



Наслеђе

Наслеђе

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ

ГОДИНА IV / БРОЈ / 7 / 2007

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

САДРЖАЈ

НАУЧНИ РАДОВИ	8
Бранка Радовић ПУТЕВИ ОПЕРЕ ДАНАС	9
Малиша Станојевић УПОТРЕБА НАПОРЕДНОГ ЦИТАТА У ТУМАЧЕЊИМА КЊИЖЕВНИХ ТЕКСТОВА	23
Sanja Bahun THE SUCCESS OF FAILURE: WALTER BENJAMIN'S PHILOSOPHY OF HISTORY	31
J.-J. Rousseau Tandia Mouafou LECTURE STYLISTIQUE DE LA DESCRIPTION DANS <i>LES CONFESSIONS</i> DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU	55
Ђорђе Деспић ФУНКЦИЈА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ И ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА СУБЈЕКТА У <i>БУРЕТУ</i> ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ	67
Душан Живковић ОДНОС КАРАСОВИХ ПОРТРЕТА У РОМАНУ <i>ОМЕР-ПАША</i> <i>ЛАТАС</i> ИВЕ АНДРИЋА И ТЕОРИЈЕ „ОТВОРЕНОГ ДЕЛА“ УМБЕРТА ЕКА	79
Jocelyne Le Ver LA HAINE DE L'AUTRE DANS: <i>L'ÉTÉ 1939 AVANT L'ORAGE</i> DE JEAN-PIERRE CHARLAND	95
Marina Petrović-Jülich DER PANTRAGISMUS ALS LEBENS- UND KUNSTAUFFASSUNG FRIEDRICH HEBBELS	103
Данијела Васић ЕЛЕМЕНТИ КОСМОГОНИЈЕ И ТЕОГОНИЈЕ У НАЈСТАРИЈЕМ ДЕЛУ ЈАПАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	111
Илијана Чутура ПОРЕДБЕНЕ КОНСТРУКЦИЈЕ СА ВРЕМЕНСКИМ ПРИЛОГОМ	125
Невена Вујошевић ПРОБЛЕМ АНАЛИТИЧКОГ ПРИСТУПА МУЗИЦИ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА	131

МЕТОДИКА НАСТАВЕ	144
Емина Смловић ПРИНЦИПИ ПОЧЕТНЕ ВИОЛИНСКЕ ПЕДАГОГИЈЕ	145
Eva Langsteinová, Pauline Jabbour HUDOBNÁ VYCHOVA NA SLOVENSKU	157
КРИТИКЕ	172
Биљана Сикимић ПРОБЛЕМИ СЛОВЕНСКЕ ФИЛОЛОГИЈЕ	173
Ненад Николић ЕЛЕМЕНТАРНИ ПЕСИМИЗАМ ИЛИ РАЗОЧАРАНИ ОПТИМИЗАМ?	181
Јелена Петковић КОГНИТИВНОЛИНГВИСТИЧКА ПРОУЧАВАЊА СРПСКОГ ЈЕЗИКА	191
АУТОРИ НАСЛЕЂА	198



НАУЧНИ РАДОВИ

Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПУТЕВИ ОПЕРЕ ДАНАС

Питање савремене опере данас подстиче музичке критичаре, стручњаке, редитеље, али и бројне љубитеље ове врсте музике на размишљање о томе, какви су путеви и модалитети опстанка жанра у нашем времену. Је ли то само музејска врста или живи уметнички организам који се стално обнавља? Кратак историјат и подсећање на највеће ауторе опере у 20. веку у свету, као и на полазишта овог жанра у Србији, настављају се увидом у најновија остварења која би се могла сврстати у постмодернизам нашег доба, јер су изданци у новим операма неколико младих жена-композиторки које се на нови начин обраћају и жанру и публици. Њихова дела комуницирају са публиком млађих генерација, али стичу поштоваоце и међу онима који обожавају „гвоздени“ репертоар. Како се национална опера третира и где су путеви њеног развоја у нашем времену представља и завршетак самог рада који поставља многа питања, даје извесне одговоре, али и подстиче на размишљање. Између осталог и: постоји ли женско музичко писмо код нас? Хоће ли доћи до преокрета у нашој средини као и односа према националном бићу и оперском жанру или ће се ипак све завршити у музеју? Одговори су наговештени и понуђени читаоцима.

Кључне речи: опера, савремена опера, национална опера, српско женско музичко писмо, иновације у режији, музејски жанр, модеран жанр

Из историје

Најближа и најпопуларнија музичко-драмска форма данас или вокално-уметничка и сценска свакако је и код нас и у свету – опера. Ипак, стално се питамо, какви су путеви њеног стварног битисања, опстанка, егзистенције? Има ли прогреса или је све у многобројним истим, сличним поставкама дела неколицине великих оперских композитора прошлости? Од настанка опере, свако историјско и стилско време, па и сваки појединачни стваралачки опус доносили су различите одговоре на питање, где је место оперској уметности?

Опера је настала на самом крају 16. века, а већ је на почетку 17. века дала значајна остварења и резултате. Монтеверди (С. Monteverdi) (1567–1643) је својом раном опером „Орфеј“ (1607),

нарочито последњом, „Крунисање Попеје“ (1642) значајно замахнуо оперским штапићем и као чаролија откривала се разноликост идеја, домета и остварења током целог 17. века. Ширење као плима, као незаустављиви талас популарности и општег прихватања, који је изнедрио отварање бројних позоришта широм Италије из које је поникла, преко Француске, Немачке до Енглеске донео је један нови синтетички жанр у бројним својим варијантама.

После многих аутора барока од којих су је највећи сасвим занемарили (Ј. С. Бах, J. S. Bach), а други јој се потпуно посветили у већем делу живота (Г. Ф. Хендл, G. F. Händel), настају бројне кризе жанра, најчешће из једног јединог разлога – због нарушавања односа драме и музике, текста (либрета) и музичког дела, речи и њене музичке обраде.

Од преко 40 Хендлових опера, данас је веома мало живо и присутно на сцени, углавном поводом великих годишњица. Па и тада изводе се само неке, „Ксеркс“ (такорећи искључиво у енглеским театрима), „Агрипина“, „Риналдо“, „Тамерлан“ – и тек по нека још. Оне не чине данашњи оперски репертоар великих светских кућа.

Велики реформатори опере у историји музике, најпре Глук (K. W. Gluck), а затим Моцарт (W. A. Mozart) у 18. веку као и Вагнер (R. Wagner) у другој половини 19. века на различите начине и у различитим временима решавали су проблем односа музике и драме.

Поред практичних уобличавања у свим својим музичким драмама, Вагнер је донео и опширна теоријска објашњења у својој студији „Опера и драма“ у којој је исцрпно говорио о односу песника и музичара. (Дело је на страним језицима познато одавно, на нашем тек онедавно!)

„Песник и музичар овде личе на двојицу путника који су кренули с једне раскрснице у супротним правцима, корачајући без предаху унапред. На супротној тачки Земље поново се срећу. Сваки од њих је обишао половину планете. Сад испитују један другог и саопштавају један другом шта су видели и пронашли. Песник приповеда о равницама, планинама, долинама, пољима, људима и животињама које је сусрео на свом путовању копном. Музичар је путовао морем и извештава о чудима океана, на којем је неколико пута умало потонуо, чије су га дубине и страшни облици испунили привлачном језом. Обојица, подстакнути приповедањем оног другог, неопозиво одлучују да упознају и другу страну онога што су сами видели, како би утисак који су стекли само у машти- преобразили у стварно искуство. Стога се опет раздвајају да би сваки од њих употпунио своје

путовање око света“ ...на крају тог пута... “Песник је постао музичар, а музичар песник: сад су обојица потпуни уметници.“¹

Оваква размишљања део су поглавља „Песништво и музика у драми будућности“. А „драма будућности“ веома често изгледа сасвим антивагнеријански. Ако је чак и остарелог Вердија (G. Verdi) запљуснуо вал вагнеријанства, касније у 20. веку, музичке драме као да су чешће настајале упркос, него у сусрет Вагнеровим. Не поштујући пасионирано хронолошки ред настанка, помињемо ране и најзначајније.

Дебисијева (C. Debussy) опера „Пелеас и Мелисанда“ (1902) по Метерлинку (M. Maeterlinck) прави је импресионистички изданак, расточених боја и хармонија, неухватљиве Метерлинкове идеје, папирнатих ликова, опера туге, незнања, опера немогућег, неизрецивог једном речју права импресионистичка опера. Но, иако у потпуности представља симболистички изданак галског духа, пажња према артикулацији и изговарању сваког слога француских речи потпуно је опсесивна. Не сме се заборавити да је Дебиси био тајни обожавалац Вагнеровог „Парсифала“ исто као и Мусоргскијевог (Musorgski) „Бориса Годунова“. Многи сматрају да је композитор начинио револуционарни и одсудни наставак Вагнерове бескрајне мелодије у свој специфични бескрајни речитатив, па самим тим, ако ничим другим, показао да поред Вагнерове опере нико није могао проћи недотакнут.

Једна од најцењенијих најзначајнијих опера експресионизма, „друге бечке школе“, поетског надреализма Георга Бихнера (Georg Büchner) и чудесне комбинације новоусвојене и новопронађене додекафонске технике, опорог израза и језика авангардне Албана Берга (A. Berg) је опера „Воцек“ (1925). Под утицајем учитеља Шенберга (A. Schönberg) и значајног уплива музике Вагнера и Малера (G. Mahler), Берг је проговорио језиком страшних приказа, дисонанцом, нагомиланом какофонијом изазивајући шок и непоновљиви продор у свест слушалаца.

Иако не користи лајтмотиве на вагнеријански начин, музичко ткиво је њима натопљено, а музичка драма у свим елементима представља наставак Вагнерове.

Неколико година касније настала је Бергова опера „Лулу“ (текст Франц Ведекинд, F. Wedekind), на којој је Берг радио до своје смрти и није успео да је заврши.

1 Rihard Wagner, *Opera i drama*, Madlenianum, Beograd, 2003, 204.

Оба дела можемо посматрати и као израсла из Вагнера, али и опортуна нежној, лирској трагедији коју је начинио Дебиси, као антитезу импресионистичкој опери и супротност.

Не занемарајући оперско стваралаштво Менотија (G. C. Menotti) (1911–2007) које је у највећој мери ослоњено на велике италијанске претходнике, пре свих на Пучинија (G. Puccini), али и Вердија (G. Verdi), посебно на веризам као на оперски музички правац, оцењујемо његову оперску уметност пре свега као еkleктичну².

Један од највећих композитора 20. века, Игор Стравински, огледао се и на пољу опере-ораторијума („Цар Едип“) као и на пољу опере. Али, светски познати су првенствено његови балети који се изводе на и код нас („Жар птица“, „Петрушка“ и „Посвећење пролећа“).

У 20. веку опера живи, али не више оним интензитетом којим је на светској музичкој сцени пулсирала у претходном, 19. веку.

Из савремености

Посматрајући савремена дешавања, она се крећу тако рећи у истим географским координатама као и приликом настанка: у Италији, Немачкој, Аустрији и Великој Британији. Као што се у највећој мери у 20. веку светска друштвена, историјска, економска и технолошка збивања премештају у САД, природно је и очекивано да је ова земља изнедрила у нашем и непосредном, претходном времену читав низ аутора који се на одређени начин баве музичком сценом.

Један од најзначајнијих композитора опере у 20. веку је Енглеz, Бенџамин Бритн (B. Britten) (1913–1976) који је у својој позоришној продукцији успео да помири наизглед непомирљиво – да напише озбиљна и комуникативна дела, да оствари ефекте на сцени који нису сами себи циљ а који, у неокласичном духу и стилу, исказују на једноставан начин вечите идеје. Бритн је сам одредио своје утицаје: Персл (Pursel), Верди, Малер, Мусоргски, и у извесној мери – Дебиси. Критичари су о њему изрицали различите судове: „Он је личан а да није модеран“³

Он поседује чуло за сцену и сценско, говорећи језиком који се, не само због „признатих“ и поменутих утицаја, сматра еkleктич-

2 Популарност су достигла нарочито дела „Амелија иде на бал“ (1936), „Медијум“ (1946), „Телефон“ (1947) и „Конзул“ (1950). Меноти је живео је у САД, поседовао је изванредно сценско чуло и осећај за сценско збивање и сценску радњу.

3 Claude Rostand: *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1990, 44.

ним, и то је и најбоља и најближа његова дефиниција. Што значи да би га, слично као и Менотија, у ствари требало одбацити из неке могуће а ненаписане историје опере 20. века или тек само његово стваралаштво дотаћи.

Испоставља се наиме, да као што се најбољи балети пишу на најједноставнију, „најпростију“ и најмање иновативну музику, опера 20. века, она која посеже за језиком прошлости, а клони се превише модерних проседа има шансу да оствари ма и најмању комуникацију са гледаоцима и слушаоцима.

Дали је рецепт заиста еклектицизам, односно неки поједностављени стил и језик, структура која нужно подразумева класичне оперске елементе као што су арија, дует, терцет, издвојене и засебне хорске и оркестарске нумере?

Неколико опера Б. Бритна упознали смо на нашим сценама, извођене су са великим успехом. Најбоља од њих је свакако „Питер Грајмс“ (1945), не заостаје ни „Насиље над Лукрецијом“ (1946) као ни комична опера „Алберт Херинг“ (1947).⁴ Низ других дела („Били Бад“, „Окретај завртња“, „Смрт у Венецији“ и др.) сведоче о једном од најбогатијих оперских опуса у нашем времену. Једноставне радње, сижеи и јасно писана либрета без преплитања више радњи и више ликова, као да представљају прототип добре текстуалне подлоге и за најновија остварења.

Бритн такође сведочи о још једном важном елементу: оперски композитор мора највише да води рачуна о вокалним линија, о певности мелодија, о партијама главних јунака.

Две гране опере

Очигледно је да (једна) линија оперског развоја представља римејк класичним делима насталим много раније, јер негује пре свега мелодијски израз, у хармонији не доноси никакве иновације, једном речју, не служи се новинама ни у једном средству музичког изражавања. Њу ће сви слушати, али истовремено и потцењивати, јер је све то „већ речено“ и „већ слушано“ и „већ виђено.“⁵

Други правац у развоју опере нашег времена следиће оне путеве иновација које подразумева модерно музичко писмо (постмо-

4 „Насиље над Лукрецијом“ изведено је у Мадлениануму, Земун, 1999, а „Алберт Херинг“ на сцени Народног позоришта 1979.

5 Како у нашим личним естетским поставкама рецепција дела код публике и извођача представља важан елемент у вредновању дела – ова категоризација отпада. Узгред, следећи принципе авангарде, морали бисмо одбацити нека од врхунских дела, јер су стилски (заиста) анахрона, а овом приликом ту помињемо само стваралаштво Рахмањинова настало у 20. веку а дубоко стилски „померено“ ка 19.

дерно и прихваћено од многобројних „изама“). Подразумевају се експерименти са гласом (гласовима) и, у начелу, не води се посебно рачуна о третману вокалног апарата, већ се третира на исти начин као инструментални у инструменталним оркестарским делима.

Да ово није само констатација проистекла из односа специјално немачких композитора према вокалном изразу, сведоче неколико савремених америчких аутора који своје склоности ка минимализму, редукционизму и сл. демонстрирају управо у домену опере.

Један од најистакнутијих живих композитора свакако је Филип Глас (Ph. Glass) (1937) чија је опера „Ајнштајн на плажи“ (1974–75) постала светски позната. Технику минимализма у опери демонстрирао је још млађи амерички аутор Џон Адамс (John Adams) (1947) у опери „Никсон у Кини“ (1984–87). Међу још млађима је и енглеско „чудо од детета“ Томас Адес (Thomas Adès) (1971) који је међународни успех постигао управо својом опером „Пудерисање лица“ (1994–95). Према остварењима насталим у последњој деценији 20. века и данас, још увек не поседујемо довољну временску дистанцу за предвиђање даљих путева опстанка ових дела.

У сваком случају, ова „друга струја“ или грана која користи модерне методе компоновања, од додекафоније до минимализма такође је проистекла из традиције, иако се ње најчешће одриче. Већ је Моцарт људским гласовима давао атрибуте инструмената и бројним пасажима и виртуозностима постигао невероватан развој управо оваквог типа опере.

Док је он то још увек радио у класичним размерама, односима и стилу током 18. века, на крају 19. Вагнер је своју идеологију спровео, како се говорило „упркос певачима“, ширећи до огромних опсега људски глас, захтевајући да се чује, разазнаје и доминира упркос сталном фортисиму целог, огромног оркестра са бројним, додатим лименим дувачким инструментима. Такви гласови данас су посвећени извођењу специјално Вагнерове музике у за то специјално намењеном позоришту, какво је Вагнерово „светилиште“ у Бајројту. Певачи се зову данас „вагнерзенгери“, аналогно „моцарзенгерима“, а обе те категорије су уско специјализоване за извођење управо, најчешће и једино, музике ове двојице аутора.

Крици, огромни распони гласова, специјална врста певања-говорења („шпрахгезанг“) особине су које су из Вагнерове опере као и из опере његовог савременика Рихарда Штрауса (R. Strauss), а то су „Салома“, „Електра“ и др., директно нашле пут до музике Шенберга, Берга и других аутора експресионистичке оријентације.

Композитори националне оријентације, припадници савремених националних школа 20. века негују специфичну врсту опере која је такође поникла из њихове традиције, не само музичке, фолклорне, већ и литерарне. С једне стране бајковити свет словенске приче оплодио је многа модерна дела (Прокофјев: „Заљубљен у три наранџе“), а с друге стране, крваве литерарне драме оплођују се у новим временима преношењем у друге историјске ситуације и географска подручја (Шостакович: „Леди Магбет мценског округа“, 1934, прерађена 1963. под називом „Катарина Измајлова“). Користећи дела великих руских писаца, најпре Гогоља (опера „Нос“, 1930), Шостакович (1906–1975) је у своме најбољем делу, писаном по причи Љескова, опери „Катарина Измајлова“, са много напругнутости и драматике успео да уђе у сложене психолошке ситуације главних јунака, а оштрим дисонанцама у хармонији као и свим осталим средствима музичког израза: мелодијом, вокалним деоницама, оркестром успева да постигне веома сугестивне, упечатљиве утиске на публику, па није чудно што је ова опера пронашла пут до светских позорница⁶.

Настала на почетку века, као изданак нове генерације чешке националне школе 20. века, опера „Јенуфа“ (1916) Леоша Јаначека (1854–1928) успео је пример музичке драме националне оријентације, натопљена је моравским мелосом и невероватно прецизним односима између речи и тона, успостављеним тако да мелодијска линија, било гласа или инструмента доследно прати мелодију говорене речи моравских сељака.

Управо је ова музичка драма извршила огроман утицај на наше композиторе, посебно на највећег од њих, Петра Коњовића (1883–1970), чија музичко-сценска дела представљају до данас највеће домете српске опере. Пет опера, музичких драма, обележавају такорећи цео век у развоју овога жанра код нас, јер је прва од њих, „Женидба Милоша Обилића“ („Вилин вео“) у првој верзији изведена 1917, прерађена у Загребу 1922, а последња, „Отаџбина“ чак десет година после смрти аутора, 1980. године. „Кнез од Зете“, по драми Лазе Костића „Максим Црнојевић“ (1927), „Коштана“ (1931) и „Отаџбина“ све су националне музичке драме 20. века чији је вокални језик, много више него што су то макро или микроформа, оркестрација, хармонија и други елементи, одредио њихово место и однос према перцепцији дела у времену када су настале, а и да-

6 Нову поставку Шостаковичеве опере „Катарина Измајлова“ београдска публика је видела 2006. у Сава центру. Извођачи су били ансамбли СНП Нови Сад (редитељ Дејан Миладиновић).

нас. Комична опера „Сељаци“ (1951) изузима се по духовитом обраћању Мачви и мачванском селу 19. века.

Од свих ових дела, „Коштана“ (по Бори Станковићу, либрето написао сам аутор) се сматра најзначајнијом опером у српској музици до данас, а ипак, она се ретко изводи, кратко задржава на репертоару и није успела да се наметне публици, тако да је њена вредност, сагледана по уско уметничким критеријумима, сврстава на тако високо место, а да је данашња публика уопште не познаје.

Веома рано, тек неколико година после првенца у српској историји музике, опере Биничког „На уранку“ (1903), настала је и једночинка Стевана Христића по тексту Ива Војновића из „Дубровачке трилогије“, опера „Сутон“ (1925).

И то је све у тој првој, важној и великој генерацији српских композитора која је изникла из Мокрањчевог „шињела“.

И док Коњовићеве опере и у тексту-либрету и у музици носе снажне печате тла, фолклорног идиома, дотле Христићева једина опера дугује много више француској лирској музичкој драми из друге половине 19. века (Масне, Massenet / Гуно, Gounod) као и веристичкој Пучинијевој лирској опери.

Ако одвојено посматрамо две важне категорије оперске уметности – стваралаштво и извођаштво, онда скоро да ћемо добити две различите слике.

На сцени новосадске и београдске опере у другој половини 20. века и на почетку 21. изводе се дела чији се стилски дискурс веома сужава на „гвоздени репертоар“ (Росини, Rossini / Верди, Пучини), тек по неки француски или руски аутор, све заједно далеко скромније и суженије него пре 50. година.

Остављамо новију историју српске опере за неко будуће разматрање у коме не бисмо изоставили дела и целе опусе Настасијевића, Логара, Херцигоње, Радића и других наших аутора са напоменом да је последњих година, првих у 21. веку захваљујући делима четири младе композиторке, оперски жанр добио легитимност и извесност опстанка у нас.

Женски род опере

У времену постмодерних стилских кретања једна појава плени пажњу. Домаћа опера постаје женска у оном смислу да су истакнути, до скоро и њихови једини ствараоци – управо жене. То и не значи да је у питању „женско писмо“ и „женски рукопис“, али жене су и композитори и чине претежни део екипе која се окупља око

талентованих жена. Такође, у њиховим делима, иако није једина, ипак је претежна улога жена и женских ликова.

Најпре је Ања Ђорђевић (1970) начинила искорак у својој успелој камерној опери „Нарцис и Ехо“ (Битеф театар, 2002), а затим Исидора Жебељан (1967), једна од оних уметница која је репутацију стекла у иностранству, па затим у својој, београдској средини, и доживела да јој се оперски првенац изведе најпре у иностранству, па затим и код нас, „Зора Де“ (Амстердам, 2003). Поход дела по иностраним сценама довео је до тога да је композиторка пришла раду на својој другој опери чија се премијера и овога пута најпре очекује у иностранству.

Затим је и трећа дама, по хронологији настанка дела, прва, композиторка Јасна Величковић (1974) која живи и ради у Холандији имала успешну премијеру своје опере назване „Dream Opera“, чије је прво извођење било у Пирану (Словенија, Театро Тартини, 2001). Очекује се поставка дела и код нас.

Успешна млада композиторка, четврта у низу дама, Ирена Поповић, направила је римејк Моцарту и премијерно извела на сцени Сава центра контроверзно дело „Моцарт, лустер лустик“, повезујући и директно сучељавајући рок, поп и тзв. озбиљну музику (Сава центар, 2006, режија Џеј Шайб, Jay Scheib).

