобличава сам процес наслеђивања који се у модалитету наслеђивања „од оца кћери” испоставља немогућним и малигним, погрешно протумаченим и погрешно спроведеним, мимо свих правила и потреба заједнице. У оваквој интерпретацији процес наслеђивања симболичких функција „од оца кћери” испоставља се скаредним и непристојним, стидним и вишеструко преступничким. Иако је Госпођица испунила очево завештање скоро од речи до речи, или управо зато, то завештање, као и њена заклетва, испоставило се контроверзним, погрешно схваћеним и - изневереним:

„Одавно нема више ноћних снова о милиону (...) Ни онај гроб у Сарајеву не зрачи као некад. Нем је и хладан одавно, поготову на ову даљину. Ништа од свега што је било није заборавила, али ништа више нема власти над њом. Памти још завет који је учинила на очевој самртној постељи, али јој тај завет изгледа

14 Емил Бенвенист, „О субјективности у говору”, у: *Проблеми опште лингвистике*, превод Сретен Марић, Нолит, Београд, 1975, 200.

15 Исто, 201.

сада као нека давнашња, неразумљива и узалудна игра из детињства. С њим или без њега, њен би живот био ово што је и овакав какав је од почетка. Стварност га је давно превазишла и оставила за собом.”<sup>16</sup>

Изведена до последњих консеквенци Госпођицина заклетва деформише се и окреће против себе саме, изневеравајући саме принципе ради којих је била дата.

У пољу неправедне дистрибуције симболичке моћи нема, како то скромно примећује Дерида, а жустро истиче Бал, места за велики утицај фигура живота и женских фигура. Јер: „Упутно је инсистирати на немогућности неког *чистог и простог искључења* како би се могли објаснити учинци тлачења, дакле, повратка онога што се не би смело вратити, симптома и оспоравања које тај исти закон може да продукује и репродукује, заправо никада не пропуштајући да то и учини”.<sup>17</sup> Није ли и Андрић, хтео да (по)каже то вечно враћање тлачења кћери коме се супротставља тек мала, најмања а ипак постојећа шанса да ће кћерка која је, под одређеним условима и ограничењима, добила приступ статусу субјекта, у једном тренутку добити и право да – (про)говори? Но - упркос свим трансформацијама приповедања у трећем лицу које у појединим наративним сегментима романа толико мимикрички успешно подражава унутрашњи говор јунакиње да заборављамо на приповедачево стамено присуство - тај скоро немогућ и утопијски чин, у Андрићевом роману није се одиграо. Определивши се за приповедање у трећем лицу, Андрић је главној јунакињи свог романа ускратио право на „ја” позицију које би је легитимисало у својству истинског субјекта. Госпођица је отуда само једна сабласт пониженог (женског) рода која опседа границе сопственог, недосегнутог субјективитета: сабласт без имена, сабласт надимка који одређује позицију Рајке Радаковић као заувек немогућу и недостојну.

<sup>16</sup> Иво Андрић, *Госпођица*, 267-268.

<sup>17</sup> Жак Дерида, *Политике пријатељства*, прев. Иван Миленковић, Београдски круг, 2001, 438.

Никола Бјелић

*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И/ИЛИ СРПСКА ПРЕВODНА КЊИЖЕВНОСТ: СРПСКИ ПИСЦИ КАО ПРЕВОДИОЦИ ПОЕЗИЈЕ<sup>1</sup>

Прво питање које се намеће читаоцу, када види, односно прочита дело неког страног писца на свом матерњем језику у преводу писца своје сопствене културе, јесте: да ли је превод који је пред њим само обичан, пуки превод тог дела на његов језик, или је оно исто онолико дело писца који га је превео колико и писца који га је написао? Нарочито се то питање намеће када је у питању поетски текст, јер поетски текст у преводу никада није и не може бити веран оригиналу у оној мери у којој је то прозни текст. Дакле, поставља се питање да ли превод/препев у том случају припада преводној књижевности језика на који је преведено, или припада самој књижевности тог језика. Или још уже, да ли је оно превод тог писца и као такво у нижем рангу у односу на његова дела, или је оно, пак, равноправно са његовим осталим делима да се и оно може сматрати његовом оригиналном, аутохтоном творевином?

Одговор на ово питање је сложен и може бити и јесте различит, од случаја до случаја, од књижевности до књижевности, од писца до писца. У питању је, дакле, ауторство.

Ако се осврнемо на старије епохе, видећемо да је тамо ситуација била далеко једноставнија. Наиме, у давна времена верност оригиналу није била од пресудног значаја. Тадашњи условно речено „преводиоци” више су водили рачуна о идејама које треба да пренесу и о стилу којим ће се послужити да би то урадили, тако да се „преводи” које су они сачинили сматрају њиховим аутентичним делима. На том принципу настала је скоро цела римска књижевност, којој су за основ послужила дела хеленске књижевности, а обе ове књижевности инспирисале су касније, у 17. веку, књижевност класицизма.

<sup>1</sup> Рад је саопштен на 27. међународним Београдским преводилачким сусретима, 24. маја 2002. године у Народној библиотеци Србије.

Када су се из латинског језика развили романски језици, књижевност народа који су њима говорили била је писана на латинском језику, док се на тим језицима развијала усмена књижевност. Да би створили праву писану књижевност, писци ренесансе су се, као и њихови преци, обратили својим античким прецима за помоћ. То се прво десило у Италији у 14. веку, а потом и у Француској у 16. веку, нарочито деловањем песничке групе Плејада са Ронсаром и Ди Белеом на челу. Али, француски писци су узоре видели и у италијанским песницима. Тако је, на пример, Ди Белеова збирка *L'Olive* (1549) настала под утицајем италијанских песника, а читав низ песама из те збирке јесте превод/препев песама Петрарке, Ариоста, Бемба, Таса и др. Међутим, никада никоме не би пало на памет да те песме сматра преводима, а нарочито не плагијатима. Оне су за све оригинална Ди Белеова дела.

Сличан је случај и са романтизмом у руској књижевности. Иначе је традиција код Руса да се препеву које су радили њихови знаменити песници и писци објављују у њиховим делима (узмимо за пример Пастернака и његов превод Шекспировог *Хамлета*, али то је случај и са осталим писцима). Као илустрација, најбоље ће послужити велики Пушкин. У његовим изабраним делима, *Сочинения в трёх томах* из 1985, у 1. тому, заједно са његовим песмама објављени су и следећи његови препеви: „Из Ариостова 'Orlando furioso'“, „Из Alfieri“ (поэма „Филипп“), „Из Гафиза“, „Из Barry Cornwall“ (x2), „Мера за меру (отрывок)“, „Из Андре Шенје“ (x2), „Эвлега“ (из поэмы Парни „Иснель и Аслега“), „Сновидение“ (Вольтер, „Принцессе Ульрике Прусской“), „Старик“ (из Маро), „Делия“ (Сев), „Уединение“ (Арно, „Одинокество“), „Недавно бедный музульман...“ (из сказки „Каймак, или Потерянное доверие“ А. Бодрона де Сенесе), „Внѐмли, о Гелиос, ...“ („Слепец“, А. Шенје), „Прозерпина“ (из „Превращений Венеры“ Э.-Д. Парни), „Ты вынешь и молчишь...“ (из А. Шенје), „С португальского“ („Воспоминание“ бразильского поэта Т.-А. Гонзати), „Девственница“ (Вольтер), „Из Вольтера“ (сказка „Что нравится дамам“), „Сто лет минуло...“ („Отрывок из поэмы Мицкевича: Конрад Веленрод“), „Ещё одной высокой...“ (начало „Гимна к пенатам“ Р. Саути), „Мѐдок“ (тот же поэт английский), „Из сборника Афенея (Ксенофонт, Гедил и Эвбул – три стихотворения), „Будрис и его сыновья“ и „Воевода“ (А. Мицкевич), „Царей потомок...“ (из Горация), „Из Анакреона“ (три стихотворения), „Кто из богов...“ („К Помпею Вару“ Горация), „Как редко плату...“ (из „Жалобы“ С.-Т. Колриджа), „Из Ювенала“, „Золото и булат“ (неизвестный французский автор) итд. Укупно 35 песама. Али за нас су најинтересантније



његове *Песме западних Словена*. Ти „западни Словени” су Срби, јер се они налазе на западу од Русије. Пушкин је познавао неке Србе и интересовао се за њихову историју, књижевност и обичаје, јер је један Србин купио једног роба Арапина и поклонио га Петру Првом. Тај роб је био Пушкинов деда. Инспириран том причом о свом пореклу, Пушкин је учио српски језик и написао је и неколико оригиналних песама о Србима, нпр. песму „Карађорђевој кћери”. Многи не знају да су *Песме западних Словена* у ствари Пушкинов препев Меримеове збирке *La Guzla*, која је једна од највећих мистификација француске књижевности 19. века. Наиме, иако у предговору за ту књигу пише да је реч о песмама које је Мериме превео, реч је о његовим оригиналним делима инспирираним српском народном поезијом и историјом. Осим Меримеових, у Пушкиновој збирци има и наших народних песама које је он сам препевао са српског.

Видимо да је велики број Пушкинових песама, које се сматрају његовим аутентичним делима, у ствари његов препев страних песника и песама на руски језик. То је код Руса традиција.

Код нас је сасвим другачије стање. Осим превода црквених дела, које је почео да ради Свети Сава, и Доситејевих превода, веома је мало преведених дела која се сматрају аутентичним делом писца који их је превео. Узмимо за пример Змаја, Лазу Костића, Шантића, Дучића, Massuku. У њиховим сабраним делима нема ниједног њиховог препева. О преводима Шекспира које је урадио Лаза Костић не треба ни говорити, већ је о њима толико писано. Тај генијални човек, који „је стремио небесима, сав духом утонуо у космичка пространства” (Слободан Ракић), први је у српској култури дошао на идеју да преведе и нацији својој подари Шекспирова дела. Међутим, одмах пошто је његов *Хамлет* угледао светлост дана, уследиле су жучне критике на које је он још оштрије реаговао. Његови преводи су током времена уважавани, па омаловажени, па одбачени, да би се у новије време покренуо поступак преиспитивања и превредновања. Али, они никад нису били објављени у његовим делима, под његовим именом.

Слично је са многима после њега: са Десанком Максимовић, са Бранком Миљковићем, Миланом Дединцем, Јованом Христићем, Љубомиром Симовићем, Милорадом Павићем, Миодрагом Павловићем (мада су у његовим *Сабраним делима*, која је објавила „Просвета” 2000. године, објављене све антологије које је он саставио!), Бориславом Радовићем, или када је проза у питању: Глишићем, Милутином Ускоковићем, Видом Огњеновић, Милисавом Савићем,

Радославом Петковићем, Давидом Албахаријем, Александром Гаталицом итд.

Са Црњанским ствари стоје другачије. Наиме, у скоро свим издањима његове поезије објављују се и његове антологије јапанске и кинеске лирике, које је он приредио и превео са француског и енглеског језика. Дакле, реч је о песмама које нису преведене чак ни са изворног језика, већ путем језика посредника, а које су ипак објављене под његовим именом као његова дела, равноправно са *Лириком Итаке*.

Велики Станислав Винавер, песник, писац и есејиста, филозоф, музичар и математичар, ренесансни човек, и један од наших највећих језикословаца, на жалост много је познатији као преводац него као све остало што је био, а нарочито песник. То је вероватно зато што је у тој области био испред свог доба и његово време тек долази, али и зато што је он један од најгенијалнијих преводаца које смо имали. Већина његових превода су антологијски: *Гаргантуа и Пантагруел* Ф. Раблеа, *Велико завештање* Ф. Вијона, Нервалови сонети и избор из *1001 ноћи* са француског, Стернов *Тристрам Шенди* и Керолова *Алиса у земљи чуда* са енглеског, Гетеови *Јади младога Вертера* са немачког, *Доживљаји доброг војника Швејка* у *Првом светском рату* Ј. Хашека са чешког, итд. Ни он нема књигу превода под својим именом, мада је то приређивач његових *Сабраних дела*, Гојко Тешић, уврстио у издавачки план.

Боље среће су били Сима Пандуровић и Данило Киш. Киш има књигу својих препева у коју су ушли изабрани стихови које је он превео са мађарског, руског и француског. Она је чак доживела и више издања, а последње је „Просветино” из 2003.

Сима Пандуровић је много више превео него што је написао. Он је, у ствари, веома рано престао да пише поезију и остатак живота је посветио писању есеја и приказа, а највише превођењу. Превео је Корнејевог *Сину*, Молијеровог *Тартифа*, Расинову *Аталију*, Маривоову *Игру љубави и случаја*, Нервалове сонете, Ростанове *Романтичне душе*, Игоову драму *Краљ се забавља*, Жидове романе *Изабела* и *Иморалиста*, итд. У сарадњи са Живојином Симићем подухватио се колосалног посла да на српски преведу целокупног Шекспира. Превели су 26 комада, док је остало већ било преведено. До коначног циља остао им је био још само један корак, а то су Шекспирови сонети. Међутим, тај посао Пандуровић није могао обавити што због поодмакле старости, што „због тешке болести која је поред осталих јада (ампутирање ноге) проузроковала и песниково слепило”. На предлог самог унесрећеног барда српске поезије, сонете-

те је препевао тада млади песник, и сам данас бард исте поезије, Стеван Раичковић (о чему и сведочи у својој исповедној књизи *Горки талог искуства*). У Пандуровићевим *Делима* у пет књига објављене су две књиге његових препева, четврта и пета.

Поред поменутог препева Шекспирових сонета, Стеван Раичковић је објавио и *Десет љубавних сонета Ф. Петрарке посвећених Лаури*. Међутим, значајне су две књиге које је објавио под сопственим именом, јер је он ту и изабрао и приредио и препевао стихове. Прва је *Словенске риме* из 1975. У тој књизи налази се по један песник из свих словенских књижевности (према личном песниковом избору): из руске Борис Пастернак, из украјинске Максим Риљски, из белоруске Јанка Купала, из пољске Јулијан Тувим, из чешке Вићеслав Незвал, из словачке Лацо Новомески, из горњолужичкосрпске Кито Лоренц, из бугарске Јелисавета Багрјана, из словеначке Алојз Градник и из македонске Блаже Конески. Друга књига је *Седам руских песника* из 1990. (прво издање из 1970. било је *Шест руских песника*). Ту су заступљени Блок, Ахматова, Пастернак, Манделштам, Цветајева, Заболоцки и Бродски. У *Сабраним делима у 10 књига* из 1998. године у издању Завода за уџбенике и наставна средства, БИГЗ-а и СКЗ-а у 9. књизи под насловом *Препеви* објављене су све ове четири књиге Раичковићевих препева на 579 страна. Можемо рећи да је Раичковић по томе јединствен у српској књижевности.

Интересантан је пример Милована Данојлића. Тај песник је врло вредан преводилац и на наш језик је са неколико језика превео велики број дела (Бродски, Сиоран, Арагон, Паунд, Јејтс, Силверстејн, Клодел, Хименес, Шекспир, Бодлер). У књизи његових изабраних стихова, *Разгореване ватре*, коју су, поводом награде „Десанка Максимовић”, 2000. године објавиле СКЗ, Задужбина Десанке Максимовић и Народна библиотека Србије, објављен је и избор из његових бројних препева. У засебном одељку књиге, који је насловљен „Препеви и надопеви”, објављени су препеви: „Путовање у Визант” В.Б. Јејтса, „Ослобођење” Л. Арагона, „Canto XLV” Е. Паунда, „На степеништу” Н. Заболоцког, „Јездиш, а около су...” Ј. Бродског, „Бува” Ц. Дона, „Позив на путовање” Ш. Бодлера (чак две различите верзије препева), препев песме неизлечивог песника (Овидије), „Опет пролеће” Б. Пастернака, „Обредник за поздрав новом столећу” П. Клодела, као и „надопеви” по Овидију, Ренеу Шару, Нострадамусу, Арагону, Рембоу, Калдерону, Шарлу Орлеанском и Ритбефу. У тих осамнаест песама представљен је, дакле, и његов врло значајни преводилачки рад, и то као стваралачки и оригиналан.

Још ћемо се позабавити песником Иваном. В. Лалићем. Иван В. Лалић, један од највећих српских песника друге половине 20. века, оставио је велики преводилачки опус, који обухвата како прозна дела (Jean Cassou, *El Greco*, Johann Wolfgang Goethe, *Patnje mladoga Vertera*, Wiliam Saroyan, *Rock Wagram*, Albert Camus, *Pad*), тако и позоришне комаде (Виљем Љус, *Лепотица Амхерста*, Кристофер Марлоу, *Тамерлан Велики* / са Бранком Лалић). Али највећи део тога опуса је управо поезија. Препевао је: 1) са француског: неке од Бодлерових песама, *Песме* Пјера Жан Жува; 2) са енглеског: *Влати траве* Волта Витмена, *Изабране песме* Т.С. Елиота (за шта је добио и награду за најбољи превод „Милош Ђурић”), *Авенију Америка* Ч. Симића, *Песме* Д. Гаскојна; 3) са немачког: *Одабрана дела* и *Хлеб и вино* Ф. Хелдерлина; 4) са италијанског: *Канционијер* Ф. Петрарке (са О. Делорком, С. Раичковићем и Љ. Симовићем). Препевао је и песме мађарског песника Шандора Вареша према прозном превода Кароља Ача. Осим тога, сачинио је и препевао *Антологију новије француске лирике*, *Антологију модерне америчке поезије* (са Б. Лалић) и *Антологију немачке лирике 20. века* (са Б. Живојиновићем). Године 1967. издао је и књигу под насловом *Песнички препеви* у издању Матице српске и СКЗ, која је доживела и друго издање 1972. Међутим, у *Делима* у 4 књиге, која су изашла после његове смрти 1997. године, у издању Завода за уџбенике и наставна средства а која је одлично приредио проф. др Александар Јовановић, нема нити један његов препев. Из тога би неупућени читалац могао да закључи или да Лалић није преводио или су његови преводи у поетском смислу мање вредни од превода других песника, што, наравно, није тачно. У питању су, вероватно, разлози сасвим другачије природе: можда је тако одлучио приређивач, а можда је реч и о разлозима техничке природе (ограниченост броја страна). У сваком случају, можемо констатовати да је велика штета што се у тим, иначе одлично приређеним књигама, не налазе сјајни препеви овога песника.

Можемо закључити да су примери најразличитији и да се из њих једино може извући правило да нема правила што се тиче ауторства и објављивања препева. Све зависи од самих песника, али у највећој мери од издавача, који се вероватно због трошкова не опредељују да објаве и књигу препева када припремају сабрана дела (а и због неисплативости: лоше се продају и песничке књиге, а камоли њихови препеви). Понекад то зависи и од приређивача, нарочито ако је песник покојни. Али, корен највероватније лежи и у нашој традицији, која је по том питању различита од неких поменутих.

Наше мишљење је да би било исправно сматрати препеве не само преводном књижевношћу, већ и оригиналном књижевношћу језика на који се препевава, у нашем случају српском књижевношћу. Иако се у новије време преводаштво сматра уметношћу, што оно заиста и јесте (а о чему су писали и Пандуровић и Андрић нпр.), ипак неће скоро доћи време када ћемо моћи да у посебним књигама читамо изабране препеве наших истакнутих преводаца. Но томе треба тежити. На свима нама је да водимо ту битку, а на издавачима је да за ауторство препева одлуче и реше, барем што се великих писаца тиче, ту хамлетовску Шекспирову дилему изречену на српском речима Симе Пандуровића: „Бити ил' не бити”<sup>2</sup>.

---

2 Да не кажемо речима оспораваног и разбарушеног Лазе Костића: трт или мрт!



Игор Перишић  
Београд

## ЈЕДНО ВИЂЕЊЕ ОДНОСА ПАСТИША И ПАРОДИЈЕ

О томе да ли је у постмодернистичкој књижевности доминантна логика пастиша или пародије постоје расправе међу најпознатијим писцима и теоретичарима.

У *Књижевности исцрпљења*, „манифесту” постмодернистичке књижевности, Џон Барт се залаже за схватање књижевности које почива на опонашању, али не на подражавању стварности већ на опонашању других књижевних дела. Све би се то могло назвати и пастиширањем претходне књижевности. За себе изјављује да пише романе који опонашају жанр романа, те да је он сам аутор који опонаша улогу аутора. „Књижевност је већ одавно направљена”<sup>1</sup>, узвикује Барт, што доводи до закључка да је још једино могуће пастиширати постојеће књижевне обрасце.

А пастиширање у себи не садржи критичку оштрицу, сматра Фредерик Џејмсон. По њему, пародијски потенцијал књижевности је исцрпен, пародија је одживела своје, а на њено место долази „чудна нова ствар” – пастиш.

„Попут пародије, и пастиш је имитација посебне маске, говора, у мртвом језику; али, он је неутралан поступак такве мимикрије, без иједног од оностраних мотива пародије, одсечен од сатиричког импулса, лишен смеха и икаквог уверења да упоредо са абнормалним говором који сте тренутно посудили и даље егзистира нека здрава лингвистичка нормалност.”<sup>2</sup>

Све је то последица нестанка индивидуалности и оригиналности и, на формалном плану, схватања немогућности проналажења личног стила. Пастиш је, за Џејмсона, празна пародија, „кип слепих очију”.

1 John Bart, „Književnost iscrpljenja”, *Književna smotra*, Zagreb, 1980, br. 38/39, prevela Nada Šoljan, 102.

2 Frederic Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd, KIZ „Art press”, 1995, preveli S. Ašanin i B. Dvornik, 31.

Тери Иглтон се слаже са Хејмсоновим закључком да је модалитет постмодерне културе пастиш, али ипак додаје да извесна мера пародије и даље постоји. Пародија се, пре свега, односи на уметност која хоће да буде ангажована, тј. да утиче на свет стварности у којем настаје. Постмодернизам, по Иглтону, пародира револуционарну уметност авангарде XX века. „Изгледа као да је постмодерна, између осталог, морбидна шала на рачун тог револуционарног духа авангарде”.<sup>3</sup>

Са Џејмсоновим и Иглтоновим ставовима одлучно полемише Линда Хачион говорећи да је преовладавајуће обележје постмодернизма пародија, а не пастиш. Поред начелних разлога, такве расправе су умногоме зависне од полазне теоријске или идеолошке поставке. (Као што и сам Џејмсон тврди: свака позиција у односу на постмодернизам, било апологија, било жигосање, јесте „нужно, имплицитно или експлицитно, политички став према природи данашњег мултинационалног капитализма”.<sup>4</sup>) Поједностављено речено, у одбрани постмодернизма Линда Хачион мора пронаћи да је он пародичан па самим тим и критичан. Док Џејмсон, критикујући га са левичарских позиција, говори да он само пастишира избегавајући критичку оштрицу. И поред полемичког контекста, ставови Хачионове су мање борбени и продубљенији су од можда поједностављујућих закључака оних који хоће да осуде постмодернизам. Она, наиме, тврди да Џејмсон погрешно схвата пародију као исмевајућу имитацију. Пародија је понављање одређеног модуса које у себи увек садржи критичку дистанцу. Таква дистанца омогућује „иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности”.<sup>5</sup> У преиспитивању прошлости и прошлих уметничких образаца – што постмодернистичка уметност све време чини – не постоји ништа што је насумично, ништа што је без неког принципа, што би се могло окарактерисати као механизам пастиша.

Овакво схватање пародије код Хачионове приближава се ономе што се обично назива пастишем, показујући колико је тешко направити оштру границу између та два феномена. Из њених закључака произилази да је доминанта постмодерне културе пародија, а да је пастиш њена подврста. „У извесном смислу пародија је савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује

3 Terry Eagleton, „Kapitalizam, moderna i postmoderna”, *Marksizam u svetu*, Beograd, 1986, br. 10/11, prevela Vesna Tomović, 91.

4 F. Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, 12.

5 Linda Načion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi, 1996, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, 55.



у себе и изазива оно што пародира”.<sup>6</sup> Ако се нешто укључује у себе а да остане непромењено то је онда механизам пастиша, а када је, и без икаквих формалних назнака, значење тога пародијско онда се може рећи да се у сваком формалном поступку пастиширања крије барем нека врста пародије.

Ова два феномена често су помешана, на истом месту се може говорити и о једном и о другом. Пастиш није неутралан као што ни пародија није увек исмевајућа. Пародија је у постмодернистичкој књижевности најпре друго име за интертекстуалност. Жанр може бити пастиширан а да значење таквог поступка буде пародијско. Другим речима, и када се жанр или стил пастиширају та чињеница, када се разматра у контексту целокупног дела, никада не може бити неутрална. Ако пастиш не би имао барем некакав пародијски потенцијал сасвим оправдано би се поставило питање смислености његове употребе. Када је значење пастиша на први поглед неутрално, и таква неутралност може се протумачити пародијски као одустајање од критике, што је опет само један став. А сваки став је, и ако привидно себе хоће да поништи, критика.

Да у роману, па и постмодернистичком роману, има и пастиша и пародије, и да су они често преплетени, може се показати позивајући се на схватања Михаила Бахтина. Велики руски теоретичар књижевности је много пре постмодернистичке расправе о овом проблему закључио да је улога пародије у историји европског романа веома велика. Најважнији представници жанра (као што су романи Сервантеса, Гримелсхаузена, Раблеа, Лесажа...) настали су кроз процес пародијског разарања претходних романа. То се пре свега односи на претходно формиране романескне жанрове које роман увек пародира тако што „разобличава условност њихових форми и језика, једне жанрове истискује а друге, преосмишљавајући их и поновно акцентујући, уводи у своју унутрашњу конструкцију”.<sup>7</sup>

Са друге стране, роман, осим што пародира претходне, има способност да у себе прими и разне друге жанрове а да они не буду промењени, већ да у новом романескном свету задрже своју самосталност. Бахтин ту појаву назива уметнутим жанровима:

„Роман дозвољава да се у његов састав укључе различити жанрови, како уметнички (уметнуте новеле, лирски комади, поеме, драмске сцене и сл.), тако и вануметнички (о свакодневици, реторички, научни, верски и сл.). У начелу, у конструкцију романа

6 Исто, 29.

7 Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, preveo Aleksandar Badnjarević, 437.

може бити укључен сваки жанр, и стварно је веома тешко наћи жанр који некад неко није укључио у роман. Жанрови уведени у роман обично у њему сачувају своју конструктивну чврстину и самосталност и своју језичку и стилску оригиналност.”<sup>8</sup>

Укључењем другог жанра у роман он не мора бити пародиран, већ може задржати сва своја обележја. А када писац пише у обрасцу жанра а да га не мења, он га пастишира. Чак и када би се пронашли елементи пародије жанра, опет би све могло бити схваћено као појава која остаје у оквиру датог жанра, па онда и названо пастишем.

И код Драгана Стојановића – који, опсежно анализирајући феномен ироније, у таквом контексту објашњава и феномен пародије – налазе се ставови који иду у прилог тези да је пастиш увек подврста пародије. Наиме, Стојановић експлицитно не говори о пастишу, али ако бисмо његово разлагање феномена пародије на 1) пародирање као акцију и 2) производ тог чина који ствара нову смисаону целину<sup>9</sup>, термилошки пребацили у нови регистар, онда би се пародија у првом смислу могла означити као пастиш, нарочито зато што је у том случају пародија схваћена као „игра понављања садржаја неке културе”<sup>10</sup>. Ова синтагма, игра понављања, може се сматрати и једном дефиницијом пастиша. Стојановић мало ниже, и даље не употребљавајући термин пастиш, говори о посебном случају пародије када, у конфигурисању нове целине, не долази до измена семантичког материјала.<sup>11</sup> При томе анализира једну песму Станислава Винавера у којој је минималним или скоро никаквим изменама (пастиш) песме *О зашто* Вељка Петровића дошло до њене пародије. То показује да је просто немогуће стварањем једне нове књижевне целине по неком претексту – чак и када је текст у потпуности исти као ‚оригинал’ (у примеру који Стојановић наводи ипак долази до малих измена) – избећи замку нове контекстуалности, односно притиска другачијег контекста на разумевање новоформираног текста. Смисао никада не може бити дословно исти као у претексту, а ту онда већ имамо посла са феноменима ироније и пародије.

Као што показују Бахтин и Стојановић, а што, у ствари, говори и Линда Хачион, само што експлицитно не формулише своје ставове, пастиш и пародија се често налазе у истом. Или, јасније речено,

8 Исто, 81.

9 Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 196.

10 Исто.

11 Исто, 207.

пастиш је специфичан случај пародије. Пародија се увек изводи контекстуално, док на нивоу стила и даље може бити говора о чистом пастишу, односно компилацији различитих стилова. Пастиш тако има уже и шире значење: на првом месту, он је техника компилације или стилска вежба, а на другом, кад се поступак постави у контекст целокупног дела, он је подврста пародије. На исти начин се, онда, може говорити и о две врсте пародије: чиста пародија и пародија путем пастиша. Све то је последица општег закључка да је значењски потенцијал формалног поступка неутралног пастиширања увек пародијски.

\* \* \*

На примерима из *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша и *Фаме о бициклистима* Светислава Басаре показале се како у делима егзистирају и две врсте пародије и две врсте пастиша, да би се, на основу запажања интертекстуалних веза ове две књиге, видело да та интертекстуалност, и када се формално формира у кључу пастиша, увек у себи садржи пародијски потенцијал.

Чиста пародија одређеног жанровског модела местимично се појављује у *Гробници за Бориса Давидовича*. Реч је о жанру психолошког романа или психолошке приповетке. Како је у Кишовом делу примењена техника приређивања докумената, самим тим простор за психолошко ‚понирање‘ у свест ликова је ограничен. Приповедач се, у појединим причама, често ‚вајка‘ како је због недостатка података немогуће поуздано реконструисати причу и мотивисати неки поступак јунака којим се она наставља. Пошто је оваква техника, наравно, и само, ‚свестан‘ ауторски избор, психолошка мотивисаност лика, управо одабиром технике приповедања, ставља се у заграде. Поред тога, психолошка мотивисаност се и пародира. У причи „Механички лавови“, пре него крене у извршење задатка, Чељустников сања један сан, чија садржина овде није битна; од интереса је начин на који приповедач тај сан уводи у сужејни ток приче: „Чељустников је сањао (ако му је веровати)...”<sup>12</sup> У овој парентези налази се трострука пародија. Пародира се, на првом месту, ‚поузданост‘ јунака о којем се приповеда јер му се не може веровати на реч. Таква пародија је подигнута на квадрат тиме што је информација која се јавља као непоуздана смештена у сан. Дакле, и када сања Чељуст-

12 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича. Седам поглавља једне заједничке повести*, Београд, Књига-комерц, 1998, 48. (Прво издање: Загреб/Београд, Либер/БИГЗ, 1976.)

никову се не може веровати.<sup>13</sup> Када се, затим, овај исказ повеже с тим да приповедач у овом случају никако није свезнајући, већ се декларише као приповедач са суженом компетенцијом, компетенцијом која је ограничена документима које истражује, „ако му је веровати” постаје сасвим апсурдно. Приповедач свакако, у границама одабране приповедне технике, не може знати шта је радио његов јунак у периодима где нема историјских извора, а поготово не може знати шта је његов јунак сањао. Овим „ако му је веровати”, приповедач, на први поглед, преноси нешто што постоји као документ. Међутим, историјски извори на које се ослања су усмене Чељустниковљеве приче које су посредоване разним писаним документима, те су на основу тога недовољно веродостојне. И не само то. Метафикционално прочитано, пошто је у питању фиктивни лик – и да је историјски заснован, ствар се не би променила, јер писац увек ствара лик и кад полази од историјског извора, те је тако сваки лик: фиктиван лик (рецимо и Толстојеви Наполеон и Кутузов из *Рата и мира* су фиктивни упркос томе што су историјски постојали)<sup>14</sup>, а приповедач каже да не може да му верује, из тога произилази да је приповедач неспособан да „прочита” психолошку мотивисаност лика којег је сам створио. Пародија „психологизма” у књижевности тако постаје очигледна.

У истој Кишовој причи – „Механичким лавовима” – приповедач се пита да ли је оно што је испричано фикција или есеј:

„Можда је било паметније да сам се определио за неки други облик саопштавања, есеј или студију, где бих сва ова документа могао да употребим на уобичајени начин.”<sup>15</sup>

Јован Делић пише како су код Киша, не само у овом делу, честа жанровска колебања између есејистичке и наративне прозе, што указује на жанровску хибридноћ његових прича које би се у том смислу могле жанровски окарактерисати као „полуновеле-полуесеји”.<sup>16</sup> Све то значи да у *Гробници* има и пастиширања жанра. Жанр есеја је пастиширан ако прича пређе, а то је у Кишовој збирци чест случај, из наративног представљања догађаја у есејистички екскурс

13 Уп: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетници Кишове прозе II*, Београд, БИГЗ, 1997, 344.

14 Увођењем историјских личности у фикцију оне подлежу законима књижевности која је засебно онтолошко подручје и има своју логику. „Толстојев Наполеон није ништа мање фикционалан од Пјера Безухова”. Лубомир Долежел, „Мимезис и могући светови”, *Реч*, Београд, 1997, бр. 30, превела Брана Миладинов, 76.

15 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 47.

16 Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, 449.

а да у томе нема пародијске интенције (иако нема интенције, некаквог пародијског резултата свакако ће бити), већ је у питању само промена приповедачке технике.

Чисто пастиширање драме постоји у „Крмачи” која прождире свој окот. У њој долази до жанровског колебања које није аутопoетичко објашњење жанра у целости, већ представља жанровско позиционирање конкретне приче. Карактеристично је да се већ у њеној првој реченици поставља питање жанра:

„Први чин трагедије или комедије (у сколастичком значењу те речи), чија је средишња личност извесни Гоулд Верскојлс, започиње као свака земна трагедија: рођењем.”<sup>17</sup>

Пошто не може да се одлучи између трагедије и комедије, приповедач, у трећој реченици, закључује да је, у сваком случају, у питању драма: „Први чин ове драме започиње, дакле, у Ирској...”<sup>18</sup> Одређивање сопственог текста као драме има и своје нежанровско значење: указује се на велику фреквентност догађаја и драмску напетост збивања. Али, све то се постиже и ослањањем на репертоар поступака драмске књижевности.

Као неиронизована употреба драмских средстава појављује се коришћење паузе у приповедању. Оне су и обележене као у драми: уместо експликативног приповедања, у загради се то време празног хода директно именује као „пауза”<sup>19</sup> У таквим моментима долази до застоја и у времену приче и у времену фабуле. Наратолошки усмерени теоретичари, проучавајући ритам приповедања, развили су типологију врста приповедања на основу подударана, односно неподударана, времена приче<sup>20</sup> и времена фабуле.<sup>21</sup> На основу тога, пауза настаје када време фабуле стоји, а време приче је неограничено, тј. може се рећи да пауза, у ствари, настаје када дође до дигресије у приповедању. Оваква пауза која се налази у *Гробници*, дакле, не може се подвести под категорију паузе у смислу у којем се она појављује у наративним текстовима. Време приче и време фабуле

17 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 33.

18 Исто, 33.

19 Исто, 26. и 49.

20 „Прича” је синоним за оно што су руски формалисти називали сижеом. У истом значењу понекад се, нарочито код Ролана Барта, употребљава термин дискурс.

21 Мике Бал, на основу тога, разликује елипсу, сажето приповедање, сцену, успорено приповедање и паузу. (Види: Мике Бал, *Наратологија. Теорија приче и приповедања*, Београд, Народна књига, 2000, превела Растислава Мирковић.) Цветан Тодоров има 4 члана у свом систему ритма приповедања: паузу, елипсу, сцену и резиме. (Види: Цветан Тодоров, *Поетика*, Београд, Филип Вишњић, 1986, превео Бранко Јелић.)

стоје – нараторолошка теорија не предвиђа такав случај – савршено се поклапајући у ‚белој‘ празнини приповедања. Стилско средство драмског књижевног рода употребљено је, дакле, у прози, преносећи и ефекат који производи: ефекат идентичан оном који се обично подразумева када се говори о Чеховљевим ‚речитим‘ паузама.

За разлику од *Гробнице за Бориса Давидовича*, у којој се чисти пастиш појављује само местимично, у Басариној *Фами о бициклистима* преовладава формална логика пастиша приликом коришћења различитих жанровских модела. У исповест краља Карла Ружног унет је и спис Књига Јавана сина Нахоровог, у којем се успешно преноси библијски стил којим би требало да буде написана једна таква књига. Детективска прича, у стилу Артура Конана Дојла, такође се налази у овом роману. Поред тога, у *Фами* се могу пронаћи и други жанровски модели у којима је пастиширана техника приповедања која припада дотичним жанровима: психоаналитичка студија чији је ‚аутор‘ Зигмунд Фројд – *Случај Ернеста М.*; преписка између госпође Мајер и Фројда која припада жанру епистоларног романа; *Фама о бициклистима* ‚аутора‘ Јургиса Балтрушаитиса је научна студија; ту су и новинске анализе, чланци и реплике у одељцима *Анализа идеолошке оријентације Часописа „Видици“* и листа *„Студент“* и *Историја једне лажи*; у оваквом роману има места и за сабрана дела фиктивног јунака – Јозефа Ковалског – која су подељена на песме и прозу, уз његову биографију; поред тога у роману има и: исповести, ходочашћа (жанр који започиње Чосеровим Кентерберјским причама), прогласа, говора, фантастичких дневника, есеја, путописа. Уз све то се користи и невербална грађа: скице, пројекти, цртежи, фотографије, делови географске карте, или факсимили вербалне грађе: штампаног текста и рукописа. Разни жанровски модели, а нарочито механизми популарне, тривијалне књижевности, овде су ревитализовани, не да би били пародирани, већ да би у својеврсном литерарном аксиолошком релативизму постали равноправан књижевни поступак.

Аутопоетички сигнал који усмерава текст ка чистом пастишу налази се у томе што аутор *Фаме* делове у којима доноси образац једног жанра насловљава именима парадигматичним за тај жанр. Детективска прича о Шерлоку Холмсу, потписана је оригиналним аутором овог лика. Психоанализу у роману спроводи Зигмунд Фројд, а не неки приповедач који се пародијски поставља према таквом поступку. У другом делу *Фаме* – роману *На Граловом трагу* – имамо и фрагмент чији је ‚аутор‘ Умберто Еко који тако постаје

персонификована ознака постмодернистичке књижевности, књижевности којој припада и наведени роман.

