



# 5 Наслеђе

# Наслеђе



ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ

5

ГОДИНА III / БРОЈ / 5 / 2006

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

# САДРЖАЈ

РЕЗИМЕИ	8
СТУДИЈЕ	16
<b>Božinka Petronijević</b> ZUR SYNTAKTISCHEN FUNKTION VOM KOMPARATIV IM SERBISCHEN UND DEUTSCHEN	17
<b>Саша Радојчић</b> АУТОР И ЊЕГОВО ЗНАЧЕЊЕ: ХИРШОВА КРИТИКА ГАДАМЕРОВЕ ФИЛОСОФСКЕ ХЕРМЕНЕУТИКЕ	51
<b>Слободан Владушић</b> ОД МОДЕРНЕ ВЕШТИЦЕ ДО АНАХРОНЕ СТАРИЦЕ (Успон и пад Рајке Радаковић)	65
<b>Katarina Melić</b> A LA RECHERCHE D'UNE LANGUE LITTÉRAIRE EN EXIL	85
<b>Јасмина Теодоровић</b> ПАСИВ КАО НЕПРОТОТИПСКА РЕЧЕНИЧНА КОНСТРУКЦИЈА	99
<b>Владимир Поломац</b> О ГРАФИЈИ У КРАГУЈЕВАЧКОМ ИЗДАЊУ <i>НОВИНА СРПСКИХ (1834)</i>	109
<b>Зоран Божанић</b> РАЗВОЈ ОРГУЉСКЕ МУЗИКЕ У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСЕ	131
<b>Кристина Парезановић</b> МОДУЛАЦИЈЕ КАО РЕЗУЛТАТ АЛТЕРОВАЊА ТОНОВА	147
МЕТОДИКА	156
<b>Marijana Matic</b> LEARNING TO READ, READING TO LEARN (Reading in grades 2 and 3 of primary school)	157
ОГЛЕДИ	162
<b>Ала Татаренко</b> НЕКИ НОВИ КЛИНЦИ: УКРАЈИНСКА КЊИЖЕВНОСТ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА	163

ПРИКАЗИ	170
<b>Лука Прошић</b> ФИЛОЗОФИЈА И ПОЕЗИЈА	171
<b>Савица Тома, Жељко Ђурић</b> ШТА ВИРИ ИСПОД ДЕЧЕРМЕ	179
АУТОРИ НАСЛЕЂА	190



**РЕЗИМЕИ**  
**SUMMARIES**



Божинка Петронијевић

**СИНТАКСИЧКА ФУНКЦИЈА КОМПАРАТИВА У  
СРПСКОМ И НЕМАЧКОМ ЈЕЗИКУ**

**Резиме**

Компаратив као категоријално обележје показују како придеви тако и прилози, уколико семантички спадају у категорију релативних – особина коју потврђују и српски и немачки језик; синтаксичка функција им је примарно детерминисана семантиком; уколико компаратив означава ОСОБИНУ варијабле X, он има функцију *предикатива*, субјекатског или објекатског; по правилу се он у овој функцији јавља уз копулативне глаголе. Назначена функција се на најлепши начин читује у српском у коме адјектив-компаратив носи флексију; у случају да компаратив означава ОСОБИНУ варијабле X као њену модификацију ван говорног чина, он има функцију *ајрибуџа*; у оба језика адјектив-компаратив стоји у препозицији у односу на величину на коју се односи, по правилу именицу, има флексију и спада синтаксички у категорију додатка; ако пак адјектив-компаратив означава ОСОБИНУ варијабле X као додатно секундарно обележје варијабле X без њеног референцијалног одређења, компаратив, по правилу адјектив-компаратив, има функцију *ајпозиџива*; у односу на варијаблу X, именицу или заменицу, апозитив може стајати дислоциран, најчешће у постпозицији, мада ни препозиција није искључена; случајеви у којима компаратив као семантички предикат уз одређене глаголе истовремено фунгира и сам као једна од варијабли глагола указују на његову *адвербијалну функцију у виду дојуне*, а ова семантички може спадати у категорију: *Dsit, Ddir, Dmod, Deksp*; у српском језику у овој функцији фунгирају искључиво адверби (адјектив-деривати или симплекси), у немачком пак адјективи без флексије, ређе прилози; предуслов – заједнички генус-сем; ако компаратив као носилац одређеног семантичког предиката изражава истовремено и сам додатну модификацију предиката ОСОБИНА варијабле X, он има функцију атрибута уз адјектив; у српском језику се овај јавља као адверб-компаратив, у немачком као адјектив-компаратив, без флексије; у случају да компаратив (адјектив или адверб) стоји као модификатор уз глагол не дотичући његову аргументско-предикатску структуру, реч је о *адвербијалној функцији као глаголском догајку*.

Саша Радојчић

**АУТОР И ЊЕГОВО ЗНАЧЕЊЕ: ХИРШОВА КРИТИКА  
ГАДАМЕРОВЕ ФИЛОСОФСКЕ ХЕРМЕНЕУТИКЕ**

**Резиме**

У овом чланку се приказују критичке примедбе које је у књизи *Ваљаност и иншериретицији* Е. Д. Хирш са интенционалистичког становишта изнео на рачун философске херменеутике Х.-Г. Гадамера. Разматрају се дискуси-

је о ауторској интенцији и тзв. „интенционалистичкој заблуди“ у новијој естетичкој литератури. Износи се више аргумената који релативизују интенционалистичке концепције.

Saša Radojčić

## AUTHOR AND HIS MEANING: HIRSCH'S CRITIQUE OF GADAMER'S PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS

### Summary

In this article are presented the critical remarks that E. D. Hirsch made from the intentionalistic position, in his book *Validity of Interpretation*, about the philosophical hermeneutics of H.-G. Gadamer. We take into consideration the discussions about author's intention and the so-called "intentionalist fallacy" in recent literature about esthetics. Several arguments are made, relativizing the intentionalist concepts.

Слободан Владушић

## ОД МОДЕРНЕ ВЕШТИЦЕ ДО АНАХРОНЕ СТАРИЦЕ (Успон и пад Рајке Радаковић)

### Резиме

Идентификујући завет који је отац дао јунакињи Андрићеве *Госпођице* као манифест грађанског индивидуализма, текст покушава да открије шта је у њему модерно, а шта анахроно. Пратећи основне мотиве Андрићевог романа, текст се тако посебно задржава на историји односа између субјекта и Фирме, односно на питању смисла и важности самоприказивања у велеграду.

Slobodan Vladušić

## FROM MODERN WITCH TO AN ANACHRONISTIC OLD WOMAN (The Rise and Fall of Rajka Radaković)

### Summary

The female protagonist of the novel *The Woman from Sarajevo* (in Serbian: *Gospodjica*), by Ivo Andrić, carries out faithfully the last plea made by her father. This paper identifies the plea as a manifest of middle-class individualism, and, in doing so, tries to discover what is modern, and what is anachronistic, in it. We follow the main motifs of this novel of Ivo Andrić, with a special consideration of the relation between the subject and The Firm, which is, the question of meaning and importance of self-representation in a big city.

Катарина Мелић

## У ТРАГАЊУ У ИЗГАНСТВУ ЗА КЊИЖЕВНИМ ЈЕЗИКОМ

Резиме

Шта се дешава када се писац нађе у изгнанству? Да ли наставља да пише на матерњем језику ризикујући да његова дела упозна само један мањи део публике? Или мења језик писања тј. пише језиком земље која га је примила? Да ли то значи да мењајући језик он мења и садржај и начин писања? Да ли ствара један нов „језик“ својствен њему самом? То су питања која ће бити разматрана у овом чланку на примеру два писца, Милана Кундере и Асје Џебар, који су се нашли у изгнанству и променили свој језик писања, тј. обоје пишу на француском језику иако им то није матерњи језик. Видећемо да ли је и како је промена језика утицала на њихово писање.

Katarina Melić

## A LA RECHERCHE D'UNE LANGUE LITTÉRAIRE EN EXIL

Résumé

Que se passe-t-il quand un écrivain se trouve en exil? Comment affronte-t-il le problème de l'exil et de déplacement dans un nouveau milieu linguistique? Écrit-il dans sa langue maternelle ou adopte-t-il la langue du pays qui l'a accueilli? En changeant de langue, change-t-on, non seulement de style, mais aussi le contenu de l'oeuvre? Ce sont des questions que nous aborderons en prenant pour exemple deux auteurs, Milan Kundera et Assia Djébar, qui se sont tous les deux retrouvés en exil et qui écrivent en français, bien que la langue française ne soit pas leur langue maternelle. Nous essaierons de voir si, et comment, le passage dans un autre milieu linguistique a influencé leur écriture.

Јасмина Теодоровић

ПАСИВ КАО НЕПРОТОТИПСКА  
РЕЧЕНИЧНА КОНСТРУКЦИЈА

Резиме

Стандардна категоризација прототипова дефинише категорије прототипа као најрепрезентативније чланове низа у оквиру категорије чланова. Међутим, припадност одређеној категорији у оквиру хијерархије чланова може у великој мери да варира и стога да зависи од самог говорника једног језика, чиме је дати члан у мањој или већој мери близак прототипу или самој прототипској конструкцији. Овај рад се бави проблематиком непрототипске пасивне глаголске фразе у оквиру различитих контекста, те се стога исти могу посматрати из различитих перспектива у зависности од метода помоћу којих се одређене информације/појаве могу саопштити и у зависности од начина на који су посматрани од стране рецептора. Та чињеница нас може навести на закључак да је управо непрототипска кон-

струкција једини начин саопштавања одређених појава када су исте смештене у оквире специфичних домена људског искуства.

**Jasmina Teodorović**

## **PASSIVE AS UNPROTOTYPICAL SENTENCE CONSTRUCTION**

### **Summary**

The standard categorization of prototype categories defines prototypes as the most representative members within a certain category of membership. However, the degree of that membership can largely vary and thus depend upon the speaker of a language, being to a greater or lesser degree close to the prototype or prototypical construction itself. This paper deals with unprototypical passive verb phrase construction within different contexts, thus perceived in a variety of ways depending on the method by means of which certain information/phenomenon is conveyed and on the way it is perceived and experienced by the recipient, respectively. Hence, it may lead us to conclude that this unprototypical construction can perhaps be the only way to communicate certain phenomena when the latter are placed within specific domains of human experience.

**Владимир Поломац**

## **О ГРАФИЈИ У КРАГУЈЕВАЧКОМ ИЗДАЊУ *НОВИНА СРПСКИХ* (1834)**

### **Резиме**

У раду се анализира графија (однос графема и фонема) у првим новинама модерне Србије – *Новинама српским из 1834. године* (Новине Србске сь высочайшимъ дозволенѣмъ правительства) – писаним и уређиваним од стране Димитрија Давидовића, а штампаним и издатим у *Књажеској српској књигопечатњи* у Крагујевцу. Анализа графије дала је следеће резултате: 1) Димитрије Давидовић у крагујевачком издању *Новина српских (1834)* употребљава стабилан и затворен графематски систем који – иако у својој основи нефонолошки – употребом Вукових графема <ћ>, <ѣ> и <џ>, те одсуством графема преддуковске ћирилице <ѣ>, <оу>, <ѣ>, <ѡ>, <ѣ>, <ѣ> и <ѣ>, заправо представља прелазни систем између преддуковске и вуковске азбуке. 2) Употребом оваквог графематског система у крагујевачком издању *Новина српских (1834)* Давидовић начелно не одступа од ситуације која преовлађује код већине српских писаца треће и четврте деценије XIX века.

Vladimir Polomac

## ABOUT THE ALPHABET IN THE KRAGUJEVAC EDITION OF “NOVINE SRPSKE” (1834)

### Summary

In the paper is analyzed the graphia (relationship of graphemes and phonemes) in the first newspaper of modern Serbia, „Novine srpske sa visocaesima dozvoleniima Praviteljstva“ which means: „Newspaper, Serbian, with high permission of the Government“ as published in the year 1834; editor, and author of the texts, was Dimitrije Davidović, and the printing and publishing office was in the „Knjažeska srpska knjigopečatnja“ which means „Royal Serbian Bookprinting“ in Kragujevac. The analysis produced the following result: (1) a steady, complete alphabet is used; it is basically non-phonetic, but, it does use several of the letters introduced by Vuk Karadžić, such as <h>, <h>, <u> and, at the same time, it does not use several letters from the Cyrillic alphabet as it was before Vuk, namely, it does not use <g>, <oy>, <i>, <ω>, <э>, <ѣ> and <ѧ>, so that, in effect, it is a combination, part of the process of transition from pre-Vuk to Vuk alphabet. (2) Davidović was not alone in this; a majority of Serbian writers of 1820s and 30s did more-or-less the same.

Зоран Божанић

## РАЗВОЈ ОРГУЉСКЕ МУЗИКЕ У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСЕ

### Резиме

У чланку су изложене основне карактеристике музике за оргуље ренесансне епохе. Разматрање је засновано на анализи разних оргуљских школа, испољених током XV/XVI века. Посебна пажња посвећена је сагледавању специфике стваралачких интенција најзначајнијих оргуљаша овог периода, као и генези особених музичких жанрова.

Zoran Božanić

## DEVELOPMENT OF ORGAN MUSIC IN RENAISSANCE

### Summary

In this article are considered the main characteristics of the organ music of the age of Renaissance. The paper is based on the analysis of various organ music schools, manifested in the XV and XVI century. Special attention is devoted to the creative intentions of the most significant organ players of this period, and to the genesis of the characteristic musical genres.

**Кристина Парезановић**

## **МОДУЛАЦИЈЕ КАО РЕЗУЛТАТ АЛТЕРОВАЊА ТОНОВА**

**Резиме**

У инструктивним мелодијским етидама за солфеђо, као и у примерима из уметничке литературе, у великој мери се употребљавају алтеровани тонови примењени у свим видовима. Оне најкомплексније, садрже модулативне поступке који су, управо, резултат алтеровања тонова. Овим текстом направљен је покушај да се предочи, реши и предухитри интонативна инерција, изазвана слушном претпоставком о даљем мелодијском покрету. Изоловане су све могућности промене тоналитета преко алтерованих тонова, а мелодијски примери са анализом доносе само неке од њих.

**Kristina Parezanović**

## **MODULATIONS AS A RESULT OF ALTERATION OF TONES**

**Summary**

Altered tones, applied in all varieties, are often used in instructive melodic études for the solfeggio, and also in the examples from the artistic literature. The most complex études contain modulated procedures which are, in fact, the result of the alteration of tones. This paper attempts to present, solve and preempt the intonational inertia caused by the auditive assumption about the coming melodic movement. All possibilities of the change of tonality through altered tones are isolated here, and for some of them we give the melodic examples with the analysis.

**Маријана Матић**

## **УЧИМО ДА ЧИТАМО, ЧИТАЈМО ДА БИСМО НАУЧИЛИ (Настава читања на енглеском језику у 2. и 3. разреду основне школе)**

**Резиме**

Читање је сложен развојни и когнитивни процес. Улога наставника у почетним фазама читања на енглеском као страном језику у нижим разредима основне школе је од огромног значаја. Неопходно је да наставник добро познаје све технике које ће у настави применити, а да истовремено увек пред собом има и главни циљ - стварање доживотних љубитеља читања. Овај чланак садржи технике наставе читања, начине овладавања ситуацијом и нека решења могућих фрустрација наставника.

Marijana Matić

**LEARNING TO READ, READING TO LEARN  
(Reading in grades 2 and 3 of primary school)**

Summary

Reading is a complex developmental and cognitive process, and even more so in a foreign language. The teacher plays a vital role in implementing different techniques in initial phases of teaching reading in English as a foreign language in elementary school. And yet, she should always bear in mind the long term aim- making lifelong readers. If the teacher is aware of all the factors and techniques that make up a beginning reading process, the goal will be achieved. My article presents some of the ways of successfully coping with the situation and leaving a few frustrations behind.

Ала Татаренко

**НЕКИ НОВИ КЛИНЦИ: УКРАЈИНСКА КЊИЖЕВНОСТ  
ПОСТ-ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА**

Резиме

У чланку су скицирани књижевни портрети популарних украјинских писаца најмлађе генерације (Љупка Дереша, Тање Маљарчук и Ирене Карпе). Анализа њихових најновијих дела пружа занимљив материјал за истраживање поетике нове генерације украјинских пост-постмодерниста.

Алли Татаренко

**SOME NEW KIDS: UKRAINIAN LITERATURE OF  
THE POST-MODERN AGE**

Summary

In this paper are sketched the literary portraits of popular Ukrainian writers of the most recent generation (Ljupko Dereš, Tanya Maljarčuk and Irena Karpa). The analysis of their most recent work provides for us some interesting material for the study of the poetics of this new generation of Ukrainian post-modernists.

# СТУДИЈЕ



**Božinka Petronijević**  
*Filološki fakultet, Beograd*

## ZUR SYNTAKTISCHEN FUNKTION VOM KOMPARATIV IM SERBISCHEN UND DEUTSCHEN

### 1. *Korpusanalyse*

Die Grundlage der vorliegenden Untersuchung machen 1121 Beispielsätze aus, exzerpiert aus dem Roman *Na Drini ćuprija* von Ivo ANDRIĆ und dessen deutschen Übersetzung *Die Brücke*, übertragen ins Deutsche von Ernst E. Johnas. Die Zahl der vorgefundenen Belege im Original beträgt 610 oder 54,41%, in der Übersetzung 511 oder 45,58%, was sich letzten Endes als Resultat der Translation erklären lässt. In 339 Beispielsätzen oder 55,57% bezog sich der Komparativ im Serbischen auf die Wortart **ADJEKTIV**, in den übrigen 271 Belegen oder 44,42% auf die Wortart **ADVERB**. Im Deutschen sieht das Bild ganz anders aus. Auf die Wortart *A d j e k t i v* entfällt 85,12% oder 435 Belege im Unterschied zum *A d v e r b*, bei dem der Komparativ nur in 76 Beispielsätzen nachgewiesen werden konnte, was 14,87% ausmacht. Dieses ist nicht translationsbedingt, sondern hängt unmittelbar mit der syntaktischen Funktion des Adjektivs im Deutschen zusammen.

Im Serbischen konnten so beim **KOMPARATIV ZUM ADJEKTIV** nur drei Funktionen festgestellt werden:

- *Prädikativ* in 177 Beispielsätzen, 52,21%,
- *Attribut* in 137 Belegen, genauer 40,41% und
- *Appositiv* 7,37%, vorgefunden in 25 Sätzen

Im Deutschen hat der Komparativ dieselben Funktionen wie jedes andere Adjektiv im Positiv z.B. und das sind laut beiliegendem Korpus folgende:

- *Prädikativ*, 172 Belege oder 39,54%
- *Attribut*, 117 Beispiele oder 26,89%
- *Modifikativergänzung*, 18 Beispielsätze oder 4,13%
- *Appositiv*, 15 Belege oder 3,45%
- *Attribut zum Adjektiv*, 10 Beispiele bzw. 2,30%
- *Situativergänzung*, 5 Belege oder 1,15%

- *Direktivergänzung*, 10 Belege oder 2,30%
- *Expansivergänzung*, 2 Belege, was 0,22% ausmacht.

Außerdem wurden in dem deutschen Teilkorpus noch weitere 86 Belege festgestellt, in denen der Komparativ als *Angabe zum Verb* fungiert, was 19,66% des deutschen Teilkorpus ausmacht.

KOMPARATIV ZUM ADVERB wurde im Serbischen in 271 Beispielsätzen verzeichnet, davon:

- *Expansivergänzung* in 25 Belegen oder 9,22%
- *Modifikativergänzung* in 23 Beispielen oder 8,48%
- *Attribut* in 20 Belegen oder 7,38%
- *Direktivergänzung* in 12 Beispielsätzen oder 4,48%
- *Attribut zum Adjektiv* in 10 Belegen oder 3,69% und
- *Situativergänzung* in 5 Belegen oder 1,84%

In den übrigen 64,94%, nachgewiesen in 176 Belegen, bezog sich der Komparativ auf das *Verb als dessen Angabe*.

Im deutschen Teilkorpus war der Komparativ zum Adverb nur mit 14,87% oder 76 Beispielen vertreten und der Funktion nach zum Teil anders verteilt als im Serbischen.

So konnte nachgewiesen werden:

- *Expansivergänzung* in 16 Beispielsätzen oder 21%,
- *Attribut* in 14 Belegen oder 18,42%
- *Direktivergänzung* in 7 Belegen oder 9,2%
- *Situativergänzung* in 1 Beleg oder 1,32% und
- *Appositiv* in 1 Beleg oder 1,32%

In den übrigen 133 Beispielen oder 26,02%, lag die *Angabe zum Verb* vor.

## 2. Syntaktische Funktionen vom Adjektiv-Komparativ im Serbischen

### 2.1. Prädikativ

Wie aus 1. ersichtlich wurde, ist die prädikative Funktion des Komparativs im Serbischen wohl die produktivste der drei festgestellten Verwendungen. In der meist diskutierte Verbgrammatiktheorie, so wie sie von U. ENGEL und G. HELBIG vertreten wird, und besonders in jenen Arbeiten im Serbischen, die sich vor allem auf Engel stützen (Engel/Mrazović, 1986; Mrazović, P./Z. Vukadinović, 1990) wird das Prädikativ rein syntaktisch interpretiert, und zwar als Ergänzung zu den **Kopulaverben** – *jesam* und *biti*. Falls diese Ergänzung, im weiteren Epräd, ein Adjektiv ist, und dazu noch ein Komparativ zulässt, so wird

dieses dekliniert und kongruiert im Numerus und Genus mit dem Subjekt, im weiteren Esubj (vgl. Mrazović, P./Z. Vukadinović, 1990: 469), eine Erscheinung, die das Deutsche nicht kennt. Als Anapher für Epräd werden angegeben: (*као*) *ио*, *иако*, *иакав* (vgl. Mrazović, P./Z. Vukadinović, 1990:469).

Das Studium der vorliegenden Belegammlung zeigt, das Serbische betreffend, dass man, um der Sache gerecht zu werden, anders an die ganze Problematik herangehen soll. Epräd steht nämlich im Vergleich zu den meisten Verbergänzungen nicht als syntaktische Realisation eines Arguments, sondern, falls es um Adjektiv bzw. Komparativ geht, um das semantische Prädikat EIGENSCHAFT, im weitesten Sinne des Wortes, das sich auf das Subjekt, Esubj, als dessen Argument, d.h. Eigenschaftsträger bezieht. Bei der prädikativen Verwendung von *Adjektiv- Komparativ* enthält ihre semantische Repräsentation zwei oder mehrere Argumentstellen, wobei mindestens eine als Bezugswort, syntaktisch Esubj realisiert werden muss, damit die Verbalphrase grammatisch wird. Dies gilt vor allem für die zweiwertigen *Kopulaverben* – 2.1.1. Daneben sind auch dreiwertige Verben – 2.1.2. – zu verzeichnen, bei denen sich das Prädikat EIGENSCHAFT auf das Objekt, im weiteren Eakk, als Eigenschaftsträger bezieht. Somit wird die Annahme von Helbig bestätigt, nach der man zwischen einem *Subjekts-* und einem *Objektsprädikativ* zu unterscheiden habe (vgl. Helbig, G./J. Buscha, 1981:481ff).

### 2.1.1. Subjektsprädikativ (Epräd-sub)

Adjektiv-Komparativ als Epräd-sub wurde bei der Analyse des vorliegenden Korpus bei folgenden Verben im Serbischen bestätigt: *биџи*, *биваџи*, *јесам*, *постиаџи*, *постиајаџи*, *изгледаџи*, *долазиџи*, *дођи*, *чиниџи се*. Als Anapher steht bei ihnen: *какав / каква / какво / какви / какве / каква*. Vergleiche:

- (1) Густав је бивао све насртљивији и тражио је по сваку цену да ... (На Дрини, 371)
- (2) Глас топа је био удаљенији али дубљи, ... (На Дрини, 373)
- (3) И опште расположење духова у касаби није ни ведрије ни мирније. (На Дрини, 288)
- (4) Та могућност се све више згушњавала и постиајала са сваким минутом и сваким покретом све вероватнија и природнија. (На Дрини, 148)

- (5) Њихова лица на слабој месечини показују осветљене и тамне површине које се оштро леме и пресецају, и изгледају много старија него ... (На Дрини, 317)
- (6) ... то им некако долази ближи и паметнији и све мање личи на човека који би могао да има колеру. (На Дрини, 122)
- (7) За то време Мерџан је гледао да ли је човек жив и пажљиво посматрао то лице које је дошло одједном шире и веће. (На Дрини, 56)
- (8) ... кад год би та осећања постала јача од речи ... (На Дрини, 209)

Der Adjektiv-Komparativ als Epräd-sub steht im Serbischen, wie die Beispielsätze (1) bis (8) zeigen, immer im **Nominativ**.

### 2.1.2. Objektsprädikativ (Epräd-obj)

Komparativ als Objektsprädikativ wird offensichtlich von den dreiwertigen Verben regiert, die nicht zu den Kopulaverben zählen, sondern zu den **Vollverben**, die auf mindestens zwei semantische Muster zurückzuführen sind. Die weitverbreitetste Gruppe bilden die Verben der PROPOSITIONALEN EINSTELLUNG mit folgender Semstruktur: ‚FINDEN(Y, P) ^ EIGENSCHAFT(X)‘. Zu lesen ist diese Struktur so: eine PERSON (Y), Esubj, findet, dass dem Argument (X), Eakk, die EIGENSCHAFT, Epräd zukomme (vgl. Petronijević, B., 1986:339). Komparativ als Epräd-obj steht im Serbischen, im Unterschied zum Deutschen, meist im **Instrumental**, obwohl auch der **Nominativ** nicht auszuschließen ist. Als Anapher fungieren - шаквим / шаквом / шаквим / шаквим(а). Vergleiche:

- (9) Други, ..., жељни нечег што смањрају вишим и бољим а што им се измакло ..., (На Дрини, 297)
- (10) Ту је и неколико сарајевских гимназиста који лакомо слушају старије другове и њихова причања о животу у великим градовима, и маштом, коју шибају дјечачка сујета и притајене жеље, замишљају све као још много веће и лепше ... (На Дрини, 302)
- (11) ... И без везе са оним што је она смањрала већим и важнијим и од себе и од њега (На Дрини, 353).

Beispielsätze wie:

- (12) И што се Плевљак више понижавао и правио слађим и ревноснијим то је Абидагина одвратност све више расла. (На Дрини, 40ф)

- (13) ..., велика беда, коју разни Каранмалије не виде и не разумеју, и својим неразумевањем чине је само још тежом и срамнијом. (На Дрини, 152)
- (14) А та неразумљива мржња кочила је и збуњивала Плевљака и чини га крућим и неспретнијим. (На Дрини, 41)

gehen auf die Struktur: ,VERURSACHEN (Y, EIGENSCHAFT (X))'; die zu lesen ist als: Y, Esubj, verursacht, dass die EIGENSCHAFT, Epräd, dem X, Eakk, zukommt. Y braucht nicht unbedingt eine PERSON zu sein. Der Komparativ steht da im *Instrumental* und kongruiert mit der Eakk im Genus und Numerus.

## 2.2. *Attribut*

Adjektiv-Komparativ in attributiver Funktion kann im Serbischen entweder vom *Nomen* oder *Pronomen* regiert werden. Somit deckt sich diese Funktion nur zum Teil mit der im Deutschen. Die so entstandene *Nominal-* oder *Pronominalphrase* besetzt jene Argumentstelle, auf die sich das Prädikat EIGENSCHAFT bezieht. Diese Zuordnung wird gerade als ein zur Markierung des Referenzbereichs des Bezugwortes integrierter Schritt angesehen. Mit attributiven Adjektiv-Komparativen werden so laut MOTSCH (1999:169) Modifikationen von Gegenstandskonzepten im Rahmen von Sätzen vollzogen im Unterschied zu Epräd, mit der sich die Sprechakte vollziehen.

### 2.2.1. Nominalphrase

Ein Adjektiv-Komparativ als ATTRIBUT zum *Nomen* ist stets dessen Angabe. In Bezug auf den Nukleus kann der attributive Komparativ im Serbischen sowohl voran- als auch nachgestellt vorkommen. Unabhängig davon wird er gleich dekliniert. Vergleiche:

- (15) Јер тај велики, камени мост, скупоцена грађевина јединствене лепоте каквог немају ни много богатије и прометније вароши ... једини је сталан и сигуран прелаз на целом средњем и горњем току Дрине ... (На Дрини, 10)
- (16) Тешко је замислити опаснији начин да се уђе у живот и сигурнији њуш ка изузетним делима и ка потпуном слому. (На Дрини, 299)
- (17) Понеки угледнији човек јаше на белом коњу, али неким погребним касом и оборене главе, ... (На Дрини, 119)
- (18) ... у крви им је сазнање да се прави живот састоји од самих затишја и да би лудо и узалудно било мутити та ретка

затишја, тражећи неки ...чвршћи и сталнији *животи* кога нема. (На Дрини, 119)

Die Beispielsätze (15) und (16) sind als Musterbeispiele für die Wortstellung des vorangestellten Komparativs im Serbischen anzusehen. Beispiele aber, wo dem attributiven Komparativ ein Determinativ vorangeht, wie hier *poneki* oder *neki*, die Beispielsätze (17) und (18), sind nicht auszuschließen, sie kommen aber viel seltener vor, was mit dem Systemcharakter des Serbischen zu tun hat. Der nachgestellte Komparativ lässt diese Möglichkeit nicht zu. Vergleiche:

(19) Сада има жену много млађу од себе .... (На Дрини, 262)

Die hier angeführten Nominalphrasen mit attributivem Komparativ lassen sich ausnahmslos in Nominalphrasen mit attributivem Relativsatz transformieren, in dem dann der Komparativ als Eprääd steht. Dies gilt aber nicht für die Nominalphrasen mit *nje-Derivaten* als Nukleus, denen im Deutschen konvertierte Nomina entsprechen. Vergleiche:

(20) .... јер је најстроже забрањено и по живот опасно свако даље задржавање у близини моста. (На Дрини, 398)

Der transformierte Satz

(20a)\* ... јер је најстроже забрањено и по живот опасно свако задржавање које је даље у близини моста.

ist ungrammatisch. Dasselbe gilt auch in (21) bzw. in (21a)

(21) ... mirio se uglavnom lako sa tim promenama u varoši i primio ih posle kraćeg ili dužeg čudeња i gunđanja. (Na Drini, 171)

(21a)\* ... мирио се углавном лако са тим променама у вароши и примио их после чуђења и гунђања које је краће или дуже.

Dies hängt offensichtlich mit dem verbalen Charakter des Nomens zusammen, denn, wie schon oben gezeigt wurde, lässt das Verb im Serbischen kein Adjektiv und damit auch keinen Komparativ als Dependens zu. Die Nominalphrasen in (20) und (21) ließen sich zwar in entsprechende Relativsätze umwandeln, unter der Bedingung, dass diese als Nukleus ein Vollverb haben, zu dem *Adverb-Komparativ* als dessen Ergänzung stehen würde.

### 2.2.2. Pronominalphrase

Dass ein Adjektiv im Serbischen auch von einem *Pronomen* in attributiver Funktion regiert werden kann, im Unterschied zum Deutschen, ist in der Literatur schon nachgewiesen (vgl. Petronijević, B. 1983; vgl. Mrazović, P./Z. Vukadinović, 1990). Diese Möglichkeit ist

auch beim *Adjektiv-Komparativ* nachvollziehbar. Als ATTRIBUT zum *Pronomen* steht der Komparativ stets in der Postposition und wird meist, wie die Beispiele noch zeigen werden, von den *Indefinitpronomina* regiert, seltener auch von den *Demonstrativpronomina*. Vergleiche:

- (22) Јер и поред тога што одавно постоје банке и могућности кредита на хипотеку, сељаци, нарочито *они старији*, воле да се задужују на овај старински начин. (На Дрини, 345)
- (23) Свет је опет гледао радове са неповерењем и љубопитством као и *све раније*. (На Дрини, 268)
- (24) У очима страних људи он је исти онакав какав је вазда био, ни у говору ни у држању *ничеџ блажег* ни *човечнијег*, ... (На Дрини, 103)
- (25) ...јер и ако се и не оствари све оно чега се човек боји, деси се много *којешта горе* и *теже*, што нико није предвиђао. (На Дрини, 110)

### 2.3. Appositiv

Wie jedes Element der Klasse *Adjektiv*, so kann auch der Komparativ die Funktion des APPOSITIVS annehmen. Dieses besagt, dass das von einem Adjektiv-Komparativ bezeichnete Prädikat EIGENSCHAFT keinesfalls zur Abgrenzung des Referenzbereichs eines Nomens oder Pronomens dient, sondern eher als Träger einer zusätzlichen Prädikation einer schon festgelegten und durch die *Nominalphrase* ausgedrückten Größe fungiert. Der Komparativ als APPOSITIV ist somit nicht restriktiv, d.h. er schränkt den Referenzbereich des *Nomens* oder *Pronomens* nicht ein und deshalb würde man ihm, der neuesten Literatur folgend, die **pragmatische** Dimension zuschreiben (vgl. RAABE, H., 1979; vgl. Motsch, W., 1999). In diesem Sinne möchte Motsch (1999:169) so **pragmatische Operatoren** wie ZUDEM z.B. hinzufügen, wir aber würden diese zwischen das Bezugswort oder die Bezugssphrase und das appositive Adjektiv einsetzen.

Das hier beschriebene Spezifikum des APPOSITIVS widerspiegelt sich in der syntaktischen Funktion darin, dass das Adjektiv bzw. der *Adjektiv-Komparativ*, allein oder als Phrase, dennoch vom *Nomen* oder *Pronomen* der Bezugssphrase als **Angabe** regiert wird, was sich besonders im Serbischen ablesen lässt. Im Unterschied zum Deutschen wird im Serbischen das appositive Adjektiv und somit auch der Komparativ *dekliniert* und stimmt mit dem *Nomen* oder *Pronomen* der übergeordneten Bezugssphrase im Numerus und Kasus überein. Die **pragmatische** Dimension des APPOSITIVS führt nun dazu, dass



der *Adjektiv-Komparativ* in dieser Funktion und im Unterschied zum ATTRIBUT, dem Bezugswort nicht unbedingt nachgestellt werden muss, sondern als eine Art Einschub ganz hinten, nach allen anderen möglichen ATTRIBUTEN, stehen kann. Möglich sind auch Fälle, dass der *Adjektiv-Komparativ*, allein oder als Phrase, dem Nukleus der Bezugssphrase, also *Nomen* oder *Pronomen*, vorangestellt werden kann, und zwar ganz weit vorn, getrennt von dem Bezugswort oder Bezugssphrase.

### 2.3.1. Nominalphrase

- (26) ... у току вековних напора по цену живота, или *одрицања* и *жртвава*, већих и скупљих, од живота, све је то лежало пред њима ка случајно наследство и опасан дар судбине. (На Дрини, 299)
- (27) ... и нова игра на овом древном мосту који се на месечини јулских ноћи беласао чист, млад и непроменљив, а савршено леп и јак, јачи од свега што време може да донесе и људи да смисле и учине. (На Дрини, 300)
- (28) Уто је наишао *онај исти* Осман ефендија Караманлија, ..., још блеђи и мршавији, још ратоборнији и захуктанији. (На Дрини, 144)
- (29) Испод ње су, само нешто мање и скромније, *куће остале двојице браће Хамзића*. (На Дрини, 129)

Der Komparativ als APPOSITIV, nachgestellt in (26) bis (28) oder vorangestellt in (29), als Verbindung von zwei Komparativen (26) oder als Komparativphrase, Beispiele (27), (28) und (29), sind von dem *Nomen* (26) bzw. von der *Nominalphrase* (27) bis (29) als Bezugssphrase durch Kommas abgetrennt. In (26), (28) und (29) stimmt der Komparativ mit dem *Nukleus* bzw. den *Nuklei* der übergeordneten NP im Kasus überein. Dies trifft wohl in (27) nicht zu; der Komparativ steht da im *Nominativ*, der *Nukleus* der übergeordneten NP im *Lokativ*. Der Komparativ als APPOSITIV ist grundsätzlich emotiv markiert, und in (27) besonders. Damit kommt ihm auch die stilistische Funktion zu.

### 2.3.2. Pronominalphrase

Der Komparativ als APPOSITIV zum *Pronomen* oder zur *Pronominalphrase* verhält sich ähnlich wie der zum *Nomen* bzw. zur *Nominalphrase*. Da aber die Pronominalphrase nicht so produktiv ist, so hatten wir viel weniger Beispiele zur Verfügung, an denen wir die Analyse durchführen konnten. Beispiele wie:



- (30) И од пијаног друштва *неки, мало трезвенији и присебнији*, застадоше као пробуђени .... (На Дрини, 252)
- (31) ... а сутра богзна *ко друђи, гори и црњи од њега*. (На Дрини, 74)

zeigen, dass der appositive Komparativ in Form einer Phrase, meist als Verbindung von zwei Komparativphrasen, entweder einem *Pronomen* oder einer *Pronominalphrase* zugeordnet wird und zwar in der Nachstellung. Mit dem Nukleus der übergeordneten Phrase stimmt der Komparativ als APPOSITIV im Kasus und Numerus überein, was an den *Flexionsmorphemen* abzulesen ist.

### 3. *Syntaktische Funktionen vom Adjektiv-Komparativ im Deutschen*

Aus den obigen Ausführungen war zu erwarten, dass sich der Adjektiv-Komparativ im Deutschen zum größten Teil syntaktisch und morphologisch anders verhält als im Serbischen. Im Deutschen wird so der Komparativ in 67,127% aller untersuchten Belege vom *Verb* regiert, davon in 26,89% von *Kopulaverben* und den übrigen Fällen (40,24%) von den *Vollverben*. Gerade diese letzte Möglichkeit schließt das Serbische völlig aus. Regiert werden kann der Adjektiv-Komparativ auch von einem anderen *Adjektiv* als Nukleus im Deutschen, was für das Serbische nicht gilt. Diese Art Phrase lässt das Serbische nicht zu, wohl aber die der *Nominal-* bzw. der *Pronominalphrase*.

#### 3.1. *Komparativ als Verbergänzung*

##### 3.1.1. Prädikativ

Komparativ als Epräd kommt im Deutschen unter den selben semantischen Bedingungen vor wie im Serbischen. Abhängig davon, ob das Prädikat EIGENSCHAFT einem Argument X zukommt oder X seitens Y zugeschrieben wird, sind auch im Deutschen zwei Arten von PRÄDIKATIV zu unterscheiden:

##### 3.1.1.1. Subjektsprädikativ (Epräd-sub)

Epräd-sub als Ergänzung von *Kopulaverben*, die ansonsten semantisch leer sind, war bei der Auswertung des eingangs beschriebenen Belegmaterials bei folgenden zweiwertigen *Verben* nachgewiesen: *sein, erscheinen, bleiben, aussehen, scheinen, wirken, werden*.

- (32) Schon seit langem, ..., *wurde dieser heimatliche Berg* irgendwie immer steiler und der Heimweg immer länger. (Die Brücke, 401f)
- (33) *Die Generation*, ..., *war nur reicher an Illusionen*, sonst aber in allem den anderen gleich. (Die Brücke, 296)
- (34) *Ihre Gesichter* zeigten im schwachen Mondschein helle und dunkle Flächen, die sich scharf brachen und überschnitten, und *erschieden* viel älter, als sie waren. (Die Brücke, 314)
- (35) *Die ständige Garnison* in der Stadt *blieb viel größer*, als sie es früher gewesen. (Die Brücke, 283)
- (36) ... die niedrige und alte Schenke *sah* mit jedem Tag niedriger und zwerghafter *aus*, gerade als versinke sie in die Erde. (Die Brücke, 220)
- (37) Aber das Gesicht des Fremden *schien* im Mondlicht noch ruhiger als gewöhnlich. (Die Brücke, 180)
- (38) Ohne die Bošča *wirkte sie* älter und stärker. (Die Brücke, 203)

Wie die Beispielsätze (32) bis (38) zeigen, weist der Komparativ als Epräđ **keine Flexion** auf. Das ist das grundlegende morphologische Merkmal, worin sich das Deutsche und das Serbische, die Epräđ betreffend, unterscheiden. Gerade daraus ergibt sich auch die Leitform *so* als überwiegend.

### 3.1.1.2. Objektsprädikativ (Epräđ-obj)

Wie im Serbischen so kann der Komparativ auch im Deutschen die Funktion des Objektsprädikativs annehmen. In dieser Funktion wird der Komparativ wie das *Adjektiv* an sich meist von den *Verben* der PROPOSITIONALEN EINSTELLUNG regiert, und zwar unter bestimmten Bedingungen. Die semantische Grundstruktur dieser Verben, beschrieben unter 2.1.2., gilt auch für das Deutsche, wohl für die beiden Sprachen einer gewissen Erklärung bedürftig. Die Verben dieser semantischen Gruppe sind eigentlich zweistellige Prädikate mit Proposition (*p*) als zweitem Argument. Falls dieses auf die Struktur EIGENSCHAFT(X) zurückgeht, kann das zweite Argument in den beiden Sprachen in Form einer Satzergänzung realisiert werden, mit **Kopulaverb** und dessen zwei Ergänzungen, Esubj und Epräđ, oder einfach als Eakk und Epräđ, unter gleichzeitiger Tilgung des Kopulaverbs. In allen anderen Fällen bleiben die Verben der PROPOSITIONALEN EINSTELLUNG auf der Oberfläche zweiwertig, mit den Ergänzungen Esubj und SE, diese laut Engel (1988:486) als Verbativergänzung (*Evrđ*). Die Liste solcher Verben im Deutschen, die demzufolge auch einen

Komparativ zulassen würden, ist etwas länger als jene im Serbischen und zahlreicher als im Korpus vorgefunden. Beispiele wie

- (39) ..., sondern sie wünschten sich etwas, was sie für höher und besser hielten, was sich ihnen entzogen hatte und mit jedem Tage immer ferner rückte und unergründbarer wurde. (Die Brücke, 294)
- (40) ..., ohne jegliche Rücksicht auf sie und ohne jede Beziehung, was sie als größer und wichtiger als sich und ihn *ansah*. (Die Brücke, 349)
- (41) Hier saßen auch einige Gymnasiasten aus Sarajevo, die gierig den älteren Kameraden und ihren Gesprächen über das Leben in den großen Städten lauschten und *sich* in ihrer Phantasie, die schülerhafte Eitelkeit und schlummernden Wünsche beflügelten, alles noch viel größer und schöner vorstellten, als es war und sein konnte. (Die Brücke, 292)

zeigen deutlich, dass die Verben *halten*, *ansehen* und *vorstellen* darin **dreiwertig** sind und den Komparativ als Epräd ohne Flexion regieren, worin sich auch hier das Deutsche von dem Serbischen unterscheidet. Der Unterschied liegt auch darin, dass die Epräd selbst im Deutschen verschiedene Form annehmen kann, abhängig von dem regierenden Verb – Adj. Komp., als Adj. Komp. und für Adj. Komp.. Engel (1994:164) neigt dazu, den Komparativ in (39) als Präpositivergänzung zu interpretieren, indem er annimmt, dass die Leitform darin am ehesten *dafür* laute, im Gegensatz zu Epräd, für die er Anapher *es, so, als solch-* reserviert. Wir würden dagegen auch in (39) die Epräd beibehalten und als Anapher *für so(lch-)* ansetzen (vgl. Petronijević 1986).

Bei der Auswertung der Belegsammlung waren auch im Deutschen Beispiele zu finden, in denen die **dreiwertigen** Verben mit Komparativ, Wortklasse *Adj.*, als Epräd, genauer Objektsprädikativ, auf die semantische Grundstruktur ‚VERURSACHEN (Y, EIGENSCHAFT (X))‘ zurückgehen. Vergleiche:

- (42) Verbittert über die Heirat der jüngeren Schwester ... war sie vor der Zeit zu einer bissigen und schrulligen alten Jungfer geworden, die das Leben im Hause und die Arbeit im Hotel schwerer und unerträglicher machte, ... (Die Brücke, 333)
- (43) Und dieser unverständliche Hass hemmte und verwirrte Plevljak und machte ihn noch steifer und linkischer. (Die Brücke, 37)

Als Anapher in den beiden Sätzen würden wir *als solch-* annehmen. Jede andere Variante, insbesondere die mit der *so*-Leitform würde die

Bedeutung von *machen* ändern und den Komparativ zu Emod machen, d.h. die ART und WEISE der Durchführung der Handlung postulieren, was hier nicht der Fall ist.

### 3.1.2. Situativergänzung (Esit)

Die Korpusanalyse, die das Deutsche betrifft, hat auch Beispiele erbracht, in denen der *Adjektiv* - Komparativ als Esit vorkommt. Es handelt sich dabei um die *Adjektive*, die im Deutschen die typische Position vom *Adverb* einnehmen, was sich letztlich auch an der Leitform von Esit ablesen lässt. Diese syntaktische Erscheinung konnte im Serbischen nicht erkannt werden und somit gilt sie im System dieser Sprache als ausgeschlossen. Die *Adjektive*, deren Komparative als Esit fungieren, sind eigentlich semantische Prädikate, die sich zugleich in die Semstruktur bestimmter *Vollverben* einordnen lassen als deren *Argumente*. Auffallend sind so im Korpus die Adjektiv-Komparative, die auf die semantischen Prädikate LOC (x, y), LOC ist zugleich eine Variable oder Argument vom regierenden Verb, oder ZEIT VON (x, y), auch als Argument vom regierenden Vollverb, zurückgehen. Vergleiche hierzu:

- (44) Der Weiler gehört zur Landgemeinde Stražište, aber er liegt näher zur Stadt als zur seinen Gemeinde, ... (Die Brücke, 122)
- (45) Jetzt aber tauchten in den Gesprächen immer häufiger Fragen auf, die irgendwie ferner und außerhalb dieses Kreises lagen. (Die Brücke, 271)

Die Komparativphrase näher zur Stadt mit dem Adjektiv- Komparativ *näher* als Nukleus wird offensichtlich von dem Verb *liegen* als Esit regiert. Die Anapher würde lauten *da, dort* – also die Wortklasse *Adverb*, dessen Bedeutung identisch ist mit der des *Adjektivs*. In (45) handelt es sich auch um einen Adjektiv-Komparativ, der zu derselben semantischen Gruppe zählt wie das Adjektiv *nah*. Laut Motsch (1999:378) sind die beiden Adjektive, hier ihre Komparative nah und fern, *Dimensionsadjektive*, die Distanz oder Lage in der Distanz ausdrücken. In der Funktion von Esit bleiben diese Adjektive *unflektiert*.

Der Adjektiv-Komparativ, der zeitliche Dimension beinhaltet, kann, wie schon angedeutet, auch als Esit vorkommen. Vergleiche:

- (46) Eigentlich *begann* es schon viel früher, irgendwie mit dem Bau der Eisenbahn ... (Die Brücke, 270)
- (47) ... als fürchtete sie sich zu sehen, was weiter geschah, zog sich das Mädchen ... (Die Brücke, 360)

Als Anapher könnte in (46) das Adverb *damals* stehen, in (47) dagegen das Adverb *dann* - der Komparativ bleibt in den beiden Sätzen *unflektiert*.

### 3.1.3. Direktivergänzung(Edir)

Wie aus der Korpusanalyse hervorgeht, sind im Deutschen auch solche Strukturen zugelassen, bei denen ein *Adjektiv*-Komparativ die Funktion von Edir haben kann. Wie in 3.1.1.2. so handelt es sich auch hier um semantische Prädikate, die sich in die Semstruktur von *Vollverben* einordnen lassen als dessen Argumente. Adjektive, die als Edir fungieren, zählt Motsch (1999:229) zu den *Dimensionsadjektiven*, die auf dieselbe Semstruktur zurückgehen würden wie die Adjektive unter 3.1.1.2.. Im Unterschied zu den ersteren wären diese als ein Untertyp zu verstehen, deren Ortsangabe als Richtung zu interpretieren sei, in die eine Bewegung verläuft. Beispiele wie

- (48) Und die bewaffneten Männer *gingen weiter*. (Die Brücke, 400)
- (49) Dieses Ereignis erregte und erschütterte die Stadt und *wanderte weiter*, in andere Orte und Landstriche, wie eine Sage durch die Welt geht. (Die Brücke, 121)
- (50) Aber es kam ihr schon immer *näher*. (Die Brücke, 144)
- (51) Die Gendarmen *gingen weiter* zu den Zelten und den verstreuten Familien auf dem Rasen. (Die Brücke, 357)
- (52) ... begann er den Kahn mit dem Bootshacken von den Balken abzustoßen, auf die er aufgelaufen, und ihn stromaufwärts *näher* an das Baugerüst *heranzubringen* (Die Brücke, 40)

erweisen wohl *direktionale* Adjektiv-Komparative, die folgendermaßen als Prädikate zu beschreiben sind:  $LOC(x_1, y) \wedge ZIEL(LOC(x_2, y))$ <sup>4</sup> - zu lesen: ‚die Größe *y* befindet sich auf der LOC *x*<sub>1</sub> und nach *t*<sub>i</sub> soll sie (*y*) die LOC *x*<sub>2</sub> als erreichen‘. Dieses Prädikat liegt offensichtlich den Verben der *Fortbewegung* als Argument zugrunde, dessen syntaktische Realisierung die Funktion von Edir übernimmt. Abhängig davon, ob die Fortbewegung mit eigener Kraft geschieht oder einer eines anderen, sind die Verben *zweiwertig* (48, 49, 50, 51) oder *dreiwertig* (52). Die Größe LOC *x*<sub>2</sub> kann als Endziel benannt werden, wie in (49, 50, 51, 52), oder unspezifiziert bleiben, Beispiel (48). Ähnliches gilt auch für LOC *x*<sub>1</sub>, die sich entweder aus dem Kontext erschließen lässt (49, 52) oder einfach unspezifiziert bleibt, wie in (48, 50, 51), jedes Mal wohl wird sie präsupponiert.