Да једном самом и једином аутору данас није једноставно да се изрази самостално у оперском жанру и да постоји могућност за разнолики тимски рад на овом плану показало је троје композитора радећи по један чин опере у пројекту названом ОПЕРПРРА (ЈЕ ЖЕНСКОГ РОДА). Концепцију и режију урадио је Бојан Ђорђевић. Први чин припао је Горану Капетановићу и музици названој „Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће Мале сирене одвео у потпуну пропаст“. Други чин припао је музици Ање Ђорђевић под називом „Огласи“ и Your name here Jeniffer Wallshe, као трећи чин (Белеф, Ботаничка башта Јевремовац, 2005).

Поред Горана Капетановића са једним чином опере, још једна „мушка“ опера, овога пута Димитрија Големовића изведена је у Новом Бечеју, на завршетку овогодишњег мајског фестивала „Обзорје на Тиси“ (2007). Либрето и музику написао је сам Големовић, а назив „Дечак који се ничега није бојао“ настао је по народној причи.

Списак неизведених српских опера дужи је од списка изведених. Од оних које се још увек налазе у поседу својих аутора, библиотека, заоставштина, тешко да ће, културном политиком која се

води свих ових година, било која бити представљена јавности, бар нема таквих најава из Београда или Новог Сада.

Уместо нових домаћих остварења, данас се питамо како опера да преживи у новим друштвеним, историјским и уметничким временима, а пре свега у компјутеризованој стварности, поред нових технолошких достигнућа, видеа, телевизије и др?

Стара опера у новом руху

Пратећи нашу концертну и сценску музичку праксу сведоци смо постепених, али све интензивнијих режијских иновација на старим и свима познатим делима. Ако опера „Саломе“ Рихарда Штрауса, која је закорачила у експресионизам 20. века дозвољава, чак и подразумева извесна режијска померања у правцу нашег времена, па, уличне банде, сломљене флаше и „лоши момци“ са улица мегалополиса, постају део модалитета у прилагођавања либрета и приче из старине најновијим временима (режија Бруно Климек, Народно позориште, Београд, 2003).

Можда исто тако и „Катарина Измајлова“ Дмитрија Шостаковича у симболизацији вечитог зла и крвавих убистава, иако су јој давне претече у Шекспиру и Вердију, никада не губи на актуелности, па је окосницу приче могуће пренети у сваку средину и на сваки меридијан. У суштини, „неоперски“ сиже са свим негативним ликовима протиче у мрачној атмосфери у духу изреке „човек је човеку вук“ у „пацовским“ временима која се јављају скоро у правилним историјским размацама у свим земљама, нацијама, срединама (режија Дејан Миладиновић, Српско народно позориште, Нови Сад, 2006).

Навели смо две опере код којих су скоро очекивани и могући захвати на приближавању либрета данашњој психологији гледалаца и очекивањима слушалаца. Међутим, када су у питању дела класичног репертоара, која код нас имају дугу традицију класичних поставки, костимираних у духу епохе и времена у којима се радња дешава, резултат постаје неизвеснији, а пријем код публике неиспитан.

За таква дела сматрамо пре свих Вердијеву „Травиату“ рађену на сентиментални, романтични и мелодраматични либрето А. Диме (А. Dumas) Сина. Главна јунакиња је у најновијој поставци на сцени Мадленианума у Земуну, а у режији Руса Јурија Александра, постала права проститутка са асфалта, а понегде маштовита играрија досезала је до кича, до шкрипе аутомобилских кочница, завијања сирена, до свих додатих звукова велеграда. Од једних

прихваћена, од других оспоравана, искуства немачких театарских поставки увела је равноправно и код нас (Мадленианум, Земун, 2006).

Друго такво дело, Белинијева (V. Bellini) опера „Норма“ представљала је и оперски редитељски првенац искусног драмског редитеља Небојше Брадића. Либрето о љубави и жртвовању, из времена ратова Гала и Римљана пребацио је у савремено доба, не устежући се од увођења гестаповаца на моторима, тенкова, борних кола, што је све испунило сцену Сава центра. Међутим, није се задирало у саму партитуру, у нотни текст, и колико год реакције биле бурне и неодобравајуће за инсценирају, изванредни солисти су све то ставили у други план (Српско Народно позориште, Нови Сад, Сава центар, 2005).

У популарној Пучинијевој лирској музичкој драми „Мадам Батерфлај“, поред коришћења компјутеризоване слике, филмског платна, „треће димензије“, значајно је скраћено и сажето музичко ткиво, а и делови који су остали обезначени су управо брзином промена слика на великом платну, тако да су сасвим дошли у други план. То није више прича о поносној гејши, већ о продавачици љубави из Јапана, некадашњег и садашњег, града Нагасаки са остацима атомске бомбе и радиоактивног отпада. Било је инвентивно, другачије и – прихватљиво, (редитељ Дејан Миладиновић, Мадленианум, Земун, 2007).

У исто време, док се на сцени Мадленианума изводи нова, експериментаторска верзија, иста опера је на сцени Народног позоришта у уобичајеној костимираној и класичној поставци, у свим својим дужинама и без икаквих скраћења. Скоро да бисмо узвикнули да је то управо оно што треба – па да се сама публика одреди према својим афинитетима коју ће представу и поставку да гледа и слуша.

Само неколико примера казују како има инвентивнијих реализација, као и промашених, што све говори најпре о покушајима појединаца и институција да се укаже на могуће путеве превазилажења јаза између различитих генерација публике, када се ради о познатим и старим делима.

Где је ту национална опера?

Рекли бисмо да из свега што смо навели проистиче да је често изрицана синтагма „националне опере нема“, у ствари нетачна, да она само значи „нема националне опере на сцени националног театра“ (Народног позоришта у Београду).

То јесте истина, али не и неопходност. Показало се на нашим примерима да се опере пишу и изводе на неким другим, алтернативним сценама, чак и на отвореном простору (Ботаничка башта), да се једна од сцена, приватна опера Мадленианум у Земуну, чак и специјализује за нове, модерне, експерименталне поставке. Опере се изводе ван Београда и Новог Сада, ванинституционално. За то није довољна храброст, већ пре свега искорак у ново, машта, знање, умеће... пре свих редитељско.

Многи отпори долазе од стране најумнијих и најпозванијих стручњака који се грое таквих инсценација јер сматрају да су њима угрожени и аутори, а посебно извођачи, солисти, највише певачи, од којих се очекује слободна игра, глума, усавршене сценске кретање, плес и сл., а вокални извођачки сегмент стављен је нужно у други план.⁷

На начин диригента Јагушта и ми смо делимично размишљали у музичкој критици нове поставке Пучинијеве опере „Мадам Батерфлај.“⁸ Ипак, када се дело изведе у целини, без интервенција, прерада, спајања и раздвајања делова мимо онога што пише у партитури и што је аутор са ауторитетом и искуством протеклих столећа утврђено – не можемо много оспоравати. Али све скраћене верзије, прераде, промене карактера, па и радње и типологије ликовва – изискују таленат раван композиторском да би се то извело без повреда аутографа и са подједнаким успехом као оригинал. А то се сасвим изузетно и ретко догађа.

Иако се сцена националног театра последњих деценија не уступа савременој опери, посебно националној, виталитет овог жанра тражи нове пукотине и пробија се на посредне, лакше, можда и примереније начине до публике.

Тако, с једне стране присуствујемо токовима настанка и развоја српског женског оперског писма, а с друге стране режијским иновацијама познатих дела великих аутора, у дослуху са светским покретима и „трендом“ савременог театарског тренутка.

Хоће ли доћи до преокрета или ће све завршити у музеју?

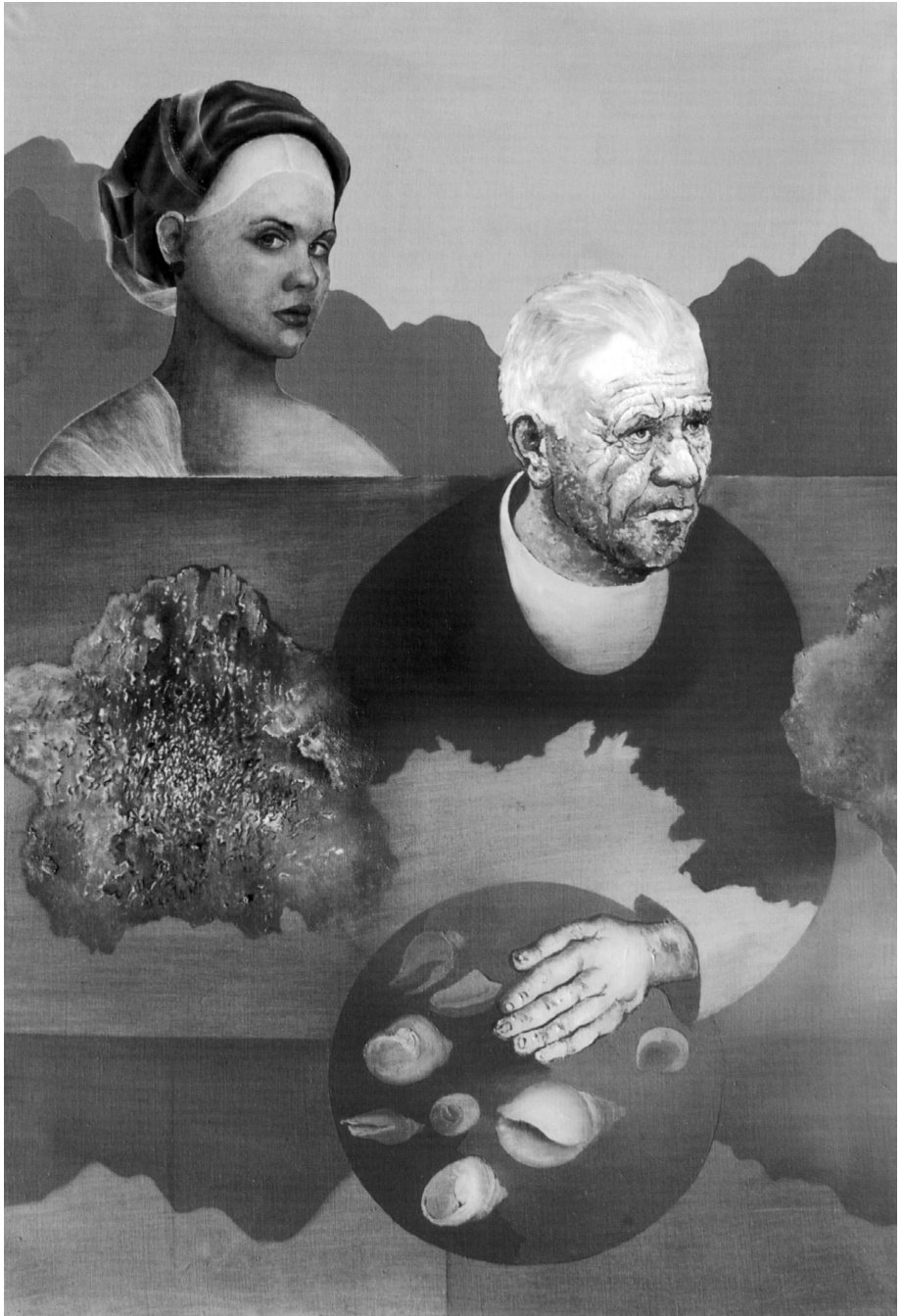
7 На јавним трибинама на овај начин говори диригент Младен Јагушт (Кућа Павловића, Београд, 22. 05. 2007, о модерној поставци Вердијеве опере „Магбет“, чију су премијеру извели ансамбли СНП Нови Сад).

8 Више о томе у „Политици“, среда, 16. мај. 2007, рубрика Култура, 17 („Батерфлај у трећој димензији“, музичка критика Бранка Радовић).

Branka Radović**TRENDS IN OPERA TODAY**

Summary

The issue of contemporary opera nowadays moves many music critics, experts, directors, as well as many admirers of this kind of music to think about what the courses and modalities of the survival of the genre in our time are. Is this merely a museum genre or a living an ever regenerating music organism? The paper starts with a brief history and reminder of the world's greatest operatic authors of the 20th century, as well as the origins of the genre in Serbia, and moves on to provide in its later part an insight into some of the latest works that could be categorized as postmodernism of our time, since the offspring in the new operas are several young female composers who address both the genre and the audience in a new manner. Their works communicate with the younger audience but also gain admirers among those who worship the "iron" repertoire. How the national opera is treated and what the course of its development is in our time is dealt with in the concluding part of the paper which poses many questions, gives certain answers but also moves to thinking. Among other things and: is there such a thing as female musical idiom in our country? Will a shift occur in our environment as well as in the relationship to national being and operatic genre or will everything end in a museum? The answers are hereby implied and offered to the readers.



Малиша Станојевић
Филолошки факултет, Београд

УПОТРЕБА НАПОРЕДНОГ ЦИТАТА У ТУМАЧЕЊИМА КЊИЖЕВНИХ ТЕКСТОВА

У раду се истражују типови цитата/одломака и начини на које могу бити употребљени приликом тумачења књижевних текстова и настајања научног дела. На књижевно-теоријском плану расправља се о теорији цитатног читања и о цитату/фрагментима из ширег и ужег контекста, са посебним освртом на употребу напоредног цитата у тумачењима књижевних текстова.

Кључне речи: цитат, напоредни цитат, метода упоредних одломака, тумачење, текст, језичка култура, интертекстуалност, мулти-медиијалност

Читалац уметничког, публицистичког, истраживачког или научног текста препознаће два основна нивоа (стила) у једном тексту и то поступком који је традиционално устаљен, те и на трагу нових услова комуникацијског, односно сложенијег мултимедијалног система, када се, са нивоа стваралачког квантитета, писани текст приближава равни нивоу изговореног (усменог) текста. Овоме се свакако мора придодати и констатација да се приближавамо и особеном комуникацијском систему који не припада само писаној, односно само изговореној речи, већ је сликовни и виртуалан, и припада стилу који значајније утиче на сам однос према језику, његовом изразу, као и да у технолошком процесу надвладава оне форме које су се у култури јасно оцртале у усменој и писаној традицији.

Ово истраживање започињемо расправом о томе у којој мери исписујемо или изговарамо нови текст, нову информацију на публицистички, уметнички или научни начин, односно, да ли разликујемо оријентацију текстова, уметничких стилова и култура: оријентацију на транстекстуалност (што означава природни језик или збиљу) и оријентацију на интертекстуалност (употреба туђих текстова или коришћење језика културе). Наравно, према поставци саме теме ово истраживање укључује један нови моменат употребе цитата. Та би се одредница, условно, могла назвати „напоредни цитат“. Она се по својој природи сврстава у оквир књижевног

термина – цитат (lat. citatus – позван за сведока). У *Речнику књижевних термина*¹, ова одредница је представљена по начелу општер значења и употребе цитата, тј. као „навод, навођење нечијих речи, дословно или само по смислу, из књижевног или научног текста“². Типолошки, ово објашњење инсистира на значењу употребе цитата у форми илустрације, као потврде својих речи или као дела сложене структуре текста. Овоме се додаје и неопходност разумевања употребе цитата у повезивању са културном традицијом. У техници писања, при употреби цитата, укључују се знакови интерпункције, а значајнија дилема у вези са цитирањем поставља се онда када се не наводи извор, тј. када се употребљене мисли, текстовне целине, па и други склопови речи могу сматрати плагијатом.

Основно питање стила према овим констатацијама односи се, дакле, на оригиналност текста који је написан или изговорен. Уметнички, али и научни текст често је на удару саме рецепције, јер се у савременом свету развијених комуникација и повећане употребе језика културе, језика који је настао као плод феномена интертекстуалности у стваралачком поступку и самог књижевног, односно научног текста. Могло би се рећи да је написано све што се могло написати, а ипак, стваралачки процес се и даље креће, и у савременим условима враћа нас самом почетку савладавања односа према позајмљеним цитатима. Језичкој култури се у том смислу даје предност у научном процесу, док се од уметничког текста очекује смањена фреквентност употребе цитата. То би заправо значило да је тачна констатација из 90-их година 20. века да живимо доба интертекстуалне књижевности коју је, у својој књизи *Теорија циџиташности*, дефинисала Дубравка Ораић Толић. Већ у предговору ове књиге наведене су

„терминолошке дистинкције: 1. **цитат** — експлицитни интекст, елемент цитатне релације, 2. **цитатна релација** — интертекстуалана веза за коју је битна појава цитата, 3. **цитирање или цитација** — цитатни интертекстуални процес, 4. **цитатност** — својство умјетничке структуре грађене од цитата, односно по начелу цитирања“³.

У односу на ову типологију могуће су и друге класификације и то, пре свега, преко тумачења односа одломака, односно преко употребе фрагмената других текстова приликом стваралачког процеса.

1 *Речник књижевних термина*, Београд, 1985, 96.

2 Исто, 96.

3 Дубравка Ораић Толић, *Теорија циџиташности*, Загреб, 1990, 5.

Како је овде реч управо о тумачењу књижевних текстова, наш задатак није да говоримо о употреби цитата у стваралачком процесу и настајању књижевног дела. Међутим, ако кажемо да живимо доба интертекстуалне књижевности, то заправо значи да смо упућени на уочавање релације између стваралачког процеса и тумачења, што ће захтевати и примену биографске методе. Ова метода је у извесном смислу декларативно одбачена, али у тумачењима књижевних текстова, макар долазила од поклоника филолошког приступа и од самих структуралиста, она чини значајну грађу, јер препознавањем стила открива слој који је надасве индивидуалан и по карактеризацијама које су својствене том типу стваралаца тумачења могу се сводити на вредносне судове и домете уметничког текста.

У истом смеру, као што је то случај употребе цитата у стваралачком процесу, и у тумачењу књижевног текста одиграва се сличан процес, у извесном смислу и значајније постављен, јер је у формирању вредносног суда потребно имати референтност „сведока“, тј. потребно је навести и друга мишљења која иду ка томе да се једно дело представи, односно да се вреднују домети књижевног текста. Основна потреба, дакле, своди се на то да је неопходна илустрација, која подупире становиште тумача и даје му право да се према књижевном тексту тако односи. Међутим, није ретка појава да у истраживачком поступку недостају управо ти елементи који омогућавају употребу цитата, јер тумачења која постоје немају употребну вредност, или су она започета, а недовршена. Зато се намеће једно прагматично питање: шта учинити ако тумач књижевног текста иза себе нема узора и у којој мери може да, у функцији илустрације, употребљава напоредне цитате? На ово питање се може одговорити позитивно преко пројекције коју је у својој књизи *Демон теорије* значајније обрадио Антоан Компањон. У односу на теорију цитата коју је засновала Дубравка Ораић Толић, овај теоретичар бави се методом упоредних одломака. Комплексни систем који Компањон примењује у објашњењу ове методе заснива се на имплицитном позивању на

„намеру писца, ако не као циљ, предумишљај или претходну намеру, барем као структуру, систем и намеру на делу. Наиме, ако се сматра да намера писца није важна за одређивање значења текста, није савим јасно како објаснити ово опште давање предности тексту истог писца. Али, као што је на то указао амерички критичар П. Д. Џул у једном делу о филозофији књижевне критике, чак и критичари који су најздужанији пред намером писца као мерилом интерпретација

не оклевају да сакупе упоредне одломке да би објаснили текст на коме раде.“⁴

Ако бисмо се задржали на вредновању упоредног одломка, закључићемо да унутар тог поступка постоји додатна квалификација, тј. време настанка текста, јер, рећи ће Компањон, „употреба одломка другог писца из истог времена увек има већу тежину од упоредног одломка писца из неког другог времена“.⁵

Основно питање које сам, приликом проучавања књижевног лика једног од наших краљева, у усменој и писаној традицији, покренуо деведесетих година јесте управо постављено на самом почетку истраживачког поступка. Као Ролан Барт, и други критичари и научници, изнова сам поставио већ познато питање: може ли се навести и једна књижевна анализа која апсолутно заобилази методу напоредног цитата, коју је Компањон дефинисао као методу упоредних одломака. Према потреби тумачења та могућност узима се функционално, по принципу паралелизама, аналогички, преузимањем модела који се може несметано користити за утврђивање становишта критичког става, или у тумачењима карактеризација, понајпре оних спољних, изгледа књижевног лика, анатомије која је као код сликара у употреби приликом израде портрета.

Мултимедијалност је у основи, на принципима односа књижевности и сликарства, наметнула употребу напоредног цитата, јер наративни портрет се у извесном смислу на сликовит начин представља као сликарски и у обрнутом смеру — сликарски као наративни. Зато се сви дескриптивни поступци и све методе укључују како би се дошло до књижевног лика и његовог значења у историјском времену, у социолошком и културолошком погледу. Навођење на ову врсту тумачења текста утолико је значајније уколико се преплићу два или више уметничка израза, нпр. сликарски и књижевни. На овакав приступ упућује нас Лесинг у *Лаокоону*, а пишући *О проблемима Лаокоона* Војислав Ђурић наводи Леонарда да Винчија који сматра да поезију одликују ефекти приказивања, а сликарство приказивање ефеката. Песник је изнад сликара једино у представљању речи, а на истој равни с њим у слободном измишљању“.⁶ Зашто наводим ове идеје о прожимању уметности? Зато што у овом, али и у другим случајевима, оне чине основу за промишљања о напоредног цитату. Лесинг је писац текста који овде наводим као први извор. Он је приликом писања *Лаокоона* употребио и идеје других,

4 Антоан Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад, 2001, 85.

5 Исто, 87.

6 *Говор поезије*, Београд, 1966, 12.

јер су „проблеми Лаокоона и пре Лесинга постављани, па чак у извесној мери и решавани“.⁷ У прегледу свих мишљења која се баве границом између појединих уметности значајан број је употребљених цитата, јер се они, као такви, појављују као интерпретација, или као поновљени склоп речи, као што је у овом случају, како о томе пише Војислав Ђурић, створена обимна литература, којој је противуречност битна одлика. И у случају проблема Лаокоона, принципом напоредног цитата укључује се интенција или кохеренција коју дефинише Антоан Компањон, јер без интенције „паралелизам је слаб знак, случајна подударност: не може се ослонити на вероватноћу да иста реч има исти смисао у два различита случаја“.⁸

У примеру који следи напоредно коришћење цитата је у функцији употребе модела, који се укључује у структуру тумачења, по принципу припадности склопу текста који се читава, а на основу кога се тумачи поетизован лик. Узмимо за пример историјску личност краља Петра I Карађорђевића, али као књижевног јунака, и посредством трансформација које се читавају уочићемо замагљења историјске стварности, јер ћемо препознати снажан утицај усмене традиције чија је интенција да изгради легендарни лик. У тумачењу текстова показале се недостатак оригиналности, јер је овај лик изграђен на основама народне поетике која је свој многоструки утицај оваплотила у уметничкој литератури. Како су изграђени модели тумачења поетизације ликова кнеза Владимира и кнеза Јарослава Мудрог, тако се, по истом принципу, могу применити резултати тумачења и приступити употреби напоредног цитата у тексту који припада поетском тумачењу лика краља Петра I: у усменим саопштавањима приче примениће се „богата реторика која лик развија поетски, али његову суштину не мења“, и развијеном наративом, у писаној литератури, „да би се навеле све расположиве чињенице, те се ствара широка историјска слика са поетизованим ликом у стожеру“.⁹

У истраживачком поступку оваквог типа, више него у другим приликама, тумачење текста захтева већу употребу напоредног цитата, тј. дословно преузимање делова текста који су употребљени за тумачење другог уметничког или научног дела. То заправо значи да је потреба употребе ове методе неминовна, јер се у тумачењу текста једног дела појављују сличности до нивоа једнакости са већ постојећим деловима текста другог аутора, артикулисаним

7 Исто, 9.