Спис чији је ‚аутор‘ Карло Ружни названа је „Повест о мом краљевству”, а у загради стоји апокриф. У наслову и поднаслову садржана је основна обликотворна опозиција *Фаме*. „Повест” овде није схваћена у смислу жанровске ознаке већ као синоним за историју. И један други фрагмент, у којем мајордом Гросман доноси историју појаве бицикла, назван је повест. Дакле, успостављена је опозиција историја – апокриф. Међутим, иако овакво супротстављање носи у себи пародијски потенцијал, он се у тексту не реализује. Како је у целом роману спроведена логика апокрифног приказа историје, пародијска оштрица таквог поступка се, на микроплану, губи. Свеопштом релативизацијом делатна димензија, или интендирана ангажованост, раствара се у хуморном изједначавању светова који се могу схватити као привидно супротстављени.

У „Предговору приређивача”, *Фама о бициклистима* је аутопоетички обележена као зборник и „обимни алманах”.<sup>22</sup> Таквим одређењем које је недидејетичко – право приповедања, ако би се дословно пратиле аутопоетичке ознаке у њему, у овом роману и нема – текст се позиционира као афикционалан, тј. мимикријска интенција приређивача је постављање текста у контекст нечега што би се имало пре посматрати као научна студија а не као роман. Такав роман – пошто је, ипак, у питању роман, како и гласи аутопоетички поднаслов *Фаме* у којем нема мистификаторске интенције – мора имати и апаратуру којом се опрема научна студија. Он дакле има *Appendix*, где се налази и додатни материјал који накнадно осветљава неке аспекте хињеног проучавања главног дела ове студије. Као *Index*, који је такође део апарата научне студије, у *Фами* фигурира „Тајни списак чланова Еванђеоских бициклиста група Југоисток”. Да би образац једног жанра био доследно спроведен, научна студија на крају мора имати и „Садржај”. Ово се на први поглед не препознаје као део наративне целине *Фаме о бициклистима*. Међутим, постављање садржаја на крај романа није уобичајени књижевни поступак. Уобичајен је када је део издавачке опреме књиге, што овде није случај јер је у питању равноправни фрагмент који садржи и накнадне мистификације које се не налазе у тексту романа. Тако су неке фрагменте који су унети у роман наводно превели, рецимо, Давид Албахари и Дринка Гојковић.

22 Светислав Басара, *Фама о бициклистима*. Роман, Београд, Дерета, 1996, 8. (Прво издање: Београд/Загреб, Просвета/Глобус, 1988).

Још једно жанровско самоодређење *Фаме*, налази се у њеном наставку – роману *На граловом трагу* који се може сматрати њеним интегралним делом. У фрагменту „Посета госпође Гловацки” открива се двоструко жанровско преламање исприповеданог текста. Прво је постављање самог одломка у жанровски контекст, а затим, друго, жанровско одређење целог текста романа *На Граловом трагу*, што имплицира и одређење *Фаме о бициклистима*. Ево, како приповедач, метапрозним указивањем, уводи госпођу Гловацки у наративни свет дела:

„Има ли бизарнијег сижеа од непознате жене која се појављује на вратима, а ипак на мојим се вратима појавила дама средњих година и упитала да ли ту станујем.”<sup>23</sup>

Следи убацивање у жанровски контекст:

„Очито под утицајем претераног гледања америчких мелодрама из педесетих година овог века, села је на ивицу кревета не скидајући капут и не испуштајући торбицу из руке. Онда се поправила. Схвативши да ће **села је на ивицу кревета** изазвати одређене асоцијације код читаоца, устаде и премести се у фотељу у коју сам ја хтео да седнем, па сам остао да стојим. Онда је, по свим правилима жанра, запалила дугачку ментол цигарету...”<sup>24</sup>

Овакво експлицитно указивање на одређени жанр овде је, за разлику од претходних примера из *Фаме*, у чисто пародијској функцији. Управо експлицитношћу се постиже ефекат пародије. Када је реч о пастишу експлицитно жанровско самоодређење не може бити употребљено јер би тиме био подривен жанр који се пастишира. У крајњој линији, свако самосвесно жанровско одређење тежи иронији, а од тога је мали корак ка пародији. У таквој иронизованој жанровској атмосфери, приповедач објашњава госпођи Гловацки жанровски контекст целог романа:

„...ово је, условно говорећи, роман који се сврстава у фантастику и можете говорити све што вам падне на памет. Заправо, он и постоји да би био азил за невероватне ствари.”<sup>25</sup>

Иако овакав исказ поседује иронијску боју, жанровско аутопоетичко одређење, баш због тога што се јавља у иронијском контексту, механизмом негације негације, појављује се овде као обликотворно.

23 Исто, 99.

24 Исто.

25 Исто, 101.



На тај начин овај исказ постаје део аутопоетике и овог романа и романа *Фама о бициклистима*. Да се Басарин роман може сврстати у жанр фантастике не треба посебно доказивати.

Како пастиширање на нивоу поступка увек, на нивоу значења, прелази у пародију, најбоље се види на примеру Басариног пастиширања Кишовог приповедачког поступка. Одељак „Јубилеј” из *Фаме о бициклистима* потписан је са „А. Т. Дармолатов”. У питању је на први поглед реалистичка приповетка из логорског живота. Миметичка доследност нарушена је аутопоетичким исказима унутар ње. Међутим, процес дестабилизације њене реалистичке садржине започиње тек када се, преко имена ‚аутора’, ова прича интертекстуално повеже с *Гробницом за Бориса Давидовича* и јунаком њене последње приче А. А. Дармолатовом. Разлика у имену Кишовог јунака и Басариног ‚аутора’ је само у ‚средњем слову’ тако да се може рећи да је то довољан знак за читање ове две приче у интертекстуалном односу: Кишов Дармолатов има се сматрати ‚аутором’ приче „Јубилеј” из *Фаме о бициклистима*. Да би потцртао тај однос Басара наводи и иницијале преводиоца (М. Л) који је ту причу наводно превео с руског.

Какав је писац Дармолатов у Кишовој збирци прича? Он је иронизован и представљен као медиокритет и у литератури и у животу. Користећи наводни приказ из једног књижевног часописа, приповедач цитира оцену његових стихова, и у тој реченици сажет је опис његове просечности: у Дармолатовљевој збирци нема „ни правог жара, ни правог мајсторства, ни искрених осећања, па ни изразито слабих места”.<sup>26</sup> Из његове поезије приповедач извлачи емпиријске податке,<sup>27</sup> што довољно говори о њеној поетској вредности. Када умре Дармолатов у руској литератури остаје забележен не као књижевни, већ као медицински феномен.<sup>28</sup> Поред песничког медиокритетства и његова животна судбина у временима стаљинистичког терора ни по чему није изузетна. Довољан доказ за ово је тај што је преживео (умро је ‚од смрти’): када ипак ‚изузетни’ Борис Давидович буде ухапшен, његовог штићеника Дармолатова, мимо обичаја, неће задесити слична судбина. Уместо одласка у затвор, постаће нека врста званичног песника, што се симболички показује његовим

26 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 136.

27 Исто, 137.

28 Исто, 142.

преласком, на једној полуфантастичној забави, од стола Ане Ахматове ка столици једног пролетерског писца.<sup>29</sup>

Ако је такав писац ,аутор' Басарине приповетке, онда пастиширање ,лошег' писца увек мора имати пародијски потенцијал. У Басариној логорској причи дешавају се ,чудне' ствари (интертекстуално мотивисано: као последица невештине ,аутора', метафикционално: као депатетизација изабране теме) које онемогућују да се фрагмент „Јубилеј” схвати само као пастиш Кишовог модела приче. Јосиф Вартоломејич Грибоједов, један од јунака овог фрагмента, ухапшен је због бицикла. С једне стране, ова чињеница се може објаснити по логици пастиша: у ,реалистичком' контексту хапшење због бицикла је само опис бесмислености разлога за хапшење у стаљинистичким процесима; та бесмисленост је овде буквализована навођењем да је разлог за хапшење – бицикл. Али са друге стране, на тај начин се карневализује и озбиљност стаљинистичког система прогона. То не значи да се због тога мање осуђује, али ипак разлика у поступку осуде је очигледна, и баш због разлике у поступку не може се говорити о пастишу, као понављању већ готове матрице, већ о њеној измени и пародији.

У Басарином фрагменту дешава се и смрт једног од јунака и због тога он не сме бити посматран као пародија ,на прву лопту'. Јосиф Вартоломејич ће бити убијен у логору, и то је сасвим конкретна и неиронизована трагедија. Тако је и схвата Јосифов пријатељ, Павле Кузмич Грибоједов, чијим се доживљајем и завршава овај фрагмент:

„Док је опрезно савијао цигарету у мраку претрпаном дисањем и хркањем, низ образе Павла Кузмича, после много година, сливале су се две крупне, вреле сузе.”<sup>30</sup>

Овај завршетак је, независно прочитан, полупатетичан: не можемо се одлучити да ли да га узмемо за озбиљно, или не. Али када се цела прича од почетка чита у контексту њеног ,аутора', Дармолатова, ,просечног писца', онда свакако завршетак морамо схватити у иронијском кључу (извесна мера трагичности је ипак, на метафикционалном нивоу, последица ,пишчеве' недовољне вештине), што значи да имамо посла с пародијом.

Поред тога што се пародија уводи у дело преко имена ,аутора', постоје још очигледнији разлози за пародијско читање ове приче. Као на пример, када се трагичност представљених збивања ,раствара' оваквим пасажом:

29 Исто, 139.

30 С. Басара, *Фама о бициклистима*, 154.

- „- Ух, ух – уздисао је Фома Иљич.
- Ух, ух – уздисале су поцрнеле греде на таваници.
- Ух, ух – уздисао је ветар.
- Ух, ух – уздисала је тајга.”<sup>31</sup>

Пре тога страшна судбина јунака, овом хиперболом у којој се патња хуморно космички шири, јасно је иронизована. Међутим, најважнији разлог за пародијско читање је, пре свега, у контексту целог романа. Сви, на први поглед, ‚реалистички описи‘ патњи у логорима, на основу контекста у којем се налазе, бивају дестабилизациони. У претходном фрагменту јунаци ове приче налазе се у сновима бициклиста, чак се и пола странице текста, којим је у одељку „Ходочашће у дарамсалу” описан онирички доживљај једног припадника Реда мале браће, дословно понавља у Јубилеју као део ‚реалистичке‘ приповетке. Ако се, барем једним делом, логораши из Јубилеја доживе као производ ониричке халуцинације бициклиста, они на тај начин постају само унапред детерминисане фигуре. Пошто је њихова логорска позиција одређена сном, детерминисаност је тако дестабилизована сугеришући да и логорски удес не сме бити посматран као нешто, ма како историјски страшно то било, што је унапред одређено као добро или лоше.

Овај Басарин фрагмент није пастиш и због тога што се у причу уводи и расправа о времену (један од логораша Павле Кузмич наставља у мислима да пише трактат започет док је био на слободи) која наставља општу спацио-темпоралну расправу *Фаме о бициклистима*. Поред тога, јунаци дискутују и о идеји ‚велике луднице‘, што такође не може бити реалистички схваћено, већ само као део општег пројекта који се провлачи кроз целу *Фаму*, а врхуни у последњим фрагментима романа.

Басарино коришћење матрице жанра реалистичке приповетке из логорског живота показује како пастиш и пародија никада не иду једно без другог. Односно, како је предложено, пастиш је увек подврста пародије. И када се чини да је у питању неутрално пастиширање, поступак посматран у контексту увек има пародијско дејство. Пастиш је техника, пародија је концепт. Због тога, ако се не жели говорити о концептуалној целини, могуће је посматрати поступке приповедања у кључу пастиша (као што код Басаре има безброј примера), али када се размотри начин на који пастиширани одломак функционише у делу, не може бити речи о неутралности таквог поступка. Он увек мора имати некакво значење – па и кад

31 Исто, 149.

нема никакво значење, оно постоји у његовом одсуству – као што и сваки други поступак књижевног обликовања има своје значење. Ако не би било тако, форма књижевног дела била би плод случајности, а то није могуће, или, ако је могуће, дешава се само у неуспелим делима. Пастиш је пародијски и онда када на први поглед није пародијски.

**Михаило Смиљанић**  
*Електротехничка школа „Земун”, Београд*

## **ПРАВОСЛАВНО БОГОСЛОВЉЕ И НАУЧНА ФАНТАСТИКА**

### **Увод**

Научна фантастика је у првих век и по свог постојања била одбацивана као књижевни жанр, од оних који се баве књижевношћу, и одбацивана као наука, од оних који се баве науком; често сматрана паралитературом која нема велике вредности ни за једну ни за другу област стваралаштва. И са теолошке стране СФ би могао бити одбачен, могао би бити сматран маштаријом не само празном него често и опасном, јер негира темељне поставке религијског поимања света. Па ипак, многи писци и небројени читаоци се враћају баш том жанру, поручујући да није у питању пролазна књижевна мода већ феномен коме треба посветити пажњу.

Постоје многа науком још neodговорена питања која се намећу свакоме човеку упитаном над својом судбином и над светом који га окружује. Како је настао свет? Да ли је смрт крај или прелазак у другачији начин постојања? Постоји ли душа? Постоје ли друга интелигентна бића осим нас, у физичком или неком другом облику? Да ли историја тече бескрајно у круг или праволинијски, имајући почетак и крај? Постоји ли Бог? Ако постоји, да ли је Он свет створио из прапостојеће материје, или ни из чега? Које су крајње границе човекових могућности? Тешко је све те дилеме, и понуђене одговоре на њих, и набројати. Кроз читаву историју, мислећи људи су улагали изузетне напоре да таквим питањима дају одговоре, стварајући тако религије и философске школе, политичке системе и уметности, укратко културу у најширем значењу те речи. Један од најмлађих таквих покушаја је управо научна фантастика – СФ, као синтетичка област стваралаштва, „изведена” као дериват из науке и књижевности.

Можемо устврдити да ова „коначна” питања представљају срж свеколике књижевности, па и СФ-а. Шта више, нека СФ остварења на свој специфичан начин управо и обрађују такве проблеме,

користећи се темама из богате ризнице митологија и религија разних народа<sup>1</sup>. Како је СФ настао у секуларном миљеу хришћанске цивилизације, честа је појава (макар као наговештај) хришћанских, јеванђелских тема, али оне стижу до СФ-а већ претходно поједностављене до нивоа историјских слика више емотивног набоја, док је истински њихов смисао управо надисторијски и окренут свакоме ко долази у контакт са њима лично, а не само непосредним актери-ма да би за друге имале тек морални или философски значај. Нови Завет је настао и живи Духом Светим у Цркви која је жива, литургијска заједница – све оне који га узимају независно од Цркве, Нови Завет може да дирне, подстакне, заинтересује, зачуди... али не и да истински оживи и уведе у Царство које јесте и које ће доћи.

Постоје радови који се баве појављивањем богословских тема и мотива у научној фантастици<sup>2</sup>, заправо оним питањима која би се могла – формално али не и садржински – извући из контекста Светог Писма и Предања, а такође и оним питањима и проблемима који се доживљавају као религијски, али више њиховим таксативним набрајањем него анализом<sup>3</sup>. Анализа би се показала тешком због већ наведене профанације у којој се губи истинска драматичност новозаветне поруке за свакога од нас, па би и њихово проучавање у научнофантастичном дискурсу довело само до још веће забуне, где би већ оптерећени научни темељ књижевног дела лако попустио под тежином научно необјашњивих религијских мотива.

Циљ је овог рада да осветли обрнуту перспективу, да пружи барем делимичан богословски поглед на СФ. Ово је сасвим сигурно први рад са овом темом, на пољу православног богословља. Уз ризик да рад буде опширан и недовољно дубок, осветлићемо бар део односа ових области, дајући смернице будућем промишљању.

Сложеност литерарног феномена и генезе научне фантастике изискује ради разматрања њеног односа са богословљем и анализу већег броја имплицитно садржаних односа као што су: богословска представа о свету који нас окружује, однос богословља према модер-

1 Недељковић, Александар Б. „Богови, али не они прави, и Звездотворац: поглед из научне фантастике”, дневни лист „Глас српски”, Бања Лука, 27. септембар 1996. и (други део чланка) 9. октобар 1996.

2 Freeman, Anitra L. *Theological Themes in Science Fiction*, <http://anitra.net/books/sffh/theology.html> (2005 10 08).

3 Питања наведена у већ помињаном чланку су поучна: Ако смо сами у космосу који је механички, хоћемо ли постати своји сопствени богови? Да ли ћемо Тамо Напољу срести богове који ће нам заменити богове које смо изгубили током развоја науке која нас је и довела Тамо Напоље? И томе слично...

ној науци као једном начину да се створени свет опише, однос богословља према књижевности уопште и коначно, однос богословља према научној фантастици као посебном књижевном жанру.

### **О православном богословљу**

Пре разматрања горе поменутих односа неопходно је укратко осветлити на који начин православно богословље доживљава Бога, човека и свет, то тројство чија рационално неухватљива интеракција представља неисцрпни извор инспирације за људски род.

За православне хришћане, Бог је три лица а једна природа, Отац, Син и Свети Дух – заједница личности. Отац је створио свет својом вољом ни из чега Духом Светим у Сину и за Сина. Стварање света није Богу ни на који начин било нужно, акт стварања је акт чисте слободне воље Божје. Непојмљива величина и разноврсност света сведочи о неизмерној моћи Творца. У свету постоје за нас неизбројиве милијарде словесних бића, телесних (људи) и бестелесних (анђела). Словесност као главна *differentia specifica* човека у односу на друга телесна бића је пре свега способност да се уочи присуство Божје у свету и смисаоност постојања самог света. У светлости Јеванђеља можемо рећи да словесност представља особину људске личности као отиска њеног Прволика који је личност Сина Божјег, осећај за христоцентричност творевине.

Свет је створен, и човек као последњи, са циљем да вечно постоји у заједници са Оцем кроз оваплоћеног Сина. Постојање света је последица слободне Очево воље да заједницу три личности прошири мноштвом нових личности које ће ту заједницу слободно прихватити. Човек има сасвим посебно место: створивши свет и на крају Адама, Бог је првом човеку приводио све животиње да им Адам да имена, а затим је и првом пару дао благослов да испуне земљу и владају њоме, што човека чини сатворцем света који му је сам Бог дао на старање, од почетка предначинивши да се Син Божји оваплоти као човек. У томе је величанственост Премудрости Божје и у томе је трагедија пада, прво анђела, а потом и људи.

Говорећи о свету, теологија говори само о овоме свету, који нас окружује. Осим овог његовог дела, „слоја” који видимо, постоје и они које не видимо: небески, духовни свет, затим поднебески свет демона који обитавају у ваздуху и подземни свет. У потпуности одвојен од творевине непремостивом онтолошком разликом у узроку и начину постојања, у неприступној светлости обитава сам Бог.

Питање да ли је творевина универзум или мултиверзум, као и могућност постојања већег броја творевина, јесу теме које одавно

интересују писце СФ-а, а од нешто новијег времена и научнике<sup>4</sup>. Осим ове творевине – света какав нам је познат – Свето Писмо и Свето Предање Цркве не помињу могућност постојања других творевина Божјих. Овај свет је сасвим довољан као позорница нашег живота у коме показујемо своју приврженост предназначењу људског постојања. Иако вишеслојан и у многоне доступан нашим чулима, овај свет је једини који нам је битан и познат. Чињеница Оваплоћења у људској природи баца озбиљну сумњу на могућност постојања неких бића савршенијих од нас или предначинених за вишу част, јер да их има, свакако да би се Господ оваплотио као један од њих, па ипак могућност постојања физичких бића интелигентнијих и духовно напреднијих од нас остаје отворена, макар као нужност формалне логике.

Бога нико никада није видео. Велика новост коју хришћанство објављује свету јесте следећа: Бог је са нама! Син Божји се оваплотио, живео са нама, проповедао и сведочио живот истинити, добровољно страдао за нас, објавио нам радост Васкрсења и вазнео се на небеса, где седи са десне стране Оца. Али Син тиме није напустио свет, саздавши у њему своје тело, Цркву. Објава воље Очеве свету је мисија Тела Христовог – Цркве. Црква је та која Духом Светим свуда и у сваком тренутку паломе свету саборно објављује истину васкрсења и вољу Очеву о свету и људима. Црква је та која са друге стране сву Творевину приноси Богу као уздарје Духом Светим у Христу, дајући свету једно христолико лице, оно које ће га спасити.

Можемо закључити да је хришћанско богословље недвосмислено персоналистички оријентисано и да ће у свему тражити тај персонални принцип, чији је Прволик личност Сина Божјег, Господа Исуса Христа.

### ***О природним и друштвеним наукама***

Науку можемо укратко дефинисати као „објективно веродостојно знање, максимално проверено по садржају и максимално систематично по форми”<sup>5</sup>, можемо узети да природне науке пред-

4 Значајан број књига и чланака бави се овом тематиком. Довољно је поменути само два: Хокинг, Стивен, *Космос у ораховој љусци*, Поларис, Београд, 2002; Roots, Kimberly, *Confirm or deny: Science and faith in the murky multiverse*, [http://www.stnews.org/articles.php?category=guide&guide=The%20Multiverse&article\\_id=143](http://www.stnews.org/articles.php?category=guide&guide=The%20Multiverse&article_id=143) (2005 10 16)

5 Вукановић, Владимир, *Наука и вера: познати научници говоре о Богу*, Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, Београд, 2003, 5.



стављају систематизацију и сажетак људског искуства и посматрања објективног света, искуства чији циљ је од почетка био да се „влада Земљом”, у складу са Божјом заповешћу, која је од човекове могућности да прослави свога Творца падом постала императив голог опстанка који није толерисао нејасноће, тако да наука у бити представља проверљив опис објективног света, док технологија представља начин примене науке. Однос науке и технологије је дијалектички, њихов развој тече спиралном путањом где се домети науке оваплоћују као нове технологије, а технологија са своје стране омогућава даљи развој науке. Имајући у виду утицај на културу не би их требало раздвајати: колико год учена и аргументована, научна достигнућа дуго су остала у домену салонских расправа – тек је у XVIII и XIX веку наука доживела своју стварну еманципацију оваплотивши се кроз технолошке револуције, доказујући свој значај на делу. Тиме је она у XIX веку ушла у хоризонт културе уопште, а тиме и књижевности, дајући подстреке за настанак СФ-а.

Православна Црква никада није имала негативан став према науци, научницима и научним трагањима. Истина – дајући предност духовним вредностима – никада их није подстицала, али их није ни прогонила, доживљавајући да су богословље и наука у суштини конвергентни<sup>6</sup>: богословље спонтано обухвата свет у своме промишљању, а наука се бави светом који је творевина Божја – уколико више научник сазнаје о свету, утолико се више приближава богословљу као знању о Творцу света. Богословље је оно које науци може дати етичко усмерење које не може сама да „ишчита” из објекта свога проучавања. Став Цркве према свету који нас окружује – и последично према онима који га проучавају – има два аспекта. Са једне стране као што је већ спомињано свет је позорница нашег живота, нашег мистично-моралног сведочења и усавршавања, а са друге стране, пред човеком је и даље благослов који је Бог дао Адаму и Еви у Рају: „Испуните земљу и владајте њоме,, сада отежан сенком смрти која је пала на људски род, а овладавање земљом је управо императив науке од почетка и може се рећи да модерна наука представља синтезу човекових покушаја да то и учини. Мада и данас у Цркви понегде има отпора технолошким иновацијама, Црква у

6 Као пример у којој мери наука и богословље могу да стоје једно крај другог најбоље могу да послуже дела светог Јована Дамаскина *Источник знања и Тачно изложење православне вере*, у којима се детаљно износе многа философска, методолошка и научна достигнућа сакупљена до његовог времена (8. век) а затим се елегантно прелази на најфиније богословље без икаквог осећања усиљености или недоречености.

целини је увек била благонаклона према научно-технолошком напретку и изумима који су олакшавали и унапређивали живот човеков. Суштинска мана науке, гледано из богословског угла, у томе је што је пад озбиљно нарушио човекову природу и њен спознајни апарат, тако да је човеково знање, а последично и наука као систематизација знања, искривљено. Искривљено пре свега чињеницом да је објективни свет који нас окружује створен као начин посредовања личног односа који постоји између Бога и људи са једне и људи међусобно са друге стране. Уколико је тај лични однос грехом замагљен, утолико измиче смисао постојања творевине а темељна питања на која наука намерава да одговори остају неодговорена и чак неправилно постављена.

Развој науке из истог разлога собом носи и опасности и изазове на које наука сама не може да одговори и који спадају у подручје морала и у крајњој линији, религије. Савремени развој на пример информатике, генетског инжењеринга и нанотехнологија јасно сведоче о томе, најављујући близину једне нове ере у историји цивилизације чије аспекте ми нисмо у стању да сагледамо и поред временске блискости – модерне технологије наговештавају да ће људско друштво за само тридесет или педесет година имати сасвим другачије лице – али само од нас и нашег настројења зависи хоће ли то лице бити божанско, људско или демонско. Зато научници можда више него други имају обавезу пред Богом и људима да своје послу приступају богобојажљиво и човекољубиво (хумано), имајући у виду могуће последице својих дела<sup>7</sup>.

Савремене природне науке настају еманципацијом рационалног, логичког закључивања о свету који нас окружује од схоластичког богословља и псеудохришћанске мистике. Схоластичка теологија као рационалистички израз отуђења од Предања садржи корене будућег губитка свог места у људском животу. Такође, корени модерне науке датирају из времена када су многи систематични и аналитички духови кренули да установе истинитост тврдњи изнетих у многобројним делима алхемичарске и мистичке садржине<sup>8</sup>. У тим напорима настала је методологија савремених природних наука, специфична спознајна апаратура која је извршила знатан утицај на

7 Корисна литература за питања односа науке и вере: Вукановић, Владимир, *Наука и вера: познати научници говоре о Богу*, Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, Београд, 2003.

8 Добс, Бети Џо Титер, *Лов на зеленог лава: основи алхемије Исака Њутна*, Српско друштво за историју науке, Београд, 2002.

модерну философију, ео ipso и на теологију, али опет не садржајно (јер је садржај богословља увек исти – Богочовечанска личност Господа Исуса Христа) већ изражајно и формално, иако се то у делима модерних теолога можда још не осећа у довољној мери.

### О књижевности

Можемо говорити уопштено о лепоти доживљавања објективног и субјективног света, коју књижевност пружа, чиме даје читаоцу могућност многоструког обогаћивања сопственог животног искуства, коме је увек потребна комуникација са искуством другог људског бића<sup>9</sup>. И поред своје „јавности” књижевност представља један од веома интимних начина комуникације. При томе се наравно мисли на ауторску књижевност, не на народну. Иако је ауторска књижевност поникла на народној, народна књижевност представља битно другачији вид књижевности, кроз дуг временски период остварену синтезу светоназорних и естетских погледа, колективних па и колективистичких. Није потребно овде улазити у детаљну анализу књижевних врста, али је значајно поменути да модерне теорије књижевности често укупну књижевност деле на реалистичку и фантастичну, с тим да је један од жанрова фантастике – научна фантастика. Слична је и подела на главни ток тј. *mainstream*, и фантастику. Наравно да се не могу *сва* литерарна дела прецизно разврстати на овај начин, нити су сви теоретичари сагласни, али овакве поделе постоје, што јасно говори о потреби да се литература одреди према реалности.

Људи Цркве одувек високо цене књижевност у свим њеним облицима – и само хришћанство је религија која подразумева висок степен образовања барем једног друштвеног слоја (свештенства) – тако да наша Црква осећа насушну потребу што свеобухватније културе и школовања. Осим Светог Писма као основног списка Цркве, данас постоји велики корпус брижљиво сакупљених и сачуваних светоотачких дела, одлука сабора, проповеди и тумачења, што сведочи о веома озбиљном приступу који Црква има према речи. Истанчано познавање философије и литературе остаје битно онама који се баве теологијом, јер класично образовање нуди појмовну апаратуру која је неопходна хришћанским богословима. И не само то – литерарна дела минулих поколења а и савременика пружају увид у дилеме са којима се човечанство суочава у свом историјском

9 Јасно је да се иста дефиниција односи и на друге уметности, али тема рада је књижевност.

ходу. Упутно је поменути да су током првог миленијума хришћанске ере, у појединим вековима, дела црквених отаца била малтене једина ауторска дела на тлу Европе, мада ту треба бити опрезан са схватањем ауторства, јер дела светих отаца представљају израз црквеног, саборног искуства а не појединачног. (На Далеком и Блиском Истоку, на пример у Кини и у Персији, настајале су и тада поједине књиге, али у сасвим другом цивилизацијском контексту.) У најновија времена том корпусу црквене „обавезне лектире” почињу да се придружују и књиге о научно-технолошким достигнућима, чије разумевање постаје неопходно за разумевање друштва у коме живимо.

Потребно је у овом контексту поменути да на хришћанском Истоку никада није постојао *Index Librorum Prohibitorum*<sup>10</sup> – идеја водила је била да ће сваки хришћанин који води црквен живот и сам моћи да препозна дела која нису прихватљива, која се косе са Предањем Цркве и саблажњавају га и да ће их избегавати по импулсу потребе за духовним напредовањем. Оно што не доводи у питање веру Цркве и њене етичке норме и поред евентуалног несклада са чињеничним стањем или свакодневним искуством, у начелу је за Цркву прихватљиво или макар подношљиво, мада не мора бити и препоручљиво, што је у основи став који се директно тиче и научне фантастике. Ту је опет битно и то да је Црква поникла у оквиру који радикално негира могућност фантастике<sup>11</sup> – ма како критички настројен читалац доживљава Свето Писмо, Црква је стајала и стоји на становишту да је оно у битном историјска истина а не митска прича. (Али неки професори књижевности, па међу њима данас и Александар Б. Недељковић, сматрају да Библија може да се чита и као књижевно дело, и, кад се тако чита, да има многе елементе фантастичног, нарочито у свом последњем поглављу, Откровењу Јовановом, па би онда и Дантеов *Пакао*, Банјаново *Ходочасничково путовање /Pilgrim's Progress/* и Милтонов *Рај*, била дела доведена у исту или сличну литерарну раван.)

10 *Списак забрањених књига* – први пут такав списак направљен је 1529. у Холандији. Први римски списак издао је папа Павле IV, 1557.

11 Црква недвосмислено верује у Божје старање о свету и историји, чији је један од облика испољавања и појава чуда. О односу фантастике и чуда, погледати магистарски рад Горана Бојића „Типови имагинације у СФ роману”, одбрањен на Филолошком факултету у Београду 9. маја 1988, прво поглавље, чији је наслов „Одређење жанра”. [http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Launchpad/8396/disertacije\\_i\\_strucni\\_radovi/Vojic-Goran-magistarski-rad-gl-1-Odredjenje-zhanra.doc](http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Launchpad/8396/disertacije_i_strucni_radovi/Vojic-Goran-magistarski-rad-gl-1-Odredjenje-zhanra.doc) (2005 12 04)

## О научној фантастици

За разлику од природних наука које својом методологијом омогућују и штавише инсистирају на једнозначним дефиницијама, када су у питању друштвене науке такве дефиниције је јако тешко формулисати, а када се ради о покушају теоријског приступа књижевности и уметности, практично немогуће. (Осим код неких сасвим једноставних формалних ствари, рецимо сонет је, као поетску форму, могуће дефинисати.) Чињеница недавног појављивања жанра СФ доприноси томе да он није довољно дефинисан па ни теоријски обрађен, тако да је веома широк спектар дела која су сматрана и називана научнофантастичним; СФ се често меша са фантастиком уопште и блиским жанровима какав је хорор. Потребно је напоменути и чињеницу да СФ показује велику способност да разноврсну тематику асимилује у себе, чиме је његово одређење додатно замањено.

О научној фантастици можемо рећи да је то жанр XIX века (Мери Шели, Жил Верн, Х. Џ. Велс, и други) и XX и XXI века (организована самосвест као жанра од 1926), иако су неке најаве (прото-СФ) постојале и много раније. Дуг је низ корака кроз еманципацију људске мисли који води између осталог ка појави феномена СФ-а. Задивљујућа динамика развоја науке као атрибута овог жанра спојена са маштом стваралаца даје велику флексибилност жанру, омогућује неслућену слободу комбиновања познатог и датог са претпостављеним или напросто замишљеним. Разноврсни човекови покушаји кроз историју да доживи, опише и разуме стварност (философија, религија, наука, уметност) данас бивају слободно искоришћени у стварању светова који стварност нису – или макар *joш увек* нису.

Шта је то што тера човека да замишља свет другачији од оног који га окружује? Вероватно је да су разлози онолико изнијансирани колико има писаца и читалаца који траже доживљај таквих светова – негде та потреба проистиче из баналности свакодневице односно потребе бекства од ње, негде опет из интуитивног увида који почива у човеку да део стварности увек измиче нашем знању, што даје подстрек машти да се послужи Непознатим у покушају да се свакодневица превазиђе и да се искорачи унапред – или у страну. Погледајмо шта каже Фуентес:

„уз помоћ фикције романописац доводи разум у искушење. Фикција измишља оно што недостаје свету, оно што је свет заборавио, чему се нада да ће достићи и што можда никада неће достићи. Фикција је дакле начин да се свет присвоји, да му се

дају своја боја, укус, чула, снови, непреспаване ноћи, упорност, чак и свој лењи мир, неопходни свету да би наставио да бивствује.”<sup>12</sup>

Тешко је и замислити озбиљног научника који је дубоко проникнуо у тајне природе а да никада није маштао о будућности какву ће човечанству донети то и такво знање. Такође многи писци бивају митолошком, мистичком и религиозном тематиком ношени изван граница свакодневног искуства у подручје фантастике, куда у односу на искуство води и покушај да се проникне у будућност науке, односно у дубину познавања природе.

Основни услов за научнофантастичност неког дела јесте барем привидна научна веродостојност фантастичног елемента у њему, што и јесте главна одлика СФ у односу на друге жанрове фантастике. Инсистирање на научности или барем логичном извођењу конвенци основне претпоставке захтева од писца СФ-а знатно познавање и досадашњих резултата природних наука и самог начина размишљања који наука следи, односно научног доживљаја света. СФ дела су из истог разлога велики изазов и за читаоца, те је број поклоника научне фантастике сразмерно мали, поготову оних који су у стању да СФ критички *стручно и компетентно* (а не аматерски) вреднују.

Постоје различите дефиниције научне фантастике<sup>13</sup>, али за потребе овог рада можемо дати једну сажету индиректну дефиницију, да *садржина научнофантастичних дела обухвата свет какав може да јесте у научном или ће бити у технолошком смислу*. Искорак у непознато, који је *differentia specifica* научне фантастике, Дарко Сувин дао је назив новум<sup>14</sup>, термин који је ушао у широку употребу у литератури. *Привлачност научне фантастике и настаје у односу новума и свакодневне стварности, јер новум и јесте не-свакодневно и не-стварно*. Доживљај новума јесте сусрет са пројекцијом која делује стварно, попут снова који нас буде.

Осим оних СФ дела чија је радња смештена у будућност, постоје и друге велике области научне фантастике, као што су ванземаљске

12 Фуентес Карлос, *Похвала романа*, Le Monde Diplomatique No 2, НИИ, Београд, децембар 2005, 25.

13 Недељковић, Александар Б. *Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980. са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*, докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету у Београду 12. октобра 1996.

14 О термину новум: Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction, on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, USA; Yale University Press, 1979, p. VIII.

цивилизације, кретање кроз време, електронска разумна бића, алтернативна историја и паралелни светови. У покушају да проникну у тајне природе, бавећи се граничним подручјима науке и залазећи иза хоризонта нама познатог, научнофантастична дела често добију ноту религијског. То се посебно лако може осетити у оним делима која се баве проблемом интелигенције, надљудске, ванземаљске или вештачке, јер је интелигенција један од атрибута словесности као оног најчовечијег што људи траже у себи и изван себе – треба само видети маестрални Кларков тј. Кјубриков филм *2001: Одисеја у свемиру* да би се то разумело. (По тврдњи Недељковића, истоимени роман ни приближно није пренео вредност филма, нити је то уопште било могуће у текстуелном медијуму, а каснији наставци додавани су само из комерцијалних разлога, да би се зарадило још новца, и потпуно су издали и изневерили духовну суштину тог филма, који, по Недељковићу, остаје свакако једно од десет најважнијих дела у историји светске филмске уметности, и једино које довољно озбиљно и достојно приказује пут до самог, правог, реално могућег Бога.)

У научнофантастичним делима религија уступа место науци и технологији, или макар добија некакво објашњење у оквиру тог замишљеног, научно образложеног и технололизованог света.

Најозбиљнији приказ научно и реално могућег Бога, икада написан у књижевности Запада, каже Недељковић, јесте роман *Звездотворац* (1937) енглеског писца Олафа Стејплдона (Olaf Stapledon, *Starmaker*); тамо је Бог једна гигантска звезда чистог ума, чистог духа, и не може се видети материјалним очима јер није материјалан; не треба га ни духовно гледати сувише изблиза и сувише дуго јер можете од његовог сјаја сагорети; а он ствара многе веома различите универзуме, у настојању да створи и један беспрекорно добар који би могао еволуирати у ново божанско биће које би постало богиња, његова пратиља; и све их гледа одједном, све њихове милијарде година истовремено, из своје перспективе, из својих виших димензија, јер су наше димензије Његов алат који Њега не ограничава. Нажалост ова капитална књига још није преведена на српски.

Честа је појава помак од персоналистичке религије ка имперсонализму, за шта је филмски серијал *Ратова звезда* можда најпознатији пример – тамо је универзум прожет имперсоналном и бесловесном силом, која је уз то и морално неутрална, имајући своју „светлу” и „тамну” страну. Разлог томе треба тражити у помињаној недостатности научне методологије, која није у стању да препозна створеност света нити личносни начин постојања његовог Творца

или људи, али препознаје неке његове појавне облике (интелигенцију, емотивност, слободу избора, моделе понашања, итд.) код људи као и код животиња, чак и код биљака<sup>15</sup>, које онда приписује имперсоналним узроцима какав је Дарвинова теорија еволуције. Такође значајан сурогат религијског у литератури уопште, па и у СФ-у, јесу психолошке теорије, нарочито Јунгова – на коју православно богословље гледа веома резервисано<sup>16</sup>.