Aus den angeführten Beispielen geht eindeutig hervor, dass als Leitform für die Edir. dort die Adverbien *hin*, *dorthin*, *hierher* stehen können, die offensichtlich auf dasselbe Prädikat zurückgehen wie die *direktionalen* Adjektive.

### 3.1.4. Modifikativergänzung (E<sub>mod</sub>)

Das vom Adjektiv tragende Prädikat MOD oder ART und WEISE kann im Fall vom *Komparativ* im Deutschen auch in die Argumentstruktur des Verbs eingehen und sich somit auf der syntaktischen Ebene als dessen Ergänzung erweisen, die als E<sub>mod</sub> zu bezeichnen ist (so Engel (2004:202). Die Leitform von E<sub>mod</sub> lautet *so/auf diese Weise*. Die Gruppe von Verben, die das Prädikat MOD als Argument beinhalten und somit die E<sub>mod</sub> regieren, scheint laut unserer Analyse heterogen zu sein. Dafür sprechen folgende Beispiele:

- (53) ...und alles ging besser und schneller als zu Abidagas Zeiten. (Die Brücke, 68)
- (54) Nicht besser als um die Hoteleinnahmen stand es um Lottikas Spekulationen. (Die Brücke, 332)
- (55) Auch über Stikovic äußerte er sich nicht schärfer, als unvermeidlich war. (Die Brücke, 352)
- (56) In den mohammedanischen Häusern ging es etwas lebhafter und freier zu. (Die Brücke, 372)

### 3.1.5. Expansivergänzung (E<sub>exp</sub>)

Aus rein syntaktischer Warte kann ein *Adjektiv-Komparativ* im Deutschen auch die Position von E<sub>exp</sub> annehmen, falls das vom Adjektiv bezeichnete Prädikat MAß VON (x,y), also, x ist ein Maß bezüglich y, in die Argumentenstruktur des Verbs als dessen Argument eingeht. Die Zahl der Verben, die diese Möglichkeit zulassen, scheint relativ beschränkt zu sein; in der Literatur werden diese Verben als *Dimensionsverben* und die Adjektive mit dem hier oben beschriebenen Prädikat als *Dimensionsadjektive* bezeichnet. I. ZIMMERMAN (1987:81) zählt so zu dieser Gruppe folgende Verben: *wiegen*, *kosten*, *dauern*, *währen*, *messen*; diesen ließen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch noch einige anderen zugesellen. In unserem Korpus konnten leider nur folgende nachgewiesen werden:

- (57) Je nach der Länge der Frist lautete die Verpflichtung immer auf eine Summe, die um zehn bis dreißig Prozent höher lag als die, welche der Schuldner wirklich erhielt. (Andrić, Ivo: Das Fräulein, 61)



- (58) ...; das tat er mit so würdevoller und herrschaftlicher Gebärde, daß sein Groschen schwerer wog als der Dukaten eines anderen. (Andrić, Ivo: Das Fräulein, 79)

Abhängig von der Art des MAßES hat die Eexp im Deutschen die Leitform(en): *solange, soviel, soweit* u.a.; in (57) und (58) also liegt die Anapher *soviel* vor.

### 3.2. Adjektiv-Komparativ als Verbangabe

Im Unterschied zu 3.1. handelt es sich bei dem *Adjektiv-Komparativ* als VERBANGABE um die adjunktive oder adverbiale Verwendung von Adjektiven. Darüber, wie diese Funktion zu benennen sei, ist man sich in der Linguistik auch heute noch nicht einig. Motsch (1999) spricht so von der adjunktiven Verwendung, Engel (1999) von der Satzangabe, I. Zimmermann (1987) von den Satzadverbialen, P. EISENBERG (1989) von den Adjektiven als Adverbiale zum Verb. Die Spezifik der so verwendeten Adjektive besteht nun darin, dass sich das vom Adjektiv bezeichnete semantische Prädikat-Modifikator auf die semantische Repräsentation des regierenden Verbs bezieht, gemeint wird wohl dabei ein Semem, ohne dessen Argumentenstruktur zu berühren oder ein Merkmal der semantischen Repräsentation selbst zu sein (vgl. Motsch 1999). Die Art der Modifikation hängt dennoch von der Semstruktur des jeweiligen Verbs ab. Darauf ist schon längst hingewiesen worden:

“Auch wenn die freien Angaben “nahezu” unbeschränkt in jedem Satz hinzufüg- oder weglassbar sind, gibt es bestimmte Einschränkungen, die nicht syntaktischer Natur sind, sondern sich aus der Unverträglichkeit (Inkompatibilität) der semantischen *Merkmale* von Verb und FV erklären” (Helbig 1992:38)

Auf eine detaillierte Beschreibung zahlreicher Subklassen, offensichtlich semantisch bedingt, wird hier nicht näher eingegangen. Uns geht es vor allem darum, auf Grund der uns zur Verfügung stehenden Belegammlung zu zeigen, dass auch der *Komparativ* zum Adjektiv adverbial verwendet werden kann, sowie dass das von ihm bezeichnete Prädikat das *Verb* als Nukleus einer *Verbalphrase auf der Satzebene* als Satzangabe *modifiziert*. Wie eingangs angedeutet, ist der *Komparativ* in dieser Funktion sehr produktiv. Davon zeugen folgende Beispiele aus unserem Korpus, die hier als modellhaft anzuführen sind:

- (59) ..., und später sagte er es noch zwei guten Freunden, ... (Die Brücke, 185)
- (60) Die Bauern schließen sich immer enger um den Guslaren, aber ohne das geringste Geräusch (Die Brücke, 32).

- (61) Jetzt *blickten* sie alle mutiger hinauf zum Gerüst und zum Verurteilten. (Die Brücke, 58)

### 3.3. *Attribut*

#### 3.3.1. Nominalphrase

Bei der attributiven Verwendung von *Adjektiv-Komparativ* gibt es, semantisch gesehen, keinen Unterschied im Vergleich zum Serbischen. Das unter 2.2. Gesagte gilt somit auch für das Deutsche. An dieser Stelle sei nun die Beobachtung hinzugefügt, dass mit attributiven Adjektiven nicht nur *Modifikationen* von Gegenstandskonzepten, eingeschlossen Personen, vollzogen werden, sondern auch solche von Handlungen und Geschehnissen, in der Art, wie sie zwischen einem Verb und dessen Argumenten bzw. Modifikatoren als Angaben bestehen. Dieses betrifft wohl jene Fälle, bei denen ein **deverbales Nomen** als Nukleus entsprechender **Nominalphrasen** fungiert. Vergleiche (62), (63) gegenüber (64) bis (67):

- (62) ...erklärte Abidaga den Männern, dass es sich um ein Bauwerk von großer Bedeutung handle, wie es nicht einmal reichere Länder hätten. (Die Brücke, 25)
- (63) Aber das kommt daher, weil du genauso ein *Taugenichts* bist wie die, nur hat sich ein noch größerer *Taugenichts* als du gefunden. (Die Brücke, 37)
- (64) Man hörte, wie auf dem Markt der Ausrufer die Urteilsvollstreckung bekannt gab und die gleiche oder noch schwerere *Strafe* ankündigte, die jeden erwarte, der ähnliches versuchen würde. (Die Brücke, 55)
- (65) Die Partei seiner Gegner, der es schließlich gelungen war, ihn zu stürzen, sorgte dafür, dass mit seiner feierlichen Beisetzung auch jede lebhaftere *Erinnerung* an ihn begraben wurde. (Die Brücke, 80)
- (66) Und lebhafteren, entschlosseneren *Schrittes* ging er weiter, seinem Hause zu. (Die Brücke, 149)
- (67) ...blieben unverändert und haben viel eher die Neigung zu weiterem *Steigen* als zur Rückkehr zum alten Stand. (Die Brücke, 283)

Unabhängig von der Semantik des Adjektiv-Komparativs, wird aus den Beispielsätzen (62) bis (67) folgendes ersichtlich: a) fest positionierter Adjektiv-Komparativ als **ATTRIBUT** zum **Nomen**, jedes Mal dem Nomen als Nukleus **vorangestellt**, zwischen dem Determinativ und dem



Nomen stehend; b) übliche *Flexion*, stark, schwach, gemischt, mit etwas betonter starken Deklination.

### 3.3.2. Pronominalphrase

Beispiele von **Pronominalphrasen**, die einen *Adjektiv-Komparativ* als ATTRIBUT zugelassen hätten, konnten in unserem Korpus **nicht verzeichnet** werden (vgl. Petronijević 1983:54; vgl. Petronijević 2003:201). Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass ein *Pronomen* einen *Adjektiv-Komparativ* als ATTRIBUT nur in Form eines konvertierten Nomens zulässt, wie in

- (68) Habt ihr denn nichts Klügeres zu besprechen? (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 426)
- (69) ..., es ist besser, dass ihm etwas Schöneres und Klügeres in der Erinnerung bleibt. (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 501)

### 3.4. Appositiv

Wie eingangs schon angedeutet, kann auch im Deutschen ein *Adjektiv-Komparativ* appositiv gebraucht werden. Dessen Semantik bleibt unverändert im Vergleich zum Serbischen. Appositiv gebrauchter Adjektiv-Komparativ trägt also, wie jedes andere in dieser Funktion gebrauchte Adjektiv, eine zusätzliche Information gegenüber einem schon festgelegten Prädikatkomplex des Nomens oder Pronomens, ausgedrückt durch eine Nominal- bzw. Pronominalphrase.

#### 3.4.1. Nominalphrase

- (70) *Abidaga* stand vor dem gefesselten Bauern, viel größer als dieser. (Die Brücke, 44)
- (71) *Der Weiler* liegt eingeschmiegt in den Schatten, ohne Sonne, auch ohne Wind, reicher an Obst und Heu als an Weizen. (Die Brücke, 125)
- (72) In diese Kerbe schlug wie ein Besessener wiederum *Osman Effendi Karanmali*, noch bleicher, noch kriegerischer, noch aufbrausender. (Die Brücke, 140)

Beispielsätze (70) bis (72) zeigen, dass ein *Adjektiv-Komparativ* bei der appositiven Verwendung meist in einer lockeren Beziehung zum *Nomen* als Nukleus einer Nominalphrase steht, sich meist auf die ganze NP bezieht, und dem Nomen nicht unmittelbar **nachgestellt** werden muss, was aus (70) und (71) deutlich abzulesen ist. In der uns zur Verfügung

stehenden Belegsammlung konnten nur die Fälle nachgewiesen werden, in denen der *Adjektiv-Komparativ* in **unflektierter** Form steht. Diese Erscheinung stellt eigentlich auch den einzigen Unterschied zwischen dem Deutschen und dem Serbischen dar, den appositiven Gebrauch betreffend.

### 3.4.2. Pronominalphrase

Beispiele von Pronominalphrasen, die in ihrer Struktur einen *Adjektiv-Komparativ* als APPOSITIV zulassen würden, waren in der von uns zur Analyse herangezogenen Quelle nicht zu finden, was nun nicht bedeutet, dass es solche Phrasen im Deutschen nicht gebe. Die Beispielsätze (73) und (74), die einer anderen Quelle entstammen, zeugen davon, dass auch die *Pronomina* den appositiven Gebrauch vom *Adjektiv-Komparativ* als Bestandteil der *Pronominalphrase* gelten lassen, und zwar als Angabe, unter denselben semantischen Beziehungen wie bei der *Nominalphrase*. Der *Adjektiv-Komparativ*, allein oder als Phrase, wird dem *Pronomen* als Nukleus bzw. der *Pronominalphrase* **unflektiert nachgestellt**. Gerade darin liegt auch der Unterschied zwischen dem Deutschen und dem Serbischen; bemerkbar macht sich hier auch die Beobachtung, dass der appositive Gebrauch vom *Adjektiv-Komparativ* im Deutschen viel seltener vorkommt als im Serbischen. Vergleiche:

- (73) Während der Gottesdienst noch andauerte, spürte ich, daß *er* eine seltsame Wendung nahm, ..., heißer und gefährlicher – er bereitete etwas vor. (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 225)
- (74) Nein! Schrie *etwas* tonlos in mir auf, schrecklicher als Angst, schwerer als Tod, ... (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 236).

### 3.5. Attribut zum Adjektiv

Attributive Verwendung vom *Adjektiv-Komparativ* liegt im Deutschen dann vor, wenn dieser von einem anderen *Adjektiv* als Nukleus einer *Adjektivphrase* regiert und somit zu ihrem Bestandteil selbst wird. Semantisch gesehen, fungiert das vom *Adjektiv-Komparativ* tragende Prädikat als **Modifikator** zum Prädikat EIGENSCHAFT (x). Laut unserer Belegsammlung handelt es sich dabei meist um *Adjektiv-Komparative*, die den *Grad einer Eigenschaft* charakterisieren. Motsch (1999:172) spricht in diesem Zusammenhang von den „skalaren Eigenschaften“. Als ein Beweis dafür mag der meist vorkommende *Adjektiv-Komparativ* **weniger** in unserer Belegsammlung gelten, obwohl

auch andere Möglichkeiten nicht auszuschließen sind wie die in (75) z.B. Vergleiche zur Illustration:

- (75) ..., als die Herren über die Geschichte der Menschen die Völker Europas vom Spielplatz des allgemeinen Wahlrechts in die schon früher vorbereitete Arena der allgemeinen Wehrpflicht führten ... (Die Brücke, 339)
- (76) Wenn er doch nur mehr Luft einatmen könnte, wenn doch der Weg weniger steil wäre und wenn er bis zu seinem Hause kommen könnte. (Die Brücke, 404)
- (77) Der Muderis war nicht weniger verängstigt. (Die Brücke, 156)

Ein Adjektiv-Komparativ als ATTRIBUT zu einem anderen **Adjektiv** kann vorkommen, unabhängig von der syntaktischen Funktion des regierenden Adjektivs, übrigens dies zeigen auch unsere hier oben angeführten Beispielsätze, dem *regierenden Adjektiv* immer **vorangestellt** und **ohne Flexion**.

#### 4. Syntaktische Funktionen vom Adverb-Komparativ

##### 4.1. Adverb-Komparativ im Serbischen

Komparativ zum Adverb, im weiteren Adverb-Komparativ, kommt im Serbischen, wie eingangs betont, verhältnismäßig oft vor. In dem von uns untersuchten Korpus handelt es sich meist um *deadjektivische Adverbderivate*, die als Wortart **Adverb** deutlich festlegbar sind, was im Deutschen nicht immer der Fall ist; seltener waren auch Beispiele zu finden, in denen das *Adverb als Simplex* vorkam. Diese Feststellung führt weiter zur Schlussfolgerung, dass sich das Adverb und das Adjektiv im Serbischen semantisch nicht unterscheiden sowie dass die Semantik des Adjektivs die des Adverbs weitaus dominiert. Der entscheidende Unterschied zwischen diesen zwei Kategorien liegt auf der **morphologischen** Ebene, denn das **Adverb** erweist sich stets als eine **unflektierbare** Kategorie, unabhängig von der syntaktischen Funktion, die es haben kann. Dennoch wird das Adverb meist von den *Verben* regiert als deren Ergänzung oder Angabe. Es folgen *Adjektiv*, *Adverb* und *Nomen*, die einen Adverb-Komparativ in *a t t r i b u t i v e r* Funktion regieren können.

##### 4.1.1. Adverb-Komparativ als Verbergänzung

###### 4.1.1.1. Situativergänzung (Esit)

Ein Adverb-Komparativ als Esit kommt im Serbischen dann vor, wenn die vom Adverb tragende Prädikate: LOC(x,y) oder ZEIT (x,y)

in die Argumentenstruktur des regierenden Verbs als dessen zweite Argument eingehen. Laut Motsch (1999:159) wäre gerade die Esit die typische Position von Adverbien. Als Esit kann ein Adverb-Komparativ allein oder als Komparativphrase stehen in Bezug auf das regierende Verb. Vergleiche:

- (78) Брзо је дошао сумрак и радници су грабили својим коначиштима у жељи да буду што даље од скеле. (На Дрини, 60)
- (79) Али је све ближе њој. (На Дрини, 148)
- (80) А може да пређе и у Заријеву механу, која је само мало подаље, на општинском пијацу. (На Дрини, 236)
- (81) ... а која се, нажалост, с годинама јавља све ређе, ... (На Дрини, 237)
- (82) У ствари, почело је много раније. (На Дрини, 275)

Die Adverbkomparative: **даље**, **ближе**, **подаље**, **ређе** und **раније**, in (78) bis (82), als Esit sind, wie weiter oben schon angedeutet, **unflektiert**. Erfragt werden sie mit *где* oder *када*, abhängig davon, ob das regierende Verb örtlich oder zeitlich situiert wird. Diesem entsprechend, lauten die *Leitformen* von Esit im Serbischen *шамо* und *шада*.

#### 4.1.1.2. Direktivergänzung (Edir)

Ein Adverb-Komparativ wird von einem Verb als Edir dann regiert, falls das vom *Adverb* tragende Prädikat, LOC (x,y) ^ ti LOC (x2,y))' in die Argumentenstruktur des Verbs selbst als Argument eingeht, wie das in den folgenden Sätzen nachvollziehen ist:

- (83) Код самог прилаза дочекује их заптија и већ издалека даје руком знак да се даље не може. (На Дрини, 121)
- (84) У исто време чуло се како су ћутке и полагаано кренули даље и према пијаци. (На Дрини, 317)
- (85) ... јер ће те твоја сујета шибати да идеш даље, ... (На Дрини, 326)
- (86) ... свет се враћао са мезалина белим широким друмом и како је дубље улазио у варош све је више наилазио на неодређен и уплашен шапат о атентату. (На Дрини, 362)

In den Beispielsätzen (83) bis (86) wird die Edir im Serbischen durch *куда* erfragt, die *Leitformen* würden aber lauten: *шамо* (83), *онамо* (84), *најрег* (85), *некуд(а)* (86).

4.1.1.3. Modifikativergänzung (E<sub>mod</sub>)

Falls ein *Adverb-Komparativ* auf das Prädikat ART und WEISE zurückgeht und als solches in die Argumentenstruktur des regierenden Verbs eingeht, so wird dann dieses auf der Satzebene als Ergänzung zum Verb erscheinen, die hier als E<sub>mod</sub> bezeichnet wird (vgl. Engel (2004:202). Angeführt seien hier nur einige im untersuchten Korpus verzeichnete Beispiele :

- (87) Још теже од скупоће и оскудице *īagaју* домаћем свету немир, нерад и несигурност. (На Дрини, 32)
- (88) ..., и све је ишло брже и боље него за Абидагина времена. (На Дрини, 71)
- (89) ..., а за које су га сада везивала сећања у којима су тешки дани лепше и живље *сјали од оних веселих*. (На Дрини, 197)
- (90) Уопште Галус *говори* много више и живље, јер је навикао да га слушају и јер воли да приповеда ... (На Дрини, 311)

Erfragt wird die E<sub>mod</sub> im Serbischen mit *kako*, die Antwort darauf als Leitform lautet: *tako*.

4.1.1.4. Expansivergänzung (E<sub>exp</sub>)

Im Fall, dass ein *Adverb-Komparativ* auf das Prädikat MAß VON (x,y) zurückgeht, das zugleich in der *Argumentenstruktur* des regierenden Verbs als dessen Argument erscheint, wird dieses im Serbischen als Ergänzung, und zwar als E<sub>exp</sub>, auf der Satzebene realisiert. Verzeichnen konnten wir diese Ergänzung in folgenden Beispielsätzen:

- (91) О њему *се говорило* више него о везиру самом. (На Дрини, 77)
- (92) И опет је странац наизменично губио и добивао, увек више добивајући него губећи, тако да су и опет касаблије остале без готовине. (На Дрини, 183)
- (93) Спомен на осетљивог младића зле среће *шрајао* је много дуже него стража на каији. (На Дрини, 214)
- (94) Обилније кујују још само несигурне платише. (На Дрини, 281)

Die E<sub>exp</sub> wird in allen hier angeführten Beispielsätzen mit *колико* erfragt, wobei als Leitform in (91) *чешће*, in (92) *знајиније*, in (93) *онoliko* und in (94) *шoliko* anzunehmen ist.

Die Frage *koliko* liegt auch den Beispielsätzen (95) bis (98) zu Grunde:

- (95) Новца има више него раније, ... (На Дрини, 32)
- (96) Било их је више него у једној патроли која обилази вашаре и тефериче. (На Дрини, 361)
- (97) Постепено и неприметно бивало их је све мање и мање. (На Дрини, 169)
- (98) Кад је видео да их бива све више, помислио је да се нешто необично десило. (На Дрини, 47)

Im Unterschied zu den Beispielsätzen (91) bis (94), in denen die Eexp von dem *Verb* regiert wird und als Argument in dessen Semstruktur, genauer Argumentenstruktur, eingeht, handelt es sich in (95) bis (98) um semantisch und syntaktisch völlig anders geartete Strukturen. Das unpersönlich gebrauchte Verb *имати* sowie die Kopulaverben *бити* und *бивати*, auch unpersönlich gebraucht, regieren, wie das den Beispielsätzen zu entnehmen ist, die Ergänzungen Egen und Eexp; die Eexp bezeichnet darin aber nicht das MAß sondern die MENGE, dessen **Teil** (e) / **Element** (e) gerade die Egen darstellen, die semantische Relation, charakteristisch auch für die *Kopulaverben*; die Transformierbarkeit der Eexp in ein ATTRIBUT zum *Nomen* oder *Pronomen* ist aber hier nicht möglich, zumindest gilt das für die *Kopulaverben*.

#### 4.1.2. Adverb-Komparativ als Verbangabe

Ein Adverb-Komparativ als *Angabe* zum *Verb* kann im Serbischen die Funktion einer *Adverbialbestimmung* auf der Satzebene aufweisen, unter denselben semantischen Bedingungen, die im Deutschen für den *Adjektiv-Komparativ* gelten, dabei dieselbe syntaktische Funktion meinend. Vergleiche:

- (99) ... увек иста црна пруга која mine грудима и пресече их нарочитим, добро познатим болом из детињства, који се јасно разликује од свих мука и болова што их је доцније живот доносио. (На Дрини, 26)
- (100) Црногорац везе и кити све брже и брже, све лепше и смеље, а мокри и расањени кулучери занесени и неосетљиви за све остало прате песму као сопствену, ... (На Дрини, 36)
- (101) И домаћи Турци, који су раније са поносом гледали на везирову грађевину, почели су да презриво намигују и одмахују руком. (На Дрини, 38)
- (102) ..., а кад је испод себе угледао Циганина почео је гласније да јечи. (На Дрини, 61)

- (103) Ђоркан је син једне Циганке и неког војника или официра Анадолца који је некада служио у касаби и напустио је још пре него што се нежељени син родио. (На Дрини, 118)
- (104) И што се више примицао кући све је више смањивао тај број. (На Дрини, 166)

Mit Ausnahme von **доцније** in (99) und **пре** in (103) sind alle anderen unterstrichenen *Adverbien* Komparative von den deadjektivisch gebildeten Adverbderivaten auf **-о**; semantisch und syntaktisch besteht so kein Unterschied zwischen **доцније**, **раније** und **пре**; alle drei gehen auf das Prädikat ZEIT zurück, das als *Modifikator des Verbs* fungiert und somit als dessen situative (temporale) Angabe auf der Satzebene als entsprechende Adverbialbestimmung realisiert wird. Das gilt generell für alle anderen Modifikatoren und die sich daraus ergebenden Adverbialbestimmungen; **више** als Angabe zum **Verb** scheint einen gewissen GRAD anzugeben und somit lässt es sich durch andere semantisch definierte Adverb-Komparative als Angabe ersetzen, wie z.B.:

- више ↔ чешће (темп.)  
 више ↔ никад (темп.)  
 више ↔ јасније (мод.)  
 више ↔ као никад (темп.)  
 више ↔ јаче (мод.)  
 више ↔ ближе (сит.)  
 више ↔ даље (темп.)  
 више ↔ чешће (мод.)  
 више ↔ дубље (дир.)  
 више ↔ дуже (темп.)

Vergleiche zur Illustration nur einige Beispiele wie:

- (105) Али не може ни напред, ни узбрдо јер га све више *џуши* његово рођено срце и ноге отказују послушност. (На Дрини, 104)
- (106) ..., али се, овако слаба, поражена, млада, неука и неискусна, *зайлићала* све више у ту неразмрсиву мрежу ... (На Дрини, 354)
- (107) Ожалила је Алберта као покојника и није више о њему *говорила*. (На Дрини, 339)
- (108) ..., она се занела, заборавила на време и своју потребу за сном, и *осћала* више од два сата за столом. (На Дрини, 331)



#### 4.1.3. Attribut

Die Adverb-Komparative **мање** und **више** gehören zu den meist gebrauchten Adverb-Komparativen im Serbischen, die in *a t t r i b u t i v e r* Funktion zum *Nomen*, seltener *Pronomen* (unbestimmt) und besonders oft zum *Adjektiv* stehen und mit diesen entsprechende Phrasen bilden; daneben sind auch andere weniger frequente Einheiten möglich wie: **лакше, даље, боље, раније** udg.; die letzteren lassen sich aber nicht beliebig von jedem Element der drei Wortklassen regieren; ihr Vorkommen hängt unmittelbar von der Semantik des regierenden Nukleus ab, auch nicht selten von dem Wortbildungstyp, der diese Semantik gerade verursacht. Im Falle, dass ein *Adverb* einen Adverb-Komparativ in *a t t r i b u t i v e r* Funktion regiert und mit diesem entsprechende

**Adverbialphrase** bildet, hat man mit Adverbien zu rechnen, die der gleichen semantischen Klasse angehören.

##### 4.1.3.1. Nominalphrase

Die hier unten angeführten Beispielsätze:

- (109) Дуго времена свет се окупљао око натписа и гледао у њега, док се не би нашао какав софта или млад хафис који би са мање или више *вештине* ... прочитао натпис како би могао и умео. (На Дрини, 79)
- (110) Да би што боље и са што мање *штруда* могла да врши тај посао, војска је стала да подиже дрвен чардак насред моста, ... (На Дрини, 102)
- (111) ...и који су од ње тражили више *лукавства* него што га има једна жена и више *снаге* него што може да развије један мушкарац. (На Дрини, 232)
- (112) ...душа је боли што послови не иду боље и што нема више *новца* да га пошаље у Беч ... (На Дрини, 337)
- (113) Ово кратко коло, у коме је више *младића* него девојака, разиграно је и лети као бачена ниска. (На Дрини, 360)

zeigen, dass sich der Adverb-Komparativ als *ATTRIBUT* semantisch gleich verhält wie der Adjektiv-Komparativ; der Unterschied liegt nur darin, dass der Adverb-Komparativ die *EIGENSCHAFT* einengt und sie zum Teil auf die *MENGE* zurückführt (112, 113), oder sie auf den *GRAD* skaliert, falls sich der Adverb-Komparativ auf die abstrakten *Nomina* bezieht, wie das in den meisten Fällen zu sehen ist.

Syntaktisch-positioniert steht der *a t t r i b u t i v e* Adverb-Komparativ dem *Nomen*-Nukleus **vorangestellt** und **ohne Flexion**.



## 4.1.3.2. Pronominalphrase

Die Möglichkeit, dass ein *Pronomen* einen Adverb-Komparativ als ATTRIBUT regiert, ist im Serbischen nicht auszuschließen; diese Variante kommt aber selten vor; meist handelt es sich um den Adverb-Komparativ **više**, der von den *unbestimmten* Pronomina regiert wird, wie in:

- (114) ...кад се *ништа* више није дало променити, чинило му се да би се многе ствари могле казати лепше, јасније и сажетије. (На Дрини, 364)

Der Adverb-Komparativ als ATTRIBUT zum *Pronomen* bildet mit diesem Pronominalphrase; in Bezug auf das *Pronomen* als Nukleus steht der Adverb-Komparativ immer in der **Postposition**.

## 4.1.3.3. Adjektivalphrase

Die Zahl der Adverb-Komparative, die in *attributive* Funktion zum *Adjektiv* als Nukleus stehen können, scheint etwas höher zu liegen, als dass der Fall beim *Nomen* und besonders *Pronomen* war. Die Beispielsätze:

- (115) А кад је дебели Анадолац неочекивано умро, од црног пришта, нови целат, истина много мање вешт, наставио је његов посао, ... (На Дрини, 112)
- (116) Они ни друге, мање важне послове не свршавају непомредно и на јуриш, ... (На Дрини, 130)
- (117) ..., настојећи тако да их објасне или бар учине лакше подношљивим. (На Дрини, 190)
- (118) ..., кад су господари људских судбина повели европско човечанство са игралишта општег права гласа у већ раније спремљену арену опште војне обавезе, ... (На Дрини, 343)
- (119) Чим примети да је неко уплашен или растужен више од осталих, он му прилази, ... (На Дрини, 382)

lassen uns erkennen, dass der Adverb-Komparativ darin meist den GRAD einer EIGENSCHAFT angibt; daneben ist zu sehen, dass die EIGENSCHAFT auch anderseingengt werden kann, wie z. B. TEMPORAL in (118). Diese Beobachtung hat offensichtlich mit der Bedeutung des Adjektivs zu tun und besonders mit dessen Wortbildung.

Als ATTRIBUT zum Adjektiv ist der Adverb-Komparativ fest positioniert; in Bezug auf das regierende *Adjektiv* steht dieser meist in der **Voranstellung**; die Nachstellung in (119) hängt mit dem Rhema zusammen.

#### 4.1.3.4. Adverbialphrase

Ein Adverb-Komparativ kann in *a t t r i b u t i v e r* Funktion auch zu einem anderen *Adverb* als dessen Satellit stehen; in unserer Belegsammlung waren leider nur vereinzelt *Adverbialphrasen* zu finden, obwohl ihre Präsenz viel höher liegen müsste. Beispiele wie:

(120) Сад су се пак све више појављивала у разговорима питања која леже *негде даље*, изван тог круга. (На Дрини, 275)

(121) *Никад* се *више* неће вратити лепо и весели дани какви су још лане освитали над касабом. (На Дрини, 364)

zeigen, dass das regierende *Adverb* und der ihm untergeordnete *Adverb-Komparativ* auf das gleiche Genus-Sem zurückzuführen sind; in (120) geht es um das Prädikat LOC (x,y), in (121) um ZEIT VON (x,y).

Der Adverb-Komparativ in *a t t r i b u t t i v e r* Funktion zum Adverb, so wie er in (120) bis (121) vorliegt, steht dem *Adverb-Nukleus nachgestellt*, in (121) durch das reflexive *se* getrennt; nach Mrazović/Vukadinović (1990:404) müsste auch die Voranstellung vom Adverb-Komparativ möglich sein.

## 4.2. Adverb-Komparativ im Deutschen

### 4.2.1. Adverb-Komparativ als Verbergänzung

Wie der *Adjektiv-Komparativ* so kann auch der *Adverb-Komparativ* im Deutschen von einem *Verb* als Ergänzung regiert werden und zwar nur dann, wenn sich das Adjektiv und das Adverb semantisch decken, d.h. wenn sie auf dasselbe Genus-Sem zurückgehen,

vorausgesetzt, diese Seme als Prädikate gehen in die Argumentenstruktur des Verbs als dessen Argument ein. Von dieser Annahme ausgehend, ließen sich im Deutschen so folgende *Verb-Ergänzungen* unterscheiden:

#### 4.2.1.1. Expansivergänzung (*Exp*)

Die *Adverb-Exp* kommt im Deutschen ziemlich oft vor, die Zahl der Adverb-Komparative wird aber meist auf **mehr** reduziert; im Unterschied zu der allgemein verbreiteten Auffassung, nach der **mehr** ein Adjektiv-Komparativ von **viel** sei und zwar ein *Quantor* (vgl. Zimmermann, I. (1987); vgl. Engel, U. (1988)), möchten wir dieses Element auch als *Adverb* behandeln (so auch Stassen, L. (2001:995). Dafür sprechen folgende Gründe: a) als Adverb bleibt **mehr** ständig *unflektiert*, unabhängig von der syntaktischen Funktion; b) die Semantik von **mehr** ist weiter zu fassen als die Angabe der Mächtigkeit einer Menge bzw. der Anzahl

ihrer Elemente (Bartsch, R. (1972:185f); **mehr** kann semantisch auch andere *Prädikate* decken, die, wie wir das noch sehen werden, typisch für *Adverbien* sind oder *Adjektive*, die mit den ersteren auf dieselbe Prädikatenstruktur zurückgehen und durch diese austauschbar sind.

Als Eexp kommt mehr in zweifacher Form vor: a) als MENGE kann es zugleich Argument des Prädikatenstruktur des Vollverbs sein und zugleich dessen Ergänzung; b) es wird von den *unpersönlich* gebrauchten *Kopulaverben* und dem *geben (es)* regiert, indem es sich als Prädikat auf die *nominale Größe* als **Element** der MENGE bezieht.

Die Eexp in den Beispielsätzen (122) bis (125), die Variante a),

(122) Und wieder gewann und verlor der Fremde abwechselnd, *gewann* aber immer mehr, so daß die Städter wieder kein Geld behielten. (Die Brücke, 178)

(123) Überhaupt *redete* Galus viel mehr und lebhafter, denn er war es gewohnt, daß man ihm zuhörte, und er dozierte gern, ... (Die Brücke, 307)

(124) Jeder *wünschte sich* mehr, forderte Besseres, oder bangt vor Schlimmerem. (Die Brücke, 285)

(125) ..., die es verstand, den zu trösten und zu unterstützen, der beim Trunk mehr verbrauchte, als er sollte, oder bei den Karten mehr verlor, als er durfte. (Die Brücke, 223)

wird im Deutschen mit *wieviel* erfragt, als Antwort käme *soviel*, was laut Engel (2004:202) auch als Leitform von Eexp zu gelten habe.

In den Beispielsätzen (126) bis (128) liegt die Variante b) von Eexp vor; auch darin wird sie mit *wieviel* erfragt und mit *soviel* als Anapher beantwortet. Vergleiche:

(126) Geld *gab* es mehr als früher, aber Teuerung und Mangel nahmen schneller zu, als das Geld eintraf. (Die Brücke, 27)

(127) Als er sah, daß es mehr wurden, kam ihm der Gedanke, daß etwas Ungewöhnliches geschehen sein müsse. (Die Brücke, 44)

(128) Nach und nach *wurden* es unmerklich mehr und mehr. (Die Brücke, 164)

Die Eexp liegt auch in den Beispielsätzen (129) bis (131) vor. Vergleiche:

(129) Da er *sich* nicht länger aufhalten konnte, drohte er ihnen mit dem Volksgericht und dem Zorn Gottes ... (Die Brücke, 136)

(130) ...ließ sie sich fortreißen, vergaß die Zeit und ihr Schlafbedürfnis und *blieb* länger als zwei Stunden am Tisch sitzen. (Die Brücke, 328)

(131) ...und zwangen sie, hartnäckig, solange es irgend ging, und sei es nur noch mit einem letzten Blick, den zu begleiten, den sie mehr liebten, denn ihr eigenes Leben, ... (Die Brücke, 212)

Die Leitform in (129) und (130) lautet *solange*, in (131) *sosehr*, was offensichtlich mit der Semantik des regierenden Verbs zu tun hat. Die Eexp in (129) und (130) verkörpert eigentlich das Argument des Vollverbs, das auf der Satzebene als *Verbergänzung* die Zeitspanne angibt, wohingegen die in (131) den *Intensitätsgrad* beinhaltet.

#### 4.2.1.2. Modifikativergänzung (Emod)

Die Auswertung des eingangs angegebenen Belegmaterials sowie Tausende von Seiten noch dazu gelesener Texte zeigen ganz deutlich, dass im Deutschen das Adverb und insbesondere der *Adverb-Komparativ* als Emod verhältnismäßig selten vorkommen, im Vergleich zum *Adjektiv*, oder zum *Adverb* im Serbischen. Dass der Adverb-Komparativ als EMOD dennoch möglich ist, beweisen folgende Beispielsätze:

(132) Das ging klar *hervor* aus diesen großen Worten und unklaren Versprechungen und noch mehr aus jenem bleiernen Schmerz in der Brust, die heftiger und schwerer war als irgendein menschlicher Schmerz, den man sich vorstellen kann. (Die Brücke, 148)

(133) Ich werde mich wohler fühlen, wenn ich weiß, du bist gut geschützt. (Die Brücke, 362)

Die Leitform von EMOD lautet, wie das den Sätzen (132) und (133) deutlich zu entnehmen ist, *so*.

#### 4.2.1.3. Situativergänzung (Esit)

Ein Adverb-Komparativ kann unter denselben semantischen Bedingungen, die für den Adjektiv-Komparativ galten, die Position einer Situativergänzung zum *Verb* annehmen.

Im Vergleich zu Esit beim Adjektiv-Komparativ ist diese beim Adverb im Deutschen etwas seltener zu verzeichnen. Beispiele wie:

(134) Immer mehr zeigte sich, daß der Verdienst und das leichtere Leben, das er brachte auch seine Schattenseiten hatten, ... (Die Brücke, 266)

(135) Als fürchtete sie sich zu sehen, was weiter geschah, zog sich das Mädchen ... (Die Brücke, 360)

(136) Was war weiter? (Die Brücke, 402)

Dass es in (134) bis (136) um Esit handelt, liegt auf der Hand; in (134) ließe sich mehr durch öfter ersetzen, weiter in (135) und (136) durch dann; *dann* wäre zugleich auch die Leitform von Esit; hinzu käme noch das polyseme da, das ein Verb sowohl lokal als auch temporal situieren kann.

#### 4.2.1.4. Direktivergänzung (Edir)

Die Edir in Form eines *Adverb-Komparativs* schließt das Deutsche nicht aus, im Vergleich aber zum Adjektiv-Komparativ und besonders zum Adverb-Komparativ im Serbischen kommt diese sporadisch vor. Beispielsätze wie:

(137) Das Volk und die Arbeiter auf dem linken Ufer waren dreimal so weit vom Schauplatz entfernt und *drängten* und *stießen* noch mehr, um möglichst gut zu hören und zu sehen. (Die Brücke, 51)

(138) Und je mehr er *sich* seinem Hause *nährte*, desto geringer wurde diese Zahl. (Die Brücke, 51)

offenbaren, dass als die Edir darin meist **mehr** vorkommt, in (137) durch **nach vorn** ersetzbar, in (138) durch **weiter**; die Verben: *drängen*, *stießen* und *sich nähern* gehören eindeutig zu den Verben der **Fortbewegung**, die Edir als Argument, in der eingangs beschriebenen Prädikatenstruktur, beinhalten.

#### 4.2.2. Adverb-Komparativ als Verbangabe

Die Zahl der Adverb-Komparative, die als Angaben zum *Verb* auf der Satzebene realisiert werden, scheint im Deutschen etwas höher zu liegen als die der Ergänzungen, jeweils viel niedriger als die der Angaben vom Adjektiv-Komparativ. Vergleiche zur Illustration:

(139) Der Kaiser und König konnte es nicht länger *ansehen*, wie Gewalttätigkeit und Unfriede in der Nähe seiner Provinzen herrschten, ... (Die Brücke, 147)

(140) Jetzt aber ließ sich dieses Gespräch nicht mehr *vermeiden*. (Die Brücke, 314)

(141) Von nun ab *besuchten* sie sich öfter. (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 287)

(142) ... ich müsse ihn eher *umbringen*, als daß der gefährlichste Brief bei ihm bleibe. (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 407)

Der Adverb-Komparativ **mehr** in (140) und ihm ähnlichen Sätzen lässt sich offensichtlich, wie mehrmals betont, durch Adverbien oder

Adjektive ersetzen, abhängig von der semantischen Verträglichkeit mit dem regierenden Verb; in (140) wären das die Adverb-Komparative: **länger** und **weiter**; in den Beispielsätzen (139), (141) und (142) liegen eindeutig Adverb-Komparative vor, die das regierende Verb auf der Satzebene situativ modifizieren im Sinne von temporal. Diese Funktion scheint die häufigste zu sein, die die Adverb-Komparative als Modifikatoren des Verbs haben können.

#### 4.2.3. Attribut

##### 4.2.3.1. Nominalphrase

Die Beispielsätze (143) bis (149) lassen uns erkennen, dass jeder dieser Sätze eine Nominalphrase (NP) enthält mit jeweils meist vorkommendem **mehr** und seltener **weniger**, beide in *a t t r i b u t i v e* r Funktion in Bezug auf das *Nomen* als Nukleus – eine Erscheinung, die wir auch für das Serbische feststellen konnten, die Einheiten **više** und **manje** betreffend; die vom *Nomen* abhängigen mehr oder weniger sind dem Nukleus meist **vorangestellt**, wobei auch die **Nachstellung** möglich ist; diese ist nachweisbar in den Fällen, wo dem Nomen-Nukleus das Determinativ kein voransteht. Vergleiche:

- (143) Dieser kurze Kolo, in dem mehr *Jungen* als Mädchen tanzten, war in Gang gekommen ... (Die Brücke, 356)
- (144) ... dann tat es ihr in der Seele weh, daß die Geschäfte nicht besser gingen und man nicht mehr *Geld* hatte, ... (Die Brücke, 334)
- (145) Immer mehr *Artikel* lagen in ihrem Preis jenseits der Kaufkraft der meisten Menschen. (Die Brücke, 284)
- (146) Bei der Aushebung des neuen Jahrgangs gab es schon weniger *Träume* und *Aufregung*. (Die Brücke, 214)
- (147) Der Versuch, den sie über einige Verwandte in der Stadt machten, brachte nicht mehr *Erfolg*. (Die Brücke, 127)
- (148) Und nach kürzerem oder längerem Streuben überließen sich die meisten der neuen Strömung, trieben Handel, erwarben und lebten nach den neuen Auffassungen und Formen, der der Persönlichkeit mehr *Aufschwung* gaben und mehr *Aussichten*. (Die Brücke, 218)
- (149) ... enttäuscht übrigens auch von mir, wenn ich keine *Möglichkeit* mehr sah zwischen den unvereinbaren Gegensätzen zu vermitteln. (Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou, 52)

Die Bedeutung, besonders von **mehr**, ist offensichtlich unterschiedlich von Satz zu Satz und lässt sich nicht restlos auf die Kategorie Quantor im

Sinne vom *Adjektiv viel* zurückführen, wie das in der Literatur meist angenommen wird (vgl. hierzu Zimmerman (1987), Engel (1988), Bartsch (1972); in den Beispielen (143) und (144) z.B. heißt es überhaupt nicht, dass es viele Jungen waren oder viel Geld gab. Um der Sache gerecht zu werden, möchten wir in allen hier angeführten Beispielsätzen das *asymmetrische Sem* MEHR (x, y) als **Archisem** annehmen (so VIEHWEGER, D. (1977:198f)) und es als eine *Universalie* interpretieren, dem so verschiedene sprachspezifische Realisierungen unterzuordnen sind. Da nun in allen hier oben angeführten Beispielsätzen das *attributive mehr* unflektiert steht, unabhängig davon, ob es mit oder ohne Determinativ (*Det*) gekoppelt werden kann, möchten wir es als ein *Adverb* behandeln. Damit wird nicht bestritten, dass das *Adjektiv viel* im Deutschen den Adjektiv-Komparativ **mehr** kennt, dieses ist semantisch aber enger aufzufassen als das Archisem. Nur so lässt sich die Tatsache erklären, dass das Serbische keinen Adjektiv-Komparativ zu **mnog-** i,-e,-a kennt.

#### 4.2.3.2. Pronominalphrase

In unserer anfangs angegebenen Belegsammlung nicht verzeichnet aber dennoch möglich sind die *Pronominalphrasen* (**Pron.P**) mit einem Adverb-Komparativ, meist **mehr**, als *ATTRIBUT* zum *Pronomen*; als Pronomina, die einen Adverb-Komparativ regieren, tauchen meist die **unbestimmten** Pronomina auf wie: *niemand, nichts, keiner* usw. Vergleiche zur Illustration:

- (150) Später, wenn die Schüler den Spitzennamen erst einmal aufgegriffen hatten, würde ihn *niemand mehr* davon befreien. (Andrić, Ivo: Das Buch, 359)
- (151) Das schöne und große Mädchen, das in *nichts mehr* jenem ängstlichen und mageren Krnojelac-Kind glich, war im nächsten Winter der Mittelpunkt der Männerwünsche und der Frauengespräche. (Andric, Ivo: Anikas Zeiten, 181)
- (152) Von *keinem mehr* erwartete er Hilfe, er wußte, daß ihm jetzt *niemand mehr* die Hand zu reichen wagte, ... (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 62)

Der *attributive* Adverb-Komparativ steht wie jedes andere Element in einer *Pronominalphrase* dem Pronomen-Nukleus **nachgestellt**.

#### 4.2.3.3. Adjektivalphrase

Beispiele wie die folgenden:



- (153) Als der dicke Anatolier an einem böartigen Geschwur starb, setzte der neue Henker, allerdings weniger geschickt, die Arbeit fort, ... (Die Brücke, 108)
- (154) Der Hodscha blieb verwirrt und im Inneren wankend gemacht, aber nicht weniger besorgt als vorher zurück. (Die Brücke, 282)
- (155) Max Frisch zeigte sich eher enttäuscht, weil es sich um eine systemimmanente Kritik handelte. (Dahn, Daniela (1997:71): Westwärts und nicht vergessen)

zeigen, dass die Adjektivalphrasen (**Adj.P**) mit einem Adverb-Komparativ als ATTRIBUT zum *Adjektiv* auch im Deutschen möglich sind; im Vergleich zum Adjektiv-Komparativ in derselben Funktion kommt diese verhältnismäßig selten vor; es fällt auf, dass die Zahl der Adverb-Komparative im Deutschen bedeutend niedriger liegt als die im Serbischen; in dem angegebenen Korpus überwiegt das Element **weniger**, obwohl auch andere nicht wegzudenken sind, wie **eher** in (155) oder **lieber** bzw. **mehr**.

In *attributiver* Funktion zum *Adjektiv* stehen die Adverb-Komparative dem Adjektiv-Nukleus stets **vorangestellt**.

#### 4.2.3.4. Adverbialphrase

Die Wörter wie: *nirgends, fort* und *herunter* in (156), (157) und (158), offensichtlich alle Adverbien, lassen auch die Möglichkeit zu, einen Adverb-Komparativ als ATTRIBUT regieren zu können. Die Liste der Adverbien, die eine Adverbialphrase (**Adv.P**) zulassen würden, scheint offen zu sein, die der Adverb-Komparative, die von den ersteren regiert werden, als begrenzt. Vergleiche:

- (156) Eine bestimmte Art von Alltagserfahrungen findet sich nirgends mehr dargestellt, deshalb sei einiges davon – erwähnt. (Dahn, Daniela (1997:166): Westwärts und nicht vergessen)
- (157) Ich könnte ihn *woandershin* schicken, weiter fort, sie würde ihm nachlaufen. (Selimović, M.: Der Derwisch und der Tod, 141)
- (158) Der Pope Vujadin aber sank immer tiefer und kam in der Einsamkeit und dem Witwerleben immer mehr herunter. (Andrić, Ivo: Anikas Zeiten, 165)

Wie bei den anderen Phrasen mit Adverb-Komparativ als ATTRIBUT, so kommt auch bei der **Adv.P** meist mehr vor, obwohl auch andere Elemente nicht auszuschließen sind. Entscheidend ist dabei, dass zwischen dem *Adverb-Nukleus* und dem von ihm regierten Adverb-



Komparativ semantische Identität bestehe. Der letzte wird dem ersten immer *vorangestellt*.

## 5. Zusammenfassung

Die hier oben durchgeführte Analyse lässt dreierlei erkennen: a) syntaktische Funktion des Komparativs ist semantisch determiniert und somit gleich für die beiden verglichenen Sprachen; b) auf ein semantisches Prädikat als Genus-Sem können sowohl Adjektive als auch Adverbien zurückgehen; c) Adverb-Derivate im Serbischen, die von den Adjektiven abgeleitet sind, decken sich weitgehend mit der Funktion des Adjektiv-Komparativs im Deutschen, falls dieses von Verben als Ergänzung oder Angabe regiert wird.

---

### Quellennachweis:

- Андрић, Иво (1965): *На Дрини ћуџрија*. Сарајево.  
 Andrić, Ivo (1970): *Die Brücke über die Drina*. Berlin und Weimar.  
 Dahn, Daniela (1997): *Westwärts und nicht vergessen*. Berlin.  
 Селимовић, Меша (1981): *Дервиш и смрт*. Београд.  
 Selimović, Mehmed (1980): *Der Derwisch und der Tod*. Berlin.