8 Антоан Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад, 2001, 89.

9 Радмила Маринковић, *Светлородна госпођа српска*, Београд, 1998, 166–167.

у тумачењу неког другог дела. Та врста коинциденције је учестала, било да је реч о случајевима када се истражују области које нису биле предмет проучавања или у веома фреквентним тумачењима појединих књижевних дела о којима пише велики број истраживача. И у једном и у другом случају, било да је интерпретирано већ постојеће мишљење или је оно преузето у деловима (или целини), у тумачењу текста препознаје се прва метода, док је друга очигледна и има друго значење. За расправу ове врсте од важности је у којој мери је цитат ваљано употребљен и да ли је у вези са темом која је у обради текста, или се тај део текста односи на тумачење текста другог аутора и дела које је изабрано по принципима паралелизма из истог опуса. Техником писања, напоредни цитат уграђује се у текст и на идентичан начин — као што постаје саставни део тумачења, тако постаје и значајна одредница у рецепцији уметничког или научног текста.

Теорија књижевности ову област познаје као системско решење цитирања, као што смо то на почетку овог текста поставили, узимајући у обзир поузданост референце. Међутим, како код писаца, истраживача, тако и код оних који читају текст појављују се други нивои и значења како у стваралачком тако и истраживачком поступку истог тог текста.

Употреба напоредног цитата изједначава се са цитатним читањем. Ова феноменолошка ситуација изграђује се у модерним временима у самом процесу изабраних делова који се с посебном пажњом читају више пута, по принципу одбира текста у контексту и изван њега, где се и без потврђивања књижевних историчара и научника, читањем текста проналазе други слојеви, који стилски припадају језику културе, што у овом случају значи да су у стваралачком поступку коришћене многе методе, као и метода употребе напоредног цитата. Осврнемо ли се и на проблем читања и тумачења текста и попут Пол де Мана укључимо се у расправу о проблему наставе књижевности, отворићемо нова питања, а једно од њих је и могућност да се књижевност уместо проучавања као историјски или хуманистички предмет проучава „као реторика или поетика, пре него херменаутика и историја“.¹⁰

Метода упоредног одломка, коју као савремену теоријску мисао Компањон ставља високо на лествици вредновања у стваралачком поступку, а потом и у књижевној рецепцији, сматрајући је веома старом методом, јер се темељи на читању, поновном читању, и нај-

¹⁰ Пол де Ман, „Читање као повратак филологији“, превео Новица Милић, текст са интернет странице.

после на значењу упоређења, у извесном смислу чини основу употребе напоредног цитата, с тим што је метода упоредног одломка флексибилнија и као таква се сједињује у метафори, односно стилској форми. Употреба напоредног цитата је јаснија и функционално се приближава употреби цитата, с тим што је заснована на принципу паралелизма, а не као цитат „о истом“. Успешност употребе напоредног цитата јесте од значаја за тумачење текста у оној мери у којој се вокабулар употребљава у истом или сличном редоследу, с тим што се његова употреба заснива на употреби исказа само за тумачење текста. Ова мала расправа о тумачењу уз помоћ теоријске одреднице *напоредни цитати*, указује на дистинкцију са већ формализованом херменеутичком функцијом упоредних одломака.

Литература

- Речник књижевних термина*, Београд, 1985.
 Дубравка Ораић Толић, *Теорија цитативности*, Загреб, 1990.
 Антоан Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад, 2001.
 Војислав Ђурић, *Говор поезије*, Београд, 1966.
 Пол де Ман, *Читање као повратак филологији*, превод Новице Милића, текст са интернет странице.
 Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд, 1972.
 Волфанг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд, 1973.
 Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд, 1976.
 Радмила Маринковић, *Светлородна господа српска*, Београд, 1998.

Mališa Stanojević

THE USE OF PARALLEL QUOTATION IN THE INTERPRETATION OF LITERARY TEXTS

Summary

In this paper the attention is directed to the contents of the notion of “parallel quotation” and to the discussion of the modern theory that has given form to the hermeneutic function of “comparable fragments.” By the summary survey, this model is put in the position of the initial process of thinking, as a method which has been applied – more often than currently believed – in the language of culture. This investigation is based on the diachronic development of the concept known in the theory of literature as a “quotation,” including the value judgements of its typology. The theoretical studies by Antoine Compagnon and Dubravka Oraić Tolić have been used in discussing the theoretical contributions to the interpretation both of literary and of scientific texts.

From the point of view of the theory of literature, it has been pointed to the importance of the chain of reasoning in the context of modern ways of interpretation, by using modern theoretical thought which supplies greater freedom of approach to the language of culture, which has arisen as a result of the phenomenon of intertextuality. Special attention is paid to the difference from the currently known forms of quotations, and to the possibility of application of this model of parallel quotation during the process of investigation both in the reading and/or interpreting the literary and the scientific texts. This paper points out the models which support the possibilities of the use of parallel quotations as well as the method which defines more closely the technique of writing and quoting different opinions phrased in the identical set of words within the relevant sentence.

Sanja Bahun

University of Essex, Great Britain

THE SUCCESS OF FAILURE: WALTER BENJAMIN'S PHILOSOPHY OF HISTORY

In “The Success of Failure: Walter Benjamin’s Philosophy of History” Sanja Bahun offers a new reading of one of the most influential and most controversial philosophies of history in contemporary thought. This project is premised on the Benjaminian conviction that the “state of emergency” is a philosophical-historical given, a condition which demands a constant reconfiguration of our perception of and practice in history. Bahun probes the relevance of Benjamin’s thought for contemporary social and historical practice through an overarching reinterpretation of Benjamin’s late writings such as “On the Concept of History” (“Über den Begriff der Geschichte,” 1940), the texts comprising *The Arcades Project* (*Passagenwerk*), and the corresponding fragments from diaries and archives. Out of this reassessment, the concept of “un-success” or “failure” emerges as the structural and contentual crux of Benjamin’s philosophy of history.

Key words: Walter Benjamin, philosophy of history, historiography, Marxism, Messianism, historical interpretation

*“Read what was never written,” runs a line in Hofmannsthal.
The reader one should think of here is the true historian.
Walter Benjamin, Paralipomena to On the Concept of History*

Writing in that paradoxical interstice of historical time at the beginning of the Second World War, the period in between his incarceration in the French internment camp (as a German), and his tragic flight from the Vichy militiamen (as a Jew),¹ Walter Benjamin urged our conceptual vigilance: “The tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of emergency’ in which we live is not the exception but the rule. We must attain to a conception of history that accords with this insight.”²

1 I refer here to the period marked by the French transition from a Fascism-opposing to a collaborationist nation. On Benjamin’s last years in France, see, Ingrid Scheurmann, “Als Deutscher in Frankreich: Walter Benjamins Exil, 1933–1940,” *Für Walter Benjamin*, eds. Ingrid Scheurmann and Konrad Scheurman (Frankfurt: Suhrkamp, 1992) 96 et passim.

2 Walter Benjamin, “On the Concept of History” (“Über den Begriff der Geschichte,” 1940), *Selected Writings*, vol. IV: 1938–1940, trans. Edmund Jephcott et al., ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003) 392; subsequent references to this work will appear in the text as “Concept” followed by a page number; other citations from the same edition will be referenced as SW. The citations of the German original in the present essay are from: Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,”

Benjamin, of course, could choose “the time to which the course of our own existence has once assigned/exiled [*verwissen*] us” (“Concept” 389) no more than anyone else. Yet, this call and Benjamin’s prolific writing activity in his last years indicate that the thinker did choose to perceive the state of emergency in which he lived as a unique opportunity to illuminate political and cultural history. The mature Benjamin never tired of repeating that the true nature of history may be disclosed precisely in an exilic moment fraught with danger—the moment of standstill that congeals the dynamics of history in a usurpation of complacency (391).

The alternative model of historiography which Benjamin proposed has enduring significance. For, the warning that the state of emergency “is not the exception but the rule” and that this condition demands a constant reconfiguration of our perception of and practice in history, has lost nothing of its relevance. It is in the light of the current “stage of emergency” that this article revisits Benjamin’s theory of history and history-writing. My focus on Benjamin’s mature writings, in particular his last known work, “On the Concept of History” (1940), bespeaks the specific intentions of the present text: to propose a constellation of present and past, a constellation which might crystallize and activate in the present the materiality of a (hidden, unknown, alternate, subjugated) moment in the past. For only by grasping “the constellation into which [her] own era has entered, along with a very specific earlier one” can the historian relinquish antiquarian and escapist tendencies and conceptualise the present as the Now-time [*Jetztzeit*]—active, responsible, specific, yet “shot through with splinters of messianic time” (“Concept” 397).

Problematic Prelude

I shall start this consideration of Benjamin’s philosophy of history by presenting some common problems in the assessment of Benjamin’s thought. As it will be made evident, my decision to start with “negativity” rather than by a positivist definitional exercise is informed by the

Gesammelte Schriften (GS), eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt: Suhrkamp, 1974–1989), vol. I/2, 693–703. The reader interested in consulting the Serbo-Croatian translation of Benjamin’s theses should be cautious: Milan Tabaković’s translation of the text is frequently imprecise (cf. Valter Benjamin, “Istorijsko-filozofske teze,” *Eseji*, trans. Milan Tabaković [Beograd: Nolit, 1974] 79–90). Tellingly for the time when it was published, Tabaković’s translation offers a particularly vague rendition of Thesis I, the fragment in which Benjamin proposes a new alliance between theology and historical materialism. “On the Concept of History” remained unpublished in Benjamin’s lifetime because Benjamin believed that a premature publication would open the door to “enthusiastic misunderstanding” (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe* (GB), ed. Christoph Göttsche and Henri Lonitz [Frankfurt: Suhrkamp, 2000], vol. VI, 436).

inner structure of Benjamin's thought and the critical practice which it necessitates.

Our picture of Benjamin's philosophy of history is, unfortunately, incomplete.³ This state of affairs makes the material which *has* been handed down to us both precious and precarious. Observed from the position of this "incomplete record," the most prominent feature of Benjamin's thought on history is its remarkable eclecticism. The list of sources that contributed to the fruition of Benjamin's philosophy of history is long and contradictory, and includes figures such as Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Jacob Burckhardt, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Georg Lukács, Karl Marx, Heinrich Rickert, Carl Schmitt, Georges Sorel, and others—to allot them no more than an alphabetized mention here. That these thinkers belonged to the opposing ends of the political spectrum should not surprise us—a curious prerogative of Benjamin's methodology is its capacity for fragmentary selection and refiguration.⁴ Benjamin's call for a reconfiguration of our view of history which I used to begin this article suitably illustrates this dynamics. It utilizes, expands, and reverses Schmitt's terminology ("the state of emergency"), fusing the later with a properly Marxist attentiveness to the oppressed class, and neo-Hegelian drive to conceptualize history. The continuation of Thesis VIII develops a Nietzschean proposition "to bring about a real state of emergency" in order to battle fascism (an engagement with a counter-Schmitt line of argumentation); this philosophical fight is premised on the dismantling of progressivism and teleology which conceives of particular events as "norms" (and exercise in anti-Hegelianism and anti-mainstream Marxism). Benjamin proceeds to inflect all these conceptual threads through an Aristotle-trope ("The current amazement that the things we are experiencing are 'still' possible in the twentieth century is *not* philosophical. This amazement is not

3 There is a substantial evidence of the once-existence of texts containing Benjamin's further cogitations on literature, jurisprudence, politics, and theology and thus we need to acknowledge that many crucial texts—especially those texts explicating the distinction of the orders of the profane/political and the messianic—must be considered fragmentary or lost. The texts hidden behind various *noms de plume*, apocryphal titles, and Benjamin's own "surveys" of his political works in 1924/1925 (*GB* II: 54, 109, 11, 127, 177, and, in particular, *GB* III: 9), indicate the thinker's ambition to produce a large-scale study of politics and history.

4 For general discussions of Benjamin's interaction with intellectual currents in philosophy of history, see, Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins* (Frankfurt: Vertelsmann, 1973); John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition* (Ithaca: Cornell University Press, 1993); and, Gérard Raulot, *Le caractère destructuer. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin* (Paris: Aubier, 1997). For a useful summary of the various influences on Benjamin's development as a political thinker and the hidden trajectory of his political thought, see, Uwe Steiner, "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political," *New German Critique* 83 (Spring-Summer 2001) 43–88.

the beginning of knowledge...”), and dialectically inverts them in a concluding blend of phenomenology and neo-Kantianism: the only knowledge that may ensue from the teleological conception of history is the knowledge of the untenable nature of the concept itself.⁵ As this example shows, Benjamin’s syncretism is deceptive, for he frequently deploys a thinker’s discourse without real reference to the totality of his thought, or, even worse, in order to challenge or subvert the implied concept.

These inner fissures of thought are reflected in the astonishing variety of topics which Benjamin’s life-long cogitations on culture and history yielded.⁶ The subject-matter of his writings comprises the German baroque and contemporary film, Marcel Proust and Nikolai Leskov, Goethe’s *Elective Affinities* and museums, collecting and hashish, ideology and aesthetics, political theory and children’s books, mass-mediated modernity and urbanity, theory of perception and that of translation, and, above all, transient phenomena, fleeting impressions, glimpses of city-streets, wet and glimmering at the break of the day. Consequent to this topical interaction is Benjamin’s habit to articulate his views on politics and/or history not only in the texts explicitly dealing history or historiography, but also (and frequently more eloquently) in his texts on culture, literature, and arts. Thus the markedly intertextual “On the Concept of History” should be read (as I will do herein) in tandem with the texts belonging to the Arcades Project, the essay on Eduard Fuchs, “The Work of Art in the Age of Reproducibility,” and many others.

For a scholar intent on detecting and recording the active outcomes of Benjamin’s philosophy on history, the most problematic aspect of Ben-

5 All citations, “Concept” 392. For Aristotle’s dictum that philosophy begins in wonder, see *Metaphysics*, 982b.

6 Benjamin has been alternatively described as an aesthetician, literary critic, (cultural) historian, theoretician of technology, collector, translator, theologian, philosopher, creative writer, or—neither of those. As if to voice this classificatory conundrum, the latest edition of *Encyclopaedia Britannica* describes Benjamin as a “man of letters” (“Benjamin, Walter,” *Encyclopaedia Britannica*, 2007, *Encyclopaedia Britannica Online*. 20 May 2007. <<http://www.britannica.com/eb/article-9078625>>). Hannah Arendt’s sketch of Benjamin and his work is, however, still the most eloquent description of the thinker:

To describe adequately his work and him as an author within our usual frame of reference, one should have to make a great many negative statements, such as: his erudition was great, but he was no scholar; his subject matter comprised texts and their interpretation, but he was no philologist; he was greatly attracted not by religion but by theology and the theological type of interpretation for which the text itself is sacred (...) but he was no theologian (...); he was a born writer, but his greatest ambition was to produce a work consisting entirely of quotations; he was the first German to translate Proust (...), St.-John Perse, and (...) Baudelaire (...), but he was no translator; he reviewed books and wrote a number of essays on living and dead writers, but he was no literary critic; he wrote a book about the German baroque and left behind a huge unfinished study of the French nineteenth century, but he was no historian, literary or otherwise (...) he was neither poet nor philosopher (Hannah Arendt, “Introduction,” *Illuminations* [New York: Schocken Books, 1988] 3–4).

jamin's thought is, however, the unorthodox nature of his writings: these are characterized by deliberate unfinalisability, prelude-like presentation, and manifest fragmentation. The appropriateness of this methodological and discursive idiosyncrasy was questioned first by Theodor Adorno. In his famous letter-critique of Benjamin's essay "The Paris of the Second Empire in Baudelaire," Adorno offers a cursory editorial treatment of the piece.⁷ Giving a mainly accurate description of both Benjamin's presentation and the problems which such an exposé entails, Adorno calls attention to Benjamin's omission of "all the crucial theoretical answers," to the invisibility of the subject-matter and the under-treatment of motifs, and he asks "whether such abstinence can be maintained toward this subject, and in context which makes such imperious inner demands" (SW IV: 99–100). Whereas he acknowledges the subversive potentials of Benjamin's style, Adorno nevertheless finds the text a "prelude" rather than a coherent product of sustained research. In effect, what Adorno objects to Benjamin is the lack of rigour and thoroughness which we customarily associate with serious research and its adequate presentation. Similarly, a scholar interested in social and political repercussions of Benjamin's thought is tempted to question or even to dismiss Benjamin as an inconsistent, sketch-oriented, ineloquent, and thus "unsuccessful" thinker. While there are many reasons to claim the opposite, I would nevertheless ask the reader to retain the notion of Benjamin's "unsuccess"/failure.

In fact, the idea (if not the structure) of failure has reached mythic proportions in Benjamin-scholarship. Benjamin's propensity to act against his personal interest, exemplified by some frequently related, mythic moments in his life—his failure to pass the *Habilitation*, his hardly successful love-affair with the Latvian-Jewish communist and playwright Asja Lacis, his suicide after crossing the Pyrenees on foot, and others—, has relegated the thinker and his work into the realm of secular saints. Thus sanctified by the use and abuse of history, Benjamin's text has incited a vast number of scholarly debates. Among those, the appropriation of Benjamin's thought by both Marxism and Jewish mysticism is arguably the most important.⁸ Yet, Benjamin's thought defies such an

7 Adorno's most important objection to Benjamin's text deals with its conceptual immediacy and undialectical nature (the letter of 10 November 1938, SW IV: 101).

8 On Benjamin as a Marxist, and the member of the Frankfurt School, see, among others, Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1965); Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research* (Boston: Little, Brown, 1973); Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York: The Free Press, 1977); and, Theodor Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin," *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982) 227–241.

easy cataloguing: both Messianism and Marxism remained the constant lines of inquiry in his work; it is precisely this constructive tension that shapes Benjamin's last text, "On the Concept of History", into an explosive amalgam of critical afterthought. To classify Benjamin as one or the other (or a third) thus always means to miss the point.

Regarding Benjamin's immense popularity among scholars, Arendt has correctly observed that the "posthumous fame [is] the lot of the unclassifiable ones, those whose work neither fits the existing order nor introduces a new genre that lends itself to future classification" (Arendt 3). One should immediately specify this "unclassifiability: " Benjamin's "non-fitting" (as well as his fame) lies in a deliberate refusal of his texts to be categorized or to produce further classifications. It is precisely this simultaneous openness and resilience of Benjamin's text that propels Benjamin-industry, a prolific enterprise with more than 2500 various publications recorded in the major databases at present, the number which represents but a fraction of the thousands of books, essays, articles, and doctoral dissertations devoted to this thinker.⁹ Benjamin's unclassifiability is, then, both a critical necessity and an intrinsic characteristic of his text, a specification we should bear in mind when we attempt to extrapolate (and thus "classify") that aspect of his work which presents him as a historian.

For, while Benjamin's popularity and the appropriative debates it has entailed have generated a great body of valuable and diverse scholarship, much of it seems to occlude the actuality of Benjamin's thought on history and its relevance for historical practice. Nikolaus Müller-Schöll has astutely observed that "the most urgent task of any further reading would be to save Benjamin from the ghetto of inefficacy, even irrelevance, in which academic care threatens to enclose him."¹⁰ To effect this "actuali-

On Benjamin as a Jewish mystic and political theologian, see, among others, Gershom Scholem, *Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt: Suhrkamp, 1975); *On Jews and Judaism in Crisis* (New York: Schocken Books, 1976) 172–236; and, Eric Jacobson, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem* (New York: Columbia University Press, 2003). On Benjamin as a "conservative revolutionary," see, Jürgen Habermas, "Bewusstmachende oder rettende Kritik—die Aktualität Walter Benjamins," *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, ed. Siegfried Unseld (Frankfurt: Suhrkamp, 1972) 173–223.

9 This search was conducted on 20 May 2007, and it comprised the following databases: MLA International Bibliography, BHI British Humanities Index, CSA Linguistics and Language Behaviour Abstracts, and CSA Worldwide Political Science Abstracts. According to a bibliography from the early 1990s, more than 2100 publications dedicated to Benjamin had been published only in the previous decade (cf. *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983–1992*, eds. Reinhard Markner and Thomas Weber [Hamburg: Argument, 1993]).

10 Nikolaus Müller-Schöll, "Review: Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*," *MLN* 113.5 (1998): 1220.

zation” of Benjamin, one has to accept history in Benjamin’s work not as a metaphor or a critical trope but as a distinctive engagement with the material world, as a living yet sophisticated dialectics that may offer tangible means of reflecting on and working in history. The present article is premised on such an interpretation.

Contextualizations and Concepts

Despite the claims of novelty, Benjamin’s critique of normative historiography is, generally speaking, a typical product of its time. His conception of history gives expression to the demise of progressive linear narrative, which was much in evidence in the thought and creative writing of the period. Benjamin philosophy of history thus consists of a stock of modernist conceptual tropes: anti-progressivism, critique of Enlightenment, interaction of theory and practice à la Benedetto Croce, and, as Heinz-Dieter Kittsteiner has noted, the discourse of “a rather conservative critique of civilization which became amalgamated in the 1920s and the 1930s with the position of the ‘Left.’”¹¹ Furthermore, Benjamin is mindful of the narrative character of historical record, and, similarly to the early Annales School, attentive to (urban) geography, material culture, and group psychology. Like many contemporaneous philosophers of history, Benjamin rejected G. W. F. Hegel’s teleological model of history as the realization of the idea of freedom; similarly to Bloch, Benjamin uses theology as a method and myth as a structural lever for his critique of linearity, much in the fashion of the modernist writers of the time. Finally, his work may be most readily placed under the label of cultural history, then nascent discipline in which Benjamin was educated and within which and against which he formulated his major insights. To each of these lines of inquiry, Benjamin offered his own methodological correctives, fusing and moulding concepts without worrying too much about hermeneutic inconsistencies.