За научну фантастику се сматра да представља и изазов богословљу у извесном смислу, јер СФ је примарно материјалистички жанр, окренут природним наукама као супстрату на коме ниче и расте, и на том одређењу се стиче утисак о супротстављености СФ-а богословљу. Постоји широко (али, не од свих) прихваћена дихотомија материјализма и идеализма као темељне поделе у философији и светоназору уопште, где се духовност доживљава као ближа идеализму. Међутим, православље чврсто стоји на становишту да Бог Отац јесте Творац свега видивог и невидивог, то јест материје као и идеја, и штавише проповеда одуховљење односно освећење материје (почевши од самог човека који је и позван да ту промену изведе у садејству<sup>17</sup> са Светим Духом) у овом веку кроз њено правилно усмерење, кроз њен правилан однос према Творцу, у Цркви. Сам идеализам, посебно неоплатоничарски, као привидно ближи Цркви од материјализма дуго је био тешко искушење за црквене мислиоце и чак је био и осуђен на Петом васељенском сабору као Оригенова јерес.

Уколико је свет око нас научно објашњив, да ли је онда представа о Богу или боговима реминисценција неких давних сусрета са бићима далеко интелигентнијим и моћнијим од нас (како је тврдио Деникен), или је у питању пројекција инстинктивне представе свога места у томе свету (где бисмо се могли позвати на Маркса, управо Фојербаха)? Зашто свет није научно објашњив до краја, то смо већ поменули, али у личном избору коначну превагу између објашњивости и необјашњивости ипак односи вера<sup>18</sup>. За оне који сумњају, СФ може ступити на сцену било где где недостаје научно објашњење

15 Погледати књигу Цејмса Бедфорда, *Експеримент Делпас*, Дивит, Београд, 1997.

16 Погледати чланак Невенке Вукадинов, *Прелести научне психологије у светлу Предања Цркве*, Црквени живот, 7/2005, Верско добротворно старатељство АБК.

17 Синергија је богословски термин који је вековима означавао човекову сарадњу са Светим Духом на своме спасењу. У данашње декадентно време је колоквијално банализован до сарадње између фирме и њених клијената.

18 „А вјера је основ свега чему се надамо, потврда ствари невидљивих” (Јевр. 11,1).



неке појаве или веровања. Научнотехнолошки развој даје основа питању граница човекове моћи – до које мере човек може овладати светом? Интересантно виђење такве моћи и његових последица даје познати роман Ларија Нивена *Прстен* (1970; српско издање 1980) – ко може порећи замисливост таквог света? У најбољем и уметнички најзрелијем Кларковом СФ роману *Крај детињства* (*Childhood's End*, 1950), технички надмоћни гости из свемира, за које се на крају испостави да изгледом подсећају на традиционалну средњевековну ликовну представу о ђаволу, преводе нашу децу у статус виших, енергетских бића, и одводе их са неким својим, непознатим, можда баналним или ужасним циљем у дубине космоса; то је тренутак „одрастања” људског рода.

### Закључак

Шта научна фантастика може добити од богословља и шта богословље може добити од научне фантастике?

СФ од теологије може да добије свеобухватно поимање света и историје као и човековог места у свету, јаснији увид у суштинске проблеме људског постојања и могућност да их осветли стављајући их у оквире који превазилазе хоризонте нашег света и свакодневног искуства. Осим херменеутике појединачних дела и жанра у целини као и познавања философије науке, неопходно је да писци СФ-а имају јаснији увид у темељне појмове православног богословља да се њихов рад не би ослањао на застареле обрасце размишљања, када се већ у својој раду оријентишу ка будућности или алтернативној историји. Богословље почива на вековима искуства, на опиту многих генерација хришћана и зато садржи дубоке, животне истине о проблемима којима се бавило. Уношење предањских елемената у СФ дало би том жанру један истинитији људски лик, а самим тим би и новум дела постао веродостојнији - није ли изузетност на пример хаинског циклуса романа Урсуле Ле Гвин најпре у психолошкој обради ликова, људских као и не-људских? Морално и теолошки упитани Блишов свемирски путник у роману *Случај савести* (*A Case of Conscience*) је католик, језуита; још не постоји роман са таквим, позитивним, православним протагонистом. Такво продубљивање може донети жанру само свежину и нове поштоваоце.

Теологија тешко да може очекивати неки директан утицај од СФ-а, али може да очекује нове углове гледања на свет и појаве, може и мора да уочи правце којима креће људска мисао ослањајући се на научно-технолошка достигнућа као и да наслути куда ће кренути развој науке и технологије, нарочито у оној мери у којој је тај

развој покретан радозналошћу а не исплативошћу или борбом за живот и опстанак. Већ у овом, трећем миленијуму, и сам појам *човек* могао би се битно проширити или садржински изменити (психофизичка структура човековог бића), што би сигурно ушло у поље интересовања Цркве у будућности. За богослове нарочито могу бити интересантна она дела која, пратећи нити науке и технологије као и друштвене тенденције развијају слику друштва будућности са свим упозоравајућим наговештајима његовог отуђења, дела као Хакслијев *Врли нови свет*, или *Човек празних шака* Урсуле Ле Гвин, дело чији је новум заправо социолошки а не из домена природних наука или технологије; такође, Орвелова *1984* или Бредберијев *Фаренхајт 451* – пројекција будућих девијација свакако је ефикасан аларм данашњих противречности.

**Čedomila Marinković**  
*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac*

## CONTRIBUTION TO THE RESEARCH CONCERNING KATECHOUMENA IN SERBIAN MEDIEVAL CHURCHES<sup>1</sup>

The question of the existence of the architectural space named katechoumena or katehoumeneia, together with the questions of its shape, position and functions, has not been scientifically dealt with in the history of architecture for a very long time<sup>2</sup>. Recently this topic became the focus of scholarly interest among several Serbian medieval architectural historians who came to interesting and very different conclusions<sup>3</sup>.

In defining the problem of katechoumena we shall try to review the following:

1. The terminological definition of the institution of the catechumenate and, according to that, the architectural area of katechoumena
2. its form and position within the church together with its function in Serbian medieval architecture.

Etymologically speaking, the term *κατηχούμενος* derives from substantivizing the present passive participle of the Greek verb *κατηχ-έω* which means to be taught about the living word<sup>4</sup>. In Vujaklija's Dictionary, under the heading *kateheza* (from n. lat. catehisatio - teaching about the faith in the form of questions and answers) we find the quotation: "teaching for those who would like to turn to the Christian faith<sup>5</sup>." The

1 The present work is part of a wider study that was accepted for the Oxford University Chevening Scholarships programme 2002-2003.

2 G. Millet was among the first to mention this specific architectural area. Cf. G. Millet, *L'ancient art Serbe. Les églises*, Paris 1919, 58.

3 И. Николајевић, *Егзонартекс Дома Спасовог у Жичи*, Студеница и византијска уметност око године 1200, Београд 1988, 447-454; Сл. Турчић, *Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури*, Манастир Жича, зборник радова, Краљево 2000, 83-93.

4 *κατηχ-έω* – teach, instruct, especially in Christian faith. "κατ'ἡχισα ὑμῶς ἐν Χριστῷ" I Cor, 3:2. Cf. P. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, 732.

5 М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд 1972, 415.

term catechumen thus denotes those who are being taught about the faith<sup>6</sup>. As a Biblical source for this term Lidel Scott's Dictionary states the following quotation: "Let him that is taught in the word communicate unto him that teaches in all good things"<sup>7</sup>. For the same term (lat. catechumenus) Du Cange says that "id est qui ad baptismum infuitur"<sup>8</sup> and Miklosich makes a parallel review of the terms catechumens in several languages: Greek- *κατηχούμενος*, Latin *catechumenus* and Serbian *катихоумен*)<sup>9</sup>.

As a specific Apostle's inheritance the institution of the catechumenate (lat. *institutio catechumenorum*; fr. *catechumenat*, srp. *катихоуменат*) is of great historical and symbolic importance. It derives from the need of the Christian community not to accept the sinful and those who are to leave the faith. Oral teaching of the faith, as a factor of its preservation, has played a significant historical role especially during the period before 313AD i.e. during times of Christian persecution, when the faith was passed on and preserved only in an oral manner.

What is understood by the institution of the catechumenate is a ritual by which, respecting a number of rules, converts would be introduced to the new faith and given the doctrine by oral teaching<sup>10</sup>. Catechumenate was characterized already around 150AD as a period of fasting, prayer and instruction. In 2<sup>nd</sup> century Tertullian mentions a specific custom, by which the non believer is introduced to the new faith by taking honey and milk before converting to Christianity<sup>11</sup>. The institution of the catechumenate reached classic expression around 215AD as a well defined institution<sup>12</sup>.

When Christianity was acknowledged and during the process of dogmatic establishment the second phase of the institution of the catechumenate came about and determined more precisely. The First Ecumenical Council held in Nicaea in 325AD in its canons number 2 and 14 states the principles of acceptance of the non-believer into the church: "Catechumens are those who are to be taught in the Christian faith so as to be accepted by the church"<sup>13</sup>. They represent trainees, candidates

6 „ό κατηχούμενος τόν λόγον” (Ep.Gal.6.6.); „κατηχημένος τ᾽ν ὁδόν τοῦ Κυρίου ” (Act. Ap. 18.25).

7 Lidel Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1968, 927.

8 Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, Lungduni MDCLXXXVIII, Graz 1958, 620.

9 Fr. Miklosich, *Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum*, Vindobonae 1862-65, 284.

10 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924, 2579.

11 Tertullian, *De praescriptione Haereticorum*, XXXI. 2, Paris 1957.

12 M. Dujarier, *A History of the Catechumenate: The First Six Centuries*, N. York, 1979.

13 Ep. Никодим, *Правила православне цркве са тумачењима*, Нови Сад 1895, 217.

for Christianity who are not yet worthy of being baptised and, strictly speaking, do not belong to the church<sup>14</sup>. According to number 2 canon of the same Council, a certain period of time is needed to be taught in the faith<sup>15</sup>. In the earliest period of the existence of this institution, the length of Christian education was not precisely defined. It normally lasted three years during which the candidates were presented to the church leaders by Christian sponsors, tested, exhorted and prayed over at common session with a teacher. Training period was different - the Council in Elvira in the year 300AD defines a period of two years, while in the year 506AD that period was reduced to eight months<sup>16</sup>. This period was transitional, during which candidates were not just instructed in the new faith, literally learning by way of questions and answers, but were renouncing their former habits and preparing to enter the new religious community. The teachings of the new faith also included attendance at the Holy Liturgy, precisely speaking, at those *didactic* parts of it which are the Epistles and Gospel readings. This custom indirectly contributed to the Christian doctrine and learning. Through it neophytes gained the feeling of belonging to a new, Christian community.

Even today the memory of this institution is still present in the Holy Liturgy which is divided into two parts: *Liturgy of the Catechumens* and *Liturgy of the Faithful*. This division derives from the fact that catechumens, considering the fact that they were not baptised, could not be present at the part of the liturgy where the *Holy Eucharist* unfolded. Therefore, to this day, after the Gospel reading and before the *Credo* the deacon's invitation to the "called" is retained<sup>17</sup>. This custom is not just a tradition, but also an indicator of the concern that the church shows for the need to secure the faith from being desecrated<sup>18</sup>.

With the introduction of *pedobaptism* (baptism of children) during the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries, the institution of the catechumenate declines in importance. When Christianity began to dominate, children were baptised straight after birth and hence the need for this institution dimin-

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 J. P. Migne, *Encyclopédie théologique*, Paris, 1850, 696.

17 After the Little Entrance, reading of the Gospel, the Trisagion hymn and reading of the Epistle a Gradual is sung; the deacon sings the Gospel, having incensed the book; more prayers follow. *Then come prayers for the catechumens, and they are dismissed by the deacon: All catechumens go out. Catechumens go out. All catechumens go away. Not one of the catechumens [shall stay]* (my italics). Cf. Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве I*, Београд, 1965, 8-12; Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, London, 1975, 139.

18 Migne, *op.cit*, 696.

ished. It was applied only to adults. It was still in existence until the end of the 6<sup>th</sup>. In places like in Constantinople, with its numerous population of merchants, trevellers and diplomats, it was still present in 7<sup>th</sup> century, and in some parts of the Latin West up to the 8<sup>th</sup> century.

In what way did the connection between the institution of the catechumenate and architectural space of katechoumena arise?

Is it the simple transposition of the term from the institution to a certain architectural area - and if so to which one - or is it a connection which might indicate the function of this area? Maybe this area served as an place for teaching oral doctrine or as a sort of oratory regardless of the fact that the possibility of connecting the architectural concept of katechoumena and the institution of the catechumenate was completely arbitrary<sup>19</sup>. The Greek term *κατηχομένιον* or *κατηχούμενον* (pl. *κατηχομένια* or *κατηχούμενα*, lat. catechoumena, serb. катихуменија) in its essence denotes the area in the cult building (“pars aedis sacrae”) intended for the catechumens<sup>20</sup>. From canons already examined it is clear that there was a special place where the catechumens were located, according to their status as candidates to be accepted into the faith. The first Ecumenical Council held in Nicaea already in canon 14 defines katechoumena as a place where teachings were carried out<sup>21</sup>. St. John Chrysostom in his *Homilies* mentions that catechumens were not allowed hearing the words of the Mystery, which means that the catechumens were not situated within the nave of the church itself<sup>22</sup>. He does not note precisely where the katechoumena would be located within the wider church building.

The earliest recording of katechoumeneia is in the hagiography of St. Maxim the Confessor. History tells that he was held captive in the church of St. Theodore in Rhegium<sup>23</sup>, where the emperor’s envoy’s had paid him a visit in the katechoumeneion, part of the church, which could mean the gallery which he had been using for private prayer<sup>24</sup>. Even the Chronicle of Teophan the Confessor mention the katechoumeneion of the Great Church – Hagia Sophia in Constantinople, explaining in his notes that the upper galleries of the church (“porticos superiores ad ecclesiae”) are

19 Mathews, *op.cit.*, 125.

20 P. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, 733.

21 Никодим, *op.cit.*, 217-218.

22 I. Chrisostomus, Epist. II ad Cor. Homilia, 2, 5 in: J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus, Series graeco-latina*, Paris 1857, vol. 61, 400. (It will further be quoted as PG).

23 Rhegium is town in Calabria in Italy, today Reggio Calabria.

24 “ἀνέρχονται πρὸς αὐτόν ἐν τῷ κατηχομένιον τῆς ἐκκλησίας”. V. Max. 25, PG 90, 161 A.

what is ment and from here the catechumens had been permitted to follow the service to a limited extent<sup>25</sup>.

Ignatius Deacon in the hagiography of St. Nicephoros also notifies the area, katechoumeneia of the Great Church where the saint has been spending all night. In the explanation he quotes that the area katechoumenon (gr. κατηχούμενον) which is more often mentioned in the plural katechoumeneia (κατηχουμένια) represents either the gallery of the atrium or the upper parts of the temple ("eram autem porticus vel atrium templo ipsi praetensum, vel ipsius templi pars anterior"), where the non-baptised were permitted to be, while the mystery was commencing at the altar<sup>26</sup>.

Symeon of Thessaloniki, even though he is an author from the 15<sup>th</sup> century, also mentions the katechoumenia (gr. κατηχουμένια, lat. cathumenia) as part of the narthex. He defines this area as living quarters of catechumens (sedes catechumenorum, catechumenorum domus) and emphasises that those mentioned do not come into contact with the believers so they are clearly differentiated from them<sup>27</sup>.

All these sources from Patrology, as well as the already mentioned canons of the Ecumenical councils, bear witness to the fact that a certain *separated area* existed for the catechumens in the earliest churches, originating from the need that they have to be *partially included* in the Liturgy. All the stated facts mention the gallery and the upper quarters of the church and connect them to the narthex and atrium.

According to what?

The church building is organized as a programme and represents microcosms. This symbolic interpretation of the cult building derives from Christian thought as an echo of the teaching of Dionysius Areopagite and the Mystagogy of St. Maxim the Confessor<sup>28</sup>. It is interesting that katechoumena as an architectural term is first mentioned by the same authors. Was the ritual of entering Christianity symbolically connected with the narthex, a part of the church building which also formed the architectural *intermedium* from the worldly lay sphere into the sacral one, represented by the nave of the church?

In all the churches known to us the gallery above the narthex or atrium was in a way a means of communication with the outer part of the church. Therefore it was probably convenient for these parts to be

25 "σωρεύσαν τὸν λαὸν ἐν τοῖς κατηχουμένιον τῆς μεγάλης ἐκκλησίας". Thphn. Chron. 348A, PG 108, 838, n.77.

26 Ignatius Deaconus, V. S. Nicephori, PG 100, 129, n. 25.

27 Symeon Thess, *De templo*, PG 155, 358.

28 A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I*, Paris 1968, 71.

the lodging for catechumens because when "the called" (serb. *оглашени*) were called by the deacon to step out the church, the church doors would be closed and the catechumens would be prevented from further participation in the service. Therefore connecting the area for the catechumens with the upper parts of the western part of the church - the gallery above the narthex or atrium - seems not unreasonable.

The actual *function* of this area in the earliest period does not seem clear. If it is terminologically connected with the institution of the catechumate it is not certain precisely what purpose it served:

1. area from where the "called" could follow the permitted part of the service
2. area for educating in the faith apart from the service or
3. (in a wider sense) a place where the catechumens sojourned in general (*domus catechumenorum*)<sup>29</sup>

It is interesting to note what happened to this area when the class of catechumens disappeared. What new function was appointed and why the old name was kept?

The term for the architectural area *katechoumena* (κατηχομένιον, κατηχούμενον, κατηχουμένα) stays the same even after 7<sup>th</sup> century and the disappearance of the social class of catechumens, as well as its location in the western part of the church. But was it possible (and how?) to connect these functionally heterogeneous areas and to pin point their exact shape and function? Numerous later sources do not allow us to come to a single conclusion.

We find mention of *katechoumeneion* or *katechoumenia* in several Byzantine *Typica* from different periods. Chronologically the earliest example that has come down to us is that of the so-called Testament of Athanasios the Athonite for the Lavra Monastery dated after 993. In it the *katechoumeneion* is mentioned as a place where his testament would remain secret until his death<sup>30</sup>. The *Typicon* of the Constantinopolitan monasteries of Lips and Bebaia Elpis both from the first half of 14<sup>th</sup> century, also mention the *katechoumena*. The former as a place for the relics of St. Irene that "are found in the convent, and in any one [of these churches] in the *katechoumenia*"<sup>31</sup> and the latter, as a part of building "including the church itself without the *katechoumena*"<sup>32</sup>.

29 Mathews, *op.cit.*, 126.

30 *Testament of Athanasios the Athonite for the Lavra Monastery*, *Dumbarton Oaks Studies* 35, *Dumbarton Oaks* 2000, 272.

31 *Typicon of Theodora Palaiologina for the Convent of Lips in Constantinople*, *op. cit.*, 1267.

32 *Typikon of Theodora Synadene for the Convent of the Mother of God Bebaia Elpis in Constantinople*, *op.cit.*, 1563.



Is it possible then to name all the upper and secluded areas of church parts connected with some special ritual – katechoumena? A more precise definition of its shape could lessen the confusion in this field.

### *Katechoumena*<sup>33</sup> in Serbian Medieval Churches

The functions of some parts of the church building in Serbian medieval, as well as in Byzantine architecture, were determined by the Typica. In the beginning of 13<sup>th</sup> century the first Serbian Archbishop Sava reformed monastic life in Serbia and introduced two Typika: Chilandar<sup>34</sup> and Studenica Typicon<sup>35</sup> both modified versions of the Typicon of the Theotokos Evergetis Monastery in Constantinople<sup>36</sup>. Those Typica do not contain specific services for narthexes nor do they mention any kind of katechoumena. The first such Typicon was the Nicodemus translation of the Jerusalem Typicon from the 1319. It describes precisely the rituals in the narthexes – vespers, litanies, panehides, handing out of charity, gifts to the poor, baptisms. What is important to us is that in the frame of narthexes the katechoumena are mentioned as the place where the priests gathered after the election of a bishop<sup>37</sup>.

The earliest example of the katechoumena as an architectural space in Serbian medieval architecture is the one no longer preserved, in Žiča monastery. This example is further important because it is based on a written source, the life of Archbishop Arsenije. According to this text it was from the katechoumena („катихуменија”) in Žiča that the first Serbian Archbishop Sava observed his successor Arsenije officiating in the church<sup>38</sup>. Many authors supposed that the location of this katechoumena was on the upper floor of the exonarthex which was opened to the church by a wide window above the main church door<sup>39</sup>. Some of them even suggest the reconstruction of the upper floor of Žiča's narthexes as

33 In Serbian language the term katechoumena came recently into usage. The older term katechoumeia today is considered archaic. Cf. И. Николајевић, *op. cit.*, 448.

34 *Хиландарски типик*, приредио Д. Богдановић, Београд, 1995.

35 *Студенички типик*, приредио Т. Јовановић, Београд, 1994.

36 *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism*, ed. By M. Mullet and A. Kirby, Belfast 1994.

37 *Никодимов типик*, приредио Ђ. Трифуновић, Београд, 2005.

38 „Неколико времена проведе овај блажени држећи божанствену цркву, а преосвећени кир Сава свагда га посматраше својим очима од своје катихуменије (*my italics*) која је тако место, на коме стојаше да је добро могао видети све што је чињено унутра у божанственој цркви.” Архиепископ Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1988, 160.

39 М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд, 1928, 39-45; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953, 75, сл. 132.

a *number of rooms* with different functions that can be named under one single name: *katechoumena*<sup>40</sup>. The example of *Žiča* is, without doubt the most important one. According to different authors all the other upper floor rooms, that are supposed to be *katechoumena*, in later Serbian medieval architecture, especially during 13<sup>th</sup> century, were modelled on it: in the monasteries of *Mileševa*, *Theotokos Hvostanska*, and *Sopoćani*<sup>41</sup>.

In the architecture of the *Virgin Hvostanska* one can find the first influences of *Žiča*. During the second phase of its construction, in the 3<sup>rd</sup> decade of 13<sup>th</sup> century, two bell towers on its west side were added. There are good reasons to presume that, on the upper storey between them was the *katechoumena*<sup>42</sup>. V. Korać underlines a parallel between *Žiča* and *Theotokos Hvostanska* monastery emphasising that they are similar to the Mt. Athos monasteries of *Great Lavra*, *Vatopedi* and *Iviron*, and that they could have the same function: chapel, library or cell<sup>43</sup>. According to him these areas came into existence in Serbian medieval architecture within the frame of a wider reform undertaken by first Serbian Archbishop *Sava* when he organised monastic life in Serbia according to the example of Mt. Athos<sup>44</sup>.

The same case one can find in the construction of *exonarthex* in the monastery of *Mileševa*. Although there are some spatial differences between them, *Mileševa's* church plan and spatial structure are based on those of *Žiča*. According to the reconstruction of V. Korać the upper floor of the *exonarthex* also constituted a space for *katechoumena*<sup>45</sup>.

In her study of bell-towers in Serbian churches O. Kandić views these areas as a functional connection between the bell-tower and the church building itself<sup>46</sup>. According to that she presumes the existence of such a space on the upper floor of *Sopoćani* *exonarthex* too<sup>47</sup>. She also indicates that it's interesting to note that in the painted programme of the tower

40 М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд, 1971, 71, сл. 84, 1.

41 В. Ђурић, *Рашко и приморско градитељство*, Историја српског народа I, Београд, 1981, 392-393.

42 В. Кораћ, *Богородица Хвостанска*, Београд, 1976, 121; В. Ђурић, *op. cit.*, 393.

43 В. Кораћ, *op. cit.*

44 В. Кораћ, *Св. Сава и програм рашког храма*, in: *Св. Сава, историја и предање*, Београд, 1979, 231-244.

45 В. Кораћ, *Милешевска спољна припрата и њен одјек у архитектури Трнова*, Између Византије и Запада, Београд, 1987, 190.

46 О. Кандић, *Куле и звоници уз српске цркве од 12. до 14. века*, Зборник за ликовну уметност Магице српске, 14, Нови Сад, 1978, 63.

47 В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1963, 40, и 184-185, н. 46; О. Кандић, *Првобитни изглед спољне припрате са звоником у Сопоћанима*, Саопштења XX-XXI, Београд, 1988/89, 55; О. Кандић, *Истраживање архитектуре и конзерваторски радови у манастиру Сопоћани*, Саопштења XVI, Београд, 1984, 7-31.

chapel in Žiča one can find representation of Daniel the Stylite, the same patron as for the chapel by the katechoumena in the monastery of the Patriarchate of Peć.

The appearance of the katechoumena in 14<sup>th</sup> century Serbian architecture in the Theotokos Ljeviška in Prizren<sup>48</sup>, the Patriarchate of Peć<sup>49</sup> and in Gračanica<sup>50</sup> is due to Late Byzantine architectural influences. Relatively small rooms above narthexes, an „upper floor room“ in Theotokos Ljeviska and Gračanica are so similar that they are almost replicas<sup>51</sup>.

The existence of the katechoumena in the Peć Patriarchate is based on the second written source preserved in the old Serbian literature, which mentions it. The well known and often cited quotation from the Life of Archbishop Danilo II states: „(...) and there he made a bridge („помост“) on it in height that is named katechoumena which will serve for him to go to the holy church”<sup>52</sup>. According to this source two reconstructions of the upper part of the exonarthex of the Peć Patriarchate were proposed: one presuming the existence of the katechoumena above the eastern of the two central bays of the exonarthex<sup>53</sup>, and the second, based on recent archeological investigation, that the katechoumena was placed along the whole upper storey and represented a very large hall<sup>54</sup> as in Žiča<sup>55</sup>.

Attempting to unite all the different aspects of the purpose and function of the katechoumena in Serbian medieval churches V. Đurić states

48 In Theotokos Ljeviška the disposition of the space of the upper room is very similar to that in the Athos monastery of Great Lavra. Cf. G. Millet, *Recherche au Mont Athos*, BCH 29, Paris, 1905, 73-92.

49 М. Шупут, *Архитектура Пећке Патријаршије*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 10, Нови Сад 1977, 45-67; М. Чанак-Медић, *Архиепископ Данило II и архитектура Пећке Патријаршије*, Зборник Архиепископ Данило II и његово доба, Београд, 1991, 295-309; М. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII в. II*, Београд, 1995, 15-87.

50 This place in Gračanica Slobodan Ćurčić (*Грачаница, историја и архитектура*, Београд-Приштина 1988, 57) calls the *room on the upper floor*. Author of the study of painting, Branislav Todić calls this space katechoumena presuming that that indeed was its function. This hypothesis is based on the analysis of the fresco decoration, the so-called frescoes with yellow background, that form part of the unbroken stylistic chain dating back to Studenica monastery and through the whole of 13<sup>th</sup> century (*Грачаница, сликарство*, Београд-Приштина 1988, 134-135).

51 Сл. Ђурчић, *op. cit.*, 112.

52 „А ту начини помост по њој у висину што се зове катихуменија (**my italics**) по којима је ишао архијереј у божанствену цркву“. Данилов ученик, *Живот архиепископа Данила II*, Београд, 1989, 112.

53 М. Шупут, *op. cit.*, 45-67.

54 М. Чанак-Медић, *Архиепископ Данило II и архитектура Пећке Патријаршије*, 295-309.

55 И. Николајевић, *op. cit.*, 453.

that they were used as lodges of sovereigns and later as cells of clerical dignitaries and that by virtue of their elevated position they had derived from Early Byzantine church galleries in circles associated with Constantinople<sup>56</sup>.

Although the exact function of the katechoumena in Serbian medieval architecture still remains unclear, as well as its form that varies from spacious room(s) as in Žiča or even in the Patriarchate of Peć, through much smaller rooms in Gračanica and Theotokos Ljeviška, it is clear that it provided space for physical seclusion from the nave of the church whilst being at the same time a part of it. Was it conceived for the usage of sovereigns or hermits as in the enkleistra of S. Neophitos in Paphos in Cyprus, as was supposed by Sl. Ćurčić<sup>57</sup>? This is still to be investigated. What is certain is, and all the authors agree upon that, is its location in the upper storey of the narthex or exonarthex with the opening for direct communication with the nave of the church.

---

56 В. Ђурић in: *Историја српског народа I*, 391.

57 Сл. Ђурчић, *Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури*, 84-86.

**Vladislav B. Sotirović**  
*University of Vilnius, Lithuania*

## THE CROATIAN NATIONAL REVIVAL MOVEMENT (THE "ILLYRIAN MOVEMENT") AND THE QUESTION OF LANGUAGE IN THE PHASE FROM 1830 TO 1841

### INTRODUCTION

The article investigates how language influenced ethnonational group identity of Croatian national leadership during the first period (1830–1841) of Croatian national revival movement that was formally named as the *Illyrian Movement*. This work is an attempt to reconstruct the main stream of linguistic policy by the leaders of the movement (in the first phase of it) and their outlines how to solve the South Slavic question within a part of Central and South East Europe.

Previous research into the problem basically failed to investigate the role of language in the ideological structure of the *Illyrian Movement* as a model of the definition of Croatian, respectively Serbian, nationality and as well as a model of the creation of a ethnolinguistically-defined national states of Croats and Serbs. The findings of the previous research largely misinterpreted the linguistic side of the political ideology of the Movement, mainly suggesting that Croatian political leadership fought for pan-South Slavic cultural and even political unification. However, my research-results are indicating that most probably an ultimate goal of the Movement was to establish a Greater Croatia and as such to politically reshape a map of the Balkan Peninsula and the South East Europe.

In other words, the main attention in the former investigations has been to analyze the political structure of the ideological framework of the Movement, while the structure and the importance of the linguistic model of the national determination and the creation of a united national state has been largely disregarded. The subject need to be further investigated for at least two reasons: 1) the previous research in the field was incomplete; it still remains unclear whether or not language played an important role within the ideological framework of the Movement, and 2) the results of the previous research are controversial: (a) within one approach, the ultimate political aim of the Movement was to establish an

united South Slavic, basically Croato-Serbian, national state, whereas (b) within the other approach, the leaders of the Movement struggled for an independent Triune Kingdom of Dalmatia, Croatia and Slavonia.

*Method of comparison* and *method of text analysis* are used in the investigation of Croatian and Serbian linguistic nationalism during the first period of the *Illyrian Movement*. Both methods are used for the purpose of sociolinguistic examination of the role and function of language in the process of national determination and national-ideology creation, internal national cohesion and distinction from the others by the Croats and Serbs at the time of the Movement.

The majority of published works on the topic in Yugoslav historiography after both the WWI and WWII deal with the manifestation of extreme pan-South Slavic unity in cultural-linguistic point of view. The ideology of the Movement became (mis)used for the practical-political purpose of Serbo-Croat and Yugoslav brotherhood and unity within Yugoslavia(s).

### **THE ORIGINS OF THE MOVEMENT**

The Croatian national revival movement (officially as the *Illyrian Movement*) emerged with the name of Croatian national worker and politician of German origin<sup>1</sup>, Ljudevit Gaj in 1830 when he published in Budim a brochure in two languages (Croatian-*kajkavian* and German) *Kratka osnova horvatsko-slavenskoga pravopisanja/Die Kleine Kroatische-Slavischen Orthographie* (*Short Foundation of Croatian-Slavonic Orthography*). This publication marked the beginning of the Croatian national revival movement, which is considered in Croatian historiography as the period of Croatian national renaissance. From this period starts a modern Croatian history, but also and modern Croatian nationalism and history of political thoughts. The brochure *Kratka osnova horvatsko-slavenskog pravopisanja* became the foundation for the further development of the policy of standardization of literal-public language of the Croats and as well a reform of orthography among the Croats. Incontestably, Lj. Gaj in 1830 reformed the Croatian orthography and stressed a literal unity of the Croats with the other South Slavs, particularly with the Serbs who were speaking (only) *štokavian* dialect. Gaj's ortographic modification of Croatian writings was done fundamentally according to the pattern

---

1 His father, Johan Gay, was a German physician who came to live in northern Croatia (in Krapina) in 1786. Gaj's ancestors from the father side were from Burgundy and Slovakia. Gaj's mother was Juliana Schmidt. Gaj's mother tongue was German (I. Perić. *Povijest Hrvata*. – Zagreb, 1997, 151).

of the Czech orthography. This new Croatian orthography, which was accepted by the neighbouring kajkavian Slovenes as well, became known as *gajica*.<sup>2</sup>

In the same year (1830) a *protonotar* (secretary) of Triune Kingdom, Josip Kušević, published in Latin language one of the most important political works in Croatian modern history: *Iura municipalia*... The book was dealing with the special political rights and constitution of the Kingdom of Dalmatia, Croatia and Slavonia. The author in point of fact tried to refute Hungarian claims that after the year of 1102 (when Kingdom of Dalmatia, Croatia and Slavonia joined the Kingdom of Hungary by personal union in the personality of the Hungarian King Coloman (“the Book-Lover”) 1095–1116), Croatia, Dalmatia and Slavonia (three historical provinces of Croats claimed by Croatian historiography) became the ordinary province within a greater historical Hungary without any special political status, rights or autonomy. In other words, Hungarian politicians claimed that after the year of 1102 Croatia, Slavonia and Dalmatia lost any state or *municipal* rights and that historical lands of Croats became *partes subjectae* (“subdued parts”) to Hungary. It means, furthermore, that Hungarian language has to be the only mandatory public-official medium of communication within the whole Hungary including and the Triune Kingdom. However, contrary to such Hungarian claims, Kušević argued that historical Croatian lands made a political union with Hungary and that after 1102 Hungary and Croatia were *regna socia* (“united kingdoms”) with equal political rights. This Kušević’s program became the first formulation of Croatian historical rights, which later in the 19<sup>th</sup> century became the foundation of the programs of several Croatian political parties. Among them the most important has *Croatian Party of Rights* been, established in 1861.<sup>3</sup>

The next step in development of Croatian national revival made Ivan Derkos when he published in 1832 in the Latin language in Zagreb/Zágráb *Genius patriae super dormientibus suis filiis* (*The genius of the motherland above its sleeping sons*). Derkos with this book tried to wake up the love toward motherland among the Croats, but in addition to promote an idea of the one single Croatian literal language that has to be composed by a combination of the three South Slavic dialects: *kajkavian* (spoken by the Croats in north-western Croatia and Slovenes in Slove-

2 D. Pavličević. *Povijest Hrvatske. Drugo, izmijenjeno i prošireno izdanje*. – Zagreb, 2000, 244.

3 A. Starčević. *Izabrani politički spisi*. – Zagreb, 1999; D. Pavličević. *Povijest Hrvatske. Drugo, izmijenjeno i prošireno izdanje*. – Zagreb, 2000, 245; M. Gross. *Povijest pravaške ideologije*. – Zagreb, 1973.

nia), *čakavian* (spoken by the Croats in northern Dalmatia, Istria and Dalmatian islands) and *štokavian* (spoken by all Serbs and very small number of those who accepted the ethnic name of Croats at that time).<sup>4</sup> However, Derkos was in opinion that all of these three South Slavic dialects were spoken solely by the Croats, i.e. that Croatian language consists *kajkavian*, *čakavian* and *štokavian* dialects. This Derkos' claim became from the mid-19<sup>th</sup> century the key backbone within a framework of Croatian linguistic nationalism. It provoked in due course a Serbian reaction and finally alienated Serbs from the Croatian *Illyrian* ideology of Yugoslavism.

In the same year, Croatian count Janko Drašković published in Karlovac *Disertacija iliti razgovor... (Disertation or Talk...)* which was the first political book written in Croatian language. This work was actually the political program of both the Croatian national revival movement and the Croatian nation in which the author required political, economic, linguistic and cultural union of all "Croatian" lands into one single national state of ethnolinguistic Croats. At such a way united Croatia was named by Drašković as a *Greater Illyria*. The lands which should be incorporated into united Croatia were: Croatia, Slavonia, Rijeka/Fiume, the Military Border, Bosnia, Herzegovina, Montenegro, Dalmatia and Slovenien provinces. According to him, an united Greater Croatia would stay in political union with Hungary, but both Hungary and united Croatia would remain as the parts of the Habsburg Monarchy. In united Croatia the official language would be *Illyrian*, i.e. "Croatian" language of *štokavian* dialect, while the supreme authority would be in the hands of the *Ban* (the Governor or *prorex*). Also, he required a modification of the Croatian feudal system and development of the Croatian trade and economy.

Undeniably, the mentioned writers have to be considered as the founders of the so-called *Illyrian Movement*, which lasted until 1847 when the national language of Croats achieved a final victory over Germanization and Magyarization in Croatia and Slavonia and when the *Illyrian* name (as the common name for all South Slavs) was replaced with the national name of the Croats. Basically, the time of *Illyrian Movement* is the most important period of the Croatian renaissance. In the larger sense of periodization, the whole Croatian national revival movement can be subdivided into: 1) the period of the preparatory time from the end of the 18<sup>th</sup> century to 1829; 2) the first (early) period from 1830 to 1834; 3) the developed period from 1835 to 1842; 4) the period of the prohibition of

4 П. Милосављевић. *Срби и њихов језик*. – Приштина, 1997, 13–50.



the *Illyrian* name (1843–1845); and 5) the period of a replacement of the *Illyrian* name by the national name of the Croats (1846–1874).<sup>5</sup>



*Territorial distribution of Serbs and Croats after their migration to the Balkans, according to Constantinus VII Porphyrogenetus*

### **THE ILLYRIAN MOVEMENT UNTIL THE CREATION OF POLITICAL PARTIES (1841)**

Certainly, the publishing of Gaj's *Kratka osnova horvatsko-slavenskoga pravopisanja/Die Kleine Kroatische-Slavischen Orthographie* in 1830 marked the beginning of the Croatian national revival movement and made Ljudevit Gaj to be a leading figure of it. The essential value of the book was that Gaj proposed a creation of one literal language for all Croats. It was a revolutionary act at that time, which was done, according to Gaj and other leaders of the movement, for the ultimate political-national purpose to unify Croatian population and Croatian lands. At such a way, the Croats and their lands would be united on the language-literal base that was a crucial precondition for Croatian political unification in the future.