---

### Literatur:

- Bartsch, Renate (1972): *Adverbialsemantik*. Die Konstitution logisch-semantischer Repräsentationen von Adverbialkonstruktionen. In: Filmore, Charles J. et al (Hrg.): *Linguistische Forschungen*. Bd. 6. Frankfurt am Main.
- Eisenberg, Peter (1989): *Grundriss der deutschen Grammatik*. Stuttgart.
- Engel, Ulrich (1988): *Deutsche Grammatik*. Heidelberg.
- Engel, Ulrich (1994): *Syntax der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin.
- Engel, Ulrich (1999): *Deutsch-polnische kontrastive Grammatik*. 2 Bde. Heidelberg.
- Engel, Ulrich (2004): *Neues zur DVG*. In: *Convivium* (= Germanistisches Jahrbuch). Bonn. 193-222.
- Heidolph, K-E et al (1981): *Grundzüge einer deutschen Grammatik*. Berlin.
- Helbig, Gerhard/Buscha, Joachim (1972): *Deutsche Grammatik*. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Leipzig.
- Helbig, Gerhard (1992): *Probleme der Valenz – Kasustheorie*. Tübingen.

- Helbig, Gerhard/Buscha, Joachim (2005): *Deutsche Grammatik*. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Neubearbeitung. Berlin/München/Wien/Zürich/New York.
- Ковачевић, Милош (2003): *Граматичке и стилстичке шеме*. Бања Лука.
- Meier, Cecile (2001): *Multihead Comparatives and Result Clause Constructions with "Split Antecedents"*. In: Fery, Caroline/Sternefeld, Wolfgang (Hgg.): *Audiatur Vox Sapientiae*. A Festschrift for Arnim von Stechow. Berlin. 348-372.
- Motsch, Wolfgang (1965): *Syntaks des deutschen Adjektivs*. Studia gramatica III. Berlin.
- Motsch, Wolfgang (1999): *Deutsche Wortbildung in Grundzügen*. Berlin/New York.
- Мразовић, Павица/Вукадиновић, Зора (1990): *Граматика српскохрватског језика за странце*. Нови Сад.
- Petronijević, Božinka (1983): *Pronomen und Pronominalphrase im Deutschen und Serbokroatischen*. In: Kontrastivne studije Instituta za strane jezike i književnosti. Novi Sad. 51-91.
- Petronijević, Božinka (1986): *Valenz der Verben der propositionalen Einstellung im Deutschen und Serbokroatischen*. In: Kwartalnik neofilologiczny, XXXIII, 3. Warszawa. 339-345.
- Петронијевић, Божинка (2003): *Адјективизација глаголског прилога садашњег – нова тенденција у српском језику – промишљања једног германисме*. У: Српски језик, бр.8/1-2, год. VIII. Београд. 197-207.
- Raabe, Horst (1979): *Apposition*. Untersuchungen zum Begriff und zur Struktur der Apposition im Französischen und Englischen (=Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd.119). Tübingen.
- Sprouse, Rex A./Roehrs, Dorian/Wermter, Joachim (2002): *The difference between desto and umso: Some mysteries of the German comparative correlative*. In: *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis*. 7. 15-25.
- Stassen, Leon (2001): *Comparative constructions*. In: Haspelmath, Martin/König, Ekkerhard/Oesterreicher, Wulf/Raible, Wolfgang (Hgg.): *Sprachtypologie und sprachliche Universalien*. Ein internationales Handbuch. 2. Halbband. Berlin/New York. 993-998.
- Thurmair, Maria (2001): *Vergleiche und Vergleichen*. Eine Studie zur Form und Funktion der Vergleichskonstruktionen im Deutschen. Tübingen.
- Zifonun, Gisela et al (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. 3 Bde. Berlin/New York.
- Zimmermann, Ilse (1987): *Zur Syntax von Komparativkonstruktionen*. In: Birwisch, M./Lang, E. (Hrsg.): *Grammatische und konzeptuelle Aspekte von Dimensions-Adjektiven*. 1-28, studia gramatica XXVI + XXVII. Berlin/New York. 993-998.

**Саша Радојчић***Педагошки факултет, Сомбор*

## АУТОР И ЊЕГОВО ЗНАЧЕЊЕ: ХИРШОВА КРИТИКА ГАДАМЕРОВЕ ФИЛОСОФСКЕ ХЕРМЕНЕУТИКЕ

Главно дело немачког философа Ханса-Георга Гадамера, опсежна студија *Истина и метода* (*Wahrheit und Methode*<sup>1</sup>), појавила се 1960. године. Амерички естетичар Ерик Доналд Хирш (Hirsch) објавио је изразито критички интониран осврт на Гадамерову књигу у часопису *The Review of Metaphysics* 1965. и уврстио тај чланак као један од додатака у своју књигу *Ваљаност и интерпретација* (*Validity in Interpretation*, 1967, код нас преведена под насловом *Начела тумачења*<sup>2</sup>). Хирш, који је значајан представник објективистичке херменеутике и заступник концепције по којој је вербално значење неког књижевног дела оно што је његов аутор „узначио“ у дело, те је основни задатак интерпретатора да сазна и изложи (реконструира) вербално (ауторско) значење, своје приговоре Гадамеровом херменеутичком приступу износи сучељавањем са неким од кључних појмова које Гадамер уводи као свој допринос у философско и естетичко разматрање (пре свега са појмовима као што су традиција, предрасуда, стапање хоризоната и историја деловања). Он при том из Гадамерових појмова повлачи консеквенце по концепцију о значењу као ауторској интенцији и дискутује са њима, настоји да препозна скривене претпоставке које леже иза Гадамерових појмова и критикује их, или полемички преводи појмове философске херменеутике у другачије појмовне склопове како би их лакше оповргао. Оштрина Хиршове критике мотивисана је увидом да философска херменеутика у новој, Гадамеровој верзији, постаје важан такмац методолошки орјентисаној општој теорији интерпретације и да се ставови философске херменеутике и те како рефлектују на концепцију по којој је ауторска интенција оно што књижевном делу даје значење и стога мора да буде препозната и реконструисана у поступку интер-

1 Даље наводимо према преводу: Ханс-Георг Гадамер, *Истина и метода*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.

2 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, Нолит, Београд, 1983.

претације. Свој однос према интенционалистичким концепцијама, Гадамер је сасвим изричито одредио у предговору другом издању *Истини и методе* из 1965: „*mens auctoris* није никакво могуће мерило за значај уметничког дела“.<sup>3</sup> У овом чланку ћемо приказати правац Хиршове критике Гадамера, осврнути се на садржај дискусија о ауторској интенцији у новијој естетичкој литератури и са њима сучелити појмовну апаратуру философске херменеутике.

Хиршова критика Гадамерове философске херменеутике, коју посматра као суму новијих тенденција које се у херменеутичкој теорији на немачком говорном подручју образују под снажним утицајем Хајдегера и Бултмана, заснива се на уверењу да она подрива тежњу ка постизању објективности тумачења, јер наводно не само што тврди да неко тумачење никада не може да се сматра *извесно* тачним, што Хирш иначе не сматра спорним, него и не допушта да се установи било каква теоријска инстанца која би обезбеђивала *ваљаност* у тумачењу, а која би се састојала у долажењу до „чврсто заснованог слагања да је неки низ закључака вероватнији од неких других“<sup>4</sup>. Хирш мисли да је према претпоставкама Гадамерове философске херменеутике, чију средишњу тезу формулише као тезу о „историчности разумевања“<sup>5</sup> сасвим могуће да више различитих, чак и међусобно диспаратних тумачења буде узето као да су подједнако ваљана, јер не постоји никакав њима надређени (надисторијски) критеријум. Схватање о историјској несводивости становишта појединих тумача имплицира, према овој критици, епистемолошки релативизам.

Први Гадамеров појам који се у овом склопу излаже критици, јесте појам традиције. Хирш га интерпретира као привидно нормативни појам, који у философској херменеутици има задатак да избегне консеквенцу неодређености значења неког текста, консеквенцу која проистиче из схватања о разумевању као продуктивном процесу. Уколико значење текста, како истиче Гадамер, увек „превазилази аутора“<sup>6</sup>, а тумачење се схвата као „бескрајни процес“<sup>7</sup>, онда не само што ниједно појединачно тумачење не захвата значење које смемо да сматрамо коначним и „правим“, него морамо да признамо

3 Ханс-Георг Гадамер, *Истина и метода*, 13.

4 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, 11.

5 Исто, 276.

6 „Не само понекад, увијек смисао једног текста премаша свог аутора. Стога разумијевање није само репродуктивно, него увијек и продуктивно понашање.“ Ханс-Георг Гадамер, *Истина и метода*, стр. 330.

7 Исто, стр. 333.

да значење дела остаје неодређено. По Хиршу, проблем неодређености значења не решава се ни Гадамеровим схватањем да се појединачна тумачења мењају, али да је при том свако од њих у сваком тренутку одређено, јер недостаје мерило по коме би се одлучило које је од два хипотетички *истовремена* (а различита) тумачења истог текста приближније у праву. Ту је, према Хиршовом мишљењу, Гадамер принуђен да прибегне привидно нормативно одређеном појму традиције, који нуди решење за неслагања између савремених тумачења тако што фаворизује оно конкурентско тумачење које се боље уклапа у традицију којој припада. Али, појам традиције заправо није нормативан, поентира Хирш, него дескриптиван појам, и питање о норми се понавља, само сада на другом нивоу, док проблем одређивања променљиве традиције заузима место проблема одређивања историјски променљивог значења. Чини нам се да је Хирш осим тога склон да појам историје деловања (*Wirkungsgeschichte*), који игра значајну систематску улогу у философској херменеутици, сведе на историју тумачења неког текста и тако га укључи у појам традиције.

Следећа два Хиршова приговора Гадамеровој херменеутици тичу се, прво, питања разумевања као само привидног „понављања“ првобитног значења и указивања на то да Гадамер мисли да разумевање прошлог текста није понављање прошлог, него учешће у његовом садашњем значењу, односно идеје о стапању хоризоната (хоризонта текста и хоризонта тумача) као описа онога што се заправо дешава у акту интерпретације. Оба приговора, као и онај који се односи на појам традиције, истиче Хирш, концентришу се на заједничку особину Гадамерових схватања – наиме да покушавају „да стопе прошлост и садашњост, а ипак признају њихову инкомпатибилну оделитост“<sup>8</sup>. Посебан приговор Хирш упућује појму стапања хоризоната, тврдећи да њиме Гадамер наводно настоји да обори једну од најчвршћих разлика чињених у историји херменеутичке теорије, разлику између *subtilitas intelligendi* и *subtilitas explicandi*: разлику између разумевања и тумачења, односно разлику између „вештине разумевања текста и вештине да се оно другима омогући“<sup>9</sup>.

Највећи простор је Хиршу потребан за критичко сучељавање са Гадамеровим појмом предрасуде. Хирш предрасуду посматра у оквиру уобичајеног акта разумевања неког текста, као инстанцу која одређује наше претходно поимање његовог значења; дискутујући

8 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, 287.

9 Исто, 285.

са херменеутичким захтевом да се преко појма предрасуде у теоријски видокруг укључи историјска ситуација тумача, он своди учење о предрасуди на „учење о логичком првенству хипотезе“<sup>10</sup>. Схвативши предрасуду као херменеутичку хипотезу о значењу текста која конституише разумевање, Хирш указује на то да се тада суочавамо са проблемом ваљаног претходног поимања текста, и нуди одговор да је ваљано претходно поимање заправо – „исправно претходно схватање ауторовог значења“<sup>11</sup>! При том, он се труди да избегне један важан приговор који би могао да се постави овако формулисаној тези, наиме приговор који би циљао на то да су тумачу принципијелно недоступна претходна знања о садржају ауторовог вербалног значења. Тумач није без изгледа да дође до ваљаног претходног поимања текста (ауторовог значења) зато што може да се ослони на веома широк спектар културних норми и конвенција које ограничавају простор могућим претходним поимањима. Овај аргумент на први поглед изгледа као ублажавање интенционалистичке позиције, можда чак и као одустајање од ње; јер ако културне (додајмо, и језичке) норме и конвенције могу да функционишу као фактор који ограничава избор могућих претходних поимања неког текста схваћених као херменеутичких хипотеза, онда те норме и конвенције могу да се употребе и као фактори који би ограничили могућности избора његовог актуелног разумевања. У том случају би позивање на ауторску интенцију, о којој ионако не можемо никада да имамо поуздана знања, било редундантно. Иако не експлицира овај приговор, Хирш га предупређује тврдећи да норме и конвенције заправо одређују жанр текста, и да је тумачево претходно поимање текста у том случају нагађање о жанру коме текст припада. Тежиште аргумента се тиме пребацује са ауторске конструкције значења на његову реконструкцију коју врши тумач. Оставићемо за сада по страни питање да ли овај аргумент заиста спашава интенционалистичку позицију, или излаже њена друга слаба места, и покушаћемо да оценимо стварни домет Хиршове критике филозофске херменеутике у Гадамеровој верзији.

Сви приговори упућени филозофској херменеутици темеље се на ставу да Гадамер, како мисли Хирш, превиђа разлику „између значења једног текста и значаја тог значења за неку садашњу ситуацију“<sup>12</sup>. Да бисмо боље разумели ову примедбу, потребно је да

10 Исто, 294.

11 Исто, 295.

12 Исто, 287.

разјаснимо Хиршову употребу појмова. Значење текста он настоји да ограничи на вербално значење које је аутор интендирао (често се користи и израз „узначи“); значај, са друге стране, представља однос између самог значења и неких других чинилаца (ситуација, схватања, особа, других значења и слично). Да би појаснио своје одређење ових појмова, Хирш се позива<sup>13</sup> на познате дефиниције Готлоба Фрегеа из чланка „О смислу и номинатуму“<sup>14</sup>. Фреге своје појмове не дефинише експлицитно, али на основу његових исказа довољно је јасно да би номинатум (значење, *Bedeutung*) неког знака требало разумети као означени предмет, а смисао (*Sinn*) као начин на који је знак дат.<sup>15</sup> На пример, знаковима „звезда Зорњача“ и „звезда Вечерњача“ номинатум је исти, мада се смисао разликује. Да бисмо разумели смисао неког језичког знака (нпр. имена или низа речи), потребно је да у довољној мери познајемо одговарајући језик; у Хиршовој терминологији, смислу (*Sinn*) одговарало би *вербално значење*. Ово значење за Хирша је непроменљиво, „узначено“ од стране аутора, и оно даје основу могућности да се уопште интерпретативно приступа текстовима, посебно несавременим. Наводне промене у значењу, поентира Хирш, у ствари су промене у значају тог значења за свако ново поколење читалаца или читаоце који нападају различитим културама.

Даље појашњење начина на који употребљава израз „вербално значење“ Хирш пружа позивајући се на Хусерлов (*Husserl*) феноменолошки метод, односно његово одређење интенционалних аката и интенционалних предмета. Разуме се, израз „интенционално“ у феноменолошкој употреби не би требало бркати са „интенцијом“ у смислу ауторске интенције, и Хирш не запада у ту грешку. Он одређује вербално значење као посебну врсту интенционалног предмета желећи тиме да покаже како оно може да остане у себи истоветно, без обзира на различите интенционалне чинове чији може бити предмет. Веома важна особина овако схваћеног вербалног значења је његова „сусвојивост“<sup>16</sup>. Тиме се уједно из домена вербалног значења искључују не-сусвојиве импликације исказа. Вербално значење као интенционални предмет може се репродуковати различитим интенционалним чиновима, а да остаје себи идентично у свим тим

13 Исто, 237-239 и д.

14 G. Frege, "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 1892, S. 25-50; код нас преведено под насловом „О смислу и номинатуму“, *Идеје*, год. VI (1975), бр. 1, 97-115.

15 G. Frege, "Über Sinn und Bedeutung", 27-28.

16 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, 244-245.



репродукцијама. За тумача је тада најважнији проблем разликовање прихватљивих и неприхватљивих импликација неког исказа, односно текста.

Проблем који Хирш, по нашем мишљењу, није на задовољавајући начин решио, тиче се првог следећег корака у његовој аргументацији: порицања тезе да се импликације одређују на основу контекста исказа или језичких правила, и инсистирања на томе да је у овом случају једино мерило ауторска интенција, само преобразена у феноменолошки појам *хоризонтиа*, који се схвата као „систем типичних очекивања и вероватноћа“, који као „унутрашњи хоризонт“ у начелу одређује границе значења текста, док се „спољашњи хоризонт“ тиче односа који се могу успоставити између једног значења и различитих других значења. Прави предмет критике је, по Хиршу, управо овај други, „спољашњи хоризонт“, чију променљивост и сам допушта. Али сва ова, у основи корисна, појмовна разграничења ничим не потврђују Хиршову претпоставку да је инстанца која фиксира вербално значење неког исказа или текста – интенција аутора тог исказа или текста. Чак и када се ограничимо на говор о свакодневnoj комуникацији, лако можемо да укажемо на примере који показују да ни вербално значење, а поготово не његове импликације, не морамо тумачити полазећи од ауторске интенције, и да нам је довољан контекст у коме су искази дати.

Претпоставићу, примера ради, да са својом супругом улазим у неку просторију и да ми она, чим смо крочили корак или два унутра, каже: „Овде је веома загушљиво.“ На тај исказ могао бих да одговорим, у случају да улазимо у своју кућу после дужег одсуства, реченицом „Отворићу прозоре“ или, уколико нисам сасвим сигуран, упитним „Желиш ли да отворим прозоре?“ – реченицом коју сигурно не бих изговорио када бисмо улазили у туђу кућу или неки јавни простор. Да је моја саговорница реченицу изговорила у тренутку док улазимо у болесничку собу на некој клиници, та реченица би могла да се разуме и као критика болничке управе. Оно што одређује начин на који бих уопште могао да разумем реченицу „Овде је веома загушљиво“ важи од околности (контекста) њеног изрицања. Хирш и други интенционалисти би на то могли да одговоре да се све што сам приметрио тиче импликација датог исказа, а не самог исказа – или да контекст у овом примеру додуше одређује карактер ауторске интенције, али да је значење одређено искључиво интенцијом. Али, уз оба одговора, они би признали да је вербално значење исказа „Овде је веома загушљиво“ *истио* без обзира на ауторске интенције које се *разликују*. Да је тако, видимо и на основу



тога што би, у ситуацији узетој за пример, легитимно било узврати-ти питањем „Шта *хоћеш* тиме да кажеш?“ – док би на питање „Шта *значи* то што си рекла?“ моја саговорница, осим ако га не схвати као израз заједљивости, вероватно одговорила „Па, управо то: *да је* овде загушљиво“. У наведеном примеру је позивање на ауторску интенцију сврсисходно док год се питамо о импликацијама исказа, које се мењају, и за које и Хирш спремно допушта да могу бити променљиве, али постаје излишно уколико нам је стало само до разумевања значења тог исказа.

Један од разлога због кога Хирш упорно настоји да ауторској интенцији обезбеди повлашћен статус у свагдашњој херменеутичкој ситуацији јесте и тај што верује да би супротна претпоставка, претпоставка по коме би значења била одредива на основу самог текста, нужно водила у платонизујући закључак да значења, негде и некако, могу имати независну егзистенцију. Други закључак који Хирш хоће да избегне, али у неким тренуцима му се опасно приближава, јесте психологистички став по коме значења могу да се сведу на менталне процесе у индивидуалној свести.<sup>17</sup> Али интенционалистичка позиција је само један од могућих одговора на истовремену опасност од претеривања психологистичког и платонистичког закључка, и то одговор који не мора бити прихватљив у свакој ситуацији. Размотримо следећи пример. Пронађени су текстови, уклесани на каменим плочама, написани на неком непознатом језику. Ми не знамо да ли се пред нама можда налазе фрагменти списка дужника пореској благајни, трговачког уговора, родослова краљевске породице, или космогонијског религиозног спева у коме богови неке далеке и старе културе воде своју вечиту борбу са демонима. Ми не знамо шта пронађен текст значи, али смо сигурни да је некада нешто значило. Да је неко некада, како би Хирш рекао, нешто „узначио“ у њега. Када би се значења текста одгонетала на основу претпоставки о интенцији аутора, ове камене плоче би за нас остале заувек неодгонетнуте. Ми не бисмо могли да одредимо, не само „поуздано“, него никако, чак ни која од ривалских хипотеза о жанру коме припада текст има већу веродостојност. Срећом, текстови ове врсте се и не одгонетају тако. Златни тренуци филолошке науке, дешифровање текстова на дотле непознатом језику, остварили су

17 У ствари, Хирш тај став и изриче на једном месту у својој књизи, али га готово у истом даху релативизује: „Значење је ствар свести, а не физичких знакова или ствари. Свест је, опет, ствар појединаца, а у тумачењу текстова ти појединци су аутор и читалац. Значења која читалац актуализује или су сусвојина аутора или су само читаочева.“ (Начела тумачења, 42).

се не захваљујући претпоставкама о намерама одавно мртвих људи који су те текстове писали, или о намерама њихових налогодаваца, него захваљујући открићу лингвистичких законитости, изоморфија у односу на познате језике, статистичких и оних правилности докучивих у тексту, и само у тексту. Позивати се на текст и језик, не значи пристати на закључак по коме су значења текста постојала независно, у неком хипостазираном платонистичком царству идеја, и само магијским чином тумачења „призвана“ у актуелност тумача. Тумач долази до значења захваљујући тексту и својим претпоставкама о релативно повезаном склопу језичких правила која важе у њему. Знање о томе шта значи текст у ствари је истоветно са знањем која су правила (Витгенштајн [Wittgenstein] би рекао: језичке игре) заслужна за његово конституисање.

Овим примедбама смо се приближили непосреднијем разматрању домета Хиршове критике упућене философској херменеутици, и увиђању особености Хиршове позиције које ограничавају тај домет. Хирш, пре свега, одбија да интерпретацију схвати као заиста динамичан процес, и радије је склон да поједине етапе у том процесу схвати као одељиве и одељене. Његова примедба по којој Гадамер не прави разлику између разумевања и тумачења (*subtilitas intelligendi* и *subtilitas explicandi*), не само што није сасвим коректна, јер прећуткује да сличну замерку сам Гадамер упућује на једном месту Шлајермахеру<sup>18</sup>, већ оставља утисак да се разумевање и тумачење посматрају као два не само различита, већ и независна акта. Хирш не увиђа или не сматра посебно значајним то што у конкретној интерпретативној пракси ови акти обично иду један са другим, и то што покаткад ми и не можемо да разумемо неки текст уколико нисмо претходно у стању да формулишемо његово целовито тумачење, макар и само у виду херменеутички схваћене „предрасуде“; стара је истина да се интерпретација обично одвија унутар такозваног „херменеутичког круга“,

18 При том, Хирш занемарује трећи аспект херменеутичког процеса – applicatio; у једној фусноти која се налази у прегледаној верзији *Истине и методе* из Сабраних дела (H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke* 1: Hermeneutik I, 188; Mohr Siebeck, Tübingen, 1990), Гадамер се узредно осврће на Хиршову критику о стапању разумевања и излагања (тумачења). Занимљиво је да на Хиршову веома оштру критику Гадамер реагује, осим на поменутом месту, само још у једној реченици у чланку „Класична и филозофска херменеутика“ (наш превод: *Theoria*, год. XL [1997], бр. 4, 71-91), у којој је реч о регистровању критичких импулса које долазе и од стране херменеутичара забринутих за методску објективност, као и у слично интонираној примедби из другог издања *Истине и методе* (*Истина и метода*, 586). Гадамер по свој прилици мисли да Хиршова критика, и њој сродни приступи, остајући везани за чисто методолошки приступ, пропуштају да увиде „универзални захтев“ херменеутике и импликације тог захтева.

уз узајамно саодређивање смисла целине и њених делова. Хирш се на неколико места огрешује о философску херменеутику „преводећи“ њене појмове или скраћујући њену аргументацију (као пример таквог поступка може да послужи редуковање појма историје деловања на варијанту појма традиције), али и после свих тих маневара, он може да докаже само да постоје темељне разлике између његове позиције и позиције коју препознаје као специфичну за философску херменеутику, и да потегне прагматички закључак по коме је вероватније да постоје утврђена значења текстова, него да она не постоје. Када се нађе у неприлици, Хирш са питања значења и ауторске интенције брзо прелази на проблеме које мора да реши тумач обраћајући се текстовима, са интенције на рецепцију. Изгледа да он при том понекад посматра интерпретативни поступак по аналогiji са поступком верификовања, односно фалсификовања хипотеза како га описује новија философија науке. Такав утисак остављају посебно његово схватање о тумачењу као „прогресивној дисциплини“<sup>19</sup> јер су наводно нови интерпретативни закључци, будући засновани на већем знању, вероватнији него ранији закључци, односно, схватање по коме је интерпретативни суд заправо суд о вероватноћи „заснован на нашем прошлом искуству с другим јединкама које замишљамо као чланице управо исте класе у коју спада и непознато“<sup>20</sup>. Осим тога, пошто интерпретацију као процес и факторе тог процеса схвата пре као статичке и одељене него као динамичке категорије једне целине, Хирш потпуно превиђа околност до које је философској херменеутици и те како стало – околност да историјски различите интерпретације неког текста не само што текст разумевају на другачији начин<sup>21</sup>, већ и разумевају нешто друго, нешто различито. Философска херменеутика не може да пристане на теорију о ауторском значењу већ и из тог разлога што ово значење увек бива преображено у актуелном разумевању, не због неспособности тумача или његове недовољне бриге за методску исправност поступка интерпретације, него зато што то преображавање проистиче из саме природе херменеутичке ситуације. У конституцију књижевног дела коме се интерпретативно обраћамо улази читава његова историја деловања. Само дело није исто за читаоце из различитих епоха.

Хирш разматра један пример који другачијим речником описује управо случај када, услед довољно дуге историје деловања једног

19 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, 193. и д.

20 Исто, 199.

21 „Ако се уопште разумева, разумева се другачије“, Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод*, 330.

значајног дела, постају могуће и такве интерпретације, за које је поуздано сигурно да формулишу значења која нису могла бити део интенција аутора. Реч је о фројдистичком читању *Хамлета*.<sup>22</sup> Сигурно је да Шекспир пишући своју драму није могао имати на уму фројдистичке импликације; значи ли то да читања *Хамлета* инспирисана Фројдовом теоријом треба одбацити? Хирш заступа такав став, без обзира на то што спремно прихвата да само дело допушта фројдистичко тумачење. За њега је мерило исправности ауторска интенција. Али знање о тој интенцији је увек само вероватно, никада поуздано знање. Вероватније је да Шекспир није намеравао да у дело „узначи“ ишта од фројдистичког репертоара појмова и представа. Уосталом, њему тај репертоар и није могао бити познат. Но аргумент о вероватноћи није довољан. Њиме се не доказује да нека веза није могућа. У овом склопу, не сме се заборавити да су фројдистичка тумачења и те како допуштена код неких других великих трагедија из још давнијег времена. Зар није лик Едипа постао, макар само као инспиратор назива, веома значајан за психоаналитичка тумачења? Чак и ако се сагласимо са Хиршом да Шекспир није имао на уму значења нити њихове импликације које је спремно да види тумачење инспирисано Фројдом, то још увек не значи да треба да одбацимо такво тумачење.

Хирш на овом месту чини једну од својих највећих грешака: он погрешно схвата шта је прави предмет интерпретативног деловања. По њему, ми разумевамо значења (и то ауторска значења). Заправо, ми увек имамо посла са текстовима, а тумачимо их не зато што смо заинтересовани за оно што је њихов аутор мислио или могао да мисли док их је писао, него зато што су ти текстови престали да буду саморазумљиви (или то никада нису ни били). Философска херменеутика, са својим појмовима историје деловања и стапања хоризоната, пружа бољи опис стварног интерпретативног поступка, него интенционализам са својим инсистирањем на репродукцији ауторског значења. Када би Хирш био у праву, најважнији задатак за тумаче био би да се баце на стицање што разноврснијих знања о ауторима, њиховим животима, размишљањима, а посебно на прикупљање што већег броја исказа у којима аутори сами говоре о својим делима, јер би нас знања те врсте сигурно оспособила за успешније наслућивање ауторских интенција и, тиме, значења њихових дела. Не спорећи да многи историчари књижевности као плод таквих напора могу доспети до важних увида који ће много тога моћи да измене у

22 Е. Д. Хирш, *Начела тумачења*, 142-146.

нашем поимању појединачних дела, рећи ћемо да закључке донете на основу биографије или ауторовог исказа, увек треба одмеравати према закључцима донетим на основу самог текста, а не обрнуто. Аутор може свесно или несвесно грешити, или мистификовати. Он може да буде, како је то показала још рана критика „интенционалистичке заблуде“ Бердслија (Beardsley) и Вимсета (Wimsatt)<sup>23</sup>, нарочито неуспешан у реализовању својих интенција. Како у том случају треба да одредимо исправно значење? Један од заступника интенционалистичке теорије Роберт Стекер (Stecker) покушава да реши тај проблем нудећи ослабљену верзију теорије о значењу као ауторској интенцији, одређујући да је значење неког исказа „значење успешно интендирано од стране говорника, или, у случају да говорникова интенција није успела, значење одређују конвенције и контекст у време исказивања“<sup>24</sup>. Ригидна варијанта теорије о ауторској интенцији коју заступа Хирш, у новијој литератури се одређује као „актуелни“<sup>25</sup> или „екстремни актуелни интенционализам“<sup>26</sup> и замењена је различитим блажим верзијама, све до такозваног „хипотетичког интенционализма“, за који је карактеристичан појам „имплицитног аутора“ и који се концентрише не на оно што је у неком делу фактички интендирано, већ на оно што је могло или може бити интендирано.<sup>27</sup> Имплицитни аутор је теоријска инстанца коју не смемо заменити са емпиријским аутором. Заједничко свим концепцијама које напуштају екстремну варијанту о значењу као ауторској интенцији јесте што допуштају да у конституисању значења у већој или мањој мери учествују језичка и литерарна правила и конвенције, али при том задржавају у игри представу да је дело креирао неки, макар и само претпостављени аутор.

Чак и за привидно најснажнија упоришта концепције о значењу као ауторској интенцији пронађена су или се могу пронаћи, уверљива оружја која ће их уздрмати. Такав је случај са мишљењем да у неким посебним случајевима, као што је интерпретација неконвенционалних метафоричких или идиосинкретичких израза, не можемо

23 W. K. Wimsatt, Jr. & M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", u: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954, 3-18.

24 R. Stecker, *Interpretation and Construction: Art, Speech and the Law*, Blackwell, 2003, 14, nav. preма: A. Kiefer, "The Intentional Model in Interpretation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63 (2005), No. 3, 271-281.

25 S. Davies, "Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46 (2006), No. 3; 223-247.

26 S. Irvin, "Authors, Intentions and Literary Meaning", *Philosophy Compass*, Vol. 1 (2006), No. 1-2, 114-128.

27 S. Davies, "Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value", 239f.

да се ослонимо на језичке или жанровске норме и конвенције. Овај аргумент само на први поглед може да се окрене у корист интенционалистичког становишта. Пре свега није јасно да ли, под претпоставкама екстремног актуелног интенционализма, уопште може бити допуштено да аутор користи језик на начин који неће бити у складу са језичким правилима, или просто-напросто погрешно. Односно, ако се то под притиском реалности допусти, нејасно је на који начин тумач сме да се нада да ће се у таквим случајевима приближити разумевању дела, а да се не окрене језичким правилима и конвенцијама као у најмању руку саодређивачима значења дела.<sup>28</sup> Тривијално је истинито да језичке конвенције не могу непосредно да нам помогну да расветлимо неку необичну, индивидуалну употребу језика – њена карактеристична особина јесте баш то што одудара од норме. Али да је реч о некој таквој необичној употреби, ми закључујемо једино на основу текста, тако што ћемо увидети да се она разликује од свих нама познатих, правилима и конвенцијама подложних употреба. И не само то: мерило успешности нашег нагађања о могућем значењу идиосинкретичких израза и слика није и не може да буде „ауторско значење“, јер оно, према претпоставкама интенционалиста, тек треба да буде реконструисано у акту тумачења. Узимати да је ауторско значење у исти мах циљ интерпретације, и њено једино мерило, представљало би циркуларно закључивање, без икакве наде да се из тог лошег логичког круга искорачи. Да бисмо могли да користимо ауторско значење текста као контролну инстанцу која нас спашава од пада у релативизам, нама то значење мора бити већ некако унапред познато. Али то у стварном поступку интерпретације није случај; штавише, уколико реконструкцију ауторског значења постављамо као циљ интерпретације, онда или реконструирамо нешто што нам је одраније познато и стога само „аплицирамо“ познати смисао на неки одређени текст (што заправо настоји да чини једна струја библијске херменеутике), или у ствари немамо могућност да се ослонимо на контролну инстанцу, јер до ауторског значења тек

28 За даљу дискусију в. С. Ирвин, "Authors, Intentions and Literary Meaning", 117-118. и 121-122. Иако је актуелни интенционализам доживео бројне критике, у аналитичкој естетици се још увек могу наћи заступници овог становишта, а дискусија између различитих представника актуелног интенционализма, хипотетичког интенционализма и конвенционализма (и различитих подваријаната ових становишта) веома је жива и обухвата на десетине радова. Проблем конституисања значења уметничког, овде књижевног уметничког дела, један је од три главна проблема који заокупљају естетичаре аналитичке оријентације, уз проблеме који се тичу истинитости интерпретације и онтолошког статуса уметничког дела.



треба да стигнемо. У првом случају интерпретација би се сводила на потврђивање познатог, а у другом се њен опис суштински не би разликовао од описа интерпретативног поступка који заговорник ауторског значења какав је Хирш излаже критици. Нема другог мерила сем података у самом тексту.

Треба поменути да, на другој страни, Гадамер има велико, и прилично успешно искуство у тумачењу загонетних песничких текстова и аутора које карактерише необична и неконвенционална употреба језика. Своје херменеутичко умеће Гадамер је опробао, између осталог, на већем броју херметичних текстова Паула Целана, и међу врхунцима потврда тог умећа је студија „Ко сам ја и ко си ти“, написана као коментар Целановог циклуса „Кристал даха“<sup>29</sup>. У том тексту се Гадамер изричито противи да се као помоћ при разрешавању тешких места у тексту користе ауторове изјаве и разјашњења. Све се мора докучити из самог текста; оно о чему се у послу тумача ради, јесте да се разуме шта сам текст каже. Наравно, то не значи да је приступ тексту на основу текста самог непогрешив: у литератури из теорије превођења уверљиво је описана једна грешка<sup>30</sup> изазвана превеликим поверењем које је преводилац поклатио ником другом до Гадамеру као тумачу Целанове песме „Todtnauberg“. Ова песма је нека врста лирског извештаја о песниковој посети философу Мартину Хајдегеру (Heidegger) у његовој шумској брвници у горњем Шварцвалду. Кључна реч те песме је реч „нада“. Сасвим је на месту чуђење читаоца – какву наду је један јеврејски песник, једини који је из своје породице преживео ужасе холокауста, уопште и могао да тражи код филозофа чији је однос према националсоцијализму превазилазио оквире пуке кокетерије? Али Гадамер, слаб према свом философском учитељу и Целановом домаћину, верује да зна о чему се ради, и наду види као песникову наду у „мислиочеву реч“.

У одбрану концепције о значењу дела као ауторској интенцији понекад се потеже аргумент по коме се случајеви отворених или скривених цитата, парафраза и алузија не може ваљано разумети изван интенционалистичке концепције. По овом аргументу, да би неки исказ уопште функционисао као цитат, парафраза или алузија, неопходно је да га аутор свесно користи као цитат, парафразу

29 Х.-Г. Гадамер, „Ко сам ја и ко си ти?“, у: Х.-Г. Гадамер, *Филозофија и поезија*, Службени лист, Београд, 2002, 189-240

30 Pierre Joris, "Celan/Heidegger. Translation at the Mountain of Death", in: A. Bodenheimer / Sh. Sandbank (hrsg.), *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, Tübingen, 1999, takode (URL): <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/joris/todtnauberg.html>.

или алузију, чак и ако не поседује тачно знање о његовом извору. Али тај аргумент, довољно јак да одреди позицију аутора, не погађа позицију тумача, који неки исказ, на основу свог познавања других текстова, може да препозна као цитат чак и ако сам аутор тога није био свестан. Интенционалисти би морали да тврде да нехотично подударане исказа није цитат или парафраза. Али они би у том случају из свог видокруга морали да искључе многе механизме који обликују значења књижевних дела и ова ригидно сведу на значења која им дају или допуштају аутори, што би представљало ограничавање стварне интерпретативне праксе. Други проблем са којим морају да се суоче интенционалисти у случају цитата, јесте да морају да тврде или једну контраинтуитивну тезу по којој је вербално значење цитираног исказа другачије него његово значење у изворном делу, или да допусте да сва разлика у значењима припада не самом исказу, него његовим импликацијама, што није спорно. Да ли се може рећи да је вербално значење исказа „Стојте, галије царске“ различито у „Плавој гробници“ Ивана В. Лалића од вербалног значења тог исказа у истоименој песми Милутина Бојића? Таква интерпретација тешко да би могла да се прихвати. Да је цитирајући тај исказ Лалић *хтѐо* да постигне нешто много другачије од онога што је постигао Бојић, да је његова *интѐенција* другачија, неспорно је, и Лалићеву „Плаву гробницу“ не можемо да интерпретирамо независно од односа према Бојићевој. Али све те разлике, да употребимо Хиршов израз, тичу се значаја, а не значења. Интенционалистичка концепција нас не може одвести посебно далеко у тумачењу песама као што је Лалићева „Плава гробница“. Са друге стране, појмовна апаратура философске херменеутике, по којој би Бојићева песма била део традицијског хоризонта Лалићеве, а Лалићева део историје деловања Бојићеве песме, много је ближа стварним односима.

Овим чланком смо желели да покажемо да је Хиршова критика Гадамерове философске херменеутике била лимитирана, са једне стране, његовим редуковањем проблема на чисто методолошку раван, а са друге, ограничењима концепције о значењу као ауторској интенцији. За философску херменеутику ова критика ипак није без значаја, јер показује са којом пажњом једна теорија која има за циљ да објасни универзалну херменеутичку ситуацију и која као свој основни став истиче да је биће које се уопште може разумети – језик,<sup>31</sup> мора да се окрене развијању својих импликација на плану разумевајућег односа према језичким уметничким делима.

31 Х.-Г. Гадамер, *Истина и метода*, 512 и др.



Слободан Владушић  
Филозофски факултет, Нови Сад

## ОД МОДЕРНЕ ВЕШТИЦЕ ДО АНАХРОНЕ СТАРИЦЕ (Успон и пад Рајке Радаковић)

### I

Између *Госпођице* и других Андрићевих романа, које је објавио за живота (*На Дрини Ђуџија*, *Травничка хроника*, *Проклећа авлија*) постоји значајна разлика. Наиме, већина Андрићевих романа изграђена је унутар симболичког микропростора који постаје позадина на којој се откривају људске судбине: то је или вишеградски мост, или Травник у конзулским временима, или пак истамбулски затвор. *Госпођица* би, међутим, могла бити означена као *роман лика*, па је тако ближа оним Андрићевим приповеткама које у свом центру имају истакнут лик индивидуалца изван заједнице, било да је то Мустафа Маџар, фра Никола Гранић – Мумин, Алија Ђерзелез, Аника, итд. За разлику од приповедака које ове јунаке остављају у сенци тајне, у *Госпођици* тајна изостаје: читаоцу је јасно да Рајку Радаковић из колектива коме припада издваја завет који јој је отац дао, а који се може протумачити као својеврсни манифест грађанског индивидуализма.

Ако је Рајкин отац страдао због „доброте и свог старог и старинског схватања трговачке части“<sup>1</sup>(40), онда то значи да је страдао због обавеза које је преузео у сфери јавног живота у коме је *доброћа* друго име за усмереност према Другоме (а не према себи) а *ирговачка част*, облик понашања који је чојствен утолико што је усмерен на заштиту Другог тиме што лимитира властитие потезе у трговачкој игри. Уколико је, међутим, верност овим принципима недвосмислени узрок пропасти Рајкиног оца, онда његов тестаментарни говор треба разумети и као самосвесно признање застарелости његових дотадашњих принципа, те као покушај да се њиховим преосмишља-

1 Сви цитати из *Госпођице* преузети су из издања: Иво Андрић, *Госпођица*, Сабрана дела – књига трећа, Просвета, Младост, Свјетлост, Државна заложба Словеније, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана, 1963.

вањем један светоназор модернизује. Зато се као основна потка у очевом завету налази идеја индивидуализације која свлачи са себе сваки облик друштвености, разоткривајући га као варку хотимично погрешног именовања:

„Твоји приходи не зависе само од тебе него од разних других људи и околности, али твоја штедња зависи једино од тебе. На њу треба да иде сва твоја пажња и сва твоја снага. Ту мораш бити немилосрдна према себи и према другима. Јер није довољно откидати од својих жеља и потреба; то је мањи део штедње; него треба прије свега заувјек убити у себи све оне такозване више обзире господске навике унутарње отмености, великодушности и болећивости. На те наше слабости, које људи да би нас заварали називају најлепшим именима свак рачуна када нам прилази (...)“ (28-29)

Разлика између очеве животне праксе и посмртне филозофије је очигледна. Ипак, треба уочити један скривени моменат: овај завет открива да не зна шта да учини са друштвеношћу. Он искључује контакте са другим људима, јер једини облик друштвености који распознаје – а који се овде јавља под именом „господска навика унутарње отмености“ - показује се као анахрон и опасан. Отуда је савет оца изразито дефанзиван: његова основна идеја је превасходно у чувању стечене имовине, а мање у њеном повећавању. Већ се ту назире да стицање имовине појединца везује за колектив а да са друге стране, колектив истовремено не може да помогне појединцу да сачува стечено, чиме се обесмишљају идеје „унутарње отмености“, „болећивости“, „великодушности“ које одређују један вид друштвености лика.

Поштујући очев завет, Рајка ће репрезентовати наредни стадијум грађанске еманципације који води ка денационализацији грађанства. Не случајно, у *бићним временима* (Први светски рат) Госпођица напушта свој национ<sup>2</sup> зарад неспутане приватности трговачке егзистенције, чиме се она приказује као егземплар *буржуја*.<sup>3</sup>

2 Госпођица тако не може да разуме језик колектива будући да је, поштујући очев завет, своју егзистенцију оштро оделила не само од конвенција колектива, већ и његове судбине, па се тако ова одвојеност најпрегнантније репрезентује управо у језичком неразумевању између колектива/нације и саме Рајке: „Шта значи за њу уопште то што се зове 'општа питања' 'политички догађаји' 'национални интереси'“, 103.

3 Тако Госпођица лагано клизи у Шмитово хегелијанско одређење приватног човека који нема својих политичких непријатеља, чиме се издваја из политичке групе којој припада. Види: Карл Шмит, *Норма и одлука*, прев. Данило Н. Баста, Филип Вишњић, Београд, 2001, 35.

То је тренутак у коме прича о Рајки нужно бива повезана са идејом града, јер се њен став према колективу препознаје као карактеристичан став становника мегалополиса са почетка века<sup>4</sup> па како Сарајево није мегалополис, онда Рајкино понашање јесте својеврсна авангарда урбаности, односно антиципација онога што долази по растакању патријархалног друштва.

## II

Било би погрешно почети тумачити *Госпођицу* кроз компаративно проучавање књижевне традиције на коју се тврдичлук јунакиње наслања. Комедија карактера не може бити од користи приликом проучавања лика Рајке Радаковић, јер је њен тврдичлук уједињен са жељом да стекне што више, да доспе до свог првог милиона, те да се тиме осигура од претњи света. Психологија овог лика надвладава карактер (лика) или нарав (друштва) и погађа саму срж грађанске еманципације која се истовремено креће у правцу све веће *рационализације* живота и властите индивидуализације. То је процес који најављује и Рајкин отац, јер се управо тако може разумети његова жеља да му се кћерка одрекне обавеза према колективу, будући да у њима више не налази неко рационално оправдање: штавише, управо је његово банкротство премиса која разум уверава у то да је неразумна доброта и великодушност према другима била узрок његове пропасти.

Процес рационализације доводи до промене језика у коме речи које су биле бремените вредношћу за Рајкиног оца постају безвредне за саму Госпођицу, те морају бити замењене новим, рационалнијим начином комуникације. Пример Рафе Конфортија указује на промену у комуникационом коду која је карактеристична за један виши степен грађанске еманципације, наиме онај када грађанин града наслућује правила велеграда. Овај испрва мали сарајевски трговац, послујући са Госпођицом, повремено долази у ситуацију да са њом сравни рачун. Тада, међутим, „не помажу ни заклетве чашћу ни

4 Овде имам у виду увид Георга Зимела, који примећује да се становници велеграда једни према другима односе уз висок степен резервисаности. (види: Г. Зимел, „Велеградови и духовни живот“, *Контрапункти културе*, прев. Кирил Миладинов, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2001, 143) Треба имати у виду да је Зимел свој текст написао на самом почетку XX века (1904. године) и да се његова дијагноза у наредним годинама само потврдила: Жил Липовецки тако износи резултат испитивања по коме би свега 6% Парижана изашло из своје куће када би са улице чуло позиве у помоћ (види: Жил Липовецки, *Доба иразније*, прев. Ана Моралић, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, 178).

именом, ни најискренији усклици, ни најживљи покрети, него само тачне бројке засноване на стварној подлози“ (82). Овај одломак показује да нису превазиђене само вредности „части“ и „имена“, због којих је пропао Рајкин отац, него је превазиђен и језик као темељ комуникације у чину трговине: језик трговина на овом вишем стадијуму рационалности у трговини могу бити само бројке.

Рационализација трговине не дотиче само увођење језика бројки у трговачку комуникацију, већ и непрекидно *смањивања трошкова* у коме Други (схваћен као национ, родбина, или просјаци које штите друштвени обичаји) бива одстрањен зарад властите сигурности. Ово смањивање трошкова не погађа више само однос Госпођице према националној заједници којој припада, већ и према хуманости као универзалној, наднационалној вредности. Госпођица постаје нешто друго од човека и Андрић за њу резервише једну дубоко тачну метафору: она је *модерна вештица* (88). Ова метафора погађа скривену жељу Госпођице: желећи да заради милион она циља на *вечно ослобађање* од страха пред банкротством. Трајно укинути трошење значи досегнути вечност што је импликација која није промакла Андрићу када каже да штедња „одржава живот и трајност око нас, обогаћује нас стално, и чини тако рећи, вечним оно што имамо“ (20).

Метафора модерне вештице као лика који штедњом и богатством жели да досегне вечност дозива у сећање сцену из првог дела Гетеовог монументалног дела у коме ће се подмлађивање Фауста догодити управо у вештичијој кухињи. Тиме се вештичарење недвосмислено доводи у везу са вечношћу, односно, економским речником речено, са престанком трошења живота. Из те перспективе *Фауст* се може читати као убрзани преглед начина трошења живота како би се управо у трошењу пронашао тренутак у коме ће се трошење укинути. Тај тренутак спомиње и Фауст када каже:

„Ако тренутку кажем када:  
Тако си диван! Стани! Трај!  
Ти ме у ланце окуј тада  
Тад не марим да ми дође крај!“<sup>5</sup>

Међутим, до овог тренутка могуће је доћи и на један другачији начин који Мефистофел иронично саветују Фаусту. Тај алтернативни рецепт за (релативно) вечну *младост* метафорички налаже поетику рустикалне *штедње* и њој својствени уски круг у коме се човек затвара:

5 Ј. В. Гете, *Фауст*, прев. Бранимир Живојиновић, Просвета, Београд, 1989, 87.

„Лепо! Заиста постоји  
нешто што можеш добити без пара,  
без икаквих враџбина и лекара:  
на њиву сместа крени, копај ори  
себе и дух свој у узан круг затвори“<sup>6</sup>

Одбијајући овакав савет Фауст не доказује само своје немирење са релативношћу младости коју би повиновање овом савету донело, већ доказује и властиту *урбаност* која егзистенцију не види као штедњу, одрицање и животну скученост, већ као трошење живота, као низање доживљаја чије је проклетство да никада не могу да потисну жеђ за даљим трошењем. У том смислу Госпођица би се чинила као изразито неурбана прилика. Међутим, тај закључак може да прикрије крајњи хоризонт Андрићеве метафоре модерне вештице па зато треба отићи корак даље у њеном тумачењу: метафора нам говори да Госпођицу не можемо описати фаустовском сликом модерног човека одређеног урбаним, незаустављивим трошењем, већ да се, супротно томе она налази на *надљудском*, мефистофелском полу који поседује моћ да модерном човеку омогућава трошење, исто онако како вештица подмлађујући Фауста овога оспособљава за ново трошење живота.

Тако долазимо до занимљивог случаја: оно што је код Гетеа било потиснуто у *рурално* – штедња, одрицање, самодовољност, животна скученост – појављује се у првом делу Андрићеве *Госпођице* као урбана *моћ* зеленашког капитала који уједињује град у чину трошења, а да сам не тежи трошењу. Ево нас на помолу парадокса: ако је штедња коју Госпођици прописује њен отац ову одвојила од националне заједнице којој је припадала, онда је на једном вишем нивоу, њена штедња и тако створени вишак капитала, повезао град у једну вишу, *наднационалну* целину. Новац који Госпођица поседује, показује се тако као везивни материјал који образује другачију врсту колектива од онога у коме је партиципирао њен отац.

### III

У Андрићевим приповеткама и романима могуће је наћи јунаке чија је слабост резултат њихове видљивости и откривености у свету, њихова немогућност да се *издвоје* и *изолују* и тако своју индивидуалност заштите од света. Немогућност изолације аналогна је

<sup>6</sup> Исто, 115.