To examine the principles that govern Benjamin’s thought on history, one is well advised to turn to his last thoughts on the matter. While, generally speaking, there is no reason to assume that a thinker’s final piece of writing by necessity contains the most adequate summation of his/her work, there is much evidence that Benjamin’s last text, “On the Concept of History” (1940), is the most complete, if alarmingly brief, product of almost twenty years of Benjamin’s reflection on the content and practice of history; Benjamin’s own assessment in his letter to Gre-

¹¹ Heinz-Dieter Kittsteiner, “The Allegory of the Philosophy of History in the Nineteenth Century,” *Walter Benjamin and the Demands of History*, ed. Michael P. Steinberg (Ithaca and London: Cornell University Press, 1996) 60.

tel Adorno confirms this assumption (GB 435). In “On the Concept of History” and the writings that precede or surround it (“Eduard Fuchs, Collector and Historian” and the series of related fragments that has been collected under the title <Paralipomena to “On the Concept of History”>), the thinker gives his concern with history and the practice of historiography a direct form, unadorned and perhaps unfettered by the interdisciplinarity that characterizes his other writings. Finally, “On the Concept of History” emblemizes the Benjaminian blend of Marxism and theology, and thereby it is also the text around which the debates over “Marxist Benjamin” and “Messianic Benjamin” peaked.¹²

“On the Concept of History” is structured as a series of theses, numbered I–XVIII, perhaps followed by two sections (also theses?) headed by capital letters A and B.¹³ Whereas Benjamin’s text does belong to the tradition of “theses” (especially with respect to its polemic character and its gesturing towards historical importance), it also conspicuously diverges from this tradition. Benjamin’s theses take form of questions, aphorisms, and hypotheses, a form which, one may argue, resembles that of Kafka’s aphoristic-philosophical miniatures. The linearity of this textual series is challenged in two ways: by breaking the narrative into images-fragments and by the montage-like constellation of these fragments, a technique which involves repetition, inversion, and convolution. These strategies expound performatively what the text contains: a critique of the concept of linear progression. For, “history,” Benjamin claims, “breaks down into images not into stories.”¹⁴

Benjamin’s “miniatures” are organized by the opposition of two models of historiography: one, referred to as “historicism,” which subsumes the flaws of all kinds of traditional historiography and which has a political counterpart in German Social Democratic Party; the other, called “historical materialism,” which offers a set of alternatives to the operative models of archiving, selection, reference, and interpretation of historical data. Benjamin’s critique of historicism focuses on its grounding principles which, parenthetically, also guide our common-sense perception of history and history-writing: the conviction that there is an

12 For an early account of the debates surrounding “On the Concept of History,” see, *Materialien zu Benjamins Theses “Über den Begriff der Geschichte.” Beiträge und Interpretationen*, ed. Peter Bulthaupt (Frankfurt: Suhrkamp, 1975).

13 The last two sections appear in early drafts, but are excluded from the final versions. While their status remains vague, they are generally printed as a supplemental “ending” of the text, on account of their conclusive nature and intrinsic interest. Cf. *SW* 397, 400, n. 28; and, *GS* 703, 1252–59.

14 Walter Benjamin, “N [Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress],” convolute N 11, *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, ed. Gary Smith (Chicago, 1989) 67; henceforth cited abbreviated as “N.”

“eternal image of the past” (the subject of critique in Thesis V), and that this image is always available to historians (attacked in Thesis V); that the task of the latter is to record history “the way it really was” (Leopold von Ranke) by using empathy (*Einfühlung*, in the trace of Wilhelm Dilthey and Friedrich Schleiermacher, later developed by R. W. Collingwood in the doctrine of presentism) (criticized in Theses VI-VII). Benjamin’s critical analysis expands into a wider questioning of Hegel’s concept of *Weltgeschichte* (world history) and the Enlightenment concept of progress. As it becomes evident early in the text, Benjamin’s specific target is the ineffectiveness of our response to the rise of Fascism. This historical response, adopted by Social Democratic Party, is both conformist and idealist: it is based on conceited belief in continual progress and a reverentially tranquil approach to the flow of history. The latter makes us regard the occurrence of events such as Fascism as a norm. According to Benjamin, historiography based on these principles not only falsifies the past, but also inadvertently perpetuates the rise of rulers such as Hitler, the development which the Angel of History (Thesis IX) can observe only with horror.

As Ronald Beiner notices, even though Benjamin labels this conception “historical materialism,” his view of history is in sharp contrast with at least two important principles of the normative historical materialism.¹⁵ Firstly, Marxism defines itself in terms of revolutionary expectations for the future, and thus promotes a historiography which analyzes past in terms of what is to come. A typical example of such historiographical writing is Marx’s *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. The “futurist” orientation of Marx’s argument in this work has been cited by both Susan Buck-Morss and Rolf Tiedemann as diametrically opposed to Benjamin’s effort to establish a “redemptive” relation to the past.¹⁶ Furthermore, while historical materialism appropriates Hegel’s idea of history as a rational movement forward, oriented and ordered by a goal, Benjamin views history as everything but rationally ordered and

15 Ronald Beiner, “Walter Benjamin’s Philosophy of History,” *Political Theory* 12/3 (August 1984) 424–425. However, Beiner’s argument that Benjamin discloses a “hidden” Marx, a theory which Marx implied but did not explicate, is somewhat unconvincing.

16 Cf. “The social revolution of the nineteenth century cannot draw its poetry from the past, but only from the future. It cannot begin with itself before it has stripped off all superstition about the past. Earlier revolutions required recollections of past world history in order to dull themselves to their own content. In order to arrive at its own content the revolution of the nineteenth century must let the dead bury their dead” (Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, section I, in Marx, *Selected Writings*, ed. Lawrence H. Simon [Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1994] 190). See, also, Susan Buck-Morss, “Walter Benjamin—Revolutionary Writer (II),” *New Left Review* 129 (September-October 1981) 84, n. 179; and, Rolf Tiedemann, “Historical Materialism or Political Messianism?” *The Philosophical Forum*, 15/1–2 (Fall-Winter 1983–84) 79.

intelligible. In his writings, history is revealed as a fragmented, aimless movement, ordered hardly by anything but the disorder itself.

What is, then, historical materialism for Benjamin? A dense and compact set of definitions, offered in Convolute 11 of *The Arcades Project*, merits a quotation in full:

Re the basic doctrine of historical materialism: 1) A historical object is whatever is redeemed by knowledge. 2) History breaks down into images, not into stories. 3) Wherever a dialectical process takes place, we are dealing with a monad. 4) The materialist presentation of history goes hand in hand with an immanent critique of the concept of progress. 5) The procedures of historical materialism are founded on experience, on common sense, on presence of mind, and on dialectics. (“N” 67–8)

These postulates suggest that Benjamin understands history as a modernist narrative event—a fragmentary juxtaposition of images rather than a seamless progression of stories. Since the discourse on history should mime the discourse *of* history, Benjamin proposes a history-writing practice that deals away with the concept of progress/progression: a dialectical reflection that singles out a historical event as a “monad” rather than just a passing incident in the succession of historical changes. In this “monad,” a moment in past and a moment in present coalesce explosively, subverting the continuum of history and providing the historian with a theoretical and practical model for altering the present. In the light of the danger of complacency, the primary aim of materialist historiography should be the renunciation of contemplativeness (cf., also, “Eduard Fuchs, Collector and Historian,” section I, and “The Work of Art in the Age of Reproducibility,” section XV). The historical materialist’s reflection on history is, therefore, distractive rather than contemplative; structurally, this practice is verisimilar to Benjamin’s literary criticism.

The notion of redemption, or saving of a historical object from oblivion (postulate 1), signals Benjamin’s most significant departure from the normative historical materialism. According to Benjamin, in order to be effective, materialist historiography should learn new strategies neither from Hegel nor from Marx, but from—theology. Benjamin’s frequently commented Thesis I proposes a pragmatic, if uneasy, alliance of historical materialism and theology. Here, Benjamin rewrites Edgar Allan Poe’s story about Johann Maelzel’s chess automaton, an apparatus which was “constructed in such a way that it could respond to every move by a chess player with a countermove that would ensure the winning of the game” (“Concept” 389). The independence of the automatic chess-player (a puppet wearing Turkish attire) was an illusion supported

by a system of mirrors. In fact, a hunchbacked dwarf, a master at chess, sat inside the automaton and guided the puppet's hand. Benjamin imagines a philosophical counterpart to this apparatus: "The puppet, called "historical materialism," is to win all the time. It can easily be a match for anyone if it enlists the services of theology, which today, as we know, is small and ugly and has to keep out of sight" (389).

However unexpected the proposition to "enlist the services of theology" for the purpose of furthering historical materialism may sound at first, it is not the most enigmatic aspect of this thesis. After all, the thesis, like the text as a whole, only continues the theological-political deliberations that have been a constant in Benjamin's thought. What is more surprising, however, is the structure and position of this section within the text. Benjamin's first thesis on history may be recognized as a characteristic modern(ist) parabola. Similarly to Kafka's parabolas, Benjamin's story relies on the semantic complication (or sophistication?) of the relationship between its actors; this effect is achieved by a series of semantic convolutions: attires, mirrors, games, analogies. Secondly, this section opens the text, thereby acquiring the status of an allegorical image of what is to come; yet this allegory—if allegory it is—does not enclose the text semantically, for the function of theology bifurcates in the text: while Thesis I seem to be focused on the methodological, practical help that theology may afford to the puppet of historical materialism, the closure, Thesis B, shifts our focus to the concept of historical time as Messianic time. This bifurcation of function should be understood as reflective of the dual aspiration of Benjamin's essay: to improve historiography by reworking its methodological apparatus and its terminology, and to forge a novel philosophy of history by altering the conceptual basis of the discipline.

Thus the text moves from practical historiography, through political philosophy, to eschatology, indicating the continuity of the realms usually thought disparate. The closure ("For every second was the small gateway in time through which the Messiah might enter," "Concept" 397) spells out what many have felt is the major methodological inconsistency in Benjamin's thought: having directed our attention to the harshness of past injustices, the thinker proposes to amend, indeed "redeem," them in eschatological time. This approach proclaims a radical incompleteness for the past, a cross-temporality which is hard to be understood, let alone incorporated, by the mainstream philosophical-political thought. A perhaps unwitting, but highly problematic, consequence of this extension of the past into the present is a discursive obliteration of the real historical loss. Max Horkheimer was the first to articulate these objec-

tions. In his letter of 16 March 1937 Horkheimer reminds Benjamin that “past injustice has occurred and is done with” and “the murdered are really murdered,” and he judges Benjamin’s Arcades Project in the following terms: “In the end, your affirmation is theology. If one takes incompleteness completely seriously, one has to believe in the Last Judgement” (“N” 61).¹⁷ Benjamin excerpts this letter in the Arcades Project itself and accompanies the quote with an explanation which fruitfully illuminates the status of history in his work: “history is not just a science but also a form of memoration [remembrance, *eine Form des Eingedenkens*]” (61). The act of memoration is the dynamic principle of the historian’s work, directing his/her gaze towards “the image of enslaved ancestors rather than (...) the ideal of liberated grandchildren” (“Concept” 394). Remembrance, a new strategy of historiography, has a redemptive function, Benjamin argues, admitting that his affirmation of incompleteness is, indeed, theology; it is precisely in the act of remembrance that “we discover the experience [*Erfahrung*] that forbids us to conceive of history as a-theological” (61). In this light, the concept of temporal incompleteness may be interpreted as the primary contribution of theology to the new philosophy of history and the practice of its recording. In the following pages, I shall propose a kind of memoration (reading praxis) which may constellate Benjamin’s “incomplete moment” with the present day historical subject.

Historical Subjects and Constellation-Events

Benjamin claims that there is nothing more detrimental for a historian than to seek to recognize the past “the way it really was” (“Concept” 391). The ambition to resurrect the past through “empathy” with the past events bespeaks not only the historian’s hegemonic proclivities, but also his/her heavily restricted view of the past. The historian’s “empathy” is always empathy with the victor, for the attempt to “relive” an era is necessarily conducted with the help of artefacts, “cultural treasures” that have been preserved, and the latter are invariably products of the side victorious in historical dynamics (391). The traditional historian becomes a beneficiary to, indeed an *accomplice* of, the current rulers, who are true “heirs” of the past victors. Emphasizing that “whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphant procession in which current rulers step over those who are lying prostrate” (391), Benjamin records the tacit mutual backing of the past and present rulers via the

17 Horkheimer, letter to Benjamin, 16 March 1937. Also quoted in Howard Caygill, “Walter Benjamin’s Concept of Cultural History,” *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 94–95.

exultation of cultural heritage: what we perceive as a cultural treasure owes its existence not only to the efforts of the great genius who created it, but also to the anonymous toil of others who worked and lived in the same period. Therefore, “there is no document of culture which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document is never free of barbarism, so barbarism taints the manner in which it was transmitted from one hand to another” (392).

The contamination of this transmission calls for an urgent response, Benjamin believes. Thus the new historiographer, a “history-writing subject [which] is, properly, that part of humanity whose solidarity embraces all the oppressed” (<Paralipomena> 404), should “brush history against the grain” (“Concept” 392) and salvage the object of historical inquiry from the realm of the obscured and the vanquished. In his commentary on Thesis VII, Adorno underscores the importance of this activity, but also points out a specific intervention in epistemology and methodology of historical research that such a move implies:

If Benjamin said that history had hitherto been written from the standpoint of the victor, and needed to be written from that of the vanquished, we might add that knowledge must indeed present the fatally rectilinear succession of victory and defeat, but should also address itself to those things which were not embraced by this dynamic, which fell by the wayside—what might be called the waste products and blind spots that have escaped the dialectic. It is in the nature of the defeated to appear, in their impotence, irrelevant, eccentric, derisory (...) Theory must deal with cross-grained, opaque, unassimilated material...¹⁸

Benjamin’s writings speak well to Adorno’s advice: their regular subject is the fleeting contents of history’s underside—Germany’s unemployed; the protestant lamentation play in the context of the exuberance of catholic Baroque; bohemians and flâneurs of the Second Empire; children; avant-gardists of the 1930s; temporally displaced story-tellers; mentally ill; gamblers; old toys, city-streets; pornography; “absent presences” such as shadows and angels; and, also, as Beatrice Hanssen has recently suggested, a variety of natural world occurrences—wild and domestic animals, stones, and dual-species creatures such as those found in Kafka’s writings.¹⁹ This (seemingly) impotent, eccentric, and unassimilated material presents the core of Benjamin’s inquiries, constituting

18 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (London: New Left Books, 1974) 151.

19 Cf. Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley: University of California Press, 1998).

a dynamic philosophy of history dedicated to what Rodolphe Gasché has called a “radical and non-phenomenal Other.”²⁰

Benjamin’s decision to “read the unwritten” makes his project akin to many contemporary and later philosophies of history. Yet, the Benjaminian “new historiography” requires more than a simple alteration of the historical subject: it calls for a thorough revision of the operative model of archiving, referencing, and interpreting, and thus also a substantial modification of the current epistemo-critical practice. This is the reason why Benjamin’s critique of historicism is inextricably bound to his questioning of the notion of progress and the historiographical practice based on it. Benjamin’s performative critique is directed specifically against linearity as a constructive principle of progressivism and teleology. It is here that one may recognize the import of Benjamin’s thought for the practice of writing history. Benjamin’s model of historical reference is based on the “blasting of the continuum” of historical contemplation rather than the pursuit of narration. In such a practice, “thinking suddenly comes to a stop in a constellation saturated with tensions [and] it gives that constellation a shock,” whereby “thinking is crystallized as a monad” (“Concept” 396). In this way, the dialectical image of the past appears. Constructed in the materialist presentation of history and extrapolated from the continuum of historical process, the dialectical image of the past-present marks the spot where the tension between dialectical oppositions is greatest (“N” 67). Benjamin’s historical constellations in “On the Concept of History” signal these tensions. They take form of image-bound allegorical narratives which arrest the thought in a fusion of the fore and the after (the story about Maetzl’s automaton, triumphant procession of rulers and their heirs, Paul Klee’s painting *Angelus Novus*, and others).

As “every historical state of affairs presented dialectically polarizes and becomes a force field in which the conflict between fore- and after-history plays itself out” (“N” 118), Benjamin’s dialectical images instantiate unique temporal constellations. This “constellative” historiography challenges progressivism by an alternative, retroactive temporality, in which historical thinking and writing performs a bidirectional temporal movement—from the present into the past, (retrospective reevaluation of a past event), and, almost simultaneously, from the past into the present/future (recognition of the relevance of the redeemed past for the present). This dual move allows the past to be citable as a reference to re-

20 Rodolphe Gasché, “Saturnine Vision and the Question of Difference in Walter Benjamin’s Theory of Language,” *Benjamin’s Ground: New Readings of Walter Benjamin*, ed. Rainer Nägele (Detroit: Wayne State University Press, 1989) 100.

demption. Timothy Bahti correctly describes this epistemological movement as a “metaleptic prolepsis,” a temporal hermeneutics characteristic of allegory.²¹

It is true that Benjamin’s historical constellations structurally correspond to the narrative event of allegory: these compressed images of high evocative power naturally conjoin the act of writing/drawing and that of interpretation. Yet, there is one significant difference between traditional allegory and Benjamin’s dialectical constellation. Whereas the former results from our intention to generate a semantic cluster, the latter happens accidentally—an image of the past “flashes up” (*aufblitzen*) in the present and appears unexpectedly in the visual-epistemic field of the historical subject “at a moment of danger” (*im Augenblick der Gefahr*) (“Concept” 391). This unintentionality is important for Benjamin, for he deems both intentional attention and contemplation hegemonic strategies in which the (historical) subject seemingly masters, and consequently obliterates, the object. Thus, the history-writing subject is doubly subverted in Benjamin’s notion of constellation. First, instead of placing the power of reflection at disposal of the knowing subject, Benjamin allots a dose of activity to the object/event itself. Second, the anterior—the minor, vanquished, obscured anterior—commands the epistemological activity of the posterior, in turn questioning the very concept of “critical distance” and the subject’s claims to objectivity. For, as Benjamin writes in the Arcades Project, “the truth is not—as Marxism maintains—just a temporal function of knowledge; it is bound to a time-kernel [*Zeitkern*] that is planted in both the knower and the known” (“N” 51). This relative epistemological independence of the object of knowledge effectively dispels “the false aliveness of the past-made-present” and the hegemony of the subject to which historicists aspire (<Paralipomena> 401).

Benjamin’s manipulation of temporality has one distinct epistemological implication: a historical sign becomes fully legible only in a subsequent fusion with a moment in future and only insofar as it does not relinquish its simultaneous rootedness in the past. According to Giorgio Agamben, “Benjamin’s principle (...) proposes that every work, every text, contains a historical index which indicates both its belonging to a determinate epoch, as well as its only coming forth to full legibility at a determinate historical moment.”²² Agamben convincingly links this principle to the Pauline conception of typology and the derived models

21 Timothy Bahti, “History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin’s Theses ‘On the Concept of History,’” *Diacritics* (September 1979) 9. Cf. also, Benjamin’s writings on allegory in *The Origin of German Tragic Drama* and “On Some Motifs in Baudelaire.”

22 Giorgio Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, trans. Patricia Daily (Stanford: Stanford University Press, 2005) 145.

of temporality and legibility. For, this inverted and expanded temporality, congealed in allegory, is the very reason why Benjamin invites theology to help historical materialism (Thesis I). The temporality of the Scripture is markedly opposed to the linearity of the Enlightenment progressivism and conspicuously similar to Benjamin's view of historical time: it celebrates discontinuity, but also the possibility of constellation of each moment in present with a correspondent in past. This "corresponding" event in past—either allegorized in record or unrecorded—is now felt by the historical subject not as an isolated experience of the moment (*Erlebnis*) but as "lived experience over time," experience in which the contents of the individual past fuse in memory with the material from the collective past (*Erfahrung*).²³ Where historicism offers an "eternal" image of the past, theological convolutions of historical materialism supply a unique lived experience, *Erfahrung*. These cross-temporal constellations are, then, performed and activated in a ritual or a speech act in the present; this act happens not as a function or call of reflection but as a summation or a task that the dead impose on the living.

The last observation guides us to another provenance of Benjamin's experimentation with historical time. Benjamin's reworking of temporality through an over-layering of images/traces/acts may have also been informed by his interest in psychoanalysis, a discipline which celebrates retroactive temporality, both in terms of its epistemology and its practice. It is the reworking of time in psychoanalysis that underlies Benjamin's discussion of Proustian *mémoire involontaire* in "On Some Motifs in Baudelaire." Benjamin perceptively conjoins the over-layering of memory traces (constitutive of consciousness, according to Freud) with the content of "lived experience" (*Erfahrung*), but also with the ways in which such experience can be interpreted or "read," individually and historically. Thus the inclusion of psychoanalysis allows Benjamin's argumentation to work simultaneously in two directions, both of which may be seen as informing, for instance, Paul Connerton's recent assessment of memory as a cultural-historical category.²⁴ One of these directions deals with the temporality of the move from the traces of past experiences (individual and collective) to a specific experience-trace in present which represents a lived-through fusion of the individual and the collective

23 On Benjamin's distinction between *Erlebnis* and *Erfahrung*, see "On Some Motifs in Baudelaire," *SW*, 316, 317 et passim. See, also, Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999) 802 (Convolute M 2a, 4).

24 Cf. Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

(*Erfahrung*, exemplified by poetic experience and poetry).²⁵ The other direction builds on the *practice* of psychoanalysis and its implied epistemology: it tracks the move in analytic session from the present trace *retroactively* to the under-inscribed experiences, and back to present (now future) in a speech act. A specific epistemology of the record established in the analytical move is, I would argue, what informs Benjamin's belief in the efficacy of the dialectic image for materialist historiography.

For, Benjamin's temporal re-shelving has the greatest consequences precisely on the *practice* of reading and writing/re-inscribing historical signs. By inviting us to consider the moments in past as indices to present, Benjamin transforms the interpretation of history into a practice which both inverts the linearity of the (customary) reading sequence and configures our historical perception as a mnemonic inscription. Tom Cohen notes that Benjamin's "materialist historiography" purports to "expose the trace-chains that manage anteriority as *virtual*, together with their semantic capital and canonical accounts."²⁶ A mnemonic intervention on these chains is necessary for Benjamin, for it is only with the help of a re-inscriptive intervention, or a "re-decision," as Cohen terms it, that we can alter the archival basis which sustains the history of victors.

Practices of reading-writing

By singling out historical events as explosive points in which the past and the present coalesce (so as to change the future) and then positing their interpretation in the Messianic time, Benjamin simultaneously works within the tradition of the history of events and subverts it. The reason for Benjamin's unusual equilibration of two opposing approaches to history—the history of long spans (exemplified by the *Annales* School, with whose early work Benjamin may have been acquainted) and the traditional history of events—may be sought in the thinker's need to reaffirm human time as the time of initiative. In this respect, Hanssen's attempt to present Benjamin as a thinker of the "natural" alter/other has an important limitation: it relegates Benjamin's thought almost fully into the realm of an abstract, *dehumanised* alter-ology. For a scholar intent on tracing Benjamin the historian, this is highly problematic, no less than the entire post-Derrida debate about the anthropocentrism or creaturely

25 In notes accompanying the composition of "On Some Motifs in Baudelaire," Benjamin explicates that isolated experiences (i.e., those of the *Erlebnis* type) are "unsuitable for literary composition" and that a creative work is distinguished precisely by its ability to "beget *Erfahrungen* out of *Erlebnissen*" (GS, I: 1183).