5 J. Šidak and co-authors. *Hrvatski narodni preporod*, t. I. – Zagreb, 1965, 7.

Lj. Gaj and his followers required that Croatian national language has to be accepted as an official-bureaucratic medium of correspondence in the Triune Kingdom. At that time the official language in Croatia and Slavonia (under Hungarian administration) was Latin. However, at the same time Hungarian magnates required that Hungarian language should be only official language in Croatia and Slavonia, but not Croatian one.<sup>6</sup> Ivan Kukuljević Sakcinski was the first Croatian politician who openly required (on May 2<sup>nd</sup>, 1843) Croatian language to become an official in Croatian feudal assembly (the *Sabor*). Nevertheless, Hungarian authorities rejected this requirement and at the same time prohibited the practice of Latin language of Croatian representatives in Hungarian feudal parliament (the *Dieta*), requiring the usage of only Hungarian. Hungarian *Dieta* issued in the same year a parliamentary decision that in ten years only Hungarian language would be the official language within the whole territory of the “Lands of the Crown of St. István” (i.e. historical Hungary from the Carpathian Mountains to the Adriatic Sea) including and Croatia and Slavonia (these two provinces were parts of Hungary, while Dalmatia has been a part of Austria). This struggle over the language issue in Croatia and Slavonia became the initial bit of fire in Croatia’s society which very soon became politically bipolarized into two opposite political parties: *narodnjaci* (supporters of Croatian national revival movement and Croatia’s independence in relation to Hungary) and *mađaroni* (pro-Hungarians who required closer links between Croatia and Hungary, i.e. Croatia’s total incorporation into Hungary).

The year of 1832 was one of the most important in history of Croatian national revival movement. Among other things, in this year Ljudevit Gaj asked the Habsburg authorities for permission to print Croatian national newspaper (*hrvatske novine*) and wrote in the same year a song “*Horvatov sloga zjedinjenje*”, which in the following years became Croatian anthem. This anthem became popular under the name which was derived from the very beginning of it: “*Još Hrvatska ni propala, dok mi živimo*.” In the same year, as well, the Croatian assembly (the *Sabor*) elected Franjo Vlašić for Croatian Governor (the *Ban*) for the period from 1832 to 1840. He chose General Juraj Rukavina for the vice-captain of the Croatian-Slavonian kingdom. On this occasion Rukavina gave a speech in the *Sabor*, but unusually not in the Latin but rather in Croatian-*kajkavian* language. It was the first speech in national language in Croatian *Sabor*.

As it is mentioned above, in 1832 Ivan Derkos printed one of the most influential books of the movement – *Genij domovine nad svojim*

6 B. Šulek. *Hrvatski ustav*. – Zagreb, 1883, 80.

*sinovima koji spavaju (Genius patriae...)*, which was the first cultural and national program of the *Illyrian Movement* with the final idea to create a single literal language of the Croats, whose literature up to that time was mainly written in *čakavian* and *kajkavian* dialects (or languages). Josip Kundek promoted the same idea in his work *Rec jezika narodnoga* in 1832 where he emphasised the old national glory of the Croats.<sup>7</sup> However, mature-developed political program of the movement was framed by the work of count Janko Drašković in the same year of 1832 when he published *Disertatia iliti razgovor, darovan gospodi poklisarom zakon-skim i buducem zakonotvorcem kraljevinah nasih...* This manuscript was written in *štokavian* dialect, regardless on the fact that Drašković was *kajkavian* speaker (likewise Ljudevit Gaj too) and the work was printed in the city of Karlovac where *kajkavian* dialect was spoken, but not *štokavian* one.

For the matter of better understanding the research-issue, it should be said that the so-called *Serbo-Croatian language* (an official name for the common language of Serbs and Croats in the time of both former Yugoslavias) is divided into three basic dialects according to the form of the interrogative pronoun *what*: *kajkavian* (what = kaj), *čakavian* (what = ča), and *štokavian* (what = što). At the time of *Illyrian Movement*, *kajkavian* dialect was spoken in north-western parts of Croatia proper (around Zagreb and Karlovac), *čakavian* in the northern coast area and the islands of eastern Adriatic shore (Istrian Peninsula, area around Zadar, Rijeka, Split) and *štokavian* within the area from Austrian Military Border/*Vojna Krajina* (present-day in Croatia) in the north-west to the Šara Mountain (on the border between Kosovo and Macedonia) in the south-east. The *štokavian* dialect (spoken in Serbia, Montenegro, Bosnia, Herzegovina and biggest part of present-day Croatia) is divided into three sub-dialects (*ekavian*, *ijekavian*, *ikavian*) according to the pronunciation of the original Slavic vowel represented by the letter *jat*.<sup>8</sup>

J. Drašković's manuscript, anyway, became not only an extensive program of the *Illyrian Movement*, but also and a political program of the Croatian people.<sup>9</sup> His proposal upon creation of the *Greater Illyria* (i.e. a Greater or united "Croatia" composed by Croatia proper, Bosnia and Herzegovina, Austrian Military Border, Dalmatian city of Rijeka, Dalmatia, Slavonia, Montenegro and Slovenia) on the bases of Croataian state rights (*iura municipalia*) became an official program of the *Illyrian Move-*

7 D. Pavličević. *Povijest Hrvatske. Drugo, izmijenjeno i prošireno izdanje*. – Zagreb, 2000, 247.

8 V. Dedijer. *History of Yugoslavia*. – New York, 1975, p. 103; B. Jelavich. *History of the Balkans: Eighteenth and Nineteenth Centuries*. – Cambridge, 1983, 304–308.

9 J. Šidak and co-authors. *Hrvatski narodni preporod – Ilirski pokret*. – Zagreb, 1990, 210.

ment. Simultaneously, Drašković supported I. Derkos' idea of creation of the common literal language of the Croats, but differently from Derkos count Drašković proposed only *štokavian* dialect (spoken at that time by all Serbs and only minority of Croats)<sup>10</sup> as the standardized language of Croatian literature. This language he called as *Illyrian* and accepted at the same time the so-called "Illyrian theory" upon Croatian ethnolinguistic origin according to the old Croatian tradition especially from Dalmatian shore.

This theory traced back among the Croats to the humanist from Dalmatian city of Šibenik, Juraj Šižgorić, who wrote a short history of his native city around 1477 (*De situ Illyriae et civitate Sibenici*). In this work the author undoubtedly stressed that ancient Balkan *Illyrians* (ab-origines of western and central regions of the peninsula) have been a real ancestors of the modern Croats. According to his (wrong) opinion, St. Jerome, a native from Dalmatia, was a Croat who invented the first Slavic alphabet – *Glagolitic* one. A half a century later this Šižgorić's idea of Illyrian origin of Croats and all Slavs (Southern, Eastern and Western) was further developed by Dominican friar from Dalmatian island of Hvar – Vinko Pribojević in his public lecture *De origine successibusque Slavorum* given in the city of Hvar in 1525 and published in Venice in 1532. For him, Greek philosopher Aristotel, Macedonian King Alexander the Great, Roman Emperors Diocletian and Constantine the Great, St. Jerome, SS. Constantine (Cyril) and Methodius were Illyrians, i.e. Slavs. Also Pribojević was the first to claim that three brothers, Czech, Lech, and Rus, were expelled from the Balkans and consequently became the founders of Bohemia and Czechs, Poland and Poles and Russia and Russians (in fact *Rus'*). Likewise Pribojević, Mauro Orbini, a Benedictine abbot from Dubrovnik who wrote an extensive history of Serbia (and in the lesser extend of Croatia and Bulgaria) under the title *Il regno degli Slavi* (published in Pesaro in 1601), saw the Slavs everywhere<sup>11</sup> and the Illyrians as "the noble Slavic race". For him, the soldiers of Alexander the Great were Slavs who spoke "the same language which is today spoken by the inhabitants of Macedonia" (the *Muscovite Annals* expressly state that the Rus' are of the same race as were the ancient Macedonians). Finally, Orbini advocated the idea that the first Slavic alphabet, popularly called *Bukvica*, i.e. *Glagolitic* script (for him second Slavic script – *Cyrillic* was invented by the saintly brothers from Salonika – Cyril and Methodius), was invented by St. Jerome, who was a Slav, "since he was

10 Б. Брборић. *О језичком расколу. Социолингвистички огледи I*. – Београд, 2000, 324; Б. Брборић. *С језика на језик. Социолингвистички огледи II*. – Београд, 2001, 321–326.

11 А. Schmaus. "Vincentius Priboevius", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. – 1953, 254.

born in Dalmatia”.<sup>12</sup> M. Orbini repeated the old Dalmatian theory that the three Balkan Slavic tribes, led by the brothers Czech, Lech and Rus’, moved northward and established the three new Slavic states – Bohemia (first ruled by Czech), Poland (first ruled by Lech) and Russia (first ruled by Rus’). For Orbini, modern Czechs, Poles and Russians likewise all South Slavs originated in the Balkan Illyrians. However, a century later, Croat Pavao Ritter Vitezović (of German origin) went one step further: he claimed in 1700 and 1701 that all Slavs had a common progenitors in ancient Illyrians who were in fact the ethnolinguistic Croats.<sup>13</sup> Vitezović’s main programmatic idea upon unification of “all Croatia” (*totius Croatia*) became a century later an official political program of the leaders of Croatian *Illyrian Movement*.<sup>14</sup>

It is important to notice that St. Jerome (Hieronymus) from Dalmatia was as well appropriated as a Slav and later on exclusively as a Croat. Consequently, the Latin-language Bible, which was written by St. Jerome and used by all Catholic Slavs in Europe was recognized by Dalmatian Catholics as achievement of the Slavic Croat. Moreover, St. Jerome was unjustifiably proclaimed as an inventor of the oldest Slavic alphabet – the *Glagolitic* one, named as “Jerome’s script” and subsequently this font became appropriated by Croats as their own original and national characters that became used and by other Slavonic peoples.

Thus, this first written Slavic language (named by the scholars as *Old Church Slavonic*), and devised in fact by Constantine (Cyril) and Methodius in the middle of the 9<sup>th</sup> century<sup>15</sup>, became appropriated by Croats in the Middle Ages and later on as a Croatian national and indigenous literal language. This belief founded an ideological doctrine in the later centuries for the claiming that all people (i.e. Slavs,) who used this language virtually belonged to Croatian ethnic community. In the late medieval period following a popular tradition about him, St. Jerome has been assumed as a spiritual progenitor of Croatian people who translated Hebrew and Greek holy writings (*sacre scripture*) to

12 M. Orbini. *Kraljevstvo Slovena*. – Beograd, 1968, CXLII–CXLIX.

13 Eq. Pavlus Ritter [Pavao Ritter Vitezović]. *Croatia rediviva; regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700. About historical development of Slavic idea among the Croatian Baroque writers see: J. Šidak. „Počeci političke misli u Hrvata – J. Križanić i P. Ritter Vitezović”, *Naše teme*, № 16. – 1972; T. Eekman, A. Kadić (eds.). *Juraj Križanić (1618–1683): Russophile and Ecumenic Visionary*. – The Hague, 1976.

14 Lj. Gaj. „Horvatov Szloga y Zjedinenyje”, *Danicza Horvatska, Slavonska y Dalmatinzka*. – January 7<sup>th</sup>, 1835.

15 J. Fine. *The Early Medieval Balkans. A Critical Survey from the Sixth to the Late Twelfth Century*. – Ann Arbor, 1994, 302.

both Latin and Slavonic languages.<sup>16</sup> Even and Roman Catholic Church accepted this popular opinion that St. Jerome was a founder of Slavonic literacy.<sup>17</sup>

I. Derkos and J. Drašković promoted *štokavian* dialect of Renaissance and Baroque literature of Republic of Dubrovnik (Ragusium/Ragusa) as Croatian one—an act which created among the Croats a national conscience upon Ragusan cultural heritage as solely a Croatian one. However, Serbian philologist Branislav Brborić (and many others) is in opinion that *štokavian* literature of Dubrovnik belongs to Serbian cultural heritage as this dialect is national Serbian language, but not Croatian one. According to his research, there are many Latin-language documents in the *Archives of Dubrovnik* in which the language of the people of Dubrovnik (*štokavian* dialect of *ijekavian* speech) is named as *lingua serviana*, but there is no one document in which this language is named as *lingua croata*.<sup>18</sup> B. Brborić claims further that for centuries citizens of Dubrovnik had “some” Serbian national consciousness and perception that their spoken language is Serbian. Among Ragusan inhabitants there was no Croatian ethnolinguistic consciousness before the *Illyrian Movement* and before Dubrovnik became included into Catho-

16 V. Štefanić. „Tisuću i sto godina od moravske misije”, *Slovo*, № XIII. – 1963, 34–36.

17 However, many of ancient and early mediaeval historical sources are using the term *Illyrians* as a synonym for modern ethnic-name of the *Serbs* and claiming at the same time St. Jerome from Dalmatia was in fact of a Serb origin. There is a visible tendency, based on the sources and tradition, among contemporary Serbian historians and ethnologists to claim that Serbs are the oldest Balkan, i.e. indigenous, people, and even more that the original name for all Slavs has been – the *Serbli*. See for instance: О. Луковић-Пјановић. *Срби...народ најстарији*. I-III. – Београд, 1994; Б. Влајић-Земљанички. *Срби староседеоци Балкана и Паноније у војним и цивилним догађајима са Римљанима и Хеленима од I до X века*. – Београд, 1999; Д. Јевђевић. *Од Индије до Србије. Прастари почеци српске историје. Хиљаде година сеобе српског народа кроз Азију и Европу према списима и цитатима највећих светских историчара*. – Београд, 2000 (reprint from 1961, Rome); М. Јовић. *Срби пре Срба*. – Краљево, 2002; Ј. Бајић. *Блажени Јероним, Солинска црква и Србо-Далмати*. – Шабац, 2003.

18 Yugoslav linguist Ranko Bugarski is in opinion that in sociolinguistic sense the dialects are not a separate languages, but in linguistic sense they are. According to him, a “dialect” is a “language” which lost political battle, while “language” is a “dialect” which won political battle. In the other words, it is only political decision if one “dialect” will be proclaimed as a “language”. For him, in fact the most important criteria which makes a difference between the “language” and the “dialect” is a *comprehensibility* (R. Bugarski. *Uvod u opštu lingvistiku*. – Beograd, 1996, 238–239). Serbian philologist and academic Ljubomir Stojanović (1860–1929) was in opinion that around 20% of South Slavic population can not be exactly classified to one linguistic-national group according to their spoken language because they are speaking “mixture dialects” of two languages. Thus, there are “transitional zones” between South Slavic languages (Љ. Стојановић. *Приступна академска беседа*. – Београд, 11-I-1896).

lic Habsburg Monarchy (from 1815).<sup>19</sup> In other words, from the time of *Illyrian Movement* the process of Croatization of Dubrovnik, backed by the Habsburg authority, started. Consequently, all Catholic Serbs from Dubrovnik became national Croats whose language was proclaimed by the leaders of the *Illyrian Movement* as *Croatian language* of *štokavian dialect* and *ijekavian* speech.<sup>20</sup> Therefore, after 1830 Croatian national workers considered the people from Dubrovnik exclusively as Croats and Ragusan history and culture as Croat ones. Consequently, an anthology of *Stari pisci hrvatski (Old Croatian Writers)* where many Ragusan writers were published among others was printed in Zagreb from 1869 onwards. The edition of this collection was criticized by the Serbs as Croatian attempt to appropriate Serbian cultural heritage of Dubrovnik with the final political aim to include the territory of Dubrovnik, which never was a part of Croatia, into united greater Croatia.

Before Dubrovnik with Southern Dalmatia was included into Croatia for the first time in history due to Communist rearrangement of the inner-territorial structure of Yugoslavia by her federalisation two of the most fervent defenders of Serbian character of Dubrovnik against the claims of the leaders of the *Illyrian Movement* that this city-state belongs to the Croatian history and cultural heritage were Catholic Serb and famous philologist from Dubrovnik–Milan Rešetar (1860–1942) and Serbian Orthodox priest–Dimitrije Ruvarac (1842–1931).

M. Rešetar concluded, after the extensive research in the *Archives of Dubrovnik* and as a person who very well knew Ragusan literature, that: a) the people from Dubrovnik were and are the ethnic Serbs; b) their spoken and literal language is Serbian because they were speaking and mainly writing in *štokavian* dialect;<sup>21</sup> c) the Dubrovnik citizens, however, did not feel themselves as the Serbs since for them the ethnic name *Serbian* was relating only to those who lived in Serbian state: as Dubrovnik never was included into Serbia for that reason Ragusan people did not call

19 Б. Брборић. *С језика на језик. Социолингвистички огледи II*. – Београд, 2001, 43–44, 68.

20 П. Милосављевић. *Срби и њихов језик*. – Приштина, 1997, 13–41, 412–426, 466–476.

21 The spoken language of the people from Dubrovnik was always *štokavian* dialect, but their literature was written in four languages: *Latin, Italian, čakavian* dialect, and *štokavian* dialect. The last two were “domestic languages”. *Čakavian* dialect was used till mid-15<sup>th</sup> century as the most fashionable literal language in the whole Dalmatia besides the Italian and Latin. However, from the mid-15<sup>th</sup> century the writers from Dubrovnik mainly wrote in *štokavian* dialect that became the language in which the most glorious Ragusan literature (the period of Baroque) was written. According to the most critics of the Slavic literature, probably, the *štokavian* Baroque literature of Dubrovnik gave the best examples of the Slavic Baroque literature.

themselves as Serbians; d) they, however, did not call themselves as Croats too; e) usually Ragusan people understood themselves as *Dubrovčani*, i.e. as the citizens of the Republic of Dubrovnik (citizenship-identity); f) the Serbs and Croats do not speak the same (*Serbo-Croatian/Croatian or Serbian*) language; g) Serbs and Croats are two different peoples.<sup>22</sup>

D. Ruvarac claimed that after Slavic migrations to the Balkans at the end of the 6<sup>th</sup> century the Latin municipality (city) of *Ragusium* became Serbianized and as a consequence of this process the city changed its name into Slavic-Serbian–*Dubrovnik* (Slavic *dubrava*=oak-forest). He refuted as well Croatian claims advocated by the leaders of the *Illyrian Movement* that all inhabitants of Croatia, Dalmatia, Dubrovnik and Slavonia can be only ethnolinguistic Croats regardless on their religion. However, Ruvarac was in opinion that *štokavian* dialect is only Serbian national language which was spoken in Serbia, Dubrovnik, Slavonia, Dalmatia, Montenegro and part of Croatia (the Military Border) by Orthodox, Catholic and Muslim believers. Especially he disproved Croatian idea that Slavonia (the region between the rivers of Sava and Drava, today included into Republic of Croatia) is a part of Croatia because historically it was all the time a separate province with separate provincial name whose inhabitants were speaking *Slavonian* language, as it is recorded in many historical documents. However, according to Ruvarac, the leaders of *Illyrian Movement* proclaimed that *Croatian* people and language (i.e. *kajkavian* dialect, which was spoken in north-western Croatia only by the Catholics) and *Slavonian* people and language (i.e. *štokavian* dialect, which was spoken in Slavonia by both the Orthodox and Catholics) as one *Croato-Slavonian* people and language, which was very soon started to be called by Croatian philologists as only *Croatian* people and language. Thus, *Slavonians* became *Croats* and *Slavonian* language became *Croatian* language. For Ruvarac, the same philologi-

22 М. Решетар. *Антологија дубровачке лирике*. – Београд, 1894; М. Решетар. „Најстарији дубровачки говор”, *Годишњак Српске краљевске академије*, № 50. – Београд, 1940; М. Rešetar. “Die Ragusanischen Urkunden des XIII–XV. Jahrhunderts”, *Archiv für slawische Philologie*, XVI Jahrgang. – Wien, 1891; М. Rešetar. “Die Čakavština un deren einstige und jetzige Grenzen”, *Archiv für slawische Philologie*, XVI Jahrgang. – Wien, 1891. However, during the time of Kingdom of Yugoslavia (1918–1941) Rešetar corrected his stand upon Serbs and Croats and their languages. Namely, under the strong influence of the official policy of “the integral Yugoslavism” Rešetar became an advocate of the idea that Serbs and Croats were and are speaking the same language, and therefore they belong to the same people who just has two names (see: В. Новак. *Антологија југословенске мисли и народног јединства*. – Београд, 1930). Nevertheless, Rešetar two years before died returned to his original idea that Serbs and Croats are two different peoples who spoke two different languages and that Ragusan literal heritage is definitely Serbian, but not Croatian.



cal strategy was implied by the Croatian *Illyrians* in the case of *Ragusan* people and their *our* or *Slavic* language (how did they usually call their language). The final consequences of such politics by the leaders of *Illyrian Movement* was Croatization of Slavonia and Southern Dalmatia with Dubrovnik. D. Ruvarac's stands can be summarized into three points: a) Serbs are all South Slavs whose mother tongue is *štokavian* dialect regardless on their religion; b) **Serbian and Croatian languages**, regardless on the fact that they are similar, are two separate languages; 3) Croats are speaking *kajkavian* and *čakavian* "languages" (i.e. dialects), but not *štokavian* one.<sup>23</sup>

According to the leading Slavic philologists from the end of the 18<sup>th</sup> century and the 19<sup>th</sup> century (Serb Dositej Obradović 1738–1811; Czech Pavel Josef Šafařík 1795–1861; Czech Josef Dobrovský 1753–1829; Slovene Jernej Kopitar 1780–1844; and Slovene Franc Miklošič 1813–1891), genuine Croatian national language was only *čakavian*, while *kajkavian* was originally only Slovenian national language, but in the course of time kajkavian speakers who lived in Croatia accepted Croatian national feeling.<sup>24</sup> All opponents of political ideology and national program of the *Illyrian Movement* (Serbs and Slovenes), concluded that the thesis of the *Illyrian Movement* that Croats are speaking three "languages" (i.e. *kajkavian*, *čakavian* and *štokavian*) should be refuted as wrong one because the leading principle in the whole Europe from the end of the 18<sup>th</sup> century onwards was that one nation can speak only one language, but not several of them.<sup>25</sup>

Undoubtedly, I. Derkos' and J. Drašković's works and patriotism framed the basic idea of political requirement by the leaders of the *Illyrian Movement*—political, linguistic and cultural unification of all "Croatian" lands. However, this idea was inspired by the work of Croatian nobleman and professional writer of German origin, Pavao Ritter Vitezović (1652–1713) who was the first among the Croats who advocated the con-

23 Д. Руvaraц. *Ево, шта сте нам криви!* – Земун, 1895. This book is important because the author is dealing with ethnolinguistic division between the Serbs and Croats.

24 Д. Обрадовић. „Писмо Харалампиију”, *Живот и прикљученија*. – Нови Сад, 1783; P. J. Šafařík. *Slawansky narodopis*. – Praha, 1842; P. J. Šafařík. *Serbische Lesekörner*. – Pest, 1833; P. J. Šafařík. *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*. – Buda, 1826; J. Dobrovský. *Geschichte der böhmische Sprache und Literatur*. – Wien, 1792/1818; J. Kopitar. *Serbica*. – Beograd, 1984 (reprinted selected works); J. Kopitar. „Patriotske fantazije jednog Slovena”, *Vaterländische Blätter*. – 1810; F. Miklošič. „Serbisch und chorvatisch”, *Vergleichende Gramatik der slawischen Sprachen*. – Wien, 1852/1879.

25 For instance: А. Петровић. „Шта смо ми, шта ћемо бити, како ћемо се звати?”, *Српски народни лист*, № 24, 25, 26. – 1839; Ђ. Николајевић. *Српски споменици*. – Београд, 1840.

cept of political unification of historical and ethnolinguistic *Croatia* and promoted the idea that ancient Balkan people–*Illyrians*, who lived in the Central and Western parts of the Peninsula at the time of ancient Greeks and Romans, were the real ancestors of modern Croats and all Slavs. In the other words, he championed the idea that Croats are descendents of ancient Balkan *Illyrians* and that all Slavs originated in Croats. His formula was: Illyrian = Croat = Slav.

P. R. Vitezović divided the whole world into six ethnolinguistic, historical, cultural and geographical areas, civilizations and cultures: I) **Germania**, which embraced the whole German-speaking world: 1. Holy Roman Empire of German Nation, headed by Austria, 2. Kingdom of Sweden (Sweden, Norway, Finland), 3. Denmark, 4. East Prussia, 5. Curonian Isthmus (Kurdiř neria) with Curonian Bay or Courish Lagoon (Kurdiř Marios), 6. Memel (Klaipėda), and 7. *Angliae regnum* (Scotland, England, Wales, and Ireland). II) **Italia cum parte Graeciae** (Italy with the part of Greece) referred to the 1. Apenninian Peninsula, 2. Corsica, 3. Sardinia, 4. Sicily, 5. Attica, 6. Peloponnesus (Morea), 7. the main number of Aegean and Ionian islands, 8. Malta, and 9. Crete. III) **Illyricum**, that was 1. almost the whole Balkans (except Attica and Peloponnesus with the adjoining islands), 2. Wallachia (Dacia and Cumania), 3. Transylvania, and 4. Hungary. IV) **Hispania**, which was composed by 1. Spain and Portugal, 2. their European possessions, and 3. their overseas colonies in Africa, Asia, Latin America with Florida and California. V) **Sarmatia**, that was 1. the territory of Polish-Lithuanian Commonwealth (the Republic of Two Nations), 2. Moldavia, and 3. Muscovy (i.e. the Russian Empire). Finally, VI) **Gallia**, that was France.<sup>26</sup>

The real ideological source for such a division of the whole world was the popular Slavic idea that decisively influenced Vitezović, who recognized that all Slavs belonged to a single ethnolinguistic community (having the same ethnolinguistic origin). Nevertheless, traditional idea of Pan-Slavism was metamorphosed by him eleven years later into the idea of Pan-Croatianism and a Greater Croatia. In fact, Vitezović claimed that all Slavs are Illyrians who were autochthonous inhabitants of Illyricum. For him it was clear that ancient Illyrians have been modern Croats and ancestors of all Slavs. This ideology of Croatian-Slavic ethnogenesis Vitezović developed in his work *Croatia rediviva...* (in 1700) that was an outline of more ambitious general history of the Croats and Croatia, i.e. entire Slavic population. In this work Vitezović divided a total territory

26 P. E. Ritter. *Anagrammaton, sive Laurus auxiliatoribus Ungariae liber secundus*. – Vienna, 1689, 69–117.

of, according to his opinion, ethnic-historical-linguistic Croatia into two parts: I) **Croatia Septemtrionalis** (*Northern Croatia*), and II) **Croatia Meridionalis** (*Southern Croatia*). The boundary between them was Danube River. Northern Croatia encompassed the entire territories of 1. Bohemia, 2. Moravia, 3. Lusatia (Łužica or Łużyca in Eastern Saxony and Southern Brandenburg), 4. Hungary, 5. Transylvania, 6. Wallachia, 7. Muscovy, and 8. Poland with Lithuania.<sup>27</sup> The people who were living in Northern Croatia were divided into two groups: 1. Northwestern Croats, called as Venedicos (*Wends*), and 2. Northeastern Croats, named as Sarmaticos (*Sarmatians*). The *Wends* consisted of Czechs, Moravians, and Sorbs (Sorabi who lived in Lusatia), whereas the *Sarmatians* were living in Muscovy, Lithuania and Poland,<sup>28</sup> i.e., were Rus', Lithuanians and Poles.

Vitezović found that ancestors of all Northern Croats – *Wends* and *Sarmatians* – have been the **White Croats** (*Belohrobatoi* from the Byzantine historical sources) who lived in the early Middle Ages around the upper Dnester River and upper Vistula River, i.e., Galicia and Little Poland. Traditional name from the sources for White Croatia was a *Greater Croatia* or an *Ancient Croatia*. In the time of Vitezović's writing of *Croatia rediviva*...this territory was integral part of the Republic of Two Nations (**Polish-Lithuanian Commonwealth**).

Vitezović's Southern Croatia, or Illyricum (the Balkans), was subdivided into two parts: *Croatia Alba* (White Croatia), and *Croatia Rubea* (Red Croatia). **Croatia Alba** was composed by *Croatia Maritima* (central and maritime Montenegro, Dalmatia and Eastern Istria), *Croatia Mediterranea* (Croatia proper and Bosnia-Herzegovina), *Crotia Alpensis* (Slovenia and Western Istria) and *Croatia Interamnia* (Slavonia with part of Pannonia). **Croatia Rubea** consisted of 1. Serbia, 2. north-eastern Montenegro, 3. Bulgaria, 4. Macedonia, 5. Epirus, 6. Albania, 7. Thessaly, and 8. *Odrysia* (Thrace).<sup>29</sup> There have been Vitezović's frontiers of "*limites totius Croatiae*" ("all Croatia") settled by ethnolinguistic Croats.<sup>30</sup> However, Vitezović recognized that his **Greater Croatia and Pan-Croatian** national identity was not unified in whole. In the other words, he acknowledged differences in borders, names, emblems, and customs: "*cum*

27 P. Ritter. *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700, 10.

28 P. Ritter. *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700, 10.

29 P. Ritter. *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700, 32.

30 P. R. Vitezović. *Mappa Generalis Regni Croatiae Totius. Limitibus suis Antiquis, videlicet, a Ludovici, Regis Hungariae, Diplomatus, comprobatis, determinati*, 1:550 000 (drawing in color), 69,4 x 46,4 cm. – Croatian State Archives, Cartographic Collection, D I. – Zagreb, 1699.

*propriis tamen singularum limitibus etymo, Insignibus, rebusque ac magis memorabilibus populi moribus*”<sup>31</sup> After all, he believed that these distinctions were of less importance than the common Croatian nationhood of all of these peoples and lands. His apotheosis of the common Croat name especially for all South Slavs (Illyrians) with regional and historic differences was expressed in Vitezović’s heraldic manual *Stemmatographia...* where he presented all Croatian historical and ethnolinguistic lands in the South East Europe, like Serbia, Bulgaria, Romania, etc.<sup>32</sup>

---

31 P. Ritter. *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700, 32; P. Ritter. *Stemmatographia, sive Armorum Illyricorum delineatio, descriptio et restitutio*. – Vienna, 1701.

32 P. Ritter. *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*. – Zagreb, 1700, 32; P. Ritter. *Stemmatographia, sive Armorum Illyricorum delineatio, descriptio et restitutio*. – Vienna, 1701; I. Banac. “The Insignia of Identity: Heraldry and the Growth of National Ideologies Among the South Slavs”, *Ethnic Studies*, vol. 10. – 1993, 223–227.

## О ЈЕДНОМ СЕМАНТИЧКОМ ТИПУ ВРЕМЕНСКИХ ПРИЛОГА

### *О систему временских прилога*

Прилози образују нехомогену врсту речи, што и иначе представља не мали проблем сваког истраживачког покушаја. Већ је и само одређивање појма прилога, посебно њихове класификације по значењу, различито код различитих аутора.<sup>1</sup> Одређивање прилога као врсте речи отежано је пре свега њиховом хетерогеношћу која је толика да се наглашава у скоро сваком делу које се бави врстама речи. У *Кембричкој енциклопедији* језика каже се да „неким традиционалним врстама речи недостаје кохерентност потребна јасно одређеној класи. То посебно вреди за прилоге”<sup>2</sup>. Типологија прилога углавном се заснива на критеријуму категоријалних значења, уз неретку појаву интерференције значења и нејасне класификације различитих група прилога. Тако, фреквентативни и редни прилози тумаче се и као начински и као временски; интензификаторе (типа *врло*) доскора смо могли наћи и међу начинским прилозима<sup>3</sup>; реченични прилози такође су недавно добили „уз дужну научну пажњу и адекватно име”<sup>4</sup>. Секундарна значења прилога бројна су<sup>5</sup>, што је ипак мањи проблем од чињенице да се одређен број прилога не може прецизно сврстати по значењу које зависи од контекста или само по себи осцилује између два значењска типа.

Савремена истраживања, заснована на вишестраном прилазу овој врсти речи, укључују, између осталог, и једну нову димензију у изучавању прилога. То је бављење „лексичком и семантичко-син-

1 В. С. Ристић, *Начински прилози у савременом српскохрватском књижевном језику*, 20-26.

2 И даље: „Неки су ту врсту речи упоредили с кантом за отпатке, у коју граматичари смештају све оне речи чији граматички статус није јасан.” Д. Кристал, *Кембричка енциклопедија језика*, 92.

3 В. М. Ивић, *О прилозима „за начин”*, *О зеленом коњу*, 254-283.

4 Исто, 285.

5 В. П. Пипер, *Језик и простор*.

таксичком страном проблема и општим прагматичким и мисаоно-логичким категоријама”<sup>6</sup>.

У том смислу прилоге је могуће је посматрати и класификовати према ужим семантичким обележјима која модификују категоријална обележја<sup>7</sup> и могу се применити на све категоријалне типове прилога. Одређени семантички типови прилога, како се показује, понашају се једнако или слично и у функционалном и синтаксичком смислу.

Када говоримо о прилозима за време, можемо издвојити две групе прилога: оне чије је обележје временска референцијалност и друге, неупућивачке, неререференцијалне (тип *дању*, *ноћу*, *зими*, *лети*). Први су, опет, према типу оријентисања у процесу временске локализације, јасно раздељени у два подсистема: прилоге који се директно, непосредно оријентишу према времену говорне ситуације (тип *сада*, *данас*, *летос*, *малопре*, *давно*) и прилоге чија је веза са временом говора секундарна, посредна (тип *тада*, *онда*, *дотад* и сл.) Уколико имамо на уму и чињеницу да је артикулисани говор проистекао из мисли, преко *унутрашњег говора*<sup>8</sup>, јасно је да човек у менталном процесу формирања говорног исказа мора полазити од референцијалног система у којем је центар он сам. Дакле, неспорно је и да се исказ формира на основама временских, просторних и, уопште, ситуационих одређења самог говорника. По Мартинеу, један од битних ослонаца језичке комуникације јесте управо „повјерење у ситуацију” које је присутно у свим језицима. Као један од видова ове појаве, он наводи и типове монема које функционишу тако што се ослањају на ситуацију<sup>9</sup>. У њих убраја и „референце на вријеме”, дакле и временске прилоге (као *јуче*, *данас*, *синоћ* итд.).

### **О „моменту говора” као оријентацији у значењу временских прилога**

У средишту оваквог модела локализације је, како се често наглашава, „моменат говора”. Централни прилог у овој групи је *сада*, заједно са прилозима који могу исказати време говорне ситуације

6 С. Ристић, *Начински прилози у савременом српскохрватском књижевном језику*, 19.

7 В. П. Пипер, *Заменички прилози*.

8 „Помоћу механизма унутрашњег говора, мисао и њена семантичка представа преформулишу се у дубинско–синтаксичку структуру будућег исказа, који се даље претвара у површинско–синтаксичку структуру и, најзад, у линеарно утврђен артикулисани исказ” А. Р. Лурија, *Основи неуроллингвистике*, 65.

9 В. А. Мартине, *Језик и функција*.

(нпр. *данас*), оно у чијим се оквирима одвија комуникација, у којем се говори. Међутим, мора се напоменути да је овакво дефинисање у ствари само најједноставнија формулација. Прво, иако „прилози за место и време имају веома скромну способност полисемије”<sup>10</sup>, управо прилози као *сада* или *данас*, који директно реферишу на „моменат говора” поседују могућност да означе и период знатно шири од тренутка у ком се дискурс одвија. Ово није и једини пример релативности појма „моменат говора”, што ће се код већег броја прилога и показати. Друго, како језик нема функцију само директне комуникације, то се исказ може појавити и као носилац релативних информација у смислу времена и места – исказом се може реферисати и на ситуационо неприсутне и неблиске „објекте”, који се постављају у средиште информације као статички елементи у односу на које се, даље, локализују други „објекти” (*Велики део свог живота провео је у Лондону... Овде, у Лондону, завршио је школу, а затим отишао...*). Није неуобичајено да се са сличним значењем у реферисању на време појави временски прилог:

Дефосе, кога је после јахања по хладном дану *сада* грејало јело и вино а младост нагонила да гласно размишља, *настављао је* са причањем. (ТХ,92)

Оваквим случајевима се нећемо бавити посебно, већ ће се они, тамо где постоји потреба за тим, издвајати и коментарисати уз поједине прилоге. Важно је, међутим, да је „моменат говора” обухватнија временска одредница но што овај израз казује, што ће се показати у даљој анализи.

Углавном ћемо ове прилоге, што њихова значења и дозвољавају, груписати пратећи њихов однос према прилогу *сад(а)* и, кад су у питању временски термини, према прилогу *данас*.

### **Прилог *сад(а)*, прилози од њега изведени (досад, одсад, засад), прилози убудуће, надаље**

Прилог *сад(а)* обележава тачку у којој се дискурс одвија. Њиме се фиксира тренутак или период садашњости, те је статичност његово основно семантичко обележје. Његове композите обележавају време до тог тренутка, односно од њега. Тако се „лево” и „десно” од прилога *сада* временска оса маркира са *досад(а)* и *одсад(а)*. Прилог *сад(а)*

Стојану се чини као да је она читаве недеље само о томе радила и то припремала и ево сад стиже к њему да му се покаже. (НТ,122);

<sup>10</sup> Д. Горган-Премк, *Полисемија и организација лексичког система у српскоме језику*, 25.

Сада је у Москви једанаест сати. (Греш, 92); ...на овом истом месту где ви и ја сада разговарамо... (ТХ, 416)

Прилог *сад(а)* се, као и прилог *данас* и остали прилози који примарно означавају време говорне ситуације, може односити и на нешто дужи временски период. Дужина тог периода није пресудна:

Ехее, јадна мајко, сада се тамо код нас пече ракија. (НТ, 110); Сад су, у лето 1811. године, ти послови били већ увелико у току. (ТХ, 398),

где се прилог *сад* односи на период дужег трајања, одређен контекстуално (*у лето 1811*) или искуствено (време кад се пече ракија) – период године, један месец или слично,

Младо мајчино лице све му је млађе; она сада њему може бити и ћерка. (Греш, 24); Ни сада, везану за кревет и са ногама отеченим од тромбофлебитиса, не оставља је ни једно вече саму. (Греш, 61)

када се прилогом *сад* означава и дужи период- неколико година живота, животно доба и сл,

Јок, друже, нема више фашизма, сад смо сви једнаки. (НТ, 18); ...чкиљи одозго из небеског плаветнила Цепелиново око, свевидеће политичко око, које сад, откад су укинули вјеру, у неку руку замјењује оно троугласто око изнад олтарских двери. (НТ, 18); Јер зло сада не носе само зли; зло носе и добри. (Греш, 14)

кад се односи на читав један (историјски) период, чије се трајање не ограничава.

Поред свога основног значења, прилог *сад* може се односити и на непосредно будући тренутак, али и на сегмент чија је удаљеност од времена говора такође релативна:

Погледај га само, као да ће сад проговорити. (НТ, 87); Тако ти се ја, мој Ницо, каменом на оном пашњаку и све ми се чини: сад ћу угледати наша брда. (НТ, 102)

Слично важи и у случајевима употребе прилога *сад* и кад се њиме означава прошлост:

Твој лепо Ратко је неваљалац, хохштаплер и фукара. Сад сам разговарала са човеком. (Госп, 173)

Прилозима *одсад(а)* и *досад(а)* фиксира се процес промене те им се могу приписати динамичка обележја - аблативност прилогу *одсад* а адлативност прилогу *досад*.