Андрићевом разумевању свеповезаности света као тамнице.<sup>7</sup> Метафора тамнице први пут се појавила у *Разговору са Гојом*, да би свој најјаснији облик добила у *Проклетој авлији* и злој судбини Ђамил ефендије, који страда управо као жртва идеје о свеповезаности свега са свачим у овом свету. Андрићева визија свеповезаности тако постаје контрапункт Црњанској који у везама које постоје у свету проналази не претњу, већ утеху.

Па ипак, у једној тачки се Црњански и Андрић слажу: свеповезаност света није очигледна. Код Андрића то постаје јасно ако се пажљиво прочита слика новчаног уједињавања Сарајева која је дата у концизном опису овог града око 1906. године.

„Сарајево око 1906. године! Варош у којој се укрштају утицаји, мешају културне сфере и сукобљавају разни начини живота и опречна схватања. Али све те различите класе, вере, народности, друштвене групе имају једну заједничку црту: свима треба новца и свима много више од онога што имају.“ (65)

Чињеница да се испрва Сарајево описује као град у коме се мешају различите културе и утицаји, указује на оно видљиво и стереотипно. Међутим, супротни везник „али“, не случајно постављен на почетак реченице, указује на супротност тој различитости – на јединственост у потреби за новцем која уједињује цео град.

Та невидљива јединственост града чини другачијом и критеријуме на основу којих се деле друштвене групе: расподела више не зависи од припадништва културној сфери или вероисповести, већ се темељи на односу према новцу. Сем већине људи, којој треба више новца него што га има, у граду је још увек могуће распознати две друге групе људи које имају другачији однос према новцу: најпре, оне код којих штедња још увек има предност над трошењем, и које ту штедњу не користе као темељ за зеленашке инвестиције.<sup>8</sup> Означена као анахронизам, ова група људи стоји по страни од друштвеног живота па тако није део новчаног јединства града, већ је том јединству измакла, по цену подсмеха. На другој страни налази се група која је спремна да модерну доминацију жеље за трошењем види као

7 Питајући се за смисао сликарског или уопште уметничког порива, Андрић ће у *Разговору са Гојом* свеповезаност света назвати тамницом – „.....тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у животу“; види: И. Андрић, „Разговор са Гојом“, *Слика лица предели*, Сабрана дела – књига десета, Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založба Словеније, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана, 1963, 126.

8 „Уколико има још људи са старим чаршијским навикама скромности и строгим начелима мање зараде али велике штедње, они стоје по страни од сваког друштвеног живота као смешни остаци давно прошлих времена“ (66).

повољну конјуктуру за своју робу. А најтраженија роба је као што се види из описа Сарајева управо *новац* сам. Тој групи припада и Госпођица која свој иметак инвестира у зеленашке трансакције на ивици закона. Госпођица није дакле, као што би се очекивало, припадник групе која само штеди, већ оне која штедњу претвара у профит. Оно што карактерише ту групу људи у граду је тајанственост и невидљивост њиховог пословања. На тај начин, оно што повезује град у јединствену новчану целину помера се у сферу невидљивог, а Андрићев роман, осветљавајући невидљиво у граду, указује на натуралистичку визију Сарајева.<sup>9</sup>

Кључна подела која се ствара у Сарајеву око 1906. године је, дакле, подела на видљиви и невидљиви свет који се испрва разликују само по томе да ли њихов однос према новцу карактерише трошење или инвестирање. Да је ова подела од кључне важности за Андрићево виђење града сведочи њена лајтмотивска фреквентност. У *Госпођици* тако наилазимо на два привидно идентична одломка који актуелизују ову поделу:

„Јер дубоко испод видљиве и бучне површине друштва које живи, троши, ужива и расипа, постоји и невидљива, танка, челична, чврста мрежа зеленаштва, нема, безимена и моћна организација оних који су у животу оставили све што је излишно и споредно, а нашли пут ка ономе што је, по њиховом схватању, битно и основно у друштву, оних који своју једину страст, задовољавају на рачун безбројних ситних и крупних страсти и потреба свега осталог света.“ (69)

„За њу већ одавно постоје два света, потпуно различита иако не и потпуно одвојена. Једно је овај наш свет, оно што цео свет зове светом, целокупна шумна и непрегледна ова земља са људима и њиховим животом, њиховим нагонима, тежњама, мислима и веровањима, са њиховом вечитом потребом грађења и разарања, са неразумљивом игром међусобног привлачења и одбијања. А друго, друго је свет новца, царство стицања и штедње, скровити и тихи, само мањини познати, али бескрајни предео безгласне борбе и сталног сновања у коме владају рачун и мера као два нема божанства. Нечујан и невидљив овај други

9 Имамо у виду разликовање између модерног и натуралистичког приповедача које налазимо код Ричарда Лехана. Лехан наине долази до увида да: „натуралистички приповедач посматра радне снаге из центра; модернистички наратор налази да центар постаје сложенији и нејаснији, а његова или њена визија субјективнија“; види: Р. Лехан, *The city in the Literature*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998, 70.



свет није ништа мањи ни мање разноврстан ни мање богат, од оног првог“. (84-85)

Разлика у ова два одломка на први поглед као да и не постоји. Ипак она је присутна и стога веома важна: низ трошење-уживање-расипање у првом одломку може бити тумачен управо као низ *слабости*, будући да се другом свету – свету зеленашања – додаје атрибут *моћни*. У следећем одломку, тај други свет није више означен као моћан, јер сада први свет на себе преузима особине људског живота који краси низ опозиција (нагони, тежње, веровање, мисли, грађење, разарање) који му подарују разноврсност и богатство. Поента другог одломка је у томе да је и свет новца подједнако богат и разноврстан као и људски свет, па је тако сада дошло до промене акцентуације: опозицију слабости људског света и моћи новчаног заменила је опозиција два равноправна света, подједнако богата и разноврсна.

Ипак, анализа другог одломка се ту не завршава: на крају пасуса у коме се налази овај други, финији опис људског света, поставља се имплицитно питање *ирвенсџива* између људског и новчаног света. Другим речима, то је питање између јединственог унифицираног света новца и правила која тај свет успоставља (мера и новац) и ирационалног света битних догађаја у којима приватни човек, буржуј, бива усисан од стране светске ирационалности која представља хераклитовски речено оца или мајку света, а то је рат.

Први светски рат који у виду новинских наслова запљускује Сарајево, да би на крају његов исход у виду таласа потопио овај град, није само рат између држава, већ истовремено и рат између два описана света у Сарајеву. Док новчани свет рат користи као ретку конјуктуру, дотле се други, „људски“ свет, патећи и страдајући, нада да ће исход рата омогућити преокрет. Тај преокрет може бити схваћен као извртање два света у коме онај новчани, невидљив и стога моћан, постаје видљив и стога немоћан. Исход рата има моћ да тај свет учини видљивим, само онда ако скрши везу између новца и потрошачког менталитета грађана, односно, ако успостави, макар привремено, нови склоп вредности у граду. Крај рата у Сарајеву ту поделу фиксира као поделу на оне који су били против старе власти и оне који су ту власт подржавали. Одвојивши се од свог национа, Госпођица је постала индивидуа лојална власти, а сада после рата остаје на ледини разрушене империје, видљива, немоћна и рањива. Њен одлазак из Сарајева симболично наглашава њену немогућност да логиком грађанина-буржуја која јој је до рата и током рата доносила само успехе, обухвати ново време. То је, дакле, истовремено и



граница модерности Госпођице, граница очевог савета, након кога се у роману догађа рез: тај рез није само у промени града – Госпођица из Сарајева одлази у Београд – већ у паду Госпођице у анахроност, будући да њено *београдско половање* више не може бити схваћено као одговор изазову послератне модерности, већ супротно, као трпљење последица застарелости властитих животних назора.

У симболичком смислу Госпођицу у Београду сахрањују новине, јер се њена смрт појављује као вест у новинама. Симболички потенцијал ове сцене није занемарљив, јер се пад Госпођице може разумети, пре свега, као њена немогућност да разуме значај и смисао новина, те моћ приказивања у колективу, чији су један од агенаса управо новине. Самоприказивање означава дакле, онај моменат друштвености који очев завет занемарује. То је тачка у којој очев завет показује крајњи домашај своје модерности. После те тачке он постаје анахрон.

#### IV

Читалац Бењаминовог есеја *Приповедач* може већ да наслути да криза приповедања наступа паралелно са снажењем улоге информације у животу модерног човека. Урбаност *Госпођице* феномен је у коме се сустичу нестанак приповедања и значај новина, док је Сарајево, пре, за време и непосредно по завршетку Првог светског рата онај хронотоп који повезује приповедање и журнализам у једну тачку. У тој тачки новине се појављују као варљива замена за колектив који је до тада своју хомогеност дуговао препричавању истих прича.

Андрић у *Госпођици* излаже једну концизну типологију *шпиамле*, излажући неколико основних ситуација које описују место и положај јавности у животу буржуја. На првом месту ту је разумевање новина као замене за причу у смислу да *савети за животи* није више садржан у причи која се приповеда са колена на колена, преносећи искуство предака на њихове потомке, већ у *новинским нарацијама*. Новинске нарације утврђују савете за живот<sup>10</sup> не поклањајући поверење инстанци староставности и древности, већ модерном ауторитету друштвеног успеха које истовремено преписују и уписују у друштво. Тако је Госпођица :

<sup>10</sup> Ово је тачка коју је у свом изванредном есеју Приповедач потпуно превидео Валтер Бењамин. Наиме, понукан жељом да што јасније и одсечније успостави разлику између древне приче којој придаје моћ давања савета за живот, и новинске информације, Бењамин превиђа да и плаузибилни, вероватни карактер новинске информације свој значај добија управо зато што се информација поима као савет за живот.

„Једанпут је (...) негде прочитала да је неки американски милијардер, који је почео као продавац новина, рекао 'Треба стећи први милион; после све иде лако. А само онај није милионар који то неће да буде. Треба хтети. У томе је све.'“ (83)

Прича о америчком милијардеру који дели савете за успех у животу може се разумети на три начина: она истовремено прописује облик тог успеха (богатство), затим тој апстракцији даје лик и тело (амерички милијардер), да би, најзад, дала савет/рецепт како до тог успеха доћи. Представљајући Госпођицу као читаоца новина и као некога ко се држи очевог завета, Андрић наглашава дослух модерности и два гласа који управљају Рајкиним животом. При томе не треба сметнути с ума да се савет америчког милијардера уклапа у очеву радикално индивидуалистичку позицију, јер у мраку неизреченог оставља простор између нуле и првог милиона. То време покрива само једно „треба“ на које се наслања индивидуална воља која је усмерена само ка једном циљу: милиону.

Новине за Госпођицу постају само низ информација које могу бити доведене у везу са стицањем милиона па се тако трансформишу у један вид симболичке економске литературе коју Госпођица чита поред оне *дословне* коју чине: биланси, књиговодствене књиге, фактуре). Све што се у новинама чита, Госпођица чита са економском мотивацијом па тако рецимо читање путописа има смисла само као извор информација о новим тржиштима и пословима.<sup>11</sup>

Ипак постоји један моменат у тексту који указује на то да новине у Сарајеву превазилазе стадијум давања информација, у име стварања колективне свести. То значи да се информисање не може тумачити само као давање неутралних информација и поука за живот, већ и као *рекламирање*, као моменат самоприказивања у колективу те својеврсно уједињавање колектива. Постоји у *Госпођици* једна сцена у којој Рајка одбија да се јавно преко новина захвали осигуравајућем друштву на брзој исплати што је био утврђени ред. Иако на први поглед ова Рајкина одлука може бити тумачена као наставак логике/поетике *смањивања шрошкова* она пропушта да увиди како новине поред давања информације служе и за уобличавање

11 У овом смислу Андрић се ближи идејама оријентализма, као дискурса у коме прикупљање информација о оријенту није пука наука, већ као сфере политике којом шмитовски речено, управља подела на пријатеље и непријатеље. Саидовим речима: „Студије оријенталистике требало је сада посматрати не толико као научну активност него као инструмент националне политике према новим, независним а можда и тврдоглавим нацијама постколонијалног света“ (Е. Саид, *Оријентализам*, прев. Дринка Гојковић, XX век, Београд, 2000, 366).

вредносних судова. Дакле, захваљујући се осигуравајућем друштву Рајка не би само информисала преко новина цело Сарајево о експедитивности друштва, већ би и истовремено ово друштво и вредновала. Како цело ово предузеће њој не би донело никакве опипљиве користи Рајка је одбила да у новинама објави плаћену захвалницу чиме је испустила из вида моћ вредновања којима новине располажу. А управо моћ вредновања које новине намећу колективу својих читалаца, указују на (сарајевске) границе Рајкиног животиног светоназора. Отуда је за њу могуће да „политички сукоби и преломи од општег значаја, велике битке на истоку и западу Европе“ (129) за њу буду „само крупни наслови на првој страни дневних листова“ (129). Андрићева реченица суптилно наглашава да вести из *велике ратне приче* која у себе увлачи све појединачне судбине, Госпођицу нису интересовале, јер у њима није видела информацију која јој може донети профит. А то није могла да види, јер би управо разумевање рата као конјуктуре морало нужно да је сврста уз једну страну, макар за ону за коју се претпоставља да може победити. Чињеница да се Госпођица не бави претпоставкама открива да она не може да претпостави епохалне последице рата, што значи да *дух модерности* у њој са ратом почиње да чили. Одлучујући се да буде лојалан грађанин, што у ратном Сарајеву значи изван свог националног корпуса, Госпођица не само да бира садашњост уместо (предвиђања) будућности, већ и прошлост уместо надолazeће будућности.

На овом месту се она привидно неважна сцена одбијања да се рекламира осигуравајуће друштво показује као важна. Наиме, из угла новина, рат је време у коме у новинама *информативни дискурс* (упућен појединцима) бива замењен *аксиолошким дискурсом* (упућен групама). Новине дакле овде наслеђују вредносно-корективну функцију епа, па у складу са тим оне обнављају епско уједињење заједнице којој се обраћају што фактички значи: мобилизацију једне заједнице против друге. Отуда режимска штампа хвали понашање Госпођице док ће је српска, после рата, кудити. Оба случаја показују да присуство или одсуство у рату није ствар избора става, већ локације. Иако је желела да буде изузета из рата, Госпођица то није могла да буде, јер у рату није препознала две његове црте: (1) да „рат“ означава премоћ људског света веровања, над светом новца, јер у рату новац више не може да премости разлике, те (2) да разумевање рата као конјуктуре значи потпуни губитак хуманитета, и то не у ничеанском погледу – као прва тачка на путу као *Übermensch* – већ ка нестанку човека у корист компаније.

У то нас уверава сцена лудила Рафе Конфортија. Чињеница да Рафо расипа своје богатство на храњење сиротиње која за време рата нема шта да једе, указује на крајњу тачку трговачког *йолеџа*: то више није тачка у којој се богатство разуме као резултат вештине који поседник има, а остали немају, већ као вампирска активност где се профит стиче по цену смрти другог, и то не само војника, већ и цивила, дакле човечанства уопште. Рафово лудило је онај тренутак у коме врхунски трговац као што је он не може да начини последњи корак навише, јер се у том кораку препознаје последњи чин претварања Рафе Конфортија у безличну имперсоналну творевину ТКАНИНА А.Д.<sup>12</sup>. А управо тај корак, јесте следећи стадијум модерности који прати Андрићев роман и који ће нас из провинције пребацити у престоницу победничке државе.

## V

Слика Београда у *Госпођици* много је прецизнија него слика Сарајева. Сарајево је гранична тачка у којој је стицање богатства још увек ствар субјекта који може бити именован, а не безименог система, у коме субјекти нису више носиоци трговачке иницијативе већ бивају тек његов део. Отуда се у лику Рафе Конфортија, Рајкиног пословног пријатеља, открива једна убрзана историја трговине, у којој ће се, као у огледалу, разоткрити и разлози застарелости Рајкиног пословања у београдским условима. Прецизније речено, успон и пад Рафе Конфортија, јесте историја *субјекта у трговини*.

Та историја субјекта у трговини започиње таблом на којој се налази име фирме. То име је још увек име власника<sup>13</sup> чиме се углед фирме изједначава са угледом власника. Ово је стадијум у коме између фирме и субјекта/власника долази до потпуног подударења. Следећи стадијум везан је за појаву Рафе Конфортија, који у трговини уноси једну важну новину - рекламу:

„Излепио би све зидове и прозоре свог дућана црвеним и зеленим плакатима: 'Оказион! Обарамо цијене! Оказион! Само још данас! Ликвидирамо са губитком! Искористите данашњи дан!'“  
(77)

12 Исти овај процес учињен је тихо, и у мултинационалним компанијама попут Сименса или Опела у којима се лично име, као знак подређености фирме њеном утемељивачу, обезличило у корист анонимних акционара или променљивог менаџмента.

13 Табла која обзнањује фирму Обрена Радаковића, Рајкиног оца, је у том смислу симптоматична: „Обрен Радаковић, Комисона и агентурска радња“ (види: стр. 43)

У овој писаној реклами упадају у очи страни изрази („Оказион“) који Рафу представљају као вештог реторичара који зна за реторичку снагу стране речи. Међутим, важније је што се оваквом писаном облику рекламе прилагођава и субјект који своју робу не само продаје, већ и рекламира:

„А највећу рекламу врши Рафо сам који се, онако пун, црвен у лицу и насмејан, врти као чигра и ствара око себе вртлог од смеха и разговора. При говору стално полаже раширену руку на сред груди и понавља: „Част ми и имена! Част ми и среће!“ (77)

Спомињање „части“ и „имена“ који евоцирају патријархалне вредности којих се држао Рајкин отац, и због којих је, на крају крајева и пропао, сведоче нешто о самој реклами. Она испрва у језик дозива нешто што *прећућно* постоји у заједници. Међутим, за разлику од рецимо сократовске мејеутике која овим довођењем прећутаног разоткрива заблуду, реклама се наслања на оно прећутно постојеће (овде вредност „части“ и „имена“), трудећи се да тако *прикрије* крхкост ових вредности које опет слабе управо зато што уласком у језик (рекламу) улазе у реторику, тј. у подручје вероватне истине. Ако се, наиме, Рафо куне у „част“ и „име“, у маниру глумца, чинећи то у једном видно комичном, смешном регистру, онда је то знак да част и име нужно постају *карикашуре*.

Куда Рафина поетика трговине иде, јасно показује реченица коју често понавља бранећи садржај својих писаних реклама: доказујући да продаје са губитком, Рафо ће понављати „Фактура говори“ (78). То да „фактура говори“ значи покушај да се симболом објективности и рационалности (а то су бројке на рачуну) одбрани нешто што не може бити схваћено рационално, а то је да се трговина одвија упркос губитку. Исказ „Фактура говори“ служи ту да би се вредношћу бројки прекрила празнина која је остала у процесу трговине када њу више не утемељују „име“ и „част“ трговца. То је онај моменат у коме бројке замењују субјекта, моменат у коме субјект почиње да се уклања из процеса трговине, постајући најпре глумац, да би потом коначно нестао из видног поља купаца и потрошача.

Завршни чин те драме је већ поменута компанија ТКАНИНА А.Д., компанија која не случајно носи безлично име, а не рецимо, име власника. У њеним новим, светлим одајама, налази се Рафо Конфорти, сакривен од људи и погледа. Његово лудило које изазива саосећање са гладним суграђанима, сјајан је симбол смрти човека у недрима компаније, управо зато што високорационализовани процес трговине више не може да зависи од једне потенцијално ирационалне тво-

ревине као што је човек. Рафо Конфорти је тако последњи отпадак Компаније и, у исто време, онај гранични тренутак у коме субјект престаје да буде у њеном срцу или глави. Њему преостаје тек место намештеника у систему чија му целина престаје бити позната.

То је тачка у којој се радња *Госпођице* нужно мора преместити из провинцијског града у престоницу.

Оно што велеград или престоницу одваја од провинцијског града јесте велика привлачна моћ велеграда. Отуда није чудно што ово постаје велика тема светске књижевности у оном моменту када градови постају комерцијални центри држава. У српској књижевности зачетке ове теме можемо приметити још у Доситејевој аутобиографији *Животи и прикљученије* посебно у оном делу у коме Доситеј описује свој живот у Бечу. Следи потом Бранков недовршени роман у стиховима „Безимена“ који у духу романтичарске филозофије град посматра као извор покварености и неаутентичности субјекта, уз додатак теме *огрођавања* од националних корена. Најзад, треба споменути и роман Милутина Ускоковића *Дошљаци*, који у националном смислу „интериоризује“ тему дошљака будући да Ускоковић тематизује долазак у Београд, а не неку страну престоницу.

Оно што је донекле заједничко текстовима који тематизују долазак у велеград изражава Аријана Сمارт (Ariane Smart). Ауторка примећује да за дошљаке „град се појављује као опасно место: изоловани, дошљаци постају лак плен света о коме ништа не знају, новог света којим владају друга правила, правила која они не могу да надвладају.“<sup>14</sup> То је тачно. Међутим, то није довољно за анализу дошљаштва у *Госпођици*, будући да је у овом роману процес обескорењивања који захвата дошљаке схваћен као обострано искорењивање. Дакле, колико је растемељеност особина дошљака толико је особина и староседелаца:

„Једноставно и малобројно старо београдско друштво мешало се са том бујицом новог света, а није могло да га асимилира нити је хтело да се с њиме изједначи. Стављено на тешку пробу среће и успеха, оно се сада налазило у стању опасне еуфорије после великих патњи и напора који су били изнад његове снаге, и није могло да се снађе и разабере у овој најезди људи, навика и идеја, ни да одвоји добро и корисно од штетног и излишног, него је и само почело да се губи и све слабије познаје.“ (176)

14 A. Smart, "Victor Hugo and the myth of Paris", *Modern Contemporary France*, 2000, 8(3), 315-324, 317.



Изједначујући староседеоце и дошљаке, Андрић ствара сцену *модерности* у којој прошлост нема више никакву вредност. Управо та заједничка прошлост староседелаца заправо је темељ на коме је изграђена моћ коју имају над дошљацима. Када она нестане, у граду почиње да влада „узбудљива и моћна атмосфера неограничених могућности на свим подручјима и свим правцима“ (190). Лишени заједничке прошлости, грађани веллеграда постају тако зачетници нове заједничке садашњости и будућности.<sup>15</sup>

Настајући као раскид са старим та заједничка будућност образоваће два нова рецепта за успех као одговора на изазов модерности: Рајка ће остати по страни од оба, постајући тако један од првих урбаних губитника у српској књижевности: атрибут *урбани* испред речи губитник, овде треба да укаже на чињеницу да Госпођица није толико супротстављена другим ликовима, колико граду (Београду) као целини схваћеном као низ правила, конвенција и присила, који ликови само илуструју. Другим речима, Београд је овде мање позадина, а више субјект дешавања.

## VI

За разлику од каријере Рафе Конфортија која сведочи о несвакидашњој вештини и таленту, у послератном Београду могуће је изградити једну другачију каријеру, каријеру засновану на уклапању у безимено и безлично тело Компанија. Рецепт за успех сада није у пукој вољи за зарађивањем првог милиона, односно вољи за властитом компанијом, већ сада тај рецепт треба тражити или на страни рационалне просечности или на страни „лудачке“ среће. Оно што повезује ова два, наоко потпуно различита, рецепта за успех јесу нови облици друштвености и друштвене репрезентације које оба рецепта подразумевају.

Први рецепт за успех у граду илуструје Миша, син Ђорђа Хаџи-Васића, Рајкиног рођака код кога она борави у својим првим данима у Београду. У опису Мише уједињују се уредност, озбиљност и одмереност у говору као и бројни статусни симболи опточени зла-

<sup>15</sup> Нешто раније, сличну опаску налазимо и код Милоша Црњанског који у тексту „Ирис Берлина“, објављеном у Књизи о Немачкој, 1931 године, замену заједничке прошлости заједничком будућношћу сасвим јасно запажа код грађана Берлина: „Да су Немци, то их чини охолима, али то не значи припадност историјском и прошлом, него новим успесима немачке технике, немачке истрајности, немачког проналазачког духа итд“ (види: М. Црњански, „Ирис Берлина“, *Путописи I*, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age de l'Homme, Lausanne, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1995, 281.

том. Статусни симболи овде имају значења *моде*. Треба се овде сетити проицљивог Зимеловог тумачења моде по коме мода дарује релативну индивидуалност ономе ко је прати будући да га *издваја* из групе која није у стању да моду прати, али са друге стране, она и *униформише*, јер појединца привлачи сталежу који одређену моду упражњава, заузврат преузимајући на себе део престижа који припада самом сталежу, а који можда, сам на основу властитих способности не би могао да задобије.<sup>16</sup>

Миша је, дакле, знак урбане сталешке просечности која индивидуалност своди на форму. Рецепт за успех постаје тако императив формализације субјекта и његове рационализације која одређује скуп поступака који се од субјекта може очекивати. Тамо где је некада стајао трговачки геније Рафе Конфортија, сада стоји безлични Миша; тамо где се трговачка вештина субјекта потврђивала у *ушмељењу* фирме, сада стоји жеља субјекта да се *зайосли* у фирми, да постане њен део. Миша је отуда немештенички субјект – поуздан знак премоћи фирме над субјектом.

Појава лика Мише, није само стадијум у историји односа између фирме и субјекта, већ истовремено означава и промену у тематизовању односа између субјекта и града која се дешава у Андрићевом роману. Наиме, тема дошљака може бити читана у контексту задобијања моћи у граду. Жеља за успехом Балзаковог Растињака, или успон Золине Нане, граде једну *ценџиријеталну* нарацију о граду, у којој је град тврђава коју треба освојити, а успех нешто јасно и провидно, нешто што зависи само од воље, снаге и способности субјекта. Јунак у потрази за друштвеним успехом јесте, дакле, моме-нат који центрира слику града, а град и његове односе чини јасним и провидним. Међутим, пошто опис Мише већ садржи нарацију о његовом сигурном будућем успеху који му доноси мода, а не личне способности, овај јунак постаје пре један градски тип, једна типична градска физиологија<sup>17</sup>, какву је Бодлер могао да осмотри на улицама Париза средином 19. века. Другим речима, Миша постаје човек масе, која се поставља између модерног субјекта и града. За модерни роман, као год и за модерног субјекта град тако више није тврђава коју треба освојити, већ нејасна, тамна, творевина невидљива од гомиле људи који се по њему крећу.

16 Види: Г. Зимел, „Жена и мода“, *Кониџраункџи кулџуре*, наведено издање, 205.

17 Види: В. Бењамин, „Париз Другог царства у Бауделаиреа“, *Естетички огледи*, прев. Труда Стамаћ, Сњешка Кнежевић, Школска књига, Загреб, 1986.



Формализација урбаног друштва, његова склоност ка типичном, модном, формалном, посебно је уочљива у сцени у којој песник Будимировић, Мишин друг, чита своје социјалну песму пред окупљеним буржујима који му тапшу, док се Госпођица томе чуди, јер је класно освештена песма уперена управо против богате „златне“ младежи која аплаудира песнику. Чињеница да једино Госпођица обраћа пажњу на *садржину* песме у прози, дакле песме која је лишена песничке форме управо да би њена садржина јасније изашла на видело, указује да једино Госпођица ову песму разуме као став субјекта, а не тек као форму.<sup>18</sup>

Разумевање песме као песничке форме, лишене садржине, одговора пост-идеолошком ставу велеградског човека, који илуструју Миша и његове сталешке колеге. Такав пост-идеолошки став уједињен је са пост-предузетничким ставом који индивидуалну предузетничку акцију замењује за намештење у финансијским или привредним институцијама, најзад пост-националним ставом који базичну националну солидарност замењује мрежом контаката који му у будућности могу донети успех или намештење. Страх Госпођице да ће неко у Београд донети глас о њеној сарајевској издаји национа, отуда је први симптом њене застарелости. Она превиђа да Београд није тек већи град од Сарајева, већ средина у којој верност националном колективу није инстанца на којој се одвија друштвена регулација. Уместо колективног суда који се пробија кроз новине, овде је на делу мрежа контаката, који нису само резултат припадности одређеном сталежу, већ и резултат личних контаката кроз чије стварање на урбани хоризонт продиру феномени среће и случајности, који доводе у питање рационалност пажљиво грађених и одржаваних сталешких контаката.

## VII

Описујући атмосферу у Београду дведесетих, приповедач примећује:

„Тада сте могли да на линији Славија – Калемегдан, у подне или пред вече сретнете неочекивано неког друга из детињства и бла-

18 Пишући *Госпођицу* за време рата, Андрић је већ могао да наслути крај такве златне београдске младежи, јер ће управо она, двадесет година касније, нестати у ослобођеном Београду. У том смислу колико год да се указује на модерност форме и формалног понашања у самом роману, толико се у ширем историјском времену ова особина показује као одсудни грех грађанске класе, а Андрић се преко ње наставља у Пекићу чији је већи део опуса могуће разумети управо као анализу пропасти класе којој је припадао.

годарећи том случајном сусрету да већ сутра осванете као добро намештен или чак богат човек, а да вас нико подробније не испита ни ко сте, ни шта сте, ни какав сте.“ (190)

Нема јаснијег описа оне лудачке среће која представља други рецепт успеха у граду. Та срећа је дословце лудачка, јер се у њој, као и у лудости, ништи целокупна личност човека (ко си?, шта си?, какав си?) на чије се место умеће само једна вредност: његова *социјална уклопљеност*. Као што у првом случају визуелно-гестовна форма младића из угледних породица повезана са породичним контакти-ма овима омогућава да се уклопе у послове великих новчаних институција, тако овде срећа никоговића у извесној мери конкурише успеху утемељеном на форми, јер га своди на само једну вредност: вредност контакта, за чије стварање као да престају да важе било каква правила.

Па ипак, и сам контакт садржи у себи нешто формално. Наиме, ако још једном прочитамо последњи одломак из Андрићевог романа, видећемо да богатство и намештење не зависе од својства личности, али не само то - као да и познанство са другом из детињства, парадоксално, не открива ништа о личности. Андрић је употребио синтагму „друг из детињства“ управо да би изразио напетост разлике између (формалног) контакта и (есенцијалног) познавања. Наиме, другарство зачето у детињству имплицира дуготрајност тог пријатељства, његову искреност и посебност. Међутим, ако је то пријатељство прекинуто онда је тим прекидом раскидан и континуитет личности, па је могуће да пријатељ из детињства обезбеди лику немештење или богатство, а да се и поред тога о лику ништа не зна, односно да је лик тек сенка лика из прошлости. Ово што сам сада покушао да опишем, могуће је посматрати као процес претварања пријатељства у контакт. Ако пријатељство подразумева познавање и зависи од подударана својстава две личности, (па дакле пријатељ за пријатеља зна ко је, шта је, и какав је) онда за разлику од пријатељства контакт не подразумева никакво познавање. Пријатељство је истовремено разоткривање себе и другог, а контакт репрезентација модног, типичног и извесног, чиме се субјект препоручује и саморекламира.

Није отуда случајно што је за стварање контакта везана театралност, механичност, неаутентичност. Пратећи друштво Ратковића – лика који најпотпуније дочарава поетику контакта – сусрећемо се са њиховом различитом рецепцијом две песме: прву коју рецитиује песник, друштво одбацује, а другу коју пева Карменсита одушевље-

но прихвата, безглаво купујући цвеће које продаје девојчица која певачицу прати. Ликом Карменсите доминира суптилно назначена еротика која је глумљена; она говори „механички научен српски текст“ (237) песме и театрално се поклања публици, откривајући тако формални, неаутентични карактер властитог певања.<sup>19</sup>

Иако је Андрићева тематизација „космичке поезије“ коју рецитује песник претходник Карменсите пре иронична него афирмативна, ипак је јасно назначена њена безинтересност: рецитоване поезије није тако начин да се заради новац, већ симбол разоткривања индивидуалног, ретког, и аутентичног у урбаном свету. Одбијајући песника, а прихватајући Карменситу, Ратковићево друштво се показује као друштво у коме влада неаутентичност. То бива потврђено медијумом којим они изражавају наклоност према певачици: они купују цвеће којим их она кити. Ратковић, на први поглед поступа другачије: он осим што купи цвеће, љуби руке певачице све до лаката. Иако приповедач каже за Ратковића да је поступио „природније“ и „слободније“ ипак она извлачи руку „неким љупким и вештим покретом“ (238) чиме се показује да је такав потез гостију није изненадио, односно да јој се дешавао и раније. Тако се разоткрива да је мера обожавања Карменсите мера нечије формалности и неаутентичности, што Ратковића чини човеком-контакта, а његово друштво, сликом контакт-друштва у коме седење за истим столом не подразумева и познавање особа са којима се седи.

Успех таквог Ратковића је отуда очекиван, али и помало ироничан: наиме, Ратковић постаје „управник неког великог државног имања у Славонији, да ту дочекује велике личности и приређује пријеме и проводе о којима се у новинама пише и по народу говори“. (261) Иронија је овде резултат чињенице да Ратковић успева у велеграду, али га тај успех носи изван града. То је место у коме се његова судбина додирује са исто тако ироничним успехом Мише,

19 У тренутку док ово пишем пада ми на ум низ концерата које су велике или мале светске звезде одржале или ће тек одржати у Србији. Сцена са страном певачицом Карменситом делује тако као прологомена за те концерте али уз једну битну језичку разлику. Наиме, ако је у Андрићевом роману акценат на неаутентичности ове певачице чиме се изневерава аутентичност и индивидуалност у изрицању и рецепцији поетског чина, онда у коментарима концерата поп звезда доминира реч професионализам. Професионализам се тако јавља као ир title реч која прикрива формални, рутински карактер наступа, показујући највиши стадијум извођачке уметности, макар онда када је она окренута јавности. Овде је згодно подсетити на консеквенце извођачке уметности у оном моменту када се сам уметник не мири са формалним карактерима својих наступа; то је једна од тема изванредног романа Томаса Бернахарда *Губићник*.

будући да овај успева у граду не као власник/оснивач компаније, већ тек као намештеник.

То међутим није крај скривених веза између Мише и Ратковића: успут додата мисао о природи успеха Ратковића као управника државног имања (приређивање пријема и провода) имплицира и *начин* на који је Ратковић добио то намештење, а то је управо контакт у кафанском друштву, за време провода, налик ономе који се врхуни у појави Карменсите. Прича о тим проводима у чијем се ширењу уједињују новине и појединци, указује на одлучујућу улогу Ратковићевог *самоприказивања* као рецепта за успех, који се управо чином самоприказивања додирује са Мишином сталешком модом.

Херметичка затвореност Рајке Радаковић у њеној београдској кући, постаје у том контексту, знак анахроности ове јунакиње. Узрок те анахроности је немогућност да се пронађе модус самоприказивања у велеграду, при чему постаје јасно да управо то – самоприказивање – постаје кључно оруђе у борби за успех у атмосфери велеграда. Реч „велеград“ треба схватити као синоним за нестанак националних и свих других колектива утемељених на вредности прошлости. Ако, дакле, прошлост више не може да идентификује јединку у велеграду, ако се, другим речима, та прошлост више не приказује суграђанима, онда јединки не преостаје ништа друго до да преузме обавезу самоприказивања на саму себе, да образује друге, алтернативне облике друштвености који се не темеље на раније схваћеној идеји колектива и да тако опстане у велеграду.

**Katarina Melić**  
*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac*

## A LA RECHERCHE D'UNE LANGUE LITTÉRAIRE EN EXIL

Le polyglottisme est une sorte de démultiplication de la personnalité, démultiplication qui change radicalement l'appréhension du monde par l'individu concerné, autant que son comportement vis-à-vis du monde. [...] A partir du moment où l'on a adopté une autre langue que sa langue première, reportant ailleurs le centre du système, le processus devient irréversible: dorénavant on n'appartient plus à aucune communauté linguistique déterminée. Aucune langue ne paraît plus unique, irremplaçable, aucune langue n'a plus le caractère magique du rapport évident entre la parole et l'être qu'elle désigne.<sup>1</sup>

Selon le point de vue exposé par Vera Linhartova, un écrivain ayant une activité créatrice en "dans une langue étrangère" n'a rien d'inhabituel. En changeant de langue, on ne change pas uniquement de style, mais on change le contenu de l'œuvre. Linhartova distingue ainsi deux types de réaction de l'écrivain face à la condition polyglotte: celle de Beckett qui recrée sa langue, à partir de la langue étrangère qu'il renouvelle – et celle de Joyce qui forme un amalgame de plusieurs langues étrangères dont la base reste sa langue maternelle. Dans le cas d'un écrivain tchèque, polonais, roumain, la situation est un peu plus compliquée car il existe des codes sémantiques contradictoires qui s'excluent souvent l'un l'autre et dont l'existence dépend du courant politique du pays. Par exemple, un mot comme "progrès" peut être compris comme "sous-développement", etc. Le polyglottisme est une manière de surmonter l'incompréhension réciproque et l'impénétrabilité de deux systèmes linguistiques. Si cette situation est plutôt difficile sur le plan pratique, elle est paradoxalement très favorable du point de vue de la création littéraire. Le polyglottisme est devenu, pour de nombreux auteurs obligés de quitter leur terre natale, le point de départ d'une nouvelle conception de leur propre création, et le passage à un milieu linguistique différent n'a signifié pour eux ni une adaptation passive ni un dépérissement dû au déracinement. Le

1 Vera Linhartova, "La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque" dans *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*, New York, The Peter de Ridder Press, 1977, 220-221.

bannissement de l'écrivain est ainsi perçu comme un départ libérateur vers de nouveaux horizons, ouverts à maintes possibilités. Ce serait un moyen de comprendre pourquoi parmi les grands émigrés de l'Europe de l'Est – Milosz, Forman, Kolakowski, Kundera, aucun ne soit retourné dans son pays. Linhartova elle-même a quitté la Tchécoslovaquie en 1968 et écrit et publie depuis en français. "J'ai donc choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler."<sup>2</sup> dit-elle. Pour elle, l'écrivain est un être libre, soucieux de préserver son indépendance contre toute contrainte et ne peut être en aucun cas prisonnier d'une seule langue.

J'ai essayé d'établir une typologie élémentaire des moyens par lesquels les auteurs que je prends en considération ont affronté ou affrontent le problème de l'exil et du déplacement dans un nouveau milieu linguistique, et je voudrais l'illustrer à partir de deux exemples.

Dans le premier cas, le choix des moyens expressifs est opéré de sorte à pouvoir être traduit dans n'importe quelle langue sans changement notable.

Dans le deuxième cas, le changement du milieu linguistique avec les phénomènes qui lui sont liés, devient le lieu/le thème de la recherche littéraire.

Le premier serait représenté par Milan Kundera. Kundera a porté une grande attention aux problèmes de la langue, de la communication; il a toujours considéré la langue non pas comme un moyen neutre, mais comme la base de toute production littéraire. Son écriture a évolué dans ce nouveau milieu d'une manière à la fois prévisible et imprévue; il a pratiqué avec succès une ouverture maximale en vue de la plus grande audience.

Le second serait représenté par Assia Djebar, romancière venant d'Algérie où coexistent plusieurs langues: l'arabe, le berbère et le français, et qui a choisi de s'exprimer en français non sans avoir dû affronter quelques difficultés.

## 1.

Milan Kundera fait du problème de la communication un des thèmes centraux de son œuvre. La polysémie, le pouvoir du contexte qui étouffe tout discours individuel, l'incompréhension et la "mort" sémantique dus à l'impossibilité pratique de communiquer dans le cadre de la société, le conflit de codes sémantiques opposés et incompatibles, la recherche d'un

2 Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 253.

contexte dans lequel le discours de l'homme aurait un sens, la volonté d'exprimer son moi, le pouvoir de l'expression poétique – tous ces éléments sont des aspects qui préoccupent Kundera, et non seulement au niveau de la langue, de la constitution de la langue. Il les projette au plan des thèmes et des motifs de ses livres et il les exprime au moyen d'une construction romanesque particulière.

Ainsi, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, une partie est intitulée "Les mots incompris". C'est l'abécédaire d'une histoire d'amour, celle de Franz et de Sabina, où deux vocabulaires sont confrontés, et de là, deux visions, deux mondes hétérogènes. La langue cesse d'être un moyen de communication: elle devient témoin, porte-empreinte de l'étrangeté et de l'incompréhension. Le mot est le lieu de l'entente et du conflit, le point de rapprochement et de distanciation – les deux amants attribuent au même mot des significations différentes, même contradictoires, qui au lieu de les rapprocher les éloignent l'un de l'autre, et finissent par les séparer. Cet abécédaire s'enchaîne et participe directement à l'action du roman. C'est le lieu, pour Kundera, de l'analyse de toute une série de paradoxes sémantiques de la communication. Le rapport de Franz avec Sabina repose sur une polyvalence sémantique – les mots qu'il emploie revêtent pour Sabina une autre signification que pour lui. Ainsi, le mot "amour" signifie pour Franz sympathie, fidélité, respect. Pour Sabina, "l'amour" est un échappatoire hors du monde des devoirs, où les individus se voient imposer leurs goûts, leurs joies, leurs bonheurs. Ce mot désigne pour elle à la fois la liberté et la trahison. Franz aspire à une seule voix, une transparence de la langue, où l'ambivalence/l'ambiguïté sémantique n'existerait pas et qui représente pour lui des valeurs comme la fidélité et la pureté. Sabina, au contraire, porte marque d'une série de trahisons, de feintes conscientes, de jeux basés sur un double langage – c'est pour elle un moyen de sortir de la fausseté d'une univocité, de la transparence, imposés par la force d'un univers concentrationnaire (la fidélité et la pureté sont devenues là des critères de valeur et montrent en somme l'utopie ou le risque totalitaire d'une telle idéologie):

Tant que les gens sont encore plus ou moins jeunes et que la partition musicale de leur vie n'en est qu'à ses premières mesures, ils peuvent la composer ensemble et échanger des motifs (comme Tomas et Sabina ont échangé le motif du chapeau melon), mais, quand ils se rencontrent à un âge plus mûr, leur partition musicale est plus ou moins achevée, et chaque mot, chaque objet signifie quelque chose d'autre dans la partition de chacun.<sup>3</sup>

3 Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1979, 132.



Ainsi, les nombreuses strates sémantiques associées à un même thème<sup>4</sup> sont très souvent, contradictoires de sorte que le thème, tout en restant univoque, a aussi une autre diversité, une complexité qui échappe à toute définition.

Tel le chapeau melon de Sabina. Tout en restant le chapeau melon de Sabina, il devient le symbole de tout autre chose que l'on ne peut jamais définir une fois pour toute. Il a, chaque fois, pour les deux protagonistes qui jouent le même jeu ensemble, une signification tout à fait différente. Pour Tomas, c'est un accessoire érotique; pour Sabina, elle qui est toujours en fuite, il lui rappelle son grand-père, ses racines:

D'abord, c'était [le chapeau] une trace laissée par un aïeul oublié qui avait été maire d'une petite ville de Bohême au siècle dernier.

Deuxièmement, c'était un souvenir du père de Sabina. [...]

Troisièmement, c'était l'accessoire des jeux érotiques avec Tomas.

Quatrièmement, c'était là le symbole de son originalité, qu'elle cultivait délibérément.

Cinquièmement: à l'étranger c'était devenu un objet sentimental. [...] Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre fleuve sémantique: le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures.<sup>5</sup>

Comme le note S. Richterova, "le schisme sémantique de la société se reflète à tous les niveaux des rapports humains, des relations intimes jusqu'aux antinomies internes du microcosme individuel."<sup>6</sup> Cette aliénation de la personnalité s'exprimerait différemment de ce que l'on entend habituellement par langue naturelle. C'est le leitmotiv de tout le roman de Kundera, et c'est probablement un des éléments clés de l'architecture générale de son œuvre.

La principale situation de conflit du personnage de Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* repose sur le même principe: Tomas interprète la tragédie d'Œdipe et son interprétation devient ensuite le thème d'une nouvelle interprétation qui provoque sa propre tragédie. Sous la pression de la normalisation de l'époque, Tomas quitte son poste de neurochirurgien, devient laveur de vitres. La cause de sa dégradation sociale est son refus de renier publiquement le texte qu'il a écrit. Il aurait

4 Par "thème", Milan Kundera sous-entend une interrogation existentielle.

5 Milan Kundera, *Op.cit.*, 130-131.

6 Sylvie Richterova, "Les romans de Milan Kundera et les problèmes de communication", *L'Infini*, hiver 84/5, 55.



pu échapper aux persécutions dont il a été l'objet s'il avait rejeté son propre code sémantique au profit du code imposé par le pouvoir, ou bien celui opposé à ce pouvoir (c'est-à-dire le code du dissident qui demande à Tomas de signer une pétition), code lui aussi imposé et univoque. Il ne fait ni l'un ni l'autre, parce que la perte de l'intégrité personnelle, l'éclatement de la personnalité qu signifierait cette acceptation est pour lui beaucoup plus inacceptable que la persécution. Cette "fidélité" à la langue est une exigence éthique car elle représente non pas une "fidélité" "à soi" mais à une "liberté de pensée." La tragédie de Tomas serait donc une tragédie de fidélité à la langue comme système de valeurs et de règles dotés d'un sens; fidélité à laquelle appartient aussi bien la fascination pour les mots allemands du quatuor de Bethoven "Muss es sein ? Es muss sein !" que la nécessité de lier sa vie à celle de Tereza. C'est une nécessité imposée par l'impression inexplicable que "c'était un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve..."<sup>7</sup> Elle exprime le fait que la langue donne la conscience d'un devoir et d'une responsabilité qui ne sont pas forcément d'ordre moral ou utilitaire. Cette conscience serait plutôt d'ordre poétique, et c'est cela, la valeur poétique de la langue étant profondément polysémique, qui devient pour Tomas l'objet de son destin:

Tomas comprit que les métaphores sont une chose dangereuse. On ne badine pas avec les métaphores. L'amour peut naître d'une seule métaphore.<sup>8</sup>

Tout cela est exprimé par Kundera dans une langue épurée, allant à l'essentiel, débarrassée de tout ce qui ne pourrait être exprimé dans la langue originelle. "La langue de Kundera, son style narratif personnel, son écriture intellectuelle suivent le courant de la prose moderne qui rend le sens *transparent*, sans pour autant renoncer à la tension entre polysémie et monosémie du texte littéraire."<sup>9</sup>

## 2.

"L'entre-deux langues, j'y suis comme écrivain depuis trente ans, dans un tangage-langage (pour reprendre le titre de Michel Leiris) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller-retour entre France et Algérie et vice-versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle

7 Milan Kundera, Op.cit., 17. Cette métaphore évoque le prophète Moïse sauvé des eaux.

8 Ibid, 18.

9 Kvetoslav Chvatik, Op.cit., 166.

source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour [...]”<sup>10</sup>

Assia Djébar, romancière algérienne d’origine française, femme-écrivain et cinéaste s’est trouvée à un moment donné dans la nécessité de s’exiler, même si cet exil est marqué par des retours périodiques en Algérie.<sup>11</sup> C’est une romancière partagée entre deux langues et faisant face à la question suivante: comment trouver/retrouver sa voix dans un monde déraciné, sans abandonner ses origines, mais sans s’y laisser enfermer non plus? Comment se construire/reconstruire une identité ou plutôt, comme le suggère Jacques Derrida, aborder un processus d’”identification”<sup>12</sup> qui ferait entendre des singularités et diverses assemblées sous la signature Assia Djébar? Un ”tangage” entre deux langues qui fait partie constitutive de sa vie et qui a eu pour conséquence l’écriture d’un livre ouvertement autobiographique – *L’Amour, la fantasia*.

*L’Amour, la fantasia* exprime la condition de la femme algérienne et arabe, le rapport de la femme avec l’homme, mais aussi le rapport de la femme avec d’autres femmes dans l’Islam; ce roman dévoile les causes de l’aliénation de la femme dans la société algérienne qui est déterminée par un système patriarcal et par l’idéologie religieuse. Ce livre ne peut que mettre au cœur des interrogations diverses le problème du rapport de la femme à l’écriture.

Dans la société islamique algérienne, écrire pour une femme, c’est intervenir contre quelque chose, contre le monopole des hommes. Un écrivain-femme commet une transgression fondamentale qui est le fait d’écrire, de prendre la parole. Prendre la parole devient un geste audacieux. ”Oser la parole, c’était déjà exister, devenir une personne.”<sup>13</sup>, remarque Tahar Ben Jelloun.

Dès le premier jour où une fillette ”sort” pour apprendre l’alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s’apitoient, dix ou quinze ans à l’avance; sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux.”<sup>14</sup>

10 Assia Djébar, ”La langue dans l’espace ou l’espace dans la langue”, *Mises en scènes d’écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d’Argile, 1994, 15.

11 Assia Djébar s’est installée en France en 1980.

12 ”Une identité n’est jamais donnée, vécue ou atteinte, non, seul s’endure le processus interminable, indéfiniment phantasmique de l’identification” in Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, Paris, Galilée, 1996, 53.

13 Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1974, 71.

14 Assia Djébar, *L’Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985, 11. Pour toutes les citations ultérieures, je renvoie à l’édition citée et ne mentionne que la page.