26 Tom Cohen, *Ideology and Inscription: "Cultural Studies after Benjamin, De Man, and Bakhtin"* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) 4.

attentiveness in Benjamin's writings. Indeed, as Harry D. Harootunian observes, Benjamin's work deals more "with the status of historical discourse and practice (...) than with history as such."²⁷ Benjamin's anthropocentrism (or "humanism"), I would argue, is neither hidden nor incidental: it is necessitated by his ambition actively to engage with history as a "time-of-initiative." Benjamin the creaturely ethicist and Benjamin the philosopher of history simply do not commensurate.

Thus, Derrida is right: anthropocentrism "lurks" behind Benjamin's ethical attentiveness for the otherness of the Other.²⁸ But it does so by necessity, informed as it is by Benjamin's simultaneous urge to incite a change in *human* history. It is only logical for Benjamin to argue that "since history affords an idea of the fundamental citability of its object, this object must present itself in its ultimate form, as a moment of humanity" (<Paralipomena> 403). According to Benjamin, to change human history, one has to engage with human capacity to modify history. This capacity takes a distinct form in the mental realm: that of citing/interpreting history. The citability of historical events involves two interlocked activities: *reading* and *writing* of history. These practices are understood as anthropological categories, and unashamedly so. They provide Benjamin with a means to ground the cogitation of history in a political model based on human agency. If history is a narrative by means of which, as Paul Ricoeur would later claim, we make sense of the aporias of time, if history, furthermore, presents a narrative condition which forcibly invites our metahistorical, social agency (in the form of rereading, rewriting, and rearticulating history), it is impossible to speak about/engage with this history from the position beyond human.²⁹ If, on the other hand, history is "creaturely," supra- and beyond-human, we, humans, cannot take initiative in that history—at least not in a non-hegemonic way envisioned by Benjamin. Undoubtedly, "stones, animals, human beings, and angels" all have their "histories," yet making sense of our experience of time and space by formulating the historical experience into a narrative is a paradigmatically human trait, for good or for worse. For a philosopher of history with at least a dint of interest in societal agency on the ground-level, it is both impossible and impracti-

27 Harry D. Harootunian, "The Benjamin Effect: Modernism, Repetition, and the Path to Different Cultural Imaginaries," *Walter Benjamin and the Demands of History*, 66.

28 Cf. Jacques Derrida, "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'" ("Force de Loi: Le 'Fondement Mystique de l'Autorité,'" *Cardozo Law Review* 11 (1990): 919–1045.

29 Cf. Paul Ricoeur, *Time and Narrative* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), vol. I, 224 et passim. For the most influential critique of the notion of history of long-time spans, see, Jacques Rancière, *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*, trans. Hassan Melehy (Minneapolis: University of Minnesota, 1994).

cable to assess human history without starting from the position of the human.

Hence the importance of Benjamin's *performance* of the critique of linearity, demonstrated in modernist montage form adopted for Benjamin's "On the Concept of History" or the texts of the Arcades Project, and reflected in Benjamin's plans for the production of a text consisting entirely of citations. The disruptive, fragmentary, and self-reflexive structure of Benjamin's writings exteriorizes a peculiar methodological principle: since the historical narration is intrinsically prone to reification, to narrate history truthfully means to question the very process of narration while performing it, to invent such a mode of narration in which "the epic moment will always be blown apart in the process of construction" (<Paralipomena> 406). Based on a continuous suspension of the epic nature of prose, such mode of narration will honour "the memory of the anonymous" (406) and save them from oblivion, Benjamin argues; only such a text may propel a correspondent reading/interpreting history—distractive, fragmentary, in constant defiance of the sovereignty of discourse. Upsetting the operative historiographical models, such writing-reading practice finally contributes to an impossible project—simultaneously to narrate and to question the narration of history.

Potentials of failure

Indeed, it is adequate to close this study with the notion of impossibility. The non-commensurability of Benjamin's project and the actual scholarly practice in social sciences is uncomfortable for any Benjamin-scholar. It is the persistence of this discomfort that leads us to the most important question in the present study: in the light of all these incongruences—the mouldable epistemology, the shifting nature of his subject matter, the deliberately fragmentary nature of his exposé, the exultation of gesture (rather than unequivocal verbal signs), caesuras and oclusions, and multiple inconsistencies of thought—, can we seriously perceive Benjamin as either a philosopher of history or a historian? How viable, how workable, how (even) possible, is Benjamin's hypothetical model of reading/writing history? The simplest answer is: partly. It is true that the development of the discipline of historiography in the twentieth century has proved Benjamin correct in many of his propositions: the subject matter of historiography has markedly shifted away from "the history of victors" and the themes advocated by Benjamin (mass media, technology, artefacts, public rituals, social institutions of daily life, "virtual" objects, and so on) are now the historiographer's common stock of

topics; Benjamin's recognition of particular histories and multiple temporalities of historical experience is an almost unavoidable trope in the post-1960s historiography. Yet, what Benjamin arguably considered the very grounding of his method/practice of writing and reading history, namely, the subversion of temporality in an act of cross-temporal, accidental constellation, has attracted significantly less enthusiasm. A comprehensive historiographical text that would seriously (yet accidentally!) examine a constellation of an instant in past and a moment in present, in order to crystallize and activate the revolutionary potential of the humankind, is still to be written.

The reason for the improbability of this prospect can be sought in the changed structure of experience—precisely where Benjamin himself would search for it. Nowadays, historians are not likely to invest either Marxism or theology (and even less the fusion thereof) with authority to preside over history. Furthermore, while the difficulties of recognizing the historical subject in the fleeting, the transient, and the fortuitous, might be overcome in the future, a text based on the notion of chance encounter is likely to remain an impossible task. The practical impossibility of such a historical text taints our general theoretical openness to the accidental. It is perhaps only too apt that Benjamin's Arcades Project—fragmentary, repetitious, exuberant historiographical text that it is—has never been finished.

In his letter to Gershom Scholem, dated 11 June 1938, Benjamin describes Kafka's work in terms of "purity and beauty of a failure."³⁰ The revaluation of failure connects the diverse threads of Benjamin's thought: the historically unsuccessful, the defeated, "underdogs." By contrast, the most negatively charged terms in Benjamin's "On the Concept of History" are those of triumph and progress: it is in the image of a "triumphant procession" that the temporalities and activities of the Nazis and the past rulers coalesce ("Concept" 391). I contend that we should approach Benjamin's philosophy of history precisely through this invitation to reconstruct, refigure, and re-appropriate the concept of failure. This conceptual reversal presupposes more than a superficial melancholic exultation of failure, familiar to the Western thought on history. Rather, this rediscovery of failure as a "successful" hermeneutic and methodological principle is based on a repositioning of the general structure of thought, and the transformation of history-thinking in particular.

One may argue that the dynamic notion of failure, or, the "success of unsuccessfulness," is part and parcel of Benjamin's rethinking of temporality and epistemology. In the introduction to his rendition

³⁰ Walter Benjamin, "Some Reflections on Kafka," *Illuminations*, 145.

of Baudelaire's *Tableaux parisiens*, entitled "The Task of the Translator," Benjamin praises the failure-bound activity of translation. If measured in terms of its "accuracy," translation always fails, Benjamin acknowledges. Yet, the afterlife of the translated work reveals the success of this failure: translation adds something to or reveals something about the original—namely, it intimates "pure language" (SW I: 255, 258). Thus, while translation owes its existence to the original, it also presents a different value-system, separate from but not secondary to the original. As an "afterlife" which purports to record an original activity, translation resembles history, Paul de Man has noticed.³¹ The retrospectively disclosed "success of failure" pertains thus to both activities, that of translating a literary work and that of transcribing historical experience. A "failing" model of record thus may be the one which will most successfully add to, revise, and reinvigorate the original (history). Its "success" is to be measured by the value of its "distractive" activity rather than its accuracy, by its historical intention rather than its content.

It is for this reason that I have commenced the present study by underscoring the problems, failures, and open questions that permeate Benjamin's thought on history. Only a critical practice which does not attempt to equilibrate, rationalize, or pacify Benjaminian gaps and incongruities, and therefore a critical practice itself premised upon the unfinalisability of its results, can help us understand Benjamin's vision of history and use it in social practice. For it is probable that the most important lesson which one can learn from reading Benjamin is the necessity of a constant alteration and battle against the totalizing tendencies in one's own transcriptions of history.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. London: New Left Books, 1974.
- Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Trans. Patricia Daily. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- . "A Portrait of Walter Benjamin." In *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982. 227–241.
- Arendt, Hannah. "Introduction." In *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1988.
- Bahti, Timothy. "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses 'On the Concept of History.'" *Diacritics* (September 1979): 2–17.
- Beiner, Ronald. "Walter Benjamin's Philosophy of History." *Political Theory* 12/3 (August 1984): 423–434.

31 Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota, 1986) 83.

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- — —. *Gesammelte Briefe*. Ed. Christoph GÖdde and Henri Lonitz. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- — —. “N [Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress].” In *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Ed. Gary Smith. Chicago, 1989. 43–83.
- — —. “On the Concept of History.” In *Selected Writings*. Vol. IV: 1938–1940. Trans. Edmund Jephcott et al. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 389–400.
- — —. <Paralipomena to ‘On the Concept of History’> In *Selected Writings*. Vol. IV: 1938–1940. Trans. Edmund Jephcott et al. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 401–411.
- — —. “Über den Begriff der Geschichte.” In *Gesammelte Schriften*. Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974–1989. Vol. I/2. 693–703.
- (*Encyclopaedia*) *Britannica Online*. 20 May 2007. < <http://www.britannica.com/eb/article-9078625> >
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press, 1977.
- — —. “Walter Benjamin—Revolutionary Writer (II).” *New Left Review* 129 (September-October 1981): 77–95.
- Caygill, Howard. “Walter Benjamin’s Concept of Cultural History.” In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 73–96.
- Cohen, Tom. *Ideology and Inscription: Cultural Studies after Benjamin, De Man, and Bakhtin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- Derrida, Jacques. “Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority.’” *Cardozo Law Review* 11 (1990): 919–1045.
- Gasché, Rodolphe. “Saturnine Vision and the Question of Difference in Walter Benjamin’s Theory of Language.” In *Benjamin’s Ground: New Readings of Walter Benjamin*. Ed. Rainer Nägele. Detroit: Wayne State University Press, 1989. 83–104.
- Habermas, Jürgen. “Bewusstmachende oder rettende Kritik—die Aktualität Walter Benjamins.” In *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*. Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. 173–223.
- Harootunian, Harry D. “The Benjamin Effect: Modernism, Repetition, and the Path to Different Cultural Imaginaries.” In *Walter Benjamin and the Demands of History*. 62–87.

- Jacobson, Eric. *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*. Boston: Little, Brown, 1973.
- Kittsteiner, Heinz-Dieter. "The Allegory of the Philosophy of History in the Nineteenth Century," *Walter Benjamin and the Demands of History* . 41–61. *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983–1992*. Eds. Reinhard Markner and Thomas Weber. Hamburg: Argument, 1993.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (selections). In *Selected Writings*. Ed. Lawrence H. Simon. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1994. 187–208.
- Materialien zu Benjamins Theses "Über den Begriff der Geschichte."* *Beiträge und Interpretationen*. Ed. Peter Bulthaupt. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- McCole, John. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Müller-Schöll, Nikolaus. "Review: Beatrice Hanssen, Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels." *MLN* 113.5 (1998): 1220–1223.
- Raulet, Gérard. *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier, 1997.
- Rancière, Jacques. *The Names of History: On the Poetics of Knowledge*. Trans. Hassan Melehy. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vols. 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Scheurmann, Ingrid. "Als Deutscher in Frankreich: Walter Benjamins Exil, 1933–1940." In *Für Walter Benjamin*. Eds. Ingrid Scheurmann and Konrad Scheurman. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- Scholem, Gershom. *On Jews and Judaism in Crisis*. New York: Schocken Books, 1976.
- — —. *Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- Steiner, Uwe. "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political." *New German Critique* 83 (Spring-Summer 2001): 43–88.
- Tiedemann, Rolf. "Historical Materialism or Political Messianism?" *The Philosophical Forum* 15/1–2 (Fall-Winter 1983–84): 71–104.
- — —. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1965.
- Walter Benjamin and the Demands of History*. Ed. Michael P. Steinberg. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- Wiesenthal, Liselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*. Frankfurt: Vertelsmann, 1973.

Сања Бахун

УСПЕХ НЕУСПЕХА: ФИЛОЗОФИЈА ИСТОРИЈЕ ВАЛТЕРА БЕЊАМИНА

Резиме

Овај чланак нуди ново читање једне од најутицајнијих и најчешће погрешно тумачених филозофија историје у савременој мисли. Полазећи од Бењаминове тврдње да је „ванредно стање“ историјско-филозофска датост која захтева перманентну трансформацију нашег поимања историје и наше активности у истој, Бахун испитује релевантност Бењаминове мисли за савремену друштвену и историографску праксу. Кроз интерпретацију Бењаминових позних текстова садржаних у *Пројекту Аркаде (Passagenwerk)*, те есеја „О Концепту историје“ („Über den Begriff der Geschichte,” 1940) и кореспондентних фрагмената из дневника и архива, Бахун открива структурну и садржајну премису Бењаминове филозофије историје у концепту „не-успеха“.

J.-J. Rousseau Tandia Mouafou
Université de Dschang, Cameroun

LECTURE STYLISTIQUE DE LA DESCRIPTION DANS *LES CONFESSIONS* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Contrary to the theory that rates description as a simple structural performance, this work aims at showing that in narrative, it can fulfil a function that is eminently expressive. A study carried out in *Les confessions* makes us understand that the representation of space and human beings serves as mediation between Rousseau and his feeling. Therefore, description in above all is a matter of categorization which is either euphoric or unpleasant.

Keys words: description-portrait-topography-being's description-intertextuality

Introduction

La description, avant de faire l'objet d'études systématiques est longtemps apparue comme une évidence inutile à définir, un épiphénomène littéraire incapable de nourrir le discours critique. Perçue comme une sorte de degré zéro de la narration dont elle arrête ou ralentit le tempo, l'on a cessé de lui reprocher son hétérogénéité textuelle. Jean Michel Adam (1997: 77) parle de „monstruosité textuelle de la description“, tandis que Ricardou (cité par Adam, Op.cit.: 77) l'assimile à une „belligérance textuelle“. Tout ce procès fait à la description mérite que l'on s'interroge un tant soit peu sur la signification de ce fragment qui s'insère, contextuellement, dans une mosaïque de systèmes signifiants. C'est dans ce sens que Roland Barthes (1982: 83) déclare:

La singularité de la description (ou du „détail inutile“) dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante: tout, dans le récit, est-il significatif, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelque plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance?

Nous répondrons d'emblée que l'insertion de la description dans le récit obéit au souci de textualisation du topos référentiel. Cela n'aboutit pas à une reproduction du réel, ce qui équivaldrait à la négation du

travail d'artiste, mais plutôt à un effet de réel. C'est au regard de ce qui précède qu'on dira du passage descriptif qu'il tente de reconstruire le réel par la médiation d'une écriture. Notre objectif ici est de montrer que la description, pour autant qu'elle soit un travail d'artiste, n'est pas uniquement représentative. Elle n'est pas seulement gouvernée par le principe de neutralité si cher aux écrivains réalistes. En clair, avec Rousseau qui fait figure de héraut de la littérature des sentiments, nous essayerons, par une étude du descriptif, de voir comment la verbalisation de certains éléments de l'univers référentiel passe, dans son autobiographie, par le prisme grossissant de sa subjectivité. Nous devrions aboutir à la découverte d'une individualité sensible qui tente de s'imposer par un savoir-faire stylistique.

1- Prolégomènes

La genèse de la description remonte à l'Antiquité où on la retrouve déjà dans le genre épideictique, plus orienté vers le beau ou le laid. De ce type de description qui va progressivement envahir la littérature, Adam et Petitjean (1989: 25) donnent l'explication suivante:

Dans la mesure où l'éloquence judiciaire ainsi que l'éloquence politique ont été, dès l'Antiquité, supplantée par l'éloquence épideictique (éloges de personnes, de lieux, de monuments...), la description productrice d'éloges, soucieuse donc d'ornementation et d'esthétisme, s'est imposée au-delà de l'épique, dans les textes romanesques aussi bien qu'historiques sous la forme de „prosopographies“ (descriptions d'êtres animés) et de „topographies“ (descriptions d'inanimés).

L'on comprend par exemple que ce type de description, qui s'était imposée le topos du *locus amoenus*, était essentiellement ornemental. Notons également qu'à cette époque, la description n'a aucun souci de réalisme. Tout est dans le respect des règles bien précises auxquelles l'écrivain doit se soumettre si tant est qu'il tient à satisfaire l'horizon d'attente du public. „Le vraisemblable, dit Barthes, n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif: ce sont les règles génériques du discours qui font la loi“ (Op.cit.: 84).

Vue sous un angle un tout petit différent, la description représentative chez les écrivains réalistes va prétendre à l'objectivité „entendue aussi bien au sens de neutralité (absence de subjectivité dans l'énonciation), que de justesse (adéquation de l'énoncé à l'objet référentiel“ (Adam et Petitjean, Op.cit.: 25). Ils assignent ainsi à la description trois fonctions majeures:

- Une fonction mathésique (diffusion d'un savoir)
- Une fonction mimésique (construction d'une représentation)

– Une fonction sémiotique (régulation du sens).

La description vise ainsi l'ancrage du référent qui lui-même constitue une „absence que les signes supplée“ (Hamon, 1981: 44). Mais à l'observation, il s'agit d'une opération qui se fait par la médiation d'une écriture ; d'une textualisation en somme. Il s'avère donc que pour le descripteur ; les mots ne sont pas que de simples symboles substitutifs des choses. Contre ce cette illusion isomorphiste et décalcomaniaque de la réalité ; nous faisons prévaloir à la suite d'Adam et Petitjean (Op.cit: 18) la notion de description expressive:

Expressive, la description l'est d'abord parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un point de vue, qu'il soit celui de l'auteur ou du personnage, qui surdétermine la description. Ce qui se manifeste textuellement par la présence d'isotopies euphoriques ou dysphoriques, selon „l'état d'âme“ du descripteur et par une condensation de marqueurs de subjectivité (verbes proportionnels, modalisateurs, axiologiques).

Fort de ce concept opératoire, c'est à la recherche de ce Rousseau „peintre dans tous ses états“ que nous irons à travers l'étude de quelques passages descriptifs tirés des *Confessions*. L'étude pourrait nous permettre de comprendre que le passage descriptif n'est pas qu'un agrégat de signes linguistiques rattachables à une extériorité, que le structural et le thymique s'y confondent dans une parfaite adéquation.

2- Représentations contrastives

À la lecture de ce récit autobiographique, l'on est d'emblée frappé par la modalisation axiologique de l'espace. Ses différentes représentations, assez contrastives, laissent lire en filigrane une catégorisation thymique ; ce qui nous amène à faire une étude de la description euphorisante et dysphorisante.

2-1 Description euphorisante

Dans la mouvance de la sensibilité préromantique, l'importance accordée à la nature n'est plus à démontrer. Le bonheur qui y est ressenti par Rousseau est à l'origine de véritables tableaux reflétant ses états d'âme. Voici ce qui résulte, à titre d'illustration, d'une nuit passée à la belle étoile:

Je me souviens même d'avoir passé une nuit délicieuse hors de la ville, dans un chemin qui côtoyait le Rhône ou la Saône. Des jardins élevés en terrasse bordaient le chemin de côté. Il avait fait très chaud ce jour-là, la soirée était charmante ; la rosée humectait l'herbe flétrie ; point de vent, une nuit tranquille ; l'air était frais, sans être froid ; le soleil, après son coucher,

avait laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l'eau couleur de rose ; les arbres de terrasse étaient chargés de rossignols qui se répondaient l'un l'autre. Je me promenais dans une sorte d'extase, livrant mes sens et mon cœur à la jouissance de tout cela, et soupirant seulement un peu du regret d'en jouir (*LC*¹, I, pp. 222–23)

D'entrée de jeu l'on note une opération d'ancrage par dénomination d'un thème-titre: „un chemin qui côtoyait le Rhône ou la Saône“. Cet espace se subdivise ensuite en une nomenclature dont les composants sont méliorativement évalués par les prédicats. Cela nous permet de comprendre que la description, en tant qu'opération structurale, part d'un „thème-support“ qui déploie ses caractéristiques en éventail. Nous obtiendrions ceci sous forme de tableau:

Dénomination	Nomenclature	Prédicats
[...] un chemin qui côtoyait le Rhône ou la Saône.	Des jardins La soirée La rosée Vent L'air L'eau Les arbres de terrasse	-élevés en terrasse bordaient le chemin -était charmante -humectait l'herbe flétrie -point de ... - était frais sans être froid -avait laissé dans le ciel les vapeurs rouges - couleur de rose étaient chargés de rossignols qui se répondaient l'un l'autre

On le voit, tous ces traits descriptifs ne ressortissent pas uniquement à „la conscience lexicographique de l'énoncé“ (Hamon, Op.cit: 45). Mieux que le résultat d'une simple activité structurale, cette représentation révèle au final l'euphorie du descripteur qui se condense dans la dernière phrase: „Je me promenais dans une sorte d'extase, livrant mes sens et mon cœur à la jouissance de tout cela, et soupirant un peu du regret d'en jouir“.

Par ailleurs, la quête permanente du bonheur dans la solitude va conduire Rousseau aux Charmettes. La représentation qu'il fait de ce nouveau lieu de résidence n'a rien à envier au travail d'un véritable artiste descripteur:

Entre deux coteaux assez élevés est un petit vallon Nord et Sud au fond duquel coule une rigole entre des cailloux et des arbres. Le long de ce vallon

1 *LC* = abréviation de *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 2002, suivi du numéro du tome et de la page.

à mi-côté, sont quelques maisons éparses, forts agréables pour quiconque aime un asile, un peu sauvage et retiré. La maison était agréable. Au devant un jardin en terrasse, une vigne au-dessus, un verger en dessous, vis-à-vis un petit bois de châtaignier, une fontaine à portée, plus haut dans la montagne, des prés pour l'entretien du bétail ; enfin tout ce qu'il fallait pour le ménage champêtre que nous voulions établir (*LC*, I, pp.286–287).

Mentionnons tout de suite le fonctionnement structurellement significatif de cet extrait. Il s'agit d'une mise en abyme qui s'ouvre sur la dénomination du thème-titre équivalent à la fixation d'un cadre: „entre deux coteaux assez élevés est un petit vallon Nord et Sud“. Les autres éléments sont ensuite énumérés à titre de composants. D'abord le flou de l'indétermination „quelques maisons éparses“ qui est aussitôt abandonné au profit d'une spécification: „la maison“. C'est ici que la mise en abyme prend forme parce que ce second élément de la nomenclature peut être perçu comme un deuxième cadre qui vient s'imbriquer dans le premier, et sert de motif à une nouvelle description. Celle-ci laisse prévaloir l'opération de classement qui se fait par des termes d'ordonnement de l'espace: „**au devant** du jardin“, „vis-à-vis un petit bois de châtaigniers“, „**plus haut**, dans la montagne, des prés pour l'entretien du bétail“. Il s'agit là d'une mise en ordre des éléments du monde qui fait tout de suite penser à la découverte, par Rousseau, d'un locus amoenus où rien ne manquerait. C'est ce semble exprimé dans la dernière proposition: „...enfin tout ce qu'il fallait pour le ménage champêtre que nous y voulions établir“.