Конзули су се виђали о празницима, без срдачности и приснијег додира, као и досада. (ТХ, 385); Па и ту, као и свуда досад, дошло је на концу буђење. (НТ, 93)

Стотине година смо живили без тих конзула, па можемо и одсада... (ТХ, 10); Говори одсада као што си навикао! (ПИ, 162)



Прилози *одсада* и *досада* нису, међутим, посве симетрично дистрибуирани у односу на центар временске осе назначен прилогом *сада*. Прилог *одсад(а)* обухвата и садашњи, одн. тренутак говора, док прилог *досад(а)* то не чини. То се види и у, за разговорни језик честом, истицању типа *одсад на убудуће*, док је немогуће замислити одговарајућу инклузивност типа *раније и досад*.

Употреба прилога *досад(а)* веома је честа и за истицање истоветности стања у прошлости и садашњости, у поредбеним конструкцијама *као и досад, као и увек досад* и сл.

Прилог *засад* означава донекле неодређен временски обим. Неодређеност је јасна - не може се знати докле ће стање њиме детерминисано трајати. За то стање извесно је само да је могућа његова промена. У систему динамичких обележја, овај прилог се одликује перлативношћу, тј. време њиме означено у границама је датог периода који служи као локализатор.

О другим добрим и лошим странама нашег Шарова нећемо засад говорити, о томе ће касније бити ријечи, а сад најприје да видимо како се Шаров растао од свог газде... (ПЗК, 182)

Сличну опозитивну импликацију садржи и прилог *сад(а)*, али само у одређеним контекстима, дакле овога пута не као сопствену инхерентну сему. И, као најважније, не према будућности већ према прошлом стању. Ако погледамо примере наведене уз прилог *сада*, нпр.

Јок, друже, сад смо сви једнаки. Нема више фашизма.

Чкиљи одозго из небеског плаветнила Цепелиново око, свевидеће око, које сад, откад су укинули вјеру, у неку руку замјењује оно троугласто божје око изнад олтарских двери,

видећемо да се у тексту налази референт плана прошлости, што је потврда наше тврдње (нема више фашизма; откад су укинули вјеру), тј. да се контекстом наглашава супротност пређашњег стања и онога временски лоцираног прилогом *сад* и глаголским обликом. Да нема потребе за изражавањем опозиције у *прошлости / сада*, довољан би био глаголски облик, те би таква реченица била у овом погледу неутрална (*Сви смо једнаки* према *Сада смо сви једнаки*).

Што се прилога *одсад* тиче, реченица *Одсад нећеш ићи у биоскоп* обавезно претпоставља *досад си ишао у биоскоп*, тако да су ова два прилога у односу допунских синтаксичких елемената (а предикати антонимични).

Са прилогом *одсад(а)* корелира, и семантички и функционално, прилог *убудуће*, а временски период који он маркира често је сна-

жно детерминисан неким догађајем или променом стања / става у временском периоду обележеном са *сад*:

Тражио је од Давила да убудуће на сваком писму које му упути означи да у њему није реч о Роти. (ТХ, 431)

Понекад промена стања сасвим изостаје у импликацији исказа, те се остаје на „чистом” временском лоцирању:

И као што то често бива код сувише брижних и преморених људи, и Давил је заборављао, за тренутак, све што је тога дана чуо и преживео, све тешкоће и непријатности које га очекују сутра и убудуће. (ТХ, 496)

У овом смислу, као паралелан с прилогом *убудуће*, у односу према *одсад* јавља се и прилог *надаље*.

### **Прилози за означавање временске дистанце**

Прилози којима се потенцира растојање њима означеног тренутка / периода од онога означеног са *сада*, одн. момента говора, захватају време пре момента говора (антериорност) и време после њега (постериорност). Њихова дистинктивна особеност у односу на остале прилоге који се ослањају на период говорне ситуације управо је то растојање од њега, дистанца која може бити већа или мања. Код највећег дела ових прилога евидентна је њихова приближеност, мале и не оштро разграничене разлике од једног до другог. Навешћемо их редом, раздвајајући их по критеријуму антериорности / постериорности.

а) Прилози са значењем антериорности, градуелно наведени, јесу:

*управо* - Фон Паулић јавља да је управо примио вест да је рат између савезника и Француске срећно завршен. (ТХ, 506)

*малочас* - Врата су стајала у сивој даљини, проста и непомична, малко само одшкринута, као и малочас. (КнаО,138)

*малопре* - А кад је малопре Владимир по обичају звиждукао своје песмице, Вукашин га изгрдио... (Греш, 16)

*недавно, однедавно, донедавно* - Навршио је недавно четрдесет другу годину живота. (Госп,182); Донедавно је ишао у школу. (разг.); У нашем граду однедавно су у употреби таксиметри. (разг.)

*одавно, одавна* - Ми католици ту формулу одавно имамо. (ТХ, 370); Минуло је од тих невеселих дана већ скоро пола вијека, дједа одавна нема на овоме свијету, а ја још ни данас посигурно не знам какве је боје слез. (ГКНВ, 15)

*давно* - Али давно је речено да слободу није довољно стећи, него је много важније постати достојан слободе. (ТХ, 368)

*поодавно* – Било је то поодавно, не сећам се више свега... (разг.)

*доскора, одскора* - Он је био доскора, а можда је још и сада, у вежировој служби. (ТХ, 62); Одскора их виђам заједно. (разг.)

б) Прилози са значењем постериорности:

*ускоро* - ...јавио јој се из Суботице да ускоро долази у Београд. (Греш,115)

*скоро,скорије* (највише у изразима *што скорије, тим скорије* и сл.) - Скоро ћемо из Рима поћи. (ПИИ, 76); ...приморавајући га на увиђање: што више живи за будућност, што више дела за њу, тим неминовније и скорије постаје њена жртва. (Греш, 160)

*убрзо* - Не препознајући га, затвори му врата; убрзо се појави Бора Пуб у свиленом кућном огртачу, погурен, ћелав, остарео, измењен целом својом појавом и загледа га; ... (Греш, 233)

Са значењем *убрзо* јавља се, у секундарном значењу, и прилог *брзо*, када не значи *на брз начин* него *за кратко време*.

*зачас* - Кукавни мртвац још у ваздуху се изокрену и онако потрбушке – плас! – зачас нестале под водом, али исто тако брзо изрони на површину... (ГКНВ, 233)

Разматране прилоге са значењем временске дистанце могуће је разврстати на још један начин, у односу на критеријуме проксималности и дисталности (блискости и удаљености од момента оријентације). Прилози са обележјем проксималности и значењем антериорности не могу се прецизно степеновати на временској скали (упор. нпр. однос *малочас* и *малопре*, те *скоро* и *недавно*). Међу прилозима са обележјем дисталности налазимо *одавно*, *одавна*, *давно*, *поодавно*. То је много мањи број, у ствари тек један прилог са својим композицијским варијантима које и не чине симетричан и стабилан систем.

Од прилога са значењем постериорности ту је прилог *ускоро* (којем се приближава прилог *сад(а)*) у свом ширем значењу, кад означава непосредно будући тренутак / период, о чему је било речи).

### **Прилози којима се означавају периоди дана**

Следећа група прилога семантички оријентисаних према тренутку говора јесу временски термини, прилози „у којима је поред деиктичке компоненте јаче присутна и номинациона функција (именовање временских периода у којима се нешто локализује у односу на време говорне ситуације...)”<sup>11</sup>. У центру оријентације стоји прилог

11 П. Пипер, *Заменички прилози*, 45.

*данас*. Он може, као и прилог *сада*, имати уже и шире значење (*овога дана* и *у данашње време*).

Данас, пред одлазак у ту кобну шетњу, отац га са дирљивом боја-жљивошћу упитао:... (Греш, 23)

Када *данас* означава шири временски период („у данашње време”), трајање тога периода, у смислу прецизног одређења, постаје небитно. Период је спецификован не временски, већ својим карактеристичним обележјима, тако да његова дужина може бити различита: *Данас, у доба средстава масовних комуникација / данас, у 21. веку*, одн. *данас, кад је Естонија на путу интеграције у европске токове*:

Зар ти мислиш да један тако искусан тип какав је Иван пред сваким кога види брбља шта мисли о политици, за коју се данас залажу главе и читав један народ? (ВВ, 53); Они су у већини часни људи. Часнији и храбрији од многих који су данас слободни, а који су у данима изјашњавања за Резолуцију Информбироа били опрезни... (ВВ,106)

Као ознака за потпериоде које *данас* обухвата јављају се прилози:

*јутрос* - Један од бегова, који је јутрос говорио са људима из Конака, каже да је све уређено за одлазак француског конзула ... (ТХ, 531)

*вечерас* - И он се трудио да о томе мисли, али је осећао да за то треба више снаге и смелости него што он вечерас има. (ТХ, 455)

*довече, довечер* - Бринуо је: можда ће Милена стићи довече, како да је дочека, куда ће с њом без пасоша и новца? (Верн, 102)

*навече, ујутру, увече, предвече* - Однећу ујутру на поправку. (ВВ,70); Увече дође писац код мене да ме теши. (ВВ, 82); Тога поподнева дјед је био толико удобровољен да ме је навече чак и у млин повео. (ГКНВ, 19); Кад смо се предвече враћали кући и улицом близу моста Сан-Анђело возили, наједанпут наш кочијаш притера кола крају и заустави... (Ненадовић, 82)

Прилог *ноћас* је и хипоним прилога *данас* али и његов антоним. Ово проистиче из семантике прилога *данас*, и уопште именице *дан* којом се може означити период од двадесет четири часа али и, у ужем смислу, део тог периода од изласка до заласка сунца, дакле *оно што није ноћ*. Аналогно досад разматраним прилозима, и прилог *ноћас* значи<sup>12</sup>:

12 РМС, *ноћас*.

а. прошле, протекле, последње ноћи - Онда доручкуј, па лези. Ти ноћас сигурно ниси спавао. (ВВ, 65)

б. ове ноћи, у овој ноћи - Кад би ви само знале ко ово ноћас промиче овим жабљим шором. (Ђопић 1, 92)

в. идуће, наредне ноћи, прве ноћи која настаје - ...Веја пред вече дође код нашег чобанина Јована. –Јоване, хајде да ноћас обиђемо она два јунака. (ГКНВ, 253)

За прошлост и будућност, у односу на *данас*, постоје прилози *јуче* (*јучер*) и *сутра* (*сутрадан*, ијек. *сјутра*, *сјутрадан*), те један прилог за означавање потпериода - *синоћ*:

Рат који је јуче почео, слутим, биће српска катастрофа. (Греш, 339); Наврати сјутра пред ноћ, око пет, посједићемо код нас. (НТ, 139); Најпосле је послушао и вратио се у хан, уверавајући да ће се убити на прагу Конзулата ако до сутра не добије пасош. (ТХ, 447)

Сутрадан је био сјајан теферич на једној ливади, поред друма који води ка Турбету. (ТХ, 57); Сјутрадан је из вароши стигао вод милиције да очисти станицу и бераче одстрани из вагона. (НТ, 20)

Јутрос сам га затекла како сам га синоћ оставила. (ВВ, 196); Нешто од тога он је и назначио Душанки Луковић синоћ на растанку. (ВВ, 219)

Прилози *прекјуче* и *прекосутра* значе *дан пре јучерашњег*, одн. *дан после сутрашњег*:

Ја имам карту и за тебе да се прекосутра у Авру укрцамо за Канаду. (Греш, 164)

Упознали смо се у возу прекјуче. (Греш, 221);

...а ваљда нисам ни већа незналица од њих двојице, поготову оних студената што су ми прексиноћ сипали помије на главу... (Греш, 510)

Не сасвим одређеног значења је прилог *ономад* који углавном значи пре неки дан, недавно, а може значити (мада је то значење, судећи по изостанку из ексцерпираних грађе, потиснуто) и прекјуче.<sup>13</sup>

За прилоге *поподне*, *последодне*, *сабајле* карактеристично је да се њима обележавају периоди *данас поподне*, *сутра рано* уколико на други начин није прецизирано на који се дан односе. Дакле, ако других временских одредница нема, они подразумевају оно поподне, ондносно рано јутро које прво наилази. У овом смислу могу се у разматрању прикључити прилозима које одликује референцијалност и ослањање на време говорне ситуације.

Прилози *поподне* и *последодне*:

13 РМС, *ономад*.

... а касно поподне пуковникова униформа сама се враћа кроз Београд и тужно откида кораке уз стрму Балканску улицу. (НТ, 45); Како изостанем једном пре или послеподне, ето ти Вукала или Ђука к мени:...(ПИ, 25);

Прилог *сабајле* је турског порекла.<sup>14</sup> Донекле је застарео, али је ипак релативно чест у говорној употреби јер због своје стилске маркираности увек носи изразиту експресивност која му обезбеђује не занемарљиву фреквентност у језику.

Пјева он рану прохладну тугу крајишког старца, који овако сабајле, још крмељив, умјесто плећата бријега, гледа огољену заставу нечијег ђерма; ... (НТ, 61)

### **Прилози чије је значење везано за годину и доба године**

*Јесенас, зимус, летос /љетос, пролетос / прољетос*

Прилог *јесенас* има значења у току ове јесени, прошле јесени и прве следеће јесени. Прилог *зимус* употребљава се са значењем *протекле зиме*, мада је у нереткој употреби са значењем *ове зиме* (која долази), *идуће зиме*.<sup>15</sup> Значење прилога *зимус*, као уосталом и прилога *јесенас* и *летос*, „читљиво” је превасходно из контекста, најчешће из глаголског времена предиката реченице. Дакле, ови прилози не остварују различита значења као обележје свога лексичког потенцијала, већ у спрези са временом у ком је глагол, тако да се њихово значење може најшире одредити као годишње доба које је временски блиско „моменту говора” (дакле, нпр. оне зиме која је или управо протекла, или је у току, или је, пак, прва која долази). Ово је експлицитно казано у вези са прилогом *летос*, чије се значење дефинише као у току овога (прошлог или идућег) лета (тј. оног које је ближе).<sup>16</sup> Прилог *пролетос* разликује се од претходно наведених прилога по значењу: *прошлого пролећа исте године*.<sup>17</sup> Само са овим значењем потврђен је и у нашој грађи.

Кафе и друге прекоморске робе нема још од јесенас. (ТХ, 479)

Каже ми да је и о Везуву зимус писао, али не може да нађе; забацило се негде. (ПИ, 50)

...па и онај који летос није ни на кога главе окретао сада мора да

14 „С турском постпозицијом *-ile „cum”* прилог *сабаиле* = *сабајле*, „зором, сутра у јутро”... Балкански турцизам арапског подријетла (ар. *sabah*) из свагдање терминологије: буг. *сабахле*, *сабаиле*, арап. *sabah*” П. Скок: *Етимологијски рјечник хрватскога или српскога језика*, в. *Сабах*.

15 РМС, *зимус*.

16 РМС, *летос*.

17 РМС, *пролетос*.

изиђе и да заради, узајми или испроси, „да створи” и донесе кући. (ТХ, 142); Нисам ли ја тебе љетос уловио како се молиш богу на мојој шљиви? (ГКНВ, 249)

И пролетос је твој отац, као да никад није прескочио праг Вукашина Катића, као да му он не храни и не чува сина и жену, онако криминално, покварено напао његовог сина ... (Греш, 489); То ти је тај незгријан живот рата и револуције, који краткотрајно логорује и на овој станици, иако су посљедње пушке још прољетос умукле. (НТ, 17)

Прилога који би означио „ову годину”, ону која је у току, немамо, али их има за:

прошлу годину - *лане, лани*; за претпрошлу - *преклане*; за наредну - *нагодину, догодине*.

Лани је под Беч долазио и ту се оженио... (ТХ, 407); Фон Митерерова глава је говорила исто као лане, на расанку, горко и злурадо: - *Il y aura beaucoup de tapage*. (ТХ, 410)

### Закључак

Семантички тип временских прилога који акцију / стање локализују директно се оријентишући на време говорења обухвата неколико подтипова. Први су заменички прилози организовани око прилога *сада* (*одсад, досад, засад*).

Другу подгрупу чине прилози који обележавају временску дистанцу од момента говора, захватајући време пре момента говора (прилози са обележјем антериорности) и време после њега (прилози са обележјем постериорности). Код највећег дела ових прилога евидентна је њихова приближеност, мале и не оштро разграничене разлике од једног до другог. Прилози са обележјем проксималности и значењем антериорности не могу се прецизно степеновати на временској скали. С друге стране, међу овим прилозима и прилозима са обележјем дисталности (*давно, поодавно*) нема симетрије ни у погледу њихове бројности нити семантичке разноврсности. Од прилога са значењем постериорности ту је прилог *ускоро* (којем се приближава прилог *сад(а)* у свом ширем значењу, кад означава непосредно будући тренутак / период).

Прилози са најизраженијом номинационом функцијом јесу прилози који обележавају дан или део дана, односно годину и део године. Односи ових прилога показују и одређене специфичности: прилог *данас* функционише и као антоним и као хипероним прилога *ноћас*; кохипоними *летос, зимус, јесенас, пролетос* немају надређеног термина међу прилозима. Осим тога, не мали број временских при-

лога, у зависности од контекста, присутних (или одсутних) других временских одредаба и облика глагола у предикату, функционише и директно се оријентишући на моменат говора, али и као неререференцијални прилози (упор. *Ујутро идемо на море*, када се подразумева *сутра ујутро* и *Ујутро радим вежбе*, такође и: *У понедељак ујутро идемо на море*).

Често према прилозима овога семантичког типа стоје одговарајући, семантички донекле паралелни прилози који не учествују у исказивању временске референцијалности (*данас / дању, ноћас / ноћу, зимус / зими, летос / лети* итд.)

---

#### Литература:

ТХ – Иво Андрић, *Травничка хроника*, Сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево, 1976.

Госп. - Иво Андрић, *Госпођица*, Сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево, 1976.

КнаО - Иво Андрић, *Кућа на осами*, Сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево, 1976.

НТ – Бранко Ћопић, *Не тугуј, бронзана стражо*, Сабрана дјела Бранка Ћопића, Свјетлост / Веселин Маслеша, Сарајево, 1985.

ПЗК - Бранко Ћопић, *Приче испод змајевих крила*, Сабрана дјела Бранка Ћопића, Свјетлост / Веселин Маслеша, Сарајево, 1985.

ГКНВ - Бранко Ћопић, *Глава у кланицу ноге на вранцу*, Сабрана дјела Бранка Ћопића, Свјетлост / Веселин Маслеша, Сарајево, 1985.

Греш. - Добрица Ћосић, *Грешник*, БИГЗ, Београд, 1985.

ВВ – Добрица Ћосић, *Време власти*, Зограф, Ниш, 2001.

Верн. - Добрица Ћосић, *Верник*, Свјетлост, Сарајево, 1991.

ПИ – Љубомир Ненадовић, *Писма из Италије*, Рад, Београд, 1986.

РМС – *Речник српскохрватског књижевног језика* 1-6, Матица српска (1-3 и Матица хрватска), Нови Сад, 1967-1976.

РСАНУ – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1-15, Српска академија наука и уметности, Београд, 1959-1996.

П. Скок, *Етимологијски рјечник хрватскога или српскога језика* I-III, ЈАЗУ, Загреб, 1971-1973.



- Д. Гортан-Премк, *Полисемија и организација лексичког система у српско-ме језику*, Институт за српски језик САНУ, Београд, 1997.
- М. Ивић, *О прилозима „за начин”*, О зеленом коњу, Словограф, Београд, 1995.
- Д. Кристал, *Кембричка енциклопедија језика*, Нолит, Београд, 1998.
- А. Р. Лурија, *Основи неуролингвистике*, Нолит, Београд, 1982.
- А. Мартине, *Језик и функција*, Завод за уџбенике, Сарајево, 1973.
- П. Пипер, *Језик и простор*, Библиотека ХХ век, Београд, 1997.
- П. Пипер, *Заменички прилози (граматички статус и семантички типови)*, Институт за стране језике и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Нови Сад, 1983.
- С. Ристић, *Начински прилози у савременом српскохрватском књижевном језику*, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1990.



Данијела Здравих - Михаиловић  
Факултет уметности, Ниш

## ВИДОВИ ДИНАМИЗАЦИЈЕ РЕПРИЗЕ У СОНАТНОМ ОБЛИКУ КЛАСИЧАРА

У домаћој стручно–педагошкој литератури<sup>1</sup> аналитичка разматрања сонатног облика утемељена су на сагледавању карактеристика овог формалног обрасца првенствено у периоду музичког класицизма. Као обавезни конститутивни елемент класичног сонатног облика наводи се битематски садржај експозиције који укључује излагање друге теме у доминантном тоналитету (или у паралелном уколико је став писан у молу) и тонално помирење тема у репризи, односно излагање двеју тема у основном тоналитету.

Дефинисање примарних конституената сонатног облика класицизма донекле одређује и функцију репризе у оквиру сонатног облика. Међутим, поред своје примарне улоге реприза може да поседује и бројне измене. Нарушавање дословног понављања постаје саставни део сонатног облика (тонално помирење тема), као и минимум измена које обезбеђује тоналну основу за реализацију друге теме у репризи. Чињеница да еквивалентност не продазумева потпуну једнакост указује на непрегледне могућности испољавања различитости између еквивалентних делова форме (експозиције и репризе). Поред типолошког одређења различито конституисаних реприза, које се описују као „Изузеци у репризи”<sup>2</sup>, указује се и на бројне начине измене репризе који не припадају описаним изузецима, већ као „разноврсне прераде тема у погледу структуре (скраћење, проширење итд., што се чешће врши са првом него са другом темом), фактуре, динамичких односа, инструментације”<sup>3</sup>.

1 Властимир Перичић, Душан Сковран: *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд 1986; Милан Михајловић: *Музички облици*, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, Издавачка организација „Нота” Књажевац, Завод за издавање уџбеника – Нови Сад, 1989.

2 Властимир Перичић, Душан Сковран: *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд, 1986, 239.

3 Ibid, 233.

У истој литератури<sup>4</sup> запажа се релативно честа употреба термина *динамизација* или *динамизирање* музичког садржаја. Може се уочити да је музички садржај који се описује као динамизиран, на неки начин измењен у односу на своје првобитно излагање, те да је у питању измена која утиче на драматургију читавог става (композиције). Коришћење овог термина заступљено је са циљем појашњења разлога због којих се измене у репризи јављају: „Срећу се, међутим, и мелодијски вариране репризе, као и далекосежније прераде репризе у тематском и хармонском погледу, са циљем динамизације репризе.”<sup>5</sup>

Међутим, издвајање спроведених измена које се могу окарактерисати као неопходне у динамизирању музичког тока, као и разрешење самог појма остаје на нивоу његовог схватања у датом контексту.

Детаљније објашњење појма *динамизација* може се наћи у оквиру електронске верзије *Музичке анализе*<sup>6</sup> при чему се динамизација описује као „нарастање тензије, интензивирање активности музичких компоненти”.<sup>7</sup> Могућност прецизније дефиниције самог појма пружа увид у то шта динамизација јесте (чиме може да се оствари), док детаљније бављење околностима или системом измена које у музичком току иницирају динамизирање, остаје донекле неразјашњено.

Круг проблема који се отвара око појма *динамизација* немогуће је обухватити у само једном раду. Стога се у оквиру овог рада скреће пажња на само поједине околности у музичком току за које се може установити да узрокују динамизирање музичког садржаја. Приказ два различита начина динамизирања музичког садржаја репризе урађен је на примерима Бетовенових (Ludwig van Beethoven) клавијских соната оп. 49 бр. 1 и оп. 14 бр. 1.

У првом ставу сонате за клавир оп. 49 бр. 1 може се уочити један од начина динамизирања музичког садржаја при чему се прогресивне тенденције у репризи манифестују активирањем појединих музичких компонената унутар репризе – почетни ток показује по-

4 Ibid.

5 Ibid, 91 Иако се наведена констатација односи на измене репризе у троделној песми, сличне измене, као и сврха њиховог постојања могу се уочити и у репризи у сонатном облику.

6 Милош Заткалик, Милена Медић и Смиљана Влајић: *Музичка анализа 1*, Београд, Клио, 2001.

7 Ibid.

нављање садржаја експозиције у непромењеном виду, али се њен унутрашњи садржај трансформише.

Може се уочити да се у експозицији у сегменту који је окарактерисан као мост (такт 9-15) врши модулација из основног тоналитета (ге-мол) у тоналитет друге теме (Бе-дур). У оквиру тог одсека запажа се базична припадност тематском материјалу прве теме (почетни ток) у форми модулирајуће реченице са каденцом на доминанти.

Поред очекиване тоналне измене моста у репризи композитор посеже за додатним изменама које битно мењају карактер овог одсека – одсек којег карактерише „нижи” ранг (мост) у односу на главне тематске садржаје (прва и друга тема) у репризи добија другачији третман, тако да се по изразитости приближава првој и другој теми. Као средство за остваривање динамизирања овог одсека композитор користи другачију концепцију пратећег гласа, док је мелодијска линија водећег гласа очувана. Поред измештања у виши регистар (пратећи глас) уочава се и ритмичко убрзање настало коришћењем „ситнијих” нотних вредности (једнолични покрет у шеснаестинама) уз садејство са интервалима у обртају (интервали терце у пратећем гласу замењени су интервалима сексте). Упоредо са интензивирањем активности поменутих компоненти уочава се и измена линије динамике (такт 76-78), чиме мост дефинитивно добија нову димензију.

Пример 1

MOST  
U  
REPRIZI

II ТЕМА

Нарушавање једноставног понављања које се манифестује у оквиру моста (могуће је да) има за последицу другачији пласман друге теме у репризи. Иако је у другој теми очуван структурни контекст, а (сасвим очекивано) измењен тонални, запажају се промене и на тематском плану. Излагање почетног мотивског нуклеуса је доследно (2+2), али се у даљем току садржај мења тако што се при завршетку теме образује главна кулминација става и, што је посебно важно, изразитија од оне настале у оквиру моста. Поред првенствено важне мелодијске концепције, за остваривање кулминације искоришћено је и интензивирање динамичке подлоге; у процесу разраде регистарски највиши тон је уједно тон са најдужим трајањем и динамички истакнут (*forte*).

### Пример 2

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 25 and the second at measure 30. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values, including triplets and sixteenth notes. There are several dynamic markings, such as *f* (forte) and *p* (piano), and some notes are marked with accents. The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Може се претпоставити да су измене моста на неки начин узроковале и измене у оквиру друге теме, чиме је реприза добила другачији значај у контексту целовитог сонатног облика.

У првом ставу сонате за клавир оп. 14 бр. 1 може се уочити другачија концепција репризе – прогресивна тенденција испољена у развојном делу наставља деловање и у репризи, нарушавајући тиме идеју једноставног понављања садржаја експозиције. Реч је о процесу активирања више музичких компоненти истовремено који се у развојном делу не завршава, већ остварује пробој у суседни одсек – репризу. Чињеница да се збивање у сонатном облику одвија на принципу интеракције између конституената самог облика (експозиције, развојног дела и репризе) указује на нелегитимност сагледавања карактеристика једног чиниоца (репризе) независно од сегментата (експозиције и развојног дела) са којима образује јединствену форму.

У првом ставу сонате за клавир оп. 14 бр. 1 огледа се један од начина концепције сонатног облика у коме се реприза манифестује као „продужена рука” развојног дела.

Идеја реализације прве теме, односно одсека  $A_1$  у експозицији, (која представља реченицу од 4 такта у Е-дуру у мирном покрету узлазних квати хомфорне фактуре) у репризи се мења. Као веома моћно средство динамизирања музичког садржаја прве теме у репризи (одсека  $A_1$ ) уочава се пре свега преосмишљавање пратећег гласа. Док је у експозицији конципиран у једноличном покрету осмина на трозвучима тоничне, субдоминантне и доминантне функције, пратећи глас је у репризи организован лествичним кретањем на тоновима основног тоналитета и то у једноличним, али краћим ритмичким вредностима (шеснаестинама). Поред тога, прозачна мелодијска линија прве теме (одсека  $A_1$ ) у експозицији заснована на наизменичном кретању из унисона у октаву, у репризи је замењена акордским сазвучјима, при чему је водећи мелодијски глас очуван, али услед „згушњавања” факторне организације добија нови израз.

## Пример 3

## SONATE

ЕКСПОЗИЦИЈА ( $A_1$ )*Der Baronin von Braun gewidmet*

L. van Beethoven, Op.14 Nr.1

Allegro

9

РЕПРИЗА ( $A_1$ )

Посебну изразитост првој теми, као и потпунији утисак динамизирања одсека  $A_1$  у репризи даје промена динамике – у експозицији се овај одсек излаже у пиану (*piano*), док га у репризи карактерише снажан форте (*forte*). Не треба занемарити ни чињеницу да се овде (за разлику од претходног примера, а и многих других) реприза, односно одсек  $A_1$  прве теме у репризи директно надовезује на завршни одсек развојног дела (E:  $K^6/4 D^7$  (T)).

Елиминисањем цезуре или изразите границе између ових одсека постиже се одлагање рецесивне тенденције репризе на рачун прогресивне снаге као саставног дела музичког процеса, а као крајњи резултат јавља се чвршћа повезаност унутрашњих сегмената форме (завршног одсека у развојном делу и првог одсека ( $A_1$ ) прве теме у репризи). Тачка кулминације која се у сонатном облику углавном достиже у централном и/или завршном одсеку развојног дела, овде се помера и на почетни ток репризе. Тиме реприза добија нову функцију у оквиру сонатног облика, која, опет, сонатној форми у целости даје другачији вид драматске концепције.

Може се констатовати да се динамизирање музичког садржаја не односи на било какав вид измене репризе, већ само на онај који показује пораст тензије изазван истовременим активирањем више музичких компоненти, односно њиховим садејством.

У претходно анализираним примерима могу се запазити два различита вида динамизирања музичког садржаја репризе – унутар појединачног одсека у репризи (мост) и у почетном излагању репризе (одсек  $A_1$ ), као рефлексије развојног дела. И поред чињенице да је локација динамизираниог садржаја различито осмишљена, могу се издвојити заједнички композициони поступци у реализацији динамизирања музичког садржаја.

Реч је о интензивирању активности:

1. Ритма – двоструко скраћење нотних вредности у пратећем (подређеном) гласу (оп. 49 бр. 1 – мост и оп. 14 бр. 1 – одсек  $A_1$ );
2. Мелодије - измештање мелодије у виши регистар у пратећем (подређеном) гласу са применом одскочног, односно одбијајућег мелодијског кретања (оп. 49 бр. 1) и „згушњавање” мелодије употребом акордских сазвучја (водећи глас) уз садејство узлазног лествичног кретања пратећег гласа (оп. 14 бр. 1);
3. Динамике – збирно дејство измењене мелодије и ритма подвучено је интензивирањем динамике (форте) и



4. Фактуре – осцилација између хомофоно и полифоно организоване фактуре (оп. 49 бр.1).

Интензивирање активности музичких компоненти јавља се првенствено из тежње за избегавањем аутоматизма у музичком току које би дословно понављање изазвало.

Може се закључити да је у анализираним примерима првенствено активност ритма и мелодије узроковала измене сегмената у репризи за које се може рећи да представљају динамизирање музичког садржаја.

Са становишта глобалне форме уочава се да одступање од уобичајеног начина реализације репризе има за циљ постизање нове драматуршке димензије саме репризе, али и целовитог става, односно циклуса.

---

Литература:

- Деспић, Дејан: *Хармонија са хармонском анализом 1*, Универзитет уметности – Београд, 1994.
- Заткалик, Милош: „О неким магичним формулама, енергији и Брамсу, онако узгред”, *Нови звук* број 14, Београд, Савез организација композитора Југославије, 1999, 51.
- Заткалик, Милош, Медић, Милена и Влајић, Смиљана: *Музичка анализа 1*, Београд, Клио, 2001.
- Јирак, К.Б: *Наука о музичким облицима*, Београд, Просвета, 1948.
- Machperson, Stewart: *Form in music*, London, Joseph Williams, 1930.
- Михајловић, Милан: *Музички облици*, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, Издавачка организација „Нота” – Књажевац, Завод за издавање уџбеника – Нови Сад, 1989.
- Newman, William S: *The sonata in the classic era*, New York, W.W. Norton&Company. INC, 1972.
- Перичић, Властимир и Сковран, Душан: *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности, Београд, 1986.
- Поповић, Берислав: *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, Клио, 1998.
- Розен, Чарлс: *Класични стил – Хајдн, Моцарт, Бетовен*, Београд, Нолит, 1979.
- Ципра, Мило: *Музички облици (хомофони), извод из предавања професора Мила Ципре*, Загребачко свеучилиште, 1948.
- Cook, Nicholas: *A guide to musical analysis*, London&Melbourne, J. M. Dent&Sons Ltd, 1987.
- Чавловић, Иван: *Наука о музичким облицима*, Сарајево, Универзитетска књига, 1998.



## ОДНОС ХАРМОНСКОГ И МЕЛОДИЈСКОГ ПЛАНА ИЗ УГЛА ТЕМАТИЗМА У ПРВОЈ СИМФОНИЈИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Рад на свом првом симфонијском делу Густав Малер (Gustav Mahler, 1860-1911) започео је крајем 1883. године, а завршио је марта 1888. Будући да је, у правом смислу те речи, дете свога времена, *Прва симфонија* израста на тлу позног романтизма, што се огледа, пре свега, у обимности извођачког апарата – велики симфонијски оркестар четворног састава, али и у зрелој експресивности хармонске компоненте краја деветнаестог века. Уверен у постојаност свог општег („Музика представља целокупно људско постојање – осећање, мишљење, дисање, патњу”<sup>1</sup>) и посебног уметничког становишта („... симфонија управо и значи за мене: свим средствима технике којом располажем да стварам нови свет”<sup>2</sup>), није ни могао да наслути сву променљивост позиције своје уметничке личности током времена: од оспоравања и потпуних негирања уметничких квалитета његових дела, каква га за живота готово нису мимоилазила, до апотеотичног клањања култу Малера данашњих дана међу редовима поштовалаца, следбеника, „малеријанаца”. Јединственост Малеровог музичког језика не оспорава чињеница да се у њој може уочити велика разноврсност музичких говора, њихово богатство изражавања, као и у широкој екстензији постављена наративност која свој ослонац има у „окретању ка општепознатом и народски интонираном”<sup>3</sup>, а која при том ипак не нарушава „саморазумљивост високопостављеног симфонијског захтева”<sup>4</sup>. Оног симфонијског захтева којим овај „чудовишно талентовани, тешки, захтевни, ексцентрич-

1 Малерове речи, у: Constantin Floros, *Gustav Mahler, The Symphonies*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1993, 12.

2 М. Тараканов, „Малер”, у: *Музыка XX века*. Очерки. Часть первая 1890-1917. Книга вторая. Редактор Д.В. Житомирский. Музыка, Москва, 1977, 157.

3 Теодор В. Адорно, „Роман”, превео Павлушко Имшировић, *Музички талас*, Београд, 2-3/1995, 112.

4 Ibid, 112.

ни интерпретатор”<sup>5</sup> непрестано потврђује своја виђења њених панхуманих и мондијалних атрибута: „Симфонија је свет. Она мора да загрли све”<sup>6</sup>.

Важна карактеристика Малерових симфонија уопште, нарочито *Прве симфоније*, јесте изразита тежња ка мелодизацији, ка таквој концепцији музичког ткива која се заснива на интензивном развоју једне, односно, полифоном преплету више различитих мелодијских линија. Често истицање мелодије у први план, потчињавање њеном еволутивном развоју који је, мада ређе, доводи до оног степена развојности блиског Вагнеровом (Wagner) типу „бескрајне” мелодије, нужно намеће питање односа између мелодијског, с једне и хармонског садржаја дела, са друге стране, односно, начина на који међусобно функционишу две важне компоненте ове композиције. „Малер своје музичко ткиво замишља и гради оркестарски, што значи као сплет бројних деоница различите улоге и донекле самосталног кретања. Отуда је то ткиво често врло сложено и бујно, са много полифоних односа који рађају оштре и понекад смеле дисонанце, најављујући „безобзирну” линеарност каква влада музиком многих аутора двадесетог века”<sup>7</sup>.

У тематским материјалима и мотивском раду симфоније интервалу чисте кварте припада веома важно место. У квартним мелодијским корацима грађене су многе теме, мотив са силазним квартним скоком прожима читав први став, а сама кварта врло често поседује и хармонски потенцијал када се јави у виду силазног скока у односу тоника - доминанта. Тако већ у уводу првог става тзв. *тема природе*<sup>8</sup> започиње силазним квартним скоком тоника - доминанта у обоама и фаготима, а нешто касније тему износе пиколо флаута, обое, енглески рог и баскларинет (тактови 18-21) на подлози стабилног а-мола као почетног тоналитета симфоније.

Пример 1 (увод првог става, t. 18-21):



5 Пјер Булез, „Густав Малер – наш савременик”, превела Ивана Мишић, *Музички талас*, Београд, 1-3/1996, 88.

6 Michael Kennedy, „Mahler”, u: *The Masters Musicians Series*, J. M. Dent and Sons, London, 2.

7 Дејан Деспих, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, 228.

8 Constantin Floros, *Ibid*, 46.

Сама тема, а посебно њен почетни квартни скок представљају срж у илустрацији јутарњег буђења природе који је изложен већ у уводу. Као, дакле, први мелодијски покрет који отвара симфонију (у два наврата мотив *a - e* на самом почетку антиципира наступ *теме природе* у t. 3 и 5) квартни скок истог латентног функционалног оквира простире се кроз цео увод, па и читав почетни став. Музичко обликовање пролећног јутра у уводу наставља се имитационим спровођењем још једног силазног скока чисте кварте као симбола кукавичјег пева, у а-молу (t. 25-27), а потом и у перманентном понављању (у деоници првог кларинета), у Де-дуру (t. 30-32). У правцу потпоре дочаравања шумског пејзажа стоји и примена хорни на начин који асоцира на полазак у лов у најраније јутро, са карактеристичним хорн-квинтама, окруженим тоником (први такт примера).

Пример 2 (увод првог става, t. 25-32)<sup>9</sup>:

D: T  
D pedal

D

a:

4

a: t VI S  
t pedal D:T  
D pedal

9 Напомена: вишегласни нотни примери приложени у раду нису преузети из оригиналног клавироског извода симфоније (услед недостатка адекватног), већ су дело аутора овог текста, који се водио критеријумом што доследније хармонске, као и оне илустративности која се везује за конкретно разматрање одређене проблематике у датом примеру, а мање критеријумом могућности и ограничења које поставља техника клавироског извођаштва.