L'accès à l'école et à l'écrit permet à la jeune fille d'échapper à la tradition, c'est-à-dire à l'enfermement, au voile (autre enfermement), à l'analphabétisme (encore un autre enfermement) au gynécée, au matriarcat, et de transgresser la Loi en s'affirmant. L'écriture représente la découverte du monde, d'une vie différente, car elle peut devenir arme de révolte et de contestation, le moyen de refus d'une autorité aveugle de la tradition. Mais la question est plus complexe car si la narratrice n'est pas voilée, c'est grâce à la langue du père.

La quête de soi – un des thèmes du roman – se fait par le biais d'une écriture en langue étrangère, en l'occurrence la langue française qui est la langue de l'oppressé, la langue coloniale. Le français sert la libération de la narratrice, lui rend possible la parole. Pour Assia Djébar, la langue française joue sur deux registres contradictoires: elle est vécue et pensée comme la langue de la libération et de l'aliénation, de la transgression d'un espace culturel et social car elle permet aux filles d'accéder à une éducation que la religion musulmane leur refuse. La langue française constitue une échappée dans un espace "éperdu de cris sans voix" (p.13); elle permet à la jeune fille d'éviter le harem – "elle sort parce qu'elle lit." L'acquisition de la langue française inquiète les hommes car elle exige la disparition d'une fermeture spatiale pour la femme qui peut avoir pour conséquence l'ébranlement de l'autorité de l'homme. Tahar Ben Jelloun remarque: "Il fallait dire la parole à une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre (...). La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme."<sup>15</sup> Il s'agit donc de la conquête de l'espace masculin, de la reconnaissance et de la libération du corps de la femme:

[...] Comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées [...] (p.204)  
 [...] mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. (p.204)

C'est aussi la langue de l'aliénation car Assia Djébar s'adresse principalement aux femmes dont la culture et la tradition sont essentiellement orales. C'est une langue qui est doublement étrangère comme l'a remarqué Hafid Gafaiti, car ce n'est pas la langue maternelle et c'est une langue acquise par l'intermédiaire du père. Cette langue étrangère et imposée devient la langue maternelle. Jacques Derrida écrit à ce propos: "La langue de la Métropole était la langue maternelle, en

15 Tahar Ben Jelloun, Op.cit., 184.

vérité le substitut d'une langue maternelle (y-a-t-il jamais autre chose ?) comme langue de l'autre.<sup>16</sup> La narratrice, elle, l'appelle langue paternelle car le père était instituteur dans une école française.

La langue utilisée par la romancière dessine une démarcation dans son appartenance sociale et culturelle, et quant à ses racines, car elle ne lui donne pas la possibilité d'exprimer ses sentiments, son intimité, son désir. Lorsqu'elle veut exprimer tout amour, le français devient désert ("ses mots ne se chargent pas de réalité charnelle"<sup>17</sup>). Dans un entretien avec Lise Gauvin, Assia Djébar précise:

Je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait aphasique. Ce désert est investi des scènes de violence et de la guerre des ancêtres, de la chute des cavaliers qui sont tombés dans le combat.<sup>18</sup>

C'est comme si ses pensées manquaient alors, de "pesée" pour reprendre

l'expression de Jean-Luc Nancy.

Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. [...] la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé [...] (p.38)

*L'Amour, la fantasia* met donc en relief les étapes qui mènent la narratrice jusqu'à l'accession à la parole et à l'écriture, met en mouvement la quête du langage:

Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (p.229)

La narratrice prend conscience que sa propre parole souffre d'avoir perdu le contact avec la langue maternelle; sa relation avec le français, langue du colonisateur reste ambiguë:

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charivés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant me "parcourir", je ne fais que choisir un autre "voile". (p.243)

16 Jacques Derrida, Op.cit., 74-75.

17 Lise Gauvin, "Assia Djébar. Territoire des langues: entretien", *Littératures*, no.101, février 1996, 79.

18 Ibid., 79.

La langue française est la langue qui libère et qui fait souffrir:

La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien ... (p.243)

La tunique de Nessus, offerte à Héraclès par sa femme qui l'a reçue du centaure Nessus, brûle la peau de la personne qui la met. Lorsqu'elle entend sa propre voix prononcer des mots français, la narratrice souffre car elle entend en même temps, les cris, les râles, les gémissements de ses ancêtres opprimés par le colonisateur:

Langue installée dans l'opacité d'hier, dépouille prise à celui avec lequel ne s'échangeait aucune parole d'amour... Le verbe français qui hier était clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Mots de revendication, de procédure, de violence, voici la source orale de ce français des colonisés. [...]

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. [...] (p.243)

Elle entreprend de surmonter cet exil dans la langue par le biais de la littérature qui aide à faire le deuil de la langue, sinon à dépasser cet exil, du moins à le prendre avec soi, à l'imprimer en/sur soi. A l'instant où il se montre impossible de se dire dans la langue étrangère, la narratrice se tourne vers l'oralité. Dans les montagnes de l'Algérie, Assia Djebar rencontre de vieilles femmes, et dans leurs voix d'analphabètes, recueille une mémoire analphabète, vécue dans le corps, imprimée; cette rencontre détermine la dernière étape de la quête de soi. La narratrice se fait écho de ces aïeules<sup>19</sup> qui ne connaissent pas l'écrit. C'est alors un compte à rebours qui se fait. Si l'écriture était auparavant expression du corps, ("la parole identitaire s'écrit toujours sur la peau"<sup>20</sup>, écrit Mireille Calle-Gruber), et était devenue ainsi corps, maintenant c'est la voix qui devient une autre expression du corps/de la mémoire. La dernière partie du livre *L'Amour, la fantasia* est d'ailleurs consacrée aux récits de femmes que l'écrivain recueille et récrit, renouant ainsi avec sa tradition et ses racines – la transmission du conte et du raconter, du scribe.

19 Jean Dejeux a remarqué que les aïeules sont celles qui gardent la mémoire de l'histoire ancienne; elles sont les permanentes de l'oralité. Le regard porté sur les aïeules est toujours un regard de sympathie.

20 *Le renouveau de la parole identitaire*, ed. Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc, Centre d'Etudes littéraires françaises du XIX siècle, Montpellier, Kingston, Université Paul Valéry, Queen's University, cahier no2, 1993, 21.

Ecouter, entendre, transcrire et écrire. Lire. La saisie de l'oralité est une tentative de retrouver ce qui a été perdu:

Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville -, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. (p.229)

La narratrice entreprend de réhabiliter le parler maternel, le berbère qui est lui-même un parler minoritaire par rapport à l'arabe, de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par suite, à la disparition. Naima Bennani-Smires écrit à ce sujet que le texte de Djébar balance entre deux pôles: oralité et écriture, et deux langues, l'arabe et le français. L'une innée, "corporelle, phonique"<sup>21</sup>; une autre "apprise, graphique"<sup>22</sup>. Une femme-écrivain d'une société où la langue des femmes est une langue orale, "passe du 'Kalaam' à 'qalam', de la parole à la plume."<sup>23</sup>

A la question comment combiner l'écriture en langue française avec le récit arabo-berbère, Assia Djébar répond que le premier volet de *L'Amour, la fantasia* devait ramener le passé à travers l'écriture en français, et que le second était d'écouter les femmes qui évoquaient le passé par la voix, langue maternelle, et par la suite, ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. "Car le français est aussi la langue du père du fait que le père était instituteur dans une école française; or, dans cette langue, il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé."<sup>24</sup>

Assia Djébar fait et refait le trajet des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée de parcours qui se situent entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser en passant par la poésie. Elle essaie de retravailler la langue française "comme une sorte de double de tout ce qu'[elle] a pu dire dans [sa] langue du désir." Son désir est de retrouver une fluidité, une intimité profonde ce qui s'avère être une entreprise difficile. Sur le plan poétique, Assia Djébar dit nécrire

21 Naima Bennani-Smires, "Assia Djébar ou l'identité tatouée", *Multi-culture, multi-écritures. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, ed. Lucie Lequin, Maïr Verthuy, Paris, L'Harmattan, 1996, 119.

22 Ibid, 119.

23 Ibid, 119.

24 Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien", *Research in Africa Literature*, vol.19, no 2, Summer 1988, 201.

en français que les vers qui ont immédiatement un équivalent en vers arabes. "Je persiste à croire qu'il y a un pont secret à établir, que du français conceptuel à l'arabe luxuriant il y a quelque écho commun, mais si fragile, si secret ... une fluidité, une coulée qui est à la fois française et arabe."<sup>25</sup> Quand elle se sert du français pour écrire un roman, elle trouve que la langue se plie au rythme du récit, mais que pour écrire de la poésie, l'inspiration est liée aux sentiments et que la langue maternelle émerge d'elle-même:

Et si je dis "tesson de soupirs", si je dis "circe ou ciseaux de cette tessiture", ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations.<sup>26</sup>

Pour Assia Djebar, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité qu'elle qualifie de "maghrébine et qui appréhende les choses par fulgurations soudaines."<sup>27</sup> Il serait alors question d'une tentative d'écriture maghrébine en français. Djebar précise: "Moi-même, je saute souvent d'une langue à l'autre. Mes images, mes souvenirs et les choses concrètes réclament l'emploi de l'arabe, mais je raisonne en français."<sup>28</sup> Prétendre arabiser le français pour exprimer la fluidité, la sensibilité maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. Sa langue serait donc celle de la poésie, une langue qu'il faut se forger et toujours et sans fin recommencer à inventer.

Il m'a semblé intéressant de comparer sur le thème de l'exil et de la recherche de la langue d'expression dans l'optique de Linhartova, deux auteurs provenant de milieux culturels et intellectuels tout à fait différents, et, surtout, de sensibilités différentes, qui se sont tous les deux retrouvés à un moment donné en situation d'exil et choisi de s'exprimer en français. Cet exil, perçu différemment par eux, leur a néanmoins permis de travailler et d'approfondir leurs idées sur la langue qui n'est jamais pour eux seulement un instrument.

Pour Milan Kundera, l'exil a été non seulement une échappée physique du système totalitaire dans lequel il avait vécu, mais aussi une ouverture sur un nouvel univers d'expression. L'exil en France lui a permis de jouir pleinement de sa liberté d'écrivain, de se débarrasser finalement

25 Lise Gauvin, Op.cit., 79.

26 Ibid., 79.

27 Assia Djebar, "Le romancier dans la cité arabe", Europe, octobre 1968, 120.

28 Jean Dejeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994, 198.



de la censure à laquelle il avait été soumis jusque-là. Jusqu'à la parution du roman La Lenteur, écrit directement en français, Kundera a écrit ses romans en tchèque et ceux-ci étaient censurés en Tchécoslovaquie; la version originale n'était donc lue que par son traducteur. En même temps, s'étant aperçu que la plupart des traductions en langue anglaise était pour la plupart des réécritures ou des remaniements de ses textes, il a mené une longue bataille et effectué un long travail de révision des traductions françaises de tous ses romans de sorte que la version française puisse être considérée avec la même valeur de signature que la version tchèque. La version française porte, depuis, la mention "même valeur d'authenticité" que le texte tchèque; Milan Kundera a même dit, lors d'une interview, qu'il avait une légère préférence pour le texte français ! Avec l'écriture en français de La lenteur, et de ses romans et essais suivant, cette "insoutenable" situation a cessé d'être telle.

Si Milan Kundera a choisi de sa propre volonté d'écrire en français, cela n'a pas été le cas pour Assia Djebar à qui le français a été imposé comme unique langue d'éducation. Le parler maternel d'Assia Djebar est le berbère qui est lui-même un parler minoritaire par rapport à l'arabe, langue elle-même écartée en faveur du français. Le français, tout en étant la langue de la libération car elle lui a permis d'accéder à la parole et à l'écriture, a été aussi la langue de l'aliénation.

En conclusion, le véritable exil se trouverait-il dans l'écriture? Si Assia Djebar écrit "[...] cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, se place sous un signe double, contradictoire" (p.12), cette langue est devenue son "pays d'écriture". Cette langue qu'elle n'utilise ni pour le désir ni pour l'amour lui a donné l'espace. Elle a pu en écrivant sur sa propre vie prendre la distance nécessaire. L'écriture lui a permis de retraverser l'exil pour s'y reconnaître et s'y connaître – exilée toujours et le sachant... Le "tangage" entre les deux langues lui a permis de trouver sa propre langue d'écrivain. "La quête de la parole identitaire rejoint, fondamental, le souci de toute recherche d'art: *inventer une langue*",<sup>29</sup> écrit Mireille Calle-Gruber. Lise Gauvin considère cette proximité des langues, l'assimilation et la relation aux langues comme le fondement même de l'écriture:

[...] la littérature, pour Assia Djebar, est, constitue le lieu d'attache tant désiré – celui où l'on fait racines, où l'on met pousses [...] La littérature est *lieu de l'être*: point de quête d'identité qui n'en passe par

29 Mireille Calle-Gruber, "Et la voix s'écri(e)ra", *Le renouveau de la parole identitaire*, ed. Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, Centre d'Etudes littéraires et françaises du XX siècle, Montpellier/Kingston, Université Paul Valéry/Queen's University, cahier no2, 1993, 279.



ses fabulations, qui n'a d'œuvre, immanquablement, dans l'écriture. C'est-à-dire *dans les langues*.<sup>30</sup>

Ce qui démontrerait que le véritable exil pour un écrivain est celui de l'écriture – exil d'un langage qui sait aussi, quand même, marquer des limites – appréhension/exil de ne pas pouvoir dire la juste expression, les mots justes. C'est en cela que la fuite et l'exil sont constitutifs de l'œuvre littéraire perpétuellement en quête d'écriture:

[...] je prends conscience de ma station permanente de fugitive – j'ajouterais même: d'enracinée dans la fuite – justement parce que j'écris et pour que j'écrive.<sup>31</sup>

Exil pour Assia Djebar dans le contexte de l'Algérie d'aujourd'hui où nombreux sont ceux – journalistes, écrivains, femmes-journalistes, femmes-écrivaines – qui sont réduits au silence ou condamnés à mort pour le même et seul "délit": s' être saisi de la plume... Dans son livre, *Oran, langue morte*, ce sont les femmes qui se racontent. Si la parole leur fait peur – un des personnages écrit d'ailleurs à son amie qu'elle ne veut plus rien dire, seulement écrire –, si elles doivent se déguiser pour ne pas se faire tuer, devenir invisibles, il leur reste l'écriture pour s'exprimer, se souvenir.

Exil de l'écriture que Milan Kundera tente de surmonter en faisant de ses romans une épure au point de les rendre "transparents" ou, encore, en changeant de langue d'écriture et en écrivant ses romans ultérieurs en français. "L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue", écrit-il à propos de Vera Linhartova insistant sur le fait que la langue n'est pas seulement un instrument d'écriture pour un écrivain. Avec une nouvelle langue, c'est un nouvel espace de jeu et de pensée qui s'ouvre, c'est une nouvelle liberté que l'on acquiert, un nouvel imaginaire que l'on apprivoise. On entre dans un nouvel univers.

---

#### Bibliographie:

- Naïma Bennani-Smires, "Assia Djebar ou l'identité tatouée", *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, 117-121.
- Mireille Calle-Gruber, "Et la voix s'écri(e)ra – Assia Djebar ou le cri architecte", *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre des Etudes littéraires du XX siècle,

---

30 Ibid.,279.

31 Assia Djebar, "Fugitive, et ne le sachant pas", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 24.

- Montpellier/Kingston, Université Paul Valéry/Queen's University, 1993, 275-291.
- Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995.
  - Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994.
  - Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
  - Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.
  - Assia Djebar, "La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 15-17.
  - Assia Djebar, "Fugitive, et ne le sachant pas", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 15-17.
  - Lise Gauvin, "Assia Djebar. Territoire des langues: entretien", *Littératures*, no 101, février 1996, 73-87.
  - Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1979.
  - Vera Linhartova, "La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque", *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*, New York, The Peter de Ridder Press, 1977, 219-235.
  - Sylvie Richterova, "Les romans de Milan Kundera et les problèmes de communication", *L'Infini*, hiver 1984/5, 32-35.

Јасмина Теодоровић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ПАСИВ КАО НЕПРОТОТИПСКА РЕЧЕНИЧНА КОНСТРУКЦИЈА

У својој књизи *Лингвистичка категоризација – Прошлости у лингвистичкој теорији (Linguistic Categorization-Prototypes in Linguistic Theory)*, Џон Тејлор, у једном од поглавља која говоре о појмовима категоризације и прототипа, односно прототипова у доменима когнитивне лингвистике, поставља питање „Зашто категорије прототипа?“ (Taylor 1989: 51), чиме се намеће следеће питање које можемо поставити. На основу којих критеријума ћемо дати „језичку реалност“ или боље рећи „језичку датост“ сврстати у *прошлост*, односно у *категорију*, с обзиром на чињеницу како се, на пример, третирају метафоре које престају да буду метафоре у смислу маргинализованог подпрототипа оног тренутка када их сам говорник одређеног језика „наметне“ као „начин размишљања“ (Ungerer/Schmid 1996: 118), као когнитивне инструменте или когнитивне моделе који представљају, намеће се, једини могући начин људске перцепције одређених феномена у људском животу? Тејлор даље расправља да се *члан*, односно степен у коме је „језичка датост“ члан одређене категорије, да одредити начином употребе истог од стране говорника једног језика. Питање које такође поставља тиче се критеријума на основу којих одређени језички егземплари добијају привилеговани статус *прошлости*, док остали буду сврстани у *маргинална чланове*. Један од начина да се то објасни била би фреквентност одређеног члана коју, свакако, треба обазриво третирати у смислу да се, ако кренемо од те поставке, могу маргинализовати компоненте сведене под подпрототип, а чија се фреквентност не може, у том смислу, занемарити. Али, да ли фреквентност одређеног члана даје категорије подразумева као правило *прошлости* као „последницу инхерентних својстава људске перцепције“. (Taylor, 1989: 52). Та тврдња би могла да покрене питање *инхерентних својстава* људске перцепције у оквиру синтаксичких датости које нису прототипске. Прототипска енглеска реченица је потврдна, а не одрична, упитна, или пак,

упитно-одрична која је, прототипски посматрано, „најудаљенији члан“ поменутог низа. Прототипска реченица јесте активна, а не пасивна. Са тим у вези можемо навести следећу тезу коју Тејлор у књизи истиче, а то је да су категорије прототипа флексибилне и, сходно томе, способне су да приме нове, „непознате“ податке који би, самим тим, захтевале стварање нових категорија, или пак редефинисање већ постојећих. Даље се наводи да категорије прототипа подлежу управо таквој једној флексибилности због окружења које се стално мења и чињенице да људско искуство, које се не може прихватити као константна и непроменљива датост по самој својој природи, у мањој или већој мери, често намеће ремоделирање самих категорија, приписивање нових атрибута који „можда и нису у савршеној корелацији са атрибутима које захтевају класичне категорије“ (Taylor, 1989: 54).

Узимајући у обзир горе наведено као полазне тачке, а у сврху овог истраживања, осврнућемо се на основне дефиниције и поставке према којима се одређује пасивна конструкција као таква, као и на употребу непрототипске пасивне синтаксичке конструкције у енглеском језику у различитим регистрима који ће управо послужити као различити контексти и окружења у оквиру којих и сама људска перцепција варира и, сходно томе, намеће одређене атрибуте који, у мањој или већој мери, могу да одступају од класичне прототипске активне синтаксичке конструкције.

### ***Пасивна синтаксичка конструкција***

Прво питање које се поставља је „шта се постиже употребом пасивне реченице?“ (Станојчић/Поповић/Мицић, 1989: 241) Целокупна ситуација / контекст „се приписује *пацијенсу*, а не *агенсу*... реченица пружа информацију о *пацијенсу*... Зато је пасивна реченица погодна да се као носилац реченичне информације исказе *пацијенс*, односно да се у вези са њим пружи информација“ (Станојчић/Поповић/Мицић, 1989: 241). Следећи класичну дефиницију пасивне реченице намеће се питање да ли се, уколико је фокус на информацији о *пацијенсу* а не *агенсу*, активна реченица може заменити пасивном, и обрнуто, а да при томе не утичемо на *померање перцепције* или боље рећи *фокуса перцепције* онога ко дати феномен исказује истом као таквом и баш на тај начин, као у примеру „Tom bought the newspaper“, на супрот „The newspaper was bought by Tom“? Заправо, због чега говорник у датом тренутку или за дати феномен користи управо пасивну реченичну конструкцију, а не активну? Зашто

је говорнику који преноси информацију о пацијенсу, а не агенсу, важно да користи управо непрототипску реченичну конструкцију, а не прототипску, односно активну? Да ли је то условљено говорниковом личном проценом, или пак контекстом у коме се дата информација/појава саопштава? Да ли само одређени контексти и домени људског интересовања као такви намећу као далеко фреквентнију и природнију употребу непрототипске реченице наспрам прототипске? То су само нека од многобројних питања која се намећу и која је, као таква, најбоље сагледати у датим контекстима људских интересовања и животних феномена, с обзиром да исти могу утицати на приписивање управо оних атрибута који, у мањој или већој мери, одступају или се пак приближавају прототипу, односно евентуалној категоризацији или модификацији постојећег когнитивног домена када исте посматрамо у оквирима људске перцепције, односно когнитивних функција људског ума који на различите начине сагледава одређене појмове у специфичним ситуацијама.

### ***Middle Ear, Otitis Media with Effusion Medical Journal of Science***

Као први пример релативно фреквентне и наменске употребе пасивне реченичне конструкције у енглеском језику узећемо стручни медицински текст који говори о феномену ефузије средњег уха (ОМЕ). Обратићемо пажњу на фокус информације, тип информације који аутор текста жели да истакне, на могуће или немогуће замене пасивне конструкције прототипском активном и на то у којој мери је агенс уопште заступљен и када то јесте случај, која је заправо улога агенса у тој реченици.

#### *пацив*

1. OME is characterized by a nonpurulent effusion
2. Otitis media is caused by transudate formation
3. Its dysfunction can be caused by a number of circumstances
4. The middle ear mucosa is sensitized by previous exposure to bacteria
5. OME is associated with delayed language development in children

#### *актив*

1. A nonpurulent effusion characterizes OME
---

2. Transudate formation <i>causes</i> otitis media
3. A number of circumstances <i>can cause</i> its dysfunction
4. * Previous exposure to bacteria <i>sensitizes</i> the middle ear mucosa
5. *Scientists <i>associate</i> OME with delayed language development in children

Оно што се већ на први поглед може запазити у наведеним примерима у табели јесте наменско *фронтирање* саме теме научног истраживања, односно рада, феномена у медицини познатог под скраћеницом ОМЕ, и коришћења пасивне реченичне конструкције за саопштавање даљих информација које су у директној вези, било као узрок или као последица, са поменутиим феноменом. Овим фронтирањем аутор у фокус пажње ставља сам феномен који истражује, а потом нам по први пут саопштава информације до којих се претходним истраживањима дошло. Дакле, акценат је на описивању већ у медицини познатог феномена и на истицању специфичности истог. Процес се, тако посматрано, не може поставити у обрнутој перспективи, тј. у другачијем редоследу саопштавања информација из разлога што би се, у том случају, фронтирале информације које су, претпоставимо, нове, тек откривене, и њима би у свакој следећој реченици био дат нелогичан низ, односно нелогично низање нових открића до којих се дошло у вези са оним што је већ релативно познато. Дакле, акценат није на „непурулентној ефузији која *карактерисше* ОМЕ“ већ на феномену под називом ОМЕ за кога је дата појава *карактеристична*, односно фокус је на *узроку* (*is caused*) отитис медије, а не на томе да „трансудантна формација *узрокује* отитис медију“. У примеру под 4, поставља се питање шта ће се логично пре десити, односно да ли је за сврхе научне анализе датог феномена логично рећи да „претходно излагање бактеријама *надражује* слуз средњег уха“ или да је „ухо *већ надражено* претходним излагањем бактеријама“? Уколико се информација саопшти активном реченичном конструкцијом, фокус наше пажње је на чињеници да претходно излагање бактеријама надражује средње ухо, што се логично и дешава. Док, у пасивној реченичној конструкцији фокус информације је на томе шта се заправо даље дешава кад је ухо *надражено*, као што и јесте случај. У примеру под 5, дате су две пасивне конструкције – *is associated* и имплицирана конструкција *delayed*. У првој конструкцији, агенс се подразумева контекстом, при чему закључујемо да су у питању научници који се поменутиим феноменом баве. Из чега можемо да извучемо закључак да би било

више него сувишно рећи да су научници ти који ОМЕ доводе у везу са развојем језичких способности код деце. Код конструкције *is delayed* поставље се питање ко је или шта је заправо агенс? Уколико би се употребила активна реченична конструкција, аутор текста би тада морао да зађе и у друго поље научног истраживања, односно у процес објашњавања узрока који доводе до једне такве појаве. Тиме се поставља питање логичке, не граматичке, природе, да ли је ову конструкцију уопште могуће изразити активном глаголском фразом.

### ***Global Agenda, Moscow metro bombing*** ***The Economist***

Као пример контекстуално имплицираног пасива, односно контекстуално имплицираног агенса кроз пасивну реченичну конструкцију осврнућемо се на примере у контексту новинског извештавања о директним последицама терористичких напада. Тиме долазимо до категорије „конститутивних метафора које представљају интегрални део теоретисања о датим проблемима и спорним питањима“ (Ungerer/Schmid 1996: 152). Синтаксичка екстензија метафоре у облику пасивне реченичне конструкције, односно „трпног стања“, односно „последичног стања“ у оквирима исхода одређене радње од стране агенса који је контекстуално имплициран намеће питање да ли исте представљају одраз људског начина размишљања када је реч о таквим догађањима од стране самог аутора, или, заправо, његов покушај да фокусом на чињеници, односно последичном стању, утиче на перцепцију поменутих збивања од стране читалачке публике или је то, пак, начин перцепирања и доживљавања истих који је, као такав, карактеристичан без обзира на ауторове намере. Односно, да ли сама ситуација намеће употребу псеудо-пасивне реченичне конструкције са акцентом на последици и „трпном стању“ код људи уопште?

*пасив vs. актив*

1. 39 passengers <i>were killed</i> and 129 <i>injured</i> vs. The explosion <i>killed</i> ... and it <i>injured</i>
2. His bandits <i>are linked</i> to this terrorism vs. The government, people (?) <i>link</i> ...
3. 200 people <i>were killed</i> in the bombing vs. The bombing <i>killed</i> ...
4. Fighters <i>were later jailed</i> vs. The government (?) <i>later jailed</i> ...



5. 14 000 of them <i>had been slaughtered</i> vs. The terrorists (?) <i>had slaughtered</i> ...
6. Hundreds of thousands <i>have either been killed</i> or fled vs. The terrorists (?) <i>have killed</i>
7. Muslim separatists who <i>have already been held</i> responsible for vs. The government, people (?) <i>have already held</i> ...

Аутор нас извештава о чину: убиства, повреде и повређивања, убијања, сматрања одговорним, повезивања са феноменом као што је тероризам. Дакле, није речено, а и питање је да ли би се ови феномени логично тако и могли поставити, *ко* је убио, повредио, *ко* је терористе затворио, ни *ко* је агенс који исте сматра одговорним. Да ли је у свим горе поменутих примерима случај тај да се агенс контекстуално подразумева? Да ли је контекстуално довољно јасно *ко* сепаратисте повезује са тероризмом и *ко* их сматра одговорним за, у тексту поменуте, нападе? Да ли је аутор требало да буде довољно експлицитан у свом извештавању, или је намера управо и била та да се читаоцима остави на суд *ко* је заправо имплицирани агенс? Да је аутор текста употребио активну реченичну конструкцију у горе наведеним примерима знатно би се умањио жељени ефекат фокусирања последичног стања, истицања чињеница, имплициране осуде, трпности, односно трпљења последица једног тако страшног чина. Једини моменат када аутор у директан однос контрастирања поставља пасивну и активну глаголску фразу је пример 6, где се управо том методом постиже ефекат наглашавања вољне радње наспрам трпне. Непрототипска пасивна реченица управо овде има истакнуту функцију контрастирања где се експлицитно наводи агенс који је супротстављен активном глаголском фразом пацијенсу, при чему је пацијенс у исто време и агенс, и обрнуто.

Ако се даље осврнемо на следеће конструкције „14 000 of them *had been slughtered*“ и „hundreds of thousands of them *have been killed*“ употребљене у извештавању о збивањима у Чеченији, намеће се питање *ко* би заправо био агенс у активној реченичној конструкцији. Да ли је аутор могао да употреби активну глаголску фразу уместо пасивне? Не види се ниједно друго решење осим да агенс буде контекстуално имплициран и као такав остављен читалачкој публици на процену. При чему нам се, можда, намеће закључак да „by-agens“ који се изоставља у примерима када није важно *ко* је вршилац радње, када је он непознат или нам је познат на основу контекста, овде није изостављен ни због једног од горе поменутих разлога, јер у зва-



ничном извештавању о таквим догађањима у свету агенс није непознат, али се не може ни са сигурношћу утврдити у смислу да се тиме пружа, или не пружа, могућност дефинитивног закључивања ко би агенс био уколико би заиста и био исказан било „by-agens-ом“ било активном реченичном конструкцијом.

### *My Family and Other Animals* **Gerald Durrell**

У књизи *Увод у когнитивну лингвистику* (*An Introduction to Cognitive Linguistics*) Унгерер заговара тезу да је „наше искуство такво да на ствари или жива бића утичу извесни физички утицаји споља и они стога подлежу промени“ (Ungerer/Schmid 1996: 173), што нас доводи до дефинисања пацијенса који по својој широј и обухватнијој дефиницији обухвата и „засебну улогу *покрећача*“ (Ungerer/Schmid 1996: 174). Инструмент је посредник између агенса и пацијенса, а улога онога који то доживљава односи се на некога ко подлеже менталној обради понуђених информација, укључујући и емоције.

Овај интерактивни однос агенс - инструмент - пацијенс покушаћемо да анализирамо на примерима пасивних реченичних конструкција у дескриптивном књижевном тексту, које су постављене као својеврсне метафоре људског искуства и доживљаја, како менталних тако и емотивних.

1. *July had been blown out like a candle by a biting wind that ushered in a leaden August.*

субјекат = пацијенс

blown out – (wind) = инструмент (посредник)

blown (out) = промењена локација

blown out = имплицирани агенс

У примеру је приказана интеракција два ентитета, месеца јула и ветра где се истиче метафорично поређење ефекта који ветар проузрокује са ефектом дувања свеће коју у том случају гасимо. Субјекат је у исто време и пацијенс, инструмент који својом енергијом утиче на локацију субјекта, односно пацијенса, у исто време је и агенс, а пасивном глаголском фразом агенс, односно инструмент је у исто време имплициран, али и исказан зато што следи директна ланчана повезаност са следећом радњом која је исказана активном глаголском фразом.

2. The gulls *had been tumbled* inland over the town.

субјекат = пацијенс

had been tumbled = инструмент (контекстуално имплициран)

had been tumbled inland (over) = промењена локација

had been tumbled = агенс (контекстуално имплициран)

Интеракција између два ентитета је овде имплицирана, за разлику од примера 1 где је експлицитно исказан инструмент, односно агенс. Енергија ветра који се из претходне реченице надовезује и преноси на следећи феномен, односно следећи ентитет даје као своју директну последицу „tumbling inland (over)“. У примеру 1 ветар је метафорично приказан у двосмерној интеракцији и повезан са две контрастирајуће асоцијације у менталном процесу обраде попуњених информација: он је тај који *делује* и дислоцира, а у исто време он је тај који асоцира на активан утицај који се доводи у везу са радњом коју човек врши, при чему је он, у том случају, само инструмент али не и агенс. Повезивањем ове две реченице и постављањем ветра као инструмента, односно агенса у пасивној конструкцији, аутор нам представља тзв. „ланац акције/активности и проток енергије“ (Ungerer-Schmid 1996:174) кроз формални глаголски облик трпног стања који изазива асоцијацију *активирања* пацијенса кроз метафору која у људском доживљају провоцира асоцијацију *активне* радње.

Дакле, пасивном глаголском фразом у претходно описаној интеракцији агенс - инструмент - пацијенс на датим примерима постиже се ефекат метафоре и адекватне менталне и емотивне асоцијације код онога коме се информација саопштава. Поставља се питање да ли је у овом примеру књижевне дескрипције одређених феномена и интеракције међу ентитетима фокус на истим принципима деловања као у случају поменутих и анализираних примера пасивне реченичне конструкције у тексту о медицинским феноменима или у новинском извештавању о последицама бомбашких напада и ратовања? Употреба непрототипске пасивне реченичне конструкције на конкретним примерима књижевне дескрипције мења своју намену и тежиште фокуса у поређењу са функцијом и ефектом који иста постиже стављена у другачије контексте.

### Закључак

Овим радом сам желела да се у најкраћим цртама осврнем на категорију пасива као непрототипске реченичне конструкције у раз-

личитим контекстима и различитим доменима људских интересовања, а у оквирима основних поставки когнитивне лингвистике као што је синтаксичка конструкција и метафоричка екстензија исте. У зависности од тежишта информације коју аутор жели да саопшти читалачкој публици, варира и сама прототипност пасивне конструкције у смислу да, у зависности од ситуације и људске перцепције у датом контексту, пасив се као непрототипска конструкција донекле приближава категорији прототипа у смислу да самим тим постаје, можда, једини могући начин саопштавања одређеног феномена наспрам прототипске активне реченичне конструкције.

---

Литература:

- Durrell, G. 1982. *My Family and Other Animals*. London: Penguin Books.
- Global Agenda. Moscow metro bombing. [internet]. Dostupno na: <http://www.economist.com>. [8.02.2004].
- Станојчић, Ж., Љ. Поповић, и С. Мицић, 1989. *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника.
- Taylor, J. R. 1989. *Linguistic Categorization – Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Trasher, D. R. 2005. Middle Ear, Otitis Media with Effusion. [internet]. Dostupno na: <http://www.emedicine.com/ent/topic209.htm> [18.10.2005].
- Ungerer, F. and Schmid, H. J. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. New York: Adison Wesley Longman Inc.



**Владимир Поломац**  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## О ГРАФИЈИ У КРАГУЈЕВАЧКОМ ИЗДАЊУ НОВИНА СРПСКИХ (1834)<sup>1</sup>

### Уводне напомене

Новине српске из 1834. године (Новине Србске сь высочайшимъ дозволенѣмъ правителства) – писане и уређиване од стране Димитрија Давидовића, а издате и штампане у *Књажеској српској књигопечачици* у Крагујевцу – представљају прве новине у модерној Србији. О значају ових новина за историју српске културе већ је говорено<sup>2</sup>. Намера нам је да овим радом укажемо на значај овог издања за историју нашег књижевног језика. Филолошка проучавања почињемо од графије – од међусобног односа јединица фонолошког и графематског система<sup>3</sup>. Као извор за истраживање послужила нам је фототипија овога годишта (укупно 52 броја) у издању Народне библиотеке „Вук Караџић“ из Крагујевца [Новине српске 2005].

Инвентар фонолошког система у крагујевачком издању *Новина српских* не разликује се од инвентара фонолошког система савременог књижевног језика. Изузетак не представља ни консонант /x/ будући да се веома често налази у позајмљеницама, а понекад чак и у домаћим речима: Христовога 60а, Нахиє 69а, хтѣо 73а, хтѣла 88а, Харема 1066, храбрость 1126, холера 123а, итд.<sup>4</sup> Овакав систем фонема обележава се у *Новинама српским* графематским системом који можемо представити помоћу два низа графема/слова<sup>5</sup>:

- 1 Рад је израђен у оквиру пројекта 148024Д (Српски језик и друштвена кретања) који финансира Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије.
- 2 Исп. само следеће радове: Аврамовић 1989, Бјелица 1989, Благојевић 1989, Деретић 1989, Недељковић 1989. О другим активностима Димитрија Давидовића исп. у *Зборнику радова са научног скупа Сиваралашкиво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989. год. Исп. такође: Вранеш 2005 и Љушић 2006.
- 3 Намера нам је да опишемо и ортографски, фонолошки, морфолошки, лексички и синтаксички систем овога издања.
- 4 Примери се дају према Новине српске 2005. Број уз пример означава страницу у издању, а слово стубац на страници.
- 5 Термином графема означава се у овом раду најмања јединица која на плану писаног текста одговара фонему, а представљена је једним симболом. У односу на овакву дефини-

а) <а, б, в, г, д, ђ, е, ж, з, и, к, л, м, н, о, п, р, с, т, ћ, у, ф, х, ц, ч, џ, ш>

б) <й, і, ы, є, ю, я, ѣ, ѵ, ѡ, щ, дж, њ, ь><sup>6</sup>

У првом низу (под а) налазимо 27 графема са стриктном фонолошком вредношћу. Ако се изузме обележавање једначења консонаната по звучности и по месту творбе употреба ових графема – ни у Вуково време, а ни данас – није представљала посебан правописни проблем<sup>7</sup>.

Други низ (под б) чине графеме/слова чија је употреба карактеристична за предвуковску епоху српске ћирилице. Њихова употреба одудара од Вуковог фонолошког принципа да један знак (графема) означава само једну, увек исту фонему, односно да једна фонема буде означена само једном (увек истом) графемом.

Предмет наше расправе представљаће управо однос графема/слова наведених у другом низу и њихових фонолошких вредности. Поред детаљног описа графије, биће неопходно упоредити графематски систем *Новина српских* (односно Димитрија Давидовића) са графематским системима српских писаца предвуковске и вуковске епохе. Овакав приступ омогућиће нам да јасније сагледамо место и значај Давидовићеве графије у оквиру епохе прве половине XIX века.

## О графији

### Обележавање фонеме /а/

Фонему /а/ Давидовић обележава графемом <а>, изузев у позицијама иза палаталних фонема /ј/, /љ/ и /њ/, када – у складу са графијско-правописним маниром епохе – гласовну секвенцу [ј+а] обележава помоћу графеме <ја>, а гласовне секвенце [љ+а] и [њ+а] помоћу графемских комбинација <ля> и <ня>. Примери за писање секвенце [ј+а] наведени су у т. 16, а примери за писање [љ+а] и [њ+а] у т. 21.

---

ницију графеме, под термином слово подразумевамо јединицу графематског система која не означава фонемску вредност, или означава фонемску вредност која је представљена комбинацијом двају симбола (диграфом). У складу са интернационалним начином означавања фонолошке вредности обележавамо косим заградама / /, графематске вредности изломљеним заградама » «, а фонетске вредности угластим заградама [ ].

6 Овом низу треба додати и апостроф који, између осталих правописних функција, овде служи и за обележавање вокалног /р/, в. т. 13.

7 Обележавање једначења по звучности и по месту творбе – строго посматрано – није графијски, већ правописни проблем, будући да се не тиче инвентара јединица графематског система, већ само њихове дистрибуције.

### Обележавање фонеме /e/

Основна графематска реализација ове фонеме је <e>. Овом графемом Давидовић обележава /e/ као континуант етимолошких /e/ и /ɛ/, а веома ретко – углавном у речима из народног језика – и /e/ као континуант /ě/<sup>8</sup>: *ѵреко* 14а, *порекломъ* 15а, *донѳо* 37а, *сведоѳбе* 66а, *недеља* 81а, *корена* 97а, *деверомъ* 125а, *време* 141б, *две* 177а, *човеѳъ* 182а и сл.

У далеко већем броју примера фонема /e/ (</ě/) се обележава графемом <ѳ><sup>9</sup>: *Наслѳдникъ* 17а, *предѳлу* 35а, *заповѳсть* 37а, *дѳло* 51а, *мѳсеца* 53а, *сѳверный* 71а, *смѳянѳ* 78а, *пѳсме* 87б, *дѳце* 97а, *невѳсте* 97б, *мѳсто* 101а, *посѳћенія* 123б, *дѳвойке* 133а, *вѳсть* 149б, *посѳдаю* 167б, *лѳкара* 179а, *рѳчи* 183б, *хотѳло* 191а и сл.

Мало је вероватно да је Давидовић *јекавизирао* свој изговор, тј. да је графемом <ѳ> у овим примерима означавао секвенцу [j+e], посебно када се има у виду да су *Новине срѳске* углавном писане народним језиком<sup>10</sup>.

Јекавску вредност графеме <ѳ> у складу са рускословенским изговором налазимо у типичним славенизмима<sup>11</sup>: *совѳстностю* 37а, *совѳтъ* 56б, *совѳтникъ* 66б, *всемиѳостивѳйшій* 66б, *примѳчаніяма* 79а, *саотвѳтствуѳ* 95а, *соразмѳрности* 135а, *вовѳрена* 147а, итд.

У складу са графијско-правописном традицијом епохе, а услед непостојања посебних графема за /j/, /љ/ и /њ/, налазимо и у *Новинама срѳским* писање <e>, <лѳ> и <нѳ> за гласовне секвенце [j+e], [љ+e] и [њ+e]. Примере за писање [j+e] исп. у т. 1б, а примере за писање [љ+e] и [њ+e] у т. 21.

### Обележавање фонеме /и/

Основна графематска реализација ове фонеме у *Новинама срѳским* је <и>. Њоме Давидовић обележава континуант етимолошког /и/, али и, недоследно, континуант етимолошког /ы/ у корену/осно-

8 Исп. Младеновић [1989: 144]: „У писаном језику наших школованих људи прве половине XIX века треба мање очекивати погрешну употребу слова јат, ...“

9 Исту ситуацију налазимо и у Давидовићевој „Историји српског народа“ (1821). Исп. Младеновић 1989: 144.

10 Исп. о овоме мишљење А. Младеновића [1979: 100]: „Слово ї има вредност самогласника е, пре свега, у текстовима писаним народним језиком, у речима које саме по себи или својим обликом представљају одлику српског народног језика, као и у примерима који се у једном истом тексту, ван рускословенског контекста, јављају понекад са ї а понекад са е“.

11 Исп. о овоме у Давидовићевој „Историји српског народа“ (1821) [Младеновић 1989: 144–145].

ви речи: синове 13а, билису 34а, мисао 49а, позиваніе 69а, четири 90а, побити 109б, Рибарске 133а, питала 156а, обичаю 162б, езику 168б, добиваю 178а и сл.

Употреба ове графеме начелно је слободна, изузев у позицији иза вокала, тачније иза /j/ које се реализује у хијату<sup>12</sup>:

а) <ои> → [о+ј+и]: обоицы 17б, двоица 37а, освоити 57б, неизброимо 73а, боимо 178б, итд.

б) <ии> → [и+ј+и]: Сербіи 10, Анатолиі 37б, пропорциі 82а, чаршиі 166а, историі 181б, итд.

в) <аи> → [а+ј+и]: обичаима 15б, случаима 38а, догађаима 74а, краишника 129а, Влаиня 129а, итд.

г) <еи> → [е+ј+и]: Андреић 17а, Архиереи 17б, Стейћемъ 149а, итд.

д) <уи> → [у+ј+и]: зуила 74б, забруи 74б, итд.

Од осталих графичких могућности Давидовић најчешће користи графему <і>. Доследно писање ове графеме налазимо у позицији испред /j/ у међувокалском положају, односно испред вокалских графема:<sup>13</sup>

а) <ія/іа> → [и+ј+а]: канцеларія 13а, крцаліа 14а, бриліантима 21, рођенія 37а, амнистіалногъ 39б, діамантима 66б, патриархъ 67б, порученіяма 81а, уваженія 163а, покушеніяма 175а и сл.

б) <іе/іе> → [и+ј+е]: ніе 13б, фамиліе 37а, Напіеръ 63а, Терезіенштату 72а, посѣћеніе 81а, ступлѣніемъ 162а, Бесарабіе 174а и сл.

в) <ію/іу> → [и+ј+у]: радостію 13а, свію 37б, монополіумъ 71б, министеріума 79а, достоянію 81а, теченію 141а, триумфална 147б, обичаю 162б, Гимназіумъ 179а и сл.

г) <іо> → [и+ј+о]: Русіомъ 14а, одпустію 37а, судіомъ 37б, одклонію 81а, кадиіомъ 81а, фамиліомъ 82б, изволію 117а, уватіосе 149а, найтопліомъ 189а и сл.

д) <іи> → [и+ј+и]<sup>14</sup>: найновій 14а, старій 14б, 82а, историі 37а, найусердніи 38а, найпокорніимъ 57а, Петріи 73а, пропорциі 82а, найстрожіймъ 82а, најстаріи 97б, Персіи 110а, Софіи 125а, Сиріи 150б, фамиліи 153б и сл.

12 О оваквом писању код Доситеја в. Куна 1970: 32, код Хаџића в. Суботић 1989: 23–24.

13 Овакав начин писања у складу је са графичко-правописним маниром епохе. Исп. Мразовић 1811: 20, Младеновић 1964: 23–24, Куна 1970: 30, Албин 1968: 6–7, Кашић 1968: 17, Суботић 1989: 24–25, Јерковић 1972: 33.

14 Диграф »ѣ« у овим примерима транскрибујемо као [и+ј+и] упркос чињеници да се у говорној реалности ова секвенца изговара упрошћено [і].



Напоредо са графемом <и> Давидовић пише графему <і> у страним речима, у иницијалном или међуконсонантском положају<sup>15</sup>: интересе 40а, милиона 16а (али и милиона 16а), министру 376 (али и министру 38а и Министра 92б), артикелъ 38а, архітекта 38б, фінанціє 39а (али и Финансіє 92а), університету 39а (али и університетъ 79а), міссіонере 68б, офіціре 74б (али и офицѣромъ 62а), манифест 87а (али и манифест 87а), принца 111б (али и Принць 100б), діректоръ 147б (али и Директоръ 48а), віно 162б (али и вино 168а), міромъ 189б, и др.

Графема <і> саставни је део диграфа <ій> којим Давидовић означава фонему /и/ насталу асимилацијом /j/ иза сродног /и/ (иј > иј > ии) и након тога, контракцијом (ии > ѿ). Примере најчешће налазимо у облицима присвојних придева<sup>16</sup>: Русійскогъ 14а, спајскогъ 39б, русійска 38а, харачійски 90а, нахійскимъ 90а, Македонійскій 97а, Персіјскій 114б, и сл. Да се у побројаним примерима диграф <ій> изговарао као [ѿ], а не [и+j], сведочи и пример Касписког мора 109б.

У примеру Илійнъ данъ 117а диграф <ій> означава /и/ које се развило фонетским путем: ији > иј > ии > ѿ.

Диграф <ій> – често алтернирајући са <ый> и <и> – употребљава Давидовић за обележавање дугог /и/ у одређеним морфолошким категоријама именица, придева, заменица и партиципа<sup>17</sup>.

Редовну употребу диграфа <ій> налазимо у облику ген. мн. именица сва три рода са наставком -ѿ: речій 14а, людіѿ 14а, 117б, властіѿ 33а, Србчадіѿ 33б, врлетіѿ 36а, неправдіѿ 37а, месеціѿ 37а, сатіѿ 75б, ноіѿ 86б, частіѿ 90а, корыстіѿ 117б, вѣстіѿ 118а, и сл.

У облику ном./вок./акуз. јд. придева одређеног вида обичнија је употреба диграфа <ый>: военный 57а, главный 57а, познатыѿ 57а, єдиныѿ 57б, неуморимыѿ 85б, народный 89б, даныѿ 90а, отечественный 91а, младыѿ 91а, свѣтлыѿ 181а, каменныѿ 181а, истыѿ 181а, тилыѿ 181а, главный 181а, итд.

У истом облику, најчешће у позицији иза веларних /к/ и /г/ налазимо и диграфе <ій> (чешће) и <и> (ређе): турскій 13б, 57б, другіѿ

15 И ово је у складу са граfiјско-правописним маниром епохе. Исп. дела наведена у нап. 14.

16 Иако се диграф »šè« у средини речи транскрибује као [и+j], у оваквим је примерима, према речима Љ. Суботић [1989: 27], функционално и са становишта говорне реалности у питању изговор [i]. Уп. и Младеновић 1979: 128.

17 Оваква употреба карактеристична је и за друге писце предвуковске и вуковске епохе. Исп. само Мразовић 1811: 70–86, Младеновић 1979: 124–128, Кашић 1968: 19, 64, 65 и Суботић 1989: 28–29.

14а, 119а, рускій 14а, прокупачкій 37а, србскій 89б, харачкій 90а, грузанскій 117а, грчкій 118а, и сл.; многи 58а, млоги 75б, други 74б, 114а, и сл. Овакву ситуацију налазимо и код придевских заменица: нѣкій 57б, свакій 119а, али и нѣкіи 75а.

Диграфе <ій> и <ии> налазимо у облику ном./акуз./вок. јд. партиципа презента и претерита активног: уводећій 58а, лежећій 86б, изишавшіј 87б, вратившіјсе 121а, налазећійсе 121а, дошавшіј 121а, обытавајућій 122а, слѣдујућій 154а, Главно-командуюћій 155б; налазећіи 58б, 122а, дошавшіи 58а. У овој је категорији обично и писање са <и>: дишући 2б, предвиђајући 13б, неимајући 14б, доказуюћи 22б, любећи 25а, изговоривши 29а, целивавши 69б, и сл.

Редовно обележавање облика ген. мн. заменице трећег лица помоћу <ій> (чешће) или <ии> (ређе) у функцији је лексичког разликовања према везнику *и* (обележава се помоћу <и>). Овакав начин писања продире и у ген. мн. придевских заменица: свој 45б, 96а, кој 47б, и сл.

У складу са правописном традицијом налазимо спорадично писање диграфа <ии> у облицима глагола *ѵримиии/ѵримиии*: приими 57а, приимио 57а, приимо 73б, примати 92а, итд.