Toutes ces représentations euphorisantes ne doivent pas nous faire perdre de vue la tonalité dysphorique de certains passages descriptifs.

2-2 Description dysphorisante

Rousseau qui a toujours éprouvé une certaine extase au contact de la nature ou de l'élément naturel donne la preuve du contraire lorsqu'il en est détaché ou éloigné par la force des choses. Dans ce cas, le référent décrit et péjorativement perçu et dévoile par ricochet un état d'âme. Prenons à titre d'illustration ce séjour de Rousseau à Chambéry chez Mme de Warens. La description qu'il fait de la maison ne représente pas seulement, elle charrie une valeur éminemment évaluative:

Je logeai chez moi, c'est-à-dire chez Maman ; je ne retrouvai pas ma chambre d'Annecy. Plus de jardin, plus de ruisseau, pas de paysage. La maison qu'elle occupait était sombre et triste, et ma chambre était la plus sombre et la plus triste de la maison. Un mur pour vue ; un cul-de-sac pour rue, peu d'air, peu de jour, peu d'espace, des grillons, des rats, des planches pourries ; tout cela ne faisait pas une plaisante habitation (*LC*, I, p.231).

La perception dysphorisante de cet espace est surtout renforcée par cette opération de mise en relation analogique: „**la maison** qu'elle occupait était **sombre** et **triste** et ma **chambre** était la plus **sombre** et la plus **triste** de la maison“. Les métaphores adjectivales confèrent à l'espace un sentiment fort de tristesse, en le marquant du sème „+humain“. Cela légitime par anticipation ce qui est ressenti par l'occupant Rousseau. En plus, l'opération d'aspectualisation ne correspond pas seulement au „dépli d'une liste en attente“ (Hamon, Op.cit: 45), mais à une évaluation par trop péjorative des composants. D'abord la rareté des éléments vitaux: la vue est obstruée „un mur pour vue“, la lumière insuffisante „peu de jour“, et même l'air aussi, dont l'absence peut être mortelle „peu d'air“. Ensuite, l'exiguïté de l'espace a pour corollaire la sensation d'étouffement: „un cul-de-sac pour rue“, „peu d'espace“. L'entreprise de réification s'achève par une énumération des participants insolites: „des grillons, des rats, des planches pourries“.

Sur un tout plan, l'aversion de Rousseau pour le parisianisme trouve dans l'extrait descriptif suivant un foyer d'illustration:

Je m'étais figuré une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant, où l'on ne voyait que de superbes rues, des palais de marbre et d'or. En entrant par le faubourg Saint-Marceau, je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté, des mendiants, des charretiers, des ravaudeurs, des crieuses de tisanes, et de vieux chapeaux (*LC*, I, p.211).

Tout part de la perception imaginaire – „je m'étais figuré“ - de Paris comme espace hétérotopique, l'Ailleurs rêvé doté de tous les attributs de la beauté: „une ville aussi belle que grande, de l'aspect le plus imposant“, „de superbes rues“, „de palais de marbre et d'or“. Au contact de Paris devenu espace topique (l'Ici), la réévaluation s'inscrit dans la thématique du regard – „je ne vis que“ - qui reprend, vérifie et corrige. Et il faut avouer que le tableau est moins riant. A la suite de l'opération d'ancrage, vient une opération d'aspectualisation qui se réduit à une énumération kaléidoscopique de tristes composants de l'espace parisien. La caractérisation péjorative est soit supportée de façon intrinsèque par le sémantisme de certains substantifs: „des petites rues **sales** et **puantes**, de **vilaines** petites maisons **noires**, l'air de la **malpropreté**, de la **pauvreté**“, „de **vieux** chapeaux“. Tout donne l'impression à la fin d'une accumulation qui mime syntaxiquement l'ambiance malsaine qui prévaut à Paris. Qui plus est, le dernier groupe nominal qui clôt l'énumération „et de vieux chapeaux“, est une métonymie de l'objet vestimentaire pour la personne. Si le nom remplaçant „chapeaux“, est déterminé par l'adjectif axiologique „vieux“, cela signifie aussi que l'élément remplacé qui peut être „gens“, „prome-

neurs“, „passants“, ne reçoit pas, par cette opération de métonymisation, un substitut digne en discours. Nous sommes en droit de penser à une réification, ou tout au moins à une dévaluation de l'humain dans l'espace parisien où ce dernier n'apparaît qu'à titre de constituant marginal.

Mais à tout prendre, ces représentations assez péjoratives des espaces dont la caractéristique principale est qu'ils ne sont pas des lieux de la nature, trouvent leur origine dans la conscience du sentimental qu'est Rousseau. Pour lui en effet, l'espace urbain peuplé d'hommes, bref tout ce qui ne renvoie pas au cadre de la nature, est la négation même du bonheur. René Le Senne (1960: 225) l'explique en ces termes:

Chez les sentimentaux moins secondaires et émotifs, c'est-à-dire chez les rêveurs comme Rousseau [...], la nature s'offre comme le refuge d'un promeneur solitaire qui ressent d'autant plus fortement sa syntonie avec elle qu'il éprouve sa schizoïdie envers les hommes. Dans cette direction le moi cherche et obtient dans une mesure inégale la communion avec les hommes.

Il est donc clair que toutes ces représentations contrastives de l'espace servent de médiation expressive entre Rousseau et ses sentiments. On pourrait aisément conclure à une célébration de la Nature, thème si cher au Prérromantisme qui la considère déjà comme un miroir réfléchissant les états d'âme de l'écrivain. De même il est possible de cerner les portraits dans *les Confessions* comme s'inscrivant dans une logique à peu près semblable. Ils serviraient alors de baromètre à la relation de l'écrivain avec l'altérité et dévoileraient des motifs comme l'Amour ou la Misanthropie.

3- Rousseau portraitiste: une question d'humeur

Le portrait peut être assimilé à la description d'un être réel ou fictif. Forcément plus complexe, il permet de lever un pan de voile sur la socialité du texte, sur les possibles représentations de l'altérité dans *Les Confessions*. Nous voudrions surtout ici montrer que le portrait, outre le fait qu'il est textualisation d'un référent humain, permet de deviner le degré relationnel de Rousseau avec autrui.

Au séminaire, il va faire la connaissance d'un enseignant de latin. Le portrait qu'il brosse de ce dernier témoigne d'une suffisance de l'affection qu'il a eue pour lui:

Je n'ai jamais vu une physionomie plus touchante que celle de M. Gâtier. Il était blond, et sa bouche tirait vers le roux. Il avait le maintien ordinaire aux gens de sa province, qui, sous une figure épaisse, cachent beaucoup d'esprit, mais ce qui se marquait en lui était une âme sensible, affectueuse, aimante. Il y avait dans ses grands yeux bleus un mélange de douceur, de

tendresse et de tristesse qui faisait qu'on pouvait le voir sans s'intéresser à lui. Aux regards, au ton de ce pauvre jeune homme, ou eût dit qu'il prévoyait sa destinée, et qu'il se sentait né pour être malheureux (*LC*, I, pp. 164–165).

Ce qui est surtout mélioratif, c'est l'évaluation que véhiculent certaines propriétés morale de M. Gâtier. Il y a d'abord cette assimilation comparative qui le rapproche des „gens de sa province“ afin de concevoir son bel esprit comme un fait culturellement ritualisé. Viennent d'autres parties qui reçoivent des propriétés tout aussi appréciatives: „une âme sensible, affectueuse, aimante“, „dans ses gros yeux bleus, un mélange de douceur, de tendresse“

On comprend ainsi que le portrait peut permettre d'ouvrir une brèche sur la nature réelle de la relation de Rousseau avec le référent humain décrit. On en arrivera à des portraits fort complexes, contrastifs à souhait à mesure que l'on pénétrera dans le labyrinthe de sa vie sentimentale. Sa rencontre avec une jeune italienne nous vaut, à titre d'illustration, la représentation suivante:

J'ai parlé de Mme de Larnage, dans les transports que mon souvenir me rend quelquefois encore ; mais qu'elle était vieillie, et laide, et froide auprès de ma Zulietta ! Ne tâchez pas d'imaginer les charmes et les grâces de cette fille enchanteresse, vous resterez trop loin de la vérité. Les jeunes vierges des clôtures sont moins fraîches, les beautés du sérail moins vives, les houris du paradis moins piquantes (*LC*, I p. 59).

Semble dominer dans ce portrait procédure de mise en relation. Avant la dénomination du thème titre „ma Zulietta“, il est fait appel par anaphore à un référent déjà décrit: „Mme de Larnage“. Sa perception actuelle, comparée à celle du nouveau référent, dégage une tonalité différente par modification des savoirs antérieurs, ce qui contribue à conférer une certaine transcendance au thème titre: „mais qu'elle [Mme de Larnage] était vieillie, et laide, et froide auprès de ma Zulietta !“. Après cette opération d'ancrage qui est déjà elle-même, résultativement, le produit d'une mise en relation analogique, le portraitiste va continuer avec la même procédure. „Les jeunes vierges des clôtures sont moins fraîche, les beautés du sérail moins vives, les houris du paradis moins piquantes“. Ne terminons pas sans faire allusion à cette façon dont Rousseau programme l'investissement affectif du lecteur, en l'inscrivant dans la diégèse par des marqueurs explicites: „ne tâchez pas“, „vous resterez“.

Nous avons pu monter jusqu'ici certaines qualifications descriptives s'inscrivaient dans la logique d'une évaluation méliorative des référents humains. Cela nous a permis de découvrir chez Rousseau, une existence euphorique au contact de l'altérité. Toutefois, n'allons pas oublier

qu'il est des portraits qui rentrent dans la thématique de la dépréciation et témoignent pour ainsi dire de l'angoisse parfois éprouvée dans sa relation avec l'Autre. Revenons à ce portrait qu'il fait de son premier enseignant de latin au séminaire:

Il y avait séminaire un maudit lazariste qui m'entreprit, et qui me fit prendre en horreur le latin qu'il voulait m'enseigner. Il avait des cheveux plats gras et noirs un visage de pain d'épice, une voix de buffle un regard de chat-huant des crins de sanglier au lieu de barbe ; son sourire était sardonique, ses membre jouaient comme les poulies d'un mannequin, j'ai oublié son odieux nom ; mais sa figure effrayante et doucereuse m'est restée, et j'ai peine à me le rappeler sans frémir. Je crois le rencontrer encore dans les corridors ; avançant gracieusement son crasseux bonnet carré pour me faire signe d'entre dans sa chambre plus affreuse pour moi qu'un cahot (LC, I, p, 164).

Ce portrait referme bien de caractéristiques structurales du genre. D'entrée de jeu, il y a une opération d'ancrage puisqu'il est signalé un thème titre: „un maudit lazariste“. Suit une opération d'aspectualisation par expansion des qualités. Nous notons ça là des opérations d'assimilation. Des assimilations métaphoriques: „visage de pain d'épice“, „une voix de buffle“, „un regard de chat-huant“, „des crins de sanglier au lieu de barbe“, et des assimilations comparatives: „ses membres jouant comme les poulies d'un mannequin“, „sa chambre, plus affreuse pour moi qu'un cahot“. Plus pertinente est cette reformulation qui reprend le thème-tire „maudit lazariste“, non pas pour l'explicitier par un nom propre, mais plutôt pour brouiller davantage le référent par un refus de nommer: „j'ai oublié son nom“. Ce procédé d'estompage contribue à déstabiliser le personnage, à lui ôter toute consistance. Ajoutons à cela tous ces axiologiques péjoratifs qui émaillent le portrait („**maudit** lazariste“, „son sourire était **sardonique**“, „sa figure **effrayante**“, „son **crasseux** bonnet“), pour être convaincu de la fonction particulièrement évaluative de ce portrait qui se révèle n'être qu'un sombre tableau. C'est d'un cas à peu près semblables qu'il est question avec ce portrait que Rousseau fait de son jeune rival auprès de Mme de Warens. Sa tonalité laisse deviner que les deux se livrent une véritable guerre de la territorialité:

Ce jeune homme était du pays de Vaud ; son père appelé Vintzenried, était concierge ou soi-disant capitaine du château de Chilon. Le fils de M. le capitaine était garçon perruquier quand il vint se présenter à Mme de Warens, qui le reçut bien comme elle faisait à tous les passants, et surtout ceux de son pays. C'était un grand fade blondin, assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même, parlant comme un beau Liandre ; mêlant tous les goûts de son état avec la longue histoire de ses bonnes fortunes ; ne nommant que la moitié des marquises avec lesquelles il avait couché, et

prétendait n'avoir point coiffé de jolies femmes dont il n'eût aussi coiffé les maries; vain, sot, ignorant, insolent, au demeurant le meilleur fils du monde. Tel fut le substitut qui me fut donné mon absence, et l'associé qui me fut offert après mon retour (*LC*, I, p. 330).

Disons tout de suite qu'il ne serait pas inutile de relever qu'outre l'opération d'ancrage, la mention de l'ascendance biographique est assez significative. D'abord le nom du père „Vintzeried“ qui crée un frappant effet de dissonance. Sa profession „soi-disant capitaine de Chilon“, mérite qu'on y émette des réserves à cause du modalisateur „soi disant“. A l'observation, c'est un homme fourbe dont la ressemblance du point de vue morale avec le fils se dessine par anticipation. La suite du portrait viendra confirmer cette parenté. Elle est confirmée par une opération de mise en relation: „le visage plat, l'esprit de même“. Cela se poursuit par l'absence, chez ce jeune homme, d'une parole efficiente ; ce que confirme cette assimilation comparative: „parlant comme le beau Liandre“, absence renforcée par de ses propos: „prétendait n'avoir point coiffé de jolies femmes dont il n'eût aussi coiffé les maris“. Le tout s'achève sur cette ironie railleuse: „au demeurant le meilleur fils du monde“.

Ce que nous avons voulu surtout montrer à travers toutes ces propopographies, c'est qu'elles permettent de découvrir la transparence ou l'opacité de la relation de Rousseau avec l'altérité dans *les Confessions*.

Conclusion

Notre objectif dans cette étude était de faire comprendre que la description de l'inanimé et de l'animé, outre le fait qu'elle participe de l'intrusion du pictural dans le scriptural, fonctionne comme un miroir qui reflète l'état d'âme du descripteur. Nous avons pu montrer qu'elle sert forcément de médiation expressive entre Rousseau et ses sentiments. En même temps que nous pouvons prétendre à la découverte d'une individualité sensible qui s'est construite et s'est transformée dans la clôture de l'acte d'écriture, nous estimons que nous avons pu mettre en relief, par une analyse de la description et du portrait dans *Les Confessions*, une figuration dualiste de l'existence chez Rousseau, à la fois euphorisante et dysphorisante.

Références bibliographiques

- Adam, J.M. (1997), *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.
 Adam, J.M., Petitjean, A. (1989), *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.
 Barthes, R. et al. (1982), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points.

- Hamon, P.(1998), *Le personnel du roman*, Genève, Droz.
(1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
Jouve, V. (1997), *La poétique du roman*, Paris, Sedes.
Milly, J. (1992), *Poétique des textes*, Paris, Nathan.
Senne, R.L. (1960), *Traité de Caractérologie*, Paris, PUF.
Valette, B. (1993), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.

J.-J. Rousseau Tandia Mouafou
СТИЛИСТИЧКЕ СТУДИЈЕ ДЕСКРИПЦИЈЕ У
ИСПОВЕСТИМА ЖАН-ЖАК РУСОА

Резиме

Насупрот теорији која дескрипцију категорише као једноставан структурни израз, циљ овог рада је да покаже да кроз наравију исти може да испуни основну функцију која је експресивног карактера. Студија која је спроведена у оквиру дела *Исповести* омогућава нам да разумемо да је представљање простора и човека у служби посредника између Русоа и његових емоција. Стога, опис је пре свега питање категоризације која је или еуфорична или, пак, непријатна.



Ђорђе Деспић
 Филозофски факултет, Нови Сад

ФУНКЦИЈА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ И ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА СУБЈЕКТА У БУРЕТУ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

У раду настојим да, анализирајући првенствено причу *Буре* Исидоре Секулић, али и *Круг*, укажем на статус интертекстуалног поступка, односно на његов значај како за живот самог текста, тако и за децентрирани развој његовог субјекта. Исидорина прва објављена прича носи у себи бројне антиципирајуће поетичке принципе *књижевне будућности*, имплицитно истичући кроз интертекстуални поступак савремене књижевно-теоријске проблеме попут *центра*, *субјекта*, *маргине*, и слично.

Кључне речи: Исидора Секулић, *Буре*, интертекстуалност, центар, субјект, маргина, постмодерна

Има нешто специфично у чињеници да се готово сви велики писци пре или касније у својим делима враћају детињству. У оквиру стваралаштва Исидоре Секулић, међутим, занимљиво је да се повратак детињству десио већ са њеним првим радом, са причом *Буре* (Секулић, 1959), објављеном у загребачком *Савременику* из 1912. године. У моменту драматичних историјских збивања по српску нацију, Јован Скерлић као неприкосновени арбитар тадашњег књижевног живота неће имати нимало разумевања за дубоко субјекатски говор у збирци прича *Сајушници*, објављеној наредне, 1913. године. У читавом низу негативних оцена *Сајушника*, где Скерлић за Исидору каже да је „сасвим књишки писац“ (Скерлић, 1964, 282) и пребацује јој одсуство ближег контакта са животом, односно књигу описује као „књижевну егзотику, симболизам идеја, атрофију осећања, парализу воље, нешто заморно и болешљиво“ (Скерлић, 1964, 285), пронаћи ће се, међутим, и похвални делови који ипак указују на један ниво књижевно-критичког поштења, констатујући да се у том тренутку „једна савршено непозната почетница јавља као потпуно изграђен писац који пише сасвим књижевним стилем“. И ма колико Скерлићеви захтеви за друштвеном ангажованошћу и националном функцијом литературе, па и *Сајушника*, данас позивали на полемику, његово препознавање Исидорине списатељске

изграђености, али и „врло развијене ретке способности за интроспекцију“ (Скерлић, 1964, 280) доживљавају се као потпуно тачни увиди једног аутентичног критичарског дара.

Новелистички простор Исидориног *Буретиша* који наглашено припада евоцираном свету детињства, бива ипак непосредно одређен културним и духовним искуством списатељице. Читава новела, наиме, дата је у форми сећања приповедача на доживљене фантазије из сопственог детињства. Свако сећање на детињство подразумева истицање неког емпиријског исечка из једног времена, односно оживљавање једне интимно-историјске чињенице из живота. Но, Исидорино *Буре* првенствено је сећање на створену и интензивно проживљавану *игру* једне девојчице. Присетивши се схватања Хајдегера, рецимо, који сматра да су игра и књижевно стварање међусобно блиски, односно да потичу из једног истог извора јер су производ делатности фантазије, или пак Шилеровог тумачења игре као човекове онтолошке условљености,¹ заводљивост ове Исидорине приче двоструко заплетене у игри постаје нам приступачнија. Сама прича, дакле, као литерарна евокација, као прозни облик уметничког, књижевног стварања, за своју тематику узима управо фантазију и игру једног детета. Уколико занемаримо евентуално питање о самом процесу сећања као можда још једног вида фантазије/фикције, прихватићемо *Буре* као прозни текст са два јасна нивоа фантазије: оним стваралачким и оним тематским. Међутим, у новели постоји још један нарочито функционалан ниво фантазије, не експлицитно, већ пре имплицитно присутан, и који у случају Исидориног *Буретиша* намеће питање пре свих питања: ако је по филозофској дефиницији *игра*, као и књижевност, делатност фантазије, да ли нешто подстиче ту исту фантазију? Или, другим речима, ако је у корену игре фантазија, да ли постоји нешто што би било у корену саме фантазије? Иако се на први поглед ова питања чине доста сложена и као да превазилазе терен књижевности, сам текст пружа нам више него занимљиве, па чак и неочекивано једноставне одговоре. Шта је, дакле, то што управља игром једне девојчице у нечему што је била:

„(...) једна грдна каца, расушена, раздрмана стара каца која је стајала у дну дворишта и без икаква опредељења полагаано трунула и пропадала.“ (Секулић, 1959, 24)

1 Упореди: „Човек се игра само онда кад је у правом значењу речи човек, и он је човек само онда кад се игра“ (Шилер, 1987, 168).

Одговор на питање о могућој условљености фантазије садржан је заправо већ у првој реченици *Буретша*:

„Одмах се познају она несрећна мала деца која из школе долазе у празну кућу, која знају *Робинзона* напамет, и у деветој години читају *Животи и пајинџе у Сибиру* и *Пути у земљу Вашукулумба*.“ (Секулић, 1959, 23)

У даљем току приче показале се да су управо наведени наслови непосредно одговорни не само за фантазију и дечију игру једне девојчице, већ ће и њено сазревање и самоспознаја, односно један сегмент њеног живота бити директно литерарно условљен. Осим *Робинсона Крусое* Данијела Дефоа, преостала два наслова мање су нам позната, али је несумњиво да припадају (и) дечијој и авантуристичкој књижевности. Но, *Робинсон Крусое* одавно се не може сврстати искључиво у дечију литературу. По неким француским филозофима овај ће роман представљати први филозофски роман у светској књижевности, што модификује и усложњава његово жанровско одређење као дечијег романа. Отуда се *Робинсон Крусое* поред авантуристичког може читати бар још и у филозофском дискурсу. Но, управо ће читање *Робинсона Крусое* као авантуристичког жанра, што вероватно вреди и у погледу друга два нама непозната наслова, постати основна и покретачка духовна подлога главне јунакиње за откривање света, али и спознају себе саме.

Под утицајем лектире драматизовани приповедач подсвесно, машталачки тежи да доживи исто, или бар слично искуство. Присећајући се, дакле, открића "грдне (...) старе каце", списатељица нас уводи у процес отпочињања и функционисања једне фантазије. Привлачност *Буретша* као новог, непознатог, из дечије перспективе помало и ризичног простора, представљаће за деветогодишњу девојчицу велики изазов и предмет неодољивог магнетизма. Отуда се код главне јунакиње јавља почетни опрез од упуштања у непознато, у неосветљени предео егзистенцијалног искуства који, међутим, бива преломљен литерарним искуством, искуством *чишања*:

„Помишљала сам прво да у друштву продрем у буре, али сам се предомислила и решила да га сама испитам и по *робинзонски* освојим.“² (Секулић, 1959, 24)

Управо ово „робинзоновско освајање“ упућује на моћ идентификацијског читања које надмашује и надокнађује емпиријско искуство. Читање *Робинсона* представљаће, тако, непосредан подстицај за делатни чин, док ће, с друге стране, мотивско-тематско језгро

2 Курзив Ђ. Д.