Стога Невил Кардус (Cardus), музиколог који се бави проучавањем Малеровог живота и стваралаштва, у свом раду *Gustav Mahler – His Mind And His Music*, иако с резервом прихвата сам избор интервала у функцији ове стилизације („...још од памтивека тај позив кукавице музички је бивао представљен интервалом терце”) сматра да је „овај интервал кварте кључна ћелија из које израста читаво дело”<sup>10</sup>. У тој својеврсној стилизацији кукавичјег позива<sup>11</sup>, једнолични квартни мотив појављује се и надаље у ставу: при завршетку увода (t. 45-47 први кларинет - мотив *d - a*; t. 54-58 сукоб два квартна мотива *a - e* у деоници енглеског рога и флаута и *d - a* у првим кларинетима који потом „побеђује” у t. 59-62 и наставља се у почетни мотив прве теме), у првој теми (t. 71-74 први кларинет - мотив *a - e*), другој теми (t. 92-93 харфа и t. 94-96 прва обоа - аугментирани мотив *e - h*; t. 104-105 флауте и t. 106-107 први кларинет - мотив *e - h*), завршној групи (t. 155-158 флауте, обоје, кларинети, труба - мотив *a - e*), развојном делу (t. 166-167 пиколо флаута - мотив *a - e* у оквиру триоле; t. 172-173, 185, 201-211 први кларинет и t. 205-211 прва флаута - мотив *d - a*; t. 243-245 први фагот - мотив *des - as*), као и у репризи (t. 365-366 флауте, обоје, кларинети - мотив *d - a* итд). Тонално изузетно одређујуће својство мелодијског скока кварте у функционалном односу тоника - доминанта Малер искоришћава и у другом ставу (у А-дуру).

Пример 3 (други став, почетак):



Стабилност тоналитета и саме тонике као јединог његовог акордског репрезента у канонским одсецима трећег става огледа се, између осталог, и у остинатном покрету кварте тоника - доминанта у тимпанима, како у основном де-молу, тако и у ес-молу, којим започиње реприза. У наредном примеру дат је почетак овог става ко-

10 Neville Cardus, *Gustav Mahler – His Mind And His Music*, Volume I, Victor Gollancz, London, 1972, 25.

11 Слично мишљење о томе износи и Хенри-Луис де Ла Гранж (de La Grange): „...у својој Првој симфонији Малер је сугерисао певање кукавице интервалом кварте, радије него терцом. Није толико марио за његову живописност, јер свако је препознао овај „позив пролећа” у првом ставу.”, у: Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, volume one, Victor Gollancz, London, 1976, 630.

ји доноси мелодију познате дечије песме *Frère Jacques*, али у молу<sup>12</sup> (насупротив дурском тоналитету као основи оригиналне мелодије). Први део става у ствари је и грађен као величанствена канонска имитација коју образују једанаест различитих инструменталних деоница са укупно такође једанаест наступа теме.

Пример 4 (трећи став, почетак, t. 1-10):

1. Fag.

Cb.

Tmp.

*pp*

d: t

6

*pp*

t

Скок кварте налази се и на почетку прве теме првог става. Њена једноставност у хармонском погледу, оличена у статичности педалних квинти тонике Де-дура на почетку (t. 64-70) и А-дура при њеном крају (t. 71-74), редукованости акордског фонда оба присутна тоналитета (Де-дур: T - VI - D; А-дур: S - T), надокнађује се полетном мелодијом виолончела пуном оптимизма и животне

12 Супституција оригиналног дурског са молским основним тоналитетом на овом месту има дубоко симболичку функцију и истовремено представља један од успешних примера стилизације ироније у музици. Наиме, аутор је инспирацију нашао у пародистичкој слици *Сахрана ловца*, која потиче из једне старе немачке књиге дечијих бајки: „шумске животиње прате ковчег умрлог шумара, зечеви носе барјачиће, напред, капела чешких музичара, коју прати маукање мачака, грактање врана и крактање жаба крастача. Јелени, срне, лисице и остале четвороножне и пернате шумске животиње представљају бурлескну поворку” (Каспер Хевелер, *Музички лексикон*, превоо Илија Врсајков, Матица српска, Нови Сад, 1967, 265). Иронијско карикирање ситуације је очигледно: иза тобожњег тегобног и патетичног расположења крије се општа радост због смрти традиционалног непријатеља.

радости. Та мелодија позајмљена је из ауторовог циклуса за глас и оркестар „Песме сапутника”<sup>13</sup>. Имитационо спровођење почетног мотива теме у деоници фагота, као и појава контрасубјекта у деоници баскларинета потврђују Малерову склоност ка мелодизацији музичког ткива, присутну и током експонирања главних тематских материјала.

Пример 5 (прва тема првог става, t. 62-73):

tema - nastavak

tema

kontrasubjekt

D: T (VI) D T pedalna kvinta

6

D7 T pedalna kvinta T A: S S pedalna kvinta

9

T pedalna kvinta

Пошто је јасно да се испоставила као кључни мотивски нуклеус ове симфоније<sup>14</sup>, кварта партиципира и у једном од тематских

13 Де Ла Гранж цитира Дика Њулина (Newlin), који овај став назива „симфонијском фантазијом на тему из „Песма сапутника”, у: de La Grange, Ibid, 752.

14 Наклоност ка квартно грађеним мотивима Малер показује и у другим својим симфонијским радовима. Тако, Дитер Шнебл (Schnebel), говорећи о *Трећој симфонији*, утврђује: „Кварта је основна ћелија свих тема у симфонији”, у: Дитер Шнебл, „О Малеровој *Трећој симфонији*”, *Музички талас*, Београд, 4-6/1995, 83.



материјала финалног става. То је *корална тема* која као пандан *теми природе* из увода представља заправо њено варирање изложено у дурском тоналитету. Тоналитет а-мол као тоналитет *теме природе* (првобитни облик ове теме се, транспонован у д-мол појављује и у реминисценцијом блоку развојног дела финалног става, у t. 428-430) замењен је Де-дуром, али је мелодијски покрет силазних кварта, са скоком тоника - доминанта у оквиру тоничног акорда на почетку теме, сачуван. Ова тема, изложена први пут у оквиру 5. етапе централног одсека развојног дела (t. 388-395) има изразито симболичку функцију и представља дискретну најаву извесне победе светлости над тамом, живота над смрћу, који у том тренутку још увек воде колосалну и неодлучну борбу у окриљу самог сукоба „пакла” и „раја”, имплицитно сугерисаног „програмом”<sup>15</sup> симфоније. Други пут, али са значењем „тријумфалних звона апотеозе”<sup>16</sup>, како је метафорички описује Кардус, појављује се у коди става, када је победа већ увелико остварена (t. 649-656). Тада је у циљу појачања тог њеног симболичког дејства Малер, у односу на прву појаву, допуњује и наступом потпуних акорада, акордских блокова, насупрот првобитној двогласној фактури. Међутим, чак и у првој појави, функционалност ових акорада, иако непотпуних, није доведена у питање управо захваљујући кварталном скоку: над фигурираним тоничним педалом Де-дура прва два акорда теме испољавају се, пре свега, у силазном мелодијском покрету кварте у односу *основни тон - квинта* акорда - T (*d-a*) и VI (*h-fis* t. 388-389). Тема носи изразито дијатонска обележја, јер се, осим ова два акорда у наставку функционалног редоследа по силазним дијатонским терцама појављује и акорд субдоминанте, а у другој појави, у коди става и непотпун доминантни четворозвук. Карактеристичан је податак да је и на овом месту, као, дакле, и на бројним другим у сим-

15 У вези са програмском дефинисаношћу симфоније до данас су изношена бројна различита мишљења и ставови, од којих је највећем броју заједничко то што тврде да програмска основа у аутентичном смислу заправо и не постоји, већ да је сведена само на идеју, атмосферу, сублимат есенцијалног емотивног слоја романа *Титан* Жан Пола Рихтера (Richter). Сам Малер признавао је да је његов програм уствари био коришћен једино као подстицај, матрица дубљег психолошког развоја, али не и у смислу последне музичке идентификације са фабулом романа: „Желео бих да нагласим да симфонија иде много даље од љубавне приче на којој је заснована, или боље речено, која јој претходи у емоционалном животу њеног аутора. Спољашњи догађај само је случајност, тако да не може бити предмет дела.” (Малер, у писму критичару Максу Маршаку, у: de la Grange: Ibid, 357.)

16 Neville Cardus, Ibid, 39.

фонији, идентификација функција резултат латентног, али снажног хармонског потенцијала саме мелодије.

Пример 6 (четврти став, кода, т. 649-652;  
корална тема је у средњем гласу, у сразмерно дужим тоновима):

1. *ff* „koralna“ tema  
D: T  
T pedal (figurirani)

2. VI  
okruženje pedalnom kvintom T

3. S  
okruženje pedalnom kvintom T

4. D7  
okruženje pedalnom kvintom T

Међу тематским материјалима епизодног карактера у последњем ставу се, поред претходног, налази још један коме у еволуцији описане битке и најављивању тријумфа добра над злом припада значајна улога. Реч је о тематском материјалу којег Константин Флорос (Floros) у својој студији о Малеровим симфонијама назива

*Симболом крста*<sup>17</sup>. Иако се, по његовим речима, кратке мотивске антиципације ове теме у молској варијанти појављују и раније, њен прави смисао испољава се управо у њеној појави у дуру. У њеној првој (t. 296-304), од укупно три појаве у ставу, акордска садржина сведена је готово на минимум. Осим стожерног тоничног акорда Це-дура, као првог, средишњег и последњег акорда, учествују још једино VI ступањ и S са додатом секстом. Таква њена изразита стабилност учвршћена и начином излагања ових акорада у виду масивних, компактних акордских блокова, нарочито се јасно уочава у првом делу теме (t. 296-300) и акордском редоследу у коме је трозвук VI ступња уоквирен са два тонична акорда (почетни акордски редослед је T-VI-T). С тим у вези, јасноћа и некритичност квартсекстакорда у коме се тоника појављује после VI ступња надовезује се на чињеницу да се стабилност тоничног акорда у хармонском току симфоније не умањује без обзира на акордски облик, па, дакле, ни онда када је у питању трећи обртај трозвука. У том облику тоника се појављује и у другом делу теме (t. 301-304), али се она сада надовезује на још један, такође изразито дијатонски, плагални обрт кога образују S са додатом секстом и тонични квинтакорд. Иако не представља ниједну од главних тема из експозиције, Малер *Симболу крста* поклања нарочиту пажњу понављајући га још два пута. У последњој, трећој појави, на почетку коде (t. 631-638), он је скоро без измена транспонован у Де-дур. Међутим, у другој појави недуго после првог наступа, која је, као и прва, у Це-дуру, (t. 369-378) други део ове теме (t. 374-378) разбија идиличну дијатонску слику, тако што уместо обрта T kvartsekstakord - S - T наступа S, вантонална SS, те нагли преокрет са хроматском<sup>18</sup> модулацијом у Де-дур<sup>19</sup>:

17 „Анализа овог става јасно открива да је Малер посебну улогу наменио Симболу крста. Његов задатак је да се пробије из света пакла и одведе у сферу раја”, у: Constantin Floros, *Ibid*, 47. Осим тога, Флорос износи и тезу да је овај тематски материјал позајмљен из истоименог Симбола Крста у Листовој (Liszt) *Данте симфонији* („Mahler symbolized inferno and paradiso with musical motifs borrowed from Liszt’s *Dante Symphony*”, *Ibid*, 44.), истовремено указујући и на његово порекло у Грегоријанском коралу („From Liszt’s world of musical symbols he also borrowed the aural symbol of the Cross, which was originally a Gregorian phrase”, *Ibid*, 46.), односно, на ритмичку сродност са темом Грала из Вагнеровог *Парсифала* („A closer look reveals (not surprisingly) that this theme is nothing but a rhythmic variation of the Grail theme from Wagner’s *Parsifal*”, *Ibid*, 47.), у: Constantin Floros, *Ibid*.

18 Хроматска модулација (између 6. и 7. такта примера) остварена је помоћу хроматске терцне сродности.

19 „Снажна модулација симболизује да је сада, одласком у Де-дур, достигнут рај”, у: Constantin Floros, *Ibid*.

Пример 7 (епизодна тема *Симбол крста*, четврти став, т. 369-377):

Већину осталих тема у симфонији одликује јасна тоналност и функционалност. Друга тема првог става (т. 84-108) сличног је тоналног устројства као и прва тема, доносећи такође модулацију у доминантни тоналитет, овога пута из А-дура у Е-дур. Тема је грађена у облику периода, у оквиру којег обе реченице на самом почетку садрже обрт D7 - Т А-дура. Са становишта ширине излагања у ставу прва и друга тема, раздвојене кратким мостом, следе доста брзо једна за другом, и затварају занимљив тонални круг квинтно сродних тоналитета са акцентом на А-дуру: I тема D-A, мост A, II тема A-E-A. У другој етапи централног одсека развојног дела овог става наступа нова епизодна тема - *тема човека* (т. 221-242). Она започиње у Де-дуру карактеристичним скоком квинте у оквиру доминанте (виолончела *e-a-e*, т. 221) и сексте у оквиру тонике (*fis-a-fis*, т. 222), који су необично често били најављивани у уводном одсеку. Међутим, наставак *теме човека* скоро је идентичан наставку друге теме, доносећи такође модулацију у доминантни тоналитет (А-дур), са идентично фигурираним тоничним педалом, над којим се у проширењу одвија такође скоро истоветна хармонска и мотивска процесија. На тај начин Малер, задржавајући скоро исти хармонски костур, спроводи специфично прожимање друге теме експозиције и ове, епизодне теме.

У другом ставу, малеријанској верзији аустријске сеоске игре, разиграна тема носи фолклорна обележја. Она се највише испољавају управо у једноставности хармонског садржаја почетне теме лендлер-

скерца: сведена је само на испољавање главних представника три функције у основним акордским облицима - T, S, и D<sub>7</sub>, те још и K kvartsekstakord. Тема је у облику периода, у којем обе реченице садрже модулацију у доминантни тоналитет, али се прва реченица нагло враћа у основни и завршава на D<sub>7</sub> (t. 22), док друга достигнути потврђује потпуно аутентичном каденцом (t. 30-38). Средњи део, трио има хармонски богатије тематске материјале, што се огледа већ на његовом почетку. Дух игре је, иако у нешто споријем темпу, задржан. Од почетне тонике, са мелодијом виолина у паралелним терцама, виола и обоа (t. 175-180), до каденце (t. 193) пролази се кроз низ одступања из оквира најуже дијатонике: проширење тоналитета захватањем вантоналног потпуног аутентичног обрта за II ступањ, додатно хроматизовано још и умањеним четворозвуком - II< (t. 181-186), те појавом по два акорда субдоминанте и доминанте (t. 187-192), од којих се други у оба случаја хроматизује повишењем акордске квинте, па тако после дијатонске наступа субдоминанта са прекомерном квинтом (t. 189), а после лествичног доминантног петозвука - прекомерни доминантни нонакорд (t. 192).

Ширина Малеровог музичког мишљења када је реч о тематизму можда се најбоље уочава у развијеној другој теми финалног става (t. 175-237). Њена велика екстензија у иначе веома широко постављеним оквирима става постигнута је необично дугом и интензивном, готово „бескрајном” мелодијом, с једне, и изванредним хармонским развојем, са друге стране. Тај хармонски развој у другој теми утолико је интересантнији што у целини остаје веран једном тоналитету - Дес-дуру, који се, опет, са своје стране, највише испољава у следу лествичних акорада, и то у обема реченицама периодичне структуре у којој је тема грађена. Тема је већ припремљена дугим доминантним акордом Дес-дура на крају моста који ствара погодну атмосферу за наступ јасног тоничног трозвука као њеног првог акорда. Хармонски ток на почетку прве реченице периода (t. 175-190) одређује смењивање T и D, али се он динамизира већ необичном поставком доминантних акорада, најпре у виду квартдецимакорда и секстсептакорда (t. 177-178) а затим и сектакорда и терцквартакорда, односно, септакорда (t. 180, 183-184). До краја прве реченице акордски фонд теме обогаћује се појавом сектакорда прекомерне DS, и њој одговарајућег разрешења (t. 185-187), као и новим проширењем ка области II ступња (DII<sub>7</sub> - II, t. 188-189). У другој реченици, почетно смењивање две кинетичке функције актуелизује се поново другим обртајем доминантног петозвука (дуодецимакорд, t. 193-194), као и

првом појавом четворозвука VII ступња (t. 196). Први успон у теми представља један од, уопште, ретких медијантних акорада у делу - висока M (*f-a-c*, t. 197-198). После овог акорда хармонски ток теме још изразитије се обликује опуштањем и повећањем хармонске напетости, кроз употребу алтерованих и дисонантних акорада, односно, кроз повратак дијатоници и консонанцама. То својеврсно „таласање” хармонског, и уопште, музичког тока видљиво је већ у успону мелодијске линије на подлози D<sub>9</sub> (t. 199-200), а одмах затим и у понављању краћег мотива (*es-des-c*), којег прате акорди -II<7 и T<sub>6</sub> (t. 201-202), да би са достизањем S (t. 203) наступило смањење тензије које привремено зауставља развојни ток теме. Следећи успон, дефинисан пре свега, у непрестаном одлагању каденце, односно, избегавању коначне појаве T у основном облику знатно је шири и над доминантним педалним тоном остварује се појавом и очекиваним разрешењима умањених четворозвука недовинантне функције (t. 206-207 -VI<2 - D<sub>9</sub> и t. 208-209 -II<7 - K kvartsekstakord). Но, овакав буран развој мелодијске и хармонске мисли овим се не завршава, јер његова снага и јачина у позном романтизму не могу бити обуздани једноставним заустављањем на тоничном акорду, без икаквог проширења. Зато Малер, по инерцији претходног мегаломанског симфонијског захвата, другу тему „допуњује” великим спољашњим проширењем (t. 222-237) у коме, потврђујући T Десдура, у педалном окружењу тонике, спроводи у челима, фаготима и хорнама још једну, сада не тако широку мелодију. У ту сврху он се и овај пут верно обраћа традицији употребивши миксолидијско иступање (t. 222-223 DS<sub>7</sub> - дурска S kvartsekstakord - молска s kvartsekstakord). Такву развијеност тематског материјала<sup>20</sup>, јединствену у овој симфонији, као резултат рафинираних сплетова односа између мелодије „дугог даха” у горњим гласовима и њој подређене хармоније, Тараканов доводи у везу са генералном Малеровом тежњом за истицањем мелодије и разних видова мелодијског рада: „...пажљиво слушајући покрете сазвучја вертикале полако спознајеш другачију, вишу логику тих веза. Њена суштина је у томе да се смена таквих сазвучја *уједначава са мелодијом*. Нарочито у спорим одсецима - материјалном оваплоћењу идеала *„невајуће”*

20 Адорно цитира Паула Бекера (P. Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, 1921, 17.): „Он теми као таквој одузима бетовенски (L. v. Beethoven) значај концентрисаног мота и раскошним мелодијским проширењем даје јој карактер почетне линије која тек постепено раскрива своју суштину (...) нову врсту тематског обликовања”, у: Теодор В. Адорно, „Карактери”, превео Павлушко Имшировић, *Музички талас*, Београд, 2-3/1995, 110.

хармоније<sup>21</sup> (курзиви - М.А.). Штавише, та мелодија, као, у основи, најважнији елемент препознатљивости саме теме представља најочуванију компоненту у репризи друге теме.

Пример 8 (четврти став, почетак друге теме у експозицији, т. 175-181):

pp

Des:T T6 D14

4

pp sempre

D T6 (-VI<) D6 T

Пример 9 (четврти став, почетак друге теме у репризи, т. 458-464):

pp

F:T7 D9

D pedal

4

rit.

pp subito

T D T

21 М. Тараканов: Ibid, 191.

И прва тема овог става највећим делом је заснована на дијатоници. Њен значај у музичком току симфоније истиче се тиме што се у уобичајеном Малеровом поступку својеврсне тематске антиципације на дужем растојању, материјали прве теме појављују још у оквиру развојног дела првог става (t. 305-337). Енергичан почетак (в. ознаку у партитури - *Energisch*) означен је редоследом три акорда краћег трајања, као подлога мотива из којег ће касније настати тема *Симбол крста* (то је заправо молска верзија ове теме о којој говори Константин Флорос): прекомерни терцквартакорд -DD (*des-f-g-h*), квартсектакорд и трозвук тонике. Тема затим модулира у доминантни це-мол и завршава потпуно аутентичном кадентом (с: N<sub>6</sub> - D<sub>7</sub> - t).

Пример 10 (четврти став, прва тема, t. 54-62):

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Harmonic annotations include 'f.t.', 'DD+6/3', 't6/4', and '5/3'. The second system (measures 5-6) shows a continuation of the melodic and bass lines, with annotations 't c:s' and 'VI'. The third system (measures 7-10) concludes the phrase with annotations '(VII)<sup>2</sup>', 'VI', 'N<sup>6</sup>', 'D<sup>7</sup>', and 't'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'f'.

У оквиру моста наилазимо на незнатно измењен материјал са завршетка мотивски иначе веома комплексне прве теме. Овај одсек моста (t. 136-143), дат у наредном примеру, за разлику од изворне појаве овог материјала у првој теми (t. 73-76), одликује постепеном узлазном покретом басовог тона, који резултира градивношћу и самим компактним акордским структурама над њим. Оне остају



верне дијатоници еф-мола, коју ремети само по један вантонални акорд уметнут испред лествичне доминанте. У првом четворотакту постепени успон басовог тона, па и целе хармоније, због појаве квартсектакорда тонике и D<sub>2</sub>, почиње тек од t<sub>6</sub> (2. такт примера) и наставља се редоследом II kvintsekstakord - -DD kvintsekstakord - D, до тонике. Донекле слична је и градација у другом четворотакту: t - D terckvartakord - t<sub>6</sub> - s - -VIIID<sub>7</sub> - D<sub>2</sub> - t.

Пример 11 (четврти став, почетак трећег одсека моста,  
t. 136-143):

Chord symbols for Example 11:

System 1 (measures 136-140): f: t<sub>6</sub><sub>4</sub> D<sup>2</sup> t<sub>6</sub> II<sub>5</sub><sup>6</sup> DD<sub>5</sub><sup>6</sup> D t

System 2 (measures 141-143): D<sub>3</sub><sup>4</sup> t<sub>6</sub> s VII<sub>7</sub> D D<sup>2</sup> t

Као што смо могли видети, дијатоника је у главним тематским материјалима свих ставова, као, уосталом и у целој симфонији, основа њихове хармонске садржине. Међутим, иступање из сфере коју профилише функционалност дур-мол система партиципира чак и у одсецима са извесном тематском носивошћу, и који се, у тежњи за тако потребном променом, обогаћењем, обраћају и другим, дисонантнијим облицима хармонског устројства. Владајућу стабилност дијатонике, тако, нарушава хроматски грађен одсек из увода симфоније (t. 47-51). Над педалом тонике а-мола развија се мелодијска линија виолончела и контрабаса у недоследном секвентном понављању хроматске фигуре (једино последња триола није хроматска). Даље секвентно понављање (од t. 51) има све мање хроматике, да би најзад (t. 56-58) уследио распад овог материјала. У том окружењу функционална подлога остаје тоника, јер хроматска мелодија представља само дужи фигурирани једногласни „додатак” ипак доминирајућем фону основне функције а-мола. Мрачна боја ових гудачких инструмената који у ниском регистру

износе мелодију, изненадно „затамњење” дотад владајуће атмосфере бескрајне радости пролећног јутра, учинила је овај одсек, према неким аналитичарима, „једном врстом пророчанства за почетак погребног марша”<sup>22</sup> у трећем ставу. Чињеницу да му у музичком току симфоније улога далеко надилази гест споредног, усамљеног искорака из дијатонских оквира Малер потврђује и на тај начин што га варирано понавља још три пута - једном у истом, t. 189-191, и два пута у последњем ставу t. 238-243(-247) и 448-451(-453) - доказавши у исто време висок ниво тематске кореспонденције који постоји између оквирних ставова овог циклуса. Посебно је занимљив његов последњи наступ, пред самим крајем развојног дела четвртог става. Он се сада излаже у оквиру тонике це-мола, а хроматска мелодија поверена фаготима и челима употпуњава се још двама мелодијама - једној групи дивизи виола поверена је пратња у паралелним великим терцама (t. 1-3 примера 13), а другој такође хроматски и по узлазним полустепенима секвентно грађен контрасубјект, али са моделом који се одвија у супротном хроматском покрету према основној мелодији, дакле, наниже (нпр. t. 448: у виолончелима је узлазна хроматска фигура *c-des-d-es...*, насупрот којој се истовремено у првој групи виола одвија силазна фигура *c-h-b-a*). Хроматика је овде употребљена у функцији динамизације репризе истог тематског материјала. Следи упоредни приказ прве појаве овог хроматског одсека из увода првог става и управо описане његове последње појаве са завршетка развојног дела:

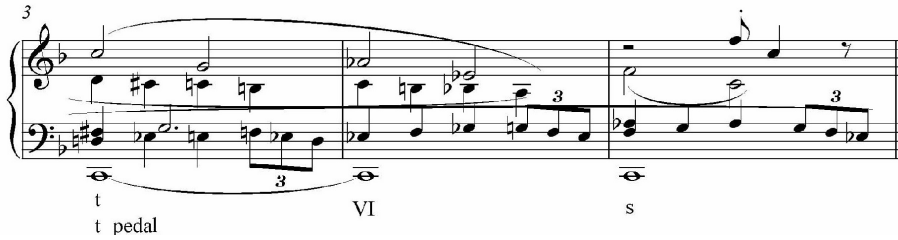
Пример 12 (увод првог става, t. 47-51):

a: t  
t pedal  
VI s

Пример 13 (четврти став, завршетак развојног дела, t. 448-452):

c:  
T  
t pedal

22 Neville Cardus: Ibid, 48.



Многобројни аутори истицали су у први план важност мелодизације у Малеровој симфонијској музици. „Првенствено контрапункт омогућава да се претпостави да су хармонска решења код Малера управо резултат кретања гласова. У вези с тим, тешко је навести композитора који је био у том степену надарен осећајем за равнотежу заједничког звучања тонова, исто као и осећањем законмерне логике у покрету сазвучја која се слажу по вертикали”<sup>23</sup>. Ипак, сплетови самостално вођених мелодијских линија, не дају значајније дисонантна сазвучја, нити, такође, нарушавају тоналну и функционалну заснованост *Прве симфоније* и њена доминирајуће дијатонска начела. Кореспонденција тематских планова између различитих ставова даје хармонском плану значајну улогу управо у обogaћивању и трансформацији сваког новог наступа једног материјала у истом, али и у различитом ставу. На тај начин мелодија и хармонија у Малеровој музици формирају сплет међусобно дубоко прожетих и комплементарних односа, једну готово индивидуалну стилску категорију коју је Тараканов с правом назвао *певајућом хармонијом*.

---

#### Литература:

- Адорно, Теодор В., „Карактери”, превео Павлушко Имшировић, *Музички талас*, Клио, Београд, 1995/2-3.
- Адорно, Теодор В., „Роман”, превео Павлушко Имшировић, *Музички талас*, Клио, Београд, 1995/2-3.
- Andreis, Josip, *Povijest Glazbe*, knjiga 3, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989.

---

<sup>23</sup> М. Тараканов, *Ibid*, 190-191.

- Апел, Бернард, „Дух велеграда у Малеровој музици”, превела Љубинка Петрин, *Музички талас*, Клио, Београд, 1996/1-3.
- Булез, Пјер, „Густав Малер – наш савременик”, превела Ивана Мишић, *Музички талас*, Клио, Београд, 1996/1-3.
- Walter, Bruno, *Gustav Mahler*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London, 1937.
- de La Grange, Henry-Louis, *MAHLER*, volume one, Victor Gollancz, London, 1976.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 11, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- Деспих, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
- Деспих, Дејан, *Хармонска анализа*, Универзитет уметности, Београд, 1987.
- Cardus, Neville, *Gustav Mahler - His Mind and His Music*, volume I, Victor Gollancz, London, 1972.
- Kennedy, Michael, *Mahler* (The Masters Musicians Series), JM Dent and Sons, London, 1977.
- Клигус, Готвалд, „Малерова Осма симфонија”, превела Мира Далгоре, *Музички талас*, Клио, Београд, 1996/1-3.
- *Muzička Enciklopedija* (2. knjiga), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1974.
- Stahmer, Klaus Heinrich, *Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam, 1980.
- Тараканов, М., „Малер”, у: *Музыка XX века*. Очерки. Часть первая 1890-1917. Книга вторая. Редактор Д. В. Житомирский. Музыка, Москва, 1977, 157.
- Floros, Constantin, *Gustav Mahler, The Symphonies*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1993.
- Хевелер, Каспер, *Музички лексикон*, превео Илија Врсајков, Матица српска, Нови Сад, 1967.
- Шнебл, Дитер: „О Малеровој Трећој симфонији”, *Музички талас*, Клио, Београд, 1995/4-6.



# МЕТОДИКА

## ЛОГИКА У НАСТАВИ ХАРМОНИЈЕ

Хармонија припада музичко-теоријским дисциплинама чије изучавање почиње у средњој музичкој школи и наставља се, у нашем школском систему, и на високим музичким школама још 2-3 године, зависно од ужег опредељења студената, односно од програма одговарајућег одсека. Енциклопедијско значење речи *хармонија* је познато – она значи склад, спој различитих елемената у складну, уравнотежену целину. У музици, хармонија може да буде синоним за сваки акорд (сазвучје), а наука о хармонији, најкраће речено, подразумева науку о акордима и њиховом спајању; као школска дисциплина она има за циљ оспособљавање за правилно писање и разумевање (складног) музичког тока.

Школска наука о хармонији базира се на традиционалним стилевима, у чијем центру је музички класицизам. Без обзира што се на високим школама иде и даље (укључујући и музику 20. века), основац на класичну хармонију је перманентно присутан, не само због заступљености традиционалног хармонског језика (са свим својим варијантама) у огромном броју дела уметничке музике, већ и због тога што овладавање разним елементима класичне хармоније за многе ученике и студенте представља приличан проблем.

Хармонија о којој је реч има своју логику која је изграђена вишевековним развојем музике. У првим деценијама 18. века, тоналитет на коме је почивало европско музичко стваралаштво добија своја акустичка тумачења.<sup>1</sup> Даљи развој музике учвршћује и шири могућности тоналитета, умножавају се и модификују тонови који могу да уђу у састав неких акорада, али след акорада подлеже истим функционалним односима који су произишли из интуитивно пронађеног и потом објашњеног звучног односа између напетости и разрешења, што чини основу музичког изражавања све до позног романтизма, укључујући и неке касније стилске орјентације и жанрове. С тим у вези употребљавају се изрази *законитости тоналитета* и *функционалности*.

1 Жан Филип Рамо (Jean Philippe Rameau), француски композитор и теоретичар, и други.

онална логика, а међу онима који су прошли кроз музичке школе може се чути и да је хармонија „музичка математика”.

Међутим, сведоци смо да у настави овог предмета сувопарно инсистирање на законитостима тоналитета и математичком решавању хармонских задатака (шифрованих басова) не доноси задовољавајуће резултате. Због тога овде неће бити речи о математичкој и физичкој логици хармоније, већ о једној другој – о логици педагошке праксе.

Пођимо од улоге коју хармонија има у музици: она је пратња (звучна допуна) мелодије, њен тумач (изражајно средство), а затим и регулатор обликовања музичког дела. Музикални аматери проналазе пратњу мелодија испробавајући на инструменту оно што, према њиховом укусу, лепше звучи. Ученици музичких школа свирају комплекснија дела, али често не умеју да хармонизују ни најједноставнију мелодију. Они који су склони импровизованим хармонизацијама већином не показују знатније интересовање за интелектуалну компоненту изучавања хармоније. А то је за професионално бављење музиком неопходно, јер треба разумети, у циљу добре интерпретације, музички ток сваке композиције, и много тога другог.

Ако је хармонија пратња мелодије, логично је да се у настави хармоније мелодија стави у први план, што у домаћој пракси прилично изостаје – одлаже се као „теже”, не само у почетној фази рада, већ и при обради већине методских јединица. Тако мелодија „животари” у сенци све већег броја правила, па се веза између мелодије и хармоније не успоставља на задовољавајући начин. Да би се то избегло, може се читав прилаз предмету конципирати преко хармонизације сопрана – наравно, у почетку је то мелодија с најједноставнијим покретима, прилагођеним смени три главна трозвука који представљају функције тоналитета.<sup>2</sup> За припрему која претходи планираној хармонизацији довољно је објашњење о поставци акорада – наравно, уз звучну илустрацију, али не само од стране наставника. Ученици који се замоле да одмах на клавиру испробају дате поставке акорада, повезиваће, од првог часа, сва теоријска тумачења са звучном праксом – другачије неће ни моћи да замисле свој прилаз хармонији. Логично је и да наставник активира звучну пажњу захтевом да се, из његовог свирања, препозна како је акорд

2 Овакав приступ изучавању хармоније заступљен је у: И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов, *Учебник гармонии*, Москва – прво издање 1937, касније још бројна издања. О томе сам писала и у чланку „Мелодија и хармонија”, *Зборник радова Трећег педагошког форума*, Факултет музичке уметности у Београду, 2001 (нажалост објављено без нотних примера).



постављен. (Каснији хармонски диктати не треба да се ограничавају само на илустровање нове хармонске везе, већ треба да садрже и познато и ново).

Наведени задаци су једноставни, али веома важни за почетак изучавања хармоније. Можда се хармонизовање мелодије без унапред детаљно датих правила чини нелогичним. Али запитајмо се како то раде аматери, па ће логика таквог прилаза одмах постати јасна. Довољно је да се уочи ком акорду међу трозвучима главних представника хармонских функција припада сваки поједини тон задате мелодије, остало се сазнаје из тумачења које прати анализу саме хармонизације, као и из слушања, односно свирања акордских веза. Тиме се иде од конкретног ка апстракцији, а не обратно, што је младим музичарима (и не само сасвим младим) много ближе и прихватљивије.

Из овако постављене методологије логично произилази следеће: сваки нови акорд који се обрађује треба прво чути у односу на окружење у тоналитету (хармонски диктат) и путем свирања најтипичнијих хармонских веза запамтити његову звучност и кретање гласова. Овом меморисању помаже издвајање горњег гласа певањем, чиме се уједно учвршћује веза између мелодије и хармоније.<sup>3</sup> Ако се запитамо зашто накнадни прилаз свирању хармонских веза ученицима ствара тешкоће (углавном се прибегава шаблонизираним каденцама, у једном тоналитету и при модулирању<sup>4</sup>), одговор је једноставан: у тренутку кад је психа ученика већ оптерећена бројним правилима, при реализацији истих звук измиче; с друге стране звук се не покорава увек унапред зацртаним правилима! Препознавање мелодијских покрета, усвојених поступно преко краћих одломака (модела), био би логичан ослонац за хармонизације школских вежби које се на основу тога спонтано решавају и писмено и на клавиру, а једном успостављена веза између мелодије и хармоније пружа гаранцију успешног овладавања овом дисциплином.

3 Разрађену методологију свирања хармонских модела (веза) упознала сам за време боравка у Француској још давне 1967/68. школске године, у класи чувеног педагога Нађе Буланже (Nadia Boulanger): студенти су добијали повећу збирку модела коју су морали да науче напамет; на часовима би један студент ове моделе свирао из нота, а други би, за другим клавиром, понављао оно што је чуо. У нашим музичким школама се овај начин развијања хармонског слуха не може спровести јер за музичко-теоријску наставу нису предвиђене учионице са два клавира. Иначе, меморисање звучности акорада се практикује приликом учења без-хармоније.

4 Каденца (у хармонији) – спој акорада којим се закључује једна музичка фраза; модулација – промена тоналитета.

Прилазећи хармонизовању мелодије која има 8 тактова (касније и више), логично је да се она прво сагледа у целини и успостави свест о музичкој реченици и музичком периоду.<sup>5</sup> Организација хармонског тока у периоду од две реченице није произвољна, јер ова форма, да би се остварила, треба да садржи две различите каденце. Успостављање везе између мелодије, хармоније и форме провоцира потребу да се изван прописаних каденци (које могу незнатно да варирају) музички ток, ма колико био једноставан, учини хармонски разноврснијим. На тај начин употреба трозвука споредних ступњева, секстакорада, доминантног септакорда и његових обртаја и других акорада добија свој музички смисао, а правила о техници њиховог везивања заиста постају само техника, а не циљ изучавања хармоније, као што вежбање скала и техничких етида не представља циљ, већ средство које омогућава интерпретацију музичких дела.

Питање естетске компоненте у настави хармоније, које се овим отвара, има изузетно важне димензије у развоју младог музичара. У трагању за што лепшим остваривањем постављених задатака (који временом постају сложенији), ученик развија своју музикалност и моћ разумевања музике преко освешћеног искуства и креативности, долазећи постепено до разних спознаја које му омогућавају дубље разумевање музичких дела, што је много драгоцене од шаблонски (или вербално) научених правила о законитостима тоналитета.

Стављање мелодије у центар музичког образовања француски педагог Едгар Вилемс (Edgar Willems) образлаже тиме да мелодију чине покрети интервала, ритам и облик, али не као апстракције, већ у служби уметничке експресије коју употпуњава хармонија, и закључује: „Повезивање свих музичких елемената с интелектуалном страном науке о хармонији резултира свесним естетским доживљајем, што учење хармоније чини привлачним, а знање трајним”.<sup>6</sup> Свесни естетски доживљај обogaћује, води ка спознаји стила једне

5 У нашој педагошкој пракси није уобичајено да се мелодије хармонских задатака перманентно анализирају и формално. За време већ поменутог студијског боравка у Паризу (в. фусногу 3), где сам се нашао после завршених студија и већ трогодишњег професоровања, била сам изненађена када ми је Нађа Буланже луком обележила фразу (реченицу) у хармонском задатку који сам израдила. Живо се сећам и њених речи: „Ви хармонију одлично познајете теоријски, али...” Овај лук је у многоме променио мој дотадашњи прилаз настави хармоније.

6 Edgar Willems, *Les bases psychologiques de l' éducation musicale (Психолошке основе музичког образовања)*, Париз, 1956.