&10. Као једну од могућности за обележавање /и/ у *Новинама српским* налазимо и <ы>. Ову графему Давидовић недоследно употребљава на месту старог словенског вокала /ы/ у корену/основи речи, а такође и у одређеним наставцима.

Примери коренских морфема у којима је <ы> написано на етимолошком месту: были 13а, мы 21, высокоблагородіе 29а, корысти 36б, выше 49а, добыти 62б, пребывалище 65а, обычна 73б, ты 83а, мысле 106б, пытати 109а, побытачныма 138б, сынова 161а, итд. Примери са <и> на месту етимолошког /ы/ већ су навођени у т. б.

Према правилима рускословенске ортографије графема <ы> преовлађује у облицима заменица и придева: у инстр. јд. м./с. р., у ген. мн. сва три рода и у дат./инстр./лок. мн. сва три рода<sup>18</sup>.

Примери за инстр. јд. м./с. р.: поменутымъ 25а, осталымъ 29а, новымъ 49а, овымъ 73а, скорымъ 79а, ватренымъ 97б, тымъ 111б, вышымъ 133б, лѣпымъ 153б, могућнымъ 177а, итд. У односу на остале облике (в. даље) овде налазимо и релативно велики број примера са графемом <и>: Тимочкимъ 19а, тимъ 21, єднимъ одреднимъ 36а, земскимъ 49а, Србскимъ 65а, царскимъ 169а, итд.

Примери за ген. мн. сва три рода: благоустроєны 21, осталы 21, државны 21, речены 36а, кужны 36б, различны 36б, овы 45а, осталы

18 Исп. Суботић 1989: 30.

б3а, никаквы 71б, странны 71б, оны 85а, важны 87б, законны 111а, сыновнны 132а, нелицемѣрны 132а, ньювы 168б, итд. Губљење фонеме /х/ узроковало је потребу граfiјског разликовања хомофоних падежних облика, што је учињено уопштавањем <ы> у овом облику. Примери са <и> су малобројни, углавном долазе у формама присвојних придева иза задњонепачног консонанта /к/: србски 45а, француски б3а, руски б3а, морски 133б, итд.

Примери за дат./инстр./лок. мн. сва три рода: по особитымъ порученіямъ 1а, съ околнымъ пашама 3а, простымъ войницима 4а, младымъ отоманскимъ князевима 4б, съ остальымъ дворяницама 17б, по истымъ порученіямъ 18а, къ страннымъ државама 19а, къ пограничнымъ Арнаутима 37а, собственымъ очима 59б, при обичнымъ возгласима 73б, у страннымъ земляма 91а, суевернымъ Турцыма 121а, съ папирнымъ новцыма 132б, о истинитымъ нѣнымъ корыстима 175а, итд. Као и у облику ген. мн., и овде су примери са <и> углавном заступљени код присвојних придева иза задњонепачног /к/: о политическимъ предметима 1а, филозофическимъ и богословскимъ наукама 3б, на французскимъ и енглескимъ скупштинама 18а, србскимъ властима 109б, итд.

Рускословенску иновацију представља и веома доследно писање <ы> у облицима именичке промене иза /ц/<sup>19</sup>: Турцы 21, фишецы 36а, у руцы 53а, къ земляцыма 53б, о узроцыма 67б, знацыма 86б, на брежульцыма 112а, у Жагубицы 133а, офицырима 150б, у Брзой Паланцы 161б, чиновницы 178а, итд.

У малом броју страних речи, најчешће грчких и латинских, вокал /и/ је обележен помоћу <v>: Егвпетъ 36б (али и Египта 98а), Сврје 36б (али и Сирији 150б), полvтехническа 36б, Свнодъ 38а (али и синодъ 87б), Егвпетскогъ 39а (али и Египетскій 102б), Лvкеумъ 39а (али и лицеуму 135б), Кvпромъ 52б, Гvмназія 79а (али и гімнасіяма 135б), Смврне 97б, тvпъ 103а (али и типографіе 165б).

### Обележавање фонеме /у/

Ову фонему Давидовић редовно обележава графемом <у>, осим у положају иза палаталних фонема /ј/, /љ/ и /њ/, када се – у складу са граfiјско-правописном традицијом – гласовна секвенца [ј+у] обележава помоћу графеме <ю>, а гласовне секвенце [љ+у] и [њ+у] помоћу графемских комбинација <лю> и <ню>. Примере за писање [ј+у] в. у т. 18, а примере за писање [љ+у] и [њ+у] у т. 21.

19 Исп. Суботић 1989: 30.

### Обележавање фонеме /р/

У највећем броју примера вокално /р/ се у *Новинама српским* графемски не разликује од консонантског /р/<sup>20</sup>: Србскога 13а, одржати 37а, четвртак 65а, свршена 87а, рванѣ 97а, крстити 113а, дрвена 126б, трговина 143а, низвргава 153а, црно 177а, црква 181а и сл.

Веома су интересантни примери у којима се вокално /р/ налази испред /ø/ < /x/. У примерима врѡвну 143б, врѡвній 147б, најврѡвниѣгъ 154б, врѡвногъ 181а, врѡвно 177а – апостроф може означавати изгубљени консонант, али и вокалност /р/.

Будући да употреба апострофа није мотивисана губљењем гласова – у примерима типа Ђр’ка 66а, р’пе 118а, р’ђаво 75а, 134а, 157а, 176б, р’ђаю 190б, р’ђавъ 190б, сатрѡ 191б и сл. – са сигурношћу можемо тврдити да је Давидовић вокално /р/ означавао помоћу <р’><sup>21</sup>.

Употреба апострофа у примерима в’ровногъ 121а и в’рстїй 84б представља грешку мотивисану несигурношћу употребе овога знака услед његових различитих функција.

Особеност Давидовићеве графиције представља обележавање вокалног /р/ помоћу удвојеног <рр> у корену/лексеми *врх* (након губљења /х/): врру 2б, 5, 35б, 42б, 48а, 75б, врра 48а, врромъ 35б, врѡвнымъ 76б, и сл.

Графемске комбинације <е> + <р> и <р> + <о> – у примерима типа милосердія 5, сверху 6, Сербїя 13б, первый 14а, Четвертый 16б, четвероуголнынай 16б, усердніе 39а, усовершенствованїяма 39б, обдержава 109б, черте 110б, привержености 112б, жертву 118а, пожертвованїя 169б, полуострову 59а, острова 110б сл. – не означавају вокално /р/, већ комбинације фонема /е/ + /р/ и /р/ + /о/ у славенизмима<sup>22</sup>.

### Обележавање фонеме /ј/

У позицији на крају речи и испред консонанта ова се фонема – у складу са графичко-правописном традицијом преддуковске епохе<sup>23</sup> – и у *Новинама српским* означава графемом <й>.

Примери за крај речи:

20 Сличну ситуацију налазимо и у Давидовићевој „Историји српског народа“ (1821) [Младеновић 1989: 145].

21 Овакво обележавање налазимо код Рајића [Младеновић 1964: 30–31] и Видаковића [Кашић 1968: 25].

22 Исп. Младеновић 1979: 113–116 и Суботић 1989: 95.

23 Исп. код Рајића [Младеновић 1964: 32], Доситеја [Куна 1970: 39], Видаковића [Кашић 1968: 21], Хаџића [Суботић 1989: 31–32], Игњатовића [Јерковић 1972: 37] и Атанацковића [Јерковић 1976: 18].

а) <-ай> → [-a+j]: догађай 33а, край 33б, онай 57а, тай 89б, дай 124а, свой 146б, овай 146б, обичай 185а, случай 186а, Николай 188а, и сл.

б) <-ой> → [-o+j]: Мокрой 33а, іой 33б, Влашкой 57б, благородной 89б, ньой 92б, сѣверной 114б, нѣговой 121а, србской 185а, великой 187а, едной 188а, и сл.

в) <-ей> → [-e+j]: Доситей 10а, Вашей 21, Осман-Бей 45б, казначей 162б, и сл.

Примери за антеконсонантски положај:

а) <-айК><sup>24</sup> → [a+j+K]: высочайшегъ 19б, Чайничкогъ 33б, найвећомъ 57а, майку 60а, наймила 89а, глубочайшимъ 89б, пре дайте 90а, найбільи 103а, потайна 121б, понаввише 186а, и сл.

б) <-ойК> → [o+j+K]: свойствено 9, войске 21б, Прибойски 33а, войника 52б, непристойнымъ 57б, войвода 59б, нарочной 91б, Радойковићъ 121а, достойно 124а, девойка 185а, и сл.

в) <-ѣйК/-ейК> → [e+j+K]: дѣйство 58а, милостивѣйшіи 89а, дѣйствія 93б, дѣйствіе 113а, милостивѣйшимъ 185а, и сл.; Алемтейскомъ 58а, Лейчестеру 60а, пажейскій 91б, судейскомъ 91б, Европейцима 186б, и сл.

г) <-уйК> → [u+j+K]: куйну 2б, Руйна 33а, буйрулдіе 34б, и сл.

У негираним формама глагола *имаѣи* (нейма 60а, неймаю 157б, нейма 187а, 187б) и у композитима глагола *ићи* (дойђе 186а) графема <й> означава /ø/<sup>25</sup>.

У иницијалном положају испред /o/, али и у медијалном положају између вокала задњег реда (/a/, /o/ или /y/) и /o/ означава се фонема /j/ помоћу графеме <i>, односно <I> уколико је у питању велико слово<sup>26</sup>.

Примери за иницијални положај: іой 12а, Іонійски 20б, Іосифу 33а, Іовану 33а, Іованъ 33а, іошт' 33б, іоште 33б, Іорку 59б, Іованомъ 89а, іоштъ 157а, Іосифъ 161б, итд.

Примери за медијални положај између /a/ и /o/: баіонетима 59а, 108б, Раіовића 90б, баіонете 27б, маіоромъ 73а, и сл. Овде вероватно иду и страни топоними Таіо 59а и Баіона 59а.

24 Симболом К означава се било који консонант.

25 О овој појави код Ј. Хаџића в. у Суботић 1989: 32.

26 Овакав начин обележавања у складу је са граfiјско-правописним маниром епохе. Исп. код Рајића [Младеновић 1964: 31–33], Доситеја [Куна 1970: 39–40], Видаковића [Кашић 1968: 21], Хаџића [Суботић 1989: 32–33], Игњатовића [Јерковић 1972: 37–38] и Атанацковића [Јерковић 1976: 18–19].

Примери за медијални положај између два /o/: својој 33а, 34а, 58б, 121б, 185а, којој 34а, 35б, 90б, 92а, 122а, 188а, својомъ 57б, 187а, којомъ 124а, мојој 160б, и сл.

Забележен је и један пример са /j/ између /y/ и /o/: олујомъ 157б.

Хијатско /j/ које се налази у гласовној секвенци [и+ј+о] не означава се посебно. Гласовна секвенца се доследно обележава графемском комбинацијом <io>: добио 33а, одговоріо 57а, поставіо 67а, благоволіо 73а, вратио се 81а, наличіо 101а, намѣріо 157а, сподобио 177а, оставіо 189а, учиніо 198б, Сербіомъ 11, ерваніомъ 12а, чіомъ 33б, нахіомъ 34а, Русіомъ 57а, Маріомъ 58б, наівеселіој 162б, најтоплиомъ 189а, најтоплиој 197б, итд.

У положају испред вокала /a/ ова се фонема – у складу са графичко-правописном традицијом преддуковске епохе<sup>27</sup> – најчешће бележи помоћу <я>.

Иницијални положај испред /a/: јвномъ 33а, јвляю 23б, 74а, 157а, јсне 35б, јшила 41б, јйце 97а, на Јгодину 113б, јпунце 120б, јрећи 124б, јгнѣћи 124б, јстучићу 162, јрма 164а, итд.

Изузетак представља лексема *Јануар* у којој се ова фонема у иницијалном положају може обележити помоћу <i>: Јануаріа 12а, 12б, 23а, Јануаръ 48а (поред чешћег *Јануаріа* 13а).

Међувокалски положај испред /a/:

а) <ая> → [а+ј+а]: трајня 40а, очаяваня 40а, трајће 55а, итд.

б) <ея/ѣя> → [е+ј+а]: Доситея 19а, Архіерея 40а, дѣтельность 62б, дѣтельно 62б, итд.

в) <ія> → [и+ј+а]: Міяило 1б, пріятельству 19б, рођенія 41а, неприятельства 49а, прослављенія 65а, изобилія 68а, бриліантима 73б, злоупотребленія 89б, нападєнія 109а, пріятель 163а, итд.

г) <оя> → [о+ј+а]: Прибоя 33а, коя 40б, постоянымъ 57а, итд.

д) <уя> → [у+ј+а]: руянѣ 162б.

Писање <ø> у међувокалском положају карактеристично је за стране речи: крцаліа 14а, бриліантима 21, амнистіалногъ 39б, конфуціанско 52б, Адрианополя 57б, спаіама 58а, Меморіалу 59а, Сіамъ 60а, діамантима 66б, патриархъ 67б, Биографіама 84б, министериалномъ 122б, и сл. (в. т. 8).

У постконсонантском положају испред /a/ доследно налазимо <я>: тирянство 11, крстяна 46а, перя 58б, дворяни 59а, 117а, изясніо

27 Исп. писање секвенце [ј+а] код Рајића [Младеновић 1964: 33], Доситеја [Куна 1970: 35], Видаковића [Кашић 1968: 21–22], Хаџића [Суботић 1989: 19, 37], Игњатовића [Јерковић 1972: 37] и Атанацковића [Јерковић 1976: 18].



93а, сјашіо 117а, сјянь 149а, обявіо 157а, памяць 158б, сјяности 158б, баряцыма 158б, сјяному 161а, барякъ 181а, итд.

У иницијалном и међувокалском положају испред /e/ фонема /j/ се доследно обележава графемом <є><sup>28</sup>.

Иницијални положај испред /e/: Сфрема 29а, еднога 33а, едва 36а, есу 36а, еданъ 45б, елинска 46б, ерменски 52б, еду 53а, Сдрень 57а, Елкомъ 73а, езикъ 79а, ербо 94а, 157а, единство 96а, единовѣрными 178а, едной 188а, Сфремъ 197а, и сл.

Писање <i> испред /e/ у иницијалном положају забележено је у једном страном имену: Пекар-Јенишеве 48а, Јениша 48а и Јенишъ 48б.

Међувокалски положај испред /e/:

а) <ає> → [а+ј+е]: краєва 34а, заєдно 41а, саєдинява 52б, дає 57б, предає 95а, догађаємъ 101б, престає 111а, дознає 149б, Николаєвску 174б, трає 177а, итд.

б) <еє> → [е+ј+е]: Доситеємъ 17б, Аракчєєва 95а, Виолеєма 139а, Андреєвића 149а, Андреє 189а, итд.

в) <іє> → [и+ј+е]: наблюденіє 8б, капіє 29а, официєльно 34б, пристрастіє 53а, правосудіє 81б, извієныма 97б, званіє 135б, увѣреніє 147б, типографіє 165б, продуженіє 207а, итд.

г) <оє> → [о+ј+е]: Черноєвице 35а, стоєћи 52а, боєћисе 67б, свое 81б, военны 91б, устроєномъ 97б, воєваню 137б, коє 142а, раздвоє 166б, Неброєна 179а, итд.

д) <ує/ює> → [у+ј+е]: надвалює 54б, опредѣлюємъ 89б, чуємо 111а, купує 127а, зимує 205б, итд.

Изузетак представљају стране речи у којима налазимо <∅>: Напієрь 63а, Терезієнштату 72а, и сл. Домаћа реч узбієни 95б вероватно представља штампарску погрешку.

У положају иза консонаната (изузев на морфемској граници) гласовна група [ј+е] обележена је графемом <Ѣ>. Примери су малобројни: ноєво перѢ 127а и уздарѢ 4а.

Фонема /j/ у позицији испред /y/ – у складу са графијско-правописним маниром преддуковске епохе<sup>29</sup> – обележава се у свим позицијама помоћу <ю>.

28 Овакав начин обележавања у складу је са традицијом. Исп. сличне примере и код Рајића [Младеновић 1964: 27], Доситеја [Куна 1970: 33], Видаковића [Кашић 1968: 21–22], Хаџића [Суботић 1989: 21–22, 34–35] и Атанацковића [Јерковић 1976: 18].

29 Исп. Младеновић 1964: 33, Куна 1970: 36, Кашић 1968: 22, Суботић 1989: 36, 41, Јерковић 1972: 38, Јерковић 1976: 18.

Иницијални положај: јужной 23а, јотру 34а, јонацы 39а, јужнымъ 57б, Јуниа 89а, јотрось 111б, јотра 117б, јоче 145а, јотреню 165б, итд.

Међувокалски положај испред /y/:

а) <аю> → [а+ј+у]: осниваюћисе 25а, укораваяоћа 107б, отимаю 33б, поболѣваюћу 163а, имаюћу 185а, итд.

б) <ію> → [и+ј+у]: дѣянію 89б, любовію 107б, провинцію 179а, обдржанію 194б, итд.

в) <ою> → [о+ј+у]: союзъ 23а, кою 16б, свою 103б, итд.

г) <ую> → [у+ј+у]: существујућимъ 13а, свирѣпствујући 40б, описую 47а, потврђую 59а, слѣдуюће 71а, болуюћи 85б, болуюћу 133б, итд.

Неколико изузетака са <ѳ> и овде се налази у речима страног порекла: монополіумъ 71б, министеріума 79а, министеріуму 122б, триумфална 147б, Гимназіумъ 179а, и сл. (в. т. 8).

Примери са <ю> у постконсонантском положају долазе најчешће у облику инстр. јд. именица ж. р. на -ѳ (IV Стевановићева врста): заповѣстю 33б, дужностю 46а, радостю 47б, ревностю 57б, властю 57а, течностю 91а, правилностю 91а, болестю 154а, уредностю 159б, верностю 161а, готовостю 161а, милостю 161а, движимостю 186а, окретностю 186а, итд.

Будући да већина наведених примера представља славенизме оваква ортографска и фонетска вредност је очекивана.

Забележено је неколико примера иза /д/ у страним речима: Адютантъ 36б, адюнкти 79б, адютанта 88а, Генераль-адютантъ 156а, и сл.

Фонема /j/ испред /и/ доследно је означена са <ѳ><sup>30</sup>:

а) испред /а/ и /и/: Краинске 17а, Саидъ 45б, Баићевымъ 73а, утаити 123б, краинскій 165а, Краинаца 176б, каишъ 186б, краичакъ 186б, и сл.

б) између /е/ и /и/: Шейкъ 45а, шеика 52б, Беира 95б, Алмеида 95б, Терцеира 95б, Фигеира 95б, Стейћъ 197а, и сл.

в) између два /и/: Сербіи 33а, Нахіи 34а, најпокорніимъ 57а, најважніимъ 65а, најправедніимъ 90а, Персіи 110б, Сиріи 137б, Австріи 163б, и сл.

30 И ово је у складу са граfiјско-правописним маниром епохе. Исп. примере код Рајића [Младеновић 1964:33], Видаковића [Кашић 1968: 21], Хаџића [Суботић 1989: 37], Игњатовића [Јерковић 1972: 38] и Атанацковића [Јерковић 1976: 18].



г) између /о/ и /и/: кои 9, 33а, боимо 12б, коима 33а, троицу 33а, воинственъ 34а, освоити 57б, састои 98а, своимъ 110б, 157а, моимъ 160б, роили 161а, предстои 165б, освоили 193б и сл.

д) између /у/ и /и/: заруи 87б, узруи 88а, и сл.

### Обележавање фонема /љ/ и /њ/

У складу са граfiјско-правописним маниром предвуковске епохе, ове се фонеме – и у *Новинама српским* – у финалном и антеконсонантском положају репрезентују помоћу граfiјских комбинација (диграфа) <љ> и <њ><sup>31</sup>:

а) <-љ> → [-љ]: пасуљ 11, краљ 23б, Ердeљ 48б, мучитель 49а, сачинитель 75б, читатель 96б, корабаль 96б, доноситель 157а, темeљ 159б, итд.

б) <њ> → [-њ]: Крупанъ 3ба, конъ 124б, итд.

в) <-љК> → [-љ+К]: блистательной 21, попечительства 21, задовольна 22а, вольне 4ба, повольномъномъ 49а, одвальку 7ба, брежуљку 97а, жельно 113а, озбиљски 113б, итд.

г) <-њК> → [-њ+К]: конъске 51б, Банъске 35а, ланъски 45б, итд.

На исти се начин ове фонеме обележавају и испред вокала /и/ и /о/<sup>32</sup>:

а) <љи> → [љ+и]: родитељима 22а, краљице 23б, читатељима 50а, шљивовице 51б, воспитатељима 73а, развальивати 74а, дебљине 97а, вољи 22б, подпалитељи 23б, служитељи 49а, земљи 49б, нарушитељи 75а, купљљи 113а, и сл.

б) <њи> → [њ+и]: њина 22а, њиве 23б, њимъ 49а, њи 49а, њине 73а, њіовой 74б, испунъивати 10, кинъіо 14б, кинъилесу 22б, књижице 23а, манъимъ 74б, књигама 115а, Княгинъи 25а, тамошњи 49б, танъи 51б, скорашњи 73б, манъи 74а, Банъи 97а, конъи 97а, последњи 115б, и сл.

в) <льо> → [љ+о]: вольомъ 10, сабљомъ 64а, жельомъ 114а, 147а, земљомъ 14б, шљокама 91а, и сл.

31 Исп. код Рајића [Младеновић 1964: 38–40], Доситеја [Куна 1970: 41], Видаковића [Кашић 1968: 24], Хаџића [Суботић 1989: 38–39], Игњатовића [Јерковић 1972: 36] и Атанацковића [Јерковић 1976: 19].

32 Исп. и код Рајића [Младеновић 1964: 38–39], Доситеја [Куна 1970: 40–41], Видаковића [Кашић 1968: 24], Хаџића [Суботић 1989: 38–40], Игњатовића [Јерковић 1972: 35–36] и Атанацковића [Јерковић 1976: 19].

г) <ньо> → [њ+о]: ньомъ 22а, ньой 97б, Спаньолце 14б, послѣдной 21, претньомъ 22б, найманьомъ 48а, сумньомъ 75а, пратньомъ 97а, и сл.

Гласовне секвенце [љ+а/њ+а], [љ+е/њ+е] и [љ+у/њ+у] – у складу са граfiјско-правописном праксом преддуковске епохе<sup>33</sup> – обележавају се доследно помоћу <ля/ня>, <лѣ/нѣ> и <лю/ню>:

а) <ля> → [љ+а]: представляѣмъ 1а, скупляѣмъ 37б, саставлялисѹ 41а, Поляцы 56а, стрѣляни 59б, боляра 73б, иляда 125б, мильякъ 178б, селяни 181а; родителя 25б, одкупителя 31б, непріятеля 71а, воспитателя 91б, итд.

б) <ня> → [њ+а]: Княжескій 1а, кланяла 17б, Бошняка 37а, гнявлѣнѣ 49б, саняти 56а, княжества 62а, понятія 86б, сачиняваю 93б; договараня 125б, намереня 126а, милованя 127б, влаиня 129а, ступаня 131б, иманя 181а, знаня 185б итд.

в) <лѣ> → [љ+е]: кралѣвства 27б, прославлѣнїя 41а, зароблѣны 47б, подѣлѣна 67б, обновлѣнѣ 75б, скуплѣне 90б, зароблѣника 95б, примлѣнога 121б, куплѣню 137б; землѣ 57б, далѣ 67б, жителѣ 97б, желѣ 107б, найболѣ 115б, болѣ 121б, призивлѣ 169б, итд.

г) <нѣ> → [њ+е]: нѣгова 9, нѣму 25б, нѣга 47б, нѣно 65б, нѣ 84б; напредованѣмъ 31б, учинѣни 57б, садашнѣмъ 67б, послѣднѣмъ 75б, плаћанѣмъ 103б, овдашнѣмъ 119б, ранѣни 137б, лѣтнѣму 142а, испунѣна 151а; узиманѣ 7б, зимнѣ 25б, уживанѣ 39б, обнародованѣ 47б, манѣ 97б, зиданѣ 103б, намѣренѣ 115б, сумнѣ 121б, надзиранѣ 139б, штеднѣ 150б, итд.

д) <лю> → [љ+у]: любкостю 19б, любе 22б, люди 23б, любећи 29а, Любица 29б, любимцу 57а, людске 67б, любовь 102а, любитель 133а, людїй 194б; полюбе 1а, заключенѣ 22б, приключенїя 31б, родолюбивый 64б, опредѣлюемъ 90а, исключительно 107а, разлютити 187а, човеколюбномъ 189а; саблю 1б, здравлю 13а, землю 15а, полю 41б, владателю 66а, шилю 129б, желю 143а, веселю 144а, недѣлю 144а, пошлю 192а, итд.

ђ) <ню> → [њ+у]: забранюе 29б, 119а, испунюю 56б, починюћи 70б, обранюю 75б; узиманю 7а, установляваню 17б, свѣтлѣню 23б, сиротиню 33б, станю 49б, средню 51б, тврдиню 55б, стеню 67б, путованю 111а, пуцаню 163а, итд.

### Обележавање фонема /ћ/ и /ђ/

За разлику од консонаната /ј/, /љ/ и /њ/ који се у *Новинама српским* обележавају у складу са граfiјско-правописним маниром

<sup>33</sup> Исп. претходну напомену.

предвуковске епохе, консонанти /h/ и /h̃/ се доследно обележавају на нов начин – графемама <h̃> и <h̃>.

Примери за <h̃>: тражећи 15а, Мићић 33а, већ 57б, Спасић 65б, ноћ 86б, будући 89а, кћери 121б, слѣдуюћемъ 139а, неће 139а, среће 163б, и сл.

Примери за <h̃>: међу 15а, уђу 29б, вођени 49а, ђурђево дань 65а, ђорђу 89б, сеђау 107а, лађа 117б, обезбѣженія 140, заођенію 166б, Међутимъ 178б, и сл.

### Обележавање фонеме /ц/

Основна графематска реализација ове фонеме је <ц>, како у позајмљеницама (каикція 8а, крцаліа 14а, пенцерь 32а, мезулція 48а, оцакъ 48а, цамія 61б, рицалскимъ 86б, Мутавцића 34а, цибана 59а, буцаку 59а, япунце 120б, цилитаню 187а, и сл.), тако и у домаћој речи сведоцбе 66а.

Етимолошки карактер правописа огледа су у примерима наручбине 190б и свѣдочби 197а.

Различито означавање фонеме /ц/ у примерима бюджетъ 39а, бюджетомъ 79а, Будцетна коммиссія 40а и буцетъ 40а вероватно настаје као последица колебања изговора у процесу фонетске адаптације позајмљене речи.

### Обележавање фонеме /в/

Поред бројних примера у којима је фонема /в/ обележена истоименом графемом <в>, забележили смо и један пример у коме се ова фонема обележава *ижицом* <v>: Сѣтиміємъ 84б.

### Употреба слова <щ>

Употреба слова <щ> у *Новинама српским* углавном је ограничена на славенизме: существујимъ 12а, 71б, вообще 12а, 58а, 201а, свеучилищу 39а, преимущества 83а, сообравамо 89а, общемъ 89б, найвеществованіе 91б, воспиталища 91б, училища 91б, сообщію 183б, сообщеномъ 201а, сообщена 201а, и сл.

Гласовна вредност <щ> у овим примерима вероватно је [шт], а не [шч], судећи по сличним или истоветним примерима у којима на месту очекиваног <щ> налазимо писање графема <ш> и <т><sup>34</sup>:

34 О транскрипцији рускословенског слова »ѣ« исп. Младеновић 1979: 107–109.

училишта 91б, свеучилишта 91б, саобштеніе 183б, собориште 187а, свеобштегъ 204а, итд.

### *Уйошреба слова <о>*

У страним речима преузимањим преко грчког језика налазимо <о> у служби означавања фонеме /т/. Међу примерима преовлађују властита имена: Досидеєвы 64б, Наоданаилъ 66а, Феодоръ 116б, Виолеєма 139а, Фемистоклесъ 147б, Феома 144б, Адину 207а, и сл. Исп. и остале примере: кафедра 39а, Феократически 56б, Феократическо 52б, деатеръ 62а, методу 98а, математическим 139б, Логодетъ 150а, и сл.

У примеру Едемъ-Бега 36б Давидовић је овом графемом означао гласовну секвенцу [т+х].

### *Функција јерова*

У складу са графичко-правописном традицијом и у *Новинама српским* налазимо слова <ь> и <ъ> која немају фонолошку вредност<sup>35</sup>. Оба слова доследно се пишу иза консонаната на крају речи, и као таква имају ортографску функцију.

У највећем броју примера налазимо писање дебелог јера <ъ>: слѣдствомъ 11, у томъ 23б, великодушанъ 39б, посланикъ 59б, Польскогъ 83а, путемъ 89б, до садъ 103б, Султановъ 109б, одбієнь 123а, указомъ 135а, почемъ 143а, бандомъ 153а, Пожареваць 163б, іоштъ 179б, паропловъ 191а, нашъ 197б, итд.

Танко јер <ь> редовно долази код именица ж. р. на -ѳ (IV Стевановићева врста): вѣсть 12а, 93б, 96а, свѣтлостъ 12а, признательность 12б, помоћъ 12б, заповѣсть 37б, дужность 46а, крѣпость 62а, приврженостъ 62а, кѣерь 93а, часть 98а, користъ 115а, яростъ 134а, жалостъ 153а, ноћъ 168а, итд.

Поред ортографске функције, танко јер <ь> у финалној позицији иза <л> и <н> има и графематску функцију – означава /љ/ и /њ/ (в. т. 20).

Колебање у писању среће се најчешће иза консонанта /ћ/: у презименима (Костићъ 70а, Тримичићъ 70а, али Велимировићъ 70а, Савићъ 70а, Станоєвићъ 70а, Јовановићъ 70а, Єремійићъ 70а) и у прилогу *већ* (одвећъ 38б, већъ 38б, 61а, али већъ 37а, 93б, одвећъ 97б).

Забележено је и двојако писање у речи *ѳод*: годъ 37б, коликогодъ 168а, али и годъ 97б.

<sup>35</sup> Исп. само Суботић 1989: 43–44, 62–67.

## Закључне напомене

Димитрије Давидовић у крагујевачком издању *Новина српских* (1834) употребљава графематски систем чије се јединице – заједно са фонолошким/гласовним вредностима – могу представити помоћу две табеле:

Табела 1

Графеме	Фонолошке вредности	Графеме	Фонолошке вредности	Графеме	Фонолошке вредности
<а>	/а/	<и>, <у>	/и/	<г>	/г/
<б>	/б/	<к>	/к/	<ћ>	/ћ/
<в>	/в/	<л>	/л/	<у>	/у/
<г>	/г/	<м>	/м/	<ф>	/ф/
<д>	/д/	<н>	/н/	<х>	/х/
<ђ>	/ђ/	<о>	/о/	<ц>	/ц/
<е>	/е/	<п>	/п/	<ч>	/ч/
<ж>	/ж/	<р>	/р/	<џ>	/џ/
<з>	/з/	<с>	/с/	<ш>	/ш/

Табела 2

Графеме / слова	Фонолошке/ гласовне вредности	Графеме / слова	Фонолошке/ гласовне вредности
<й>	/j/	<ѵ>	/и/ и /в/
<ы>	/и/	<ѡ>	/т/ и [тх]
<і>	/и/ и -j/-	<щ>	[шт]
<ѣ>	/е/, [je] и [’e]	<ѣ>	/ѳ/
<я>	[ja] и [’a]	<ѣ>	/ѳ/
<ю>	[ju] и [’y]	<дж>	/џ/
<е>	[je]		

У првој табели налазимо 27 графема са стриктном фонолошком вредношћу. Поред графема чија употреба није представљала посебан граfiјско-правописни проблем током историје српске ћирилице, овде налазимо и нове графеме <ћ>, <ђ> и <ц> које се употреб-

љавају за означавање истоимених фонема у складу са принципима Вукове графије.

У другој табели налазимо 13 знакова који су карактеристични за предвуковску ћирилицу, а чија употреба у *Новинама српским* одудара од фонолошког принципа. Овде налазимо: прво, графему <й> која означава /j/ у финалном и антеконсонантском положају; друго, знак <ы> који представља алогограф графеме <и>; треће, слово <і> које се – осим у функцији алогографа графеме <и> – употребљава и за означавање /j/ у међувокалском положају; четврто, слово <ѣ> које представља алогограф графеме <е>, али и гласовне вредности [je] и [ʼe] у постконсонантском положају; пето, слова <я> и <ю> која означавају гласовне вредности [ja] и [ju], односно [ʼa] и [ʼy]; шесто, слово <є> које означава гласовну вредност [je] у иницијалном и поствокалском положају; седмо, грчка слова <v> и <o>, употребљена само у страним речима – означавају /и/ и /в/, односно /т/ и [тх]; осмо, слово <щ> – заостало из рускословенске ћирилице – означава гласовну групу [шт] како у речима из народног језика, тако и у славенизмима; девето, слова <ъ> и <ь> која немају фонолошку, већ ортографску (употребљавају се за означавање краја речи) и графематску вредност (<ь> у графијским комбинацијама <лъ> и <нъ> служи за означавање /љ/ и /њ/); и десето, слово <дж> које у једној изолованој лексеми означава фонему /џ/.

Графемама наведеним у таб. 2 треба додати и диграфе <ій>, <ый> и <иі> који представљају алогографе графеме <и> (означавају /и/ у одређеним морфолошким категоријама, в. т. 9) али и диграфе <рр> и <рʼ> који означавају вокално /р/.

Однос између фонема и њихових графемских реализација у крагујевачком издању *Новина српских* (1834) приказан је у табелама 3 и 4.

Табела 3

Фонеме	Графемске реализације	Фонеме	Графемске реализације	Фонеме	Графемске реализације
/б/	<б>	/к/	<к>	/р/	<р>
/г/	<г>	/л/	<л>	/с/	<с>
/д/	<д>	/м/	<м>	/ћ/	<ћ>
/ђ/	<ђ>	/н/	<н>	/ф/	<ф>
/ж/	<ж>	/о/	<о>	/џ/	<џ>
/з/	<з>	/п/	<п>	/ч/	<ч>

Табела 4<sup>36</sup>

Фонеме/ гласови	Графемске реализације	Фонеме/ Гласови	Графемске реализације
/a/	<a>, {<я>}	/t/	<t>, <o>/{<o>},{<ш>}
/v/	<v>, <v>	/y/	<y>, {<ю>}
/e/	<e>,<ѣ>/{<ѣ>},{<е>}	/x/	<x>, <o>}
/и/	<и>, <ы>, <i>, <v>/ <iй>, <ый>, <ии>	/ц/	<ц>, <дж>
/j/	<й>, <i>, {<ѣ>}, {<я>}, {<ю>}, {<е>}	/ш/	<ш>, {<щ>}
/љ/	<љ>, {<ля>}, {<лѣ>}, {<лю>}	/ø/	<ь>, <ѣ>, <'>
/њ/	<њ>, {<ня>}, {<нѣ>}, {<ню>}	[p]	<p>, <pp>, <p'>

У првој табели приказане су фонеме са једном графемском реализацијом<sup>37</sup>. Поред већ поменутог усвајања графема <ћ> и <ѣ> за истоимене фонеме, новину у односу на преддуковску епоху представља и једнозначно обележавање вокала /o/ (Давидовић не употребљава графему <ω>).

У другој табели приказане су фонеме и гласови<sup>38</sup> са више графемских реализација. Поред графемских реализација које суштински одређују нефонолошки карактер графематског система (графемске реализације фонема (/e/, /и/, /j/, /љ/ и /њ/), овде треба поменути и одређени број периферних проблема: обележавање /v/ помоћу <v>, /t/ помоћу <o> и /ц/ помоћу <дж> у страним речима, употреба рускословенског слова <щ> за обележавање гласовне групе [шт] у славенизмима и употреба слова <o> за обележавање [тх] у једном турцизму.

У складу са графијско-правописном традицијом и Давидовић употребљава пајерак <'> и слова <ь> и <ѣ> искључиво у правописним функцијама. Вокално /p/ се означава посебно помоћу диграфа <pp> и <p'>.

Да закључимо. Димитрије Давидовић у крагујевачком издању *Новина српских (1834)* употребљава стабилан и затворен графематски систем који – иако у својој основи нефонолошки – употребом

36 Заграде { } означавају да наведена графема има сложену гласовну вредност, тј. да се чита као два гласа, или као један глас са умекшавањем претходног гласа.

37 Овде наравно није узета у обзир чињеница да се – у складу са етимолошким карактером правописа – у крагујевачком издању *Новина српских* не обележавају једначења консонаната по звучности и по месту творбе. О овоме исп. и т. 2, посебно нап. 7.

38 Вокално /p/ нисмо сматрали фонемом.



Вукових графема <ћ>, <ђ> и <џ>, те одсуством графема преддуковске ћирилице <г>, <оу>, <ѝ>, <ѡ>, <ѣ>, <ѥ> и <ѧ>, заправо представља прелазни систем између преддуковске и вуковске азбуке.

Употребом оваквог графематског система у крагујевачком издању *Новина српских* (1834) Давидовић начелно не одступа од ситуације која преовлађује код већине српских писаца треће и четврте деценије XIX века [Ивић 1998: 195, Албин 1974 и Албин 1975].

---

Извор:

1. Новине српске 2005: Новине Србске съ высочайшимъ дозволенѣмъ правительства, 1–52, 1834, Издано и печатано у Княжеской Србской Књигопечатни у Крагујевцу (фототипско издање, Народна библиотека „Вук Караџић“, Крагујевац, 2005).

---

Литература:

2. Аврамовић 1989: Миодраг Аврамовић, „Давидовић као аутор и уредник *Новина српских* (1834–1835)“, у: *Зборник радова са научног скупа Сиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 171–181.
3. Албин 1968: Александар Албин, *Језик новина Стефана Новаковића (1792–1794)*, Матица српска, Нови Сад, 1968.
4. Албин 1974: Александар Албин, „Усвајање Вукове ћирилице у *Летопису Матице српске*“, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, бр. XVI/1, Нови Сад, 1974, 109–138.
5. Албин 1975: Александар Албин, „Усвајање Вукове ћирилице у *Летопису Матице српске* и у појединим алманасима у првој половини XIX века“, у: *Научни саставак слависти у Вукове дане*, бр. V, Београд, 1975, 97–109.
6. Бјелица 1989: Михајло Бјелица, „Место Димитрија Давидовића у историји југословенског новинарства“, у: *Зборник радова са научног скупа Сиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 95–99.
7. Благојевић 1989: Обрен Благојевић, „Значај Новина српских за економску науку у Србији“, у: *Зборник радова са научног скупа Сиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 53–61.
8. Вранеш 2005: Александра Вранеш, „Димитрије Давидовић уредник *Новина српских* и библиограф“, предговор у: *Новине Србске*, Народна библиотека „Вук Караџић“, Крагујевац, 2005, 209–216.

9. Деретић 1989: Јован Деретић, „Значај Димитрија Давидовића за развој српске књижевне периодике“, у: *Зборник радова са научног скупа Стиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 89–95.
10. Ивић 1998: Павле Ивић, *Преглед историје српског језика*, приредио Александар Младеновић, Нови Сад/Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
11. Јерковић 1972: Јован Јерковић, *Језик Јакова Игњатијевића*, Матица српска, Нови Сад, 1972.
12. Јерковић 1976: Јован Јерковић, *Језик Богобоја Ашанацковића*, Матица српска, Нови сад, 1976.
13. Кашић 1968: Јован Кашић, *Језик Милована Видаковића*, Филозофски факултет, Нови Сад, 1968.
14. Куна 1970: Херта Куна, *Језичке карактеристике књижевних дјела Доситеја Обрадовића*, АНУБиХ, Дјела, књ. XXXVI, Одјељење друштвених наука, књ. 21, 1970.
15. Љушић 2006: Радош Љушић, *Оријентални новинар, европски политичар: Димитрије Давидовић (1789–1838)*, ТАНЈУГ/Политика, 2006.
16. Младеновић 1964: Александар Младеновић, *О народном језику Јована Рајића*, Матица српска, Нови Сад, 1964.
17. Младеновић 1979: Александар Младеновић, „Напомене о транскрипцији и критичком издавању старих српских текстова из XVIII и XIX века“, у: *Зборник за филологију и лингвистику*, бр. XXII/2, Нови Сад, 1979, 95–129.
18. Младеновић 1989: Александар Младеновић, „Напомене о језику Историје србског народа (1821) Димитрија Давидовића“, у: *Зборник радова са научног скупа Стиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 143–155.
19. Мразовић 1811: Руководство къ словенстѣй грамматицѣ исправленнѣй во употребленіе славеносербскихъ народнихъ училищѣ. Издано трѣдомъ Авраама Мразовича [...] въ Бѣдимѣ, 1811, XVI + 192.
20. Недељковић 1989: Миле Недељковић, „Новине србске о другим народима и земљама“, у: *Зборник радова са научног скупа Стиваралаштво Димитрија Давидовића*, Удружење новинара Србије, Београд, 1989, 109–123.
21. Суботић 1989: Љиљана Суботић, *Језик Јована Хаџића*, Матица српска, Нови Сад, 1989.



**Зоран Божанић**

*Факултет музичке уметности, Београд*

## РАЗВОЈ ОРГУЉСКЕ МУЗИКЕ У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСЕ

Европска професионална музика дуго је била вокално усмерена, док су музички инструменти најчешће примењивани у сфери народне музике. Тек током ренесансне епохе инструментално извођење има озбиљнији третман. У том контексту, поред кристализације разних извођачких школа, посебно је битан и настанак специфичних инструменталних жанрова. При томе се појављују две основне тенденције; прва је под утицајима полифоне, вишевековне вокалне традиције (најчешће манифестована у композицијама намењеним оргуљама), док је друга повезана са световном музиком, народном песмом и игром (нарочито изражена у музичким комадима за луту, чембало и клавикорд). Тешко је одредити која је од њих била доминантнија, јер су се обе често преклапале. Поред тога, веома је битан и развој импровизационих форми музицирања, чисто инструменталне природе, што је водило постепеном ослобађању музике од вокалних образаца.

У разним земљама делује све већи број композитора, најчешће оргуљаша, чиме се формирају различите извођачке школе. Посебно истичемо да у овом периоду још увек није постојала диференцијација између аутора и извођача музике - свирање је било неодвојиво од процеса њеног стварања.<sup>1</sup> То је резултирало кристализацијом одређених принципа који су коришћени при одабиру мелодија за обраду, специфичних начина рада са музичким материјалом, појавом особених композиционих поступака прилагођених инструменталном начину музичког израза итд.

С обзиром да су у сфери ренесансне инструменталне музике оргуље имале посебан, веома особен третман, у редовима који следе сагледаћемо генезу и специфику разних оргуљских школа, које су, током овог периода, формиране у појединим европским срединама.

<sup>1</sup> Наведена карактеристика биће актуелна све до краја XVIII века.

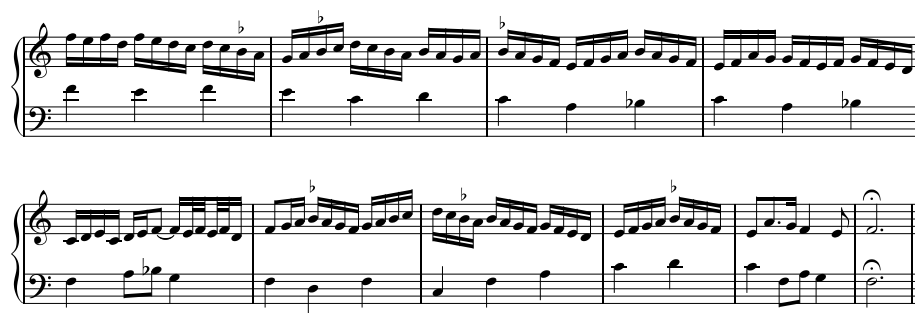
У том контексту, посебан значај имају немачки композитори-оргуљаша. Они су своја инструментална дела записивали у форми табулатуре, тј. уз помоћ словних ознака, распоређених у оквиру два система од по неколико линија.

Средином XV века издваја се рад Конрада Паумана (Conrad Paumann, око 1415–1473) *Основе свирања на орђулама* (*Fundamentum organisandi*, око 1452), у којем је, поред теоријских делова, садржан и значајан број композиција.

Пауманови оргуљски комади су најчешће двогласне фактуре. То су већ дела инструменталне природе, чиме се постепено отварао пут ка превазилажењу великог утицаја вокалне музике. Ово је посебно изражено у особеном, чисто инструменталном музичком жанру - прелудијуму (лат. *prae* - испред, *ludis* - игра) или преамбулуму (лат. *prae* - испред, *ambulare* - ходати). Такве композиције су, судећи по њиховом називу, служиле за усвиравање извођача или давање интонације хору. Наведене карактеристике могу се уочити у следећем примеру, где запажамо и изражен контраст између деоница. Наиме, лева рука оргуљаша доноси ноте уједначеног трајања, попут својеврсног кантус фирмуса (*cantus firmus*); на таквој основи, у десној преовлађује поступни покрет, импровизационог карактера, са веома кратким нотним вредностима:

### Пример 1

Конрад Пауман: *Preambulum super fa*



У оквиру стваралаштва овог композитора веома су особене и обраде немачких песама, где је обично спровођено колорирање водеће мелодије, уз једноставнији полифони рад у осталим гласовима. С друге стране, преузет музички образац је могао да има и функцију кантус фирмуса. Тако је, у наредном примеру, основна мелодија дела (Пример 2а) постављена у најнижем гласу са аугментацијом и додатно „појачана“ хармонским тоновима (Пример 2б). На таквом

фундаменту, у дисканту се развија слободна деоница која се, у оваквим условима, доживљава као главни фактурни елемент. Наводимо први одсек овог комада, базиран на материјалу увода из кантус приус фактуса (*cantus prius factus*):

### Пример 2а

*Mit ganezem Willen* (песма)



### Пример 2б

Конрад Пауман: *Mit ganezem Willen*

etc.

Истичемо још један значајан рукопис из сфере немачке оргуљске музике ренесансног периода, *Буксхајмску оргуљску књигу* (*Viehheimer Orgelbuch*, 1460–1470), у којој је садржано преко 250 табулатура. У највећем броју су заступљена дела духовног карактера, као и обраде немачких песама. Осим тога, изложене су свирачке вежбе, разне каденце и карактеристични завршни пасажии у различитим модусима, описи особених начина свирања итд.

Крајем XV и почетком XVI века, оргуљска уметност у Немачкој интензивно се развијала. Велики значај у формирању читаве генерације композитора-оргуљаша имао је Паул Хофхајмер (Paul Hofhaimer, 1459–1537). У његовом стваралачком опусу издвајају се обраде духовних и световних вокалних дела, са веома израженом слободном полифонијом.

Хофхајмерови најпознатији ученици: Јоханес Котер (Johannes Kotter, око 1480–1541), Ханс Бухнер (Hans Buchner, 1483–1538), Леонард Клебер (Leonhard Kleber, око 1495–1556), стварали су своју музику током прве половине XVI века. У њиховим оргуљским де-

лима преовлађује вокални тип полифоније. Посебно је значајно и стваралаштво Арнолта Шлика (Arnolt Schlick, 1460–1521), аутора прве штампане табулатуре за оргуље (*Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten*, Мајнц, 1512).

Као пример стваралачких интенција ове групе композитора, наводимо почетак Клеберове оргуљске обраде литургијске химне *Maria zart*, у којој доминира вокално полифоно мишљење. Овде је основна мелодија дела, без значајнијих измена, као кантус фирмус изложена у најнижем гласу, док се у осталим деоницама уочава слободнији контрапунктски рад:

### Пример 3

Леонард Клебер: *Maria Zart*

Техника кантус фирмуса често је коришћена приликом оргуљских обрада коралних мелодија. У наредном примеру, Шликова *Salve Regina* из 1517. године базирана је, попут неке вокалне полифоне композиције, на дугим тоновима кантус приус фактуса:

### Пример 4а

*Salve Regina* (антифона)

Sal - ve Re - gi - na



## Пример 46

Арнолт Шлик: *Salve Regina*

У овом периоду појављују се и теоријски радови, у којима је разматрана проблематика инструменталне музике. Тако, Бухнер у својим *Основама* (*Fundamentum sive ratio vera quae docet...*, око 1525) излаже разне начине обраде мелодија грегоријанског корала, док се у раду Арнолта Шлика *Огледало орђуљских мајстџора и орђуљаша* (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511), између осталог пише и о конструкционим особеностима орђуља.

Свирање на клавијатурним инструментима било је заступљено и у Шпанији, где се, такође, формирала веома особена орђуљска школа, чије се основне карактеристике најбоље могу сагледати кроз призму стваралаштва једног од њених најистакнутијих представника - Антонија де Кабесона (Antonio de Cabezón, око 1500–1566). Његови музички комади често су намењени извођењу на клавијатурном инструменту, тј. орђуљама, чембалу или клавијорду. Другим речима, једна те иста композиција је могла да буде одсвирана на разним инструментима са клавијатурним механизмом, јер код овог композитора није прављена строга диференцијација између њих.