овог романа бити модел функционисања фантазије по којој бива организована дечија игра. „Освајање“ и присвајање, уређивање и прилагођавање *Буреша* јунакињином животном станишту одвија се, заправо, према микро-моделу Робинсоновог култивисања острва. На обе стране имамо увођење система, реда и смисла, што имплицира доживљај стварања, односно успостављање *демијуршког* начела. Игра условљена књижевним делом прераста у доживљај истовременог освајања и упознавања новог света. Ова демијуршка означеност игре Исидорине јунакиње фингирано успоставља један процес *сакрализације* света, јер Мирче Елијаде истиче: „Настанити се на једној територији у крајњем случају значи сакрализовати је... ‘Сместити се’ на једном месту, организовати га, настанити – то значи извести низ чинова који претпостављају један егзистенцијални избор: избор Универзума, до кога се долази ‘стварајући га’“ (Елијаде, 2004, 29). Исидорина девојчица свој *универзум* гради управо по моделу Дефоове „робинзониаде“, по моделу читалачких доживљаја и литерарних фантазија својих књига и сликовница.

Доживљај у коме се сусрећу литерарно памћење и рецепцијске симпатије, са ослобођеном игром, рађа биће креативне радости, али и дубоког и нежног спокоја:

„У овом шупљикавом и смежураном дворцу бујала је нека лака, мека и тиха фантазија, (...) мала бледа девојчица сањала је у *Бурешу* своју *робинзониаду*.“ (Секулић, 1959, 24)

Да ли је уопште могућ виши степен унутарње испуњености и надахнутости једним књижевним делом? Можда су управо ови редови леп пример дечијег *сујериорног* читања књижевног дела које одрастао читалац тешко може постићи, у којем се дело подразумевајући интензивно проживљава и најаутентичније осећа. *Буре* је полако постајало метафоричко оваплоћење Робинзоновог припитомљеног острва. У том простору „грдне... расушене, раздрмане старе каце“, у простору новоствореног света, под утицајем, да употребимо Бартов термин, књижевног „референцијалног кода“, ³ почела је да буја једна хиперсензибилност, маштовитост и нежност. Да расте љубав према микро и макро-свету, обликујући притом контуре једног властитог интимног космоса заснованог на фантазијској материјализацији дечијег читања. Настаје јединствена, безмало *сумашраистичка* мапа света, мапа универзалних географ-

3 Барт под „референцијалним кодом“ подразумева „културну традицију на коју се текст позива“ (Упореди: Калер, 1990, 302).

ских координата у којој се сједињују континенти и мора, Њујорк и Чачак, Бразилија и Мадагаскар, Сибир и Сенегал:

„И стога сам ту, тако рећи у непосредној близини моје барице, вруће као Сенегал, сневала ледену и белу фантазију севера.“ (Секулић, 1959, 30)

Притом, фантазија мале јунакиње превазилази оквире једноставне игре и прераста у чежњиво и имагинационо урањање у један свет чија идентификујућа моћ постепено бива све већа. Тако ће се поређење барице у кази, "барице, вруће као Сенегал", постепено преображавати у метафору која, парадоксално, фантазијски жуди чистој денотацији:

„Над морем, око Бразилије (...), или, (...) мој брод за Бразилију све је касније полазио“, или „(...) нисам се ни у Бразилији угрејала“. (Секулић, 1959, 32)

То осећање љубави и присности према далеким географским крајевима, оживљавање и богаћење свог искуства кроз егзотичне визије, али и симпатије према северним, хладним пределима, откривају се заправо као претече одређених савремених филозофских схватања и списатељских стратегија.⁴ Наравно да су симпатије за егзотично постојале и у претодним епохама, рецимо у романтизму, као вид превазилажења друштвених, религијских и националних стега.⁵ Но, код Исидоре се већ у првом њеном објављеном прозном тексту ова приврженост егзотичном испољава заправо као суштинска *деценџирираност*. И управо овај савремени, постмодерни филозофски и књижевно-теоријски појам представља велику тему Исидориног *Буреиша*. Јер, и духовно и делатно биће субјекта у *Буреишу* бива условљено прочитаном литературом и искуством „другог“. Откривање саме себе,⁶ препознавање сопственог

4 Делови који откривају усмереност ка „царству снега и саоницама, ирваса и иња“, дати у свој Исидориног стилској сликовитости („а свуда унаоколо је танка мрежа флуида који се смрзава“, стр. 31), пример су ране поетичке уобличености, али и културне и духовне формираности списатељског бића Исидоре Секулић: „Јер сам имала много јачих симпатија за поезију надимљених сибирских колиба и за тешки живот северњака који су увек борци и јунаци (...)“ (стр. 29). Ови искази наговештај су оне љубави према северу која ће своје пуно литерарно оваплоћење пронаћи у *Писмима из Норвешке*, написаним две године касније, такође у издању Цвијановићеве књижарнице.

5 Наклоност која се још 1912. године код Исидоре јавља према егзотичним, далеким пределима, та чежња ка космичким визијама, ка визијама универзалне измирености, може се сасвим извесно прихватити као антиципација суматраизма.

6 Не одвија се, међутим, процес откривања и самоодрастања Исидорине јунакиње само по истакнутој интертекстуалној путањи коју оцртава Дефоов роман, већ нам приповедачев глас додатно литерарно обликује спознају животних законитости кроз алузивно упућивање на библијску мудрост *Књиге пророковедникове*: „Мало срце детета које још

бића одвија се, видели смо, преко обилазница, преко симболичког посредовања искуства „другог“, које главна јунакиња доживљава и спознаје преко рецепције литературе и игре фантазијског идентификовања. Притом, ова „другост“ не функционише кроз бинарну опозицију „ја/други“, која би подразумевала искључивост, вредновање, или пак хијерархију у односима. Иако је у *Бурети* приметна перспектива отуђења, тј. поступак истицања *друго̀сти* главне јунакиње у односу на осталу децу:

„(...) и док су друга деца напољу грајала и целог лета трчала од тарабе до тарабе за једним лептиром, мала бледа девојчица сањала је у *Бурети* своју робинзониаду“ (Секулић, 1959, 24),

доминација *децен̄трираности* постаје очита како у погледу приповедачке перцепције света и формирања субјекта, тако и у виду одрживости текста као наративне структуре. Непостојање доминирајућег центра у *Бурети* више је него наглашено. И то почевши од субјекта главне јунакиње који није центриран, монолитан, аутономан, већ је у потпуности условљен читалачким доживљајем. Као што у контексту светске књижевне баштине интертекстуални поступак потире текст/дело као јединствен ентитет са аутономним значењем, тако и лектира као извор, као директан узрочник бивствовања и делања субјекта, ништи његову хомогеност која би гравитирала према неком одрживом и постојаном центру. Субјект се тако доказује као потпуно отворена структура и духовно пријемчиво биће окренуто другом, а у наративном контексту *Бурети* чак и зависно од *разлика*.

Кроз причу се заправо потврђује имплицитно исказана сумња у реалност и одрживост једног центра. Једно од достигнућа поетике постмодернизма огледа се у сумњи у *аисолути*, при чему се оспоравају стандарди успостављања било какве вечне и универзалне одређености. Тумачећи да је у корену одређивања центра увек човек, постмодернизам такав поступак схвата као људску конструкцију која тако, заправо, функционише као фикција. У том смислу, Исидора антиципира модерна схватања проналазећи за свог субјекта један центар управо у фикцији, у лектири. На први поглед ово оспоравање центра изгледа парадоксално јер се наизглед једна фикција ништи другом која се жели показати центром. Међутим, овде ипак није по среди замењивање једног центра другим, будући да су у *Бурети* присутне и друге лектире, бајке, па и алузија на *Књигу*

није знало ни шта је садашњост, слутило је да има пролазност и прошлост, да има трен кад се вене и пада и хлади“ (Секулић, 1959, 26).

*п*роповедничкову кроз чију наративну формулу проговара јунакињи-но новостечено искуство, већ се пред читаоцем одвија фингирани поступак афирмисања и успостављања књижевне, културне и духовне *полицентричности* субјекта.

Децентрираност субјекта у *Буреџу* видљива је од прве до последње реченице. Већ наглашена екс-центрична постојаност књижевним делима/фикцијом условљеног субјекта, бива подупрта субјекатски екс-центричним социјалним и просторним измештањем из контекста дечије/друштвене интеракције. На делу је упечатљива интенционална осама и измештеност из средишта збивања:

„Седела сам дакле по цео дан сама, у каквом кутићу (...) Тако данас, тако сутра, тако зимус, тако летос, прво у соби, па у ходнику, па на тавану, па у башти, па најзад у *Буреџу*“ (Секулић, 1959, 23, 24),

и још:

„Добро ми је било у *Буреџу* и тешко ми је било изаћи из њега.“ (Секулић, 1959, 29)

Бити својевољно измештен из центра, односно тежити *маргинама*, у овом случају подразумева и сензибилитет који нагиње скрајнутом. Та наклоност ка издвојености, тиховању и фантазијама обликоваће биће духовно спремно и способно за самоспознају кроз трансцендентан однос са *другачијим*, за препуштање литерарно условљеном метафизичком искуству. Но, склоност ка децентрираном чита је и у погледу једине комуникације коју субјект остварује, садржане у односу не према деци или људима, већ према свету фауне, према инсектима, цврчцима, лептиру, птици:

„Пију сунце и купају се у сунцу, а тихи су и ћуте. И ја сам у *Буреџу* научила ћутати као инсект. Па и сада још волим тај свет који се љуби, свети се убија и умире у отменој тишини. (...) Под завесом каквог мртвог листа нечујно се свршавају мистерије љубави и смрти.“ (Секулић, 1959, 26–27)

Спознаја света и саме себе тећи ће, тако, не кроз субјекатску логоцентричност, односно не кроз човека као средиште света, већ ће се овај сазнајни процес одвијати по *маргинама* сопственог интимног космоса истовремено и фантазијски и демијуршки оствареног у *Буреџу*. Учесталост и примат маргине као другачијег и различитог потискују у Исидориној причи идеал вечног центра који би функционисао као тотализујућа универзализација. Стога се идентитет субјекта не представља као монолитна и хомогена структура, већ првенствено као процес *полицентричног* контекстуализовања.

Структура Исидориног *Буретиа*, субјекатска (само)спознаја кроз оријентацију по маргинама, истицање екс-центричног положаја јединке, више је од поступка фрагментарног евоцирања догађаја и успомена из детињства. Истицање феномена децентрираног није тек једноставно поклапање са сабирањем спорадичних дечијих сензација, већ је на делу *систем* у организовању текста и постојање виталне поетичке, па и филозофске подлоге за причу. Када принцип измештања из центра прерасте у ниво поетичке кохеренције, онда је то знак одређене приповедачке стратегије и филозофског начела аутора. Иако је објављено прво, *Буре* ће, показаће се, поетички кореспондирати са каснијим прозним радовима Исидоре Секулић. У том смислу, потврда за Исидорину поетичку утемељеност и зрелост које се јасно оцртавају у *Буретиу* долази нам и из једне друге приче објављене у склопу њених *Сајушника*. У причи индикативног наслова *Круг* (Секулић, 1959, 51), наизменично се смењује дискурзивна критика центрираности са обеспокојавајућом ониричком и антиутопијском визијом људске условљености *цензирумом*. Из ове ванредно сликовите катаклизмичке представе човекове спутаности избија права субјекатска драма и суштинска брига за будућност људске слободе, и то у значењу ослобођеног било какве патетике:

„(...) као и онај круг на школској табли. Ни почетка ни свршетка, ни уласка ни изласка. Сами од себе се привлаче, мешају, сједињују и слажу апсолутно исти молекули, апсолутно истог смисла, на апсолутно истим местима, под гвозденом вољом центрума који их држи.“ (Секулић, 1959, 52)

Бити у оквиру круга, односно у власти једног центра, бити преодређен тим, али и било којим другим центром значи бити ограничен унапред задатим. Штавише, идентитет није могуће изградити јер у таквој констелацији односа појам и смисао *дисинкције* ни не може постојати:

„(...) и кога год погледаш исто је што и ти (...) сви без разлике, сви су апсолутно исто, на истом месту, на једнаком размаку од центрума који држи, вуче, влада (...)“ (Секулић, 1959, 53–54)

Контекст у коме субјект, јединка, неизбежно гравитира једном центру за Исидору представља „округлу тамницу“ која је „тесна као орахова љуска и празна као мехур воде“ (Секулић, 1959, 53). Ова изричитост и упорност у дисквалификавању центрираности своју заснованост има у природној људској тежњи ка бескрају, ка метафизичком искуству и спознаји поништавањем свих граница. Исидорин модеран, антиципирајући сензибилитет доказује се и у овој

причи са можда још већим набојем због смањене фигуративности и већег уплива рационалног и дискурзивног гласа који функционише као (ауто)поетички *credo*:

„Мрзим обожавање средишта, и страх ме је од робовања њему. И зато желим да дође неки страشان преврат, и у том преврату да се сатре инстинкт и идеја круга, и као последица тога да се растворе и распадну облици и могућности круга. (...) Свугде је круг, и свугде одређује и побеђује центрум.“⁷ (Секулић, 1959, 54–55)

Исидора је очито ишла испред свога времена и мало је рећи да су њене жеље биле пророчке. Оне су данас потпуно остварене кроз филозофске погледе и књижевну концепцију постмодерних тенденција, чије је упориште, између осталог, садржано и у напору ка ништењу постојања једног центра, као и ка афирмисању маргине и разлика, ка афирмисању идеје *полицентричности*. С друге стране, бити унутар „кружнице“, у власти центра, дакле, значи бити унутар извесности. Занимљиво је да Исидора наглашава и ту филистарску страну центрираности:

„Круг је одвратан симбол ропства и комике. Бити круг и бити у кругу, значи бити баналан и смешан, бити увек код куће и бити увек при себи.“ (Секулић, 1959, 56)

Овакво проширивање дефиниције круга и центра сугерише и схватање по којем центрираност у потпуности одудара од феномена уметности и смисла књижевности. Књижевност, као креативна помереност у односу на стварност, као искорак из света рационалног, као траг авантуре духа, као истраживање непознатог, у својој суштини противи центрираном одређењу било које врсте. У том смислу и сама прича *Круж* својом жанровском децентрираношћу потврђује Исидорин отпор идеји центрума. Као што је постмодернизам „озваничио“ хибридне жанрове, тако се и у Исидориним причама може уочити укидање жанровских конвенција. Поетичке и жанровске центрипеталне силе и код Исидоре слабе, те у *Кружу* препознајемо превазилажење граница и међусобно прожимање дискурса есеја и фикције са егзалтираном поетском апострофом.

Тежња ка превазилажењу граница, ка недоследном, та потреба за усвајањем и разумевањем ствари и суштина које нису доступне, учиниће свет Исидорине мале јунакиње светом трансценденције,

⁷ Тај „страشان преврат“ о којем Исидора говори, у фингираном облику присутан је у њеној причи „Чезња“: „Једнога дана је из моје собе изашао Бог, а ушао у њу Сатана, и беше ми тога дана чудновато добро и лепо“, што не представља, наравно, неки вид демонског богоскрнављења, већ фигуру чежње за новим и другачијим искуством.

односно спознаје посредством „љушћења“ емпиријских слојева око ње:

„У тој трулој колибици сам научила да волим оно што не видим, оно што немам, и оно што мора да прође.“ (Секулић, 1959, 26)

Исидорино припадање (пост)модерном сензибилитету, њено интуитивно и дубинско, аутентично *п*роживљавање феномена скрајнутости, читава се у *Буреџу* у различитим стваралачким облицима, од шире стваралачке и поетичке утемељености, до интертекстуалног поступка и мотивско-тематског плана приче. На још један индикативан пример децентрираности на мотивском плану наићи ћемо поново при тематизацији рецепције. Листајући и читајући своје књиге и сликовнице код главне јунакиње одвија се процес спонтане запитаности који смисаоно итекако кореспондира са поетичким профилем *Буреџа*, са проблемом свеприсутне децентрираности на који настојимо да укажемо:

„женских нема, *п*атуљица нема. Чудила се мала девојчица да нигде није написано и нигде није насликано да међу патуљцима, у земљи доброте, стрпљења и милости има и патуљица, има и жена. Све оне мале залутале принчеве и принцесе, и сву ону несретну и отерану пасторчад примили су, гостили, хранили и мудрим саветима снабдевали само мали човечуљци у цинобер-црвеним чакширицама, човечуљци који се увек смеше и *немају међу собом жена*.“ (Секулић, 1959, 31)

Екс-центричност у Исидориној причи постаје дакле све сложенија, све богатија, обухватајући притом и онај, савременим књижевно-теоријским речником речено, *феминистички* аспект децентрираности,⁸ односно маргинализовање женског рода. Уочавање одсуства жена открива субјекатску чежњу за разнородношћу, односно за полном *п*луралношћу. Исидора запажа празнину, прозира логику игнорисања и искључивања разлика, указује на превласт мушког принципа и недостатак афирмације женског идентитета. Осим што се проблемски у потпуности уклапа у поетички дискурс *Буреџа*, овај пасус нема одјека у самом сичеу приче, односно у наставку приповедања. Нема есејистичког осврта нити критике ове мушке доминације. Тек запитаност, зачућеност и призивок жала. Евоцирајући утиске пажљивог читања из детињства Исидора тихо поставља питање скрајнутости жене, при чему и сам приповедачки језик у избегавању суда постаје језик *одлагања*, језик *маргине*. Тиме Исидора у контексту поетике *екс-центричности* *Буреџа* не

8 Упореди: Хачион, *Поетика постмодернизма*, 1996, 105.

затвара, на заокружује и не закључује, потврђујући модерност свога стваралачког сензибилитета кроз текстуалну отвореност и наговештај стратегије постмодерног приповедачког дискурса.

Текст ће се тако код Исидоре показати као спој аутобиографског и интертекстуалног дискурса, откривајући унапред, на самом почетку књижевног стварања не само оформљену стваралачку личност и елементе поетичке кохеренције, већ и антиципацијске назнаке неких кључних поетичких постулата постмодерне књижевности.

Литература

Elijade, 2004 – М. Elijade, *Sveto i profano*, prev. Zoran Stojanović, Alnari, Tabernakl, Beograd – Lačarak, 2004.

Калер, 1990 – Џонатан Калер, *Структуралистичка поезика*, Српска књижевна задруга, Београд 1990, 302.

Секулић, 1959 – Исидора Секулић, *Буре*, Матица српска/ СКЗ, Нови Сад/ Београд, 1959.

Скерлић, 1964 – Сабрана дела Јована Скерлића, *Писци и књиге V*, Београд, 1964.

Наџион, 1996 – Linda Наџион, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad, 1996.

Đorđe Despić

THE FUNCTION OF INTERTEXTUALITY AND SUBJECT DECENTRALIZATION IN ISIDORA SEKULIC'S *THE BARREL*

Summary

In this paper I intend to point out the status of intertextual method, that is to say the importance it has both for the life of the text itself and the decentralized development of its subject by analyzing primarily the short story by Isidora Sekulic, *The Barrel*, as well as *The Circle*. Isidora's short story which was first published bears within it many anticipatory poetic principles of *literary future*, implicitly highlighting through intertextual method contemporary problems of literary theory such as *center*, *subject*, *margin*, and the like.



Душан Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ОДНОС КАРАСОВИХ ПОРТРЕТА У РОМАНУ ОМЕР-ПАША ЛАТАС ИВЕ АНДРИЋА И ТЕОРИЈЕ „ОТВОРЕНОГ ДЕЛА“ УМБЕРТА ЕКА

Овај рад испитује отвореност значења у роману *Омер-паша Латас* Иве Андрића, посебно у мотивима Карасове уметности. По Ековим и Андрићевим схватањима, уметност је универзална, а врсте уметности разликују се само по средствима израза. У овом синкретизму, уметник и интерпретатор постају сарадници у остваривању принципа *intentio operis* (тежњи дела ка универзуму значења). Драма стварања отвореног дела назире се у Карасовим портретима и скицама.

Кључне речи: отвореност значења, амбивитет, коауторство, јединство супротности

Увод

Везе између романа *Омер-паша Латас* Иве Андрића и теорије „отвореног дела“ постоје претежно у контексту различитих поетика отворености шездесетих година двадесетог века.¹ Ипак, Андрић је у то време већ био признати светски писац, добивши „Нобелову награду за књижевност“ 1961. године, док је Еко био млади, перспективни научник, иноватор и теоретичар који је преобразио однос према уметности и наговестио постмодернистичке тенденције. Разлике у њиховим поетикама су евидентне. Међутим, овај рад ће тежити ка анализирању многих блискости Екових теоријских ставова и Андрићеве имплицитне поетике, посебно у мотивима сликарских портрета.

Допринос Екове теорије „отвореног дела“ јесте, пре свега, феноменолошко и поетичко схватање облика као „поља посибилитета“, дакле, не као логоцентричног принципа односа делова и целине, већ облика који егзистира као такав управо због своје отворености. Динамичност дела тражи од читаоца апсолутну ангажованост,

1 Прво издање Екове студије *Отворено дело* објављено је 1962. године, а Андрићев роман *Омер-паша Латас* настајао у периоду од 1950. до 1973. године.

„компоновање“ према различитим формативним склоностима. Коренски амбигвитет отвореног дела је сам по себи неразрешив и несводив на одређену логичку „доследност“.

Андрић такође посматра уметност као јединствену и универзалну, а различите врсте уметности разликује само по средствима израза, чиме гради теорију уметности блиску Ековој. У том смислу можемо говорити о Андрићевом трагању за извором недокучивости уметничког стварања, што представља привидан парадокс. Успоставићемо паралеле са готово идентичним Ековим принципима концепције отвореног дела („аутор на прагу“) – читалац (коаутор) – поетика отвореног дела. Циљ овог рада представља анализу узрока и процеса ове идентификације у описивању настанка Карасових портрета у *Омер-пашини Лајласу*.

Ови аспекти постављају онтолошка питања универзума значења и уметникове селекције. Посматраћемо и односе слике према стварности, према простору и времену у успостављању кохерентности новоствореног дела. Насликани лик постао је ново биће – слика, отворен је нов низ значења у интенцијама дела. Андрића занима однос преображаја света изван уметника у уметнички артефакт, који остаје недокучив.

Треба посебно истаћи и чињеницу да је сликарско дело Вјекослава Караса у роману *Омер-пашин Лајлас* представљено у функцији књижевног портрета. Стваралачки процес у сликарству је транспонован у литерарност и представља један од доминантних мотива романа. У овој врсти онеобичавања Андрић приповеда: о самој бити уметности као универзалном феномену, као и о односу језика сликарства и књижевности у контексту отворености значења дела. Андрић је транспонован у роман историјски податак о илирском сликару Вјекославу Карасу (1826 – 1858), који је у Травнику 1851. године портретисао Омер–пашу.² Ови делови чине трилогију и могу се посматрати као трактати о природи уметности, са сижетним токовима који узајамно кореспондирају. Андрић је искористио сликарски портрет Омер-паше Латаса да би уобличио књижевни портрет ове чувене историјске личности, а истовремено, са становишта аутопоетике, успоставио паралеле између Карасових схватања уметности и

2 Прво се појавило поглавље „Сликање“ у загребачкој „Републици“ 1950. године, у коме је описан сусрет сликара са Омер–пашом и његово позирање за портрет. Други део је објављен у „Борби“ 1958. године („Часови цртања“), у коме се описује Карасов однос према Саида–хануми за време часова које је давао селаскерској кћери. Трећи део, „Сликари“ („Комунист“, 1966) описује Карасову галерију имагинарних портрета. Остаје нејасно да ли су приређивачи мењали чак и наслове поглавља, или је реч о Андрићевој накнадној интервенцији на роману.