композиције и пружа могућност њеног аутентичног тумачења, аналитичког и извођачког.

Када је о реч стилској компоненти музике, треба истаћи да је хармонски језик једна од њених главних одредница. Иако се музичко стваралаштво три велике стилске епохе – барока, класике и романтизма – заснива на истим законитостима тоналитета, разлике су веома велике, чак и између композитора исте епохе. Поменимо само два великана класике – Моцарта и Бетовена (W. A. Mozart, L. v. Beethoven) – па ће и упућени љубитељ музике, а не само професионални музичар, знати да је њихова музика другачија у изразу, у карактеру. Студент који је у средњој музичкој школи научио правила класичне хармоније а није искусио улогу хармонских веза у звучном обликовању мале музичке целине, није у стању да практично примени та знања. Не само што лоше хармонизује задату мелодију, већ је несигуран и у анализи облика једне композиције. (То се види већ на тестовима пријемних испита за факултет, затим и на часовима хармоније и музичких облика). Како су средњошколци припремљени да и на изражајну и на обликотворну улогу хармоније гледају углавном површински (преко научене терминологије), стручно напредовање таквих студената је отежано, успорено. Насупрот томе, неговање дубљег звучног разумевања изражајне моћи хармоније и њене улоге у обликовању музичких дела омогућава праћење свих нијанси у њеним менама кроз историју музике, прихватање настанка и нестанка класичног тоналитета и појаву нових начина музичког изражавања као логичне последице развоја музичке уметности.

Као што је писање реченица (а не само речи) и малих састава нераздвајни део општег описмењавања, било би логично да се слични поступци примењују и у музичком описмењавању. Креативност која се у то улаже није резервисана само за будуће књижевнике, односно будуће композиторе; она је неопходна психолошка компонента сваке успешне педагогије. Настава хармоније у којој су у први план стављена теоријска правила и терминолошко етикетирање појава не може да садржи креативност. Овим се не мисли како треба изоставити правила и заобићи стручне термине, већ како их треба подредити звучним догађањима у музичком току. За разлику од немачких уџбеника традиционалне хармоније (и других који су настали под утицајем великих немачких теоретичара музике), у руским уџбеницима подвучен је стваралачки моменат. Логику оваквог прилаза не треба тражити само у податку да су основе руске педагогије на пољу хармоније поставила два велика композитора, Петар Иљич

Чајковски и Николај Римски Корсаков<sup>7</sup>, већ и у чињеници да немачка и руска традиционална (народна) музика почивају на другачијим основама, то јест да се превасходно кроз немачку музику изградио тоналитет, а да је руска уметничка музика знатно допринела његовом (природном) разграђивању, и то кроз дела композитора различитих стилских усмерења (Мусоргски, Скрјабин, Стравински...). Како тоналитет ипак има универзално значење, руски педагози су разрадили систем вежби преко којих ученици и студенти практично освајају све његове законитости.<sup>8</sup> Логика педагошке праксе налагала је приближавање, уграђивање слушних навика (руским полазницима курса хармоније) преко свирања хармонских веза и путем креирања основних облика музичке синтаксе – реченица и периода (понекад и већих форми). Развијање музичке интуиције и хармонског слуха обухватањем основних музичких компоненти – мелодије, ритма и облика у споју са хармонијом, у овим вежбама контролисано је интелектом али није спутано, напротив – задати оквири стимулишу креативно трагање за музикалним решењима постављених задатака, као што у сонету стих и рима стимулишу песника за проналажење најделотворнијих речи. Укратко, методологија хармоније заснована на естетици и креативности је веома далеко од „музичке математике”.

На нашем терену проблем је сличан – тоналне основе наших народних мелодија се не подударују с класичним тоналитетом, а савремене генерације младих одрасле су слушајући Битлсе (Beatles) и друге популарне, мање вредне музичке производе. Теоријско учење хармоније у музичким школама због тога постаје још апстрактније и мање привлачно, па се, логичним размишљањем, мора доћи до закључка да је потребно интензивније обраћање практичној страни ове дисциплине. Међутим, када се с тим почне тек на првој години студија, углавном је касно, јер интерес за кретања у класичном тоналитету није пробуђен. Свирање вежби из хармоније одвија се с великим напором – оптерећени наученим правилима одвојено од звучног искуства, студенти су приморани да израчунавају састав акорада, тако да у музичкој реченици коју свирају, а чије им звучање измиче, одсуствују и ритам и контрола кретања мелодијске линије, а тиме, наравно, и осећај музичке реченице. И свирање инстру-

7 П. И. Чайковский, *Руководство к практическому изучению гармонии*, 1872; Н. Р. Корсаков, *Практический учебник гармонии*, 1884. литографија, 1886. прво штампано издање.

8 Видети опширније у: Мирјана Живковић, „Сагледавање хроматике при обради модулатија”, *Зборник Катедре за теоријске предмете*, ФМУ, Београд, 2005.

мента (осим код ређих изузетака) одвија се без знатнијег учешћа интелекта, па је самостална надградња у погледу стилског прилаза музици скоро недостижан циљ.

Међу нашим педагозима, комплексност предмета Хармонија уочио је још пре више од пола века етномузиколог и солфеђиста Миодраг Васиљевић<sup>9</sup>, написавши уџбеник који већ у наслову одражава погледе свог аутора: *Наука о хармонији строгог стила у вези са интонацијом, Науком о мелодији и елементима Науке о облицима*. Како овај рад није у потпуности довршен, до скоро је остао необјављен<sup>10</sup>, а методологија која је у њему заступљена мало је позната. Цитираћемо неколико мисли из ауторовог *Предговора*: „Сматрам да је вођење гласова основна лепота хармонског става и да се та лепота може постићи само онда ако се од првог часа почну тумачити проблеми мелодике паралелно са проблемима хармоније. И не само да се тумаче, него да се и спонтано праве.” „Уношење елемената науке о облицима у науку о хармонији није ништа ново, јер ове две науке чине извор музике. Али ја сам унео варијације ритмичке, мелодијске и хармонске на један најприступачнији начин.” „Хармонији сам дао мелодијску обојеност са разлогом: да логика мелодије повлачи за собом и хармонску логику и да мелодијске спонтаности дају и хармонску спонтаност.” Иако је домаће задатке аутор исписао само у почетном делу уџбеника, упутства за свирање, као и упутства за школска вежбања и самосталан рад присутна су од почетка до краја рукописа!

Свирати треба „прво с табле, а затим напамет”, а „хармонизовање мелодије (је) главни циљ науке о хармонији”. Препоручује да се мале реченице (фразе) прво изграђују са два тона – првим и петим лествичним ступњем – како би ученици боље осетили где је полузавршетак, а где завршетак. Нашем музичком фолклору дат је велики простор и значај, али се у књизи налази и обиље примера из музичке литературе, домаће и стране, од Анонимуса из 13. века до Дебисија (Debussy) и Прокофјева.

Логични Васиљевићеви ставови подударају се с оним што смо укратко изнели на основу неких страних искустава и сопствене педагошке праксе. Сасвим је јасно да повезивање мелодије, њеног

9 Миодраг Васиљевић (1903-1963) је током своје наставничке праксе предавао солфеђо, теорију музике, музички фолклор и хармонију.

10 *Науку о хармонији* Миодраг Васиљевић је написао 1943. године, а поводом стогодишњице његовог рођења 2003, с допунама од стране других аутора, издао ју је Завод за уџбенике и наставна средства, Београд. Иако у разним сегментима непрактична, књига је методолошки занимљива.

ритма, облика, хармоније, с теоријом и праксом, или праксом и теоријом, уз елементе креативности, захтева много веће ангажовање наставника него што је административно вођење часова. Много је лакше ослонити се на правила и „музичку математику”, него развијати хармонски слух ученика и заронити у дубоку и комплексну логику феномена Хармонија.

---

Литература:

- Абызова, Е. Н., *Гармония*, Москва, 1994.
- Васиљевић, Миодраг, *Наука о хармонији*, рукопис, Београд, 1943.
- Vidal, Pol - Boulanger, Nadia, *Хармонија на клавиру*, превод и адаптација Мирјана Живковић, Београд, Универзитет уметности, 1979.
- Willems, Edgar, *Les bases psychologiques de l' éducation musicale*, Париз, 1956.
- Дубовский, И.- Евсеев, С. - Способин, И. - Соколов, В., *Учебник гармонии*, Москва, (1937), 1987.
- Живковић, Мирјана, „Мелодија и хармонија”, у: *Зборник радова Трећег педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2001.
- Живковић, Мирјана, „Утицај аликвотног низа на почетни ток музичке композиције класицизма”, у: *Зборник радова Катедре за теоријске предмете ФМУ*, Београд, 2004.
- Живковић, Мирјана, „Сагледавање хроматике при обради модулација”, у: *Зборник Катедре за теоријске предмете*, ФМУ, Београд, 2005.
- Корсаков, Н. Р., *Практический учебник гармонии*, (1886), Петроград, 1900.
- Lavignac, Albert, *Encyclopedie de la musique* (Lucien Chevaillier), Париз, 1925.
- Чайковский, П. И., *Руководство к практическому изучению гармонии*, (1872), у издању *Полное собрание сочинений*, том IIIа, Москва, 1957.

## ПОДУЧАВАЊЕ У УСВАЈАЊУ ВОКАБУЛАРА

Учење вокабулара заузима централно место у процесу усвајања језика. Иако се вокабулар није одувек сматрао приоритетом у подучавању језика, заинтересованост за његову улогу знатно је порасла током последњих година, током којих су лингвисти и методичари све више наглашавали потребу за систематским приступом вокабулару и од стране наставника и од стране ученика. Све веће интересовање за ову тему огледа се и у појављивању великог броја педагошког материјала и експерименталних студија од којих се већина бави важним питањима за наставнике језика.

Једна од централних дебата која проистиче из већине лингвистичких студија заснива се на тражењу одговора на питање да ли ефективно учење вокабулара треба да се фокусира на експлицитном или имплицитном учењу. Још 70-тих година XX века одговор на то питање покушао је да да социолингвиста Dell Hymes у својој студији *Foundations in Sociolinguistics*. У њој се Хумес залаже за комуникативни приступ који сам по себи у први план истиче имплицитно учење. Наиме, према Хумесовом концепту комуникативне компетенције односно истицања предности течне употребе језика над прецизношћу, наставници би требало да охрабрују ученике да покушавају сами да одреде приближна значења речи у оквиру контекста. Међутим, иако је потпуно јасно да је сусретање са речима у различитим контекстима веома важно за дубље разумевање значења речи, већина лингвиста данас истиче да је то само једна од метода која чини процес усвајања вокабулара лакшим и да добро осмишљен програм за учење вокабулара треба да поседује добро балансиран приступ који би укључивао експлицитно подучавање заједно са активностима које пружају одговарајуће контексте за имплицитно учење.

### ***Експлицитно учење***

У експлицитном учењу вокабулара ученици се укључују у активности чији је основни циљ усвајање што већег обима вокабулара.

Да би усвајање речи у овој фази учења вокабулара било што ефикасније, наставници би у текстовима и материјалу за вежбање вокабулара морали првенствено да пажњу ученика усмере на: грађење речи, граматику речи, значење и употребу речи.

### *Грађење речи*

Наставници могу помоћи ученицима да знатно прошире свој вокабулар учењем деривативних и инфлективних наставака за грађење речи, односно усвајањем породица речи уместо само индивидуалних форми речи. Породица речи је скуп речи који укључује основну реч са свим њеним деривацијама и инфлексијама. За ученике је много боље да прихвате и науче скупове речи попут *conclude, concludes, concluded, concluding* као и *conclude, conclusion* и *conclusive* и то као чланове блиско повезане породице речи, а не као засебне речи. Представљање породица речи са много речи изведених из одговарајућег корена истих помаже ученицима да јасно виде повезаност која међу њима постоји. Психоллингвистичке студије у великој мери подржавају овај начин подучавања вокабулара указујући на чињеницу да ум сам групише чланове једне породице речи.

Наставник може представити деривативне и инфлективне скупове речи тако што ће једноставно исписати на табли чланове једне породице речи, затим обележити врсту речи којој припадају и дати њихова значења. Други начин је давање текста који садржи више деривативних или инфлективних облика једне речи, тако да ученици могу из контекста да закључе којој врсти речи припадају дате речи и да одреде њихова приближна значења:

This is a very *readable* book which gives a *reader* an insight into the life of the most important Egyptian pharaoh and that is why its *readership* has grown to over 10000 subscribers. But there are also those who think that this book is completely *unreadable*.

У овом делу важно је напоменути и то да наставници у процесу подучавања вокабулара у сваком тренутку пажњу ученика би морали да усмеравају и на начин на који се речи пишу и изговарају, као и на важност акцентовања истих. Наиме, ученицима би требало кроз материјал за вежбање деривативних и инфлективних форми речи указати да некада није потребно употребити префиксе и суфиксе да би једна реч променила своју граматичку форму, већ да је понекад довољно другачије акцентовати реч па добити нову врсту речи.



## Граматика речи

Ученици углавном сматрају да се под појмом познавања једне речи подразумева знати врсту речи којој припада дата реч и њено значење. Из тог разлога наставник је у обавези да укаже ученицима да употреба одређених речи може да услови употребу извесних граматичких категорија.

Веома често ученици у текстовима или неким другим материјалима предвиђеним за вежбање вокабулара могу да наиђу на извесна граматичка понашања речи која одступају од неких њима опште познатих правила за њихову употребу. Наиме, уколико ученицима није јасно на пример зашто је именица *series* у реченици *There has been an interesting series of concerts* употребљена са глаголом у једнини иако има форму множине, наставник би требало да прекине да то вежбање и да се фокусира на област бројивости и небројивости именица, односно у овом случају на то које су то именице које имају исти облик за једнину и множину. Тек пошто на прави начин усвоје дати облик граматичког понашања, ученици могу да наставе са започетим вежбањима и активностима.

Поред категорије броја именица постоји још много области граматичког понашања које ученици морају да знају да би били у могућности да речи правилно употребљавају. На наставницима је да одреде када и коју област граматичког понашања треба да предају. Све то, наравно, зависи и од тога на ком се нивоу учења језика ученици налазе али и од материјала и активности предвиђених за вежбање и усвајање вокабулара.

## Значење речи

Један од проблема на који ученици често наилазе у процесу одређивања значења појединих речи је како да од мноштва понуђених значења за дату реч у речнику изаберу оно право. Управо из тог разлога наставници би требало да нове јединице вокабулара представе у контексту довољно богатом да обезбеди наговештај значења речи, а да би их ученици што боље запамтили потребно је обезбедити вишеструко сусретање са речима које треба да науче. Вежбања и активности треба да укључују речи планиране за учење и то у листама које садрже асоцијације на дате речи, затим фокусирање на најбитније речи у тексту, као и игре речима. Компјутерски програми који садрже звучни изговор речи као и слике које их илуструју такође пружају могућност за вежбања у мноштву контекста, како писаним тако и говорним.

Најчешће коришћена метода у процесу подучавања вокабулара јесте метода асоцијација. Колико је ова метода добра за ученике указују и психолингвисти истичући да су речи у уму организоване у семантички повезане скупове тако да асоцијације које се везују за поједине речи могу у великој мери утицати на начин на који су речи запамћене.

У оквиру методе асоцијација постоји велики број активности које би наставници могли да организују. Једна од активности је креирање семантичких мапа које помажу продубљивању разумевања речи и то стварањем асоцијативних мрежа за те речи. Наиме, наставник бира текст који садржи речи које треба научити и од ученика захтева да нацртају дијаграм веза између одређених речи у датом тексту. Као варијацију ове активности наставник може употребити и технику „мреже вокабулара” која се заснива на издавању речи које у семантичком смислу обухватају одређени број речи у тексту. Тако да уколико се на почетничком нивоу учења језика ради текст у коме се помиње неколико врста животиња и боја, наставник може прво да дискутује са ученицима о датим речима, а затим да напише на табли речи које у семантичком смислу обухватају дате речи у тексту, *animal* и *colour*, и да на крају помогне ученицима да одреде значење појединачних речи у тексту и њихову повезаност са речима *animal* и *colour*.

Активности повезивања речи путем асоцијација могу се организовати и прављењем листа речи у две колоне где ученици добијају задатак да повежу речи по принципу асоцијација. При организовању ове активности наставници би требало да обрате пажњу на то да парови речи у понуђеној листи имају јасну асоцијативну везу.

Међу многим техникама које у себи садрже методу асоцијација, а које се веома често користе у процесу подучавања вокабулара, је техника кључне речи. Ова техника помаже да се направи веза између облика речи и њеног значења и да се та веза што боље запамти. У овој техници ученик бира реч у матерњем језику која има семантичких, фонолошких или ортографских сличности са циљном речју, односно речју коју треба да научи. Наставник мора ученику у том процесу бирања речи из матерњег језика да помогне како би ученик изабрао реч која има добру асоцијативну везу са оном која је циљна, тако да када се сретне са датом непознатом речју и пошто му се да асоцијација у виду кључне, он буде у стању да се присети значења циљне или непознате речи. На пример, ученик бира реч *планина* како би га асоцирала на енглеску реч *climber*. Асоцијација се заснива на замишљању слике планинара који се пење на планину. У послед-

њој фази ове методе наставник би могао да инсистира да ученик нацрта цртеж који би представљао везу између те две речи.

Метода асоцијација се не мора примењивати само код усвајања речи које имају јасну асоцијативну везу. Иста ова метода са свим њеним техникама би се могла применити и у процесу подучавања синонима и антонима. Међутим, важно је напоменути да при обради синонима ученици могу имати већих потешкоћа него код једноставног учења јединица вокабулара по принципу асоцијација. Истраживања су показала да сличности између речи могу да учине учење тих речи много тежим због мешања, односно прављења погрешних асоцијативних веза. Многе студије указују да 25% сличних речи које се уче заједно ученици могу да помешају. Једно од могућих решења којим би се могло избећи стварање погрешних веза и асоцијација у блиско повезаним семантичким групама је увођење нових речи, односно синонима за неку одређену реч тек пошто се наставник увери да је реч за коју се тражи синоним добро научена и запамћена. Потребно је истаћи и то да речи веома ретко имају апсолутне синониме. Из тог разлога задатак је наставника да одређену реч представи у довољно богатим контекстима и да тиме укаже ученицима да дата реч може имати много значења, а самим тим и много синонима.

Проблеми који се јављају при подучавању синонима јављају се и у процесу учења и подучавања антонима. Ученике могу лако да збуне парови као што су на пример *left* и *right* јер ове речи имају исте семантичке карактеристике осим просторне усмерености. Број антонима за одређену реч, као и број синонима зависи од контекста у коме су дате речи употребљене. На наставницима је зато да одлуче када, у којој мери и на који начин треба да организују активности које би обухватале подучавање и усвајање речи које имају врло слична значења или имају само једну семантичку карактеристику по којој се разликују.

### **Употреба речи**

До сада смо говорили о важности подучавања грађења речи, граматике речи и значења речи. Међутим, знање вокабулара укључује много више од тога. Оно се заснива и на познавању речи које имају тенденцију да најчешће стоје уз одређену реч, односно познавању колокација. Уколико ученици не познају колокацијске везе, неправилности у њиховом говорном или писаном језику одмах ће доћи до изражаја. Зато је важно да наставници укажу ученицима на сам појам постојања колокација, затим да јасно дефинишу типове коло-

кација, као што су лексичке и граматичке и да активности у учионици подреде циљу што лакшег усвајања ових језичких јединица.

Језички стручњаци као једну од могућих активности при учењу колокацијских облика предлажу повезивање речи да би се добиле тачне колокације. На пример, наставник може дати именицу са листом придева од којих је са неким могуће да се нађе у колокацијама, а са неким не. Од ученика се захтева да заокруже придеве који колоцирају са датом именицом. Наравно, вежбања која садрже ову врсту језичких јединица могу бити далеко сложенија и то у зависности од тога на ком се нивоу знања језика ученици налазе.

У самом процесу учења колокација ученици веома често налазе на проблеме који потичу од утицаја матерњег језика. Наиме, ученици ће пре рећи *to have something in mind*, што је погрешно, него *to bear/keep something in mind* и то све због утицаја српског еквивалента. Зато је препоручљиво да се наставници прво фокусирају на одређивање разлика семантичких „еквивалената” у матерњем и страном језику, односно да ученицима укажу на разлику између колокација које они наводно већ познају под утицајем матерњег језика и тачних колокација у страном језику.

На први поглед се чини да само постојање колокација као ограничења у употреби извесног броја речи представља препреку у учењу језика. Међутим, управо то ограничење олакшава ученику да учећи вокабулар у контексту лакше дефинише семантичку област речи и да кроз међјусобну повезаност речи у виду колокација знатан део вокабулара лакше савлада и усвоји. Што се тиче проблема на које ученици могу да наиђу у процесу учења ових језичких јединица, задатак је наставника да обезбеди довољно богате контексте и материјал који ће њихово усвајање учинити лакшим и ефикаснијим.

Када говоримо о језичким јединицама у енглеском језику које се састоје од више речи немогуће је у процесу подучавања језика заобићи идиоме. За разлику од колокација код којих се значење сваког дела одражава на целокупно значење језичке јединице, идиоми су јединице које се састоје од више речи које све скупа дају једно значење. Управо због тога они представљају велику потешкоћу за ученике. Ученици су веома често збуњени лексичким конструкцијама попут *to let the cat out of the bag* у значењу одавања тајне или *to shed crocodile tears* са значењем бити неискрен. Ове лексичке јединице се веома често сусрећу у енглеском језику, нарочито у неформалним конверзацијама и зато их при учењу вокабулара не треба игнорисати. Наставници би требало да организују вежбања која укључују представљање аутентичних текстова попут дневних новина, стри-

пова, дијалога из савремених драма, као и стандардних вежбања у којима се од ученика захтева да повежу идиоме са њиховим значењима.

Важно је рећи и пар речи о томе када би требало ученике упознати са колокацијама и идиомима. Неки лингвисти и стручњаци сматрају да у најранијим фазама учења језика, колокације и идиоме не треба укључивати. Њих треба увести у учење вокабулара тек на вишим нивоима. Почетници би требало да се усмере на учење основног вокабулара и типичних контекста у којима се одређене речи јављају. Међутим, постоји један тип лексичких јединица који се састоји од више речи, а који је чак и препоручљиво предавати на нижим нивоима знања језика. Ради се о лексичким фразама које су за разлику од идиома и обичних колокација повезане са мноштвом функција у говору попут оних које користимо када се распитујемо о месту *where is x?*, *how far is x?* или времену *when is x?*, *a x ago*, *it is x o'clock* и тако даље. Ове језичке јединице мотивишу ученике на нижим нивоима знања језика пружајући им наводни осећај способности да течно употребљавају одређени фонд речи. Исто тако, лексичке фразе се лако памте као целине јер су прилагодљиве многим друштвеним контекстима. Када их ученици науче као целине касније, на нешто вишим нивоима знања језика, биће у могућности да их сами анализирају и на тај начин допринесу повећању обима сопственог вокабулара.

### **Имплицитно учење**

Ученици имплицитно усвајају вокабулар онда када нису фокусирани на одређивање значења појединачних речи већ на покушаје да разумеју текст или да учествују у вежбањима и активностима чији је циљ употреба језика у комуникацијске сврхе. Наравно, имплицитном или независном учењу мора претходити фаза експлицитних инструкција или вежби како би ученици усвојили одређени обим вокабулара и били у могућности да на основу претходно стеченог знања покушају да сами одреде приближна значења нових речи. Зато је најбоље да наставник омогући да се ученици више пута сусрећу са датом групом речи и то у мноштву различитих контекста. Јасно је да ће и предзнање о одређеној теми много помоћи јер је оно то које пружа оквир у ком ће ученици лако усвојити нове речи заједно са њима већ познатим информацијама. Поред пружања мноштва контекста наставници би требало да упознају ученике и са начинима и наговештајима који ће им омогућити да покушају да дођу до циља самосталног одређивања приближних значења речи.

Тако, ученици могу да се усмере да онда када наиђу на неку нову реч прво покушају да одреде којој врсти припада дата реч. Затим би могло да следи испитивање контекста клаузе или реченице која садржи ту реч. Следећи корак би било посматрање везе између те клаузе или реченице и других реченица и пасуса. Док траже ове везе ученици би требало да обрате пажњу и на експлицитне показатеље као што су координативни и субординативни везници, прилози, интерпункцијски знаци или релативне заменице. Последњи кораци би укључивали употребу онога што су ученици закључили из наговештаја да би одредили значење речи. Наиме, потребно је проверити да ли дата непозната реч припада оној врсти речи коју су ученици одредили. Ако је тако, наставник захтева од ученика да замене непознату реч са речју за коју су претпоставили да има исто значење. Ако реченица има смисла претпостављена реч упућује на добру парафразу непознате речи.

Једна од важних претпоставки у овој процедури је да ће ученици, када једном овладају овом или многим другим сличним техникама за одређивање приближних значења речи, бити у могућности да прескоче поједине кораке, док ће други кораци постати више аутоматски. Друга претпоставка је да одређивање значења речи из контекста ипак води ка употреби речника али само као последњег начина провере. Ученици често нису у могућности да од мноштва значења датих у речнику изаберу оно право уколико пре тога немају барем неку представу шта би дата реч могла да значи.

На крају, важно је истаћи да исто као што је сусретање са речима јако важно у експлицитном учењу, важно је и у имплицитном. Дobar начин који би можда највише помогао ученицима да се сусрећу са одређеном групом речи, како би их брже усвојили, јесте предложити им екстензивно читање које подразумева константно читање током једног дужег временског периода. На пример, за ученике средњег нивоа знања енглеског језика препоручљиво је читање аутентичних текстова са истом темом, тако да се одговарајући вокабулар понови довољан број пута. Овај приступ је јако важан јер обезбеђује стално сусретање са одговарајућим речима и њихово боље памћење.

### **Закључак**

Циљ овог рада је да укаже на важност разликовања две фазе, експлицитне и имплицитне, у процесу подучавања и усвајања вокабулара. Највише простора дато је експлицитној фази као најважнијој за стицање одређеног ниво знања вокабулара. Ова фаза се може сма-

трати припремном фазом за независно, имплицитно учење вокабулара у коме ученици покушавају да сами дефинишу и одреде значења мање фреквентних речи на које наилазе у писаном и говорном језику. У оквиру обе фазе постоји мноштво стратегија и техника које помажу ученицима у откривању значења речи и њиховом што бржем и бољем памћењу. Наравно, није препоручљиво да се ученици труде да користе све стратегије у исто време и увек, већ би требало да користе само оне које су најприлагодљивије датој ситуацији на пример у зависности од тога да ли се налазе у учионици или је реч о независном учењу. На наставницима је да ученике упознају са што већим бројем стратегија, а ученици су ти који ће одабрати оне које им највише одговарају, односно оне које им пружају могућности за што бржи и лакши долазак до циља самосталног одређивања значења речи.

---

#### Bibliografija:

1. Brown, Douglas H.: *Principles of Language Learning and Teaching*, London: Longman, 2000.
2. Harmer, Jeremy: *The Practice of English Language Teaching*, London: Longman, 2001.
3. Hymes, Dell: *Foundations in Sociolinguistics*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.
4. Larsen-Freeman, Diane: *Techniques and Principles in Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
5. Richards, Jack C.: *Approaches and Methods in Language Teaching*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

# ОГЛЕДИ



**Желимир Вукашиновић**  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ГДЕ ЈЕ ГЛОБАЛНА КУЛТУРА?

Могућност (п)остварења глобалне културе намеће се као „предмет” сталног преиспитивања друштвених параметара конструисаних „идејним пројекцијама” либерал-капиталистичког или пост-индустријског друштва. Свет *данашњице*, запао у савременост, налази уточиште у окриљу мат(р)ице свог све-уједињења: мреже софистицираних телекомуникација и компјутеризованих мас-информационих система. На оној непосредној и популистичкој основи интеграција преузима свој идентитет у телевизијском *frameworku* и сателитској комуникацији. Имици и „искуства” свих „делова Света” су инстантно приступачни свакоме ко „има прозор у Свет”. „*Имати гледиште*” исјава и своју симболичку вредност у „бити део Света”, бити идентитет у интегралном. Доступност (у сваком моменту), инкорпорисана у идентитет, конкретизована је хипер-присутност - оријентир глобалног Света. Место губи пропорцију „дистанце”, простор се „раз-простире”, време се лишава временитости, статичност се виртуелизује у кретање. Да ли ће, дакле, ова *моћ данашњице* помоћи да човечанство превазиђе јаз националних подељености или је, пак, у служби његова одржања? Да ли мас-медији облажу националне културе космополитским велом или, пак, продукују нову глобалну културу која ће напослетку заменити националне културе које, (ако су) *конзервисане у при-родном инстинкту*, подвајају човечанство? Да ли је телевизија про-извођач или медијум ове глобалне културе? На концу, шта је, у свему, *субстанцијалитет, с-твар*, ове глобалне културе?

Задње нас наведено питање води ка извесним увидима који се јасно помаљају у „касној” фази западне, тзв. „пост-модерне” културе. (Сада је већ могуће говорити о „пост-постмодерни”). Наравно, пост-модернизам се не (ис)поставља као универзална и глобална култура обзиром да се опире овом, али и сваком, „великом циљу”. У исто се време у контурама пост-модернизма можда могу приметити облици глобалне *културе-у-настајању*. „Прогресивистички

менталитет” Запада се пројектује у такву културу комбинујући *streamlined* научни модернизам са *имитацијом* стилова, мотива и субјеката. Све ово чини једну еклектичку културу која компилује стандардизоване мас-производе у уни-форман пакет за мас-конзумацију декорисан фолклорним или националним темама и стилови-ма. *Различитост* је овде оперативна, сублимирана у конзументске пориве, у функцији *ескапизма*. Етно мотиви и стилови се декоративно излажу да би подражавали апетит, вабили порив да се производ конзумира. Они су фактички персифлажа властите изворности, пародија своје с-тварности. Имитација имица, стилова и тема, од нео-класицизма (прожетог jazz елементима) из 1920-их, до обнове фигуративне уметности у „равном”, *whimistical* маниру, указује на помаљање пост-модерне и пост-класичне културе као мимикрије са анти-модерним довршењем.

Мас-медији имају кључну улогу у креирању ове артифицијелне културе паралелизованих имица. Све је комодификовано, (п)о-робљено, онолико колико је увек у потенцији бити *предмет* рекламне индустрије. Свет, у хајдегеријанском смислу, губи онтолошку издиференцираност, а тако и свој супстанцијалитет, своју аутентичну с-тварност. У том смислу, Свет губи своју ест/етичку димензију. Колапс онтолошке диференције је, иманентно, колапс (ест)етичке диференције. *Естрадизација* српско-црногорске политичке сцене, започета још почетком 90-тих (по довршењу социјалистичког *folk happeninga*), појава *image-наптриотизма* и *image-национализма*, уводи друштво у „*турбо еманципацију*” коју више нико (а на крају ни ми сами) не може(мо) да прати(мо). Естетичка и етичка индиференција се тако читава утрнућем чула, *сензитивности*, те, ре-продукцијом кича као модалитетом опстајања „с оне стране укуса”. Конзумира се све, јер све је комодификовано, без обзира на своја квалитативна својства. „Губитак укуса”, консеквентно, лишава културу супстанцијалности, а друштво његове с-тварности. Није изненађујуће онда да друштво које запада у декадентно иживљавање Живота, блокира своје потенцијале за изновно, стваралачко, про-извођење смисла својег опстајања. Конзументски менталитет доминира и у односу према традицији, а из њега се пројектује и *хедонистичка слика* будућности. (Интересантно је да у овој модулацији долази до опште супститутивности. Све што собом носи одредницу „локално” фактички преузима матрикс глобалне културе, а оно наводно „глобално” оспољава своју „локалну” оријентацију.) Не успевајући да се, по губитку властите супстанцијалности, „суочи са собом”, колективни *идентитет* о(п)стаје у ритуалној (у)обичајности и тако,

својом инфантилношћу, опонаша сопствено наслеђе. Историја за-  
 корева или у митско-епску инерцију или у пуку репетитивност. Ре-  
 сурси за само-разумевање и интерпретирање су потиснути: *смисао*  
 остаје прикривен. Јасно је онда зашто друштво које не успева наћи  
 „свој израз” бива друштво чије опстајање има карактер (сталног)  
 пропадања. Покрет ка *херменеутици* би стога могао да буде пут ка  
 интерпретативном само-разумевању и буђењу целине колективног  
 бића. Нудити „бољу будућност” без само-суочења не отвара врата  
 за Друго(г), те је, потенцијално, *ескапизам*, „бег од себе”, једнако ка-  
 ко је то и беспопштедна конзумација прошлости. Изгледа да и једно  
 и друго *чине* нашу садашњост.

Мас-медији су, продигалским осликавањем ет(н)ичких имица,  
 „оданошћу” уопштеним „људским вредностима” и квантитативној  
 науци, технолошким пропагирањем истог, изнудили процват гло-  
 балне мреже култура која ферментира сваку баријеру између ње-  
 них етничких и националних супстанцијалности. Можемо ли онда  
 третирати мас-медије, поготову телевизију, као креатора глобалне  
*културе-у-настајању*?

Могуће је истаћи три аспекта овог медија-креираног *културног*  
*глобализма* који се издваја у односу на „раније” културе и културне  
 с-тварности.

Глобална култура је, у принципу, универзална. За разлику од  
 империјалних култура, космополитска глобална култура не зна ни-  
 ти за изворност, нити за границе. Хеленистичка, Римска, Кинеска,  
 Византијска или Исламска империјална култура, упркос својим  
 универзалним претензијама, биваху корењене у себи својственим  
 етничким миљеима, специфичним подручјима и територијама, ка-  
 рактеристичне по својим обичајима, фолклору, добрима и језику.  
 Глобална култура, међутим, нема корене, нема хабитацију, нити те-  
 риторијални идентитет.

Глобална култура нема своју временитост, нема прошлост, пери-  
 оде, нити детерминисан ток. Нема почетак, нити развој, нити циљ.  
 Она је *овде, сад и свугде*. Глобална култура, бивајући без-времена,  
 бива као без-исторична. Њено научно и технолошко језгро углав-  
 ном је еклектички декорисано фолк мотивима ексхумираним из  
 бездана етничке прошлости.

Глобална култура је артифицијелна. Она је конструкција имаги-  
 нације, компонована од експлозије имица који се медијски разбук-  
 тавају у нашој свести, да би се неопажено разлили у хрпе фрагме-  
 ната. *Глобална култура је иронија* чији су предумишљајни ефекти  
 дистанцирани од сваке страсти и посвећености. Глобална култура

је култура мас-медија (пре свега телевизијска), медијум *артефакта* чији је одговор на „егзистенцијално питање” есенцијално технолошки и визуелан, чији комуникацијски и информативни системи, кроз педантно упаковане имице и универзални научни и квантитативни дискурс, креирају уни-формне, пасивне посматраче. Свака акција има *телос* у „бити уочена”, а „најинтезивнији активизам” у глобалној култури је воајеризам.

Глобална је култура, за разлику од „ранијих” култура, једнообразна, *сингуларна*, асимилирајућа. „Раније” културе су се темељиле у сећању, симболима, митовима и традицији својствених етничких, религиозних или класних заједница. Глобална култура, по дефиницији, не хаје за *specificum* „заједнице”. Свака „специфичност” је индиферентно обухваћена глобалном културом. „Раније” културе су имале своје „огњиште”, места својега „становања”<sup>1</sup>. Космополитска, глобална култура је „раздомљена”. Она није ни елитна ни популарна. Немајући корене у времену и простору, глобална култура не дотиче човека у целини његова бивствовања, иако је дизајнирана за „свакога”. Она стога није заинтересована за „одзив”, па утолико себе и пројектује „телевизијски”. Ово је вероватно и највећи проблем глобализма, јер не обезбеђује разумевајући континуитет са перципираном колективном прошлошћу. Културе нису „музеји”, али ни параде селектираних мотива који се често, без разумевајућег су-одношења, комбинују у потребујући визуелни ефект. Културе су експресивне целине, просторно својствене и историјски отелотворене. Имици који врше најизразитији утицај у друштву су они који, лишени херменеутичке експресивности, церемонијално сведоче *херојску прошлост* народа. Философија и уметност зато требају преузети одговорност и „изнети” их у домен (*само*)разумевања и интерпретације. Тиме се биће нације ослобађа за своје стваралачке потенцијале, а тако и за будућност.

Супротно могућем по-крету ка херменутици (*ту*)бивствовања, стварношћу још увек доминира, са једне стране, њена ритуална „укорењеност”, а са друге, њено *телевизуелно* уобличење омогућено комуникацијском алхемијом глобалног Света. Наше животно искуство тако има попримити драматуршку концептуализацију *сапунских опера*.

Није стога зачуђујуће да би адекватно *деловање* требало позивати на аутентично *о-сећање*, указивати на заборав (заборава) Бивствовања. Рехабилитација „чо-вековања” подразумева ревитализа-

1 Релевантно је овде присетити се и Хајдегеровог запажања: „Језик је кућа бића”.

цију тродимензионалног карактера човекова начина бивствовања: индивидуум-нација-човечанство. Свођење на један аспект егзистирања је редукција која укида аутентичност *ту-бивствовања*. Консеквенце редуктивизма смо имали прилику искусити у задњим деценијама као деструктивизам довршен у забораву смисла Бивствовања, девалвацији Живота и афирмацији Смрти.

Обзиром да глобална култура визуелизује друштвену с-тварност као „без-сећајан” конституент, онда не можемо говорити о било каквом глобалном *идентитету-у-настајању*, а сваки покушај да се исти артифицијелно креира једноставно побуђује плуралитет „сећања народног” и националне мотиве конституишући један гигантски *bricolage*. Нити мас-медији, нити информативна технологија, нити литерални критицизам, дакле, не могу конструисати такав пројект. Колико је појава деконструктивизма била релевантна гледе конструктивистичког уређења модерне, толико је теза да глобална култура може бити „конструисана”, а потом „де/кон/струисана”, неодржива. Као и визуелни имици који је уобличавају, људска имгинација ће, пре или касније, про-пасти до својих властитих конституената и разоткрити се као ништа више од имитације о-сећања, митова и симбола кроз које су се етничке традиције и националне културе спонтано формирале. У исто време, свест о искуству демистификације „епско-митског” омогућиће зрење човечанства у његову не-једнодимензионалност. У темељу овога зрења је само-сучење.