У Кабесоновом стваралачком опусу могу се уочити обраде разних игара, као и прераде вокалних дела. Утицаји световног начела и традиционалне музичке праксе духовног усмерења, заступљени су и у осталим композицијама овог аутора. Тако је, у наредном примеру, изражено вокално полифоно мишљење; кантус фирмус дугих тонова излаже се у алту, док остали гласови имају веома слободан имитациони третман:

### Пример 5

Антонио де Кабесон: *Три четворогласна комада* (I)



Посебно истичемо варијације, често са применом разноврсних контрапунктских поступака, које су у Шпанији називане *диференсиас* (шпан. *diferencias* - разлике).<sup>2</sup> У следећем примеру можемо запазити тему која се попут својеврсног „лутајућег кантус фирмуса“ појављује у различитим гласовима. Наиме, основна мелодија с почетка композиције, изложена у највишем гласу (Пример ба), при следећој појави благо је фигурирана, уз измене осталих деоница (Пример бб), да би, након тога, уследила у тенору, праћена слободном имитацијом њених почетних интонација између баса и алта (Пример бв). Главни мелодијски материјал се, потом, уз контрапунктирање осталих гласова појављује у алту (Пример бг) и тенору (Пример бд):

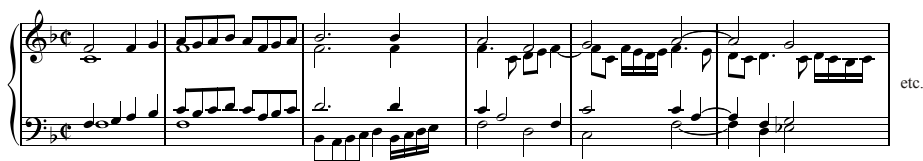
### Пример ба

Антонио де Кабесон: *Диференсиас на вишешку њесму* (т. 1–6)



### Пример бб

Антонио де Кабесон: *Диференсиас на вишешку њесму* (т. 17–22)



2 За именованье теме у овој средини је коришћен израз *љано* (шпан. *llano* - раван), док је варијација називана *глоса* (шпан. *glosa* - објашњен, протумачен).

**Пример бв**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 32–37)

**Пример бг**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 48–54)

**Пример бд**Антонио де Кабесон: *Диференсиас на виџешку њесму* (т. 65–70)

Током периода ренесансе, развој технике кантус фирмуса манифестовао се образовањем вишегласне фактуре уз помоћ имитационог поступка, тј. распоређивањем фрагмената кантус приус фактуса између различитих гласова. Овакве тенденције, као и раније описано варирање, довели су до кристализације веома карактеристичног полифоновог жанра под називом тјенто (шпан. *tiento*, од *tentar* - тражити). Четворогласне полифоне фактуре, са слободнијим третманом имитационе технике, динамичним полифоним развојем, рађен по обрасцима вокалне полифоније, он је у периоду ренесансе представљао један од најзначајнијих жанрова инструменталне полифоне музике.

Са аспекта музичке форме, често садржи три одсека, при чему је средишњи нешто живљег карактера. Посебно су битни утицаји варирања, који се огледају кроз примену разноврсних поступака у раду са темом за имитацију; она може да буде колорирана, изложена у инверзији, ретроградацији, ритмички измењена итд. У тјенту су понекад заступљени веома сложени контрапунктски поступци.

Наредни пример показује особену примену вештачке имитације - тема се експонује употребом технике хоризонтално-покретног контрапункта. Тако, њен други наступ манифестује се након само једног такта, трећи после три, док се у четвртом гласу тематски материјал појављује на још ширем временском размаку, који обухвата четири и по такта:

### Пример 7

Антонио де Кабесон: *Tiento del Primer Tono*



Слична тјенту је и фантазија (грч. *phantasia* - машта, уобразиља). У њеној основи садржани су принципи вокалне полифоније, али је, поред тога, понекад наглашено и импровизационо, инструментално начело. Но, без обзира на наведену карактеристику, између тјента и фантазије је тешко направити јасну диференцијацију.

Антонио Кабесон је имао велики број ученика. Вероватно из тог разлога, редослед комада у збиркама овог композитора често је зависио од степена њихове извођачке тежине. Сматра се да је Кабесонов ученик био и велики шпански оргуљаш Томас де Санкта Марија (Tomás de Santa Maria, око 1510–1570). По узору на Кабесонову музику, Луис Венегас де Енестроза (Luys Venegas de Henestrosa, ?–1557) компоновао је збирку комада намењених извођењу на клавијатурном инструменту.

Током XVI века, у Шпанији се појављују и теоријски трактати посвећени инструменталној музици. Тако, Дијего Ортис (Diego Ortiz, рођен око 1510) у *Трактату о орнаменталној варијацији* (*Tratado de glosas*, 1553) описује различите начине варирања, Хуан Бермудо (Juan Bermudo, око 1400–1555) у раду *Размањрања о музичким инструментима* (*Declaracion de instrumentos musicales*, 1555) пише о уметности импровизације и обрадама вокалних композиција, док Томас де Санкта Марија у спису *Уметности свирања фантазије* (*Arte de taner Fantasia*, 1565) излаже технику компоновања овог жанра, наводи начине прераде вокалних композиција за музичке инструменте, описује различите оргуљске регистре итд.

По уметничким достигнућима на пољу инструменталне музике, у периоду ренесансе је била значајна и делатност венецијанских

композитора-оргуљаша. Истичемо збирку *Нова музика прилагођена за певање и свирање на орџулама и другим инструментиима* (*Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti*, Венеција, 1540), у којој су садржана дела разних аутора, међу којима се, по броју заступљених композиција, издваја Адријан Виларт (Adrian Willaert, око 1490–1562). Термин „*musica nova*“ у овој средини је коришћен за именовање музичких комада, који су, поред свирања, могли да се изводе и вокално.

Већ крајем XVI века, формиран је веома особен и значајан репертоар за оргуље, захваљујући, пре свега, музичарима који су деловали у оквиру катедрале Светог Марка. То су: Андреа Габријели (Andrea Gabrieli, око 1515–1580), Ђовани Габријели (Giovanni Gabrieli, око 1555–1612) и Клаудио Меруло (Claudio Merula, око 1533–1604). Опште карактеристике венецијанске вокалне полифоније могу се уочити и у оргуљским композицијама ових аутора. То се огледа у израженом полифоном раду са музичким материјалом, тенденцијама супротстављања различитих тонских боја, изградњи крупних музичких форми итд. Појављују се инструментални жанрови између којих је понекад тешко направити јасну диференцијацију.

Још током прве половине XVI века, венецијански композитори су многа своја инструментална дела обликовали по узору на вокалну полифону музику. Као резултат оваквих стваралачких интенција настао је ричеркар (ита. *ricercare* - тражити), својеврсни пандан шпанском тјенту.<sup>3</sup>

У сфери оргуљске музике, ричеркар се први пут појављује код Ђиролама Кавацонија (Girolamo Cavazzoni, ?–1542). На почетку је коришћена мотетска техника изградње музичке форме, заснована на имитационом спровођењу тема у оквиру кратких развојних фаза - одсека, са каденцама у различитим модусима.<sup>4</sup> У мотету је текст био значајан кохезиони фактор. Из тог разлога, примена мотетске технике приликом компоновања ричеркара доводила је до мозаичности његове структуре. Зато су композитори особеним начинима тежили да постигну целовитост музичке конструкције. То се остваривало постепеним смањивањем броја тема, што је на крају резултирало настанком монотематског ричеркара. При томе је варијаци-

3 Наведена карактеристика се уочава како у композиционим особеностима ова два жанра, тако и у њиховим називима (изрази *tentar* и *ricercare* - истог су значења). Поред тога, слична ричеркару је и фантазија.

4 Везе са вокалном музиком могу бити још слојевитије. Тако је, нпр. Андреа Габријели свој Ричеркар у првом тону компоновао на основу коралне мелодије *Vater unser im Himmelreich*, која је, при томе, још изложена у инверзији.

они поступак имао посебан значај. Као и код тјента, применом инверзије, ретроградног кретања, диминуције, колорирања, мелодика теме је често садржала модификације.

Као пример овакве врсте музичког жанра, наводимо почетак једног Габријелијевог ричеркара. У њему се истиче рељефна тема, са јасно израженим кулминационим тоном (почетак трећег такта), након којег следи поступни силазни завршетак. На самом почетку композиције тематски материјал се излаже у виду трогласне стрете, док је приликом његове четврте појаве (деоница сопрана) употребљена природна имитација:

### Пример 8

Андреа Габријели: *Ричеркар у једанаестом тону*

Управо у оквирима овог жанра кристалишу се многи контрапунктски и композициони поступци, значајни при каснијем формирању барокне фуге. У том контексту је особен експозициони део следећег Габријелијевог ричеркара, где се могу уочити и међуставови:

### Пример 9

Андреа Габријели: *Ричеркар у деветом тону*

Применом имитационе технике изграђена је и канцона (ита. *canzone* - песма). За њено компоновање често је коришћена мелодика француске шансоне (фра. *chanson* - песма), па је, из тог разлога, још називана и „*canzona francese*“. За разлику од ричеркара, она је мање полифонизована, понекад са алтернирањем хомофоних делова, уз тенденцију издвајања одређеног гласа као главног носиоца тематизма. Овде се, такође, користе и поступци варијационе обраде музичког материјала, са богатим колорирањем. Но, без обзира на наведене карактеристике, сличност канцоне са осталим имитационим инструменталним жанровима ренесансе је велика.<sup>5</sup> У наредном примеру наводимо део мелодије који је послужио за полифону обраду (Пример 10а), као и почетак имитационог излагања (Пример 10б), где се уочава нешто слободнији приступ приликом експонованња теме, која је при свакој следећој појави благо модификована:

### Пример 10а

Жоскен де Пре (Josquin des Prez, око 1440–1521): *Falste d'argens* (песма)



### Пример 10б

Ђироламо Кавацони: *Canzon sopra Falste d'argens*



Инструментална музика рађена по духовним вокалним узорима, често је компонована уз помоћ технике кантус фирмуса. При томе су значајне композиторске интенције, оријентисане на особен третман мелодије кантус приус фактуса. Наиме, понекад су, коришћењем имитационог поступка, његови сегменти излагани у различитим деоницама. Управо је таква Кавацонијева оргуљска обрада химне *Pange lingua*:

5 О томе најбоље сведочи податак, да је на тему ричеркара из примера 9 Габријели компоновао и канцону. У оба дела коришћена је слична техника имитационе обраде музичког материјала. Разлике се једино уочавају у њиховом модалном плану и међуставовима (ричеркар има обимније међуставове, често засноване на секвентном поступку).

### Пример 11а

*Pange lingua* (химна)



### Пример 11б

Ђироламо Кавацони: *Pange lingua*

У стваралаштву венецијанских композитора појављују се и специфични жанрови импровизационог карактера: токата и прелудијум. То су моторичне композиције инструменталне природе, са акордским излагањем, виртуозним пасажима на бази лествичног кретања итд. Између њих је тешко направити строгу диференцијацију.

По појединим тумачењима, највероватније су ране токате настале од тзв. фанфара, којима су започињале свечаности у позном средњем веку. Тада се израз *tacharen* у Шпанији употребљавао за ансамбл дувачких инструмената. Друга тумачења упућују на повезаност термина „токата“ (ита. *toccata*, од *toccare* - такнути, дирати) са спецификом управо клавијатурног инструмента. Из овога се може закључити да свечани акорди, са којима је, по правилу, оргуљаш започињао извођење оваквих музичких комада, имају своје упориште у првом тумачењу, док наглашен виртуозитет, музички развој базиран на пасажима, лествичном кретању, садржи заснованост у другом од наведених тумачења:



**Пример 12**

Андреа Габријели: *Токаћа у њешом шону*

Посебно истичемо Мерулове токате, често троделне форме, са средишњим одсеком који доноси фактурни контраст. У њему су садржани и полифони елементи, а у појединим случајевима је чак компонован као ричеркар. У наредном примеру наводимо почетне тактове основних делова у једној таквој токати, где се јасно запажа разлика у начину развоја музичког материјала:

**Пример 13а**

Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 1-2)

**Пример 13б**

Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 36-38)

### Пример 13в

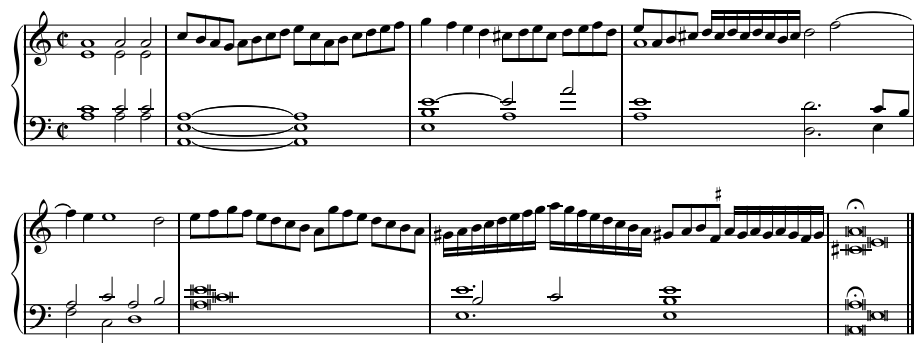
Клаудио Меруло: *Toccata Settima* (т. 50-52)



Прелудијум, за који је у стваралаштву венецијанских оргуљских композитора често коришћен и назив интонација (лат. *intono* - јако изговарати), од токате се највише разликује карактером звучања; њему управо недостаје њен свечани музички израз. Заправо, то су најчешће композиције мањих димензија, са веома наглашеним уводним карактером:

### Пример 14

Ђовани Габријели: *Интонација у деветом тону*



Током ренесансне епохе у Венецији се развијала и теоријска мисао, посвећена проблематици извођаштва на клавијатурним инструментима. У том контексту, крајем XVI века појављује се значајан методско-теоријски трактат Ђиролама Дируте (Girolamo Diruta, 1561–1625), ученика Андреа Габријелија и Клаудиа Мерула, под називом *Трансилванац* (*Il Transilvano*, први део - 1593; други - 1609. године). Овај рад је написан у форми дијалога; аутор трактата разјашњава госту из Трансилваније основне принципе свирања на оргуљама.

Многи ставови, изложени у овом спису, остали су актуелни све до данас. То се посебно односи на савете поводом правилне поставке руку, држања тела, начина седења приликом свирања, положаја прстију на клавијатури, њиховог контакта са диркама итд. Између осталог, разматра се и прсторед, који је, у контексту ренесансног периода, код Дируте садржао висок степен одређености. Поред тога, значајна су и запажања о особеностима интерпретације орнамената. Велика пажња посвећена је начинима прераде вокалних деоница за оргуље и поступцима украшавања корала. Трактат *Трансилванија* Ђиролама Дируте представља, заправо, својеврсно сумирање достигнућа венецијанске оргуљске ренесансне школе, те је, у том контексту, драгоцен са становишта правилног разумевања стваралачких интенција мајстора оргуљског свирања овог периода.

Из досадашњег излагања може се закључити да је свирање на оргуљама интензивно развијано у разним европским срединама. Наравно, у оваквом раду није се могла обухватити стваралачка делатност свих оргуљаша ренесансне епохе. Зато смо се ограничили на разматрање достигнућа оних музичара, који су својим композиторским деловањем, извођачким мајсторством и педагошким радом, извршили највећи утицај на даљи развој оргуљске уметности.

---

#### Литература:

- Абрахам, Џералд: *Оксфордска историја музике I*, Клио, Београд, 2001.
- Ливанова, Тамара: *Историја западноевропске музике до 1789 годе I*, Музика, Москва, 1983.
- Perrish, Carl: *A Treasury of Early Music*, W. W. Norton & Company, New York, 1958.
- Протопопов, Владимир: „Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их еволюция“, *Вопросы музыкальной формы*, Музика, Москва, 1972.



**Кристина Парезановић**  
Музичка академија, Цетиње

## МОДУЛАЦИЈЕ КАО РЕЗУЛТАТ АЛТЕРОВАЊА ТОНОВА

Сви видови фигурација својом улогом и начином испољавања, иду у прилог тоналном центру и његовој стабилности. Са друге стране, пролазнице, скретнице, задржице, слободни и напуштени алтеровани тонови, као резултат, последицу алтеровања, могу добити промену тоналитета.

Посматране у овом контексту, од мањег је значаја у каквом су се виду појавиле, битније је уочити каква је улога алтерација у новом тоналитету.

У уџбеницима за средњу школу, модулативне вежбе обрађују се од првог разреда и то су етиде у којима се тоналитети мењају дијатонском модулацијом, да би се касније, увођењем мутационих облика кроз инструктивне етиде и фолклорну мелодику, модулација засновала управо на принципу промене тонског рода. Мутација овде представља припрему за модулационе процесе преко алтерованих тонова, односно за рад на тонално разноврсним мелодијама, чија је модулаторност заснована на примени хроматске модулације. Касније, у уџбеницима за трећи и четврти разред, срећемо инструктивне етиде и примере из литературе у којима се примењују хроматски и енхармонски начин модулације.

Промена тонског рода, као што је познато, настаје хроматском променом III ступња лествице - у дурској снижавањем, у молској повишавањем, и његова промена, поред мање битне хроматске промене VI ступња (јер било којом изменом горњег тетра хорда дијатонских лествица дур-мол система, подразумева се употреба друге врсте лествице истог тонског рода), представља најрелевантнији фактор промене тонског рода. Управо алтерацијом III ступња може се достићи нови тоналитет: у молској лествици тонични акорд мутацијом постаје дурски и најчешће узима функцију доминанте за субдоминанту односно за нову тонику, а у дурској лествици променом тонике у молски акорд, најчешће се иницира функција субдоминанте у новом тоналитету. Погледајмо то кроз следеће мелодијске примере<sup>1</sup>:

1 Сви примери за интонирање намењени су узрасту четвртог разреда средње школе.

Пример бр. 1

К. Парезановић

*Allegretto* ♩ = 108

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The music starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) section, then returns to piano (*pp*) and mezzo-forte (*mf*). A fermata is placed over the fifth measure. The second staff continues the piece, marked with *subito p* and *mf*. The third staff concludes the piece with a double bar line.

Мутацијом молског тоничног квинтакорда у дурски, најчешће се постиже доминантна функција за нови тоналитет, што је у примеру бр. 1 и приказано (пети такт). Брз темпо, сложеније ритмичке фигуре и „уситњена“ подела јединице бројања, условили су једноставнију тоналну структуру вежбе. Из почетног це-мола, у којем се једноставност дијатонике разбија по којом алтерацијом, необичним ритмом и латентним двогласом, мутацијом тонике прелази се у нови еф тоналитет. На овом месту за даљу анализу значајну улогу игра познавање функционалне многостраности тонова, јер се алтеровањем IV ступња еф тоналитета, функција овог тона мења и он постаје дијатонска вођица за нови тоналитет - почетни це-мол.<sup>2</sup>

2 Анализа примера у поглављу овакве садржине, условљена његовим циљем, базира се више на тоналном плану мелодијских етида и на уочавању места и начина промене тоналитета (што је, поред неопходне мисаоно-интонативне припреме за остале појаве од кључног значаја за интонирање модулирајућих мелодија), за разлику од анализа које су, опет у складу са методским циљем, рађене искључиво са аспекта методике наставе солфеђа.

## Пример бр. 2

К. Парезановић

Sostenuto ♩ = 76

Други пример применом мутације тоничног дурског квинтакорда Е-дура у молски и променом функције тог акорда, уводи нова-мол, а касније приликом повратка у почетни тоналитет, за модулатију је искоришћена управо мутација молске тонике у дурску. Додавањем мале септима на мутирани дурски акорд, добија се потпуна доминантна функција за наступајући тоналитет.

Могућности преласка из једног тоналитета у други преко алтерованих тонова су бројне. Према **врсти алтерације у полазном и њене врсте у циљном тоналитету**, могуће су следеће комбинације:

- 1) да **стабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **дијатонски тон** у достигнутом тоналитету,
- 2) да **стабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **стабилна** алтерација у достигнутом тоналитету,
- 3) да **стабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **лабилна** алтерација у достигнутом тоналитету,
- 4) да **лабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **дијатонски тон** у достигнутом тоналитету,
- 5) да **лабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **стабилна** алтерација у достигнутом тоналитету и
- 6) да **лабилна** алтерација у полазном тоналитету постане **лабилна** алтерација у достигнутом тоналитету,

а све то у виду скретница, пролазница, задржица, како поступних, тако и слободних и напуштених. Сви ови третмани алтерација у улози промене тоналног центра, у латентној или исказаној хармонији (када је хармонска вертикала разложеним акордима пренешена у

мелодијску хоризонталу), образују вантоналне субдоминанте и доминанте. Појава доње вештачке вођице (повишеног дијатонског тона), упућује на терцу дурског акорда доминантне функције, иза које се очекује разрешење у нову тонику, док се појава горње вештачке вођице (сниженог дијатонског тона) углавном везује за функцију субдоминанте новог тоналитета. Примењено практично кроз мелодијске примере, то изгледа овако:

Пример бр. 3

К. Парезановић

Moderato ♩ = 88

The musical score is written in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat major/C minor), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The first staff contains measures 1 through 4, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff contains measures 5 through 8, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff contains measures 9 through 10, ending with a double bar line. The melody is characterized by chromatic and diatonic movements, with dynamic markings *mf* and *mp* indicating changes in volume.

Почетак ове вежбе на основи Ас-дура, изразито је дијатонски, али се, међутим, већ у другом такту јавља лабилна алтерација повишеног петог ступња. Овај тон, узроковано даљим мелодијским кретањем, функционално се мења и постаје дијатонска вођица за нови еф-мол. У шестом такту ове етиде јасно се види како снижени тон полазног тоналитета (овде тон гес) у функцији стабилне алтерације сниженог другог ступња, за нови тоналитет игра веома важну улогу - септима доминантног септакорда, односно основни тон субдоминантне функције у Дес-дуру. Одмах после потврде Дес-дура, алтеровани први ступањ и његово даље кретање, које са осталим тоновима формира умањени квинтакорд, доводи у питање стабилност Дес-дура. Ситуација се већ у наредном такту потпуно разјашњава: умањени квинтакорд, најчешће је акорд на седмом ступњу у функцији доминанте или на другом ступњу у функцији субдоминанте, при чему не постоји ограда од вантоналне функције ових акорада. Овде је управо такав случај где умањени квинтакорд де-еф-ас носи функцију заменика доминантине доминанте и представља модулирајући акорд за нови тоналитет - почетни Ас-дур.



## Пример бр. 4

К. Парезановић

Andantino ♩ = 69

*mf* *p*

5 *mf*

10 *mp*

Почетни мотиви етиде честим алтерацијама већ најављују одређене потешкоће приликом интонирања. Алтерацијом шестог ступња навише у другом такту, тј. његовим даљим кретањем, аутоматски се губи веза са претходним тоналним центром и његовим звуком, а унутарњи слух се брзом преоријентацијом на нови тоналитет, веже за стабилност новог тоналног центра.

У једногласној мелодијској линији место модулатије потребно је уочити анализом нотног текста, а затим утврдити тоналитет преко његове каденце и нових хармонских функција. Хроматски промењени дијатонски тонови, не подразумевају увек напуштање тоналитета. Ученицима на ово треба скренути пажњу пре анализе нотног текста. Појава нове тонике, везана је за појаву њених главних функција, што значи да модулатиони процес најчешће почиње појавом доминанте или субдоминанте новог тоналитета. Интонирање модулирајућих мелодија захтева претходну мисаоно-интонативну припрему, која аналитичким процесом - уочавањем нових назначених тонова и њихове функције, праћењем мелодије до краја једне мелодијски и хармонски заокружене фразе са каденцом новог тоналитета, одслушавањем нотне слике унутарњим слухом, препознавањем појединих дијатонских или хроматских интервала или низова карактеристичних за одређене међусобне хармонске односе - доводи до прецизног диференцирања тоналног плана и, са унапред осмишљеним разрешавајућим покретима за интонирање алтерованих тонова, претпоставља стабилну и чисту интонацију.

Модулатија преко алтерованих тонова, њиховом природом искључује дијатонску модулатију, па тако остају преласци хроматским и енхармонским путем. Познато је да хроматску модулатију вршимо на три начина:

- 1) променом склопа акорда,
- 2) преко терцне сродности акорада и
- 3) преко алтерованих акорада дијатонског и хроматског типа.

У једногласној мелодијској линији, ове манифестације се могу наслутити у латентним хармонским сазвучима или уочити када је модулација очигледно представљена разложеним акордима. Ако су акорди разложени, најзначајнију улогу приликом одређивања њихове функције игра добро познавање функционалне многостраности акорада, а ако нису, онда се функција одређује према латентној хармонији, а која опет зависи од окружења, од понашања новог тона - да ли је слободан, што указује да је дијатонски тон или стабилна алтерација у новом тоналитету или се третира пажљиво, поступно, што поред дијатонског тона и стабилне алтерације укључује још једну могућност - употребу тонално лабилне алтерације.

Хроматском променом дијатонског тона настаје алтерација, која може и не мора изазвати модулацију, док се, међутим, појава енхармонски замењеног тона, директно везује за модулациони процес. За енхармонијом се у једном тоналном центру не осећа никаква потреба, па њена појава у тоналитету, пажњу усмерава ка највероватнијој промени тоналитета, до чега, заправо, увек и долази. У хармонији, енхармонска модулација остварује се енхармонском заменом једног или више тонова у акорду, при чему се мења врста и функција акорда, док се у једногласној мелодијској линији енхармонија испољава на једном од тонова акорда, који са новим именом добија и нову хармонску функцију.

Код интонирања модулирајућих вежби велики значај има хармонска подршка на клавиру. Свирањем хармонија, сугерише се на нову, двоструку функционалност тона или више њих преко којих се модулира, док коначна каденца или тонични квинтакорд доносе и потврђују његову нову тоналну стабилност.

Контрола и концентрација приликом интонирања енхармонски замењених тонова, морају бити усмерене ка сагледавању онога што ће се реално, звучно произвести у односу на позицију у линијском систему и начину именовања слогова. Инерција солмизационих или абецедних имена, као и њихове слике у систему у односу на њихово звучање, мора бити савладана, а ученици пре интонирања упозорени на могуће грешке. Сугерисањем на већу самоконтролу приликом певања оваквих мелодија, могуће је у већој мери преухитити непрецизно и погрешно интонирање.

Модулативне вежбе захтевају студиознију анализу нотног текста пре певања и већи рад на детаљу, лоцирајући посебно место преласка из једног у други тоналитет. У наредним примерима видећемо неке од начина модулирања из једног у неки други тоналитет посредством алтерованих тонова.

## Пример бр. 5

К. Парезановић

Овај пример, поред знања о мисаоном процесу и начину интонирања алтерованих тонова, захтева и познавање енхармонског начина промене тоналитета. Фригијски квинтакорд (метрички разбијен, али слушно и сликом препознатљив), у овом примеру иницира појаву новог тоналног центра, што се наступом и дужим трајањем тона ас и потврђује. Оно што заиста убеђује да интонативну оријентацију треба пренети на нови тонални центар, јесте излазни покрет тона ас. Реална промена тоналитета чује се тек низањем дурског, тоничног трихорда новог Ас-дура<sup>3</sup>.

Даљи мелодијски ток доноси још једну модулацију условљену слободним кретањем алтерованог тона (у трећем такту четврти повишени ступањ, понаша се слободно и у новом тоналитету има функцију једног од главних ступњева). Хроматском модулацијом, променом склопа акорда, из ге-мола мелодија води у Еф-дур и на исти начин се из Еф-дура враћамо у полазни де-мол. На овим местима потребно је уочити структуру акорада и на основу њихове многостраности, схватити њихову сврху, и функционално их одслушати и усмерити ка новом тоналном центру.

3 Висина тона ас у другом такту се, у писменом диктату, приликом опажања, именује тоном гис као поступним алтерованим покретом из дијатонског четвртог ступња де-мола, јер се његова права функционалност чује тек по наступу следећег тона, што доводи до ретроактивног одслушавања мотива, а тек тада и до његовог ортографски правилног именованја.

Пример бр. 6

К. Парезановић

The musical score for Example No. 6 is written in 6/8 time and consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Sostenuto' and a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The melody starts on a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 11, with dynamic markings *p* (piano) at the beginning, *mp* (mezzo-piano) in the middle, and *mf* (mezzo-forte) towards the end. The third staff contains measures 12 through 14, ending with a double bar line. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often beamed together, and features a chromatic descent in the latter part of the piece.

Пример бр. 6 почиње у еф-молу. Међутим, одмах после његове потврде, мелодија залази у тоналну сферу другог тоналитета - де-мола. Иако анализа у овом поглављу превасходно има за циљ истицање тоналног плана, односно начина кретања једногласне мелодије од једног до другог тоналитета, овде се ипак мора скренути пажња на схватање и интонирање трећег такта овог примера. Наиме, мора се повести рачуна да се после тона ге на почетку трећег такта, по инерцији не отпева тон ас, већ да се циљно отпева мутација. Такође и даље кретање мора бити контролисано да се не би у односу на повишени трећи ступањ еф-мола, отпевала вођица за доминанту (тон ха). Ово место треба интонирати према структури трихорда, јер се његова функционалност према новом тоналитету чује тек са наступом доминантне функције у наредном такту.

Прелазак у Бе-дур извршен је дијатонском модулацијом (де-еф-а тоника де-мола, а квинтакорд на трећем ступњу у Бе-дуру), док се повратак у еф-мол уочава интервалским кретањем другог ступња бе-мола, који у новом тоналитету представља стабилан пети ступањ. Пажњу треба обратити управо на интонирање наредног покрета после тонова це-дес-це у осмом такту.

Међу интонативно-опажајним и мисаоно-репродуктивним дисциплинама, као процес који сакупља и подразумева све интонативне проблеме збирно, модулације примењене у једногласној мелодијској линији, најбољи су показатељ квалитативне, односно квантитативне перцепције у процесу читања с листа. Интонирање модулативних мелодија претпоставља свесну и потпуну оријентацију у тоналном простору; перцепција модулирајућих мелодија, захтева од интерпретатора апсолутну концентрацију, висок степен знања теорије музике коју треба знати и практично применити, бр-

зу реакцију и прилагођавање на нове тоналне центре, непосредан контакт са нотним текстом, унапред одслушавање нотног текста унутарњим слухом и слушање хармонских функција кроз сваки мелодијски покрет, низ, акорд, интервал, за време трајања паузе.

# МЕТОДИКА

**Marijana Matić**  
*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac*

## **LEARNING TO READ, READING TO LEARN (Reading in grades 2 and 3 of primary school)**

“Reading is a complex developmental challenge that we know to be intertwined with many other developmental accomplishments: attention, memory, language, and motivation, for example. Reading is not only a cognitive psycholinguistic activity but also a social activity.”<sup>1</sup> Snow, C., M. S. Burns, and P. Griffin, *Preventing Reading Difficulties in Young Children*, National Academy press, 1998)

To me, it is true and so much more. The moment I think about reading in English in the second and third grade of primary school and onwards, I picture the atmosphere in the classroom that equals the early childhood when you were sitting in your Mum’s lap leafing through a picture book. The feelings of joy, challenge, security, effort and support were all there to make it an unforgettable experience. I believe that it is possible to create such an atmosphere in the classroom and, indeed, teachers should create it.

Teaching learners learn how to read cannot be achieved in one lesson. But if you create the positive atmosphere and focus on different smaller goals on the way to literacy, you will surely reach your main goal together with your learners. What joy!

I will not be the first one to tell you that children love stories and that we adults love them too. How else would you explain so much time per day that children spend stuck to the TV, the renting of videos and reading books? So you don’t need to go out of your way to make your learners interested in stories. The interest is already there to be used. The only thing is to find a good story that children can relate to. It is a story with a sequence of events, interesting characters and most often a problem to be solved. Some of the stories are funny, too.

As you know, there are two types of reading: silent reading and reading aloud. In teaching children in lower primary classes how to read I strongly believe that it is important to combine both, and use them

---

1 Snow, C, M.S. Burns and P. Griffin, *Preventing Reading Difficulties in Young Children*, National Academy Press, New York, 1998, 67.

with storytelling and vocabulary exercises. I believe that the mixture of all of these is necessary to make learning to read work.

Before starting to teach reading the teacher should first make sure that the children have *sufficient amount of vocabulary* to understand the story. The story which is too difficult will not be understood, the story which is too easy will send the wrong message to the learners and make them feel bored. Without being able to understand the meaning of not only words but also chunks or whole lexical sets, learners cannot move to the reading exercises. And I mean active vocabulary that they can pronounce and use in context. I include spelling to some extent too. This phase lasts until they have these stabilized and firm. So when choosing a story, you need to take into consideration the difficulty of the language and vocabulary included, its frequency and age appropriacy.

As the teacher sets out to this great adventure, she should first induce learners to gain interest in the story and the characters. It is possible to discuss it all in mother tongue. The best way to do so is to get them familiar with the title and have them predict what the story is going to be about and what the characters are like.

Before reading the story with her class the teacher should *first tell* it or a part of it a couple of times to learners with a lot of acting and picture prompts and then ask them to tell it together. When the teacher tells the story for the second time, she stops at certain places to see if the learners can fill in the gaps. The more learners grasp the story the more they will participate in telling it, but don't expect miracles at the spot too soon. After working on storytelling the teacher should have some word recognition exercises. In this way she checks if the context was clear and also reinforces it. When she is to a large extent sure that the learners understand the story and can partly tell it themselves, or know chunks, expressions and words, only then does she get to move on to reading and listening. I strongly believe in the longish oral phase before reading or writing, especially for learners in elementary school. The lower the grade, the more importance it has.

When learners are already familiar with the story, the *reading aloud* comes into play. Learners open their books and the teacher reads the part of the story to them and have them follow the text with their finger in their books. She should do it a couple of times with variations making sure they are not bored. I would here make a big deal of the fact that they are reading their first book in English. Wow! Let them move their lips as you read. Read in an exaggerating manner and at a slow pace but bear in mind that the pace is not too slow to impede the comprehension of the text. You must decide and know in advance which words to say



in an exaggerated way or a couple of times or work on more later on. Those words may have sounds which are difficult for Serbian children or the spelling and pronunciation differ, or there are some silent letters in the word, or it is a function word or it's a sentence marker or an abstract term difficult to grasp...

I also strongly believe that it is much better to have a teacher read aloud to learners than just play the tape / CD and have them listen and read, especially when you read for the 1<sup>st</sup> time. The teacher has eyes to check if she's going too quickly or not, the CD doesn't. On the other hand, the CD has different voices and stage effects that can be hard on the teacher to produce. I do use CDs both in the "storytelling" and reading phase on other occasions but not with the first reading. I believe in a live, steady, correct version offering present model which can build confidence better than a tape. Especially when you're starting off.

The next thing to do is have **a choral reading repetition** of the text. It is to be done for different reasons. It gives students confidence and a sense of minimal achievement, it practices rhythm and intonation, it loosens them up. Finally, for the first reading class, learners read aloud individually different bits of the text in turns. The teacher should go gently about correcting the errors with a lot of encouragement.

It's time to round off with setting out homework for the next class: Read at home the specific part of the story 3 times aloud and 3 times in silence. Be aware all the time of what you are achieving with each type of reading.

**Silent reading** is used for learning real **reading skills** that refer to finding out information, meaning, understanding context... and **Reading aloud** practices mechanics of reading like when to stop, what to pronounce with greater effort and significance, characters taking turns and so on, so more or less, it practices pronunciation of words and sentence rhythm.

The next class begins with learners asking the teacher things they are not sure how to read before class. This is followed by learners reading bits of assigned text in turns **in pairs first** and then we do it in different ways as a whole class. The teacher's job aside from giving a lot of support and encouragement is also to **make notes** which words, phrases, sentence constructions are difficult and should be worked on and what each child is mostly struggling with. This is then followed by more word recognition exercises which the teacher makes into games to give a relaxed frame to this rather strenuous atmosphere.

When the teacher has made sure that the storytelling and reading of the particular part of the story is achieved, she moves to the next part

of the story starting again with the storytelling. Or if the teacher chose a very short story, she moves on to the next one.

What should be born in mind all the while is that reading is hard for the learners of this age in itself, and especially in the foreign language. There are two things that can kill the joy of reading in a foreign language: the classes that turn into drills and the indifferent or strict teacher.

As you can see from all of the above it is not easy either to teach or to learn reading in the foreign language in lower grades of elementary school. But it is crucial that learners start to do so and your role as a teacher is vital. If you fail, and if learners come to the opinion that reading is hard, boring and something they cannot do, it will stay with them for a lifetime. Learning to read cannot be achieved overnight and there will be many sighs along the way, but as long as you know what you are doing, when and why, and always give a lot of support and praise there are bound to be smiles. Enjoy!

---

Suggestions for further reading:

1. Beards, R. ed. 2004. *Rhyme, Reading and Writing*. London, Hodder and Stoughton.
2. Cameron, L. 2002. *Teaching Languages to Young Learners*. Cambridge, CUP.
3. Fergusson, V., P. Durkin and Sperring, H. 2003. *Rhyme, read and write-Starter*. Melbourne, OUP.
4. Fergusson, V., P. Durkin and Sperring, H. 2003. *Rhyme, read and write-Book 1*. Melbourne, OUP.
5. Fergusson, V., P. Durkin and Sperring, H. 2003. *Rhyme, read and write-Book 2*. Melbourne, OUP.
6. Moon, J. 2000. *Children Learning English*. Oxford, Macmillan Heineman.
7. Reilley, V. and S.M. Ward. 1997. *Very Young Learners*, Oxford, OUP.
8. Slattery M., and J. Willis. 2003. *English for Primary Teachers*. Oxford, OUP.
9. Snow, C., M. S. Burns, and P. Griffin. 1998. *Preventing Reading Difficulties in Young Children*. New York, National Academy Press.
10. Trelease, J. 2001. *The Read-Aloud Handbook*. New York, Penguin.
11. Wright, A. 1995. *Storytelling with Children*. Oxford, OUP.
12. Wright, A. 1996. *Creating Stories with Children*. Oxford, OUP.



# ОГЛЕДИ

**Ала Татаренко**  
Филолошки факултет, Лавов (Украјина)

## НЕКИ НОВИ КЛИНЦИ: УКРАЈИНСКА КЊИЖЕВНОСТ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА

Скоро у свакој европској земљи постоји генерација писаца-тинејџера који су преко ноћи постали познати или чак славни, и Украјина није изузетак. На полицама књижара све чешће се појављују књиге сасвим младих аутора, од којих су неки већ стекли не само читалачку наклоност, већ и међународно признање. Књиге Љупка Дереша (1984), врло популарног - не само међу младима - писца преведене су на пољски, немачки, руски, а у припреми су преводи на француски и српски. Његов првенац роман *Кулиш* изазвао је безброј нагађања и легенди - многима је било тешко да поверују да га је написао јучерашњи матурант, стога су се множиле претпоставке ко се крије иза тог имена: Јуриј Андрухович, Јуриј Издрик или неко трећи? Кад се млади писац појавио пред камерама, одмах је била уочена његова сличност са Харијем Потером, што је родило нову лепезу прича. Међутим, Дереш је наставио да успешно корача књижевним стазама, и његова новија дела - романи *Поклоњење ȳушићеру* и *Архе* - нашла су се на самом врху топ-листа најзанимљивијих и најчитанијих књига. Најновији роман помало необичног наслова *Намера!* такође је постао бестселер.

Необичност, ако се ради о првом погледу, лежи већ у узвичнику којим је *намера* наглашена. Необичности се настављају на првим страницама: аутор се обраћа својим читаоцима, упућујући их у правила читања романа. На почетку у неколико речи представља фабулу: *Књига коју сада држиш у рукама - то је прича о младом Петру Пјаточкину из Бакрених Букава, пријатељу Феђе Кружноџ и Серџија Разрокоџ - „добрих познаника“ Дзвинке и Дебелоџ Хиџија из романа Поклоњење ȳушићеру.* Дакле, пред нама је још једна књига о митском, за Дереша, простору - Бакреним Буквама, које се налазе, ако је веровати приповедачу, у близини Лавова, а истовремено негде на граници светова добра и зла, светлости и мрака. Читаоци *Кулиша* одлично се сећају овог типичног провинцијског места, заби-

ти у којој се сигурно и муве убијају од досаде - барем се тако чини испочетка. А онда долази тренутак истине, мистичке и у исти мах ужасно реалне. Тако је било у *Кулџу*. У *Поклоњењу ђушџеру* тај тренутак долази кроз свест о исконској окрутности људских односа, када симпатични тинејџери - типичне жртве - сами постају целати, убијајући свог мучитеља. И у једној, и у другој књизи наилазимо на спој елемената различитих жанрова, у различитим пропорцијама. У *Кулџу* доминирају црте мистичког романа, а смештање радње у сивило Бакрених Букава доприноси појачању хорор-ефеката. У *Поклоњењу ђушџеру* ради се о ужасу свакодневних, препознатљивих односа између јачих и слабијих, а љубавне приче јунака оба романа служе као лирске оазе у мору страве и прљавштине. У другом роману можемо запазити такође појачање пажње према природи која се јавља као уточиште. Дакле, већ у првој реченици свог новог дела писац је упозорио на постојање везе између својих књига. Он, изгледа, наставља да гради свој митски простор, осветљавајући га из различитих углова: фантастичког, реалистичког, лирског. Какве су намере опет довеле књижевника у тај свет?

Књигу отвара низ питања која ће, свакако, заинтересовати младе читаоце:

*Како је када ње сџари ѓријашељи не разумеју, а нови не ѓрихва-шају?*

*Како је кад једног дана усџановиши да се сеџаш догађаја који џи се никад нису десили?*

*Како је волеџи људе које никад ниси срео?*

*Како је сваког дана ѓосматџраџи како се ѓод ногама осџа џвој мали и ишушкани свеџи, иза којег се ѓомаља Тама Космоса?*

У постмодернистичком маниру писац позива читаоце на сарадњу, најављајући заједничко стварање књиге, заједничко сновиђење у које се може претворити прича. Они који се сећају драстичних сцена из *Кулџа* зачудиће се прочитавши упутство: опусти се, искључи моб, пусти лагану музику, створи расположење за максимално пријатно дружење са књигом, уз кафу или чај. *Пустџиџе себе*, - каже аутор - *Слушајџе своје срце*. Овај песнички увод који позива на пријатно путовање, неће пуно рећи о самој књизи. Треба да га скинемо као сунчане наочари увече, јер неће требати у мрачним просторима романа.

На свом првом нивоу ово је прича о још једном житељу Бакрених Букава Петру Пјаточкину чији се живот променио у трену, кад је изненада добио на дар феноменално памћење. Овај поклон судбине омогућује јунаку провлачење кроз школу, али не решава живот-

на питања. Размишљајући о будућности, он види себе као клоуна у циркусу - шта би друго урадио са својим даром? Међутим, одлазак у село Хоботне где ће неговати своју болесну баку, самоћа којој је препуштен, нестанак тајанствених књига из дедине библиотеке чине га филозофом који тоне у анализу свог феномена, долазећи до несвакидашњих закључака. Сећајући се детињих страхова од чудовишта која вребају у врту, Петро долази до закључка да нестанак тих тајанствених бића није везан за њихово објективно непостојање, већ за чврсту одлуку да се у њих не верује, за прелаз у свет без тајне и бајке. И он чини корак назад, повлачи такву одлуку, желећи да види ствари такве какве јесу.

Књига Љупка Дереша не нуди чврсту фабулу, пре - њене могућности. Можемо да прочитамо *Намеру!* као целовиту причу о Петру који се појављује у животним улогама ђака, унука-неговатеља, конобара у Отвореном кафићу. Или, као причу о младићу, који се сетио нечег што је било само у његовој глави и чему нема трагова у реалности. Фантастична фабула нуди веома занимљива реалистичка питања: о природи сећања, о механизмима стварања успомена о другим људима... *Love story* у овој књизи налази се на несталној граници између реалног и створеног сећањем и везана је за екстравагантну уметницу Гоцу Дралу. Писац је подарио јунакињи врло необично, за украјинско уво, име - она сама одбија да објашњава шта оно значи, а Петро, питајући се како јој може тепати, смишља разне еротске асоцијације. Сетимо ли се да је јунак Дерешевог *Поклоњења ґушишу* наследио презиме Крвавић од оца Новосађанина, рађа се питање да ли је овај избор имена баш толико случајан...

Стигавши заједно са јунаком на крај романа, чућемо његове речи: *Срећан сам да тајна нема границе. Ово надањује.* Нећемо добити конкретне одговоре на конкретна питања, само маглу која ће замути до малопре јасну слику света. А да би утисак био још *јасније* нејаснији, Дереш завршава роман причом-документом о пронађеној слици К. Маљевича и цитатима из његове књиге, који се чине аутору сазвучним нашој епоси, а пре свега - пишчевој намери. Да ли је та намера остварена? То ће проценити читаоци...

У последње време у Украјини појавило се више младих списатељица које све сигурније заузимају водећа места на топ-листама читаности. Ради се о књижевницама сасвим различитог гласа и књижевних оријентира, али неоспорна је пажња с којом прате њихово стваралаштво критичари и читаоци. Ако узмемо као барометар актуелног књижевног расположења популарни електронски часопис *Воз бр.76*, запазићемо присуство представница најмлађе генерације

Софије Андрухович, Свитлане Пиркало, Галине Крук. У његовом најновијем (седмом) броју читаоце очекује сусрет са прозом Тање Маљарчук (1983) и Ирене Карпе (1980). Прва од њих представљена је причом *Ја и моја светиа крава* која јасно указује на коефицијент разлике, успостављен од стране младе списатељице. Док већина младих (и најмлађих) писаца најрадије прави књижевни коктел од стварности и паралелних светова (ту су снови, психоделични трипови, измишљени простори) Тања Маљарчук окреће се реалном животу, и то животу села. Њена нараторка, градска девојчица која је дошла код баке, налази се у нестварној за њу реалности, где све није као у обичном, градском животу. А истовремено је реално до окрутности коју она, на свој дечији начин, прихвата као датост. Ово је обично украјинско село у раној транзицији, кад се библиотека претвара у клуб где ће се играти биљар и где на полицама једине радње чаме три врсте робе, очито сувишне. Ово пак није социјална прича, јер све то не занима девојчицу што пасе несташну краву. Ласјка нема разумевања за њене интелектуалне потребе односно жељу да се излежава са књигом у руци, и та стална свађа између нараторке и њене краве чини костур сижеа, природан и хуморно обојен. Портрети бакиних суседа дати су упечатљиво и живо, кроз једну-две цртице, без покушаја психологизације, као што их фиксира наивна свест приповедачице. У тој дечијој свести помешани су реални догађаји и фантастичне приче о њима, нема јасне границе између оног што се заиста збило, и оног што девојчица досликава, дописује, као, рецимо, учешће краве у дијалогу. Њени сељаци, посебно деца, нису срећни, али нису ни свесни дубине свог јада. Они једноставно не знају за бољи живот. И кад се нараторкина мајка ужасава што њена ћеркица има вашке, сама девојчица сматра то природним, јер их имају сва сеоска деца. Ту је и глувонема девојка, коју сексуално искоришћава њен млађи брат, и осмогодишњи епилептичар Капица, који стално бежи из сиротишта, али не може побећи од смрти која га чека у језеру. Све те приче о несрећницима, много страшније од прича из омиљене нараторкине књиге - Игоових *Јадника* - исписане су без тежине патетике или покушаја морализаторског вредновања. Исписане су при томе сочним, богатим језиком, иза којег стоји слика украјинског села, и зато читалац верује младој ауторки, њеној истини и њеним фантазијама.