Јасно је, мас-медији једино могу бити оперативни унутар историјски дефинисаног контекста. Пројектовани у свет националних идентитета и етничких заједница, мас-медији, сведени на „популистичку свест”, неминовно рефлектују „подвојеност човечанства” и његову „културну првобитност”, иако претендују *глобалну културу*. Какогод, њихов продукт је конфузија илузионих ефеката и националних „подвојености”. Супстанцијалитет човечанства, па утолико и друштвена с-тварност, сам карактер егзистенције, запавши у овај парадокс, кулминира(ју) у *имплозију* идентитета. Тешко је, међутим, очекивати да ће телевизија, или било који медиј, обезбедити *њен* континуитет. Зато (се) и вреди запитати: где је глобална култура?

# ПРИКАЗИ

## УЗ ФОТОТИПСКО ИЗДАЊЕ *НОВИНА СРПСКИХ*<sup>1</sup>

*Новине српске*

[уредник Мирко Демић; аутор предговора Александра Вранеш.]  
Фототипско издање. - Крагујевац: Народна библиотека  
„Вук Караџић”, 2005. – 216 стр.; 43 ст.

Стојан Новаковић је, пишући о педесетогодишњем раду Љубе П. Ненадовића (*Видело*, 1893), новине назвао „крилато оруђе савременог ширења мисли”. Тој сретној ријечи може се додати много нових важних ријечи: знање, вијест, поука, забава, порука, извјештај, манипулација, завођење, политика, наука, спорт. Јер новине су све то, главни посредник између различитих носилаца, извора текстова и читалачке публике, која се све више диференцирала и прилагођавала овај медиј својим потребама; осим званичних долазиле су политичке (партијске), школске, књижевне, привредне, женске, вјерске, ловачке, војничке, спортске, дјечје. Своју штампу ваљда је имала свака струка која је држала до себе.

Зашто је значајан излазак *Новина српских*, а петак, 5. јануар 1834. по старом, 17. јануар по новом календару, знаменит дан у историји српске културе и српског новинарства. Тада су први пут изишле новине које су биле званично српске, с обзиром на издавача, дозволу (српска влада, правитељство) и земљу у којој излазе. У једном од првих бројева саопштава се да су читаоци у Београду били „као обајани” њиховом појавом: остварио се још један сан писмених људи у Србији. Од тих људи већина је, или барем добар дио, живјела у земљама гдје су новине биле дио свакодневице. Поменимо да су све дотадашње *српске новине* издаване као српске само по језику и читалачкој публици (у Бечу, *Сербскија повседневнија новини*, такође с цесарско-краљевском дозволом, 1791/92, с црквенословенском азбуком, па *Славеносербскија вједомости*, с грађанском азбуком, и уз цесарско-краљевску благоутробну дозволу, опет у Бечу, од 1792.

1 Александра Вранеш је у поговору „Димитрије Давидовић уредник Новина српских и библиограф” описала уреднички и библиографски рад Д. Давидовића, почев од бечких *Новина српских*, посебно околности рада у Крагујевцу, те значај ове публикације у каснијем периоду српске штампе, током 19. стољећа.

до 1794; па још једном у Бечу, у царствујушчем граду Вијени, у издању Димитрија Давидовића и Димитрија Фрушића, од 1813. до 1822, такође грађанском азбуком. Поменимо такође да покретање новина у Србији, под аутократском, апсолутистичком и неријетко тиранском власти неписменог кнеза Милоша, није ишло лако. Иако је штампарија набављена још 1831. године, а пробни број одштампан 28. марта 1832. године, у Београду, редовно излажење је пошло тек од јануара 1834. године, кад је штампарија пренесена у Крагујевац.

Историја српског новинарства, у личности самог Димитрија Давидовића као уредника бечких новина, те првог и дијела другог годишта крагујевачких *Новина србских*, као аутора Сретењског устава и министра иностраних дјела кнеза Милоша, говори много сама по себи о путевима стицања српске слободе и о напорима свеколиког Српства да се уједини око тога циља. Јер бечке су новине *српске* биле по језику и имену, а уредник је њихово покретање морао правдати интересима аустријске монархије, и већом љубављу Срба према хабсбуршком двору, који ће се тада лакше одупријети руском утицају.

- Први пут српске новине тек су сад, у престоници полузависне кнежевине, могле слободно да стану иза интереса српског народа и његове слободе; да евоцирају тешку српску историју послје Косовске несреће, да с поносом подсјећају на битке вођене од 1804. до 1815.

- Оне су прве донијеле знамените документе, хатишериф и берате, којим се уређују односи с Турском, званичне бесједе (кнеза Милоша, митрополита Петра, Димитрија Давидовића) поводом политичких (државних) догађаја и народних празника као што је дочек Божића и Нове године.

- Таквим прилозима *Новине српске* прерастају из историје новинарства у историју Србије као државе и напора њене власти да уреди свој међународни положај и унутарње стање, да утврди уставне (министарства, судство, локална управа), заведе школе, потпомогне проsvједивање, организује царинску и пореску службу.

- Крагујевачко издање *Новина српских* има привилегију оних који одређују правце, крче путеве, ударају темеље, стављају обиљежја. У њима су извори првих наших извјештаја и репортажа са званичних мјеста, пријема код султана, сусрета кнеза Милоша и турских великаша, посјета појединим мјестима (Зајечару, нпр). Историја српског дворског церемонијала без ових новина није могућа. У првом таквом извјештају вели се како су кнез Милош и Веџи-па-



ша „пушећи чибук и пијући каву водили разговор о политическим предметима” (5. јан).

- Ту се налазе сјајни примјери чудног језика дипломатије. Нпр. кад Аврам Петронијевић, изасланик кнеза Милоша на пријему код султана, говори како ће кнез учинити све за раширење и срећу турске државе (а овамо јој откида један по један дио, послје Карађорђа Милош је свакако био највећи непријатељ те државе). Не мање је довитљива уредникова одлука да у опису земаља свијета почне с Русијом као највећом, иако би требало почети од Турске, које је Србија дио. (А Србију и тако сви знају, пошто су је пропутовали уздуж и попријекo током посљедњих устанака.)

- Ту ће читалац наћи много културно-историјских атракција и драгоцених података за историју привреде и трговине. Све је вриједно пажње и читања, ако се на ствари гледа из културноисторијске, цивилизацијске или привредне перспективе. Рецимо да се на лутрији добија („изиграва”) златни сат Глигорија Возаревића, или виноград на Смедеревском брду. Или да сто волујских рогова кошта 10 талира... Или да је приликом посјете Аврама Петронијевића Цариграду поклоњено 1000 волова за царску кухињу.

- Нису само занимљиви извјештаји с политичких и протоколних сусрета кнеза Милоша и његових изасланика у Цариграду, на двору влашких и молдавских кнезова или у Русији. Има и веома занимљивих појединости из дворског живота. Рецимо један полетан опис хитања кнегиње Љубице да види болесног мужа: од Пожаревца до Крагујевца стигла је преко „Свилајевца”, ноћу, за девет сати. „То је права Амазонка, Она је огледало супружеске њежности.”

- За новинара, који хоће да попуни празан простор и удовољи радозналости публике, све је, међутим, ризично. Склон исцрпним описима прилика на двору, посебно знаковима породичне хармоније, међусобне оданости, Давидовић је у броју од 8. децембра опширно, с упадљивим појединостима као да пише лекарски извјештај, писао о болести престолонаследника Милана, о тешком стању послје прехладе, бунилу, цурењу ушију, све до свенародне молитве због које се пуштају тешки преступници из окова да се моле за здравље младога кнежевића. То је разбјеснило кнеза Милоша, који је крајње срдито писао Давидовићу: „Ја сам мислио да је од своју наших учени овдје најлући Зорић, што иде по овом снегу по чаршији и пуца све једнако из пушке, те лови врапце, и баш сам мислио да

нема луђег од њега, а ви, управ да вам кажем, још сте луђи од њега”<sup>2</sup> (Аврамовић, 1989: 175). Тада је кнез суспендовао Давидовића, али само за један број листа, и поставио новог цензора.

- Не треба мислити да је Давидовић био само жртва Милошеве самовоље и навике да се руга с људима. Сва свједочанства говоре о њему као човјеку непредвидљивог понашања. Вук прича за њега како је био *ветрењак* у Пешти; сви се сјећају како је једном на Ускрс изишао на предикаоницу и изговорио бесједу, касније строго укорен од универзитета. Вук приповиједа да је у Пешти ишао по сокацима у мађарским гаћама и у сељачком великом шеширу. К томе Вук тврди да је врло рђаве главе, честољубив, и да је баш зато за Милошева писара врло добар, јер је „с највећом радости готово на све лудости, и гледа да ји још боље накити, него што се заповеди”.

- Међутим, на људе се гледа према дјелима, а не према утисцима и пристрасностима. *Новине српске* дају и прве вијести с терена, из неколико мјеста, о необичним догађајима описаним с репортерским појединостима: о ловцу који је страдао од рањеног медвједа, о два брата који су се отровали при спуштању у бунар, о младој мајци која је умрла пошто је родила четворке, говорећи како јој се чини да је у њој остало и пето дијете и да се не може од њега раставити.

- *Новине српске* су узеле на себе вишеструку улогу: да буду и званичне новине и да опслужују читаоце као нека врста поучног листа: описи других земаља, повремени савјети за практичан живот. У ствари, Давидовић је њима хтио унеколико наставити искуства из уређивања својих забавника, који су доносили информативне и поучне прилоге, поред приповједачке прозе. То је највећа разлика између ових новина и савремене штампе: оне имају нешто од општих мјеста и општих знања, која нису везана за догађаје на лицу мјеста и непосредна новинарска свједочанства.

- Нарочито је била опасна Давидовићева нада да ће у новинама бити мјеста и за слободну размјену мисли. Кнез Милош је брзо осјетио куд би то одвело, те је већ 27. марта поставио свог министра правосуђа и просвјете Лазара Теодоровића за цензора, налажући му да „наш новинар” не уноси никакве мисли које би биле примједбе на поступке страних држава, „а особито да се не поткраду у новинама нашим речи слободомислене” (Аврамовић, 1989: 174). У вријеме буна и раста опозиционог расположења, искусни владар је знао куд би га одвела слободна размјена мисли, још потпомогнута

2 М. Аврамовић: Давидовић као аутор и уредник *Новина српских (1834-1835)* // Зборник радова са научног скупа „Стваралаштво Димитрија Давидовића”, Београд, 1989.

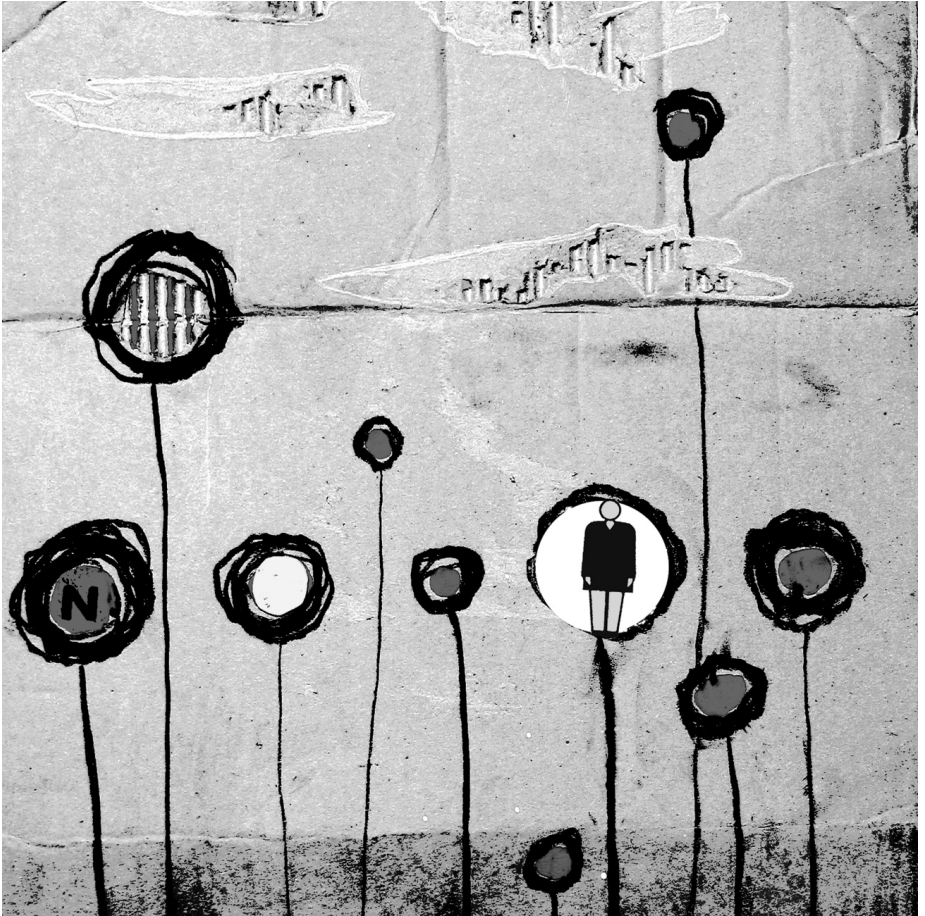
званичним органом. А знао је и колико мора водити рачуна о мишљењу својих покровитеља (Русија) и турског суверена.

- Свеједно што су добрим дијелом пуњене преведеним прилозима из стране штампе, који нису само заузимали простор већ уводили у савремени свијет, збивања у њему, описивали геополитичке прилике, *Новине српске* имају велик значај за развој српске штампе, на путу ка овладавању различитим улогама. Током развоја демократског система штампа ће досећи невиђен значај и разгранати се у распону од званичних до опозиционих, од озбиљних до шалвих, сатиричних и памфлетских, од стручних до политичких гласила.

- Савременик Давидовићев, ментор српских пјесника и српске књижевне интелигенције, Лукијан Мушицки, пјевао је „Свак дрво хвали плоду по доброме”. Тако гледамо и на *Српске новине*: не само по ономе што су оне конкретно значиле и што су донијеле на својим страницама, већ по ономе што ће у контексту историје српског новинарства значити, праваца који ће послје њих отпочети.

- Занимљиво је да су оне биле често подстицај за оснивање додатака или чак посебних публикација, како би се задовољиле потребе које један званични лист није могао испуњавати. Повремено је излазио књижевни додатак, једном се тај додатак претворио у засебан часопис. И оне су знале његовати фељтон и доносити књижевне прилоге истакнутих европских писаца. Повремено су мијењале име и постајале Званичне новине Књажества Србије (1856).

- Још једна атракција. Ако је Димитрије Давидовић, крупна фигура српског новинарства и српске политике, био њихов покретач, није чудно. Касније ће се на тим мјестима наћи још истакнутије и знаменитије личности, попут Јована Ристића или Милана Ђ. Милићевића. Чудније је што су неки од најбољих писаца српских били њихови коректори: Стојан Новаковић, Ђура Јакшић, Милован Глишић, Радоје Домановић. *Новине српске* су неком магнетском снагом привлачиле великане српске културе и историје.



## ФОТОТИПСКА ИЗДАЊА НАРОДНИХ ПЈЕСАМА

*Српске народне песме из Славоније* / Ђорђе Рајковић,  
приредила Славица Гароња-Радованац,  
Београд, 2003; LXIII+260 стр.

Славица Гароња-Радованац, и сама Славонка, одавно је међу нама, још као студент-скупљач једне драгоцене збирке (*Народне песме славонске границе*), па онда као истраживач записа сачуваних у архивама (Милана Обрадовића, Симе Милеуснића), те њихов приређивач, затим антологичар и, коначно, њихов аналитичар. Она је један од истакнутих иницијатора фототипских издања старих збирки народних пјесама Срба у Хрватској. Тако смо захваљујући њеним напорима и интересовањима добили *Личанке* Драгана Алексића (прво издање објављено је у Грачацу, 1934), *Српске народне пјесме из Лике и Баније* Николе Беговића (Загреб, 1885), па *Српске народне песме (женске)*, које је већином у Славонији прикупио Ђорђе Рајковић (Н. Сад, 1869). Славица Гароња је у међувремену, и овим радовима, и истраживањем других извора (збирке, часописи, архиве), постала најбољи познавалац ове иначе запуштене традиције. Нарочито је важно што С. Гароња-Радованац није остала на репродуковању, већ је прешла на антологијска издања, бирајући пјесме прије свега по љепоти. Била је то врло добра прилика да збирке и записе упоређује по степену њихове оригиналности и вриједности.

Несумњиве су заслуге Славице Гароње-Радованац што је један међупростор српске народне поезије вратила у његово право окриље: тај је простор деценијама атрибуиран као хрватски (класификација издања народних песама *Славонске границе*, 1985, у Народној библиотеци је била: „Народна поезија, хрватска лирика”), али у суштини занемарен и са хрватске и са српске стране. Томе аспекту књижевне традиције све су безобзирније одрицани српски атрибути (иако је био по националној припадности носилаца потпуно српски), све док Станко Кораћ није почео да издаје зборнике радова посвећене тој традицији, па и народним пјесмама прикупљеним

међу Србима пјевачима и казивачима. Заслуга овога незаборавног подвижника је и објављивање знаменитих збирки Станка-Ђанице Опачића и подстицање стручног интересовања за проучавања цјелокупне књижевне традиције Срба у Хрватској.

Колико је избор Славице Гароње-Радованац руковођен концепцијским разлозима, опредјељењем за одређен корпус као што је народна традиција крајишких Срба, толико су разлози ових истраживања и аксиолошки: наиме Славица Гароња држи да је та традиција велике вриједности и да с те стране заслужује да се изучава. Наиме, показало се да су редовно у питању збирке велике вриједности, с несумњиво антологијским прилозима. Утолико је издавање њихово било оправданије и од већег значаја за нашу фолклористику.

Сама личност скупљача славонских пјесама, Ђорђа Рајковића, веома је занимљива и изузетно заслужна: пјесник, уредник, фељтониста, историчар књижевности, заклету вуковац који афирмише генерацију која претходи Вуку и штити је од заборављања и игнорисања (Мушицког, Видаковића, Мркаља, Кенгелца), пријатељ Јована Ј. Змаја и Јакова Игњатовића, издавач важних периодичних публикација као што су *Земљак* и *Бриљан*. Осим низа радова посвећених предвуковској српској традицији, оставио је изузетна писма Милице Стојадиновић Српкиње, једна од најљепших интимних писама која су нам сачувана из старијих периода („поезија опадајућег лишћа”, како на једном мјесту каже српска пјесникиња у зебњи пред знацима пролазности).

Ауторка предговора и приређивач издања не разматра само Рајковићеву збирку, већ је поставља у оквир цјелокупне традиције српских народних лирских пјесама, испоређивањем с другим збиркама, а посебно према Вуковој књизи. При томе је испољен смисао да се уочи појединост која је карактеристична за збирку, да се открију вриједности у односу на постојеће записе. Познато је да се фолклорна традиција ријетко или тешко индивидуализује, па је утолико јасније да се ријетко издваја нова вриједност: она је обично у варијантима, односно у нијансама. Ауторка предговора је, нпр., опазила како славонске пјесме свједоче о мјестима постајања и извођења (1) и како у исто вријеме чувају свијест о националном простору цијелога народа (помињање Косова или Грачанице, нпр.) (2). Указано је и на једну сасвим необичну пјесму (бр. 248). У њој браћа наилазе на тијело своје сестре које је избацила вода након три године: „Дај ми, брате, свилену мараму/ Да покријем секи Ајки лице, / Да јој лице од сунца не гори,/ Да нам мајку срдашце не боли.” Парадоксална, гор-

ка слика о непропадљивој вриједности љепоте, о осјетљивости на љепоту, која је преча од смрти.

Највећа је вриједност издања, међутим, не што репродукује једну збирку која је постала тешко доступна, или што је описује и контекстуализује, већ што даје вриједну допуну, из Рукописног одјељења Матице српске, гдје је Рајковићева заоставштина чамила ваљда више од 120 година, поред толиких наших истраживача. Тиме се проширује репертоар једног краја и укупан репертоар српске народне лирике. Ни та новина не исцрпљује вриједност овог издања: треба га тражити у сопственом читању и задовољству: ритмичка разноврсност, тематско-мотивско богатство, локална специфичност (икавски, кајкавски, Шокице и Шокци, Турци и Мађари, ускоци и ајдуци; граничари, локална лексика), врло честа комика и сатира.





## ... ЗЕНИЦА ОКА МОГА ТЕБИ ЈЕ ГНЕЗДО ...<sup>1</sup>

Суштину егзистенције, ону која у сржи дотиче сву комплексност стварности и самог људског живота, немогуће је сазнати без трагова прошлости, без баштине. Баштина је изнад свега сазнање да наш живот није независан и једини, већ да смо ми као свесна бића део великог ланца опште људске историје и традиције, ефемерни власници онога што су нам, као сведочанство свог постојања и културе, веровања и стремљења, оставиле претходне генерације са једним и јединим задатком - да ланац не прекинемо и да баштину, неоштећену, предамо будућим генерацијама. Мозаик прошлости читавог човечанства, у којој сваки народ поседује по једну сићушну *tesserу*, не може се разумети без целине, као што се ни целина не може спознати без било ког од њених непоновљиво драгоцених делова. Једна од коцкица тог мозаика, подједнако јединствена као и Ангкор Ват, Таџ Махал, Масада, Кјото, Аксум или Шартр, катедрална је црква *Богородице Љевишке* у Призрену.

У ноћи између 17. и 18. марта 2004. године, у пожару који су подметнули албански вандалаи, заједно са свим српским црквама у Призрену, горела је и катедрална црква *Богородице Љевишке*. Својом изузетном архитектуром – јединственим спојем тробродне средњовизантијске базилике (10. век) и петокуполне цркве из 1307. године, као и живописом изузетних ликовних одлика, ова црква је била и остала најважнији споменик космополитске културе средњовековног Призрена, стожер православне вере и њеног контину-

---

1 Апел представља насловну страну тројезичног сајта [www.terrorwhy.kg.co.yu](http://www.terrorwhy.kg.co.yu) који је настао као спонтани одговор студената и сарадника Одсека за примењене уметности ФИЛУМ-а на насиље над културном баштином на Косову и Метохији у марту 2004. године. Аутор апела је мр Чедомила Маринковић, асистент на Одсеку за примењене уметности ФИЛУМ-а, а коаутори сајта су др Сања Пајић и студент Богдан Витезовић. Текст апела објављен је као уводник солунског часописа за заштиту споменика културе *Μνημεῖο/ Περὶβαλλον* 8, (Θεσσαλονικῆ 2004, 6-9) на грчком и на енглеском језику. Одговор на апел упутили су неки од најзначајнијих посланика заштите споменика културе у свету и код нас: проф. Слободан Ђурчић са универзитета у Принстону, академик Војислав Кораћ, др Евангелија Хаџитрифонов, Роза Д Амико и други. Апел је био повод за покретање шире међународне иницијативе за заштиту српских манастира на Косову и Метохији путем сајта [www.salvaimonasteri.com](http://www.salvaimonasteri.com)

итета кроз десет векова његове хришћанске традиције, а уједно и јединствени споменик византијске архитектуре и сликарства, чији значај далеко превазилази националне границе.

Ненадано измичући забораву, о њеним творцима су нам остали аутентични подаци, тако ретки када су у питању средњовековни споменици. Имена њених градитеља, протомајстора Николе и сликара Астрапе, сачувани су у натпису на јужном ојачавајућем луку спољне припрате. Њихово порекло нам није довољно познато: за протомајстора Николу сматра се да је дошао из Епира, а сликар Астрада вероватно је припадао некој солунској сликарској радионици раног 14. века.

Док архитектура Богородице Љевишке прати токове савременог византијског градитељства, веома заступљеног у српској држави тога времена, са карактеристичним петокуполним црквама отворених спољних припрата и декоративних и живописних фасада, сликарство Богородице Љевишке, читаву деценију пре појаве сличних тенденција у центрима византијске уметности, Цариграду и Солуну, најављује рафинирану и теолошки компликовану иконографију *Ренесансе Палеолога*, последњег монументалног стила византијског сликарства. Употребљавајући за исказивање нових тема обновљене античке ликовне моделе, кроз елегантне представе хришћанских алегорија у дугим драпираним хаљинама, са стидљивим назнакама жанр сцене и пејзажа, ово призренско сликарство, настало истовремено са делима Ђота, Писана, Дуча и Лоренцетија, антиципирало је, много пре њене појаве у Италији, ренесансу.

Истовремено са теолошки комплексним композицијама у којима доминирају персонификације и алегорије, у катедралној цркви Богородице Љевишке насликани су и најлепши портрети српске средњовековне уметности – монументални портрет њеног обновитеља, краља Милутина, представљеног у византијском царском орнату, као и његових предака – св. Симеона, св. Саве, Стефана Првовенчаног. Поред своје историјске документарности, они нам пружају и ретку могућност да сазнамо какав је био аутентични изглед средњовековног костима - владарског и архиепископског, као и да у представама свећоносаца видимо понешто од дворског церемонијала на српском двору тога времена. У овом сликарству се, такође, у циклусу св. Николе налазе и ретки и драгоцени етнографски подаци о средњовековној школи и ономе што се у њој учило.

И после турског освајања Призрена, 21. јуна 1455. године, призренска катедрала *Богородице Љевишке* није била срушена. Напротив. Задивљен лепотом њених фресака, њему стране и непознате садржине, анонимни освајач - источњак богатог и тананог духа -

брижљиво је, пазећи да је не оштети, исписао китњастим арапским словима у дну фреске са северне стране спољне приправе следеће стихове: *Зеница ока мога твоје је гнездо (почасти нас уласком, ова је кућа твоја).*

На шта су онда вандали у Призрену, у тој језивој *Кристалној ноћи* насрнули? На епирског градитеља Николу или на солунског сликара Астрапу, на античку традицију оличену у представама девојака са амфорама и рипидама у рукама, на *Богородицу Елеусу са Христом Хранитељем*, или на стихове великог персијског песника Хафиза, савременика овог сликарства? Не знајући, а незнање је у основи сваке ксенофобије, они су уништили и овај дирљиво-поетични белег наслеђа своје исламске цивилизације, изражен кроз језгровиту лепоту речи персијског песника, којима се танани освајач Призрена, дивећи им се, обратио љевишким фрескама. Насрнули су те ноћи ти несрећни вандали, уплашени њима непојмљивом величином и трајањем призренске катедрале, и на јединствено сведочанство о томе како универзална лепота изједначава победнике и побеђене и сврстава их на исту страну спрам вечитих и непролазних достигнућа људског духа. Истовремено су подметнутом ватром сами уништили пример који је на најлепши начин показивао могућност трајања и коезистенције различитих народа и религија на Косову и Метохији.

Револтирани оваквим безумним гестовима, директним насртањем на белеге нашег а истовремено и универзалног историјског трајања, студенти и сарадници Одсека за примењену уметност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, граду чија је историја обележена сличним трагичним догађајима, **упућују апел** нашој и светској јавности, колегама, уметницима и историчарима уметности, музеолозима и онима који се баве заштитом споменика културе, археолозима, историчарима, етнологима, антрополозима, византологима и славистима, институцијама које имају за циљ очување наслеђа, УНЕСКУ, ИКОМУ, ИКОМОС-у, да се овај терор сместа заустави снагом интелектуалног ауторитета. Будући да смо сведоци вандализма непознатог цивилизованом свету, данас, почетком трећег миленијума, имамо само једно питање: *Зашто?*

У Крагујевцу, 22. марта 2004. године.

Студенти и сарадници Одсека за примењену уметност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу

# АУТОРИ НАСЛЕБА

### **Мило Ломпар**

рођен је 1962. године у Београду. Професор је Српске књижевности XVIII и XIX века и Културне историје Срба на Филолошком факултету у Београду. Објављене књиге: *О завршетку романа (Смисао завршетка у „Другој књизи Сеоба” Милоша Црњанског)*, 1995; *Модерна времена у прози Драгише Васића*, 1996; *Његош и модерна*, 1998; *Црњански и Мефистофел (О скривеној фигури у „Роману о Лондону”)*, 2000; *Аполонови путокази - есеји о Црњанском*, 2004.

### **Татјана Росић**

рођена је 1962. године у Београду. Докторирала, магистрирала и дипломирала на Филолошком факултету у Београду. Као стални истраживач-сарадник ради на Институту за књижевност и уметност у Београду, на пројекту „Савремене књижевне теорије и њихова примена”. Предавач је у Центру за женске студије у Београду. Поред књижевне теорије и историје српске књижевности активно се бави и студијама културе и рода, с посебним фокусом на савремене теорије маскулинитета. Аутор је књиге *Произвољност дневника: романтичарски дневник у српској књижевности* (1994) и антологијског избора из савремене српске прозе, *Бизарни раскази*, објављеном на македонском језику 2002. године у Издавачкој кући Магор из Скопља. Аутор је бројних студија и есеја из историје и теорије српске књижевности, као и из области студија културе и рода.

### **Никола Бјелић**

рођен је 1976. године у Новој Вароши. Завршио је француски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. На постдипломским студијама на истом факултету ради магистарски рад на тему *Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић*. Ради као асистент-приправник за француску књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Учествовао више пута на међународним Београдским преводилачким сусретима, као и на Сарајевским књижевним сусретима. Преводи поезију са француског, руског, пољског и шпанског језика. Објављивао радове из теорије и историје књижевности, теорије превођења, књижевну критику, рецензије, приказе, предговоре, преводе, као и поезију и прозу. У штампи му је књига *Une autre anthologie de la poésie française* у издању ФИЛУМ-а.

### **Игор Перишић**

рођен је 1974. године у Зрењанину. Завршио општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду, где је и магистрирао са тезом о аутопоезици и историји у делу Данила Киша, Борислава Пекића и Светислава Басаре. Пише књижевнонаучне и књижевнокритичке ра-

дове. Као стипендиста-докторант Министарства науке и заштите животне средине сарадник је Института за књижевност и уметност у Београду.

#### **Михаило Смиљанић**

рођен је 1974. године у Београду. Студирао је на Катедри за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду. Дипломирао је на Богословском факултету Српске православне цркве, 2003. године. Од 2005. године члан је Југословенског удружења за научно истраживање религије. Постдипломац је на Факултету политичких наука у Београду, одсек Теорија културе. Ради као вероучитељ у Електротехничкој школи „Земун” у Земуну.

#### **Чедомила Маринковић**

рођена је 1969. године у Београду. Дипломирала и магистрирала на Катедри за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Радила на конзервацији фресака у манастиру Добриловини, као асистент кустоса у Народном музеју у Београду и Уметничком музеју (Kunstmuseum) у Базелу (Швајцарска) и као истраживач-приправник у Одбору за Речник појмова из области ликовне уметности Српске академије наука и уметности у Београду. Објавила монографију о сликару Петру Омчикусу. Асистент је на Одсеку за примењене уметности ФИЛУМ-а.

#### **Владислав Б. Сотировић**

рођен је 1967. године у Крагујевцу где је завршио основну и средњу школу (Крагујевачку гимназију). Дипломирао је на Филозофском факултету Универзитета у Београду на групи за историју са темом: „Фортификације и урбана топографија Београда крајем средњег века (1404–1521)”. Од 1992. до 1995. ради као професор историје у Београду. Од 1995. до 1997. похађа постдипломске студије на Централноевропском универзитету у Будимпешти где брани два магистарска рада („Стварање Југославије 1914–1918.” и „Односи између Југословенског комитета у Лондону, Националног одбора у Загребу и Краљевске Владе Србије за време процеса стварања Југославије”) на групи за историју и групи за студије Југоисточне Европе. Две године (1996–1997) ради као научни истраживач на међународном пројекту Универзитета у Мелбурну чији су резултати штампани у виду књиге: *Посткомунистичка демократизација* у издању Универзитета у Кембриџу. 1998. ради као предавач и научни истраживач на Катедри за словенску филологију Филолошког факултета Универзитета у Вилњусу (Литванија) где предаје историју југословенских народа. Током 1999. и 2000. ради у Архиву за отворено друштво Централноевропског универзитета у Будимпешти, а од септембра 2000. као предавач и научни истраживач на Катедри за словенску филологију Филолошког факултета и Ка-

тедри за историју теорија и култура Историјског факултета Универзитета у Вилњусу (до 2006), где предаје предмете из области јужнословенске социolingвистике, српске филологије и језика и југословенске, балканске и централноевропске историје. Јуна 2002. је докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Вилњусу са дисертацијом: „Лингвистички модел дефинисања српске нације Вука Стефановића Караџића и пројекат Илије Гарашанина о стварању лингвистички одређене државе Срба”. На истом факултету ради као доцент од 2005. До сада је објавио више од десет научних чланака из области српске, југословенске и балканске филологије, социolingвистике, етнологије, национализма и историје. Учесник је више међународних конференција посвећених југословенској историји, социolingвистици и национализму, а нарочито распаду бивше Југославије.

#### **Илијана Чутура**

рођена је 1972. године у Јагодини, дипломирала на Филолошком факултету у Београду, смер Српски језик и књижевност, где је уписала и магистарске студије. Од 2003. ради на Учитељском факултету у Јагодини као асистент-приправник за предмет Српски језик.

#### **Данијела Здравих - Михаиловић**

рођена је 1974. године у Брусу. Средњу и Вишу музичку школу (Одсек за општу музичку педагогију) завршила у Нишу, а 1998. године дипломирала на Факултету уметности у Приштини на предмету Музички облици под менторством доц. Небојше Тодоровића. До 2002. године радила у више основних школа, Нижој и Средњој музичкој школи у Нишу. Од 2002. године запослена на Факултету уметности у Нишу као асистент-приправник на предметима Музички облици и Анализа музичког дела. Јуна 2005. године магистрирала на Факултету музичке уметности у Београду на предмету Музички облици под менторством ван.проф. Анице Сабо (*Типови репризе у сонатном облику класичара – Франц Јозеф Хајдн и Волфганг Амадеус Моцарт*). Септембра 2005. године учествовала је на међународном симпозијуму „Моравица” у Соко-бањи, где је излагала рад „Фактори диференцијације скраћења и сажимања музичког тока”.

#### **Марко Алексић**

рођен је 1977. године у Алексинцу. Дипломирао на Факултету музичке уметности у Београду, Одсек за општу музичку педагогију из области хармоније са хармонском анализом, са темом „Густав Малер: *Прва симфонија – хармонско-аналитичка студија*”. Ради на Факултету музичке уметности у Београду, при Катедри за теоријске предмете, у својству асистента-приправника на предметима Хармонија са хармонском анализом, Анализа музичких стилова и Анализа музичког дела. Током две школске године,

у периоду између 2002. и 2004. био, такође као асистент-приправник, запослен на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објављивао је текстове из области музичке теорије и анализе. Тренутно у оквиру последипломских студија ради на изради магистарске тезе „*Експресивност хармонског језика у опери Салома Рихарда Штрауса*”.

### Мирјана Живковић

дипломирала је композицију на Факултету музичке уметности у Београду 1964. године, а после студијског боравка у Паризу у класи Оливјеа Месиена (Olivier Messiaen) и Нађе Буланже (Nadia Boulanger) магистрирала је на истом факултету. Изградила се као педагог у музичкој школи „Јосип Славенски” у Београду, где је предавала Хармонију, Контрапункт, Музичке облике, Вежбе у компоновању, да би 1976. постала доцент на Факултету музичке уметности, где је у звању редовног професора пензионисана 2001. године. Од 2002. до 2005. радила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а на ФМУ још увек води магистарске студије из области Хармоније са хармонском анализом. Написала је низ аналитичких чланака (највише о музици Јосипа Славенског) и неколико уџбеника из музичко-теоријских области (*Хармонија, Инструментални контрапункт, Методика теоријске наставе* и др.). Као композитор, написала је мањи број оркестарских (*Sinfonia polifonica, Симфонијски торзо, Концертантне метаморфозе*) и већи број солистичких и камерних дела (*Балада* за клавир, *Летња ноћ* за хармонику, *Сонатина* за виолину и клавир, *Басма* за мецосопран и тимпане, *Дувачки квинтет*, неколико циклуса соло песама и друго). Носилац је неколико домаћих и једне међународне награде за композицију, као и две награде за педагошки рад (Златна плакета Универзитета уметности 1997. и Повеља за животно дело Савеза друштва музичких и балетских педагога Србије 2004).

### Маја Милутиновић

рођена је 1977. године у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор енглеског језика у Другој крагујевачкој гимназији. Студент је постдипломских студија на Филолошком факултету у Београду, на смеру Наука о књижевности.

### Желимир Вукашиновић

рођен је 1970. године у Сарајеву, где је завршио део студија на Филозофском факултету (одсек Филозофија). Године 1992. долази у Србију, наставља студије на Филозофском факултету у Београду, а завршава их на *Swinburne University* у Мелбурну. Године 1998. добио је стипендију *La Trobe University* из Мелбурна за рад на докторској дисертацији. Постдипломске студије наставља на *La Trobe University*, где бива запослен и као асистент,



и где 2003. докторира филозофију. 2004-2005. године изабран је за доцента за *Естетику* и *Увод у филозофију* на Одсеку за филозофију и социологију Филозофског факултета у Источном Сарајеву. Ради као професор филозофије на предметима *Увод у филозофију* и *Увод у естетику* на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Пише поезију и текстове из области филозофије. На конкурс за најбоље књижевне радове 2001. године добио је награду Југословенско-аустралијског литерарног удружења из Сиднеја (у сарадњи са УКС из Београда). Редовни је члан *Матице Српске*.



## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

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

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

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

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

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

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

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

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за часопис *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на e-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво  
*Наслеђа*

**Уредништво**

Драган Бошковић  
*главни и одговорни уредник*  
Јелена Беочанин-Мијановић  
Чедомила Маринковић  
Владимир Ранковић  
Бранка Миленковић  
Никола Бјелић

**Секретар уредништва**

Маја Анђелковић

**Лектор**

Јелена Петковић

**Ликовно-графичка опрема**

Слободан Штетић

**Технички уредник**

Ненад Захар

**Издавач**

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

**За издавача**

Слободан Штетић  
декан

**Адреса**

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац  
тел. 034/304-277  
e-mail: [nasledje@kg.ac.yu](mailto:nasledje@kg.ac.yu)

**Штампа**

Импрес, Крагујевац

**Тираж**

300 примерака

*Наслеђе* излази два пута годишње

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82

**НАСЛЕЂЕ** : часопис за књижевност, језик, уметност и културу /  
главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- .  
- Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет,  
2004- (Крагујевац : Импрес). - 24 cm

Полугодишње

ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)

COBISS.SR-ID 115085068