Сасвим друкчију врсту прозе нуди Ирена Карпа, музичарка и књижевница, која је успела у рекордном року освојити срца млађе читалачке публике. Посебну популарност донео јој је роман *Фројд би зајлакао*. Не знам да ли би отац психоанализе заиста пролио над



тим делом покоју сузу, али би га, можда, узео као занимљиву грађу за проучавање... Млада списатељица нуди читаоцу комбинацију љубавног романа и путописа, смесу различитих дискурса и жанрова. Заједно са нараторком можете упознати егзотичне крајеве (књигу лепе слике са путовања саме Ирене Карпе), а да вам не буде досадно, упознаћете се такође са њеним бурним животом и фаталним љубавима (наравно, јунаци нису обични момци). Приповедачица припада оној познатој врсти добрих *лоших девојака* - редовно псује, што јој никако не смета да чита паметне књиге и да их радо цитира. Рецимо, на једном месту она се сећа *Енциклопедије мртвих* Данила Киша, а на другом изненађује старију генерацију читалаца изјавом да јој се јако свиђа констатација Милорада Павића како су све срећне породице сличне, а свака несрећна - несрећна је на свој начин. И нећу се зачудити, ако неки млађи поштовалац Ирене Карпе остане у уверењу да Лав Толстој заиста нема ништа са тим. Љубавна прича јунакиње пак, без обзира на сложеност сижеа и глумљену ноншаланцију, одаје извесну девојачку чежњу за хепи-ендом. У часопису *Воз бр.76* наћи ћемо фрагмент из њеног новог романа *Бисерни ѓорно* поднасловљеног *Суџермаркети самоће*, што опет открива извесни дисонанс између жеље да се шокира и потребе да се исприча повест са лирским елементом. Ирена Карпа је несумњиво градска списатељица, препознатљивог - у смислу генерацијског припадања - језичког израза. Јунакиња њеног романа такође је носилац препознатљивих црта - о томе сведочи, на пример, њен покушај описа дана кроз брендове. Дана који почиње са *сименсом* (кад се оглашава аларм њеног моба), преко *кока-коле* и *виндоус-а*, и завршава се *шошибом* (односно гледањем телевизије) или *фолио* (читањем књига издавача романа Ирене Карпе). Јунакиња жури при томе да предухитри помисао да нема момка - и сваки пут умириће нас како понекад након секса има времена за читање. Закони жанра: ова јунакиња мора да буде врло секси, а списатељица се и сама труди да изгради баш такав имиџ, што јој иде од руке. У српском *Плејбоју* она се нашла, поред Јулије Тимошенко и Руслане, на листи секс-симбола Наранџасте револуције. Мада није све *ѓорно*, има и *самоће*, има и девојачких седељки и маштања. Има и дирљивих прича попут приче о превртачима пингвина који помажу тим птицама да се врате у вертикалу и баве се тако врло хуманим послом. Таква комбинација, изгледа, има шансе за успех - књиге Ирене Карпе врло радо читају њене вршњациње. Мада, не тако давно, видела сам средовечног професора који је кришом, за време седнице наставног већа, читао књигу *која би расипалакала Фројда*. Укус забрањеног воћа у псовкама и слобод-

ним описима секса, или можда жеља да се боље разуме млађа генерација? Оваква литература може да се свиђа или не, али она постоји и чита се, и служи као степеник ка књижевности сутрашњице. Жеља младих читалаца да се препознају у јунацима књига, потреба за идентификацијом са њима, разумљивост света књижевних дела - све то резултира експлозијом књига са аутобиографским елементом, често исписаних у маниру „бла-бла-прозе“. Је ли то резултат презасићености делима постмодерних писаца који су донедавно чинили мејнстрим украјинске књижевности или противтежа књигама са романтичарски истакнутом националном идејом које су још увек веома бројне и драге делу украјинских критичара? Стваралаштво најмлађих украјинских прозаиста нуди занимљив материјал за проучавање поетике генерације која би могла понети име пост-постмодернистичке, а такође и за критичарске прогнозе којим ће путем кренути украјинска књижевност почетка XXI века.



# ПРИКАЗИ

## ФИЛОЗОФИЈА И ПОЕЗИЈА

*Желимир Вукашиновић, По-еџика пада,  
Генеалозија историје будућности,  
Легенде, Чачак, 2006.*

Није случајно што говорим о књигама др Желимира Вукашиновића, о *По-еџици пада*, и *Генеалозији историје будућности*, јер је и он недавно учествовао у разговору о једној мојој књизи<sup>1</sup>. Али, најважнији разлог његовог и мог учешћа јесте то што смо у тим књигама покушали једну „поетизацију филозофије“, ја сам то тако назвао. Али, ја и нисам баш сигуран у ком смислу узети овај термин? Ја сам га овде узео у смислу књижевне стране филозофије, и тих различитих њених форми и жанрова, у којима се јавља. А то се изграђује, та спољашња страна филозофије, у свакој речи која се одабере. Сама сфера речи и језика као да је зато да би се градило најсавршеније и најлепше, да би се достигла унутрашња форма, - та сфера речи и језика је, између осталог, и због тога. А с тим су и књижевне форме филозофије, и то што сама „филозофија“ изграђује пробијајући се, тако би се могло рећи, из себе до своје форме. И имамо заиста богатство филозофске књижевности. Али, већ с тим осећамо и низ тешкоћа око термина „поетизација филозофије“. И могло би се рећи, да је филозофија била и на почетку, и пре себе, итд., и да је она сам почетак, и велики почетак, и ми сами, да смо и ми сами почели са филозофијом, или она с нама, али и све то друго, и ти први текстови, и ти који су их исписали и изговорили, први мудраци, песници и филозофи, као уосталом, и сви други, и каснији. Али, то је сада други и другачији проблем, и питање је да ли се и то може везивати за овај термин који сам употребио. Овде, наравно, избија у први план „филозофија“ и та питања о филозофији. И овде би можда, с овим питањима, био адекватнији термин „композиција филозофије“ којим је Желимир Вукашиновић означио обе своје књиге, то је

<sup>1</sup> То су *Ромски есеји*, издање Друштво Ром „Саит Балић“, Ниш, 2005. године /напомена редакције/

то усмерење да се сагледа сама филозофија. Али, и код њега се то показује преко стиха и песме и те потраге за савршеним изразом и у филозофији помоћу речи и поезије. Код Сократа то нису писане речи и писани текст, који је исувише апстрактан, то је усмени говор, као што знамо, а с тим се, с том непосредном комуникацијом говорника, кад се, поред слушног „говора“, доноси у филозофију ти нови „елементи“, и тада она, у том непосредном разговору, постаје свакако приснија и ближа, и постаје само дешавање унутрашњег, које се непосредно изграђује.

А овде бих, имајући све то у виду, изнео и једну опаску о „поетизацији“ код Желимира Вукашиновића и онога што сам ја радио. Ж. Вукашиновић је у томе у претежној мери под утицајем немачке филозофске традиције и тог спекулативнијег језика, и имам утисак да је он и прибегао поезији и стиху због те високе спекулативности, мада филозофија и не постоји другачије у свом чистом облику него као спекулација и мишљење које иде само из себе и само себе води и контролише. Али, и она не може без језика и речи и тих књижевних форми у једном најширем смислу. И филозофија се „украшаљва“ овако или онако. Код мене је та поетизација више под утицајем француске традиције и тог таквог говора, мада је ту поетизацију врло тешко сврстати у некакве националне припадности, пре је то нешто што је посебно и карактеристично за сваког појединца.

Али, без обзира како је, после тих првих који су се унутра нашли, дошао је Аристотел који је издвојио теорију од других форми, а то је довршио Хегел својом чистом спекулацијом, и од тада је расцеп теорије и поезије и тај расцеп изгледа да је трајан. Али је и веза међу њима, тако да је теорија заправо поетика. И у том смислу је и настојање да се тај расцеп превлада, а то је, наравно, специфично код сваког песника или филозофа, и специфична су средства тог превладавања. А превладавање тога расцепа јесте то „враћање“ на сам почетак, и то враћање је кроз историју и, ако се упутимо кроз историју, онда ћемо наилазити на те велике филозофске форме, али ћемо једном наићи и на „почетак“, наиме на мит и на ту највећу продуктивну представу коју је човечанство икада имало, али и на мудрост, причу и песму и њихову сједињеност и то би био тај велики почетак.

И многи су се враћали том почетку, а међу њима и Хајдегер. Јер то што су урадили ти први, то је остало као узор за сва каснија савладавања тог Аристотеловог и Хегеловог расцепа између филозофије и поезије. И природно је да су се ти каснији враћали тим ранијим, да би се домогли те прве спонтаности и изворности и самог

почетка. А враћање том „почетку“ јесте враћање филозофије самој себи, а на један начин с тим је и удаљавање њено од тог „почетка“.

У једном смислу та унутрашњост и спонтанитет и изворност надвладавају и код Ничеа, Кјеркегора, Хајдегера, Камија и код Сартра, али и код великих руских писаца, и код Достојевског /кнез Мишкин, Иван Карамазов, Аљоша, старац Зосим/, код којих се достиже та јединствена форма, као и код ових других. А можда је због тога и превладало становиште у постмодерној да су „свет“ и „искуство“ творевина језика, а не мишљења“ /видети Н. Даковић, *Варалице*, стр. 6/, то је основни обрт у постфилозофији, од мишљења ка језику. А том становишту близак је и Желимир Вукашиновић, ако се има у виду та књижевна страна његових текстова. Али, тамо где се он у својим књигама пробија до изворности и тог јединственог, тамо се и открива „тајна“ и само то што је, могло би се рећи, у себи у својој савршености, и што је само изван наше жудње и узнемирености да то дорађујемо.

Овај млади песник - филозоф је у том нагнућу и у тој потрази за највишим и најдубљим. У његовим књигама је мешање и дискурзивног и инвенције и интуиције, „појма“ и „представе“, и у том смислу ови његови текстови садрже и то филозофско и то поетско. У овим двама његовим књигама су стихови и филозофеме, и овде имамо прожимање филозофије и поезије. Желимир Вукашиновић то чини не због артизма, већ са намером да се докучи сама филозофија, зато је и тај поднаслов у обе књиге „композиција филозофије“, истина у *По-еџици њада* је извучен у поднаслов, а с тим је и то да се преко филозофије докучи и само недокучиво, које се једном осети, а онда се и не може одбацили, или заборавити, и то би било то што писци називају „проклетство писања“, а то проклетство је управо то наше проклетство, и онда се у потрази да се то недокучиво и неописиво опише и формулише, и у том смислу писање постаје сам „живот“, то је тај говор, који је стални говор, који се говори кад се и не говори, па је то и код Вукашиновића, тај говор који се чује и кад се не чује, и код њега су привучена „сва средства“, да би се живело и бивствовало.

И, наравно, теже је писање у једној сакупљености тих жанрова, од писања у неком чистом облику. Овде би било исувишно то разјашњавати.

Желимир Вукашиновић је у кругу идеја модерне и савремене филозофије /пре свега Ничеа, затим Хусерла, Хајдегера и Јасперса/, и наравно, старогрчке филозофије, Платона и Аристотела. Он је познавалац Хајдегерове филозофије и под утицајем је његовог

„битног мишљења“, али и старогрчких и савремених филозофа и песника који уједињују филозофију и поезију /Хелдерин, Рилке, Б. Миљковић/. Али, то спајање филозофије и поезије, то није само питање форме и жанра. С тим је и то што смо ми сами, са својом унутрашњошћу, то су романтичари називали „бол“, то је њихов „светски бол“. Код Кјеркегора имамо „страх и дрхтање“ и „очајање“ због смрти, и „болест на смрт“, и „смрт“ је код њега та наша духовна окосница /видети његову књигу *Болести на смрти*, та књига као да и није никад прочитана на прави начин, али изгледа да је пристигло време за њено читање/. А то „стајање“ пред смрћу, а не Кјеркегоров однос према Апсолутном, преузеће Хајдегер, код њега се поставља питање коначности као саме „тајне“. Хајдегер је помакао „биће“ према човеку. Код Хајдегера само биће је сам смисао, то је Парменидов став о идентитету мишљења и бића, који је Хајдегер обновио, а тим ставом, да је „биће“ сам смисао, одбацује се гносеологизам, у коме нема „човека“, а ни филозофије, која је сведена на логику. Хајдегер заснива филозофску антропологију и онтологију у којима као и у логици као централно стоји само сазнање, али „сазнање“ није само питање логике, већ је то и та основа за човека, и сам „човек“, и ми сами, и у том смислу сазнање има и онтолошки и антрополошки карактер, као то што води ка „себи“ и самом „човеку“. И у томе, само сазнање, и ми сами, као да смо у својој дубини само то питање о коначности, и крају, и ништавилу /Хајдегер је у највећој мери у питањима, а његово најпознатије питање гласи: „Зашто је уопште оно што бива, а није чак ништа?“ И то се наравно носи као то што је сама суштина. При томе се у Хајдегеровој феноменологији „смрти“ човек испоставља као „биће које је на путу ка смрти“, и по томе је јединствено биће, и једино биће, по томе што је на том путу, и то је зато што зна да је на томе путу. Ми смо конституисани као ти путници према смрти, и у том смо суочењу с њом од почетка, и свако стоји и најближе себи, и има моћ са собом, и има обзир према себи и према другим. И несумњиво је да је и ово „време смрти“ /како би рекао Ћосић/, то је 20. век и наше време у коме се располаже невиђеним средствима убијања и претње. Али се и у ранијим временима показивала та бруталност човека према човеку и евидентна је та бруталност у тим историјским догађањима, а с тим је и наше време и наш свет, и та изграђеност нашег света, која се заснива на „нама“ као коначним и на том принципу коначности и смрти и то је свет те бруталности и тих антагонизама и борбе за власт и доминацију једних над другима, а то је зато што смо „смртни“, и имамо „тело“, и једино „смрт“ има могућност оваквог света какав је овај наш свет.



Већ се у старој Грчкој постављало питање о томе да се нађе „правда“ и „правичност“ и то је, наравно, код Платона, и то питање реформе атинског полиса, јер је Сократ погубљен. Али, тај полис није реформисан. Али су то питање постављали и други, међу њима и комунисти, али тај режим је такође брутално срушен, и сада Америка води своју битку за доминацију у свету. А дилеме око „правде“ могу се наћи и код Хајдегера, то су та питања о аутентичној егзистенцији. Може ли се, и поред тога што смо „смртни“, успоставити етички принцип? Или су с тим и највеће стрепње: да ли је „коначност“ на самом домаку сазнања? Зар би се могло десити, да се домогнемо нечег другог, а не смрти, у наредном времену? Али, наравно, сви то осећамо, а с тим је и то питање коначности?

Може се још нешто рећи о Вукашиновићевим књигама, уз све ограде које имам у виду, јер свако, наравно, може имати своје тумачење ових књига, и уз једно дужно извињење колеги Вукашиновићу, што о њему и његовим књигама не говорим непосредније, јер је овде данас реч о његовим књигама. Али, с говорима као да је увек тако, говори се о много чему другом, а не о ономе о чему треба да се говори. Али, поред ових општих напомена, овом приликом желео бих да скренем пажњу на још нешто што је карактеристично за Вукашиновића, наиме код њега је постављена временска димензија, и зато је та његова „повученост“ унутра и ове две његове књиге су и конципиране и постављене у временском сагледавању „ствари“. А с том временском димензијом као да смо и сами ближе ономе што и Вукашиновић преферира у својој концепцији, а то је то приближавање самом бивству и самој егзистенцији и томе једном и јединственом, с којим све почиње и завршава.

Желео бих, поред другог, да скренем пажњу читалаца на термин „композиција филозофије“, - Вукашиновић је на унутрашњим насловним странама ових двеју књига, испод имена аутора, написао један наднаслов, који је и за једну и за другу књигу, а он гласи: „- композиција филозофије -“, а затим следе наслови обеју књига, што би, наравно, упућивало на то да је у једној и у другој књизи реч о композицији филозофије, без обзира на различите „теме“ о којима се говори у овим књигама. Али та „композиција филозофије“ није то што је „историја филозофије“, као та спољашња форма, већ се „филозофија“ поставља као то суштинско самог постојања, као то што смо ми сами, као тај унутрашњи спонтанитет који се непрекидно одржава и обнавља и мења и као сама та унутрашњост, која се и не може објаснити, премда се непрекидно објашњава. Дакле, „композиција филозофије“ код овог младог филозофа је то што је

сам тај „духовни живот“ и као тај духовно мисаони спонтанитет и то онда може имати те различите форме, као што је то што је тај „мисаони дискурс“, и сама „теорија“, или пак „песма“, или „прича“, итд., и то је основно усмерење и на томе су изграђене, чини ми се обе ове књиге.

Има још једна „особеност“, на коју бих скренуо пажњу, а на коју упућује ове две књиге овом оваквом својом постављеношћу и тим својим међуодносом, наиме, оне су заједно, и оне су постављене као једна књига, и при томе није значајно то да ли претходе једна другој, јер и не претходе једна другој, и управо зато што не претходе једна другој, оне су и повезане међу собом, и ова оваква њихова постављеност упућује на унутрашње и само унутрашње и ту најсветлију духовну нит, - али, при томе би се морало имати у виду и то да су ове две књиге написане у најстрожим стиховима, или су у највећој мери или пак у претежној мери написане у стиховима, а филозофски текстови у њима су високе спекулације, - али и нема ништа друго у њима сем те поетско филозофске форме и то је тај напор ауторов да се изгради и постави само унутрашње и то с чим се почиње, - ове две књиге су саме као то извођење, и то духовно извођење, и самопроизвођење, и то што би онда желело само себе да појми и да докучи, и онда је због тога то дешавање и то излагање у најдаље да би се осмотрило само то што је са нама, и само духовно дешавање.

У *По-еиџица пага*, композиција филозофије, моје последње дело, поред *Упућине ријечи* и *Ајолонског помрачења /песма у најстрожој форми/* имамо три „у - чина“. У првом, који је назван *Мишљење ијевања Ајолонско помрачење*, одмах на почетку се каже: „Пјевање ме осмисли, мисао запјева... примаче ме, удаљеног, Судбини: затекох се у свијету. Живо замириса Смрт - и смисао.“ Ови ставови су најближи Ничеовом и Хајдегеровом поимању самог човека и живота, то је код Ничеа дионизијски живот, то јединство свих снага, насупрот аполонском реду и поретку и разуму које је надвладало дионизијско. Код Хајдегера је такође та окренутост свету и смрти, та баченост у свет и то човеково постојање у свету и, наравно, нема нас без света, и без смрти. Али с тим је онда и само постојање и то јединствено и једино наше постојање. У другом „У - чину - Прелудиј у композицији/нирању филозофије: По-еиџика вјечног Враћања: Ничеово ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНО иишање“ да се закључити да се овде излаже Ничеова филозофија вечног враћања истог. У трећем „У - чину“ аутор излаже своја схватања о знању, о језику, о поезији, о филозофији и метафизици, о националном питању, о политици, националном и историји, о миту и историји, о филозофији, о слобо-

ди, о удесу, истини и добру. Ја бих читаоцима свакако препоручио овај трећи у - чин, као најближи овом што се данас дешава у свету. Затим следе *Инштермецо* где се налазе поглавља *Усјењење* и *Сусрећање*, и затим следи *Хистерион - Ероика смртоносности - \*Поетика пада у дванаести Појава\**, то су песме.

У другој књизи *Генеалогја историје будућности* су „постамени“; како аутор каже „моме последњем делу“ и наравно та генеалогја будућности већ је исписана и ништа се у будућности неће десити што се већ није десило у прошлости. Али се ипак опстајава.



Тома Савица  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Жељко Ђурић  
Филолошки факултет, Београд

## ШТА ВИРИ ИСПОД ДЕЧЕРМЕ

Осврт на Збирку задатака из српског језика

„ ... да ли видиш шта раде са твојом децом?“  
(Партибрејкерс)

Неколико дана пред нову 2006. годину појавила се у књижари Просветног прегледа у издању Министарства просвете и спорта Републике Србије „Збирка задатака из српског језика за квалификациони испит за упис у средње школе школске 2006/2007. године“. Тиме је означен почетак велике трке ученика и њихових родитеља ка местима за упис у оне средње школе које ће ученици у упитницима означити као „школе свог првог избора“. Већ само та околност чини ово појављивање Збирке догађајем од не тако малог значаја у области образовања у Србији. Збирком ће се од овог тренутка бавити самостално и на часовима српског језика у другом полугодишту осмог разреда хиљаде и хиљаде ученика широм земље. Због тога сигурно да ни ове године неће бити већег бестселера од ове публикације, у земљи која од времена распада Југославије хронично пати од уског круга читалачке публике (осим у дане Сајма књига).

Ово није прва година да се овакве публикације објављују. Заправо, ништа у вези са овом Збирком није ново: не само да је предвиђено да на исти начин буде кориштена као прошлогодишња збирка, него је у ствари у питању Збирка скоро иста као и прошлогодишња (неки су примери из претходне збирке послужили сада за питања из других области), а што је најважније, основни приступ, метод и техника постављања задатака идентични су као у претходној Збирци.

Због велике важности за будућност огромног броја ученика, необично је да се до сада није појавила ни једна темељитија анализа околности (нетранспарентних) под којима је Збирка настала, као ни самог садржаја Збирке и поимања језика и књижевности на којима се она темељи. Овај осврт бави се пре свега стручним аспектима Збирке. За њих су одговорни Министарство просвете и спорта Републике Србије, у својству издавача публикације, затим др Милка

Андрић као уредник Збирке и уједно помоћник министра просвете и један од састављача, и на крају остала четири аутора: др Милија Николић, др Милорад Дешић, мр Стеван Стефановић и мр Јован Вуксановић (саветник у Министарству просвете и спорта).

### ***Шта прво уочавамо***

Оно што прво пада у очи јесте да Збирка обилује одломцима текстова архаичног говора. Тако већ први задатак, у делу *Фонетика, гласови, гласовне промене и акценат*, почиње следећом пословицом: „Мудар се пење да на високо сједе, а кад буде до бесједе рад би ту и да не сједе“. У задатку се, срећом, не тражи разумевање или коментарисање пословице, него знање из фонетике; утолико је мање јасно зашто се за то користи такав архаичан, а уз то још и бизаран и неразумљив пример. У том стилу се наставља, веома често, и кад су у питању многи други задаци који служе за проверу граматичких знања. За ту сврху могао се врло лепо користити језик савремености и примери из савремене књижевности који су знатно прикладнији узрасту деце која полажу.

Оправдање за употребу архаичних примера постоји у случајевима кад се испитује познавање застарелог језика (као у задатку 117 и још понеком). Да ли је, међутим, за проверу знања о врстама речи потребан овакав пример: „*Такиша*: такише су мале (мало веће од ораха) и округле: док не угњиле, опоре су за јело, а гњиле су врло слатке“ (задатак бр. 78) или за проверу падежа овакав пример: „Копоран: у Србији по селима копоран се зове од плаветне чохе хаљина са рукавима до ниже појаса, која се облачи врх дечерме, по којој се опасује, а у Биограду гдјекоји зову копоран велики гуњ који се и поставља кожом“ (задатак 95). Зар не би деци било лакше да своја граматичка знања показују на примерима из живота којим они живе и на језику који они разумеју?

Друга значајна одлика ове Збирке, која непосредно пада у очи, у тесној је вези са оваквим поступком одабира архаичних примера, а то је веома упадљиво избегавање урбаног и фаворизовање руралног језика и терминологије. Има у примерима мноштво оваца и вукова, чобана и господара: ево примера који служи за проверу познавања именичких синтагми: „У даљини, са планинских овршака, разлијегало се по узнемиреној зимској ноћи студено вијање вукова, мијешајући се са урликом и ломљавом вјетрова“ (задатак бр. 141), или: „Чобан пође кроз шуму и тамо чуше и разумеваше све што говоре тице и траве.“ (задатак 139, в).

У складу са тим је и недвосмислено величање патријархалног начина живота у примерима. Задатак 354 гласи: „Пажљиво прочитај следећи текст из Вуковог *Српског рјечника*:

„*Златије* – нова млада не смије (од стида) никога у кући звати по имену: зато је обичај да она, пошто се доведе, свима кућанима (мушком и женском) надјене нова имена (сем за себе); тако н.п. некога зове (...): тако, некога бабом, некога господином (је ли отишао господин, да доћера свиње?), (...) неког дјевером, а млађе братом, златојем, соколом, милоштом, милојицом (...) жене господом, мамом, мајом, наком, снашом, невом (...) а дјевојке убавицом, љепотицом, секом, госпођицом, голубицом итд.“

Тачан одговор дакако није: „саопштавајући та нова имена, писац а) сатирично приказује чланове сеоског домаћинства“, нити „в) негодује због тешког положаја невесте у патријархалној задрузи“, него је тачно да: „б) изражава ваљаности (!) међуљудског опхођења у свету породице и сродника“, као и „г) означава присност и људске вредности породичне чељади (!)“.

Сличан је и пример 395, у којем се додатно састављачи још и огрешују о природу књижевне фикције и својом формулацијом доносе вредносне судове о поступцима једног од ликова бајке: „Чобанинова жена у народној бајци *Немушћи језик* заслужила (!) је да буде кажњена:“ и то пре свега „због своје непримерене (!) радозналости и безобзирности“. На срећу, или можда ипак и на жалост, ученици неће свуда разумети да је у питању фаворизовање патријархалног менталитета, као у задатку број 5: „Тешко кући без човјека, а огњишту без хљеба.“

У Збирци не само да се не води рачуна о тековинама еманципације полова, него се у неприличне контексте стављају и имена која означавају народе: читалац мора да се запита зашто је за проверу знања о зависним реченицама био потребан баш овакав пример: „Сматрали су исто тако врло рђавим да човек газда-Корнијева угледа, и који се дотада понашао како доликује, иде сада улицама као прави Циганин“. А само неколико страница пре тога, за проверу знања о африкатима, дата је ова пословица: „Цигански се ваља погађати, а господарски плаћати“. Да ли нас то само одсуство рефлексивности састављача држи у сфери расне дискриминације, или је у питању потреба ауторског тима да изрази своје мишљење о једној не малој етничкој целини која живи на територији Србије и чијој је друштвеној равноправности у Европи посвећена ова декада?

Збирка је препуна примера у којима се заклинје на погибију, у којима се спрема на мегдан и у којима срца нису „удовичка“ (што са-

стављачи Збирке доводе у близину значења „издајничка“, зад. 328). Тако ће се уз помоћ овог примера ученици подсетити наслова једног дела, и баш у таквим стиховима пружиће им се прилика да проналазе атрибуте:

Крцну колац њеколико пута,  
Звизну пала њеколико пута,  
Задрхташе та вјешала танка,  
Ал не писну Црногорчад млада ...

Све то се, како је већ наговештено, може уочити већ и на први поглед, као и још понека материјална грешка: у задатку број 380 „Славонско-подунавски пук, идући на војну (зашто не у рат?), у туђину, осећа: а) потиштеност и неизвесност, б) надахнуће, в) празнину у души, г) спремност да се бори, д) патњу и ђ) замор и унутрашње болове“. Каже се „унутрашњи бол“, а „унутрашњи болови“ спадају у домен медицине. А понекад се у прекуцавању поткраде и штампарска грешка, као у задатку 429, 2 у трећем стиху са потпуно немотивисаним „су“:

Дошло је мноштво руку свакојака соја,  
руке су прекриле брда и засјениле вече.  
Руке су весла и руке с разбоја,  
руке пастира и руке дрвосјече.

### **Концепција на којој се темељи Збирка**

Оно што је, међутим, далеко важније, а није видљиво на први поглед, јесте **концепција** Збирке. У њој су најчешћи задаци у којима се од ученика не тражи никаква мисаона активност, већ се само проверава оно што су запамтили:

„А. Пажљиво читај следећу слику из песме *Женидба Милића барјакџара* и на линији крај сваког стиха допиши реч која недостаје:

(...) кад говори – кâ да голуб \_\_\_\_\_  
кад се смије – кâ да бисер \_\_\_\_\_  
кад погледа – како соко \_\_\_\_\_  
кад се шеће – као \_\_\_\_\_

Б. Допуни следећу тврдњу: *Женидба Милића барјакџара* је епско-лирска песма са \_\_\_\_\_ завршетком, па зато спада у народне \_\_\_\_\_.“ (задатак 390)

Истина је да увежбавање знања и вештина (компетенције) с једне стране, и мерење нивоа постигнућа, с друге стране, нису идентичне активности и да их не треба поистовећивати; да ли то значи,



међутим, да се због тога треба потпуно одрећи појма „образовања“ зарад уско схваћеног „успеха“? Однос према образовању показује како се нека личност опходи према својим потенцијалним способностима, да ли их даље развија и да ли их кооперативно уграђује у социјалне процесе, укратко, да ли развија своју личност. Док би успех требало разумети као производ учења који се може документовати, дотле је образовање усмерено у већој мери ка отвореним процесима и будућим креативним задацима. Због тога што је недопустиво да се образовање загуби на путу ка постизању успеха, захтев за објективношћу и поузданошћу теста значи да се задаци не смеју везивати искључиво за научено градиво, тако да ученик може да их реши једино пуким меморисањем и понављањем. Питања о тексту која ученику служе (ако му уопште служе) само у школском контексту, а изван тог окружења нису уопште релевантна, јесу питања која ни на који начин не доприносе ефикасности учења. Узалуд ће читалац тражити у Збирци типове задатака кроз које се ученици уче да разумеју и сврсисходно користе текстове које ће читати касније, и изван школе, у даљем животу.

Да је Министарство просвете и спорта као издавач ове Збирке заинтересовано за такве аспекте учења и стицања суштинских компетенција потребних ученицима за живот, оно би овом Збирком показало да је свесно проблема који је изашао на видело 2004. године после објављивања резултата међународног истраживања ПИСА; у оквиру тог истраживања тестирана је, између осталог, и писменост ученика у Србији. Као што је познато, Србија је показала резултате који је сврставају на једно од последњих места у свету - сасвим прецизно, у области писмености, иза наше земље су још само две државе (Тунис и Индонезија). На приказаном графикону се види да је веома упозоравајућа и структура постигнућа наших ученика, а не само место које су заузели у „генералном пласману“.

#### ПИСА (2003)

Процент ученика на разликованим нивоима успешности  
(укупно 4405 испитаника)

0	1	2	3	4	5
17,09%	29,59%	33,26%	16,36%	3,48%	0,23%

Иако они уверљиво сведоче о ниском нивоу квалитета наставе српског језика, Министарство просвете је до сада упорно игнорисало ове резултате и настојало да минимализује њихов значај (сам министар је ово међународно истраживање назвао „анкета ПИСА“),

са вероватном намером да се одржи мит о нашем непромењеном (то јест са реформског курса враћеном) систему образовања као наводно једном од најбољих у свету.

Ова Збирка задатака из српског језика одражава тај упорни став игнорисања савремене праксе вредновања писмености који се одржава у Министарству просвете. Он је врло видљив и када се упореди структура Збирке с једне стране, и структура истраживања способности читања у оквиру ПИСА. У Збирци су на крупном плану строго међусобно раздељене област језика и књижевности, а затим је област језика подељена даље на фонетику, морфологију, лексикологију, синтаксу, правопис и историју српског језика, језичку културу и стилска изражајна средства. Међународно истраживање ПИСА, пак, анализира способност читања са три тачке гледишта: а) са становишта врсте читалачког задатка (у којој мери су ученици у стању да из текстова издвоје информације и колико су способни да их тумаче, да њихов садржај и облик доведу у везу са сопственим поимањем света и да на основу њих искажу лични став), б) са становишта форме штива за читање (што укључује у себе и оне врсте текстова који се традиционално углавном нису могли сретати у школској настави – као што су формулари, табеле итд), и на крају ц) са становишта употребне сврхе за коју је текст предвиђен, тј. са становишта контекста и ситуације.

### ***Поимање језика и процес учења***

Очигледно је да основна разлика лежи у супротстављености структуралног приступа с једне стране, и комуникативног и акционо усмереног концепта језика, са друге. С обзиром на то, подаци који се могу очекивати на основу приступа на којем је заснована Збирка тичу се углавном метајезичких знања, знања ученика о језику, о њиховим способностима да језик описују у његовим структурним категоријама. А оно што се никако не може очекивати од овако методолошки засноване Збирке јесу подаци о томе у којој мери су ученици добри корисници језика (слушаоци, говорници, саговорници, читаоци, кореспонденти и писци). Усредсређена углавном на сувопарна знања о језику, Збирка је дакле запала у потпуну схоластичку стерилност.

То је видљиво и када аутори теже да се бар донекле приближе модерном поимању наставе језика, макар и само преко тема које обрађују. Такав је, на пример, задатак 441 „*Вести* је једна од форми

новинарског изражавања. Она треба да одговори на пет кључних питања.

Која су то питања? Наведи их.

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_
5. \_\_\_\_\_ “

Сувопарност и стерилност овог задатка огледају се у томе што уз савремену тему не иде и акционо засновани приступ: са вешћу се овде ништа не чини, ње у ствари и нема, а од ученика се не очекује, на пример, да покаже колико уме да неку информацију саобрази форми вести; оно што се од њега у таквој „комуникацији“ тражи јесте једино декларативно знање.

Како би се, с обзиром на наведене примере, у најкраћем могло описати то што се захтева овом Збирком од ученика? Недвосмислен одговор био би: да ученици „усвоје“ наставну грађу у одређеној мери и да то покажу на задацима који су конципирани на шематизован, нефлексибилан и немаштовит начин. При томе не треба губити из вида да ова Збирка, као и иначе сваки поступак провере постигнућа, својом концепцијом и типовима задатака одражава метод рада и тренутно важећи приступ у настави, у овом случају настави српског језика и књижевности.

Састављачи покушавају, додуше, да некако прикрију такав карактер Збирке, па у уводним напоменама говоре о „стицању увида у своје знање“: „Поуздан увид у своја знања и умења можеш стећи ако задатке решаваш самостално“. Тим упутствима намера је, заправо, да се ученицима скрене пажња на **процес** учења, али на такав процес који је могућ само у једном једином социјалном облику, самосталном раду, а никако не у двоје, у групи, у форми дијалога и дискусије. Чињеница да је у Збирци по среди пуко меморисање тачних решења која су дата на крају брошуре, да је реч, дакле, о **продукту**, а не о процесу, прикрива се тобожњом потребом ученика за консултовањем литературе изван Збирке: „Подсећамо те да твоја уџбеничка литература може најбоље да послужи да провериш своје одговоре и да их доведеш до потпуне тачности“. Оно што ће се догодити, што се и претходних година догађало, јесте да ће ученици тачна решења са краја Збирке унети у поставке питања („Добро је да одговоре пишеш графитном оловком јер их можеш избрисати ако утврдиш да нису тачни и да поједине задатке ваља поново решавати“). При то-

ме, одговоре који се односе на фактографске податке сигурно је лакше учити и памтити од одговора који се односе на интерпретацију текста. Онај ко такве одговоре мора да памти, стављен је у неприродну ситуацију да учи туђа мишљења уместо да изражава своја, да се довија и развија стратегије како да то оствари. То „маневрисање“ ученика може се одвијати двојачко: да ученици почну да развијају осећај за оно што састављач задатка највероватније жели да чује (прочита) као тачан одговор, тј. да међу понуђеним одговорима бирају оне који су емфатичнији, који говоре о духовности, љубави и хармонији. Тако ће на пример ученици у задатку 378 бирајући само позитивне исказе о љубави „знати“ сасвим поуздано који је одговор тачан:

„Песма *Очију твојих да није* В. Попе поручује о љубави:

- а) Човек често подлеже љубавном заносу и не успева да увиди његову варљивост и кратковекост.
- б) Искрена и дубока љубав у човековој души буди радост, ведрину и занос.
- в) Љубав узноси човека, испуњава га нежношћу и снажно надахњује.
- г) У љубави је највише привида и варки, којима човек неопрезно подлеже и покорава се.
- д) Обузет љубављу, човек је испуњен нежношћу, осваја мир и хармонију, своме духу даје неслућену слободу.

Тачни су наравно одговори б, в, и д, (а нетачан је одговор а: „Човек често подлеже љубавном заносу...“, који би, узгред речено, могао да буде, иако нетачан, ипак мање баналан и трагикомичан у својој неспретности).

Ученици могу чак и много једноставније од оваквог уживљавања у духовни хоризонт састављача да дођу до тачног одговора: да просто бирају најдуже понуђене одговоре, јер се показује да су, статистички гледано, одговори са највећим бројем речи управо они који ауторима највише леже на срцу, јер су баш у њима исказали „своју истину“. Узимамо насумично први задатак из одељка *Књижевна дела и писци* (задатак 273), па ко не зна које понуђене одговоре аутори сматрају тачним, нека само упореди њихову дужину и одмах ће му пасти копрена с очију:

„Пажљиво читај стихове из песме *Погне* Јована Дучића:

Све је тако тихо. И у мојој души  
 продужено видим ово мирно море;  
 Шуме олеандра, љубичасте горе,

И блед обзор што се протеже и пуши.

Смисао наведених стихова јесте:

- а) песникова душа потпуно је стопљена са пределом који је описан,
- б) песник је само пажљиви посматрач предела који га окружује,
- в) лепота природе не може се верно описати речима,
- г) светлост, мир, чистота, бесконачност у природи добијају у поезији своја духовна значења, постају симболи.“

Овде, као и на многим другим местима, оно што би требало да буде резултат процеса интерпретирања, смисао песме, добија облике фактографског – нечије мишљење фиксира се у априорну и непроменљиву истину, а деца то треба да уче напамет или да се, као што је показано, сналазе на друге начине.

Није, међутим, само интерпретативност књижевног дела уништена оваквим наметањем унапред дефинисаних истина као фактографских датости, него је оваквим приступом у Збирци доведен у питање и принцип **апликативности** књижевног дела. Према мишљењу Ханса Георга Гадамера применљивост текста на савремену ситуацију читаоца представља саставни део разумевања. Апликација при томе не подразумева занемаривање или брисање историјности или утемељености текста у неку посебну културу. Сасвим супротно томе, поступак којим читалац примењује неки текст на сопствену садашњост има за претпоставку спремност читаоца да види и доживи текст управо у историјском и културном контексту његовог настанка. Због тога добијају карактер фалсификата и идеолошке злоупотребе многи задаци који користе примере из историје књижевности за сугерисање теза које алудирају на савремену политичку и идеолошку ситуацију у нашој земљи. Такав је, нпр. задатак број 366:

„У *Писмима из Италије* Љубомир Ненадовић наводи Његошеве речи упућене Европи:

„Оно што сте ви звали Јевропска Турска, оно смо ми! Зовите нас опет како хоћете, само поштујте у нама људе; и нама је исто тако драга слобода и просвета као и вама.“

Његош поручује Европи да је:

- а) себично своје политичке интересе ставила испред правде и истине,
- б) заборавила на српски народ који је јунаштвом и отпором зауставио турски продор у Европу,

- в) обавезна да се придружи Србији и Црној Гори у рату против Турске,
- г) заслужила најтежу осуду што је ускогрудно заборавила да су Србија и Црна Гора европске земље и да желе своју слободу и свеколику просвету,
- д) ... тајно склопила савезништво са Турском против балканских држава.“

То што Његош „поручује“, састављачи упућују западној (можда и средњој и северној) Европи којој и они желе нешто да поруче, изопштавајући успут нас саме из Европе. Горљиво антиевропејство састављача Збирке је своје „истине“ о односима Државне заједнице Србије и Црне Горе (!), с једне стране, и „Европе“, с друге стране, сместило у одговоре а), б), а нарочито је много жучи излишено у најдужем од свих „тачних“ одговора, у одговору г). У погледу националистичке заслепљености није, међутим, за занемаривање ни одговор б), где се говори само о заслугама српског, али не и црногорског народа, који према овоме што је овде написано или нема заслуга у борби против Турака или једноставно не постоји. Најтужније је, међутим, то што ученици ово и још мноштво других „родољубивих“, а заправо у већини случајева идеологијом национализма заслепљених тачних одговора, морају да складиште макар и у оном делу меморије која се зове краткотрајна.

Разлог због којег је могуће да нечији идеологијом и дискриминацијом обојени ставови постану тачни одговори треба тражити у актуелном устројству наставе српског језика и књижевности. У средишту таквог методског приступа није комуникацијски аспект, није ни изражавање мишљења учесника у наставном процесу и није поступак долажења до одговора, већ фронтално преношење готових истина из уста наставника који су „по дефиницији“ поседници истина. Усмеравање читавог школског система на наставника, о чему у последње време све чешће говори министар просвете (нпр. чланак „Проблеми су свуда исти“, Политика, 13. јануара 2006, стр. 9) има великих последица по методiku наставе. Такво усмерење темељи се, наиме, на већ давно напуштеном моделу наставе у којем је наставник „инструкциони одашиљач“, а ученик „пријемник инструкције“. Из начина излагања методских упутстава за реализовање наставних садржаја произлази да је представа о ученицима као пасивним примаоцима прописаних наставних садржаја заправо идеја водиља целокупног важећег Наставног плана и програма за основне школе.

Због тога се састављачи Збирке и не обраћају „добрим читаоцима“. У модерној методици наставе језика и књижевности „добри читаоци“ разликују се од „слабих читалаца“ по томе што су први у стању да активирају знања која су претходно стекли. Док „слаби читаоци“ нагињу више „буквалном“ читању, дотле „добри читаоци“ реципирају текст „пратећи смисао“. Ова дистинкција је за коментаришање ове Збирке од посебне важности због очигледне склоности састављача да појам „буквално“ поистовећују са појмом „темељито“, а да „смислено“ остављају изван свог видокруга, сматрајући га очигледно „површним“. Да је то тако види се по томе што аутори Збирке у својим формулацијама задатака афирмишу оне стратегије (ако се то тако уопште може овде назвати) које претварају ученике у „слабе читаоце“: вежбе које ученике наводе да читају „пажљиво“ у изразито се великом броју налазе у овој Збирци, пре свега у делу који се односи на књижевност. Само на првим двома странама тог одељка почињу речју „пажљиво“ следећи задаци: 273 „Пажљиво читај стихове ...“, 275 „Прочитај пажљиво уводну строфу ..“ и 278 „Прочитај пажљиво одломак..“. То читање реч по реч је утолико бесмисленије уколико нема функцију откривања запретееног смисла, већ само прихватања наметнутог значења. Таква недвосмислена доминација ауторитета јесте једна врста деспотије и, какве ли туге, баш у интерпретирању вишеслојности књижевног дела, материји која је жива и никад до краја ухватљива.

Ово свакако није погодан начин да се повећа мотивисаност ученика за читање и бављење текстовима, међу њима и књижевним. Истраживања у области педагогије показују да је недостатак мотивације исто толико велика препрека развоју ученичких способности као и недостатак интелигенције. Посебно ће оваква Збирка, и приступ настави језика и књижевности који је у основи њене концепције, одбити и демотивисати баш интелигентније ученике, оне који и иначе не уче у школи само због оцена. Ученици којима је образовање разлог за похађање средње школе питаће се да ли им задаци штампани у Збирци представљају изазов и да ли им причињавају интелектуално задовољство. И биће, наравно, разочарани. Они други, пак, који имају у виду само оцену и успех, пре свега ће се питати како Збирку „сажвакати“ најбрже и са најмање труда, јер ионако по њиховом мишљењу све остало у вези са школом и јесте „велико смарање“. Примењен на ову Збирку, то је можда баш и најинтелигентнији закључак.

# **АУТОРИ НАСЛЕЂА**



### **Божинка Петронијевић**

рођена је 1948. у Десимировцу код Крагујевца. Студије германистике као и специјализацију завршила на Универзитету у Лајпцигу, а постдипломске студије на Филолошком факултету у Београду. Докторски рад је пријавила на Универзитету у Лајпцигу, а одбранила у Загребу. Радила је као ванредни професор на Филолошком факултету у Београду, а тренутно ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Предаје и на Филозофском факултету у Бањалуци. Од 1994. до данас имала је два студијска боравка у Немачкој (на Институту за немачки језик у Манхајму (IDS) и на Универзитету у Лајпцигу). Учествовала је и на великом броју међународних научних скупова и била ангажована на међународним пројектима. Објавила је: „Die adnominale Apposition im Deutschen und Serbokroatischen“, у: Popadić/ Petronijević/Đorđević: *Untersuchungen zum nominalen Bereich deutsch-serbokroatisch*, 1988; *Техника превођења, практични гео, приручник за немачки језик*, 1990 (коаутори: Гудрун Кривокапић и Маја Добренов); *Збирка текстова из савремене немачке прозе са објашњењима*, 2000 (три издања); *Deutsche -i und -o-Derivate. Neue Tendenz in der Wortbildung des Deutschen*. (монографија); *Немачко-српско-хрватска лексикографија у првој половини 20. века. Културно-историјски трансфер*, 2002; *Српско-немачки речник* (слово Ј-Њ), у: Ђукановић et al.: *Немачко-српски и српско-немачки речник*, 2001 (треће издање); *Српско-немачки преводни фразеолошки речник* (у припреми за штампу).

### **Саша Радојчић**

рођен је 1963. у Сомбору. Дипломирао на Филозофском, а магистрирао на Филолошком факултету у Београду. Са немачког преводи филозофске студије и огледе (Ниче, Дилтај, Гадамер, итд). Објавио збирку огледа о српским песницима *Провидни анђели*, а ускоро му излази студија о поезији Јована Стерије Поповића – *Нишња и прах*. Члан је српског ПЕН-а и уредник у *Лешојису Матице српске*.

### **Слободан Владушић**

рођен је 1973. у Суботици. Ради као асистент на предмету Српска књижевност 20. века на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише књижевно-критичке и књижевно-научне радове. Публиковао је велики број текстова и објавио књигу критика: *Дејустација страсћи*, 1998. Био је уредник у часопису *Реч*, и главни и одговорни уредник часописа *Луча*. Радио је и као лектор за српски језик на Универзитету Адам Мицкијевић у Познању (Пољска).

### **Катарина Мелић**

рођена је 1967. године у Montbéliard-у. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду, магистрирала на Универзитету Carleton у Отави, а докторирала на Универзитету Queen's у Кингстону. Предаје на Филоло-

шко-уметничком факултету у Крагујевцу. Бави се проучавањем савременог француског романа, књижевности холокауста, књижевности у изгнанству (питањима меморије, заборава, језика). Учествовала је на више међународних конференција и публиковала низ научних радова.

#### **Јасмина Теодоровић**

рођена је 1973. године у Крагујевцу. Основну и средњу школу завршила у Крагујевцу, а на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду дипломирала 1998. године на групи за енглески језик и књижевност. По завршетку студија радила је као професор енглеског језика у основној школи, и као лектор за енглески језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду – Наставно одељење у Крагујевцу. У току академске 2000/01. била је хонорарно ангажована за курс енглеске књижевности. Од 2002. ради на Филолошко-уметничком факултету на месту лектора за енглески језик. Бави се стручним превођењем. У припреми за штампу јој је практику намењен студентима англистике у Крагујевцу под називом *Language in Focus*. Аутор је скрипте лексичко-граматичких вежби за студенте треће године под називом *Grammar Exercises – Text Analysis*. Поред превођења, бави се примењеном, као и когнитивном лингвистиком.

#### **Владимир Поломац**

рођен је 1977. године у Крагујевцу. Дипломирао је и магистрирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторску дисертацију под називом *Повеље и исјаве десјоша Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића (издање шекспира, палеографска, графичко-правовисна и језичка анализа)* ради на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету запослен је од 2003. године у звању асистент-приправник (предмети: Историја српског језика, Историја српског књижевног језика и Дијалектологија српског језика). Контакт: polomas6@ptt.yu

#### **Зоран Божанић**

рођен је 1971. године. Средњу музичку школу - одсек хармоника, завршио у Крагујевцу (класа проф. Радомира Томића). Дипломирао композицију и хармонику на Конзерваторијуму „П. И . Чајковски“ у Кијеву (Украјина), у класама професора ГенADIЈА Љашенка и Владимира Булавка. Магистрирао на одсеку за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду (класа професора Рајка Максимовића). Тренутно похађа Докторске студије - Група за Теорију уметности и медија на Универзитету уметности у Београду. Као извођач на хармоници добитник је многих домаћих и иностраних награда. Аутор је бројних симфонијских, камерних, хорских и солистичких композиција. Дела су му извођена у Југославији, Украјини, Финској, Грчкој, Великој Британији... Написао је теоријску студију *Музичка фраза*

и њена динамичка *структура* (Клио, Београд, 2006), као и бројне чланке из области музичке теорије.

### **Кристина Парезановић**

рођена је 1977. године у Ваљево. Музичку академију уписала је после другог разреда средње музичке школе, а по завршетку студија наставила је школовање на постдипломским студијама на ФМУ у Београду. Магистрирала је из области Методике наставе солфеђа. Ради као предавач и виши стручни сарадник на Музичкој академији у Цетињу на предмету солфеђо и у Средњој музичкој школи за таленте „Андре Навара“ у Подгорици на предметима солфеђо, теорија музике и хор. Осим тога активно се бави дириговањем (основала је омладински мешовити хор у Цетињу 1998, женски камерни хор школе „Андре Навара“, дириговала је мешовитим хором Летње духовне академије у С. Карловцима и Новом Саду). Има објављене три збирке поезије: „Непознати сликар“, Источник и Центар прес, Нови сад 1996., „Пучина снова“, Српска читаоница у Иригу, Нови Сад 1998 и „Кораџи“, Књижевно друштво Свети Сава, Београд 2003. За необјављену поезију добила је награду „Милан Лалић“ 1995. Учествовала је на VIII педагошком форуму у Београду 2005. Апликант је ЈФД програма за полугодишње усавршавање на универзитетима у САД из њене матичне области (солфеђо - јануар-јун 2007).

### **Маријана Матић**

рођена је 1972. године у Крагујевцу где је завршила Прву крагујевачку гимназију. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду на две групе: Енглески језик и књижевност и Скандинавски језици и књижевности (са шведским као главним језиком). Магистрирала је на тему *Изражавање семантичких обележја „живо“ / „неживо“ у енглеском језику*. Ради као асистент за методiku наставе енглеског језика и морфологију на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Носилац је дипломе за професоре енглеског језика Celta међународног удружења International House, а била је и стипендиста Шведског института. Пише докторат из методике наставе енглеског језика везан за нижи основношколски узраст што је и поље њеног научног и стручног интересовања.

### **Ала Татаренко**

рођена је 1962. године. Ради као доцент на Филолошком факултету Универзитета у Лавову (Украјина). Бави се историјом српске (и других словенских) књижевности, књижевном критиком, питањима српско-украјинских културних веза. Аутор је више чланака, есеја и студија на српском, украјинском, пољском језику. Живи у Лавову.



## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћиричним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се у припреми рукописа придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* 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 кришике*, 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 (*Литератури*), 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)  
[www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje](http://www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje)

**Жиро рачун** (динарски)

840-1446666-07, партија 97  
Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

**Штампа**

Импрес, Крагујевац

**Тираж**

300 примерака

*Наслеђе* излази три 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 б.б) : Филолошко-уметнички факултет,  
2004- (Крагујевац : Импрес). - 24 cm

Полугодишње

ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)

COBISS.SR-ID 115085068