процеса грађења романа. По мишљењу приређивача, принцип повезивања новелистичких структура у целину „чита се као да се листа неки папирнати албум великог сликара, на коме су обухваћена одличја далеког времена“.³ Ово запажање представља један од аргумената који доказују идентификацију Андрићевог стваралачког поступка са Карасовом уметношћу.

Поглавља која описују судбину и дело Вјекослава Караса⁴, настајала су у различитим временским периодима и због тога постоје варирања одређених аутопоетичких ставова о природи и функцији уметности. С друге стране, иако различита по односу према уметности, она ипак чине целину у синхронизитету који ствара полифонију амбигвитета. Међутим, Карасова недореченост симболише принцип отворености и тако остаје доследна у сва три дела. Ипак, не смемо оправдати различите ставове само временском дистанцом у њиховом настајању, већ и свесним поетичким поступком, који више поставља питања, дајући на њих различите одговоре и на тај начин избегавајући пристрасност и унивокност, стварајући тако тежњу ка универзалности. Вјекослав Карас није само „типичан сомнабуларни вертеровски изданак средине XIX века“,⁵ већ је у његовом лику приказана и универзална идеја немоћи стварања, трагање за истином у уметности и збуњеност пред хаосом модерног света. Сама форма је такође у сагласности са идејом Андрићевог света и човека, јер у потпуној релативности логике не може се створити линеарно дело одређено узрочно-последичним везама, што представља концепцију отвореног дела у ужем смислу.

Андрић управо описује привидну недовршеност наслеђивања универзума значења отвореног дела. Интересантна је паралела између Карасових „недовршених“ слика и саме концепције романа, који је остао „отворен“ Андрићевим свесним стваралачким поступком. Дакле, Карасови портрети у овом контексту представљају и аутопоетичке аспекте романа.⁶ „Његов блок се пунио скицама мостова, нишана, усамљених дрвета нагнутих над водом, људских ликова у летаргичним ставовима или чудно прекинутим покретима“.⁷ Као

3 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас, Сабрана дела Иве Андрића*, књ. XV, Просвета, Београд, 1981, 325.

4 Сарајевска раја посматра Карасово портретисање Омер-паше као предрасуду, као „враџбину“ и „удвостручавање сераскера и његове моћи“.

5 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас*, 327.

6 У студији *Отворено дело*, Умберто Еко истиче тезу да недовршеност, парадоксално, успоставља одређени тоталитет дела.

7 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас*, 111.

и на Карасовим сликама, портретисање у читавом роману остаје недоречено, управо прекинуто у деловању, узрочно–последичне везе нису још приказане, ликови подсећају на скице, али ипак садрже сву лепоту и трагику апсурда.⁸ У портрету Караса, младог хрватског сликара, Андрић описује немоћ стваралачког процеса у описивању Лепоте. Међутим, управо та немоћ ствара нове уметничке преображаје и субјективна поимања. У овом мотиву је такође присутна и коренска двосмисленост између Омера и Карасовог портрета, који визуелним идентитетом треба да овековечи сераскерову моћ и славу за будућа поколења.

Процес настајања портрета Омера–паше Латаса

Контраст Карасовог и пашиног односа према уметности може се тумачити блискошћу са Ековом опозицијом односа дела са „кључем“, које је представљено Омеровим поимањем у већини унутрашњих монолога, и отвореног дела, које је, у интерференцији есејистичког и приповедног модуса у Карасовим ставовима о уметности. Ако применимо Еково поимање амбигвитета у студији *Отворено дело*, по коме и контрадикторни мотиви могу деловати кохерентно, онда лик Омер–паше Латаса не треба тумачити кроз раздвојеност и аутодеструктивност у самом корену, већ као целовит *praxis*, јер управо константна „драма“ одржава равнотежу.

Карасов први сусрет са сераскером приказан је у општим цртама. Паша је упоређен са славним војсковођама са старих аустријских бакрореза, реалистичко–метонимијским приказом истицања физичког описа, одеће, као и наговештаја дубљег доживљаја пашиног лика у приказу очију „у којима се час палио, час гасио нарочит сјај“.⁹ Међутим, други портрет показује блиске односе са Ековим поимањем радикалног амбигвитета, у овом смислу – као одлике која може садржати и синхронизитет међусобно контрадикторних елемената: „Очни отвори расечени широко и срезани оштро и необично: у њиховим линијама стално се јављају и смењују

8 „Све би хтео да обухвати, и заувек: те сенке које су веће и дубље него у другом свету, љубичасте сутоне, мрке брегове и љупке пропланке на њима, оморице на сивој стени која и у сред најтоплијег летњег дана као да носе и мало магле око себе, муслиманска гробља, чиста, бела и разасута по падинама, као стада, – све би хтео, али не може ни на што да се реши, само се у мислима носи са том лепотом коју би требало насликати, а у ствари сам се губи у њој (Исто, 110–111) Управо због ове врсте уметности, Карас је мање признат, јер Хрватска од њега очекује ангажованост у прослављању херојства нације, ограничавање и концентрисање на једнозначности, а не на отворености „скица“. У овом мотиву Андрић заступа потпуно истоветан став са Ековим мишљењем да свака врста догматизма представља апсолутног противника развоју отвореног дела.

9 Иво Андрић, *Омер–паша Латас*, 116.

два израза, час израз птице грабљивице, час израз неке женствене заводљивости.¹⁰ Однос између Омер–паше и Караса је вишеслојан: сераскеров доживљај према сликару креће се од опхођења као према вештаку, занатлији, преко мишљења о њему као „бедном мазалу“, до односа према демијургу који ће га поново васкрснути. Из Омерових очију Карас успева да види охолост и страст, док су други утисци само наговештени мистичношћу и моћи пашиног лика.

„Омер је негде у дну те замагљене даљине јасно видео себе онаквог каквим се сам замишља и како би желео да га види сликар и да доцније гледају сви људи на слици“¹¹. Међутим, само пашино поимање сопственог портрета садржи тајанственост значења, али се такође може одредити његов доминантни смисао. Дакле, иако ова врста дела садржи комплексне односе значења и према томе не представља унивекност, Андрић ипак тежи ка истицању одређеног става. Док код пашиног доживљаја сопственог портрета постоји прелазак из „даљине неодређености“ ка прецизном смислу и улози дела, у Карасовом виђењу се портрет преображава сам по себи. „Назирао је као у даљини слику какву би он хтео да ухвати и задржи.“¹² У овој реченици имплицитно је присутан Еков принцип аутора на прагу стваралачког процеса. У тежњи ка обликовању уметничког дела, током стваралачког процеса, аутор мења своју првобитну намеру. Такође, он ствара сугестију могућих значења, али отворено дело у појединим сегментима може егзистирати независно од ауторове намере. Дело се непрестано преображава. Карасова „замишљена“ слика се „стално помера“; што представља потпуну блискост са Ековим поимањем дела у покрету.¹³ Ови принципи могу деловати у непрестаном синхронизитету. Карасов портрет се „саставља и раставља“.¹⁴ Идеал отвореног дела је свевременост („трепери и таласа као вода која непрестано тече, одлази и долази увек нова и увек иста, и близа и неухватљива“).¹⁵ У овом Карасовом односу према портрету Андрић имплицитно говори о ставу који је близак Ековом поимању драме стварања:

У Карасовом „лову на немирне линије“¹⁶ у „игри са привиђењима и у борби са сликом која се не да ухватити“, Андрић не говори само о импресионизму XIX века, него и о доминантним поетикама

¹⁰ Исто, 132.

¹¹ Исто, 136.

¹² Исто, 136.

¹³ Исто, 136.

¹⁴ Исто, 136.

¹⁵ Исто, 136.

¹⁶ Исто, 137.

отворености педесетих и шездесетих XX века. Како Андрић опи-
сује, „за сликара је, тако изгубљеног и занесеног, цео свет постојао
само као непрегледни честар“.¹⁷ Еко, такође, користи ову метафору
у поимању књижевности као универзума значења. Ауторова наме-
ра представља сегмент после којег дело наставља да егзистира као
аутономна категорија. Међутим, не треба схватити ауторову наме-
ру као прецизну слику наративних стратегија, већ, привидно па-
радоксално, она представља управо превазилажење сопствене ин-
тенције, да би се дело остварило кроз отвореност и безграничност
значења. Карасов став поседује доминантни принцип стварања от-
вореног дела. Аутор ствара организовани наред да би дело егзисти-
рало као *universalialia* и да би *intentio operis* постао врховни принцип.
Дакле, постоје одређена значења чијим се комбинацијама ствара
неограничен број могућности тумачења. Уметност је „стварнија“ од
реалности у својој пророчкој функцији.¹⁸

Карас потпуно заборавља и пашину личност и сопствени
идентитет, стварајући за „идеалног“ посматрача. „Игра жмурке са
сваком поједином цртом тога лица које се пред њим непрестано
растаче и губи, па опет поново оваплоћује и јавља“.¹⁹ У синхрони-
цитету супротстављених Карасових и Омер–пашиних поимања
уметности, Андрић тежи ка приказивању тоталитета природе
уметности, као и самог мотива портрета у тематско–мотивском
слоју романа. Карасово поимање уметности поседује блиске везе
са Ековом концепцијом отвореног дела у ужем смислу, док Оме-
ров доживљај сопственог портрета приказује уметност као анга-
жовану у смислу прослављања за будућа поколења, што и јесте
првобитно требало да представља функцију овог дела. Следи па-
шина дилема: „и ко зна шта ће тај још насликати? И ту паша стаде
опет да мисли о свом портрету и да га гледа очима безбројних људи
и будућих поколења“;²⁰ замишљајући га изложеног не у Цариграду,
већ у царској галерији у Бечу, дајући себи имагинарно име и титулу
feldmaršal Michael Latas von Castel Grab. Мотив двојника представ-
ља један од симболичких наговештаја коренског амбивитетa у
читавом делу. По Омеровом мишљењу, овај портрет ће исправити
неправду и биће тиха освета за понижење његовог оца, ражалова-

17 Исто, 137. Овај израз је близак мистичној метафори „шума симбола“ који води порек-
ло од херметичких учења, преко Дантеа, до симболизма, посебно у Бодлеровој песми
„Сагласја“.

18 У овом контексту, Еко у студији *Отворено дело* посебно истиче читаву традицију по-
сматрања уметности као пророчког дара.

19 Иво Андрић, *Омер–паша Лаџас*, 138.

20 Исто, 138.

ног поручника и њега, бившег кадета личке регименте, представљајући идеал, а не стварност потурчењака Миће Латаса из Јање Горе. Пашу вређа Карасово поимање уметности, по коме уметник преображава стварност јер осећа да је улога модела у том стваралачком процесу прилично мала и поистовећена са приказивањем датог објекта. Омер посматра свој портрет и као интерпретатор, у функцији славе и дуга историји, али ипак осећа да му Карас не придаје дужно поштовање. С друге стране, Карас уводи амбигвитет у портрет, наравно, трудећи се да задржи донекле и спољашњи оквир ангажоване функције дела. Постепено се ствара амбигвитетни однос између Омер-пашине интроспекције и процеса настајања његовог портрета: „Тако су слика и паша седели један према другом, зањихани, изгубљени сваки у свом заносу, гледајући се и не видећи се, заборављајући потпуно један другог и себе сама, и време и место и свеколику стварност око себе.“²¹ Међутим, постоји једна заједничка одлика и Карасовог и пашиног заноса. Наиме, обојица заборављају стварност – пашин конак, крваво гушење буне, османлијски систем власти, препуштајући се универзалном језику уметности. Обојица, међутим, ову заједничку одлику ипак поимају на различите начине. Позирајући за портрет, паша постаје потпуно друга особа, заборављајући своје тренутне обавезе смиривања буне, а с друге стране, у овом мотиву проналазимо потврду нашег интерпретативног става о лику Омер–паше Латаса као јединству супротности, као и апсолутног прихватања свих значења налазимо у самом његовом поимању портрета: „све, само преображено и измењено за вечност и за потомство.“²²

Присутан је синхронизитет мотивације, тако да морамо узети у обзир паралелност различитих узрочно–последичних веза. С друге стране, често сукобљени узроци сераскеровог понашања могу имати исте последице. Паша посматра себе у одређеним тренуцима као коаутора, па чак и аутора свог портрета: „Рађаш се, поново настајеш, растеш, уживаш, патиш, болујеш, стариш; све само не умиреш него, напротив, биваш трајан у својој пролазности, готово вечан, тврд и стваран каквог те нико не зна, а какав си одувек потајно желео да будеш.“²³ У том контексту би се овај мотив могао посматрати кроз Екову тезу поимања односа између *intentio auctoris* и *intentio operis*: „Сад тек види да је ово његов природни положај, да је он, одувек и свему, својим умом, својом снагом и вољом, својим радом и свим

21 Исто, 140.

22 Исто, 141.

23 Исто, 141–142.

својим поступцима био само модел за тај портрет у будућности. Чудно!²⁴

Прошlost и успомене из детињства и младости утичу на паши-не садашње поступке и одређују његову судбину. „Искрсава пред њим онај непознати, а прави живот Миће Латаса из Јање Горе, а то је и живот Омер–паше, силног и славног сераскера који се, ево слика онакав какав је морао да буде.“²⁵ У овој реченици Андрић је најексплицитније портретисао Омер–пашу Латаса кроз јединство супротности. Метафора „неразумљив путоказ“ је парафраза отворености и мотива у покрету. Оставља се двострука могућност поимања Омер–пашиног живота. Да ли је његов живот имао већ тада утврђену крајњу сврху? Такође, „тајанствено слово“ се може тумачити у контексту симболичког представљања мотива „са кључем“.

Привидни, чисто језички парадокси, приказују истину у пуном облику. Са аспекта имплицитне поетике можемо говорити о односу знака, значења и привидног парадокса: ако је порука у исто време и „речита“ и тајанствена, по којим критеријумима се поставља питање њене легитимности?

Уместо да разрешава, Андрић уводи нове односе значења. Није протумачен овај тајанствени знак који је одредио судбину Миће Латаса, већ је само приказана сугестија његовог значења. Блиску везу између Екових и Андрићевих поимања уметности чине перманентни амбигвитети у наративним техникама, који, по Ековом мишљењу, „у непрестаном одјекивању толиких смислова, одговарају једном дјелу селекције, али не бивају слагани ни елиминирани никаквом селекцијом“.²⁶ Андрић, такође, у портретисању Омер–паше Латаса прво даје једну категоричну, општу тврдњу, да би друга фаза ове тематске јединице била делимична или потпуна негација те тврдње, увођењем нових информација и односа мотива.²⁷ Трећа фаза представља привидно помирење прве две сентенције. С друге стране, Андрић оставља читаоцу слободу у опредељивању за једну од те две сентенције, али сугерише и трећу као најдоминантнију, неодређену у највишем облику. На тај начин, аутор ствара више амбигвитетних односа. У том смислу може се успоставити паралела између Мићових дечачких маштања о његовој будућој судбини и интроспекције у вези са Карасовим портретом који тек тада добија своје пуно значење. Овај наративни поступак, у духу Еко-

24 Исто, 142.

25 Исто, 142.

26 Умберто Еко, *Отворено гјело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.

27 Еко анализира ове односе у поглављу „Теорија информације“, у студији *Отворено гело*.

ве теоријске мисли, може се поистоветити са појмом мултипликације плуралитета, многострукости егзистирања видова једног универзалног облика. У Андрићевом номинализму присутан је циклични однос структура. Структура А представља свет који Мићо жели да промени, дакле деструктуризацију и метаморфозу. После ове фазе, са онтолошког становишта прелази се на нихилизам („ништа више није имало имена“) и поново успостављање поретка („називање ствари њеним правим именом“), с тим што А (име) у процесу самог стварања постаје А₁ дакле, задржава одлике и структуре и њене одсутности, као и преображаја.

Карасова реакција на тренутак пашиног афективног узвика који је прекинуо портретисање може се објаснити Ековим поимањем односа *intentio auctoris* и *intentio operis*, у којима се анализира аспект мењања првобитне намере аутора због саме природе дела. „Реч је била упућена и наврелим успоменама, јасним и тамним, и подмуклом дивљању рођеног срца, и искуцавању металних сати, можда најмање сликару пред којим је седео, којег је био заборавио“.²⁸ Наиме, оштри и љутити удар кичице представља Карасов немоћни гнев, одговор на сва понижења и иронију сопственог положаја. Карас је овај пашин узвик протумачио као директни напад на његову уметност, тако да и амбигвитети тумачења реакција ликова утичу на расплете епизода. Такође, присутан је и синхронизитет равноправних значења ове привидно денотативне наредбе. Управо о овој врсти аспеката Умберто Еко говори у поглављу „Анализа поетског језика“ студије *Ошворено дело*, где се посматра „поверљив“ однос између симбола и његовог денотатума. Еко истиче да се „у једној простој реченици остварује конвергенција суме прошлих искустава која објашњава актуелно искуство“.²⁹ Он такође објашњава однос између значења једног термина и психолошке реакције „примаоца“ као прагматичког аспекта значења. Семантички аспект бави се односом денотације између симбола и референта, док синтаксички аспект анализира унутарњу организацију различитих термина у комуникативном низу.

Међутим, у директном заповедном начину крије се мноштво амбигвитетних значења, међусобно синхронизитетних и супротстављених. Омер–паша је послат у Босну да би затворио зачарани круг своје судбине и тиме апсурдно био принуђен да још једном потврди

²⁸ Исто, 164.

²⁹ Ова Екова теза настала је под разнородним утицајима: Johan Dewey, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.; T. G. Ogden, I. A. Richard, *The meaning of meaning*, London, 1923.

смисао свог животног пута, славе и моћи. Када је победио све своје противнике, настала је најтежа борба против себе. Настаје кулминација борбе против својих страсти, али и против пролазности, жудње за очувањем моћи, али и страх од смрти. На тај начин, паша прекида и стварање свог идеалног лика, који би га оваплотио у вечности, желећи да прекине најтежу агонију. У том тренутку, он не види смисао живота и света. У једној реченици, у објашњењу једног привидно надмоћног, безобзирног, али суштински немоћног узвика, вапаја, сажета је сва борба и патња Омер–паше Латаса.

Паралелно са пашином драмом, наступа и Карасова реакција:

„Карас се тргнуо као од грубог ударца. Избачен нагло из заноса у ком је хватао вијуге линија и тонове боја своје моделу, он је плануо, у себи, готовим одговором: ако је теби доста, слепа турска чордо, доста је, вала, и мени, и тебе и сликања, и овог света и свега у њему. Доста!“³⁰

Андрић је на тај начин имплицитно приказао сегменте ауто-поетике у Карасовом стваралачком процесу. Овај Карасов поступак се може анализирати у неколико димензија. У току стваралачког процеса, аутор свесно, али ипак непредвидљиво у односу на прву замисао, уноси нова значења која могу наизглед деловати као да не припадају овој тематској целини. Такође, она представљају суштинске одлика дела. Мора се имати у виду однос различитих сентенција одређених мотива, као и њихов преображај и функција у зависности од унутрашњег контекста. Сугестија отворености дела може бити и прерушена у препознатљивије мотиве. Док у почетној, општој слици, уређеност заповедања Османлија представља најјаче оружје у величању њихове власти, у другој сентенцији та особина само је „гломазна и застарела ношња“.³¹ Чоја Омер–паше Латаса је симбол његове моћи и статуса и представља типолошку и „ангажовану“ функцију портрета. С друге стране, Карасова „завршна“ линија представља апсолутну негацију ове једнозначности, а самим тим и тежњу ка отворености значења и рађања нове уметности.³²

Карактеролошке црте су у почетку приказане једносмерно, да би даље кренуле у интерферентне односе. Доминантна одлика овог мотива је динамичност, тензија, дакле, Карасова непрестана,

30 Исто, 164.

31 Исто, 166.

32 Умберто Еко се посебно бавио односима двојности стилских фигура у студијама – прилозима за енциклопедију „Еинауди“, „Симбол“, „Метафора“, „Код“, Народна књига, Београд, 2004, библиотека „Појмовник“.

немоћна борба са величином османлијских моћника. Таквом нарративном стратегијом, Андрић постиже ефекат вишеслојности мотива. Следи још једно запажање о Карасовој уметности које прераста у опозицију, али и кореспондирајући са појмовима парадокса и неодређености:

„Јер кад год се тако, већ после краћег посматрања створи у њему готова слика предмета, лика или предела, привидно завршена, до краја изражена, речита и жива, тако да и не осећа више потребу да на њој ради, то значи да се преварио и залутао, да је сваки покушај да ту слику пренесе на платно унапред осуђен као узалудан и да неће бити остварен.“³³

У том смислу се поставља питање: да ли дело уопште може бити завршено и до краја изражено само улогом аутора? На то питање Андрић даје имплицитан одговор у другом делу Карасове интроспекције стваралачког процеса:

„Напротив, кад неки објекат остави у њему дубок али неодређен утисак, непотпун и недовршен, нему слику која тражи још доста рада да би тек после тога оживела на платну, тада има наде да ће од тога посла нешто и бити и да ће, можда настати сликарско дело, видљиво и разумљиво и за све остале људе.“³⁴

Синхронизитет разноврсних перспектива у највећој мери представља једну од основних нарративних техника портретисања у роману *Омер-паша Лаџас*. Андрић ствара обрт, претходно поменута врста контраста која ствара амбигвитетне односе. Настаје немогућност стварања, привидно парадоксално, због продирања у саму суштину тог лика – „до дна, до сржи и порекла“. Андрић уобличава мотив Карасове немогућности довршавања и обликовања дела, што представља циклични процес и ауторову нарративну игру. Другим речима, описом Карасове недоречености, Андрић потпуно довршава Карасово дело.³⁵ Андрићева, као и Карасова недовршеност, представљају коренски парадокс – истовремену слику њихове моћи и немоћи; слику моћи, јер су наслутили Неизрецивост, а немоћи – јер нису уобличили ни мање савршена дела због нужности њихове амбигвитетне природе.

33 Иво Андрић, *Омер – паша Лаџас*, 166 – 167.

34 Исто, 167.

35 У овој нарративној техници Андрић и Еко су истомишљеници. Наиме, отворено дело је привидан парадокс (у италијанском језику, реч опера значи довршеност, устаљеност правила, канон, *poetica techne* у ужем смислу, одређеност значења, хармоније, облик, док атрибут отворености значи слободу интерпретације и коауторства). Реч је о синхронизитету, систему супротности, епистемолошкој метафори.

Присутно је и објашњење привидног парадокса у истицању да сама поетика отворености не мора нужно значити естетски квалитет. На тај начин се успоставља дистинкција између недовршеног и отвореног дела: „Чудна је та његова способност муњевитог а привидног стварања и превременог остваривања, чудна и неприродна, а штетна и кобна по његов живот и рад. То нису рађања, него побачаји“.³⁶ С друге стране, у овом одломку се поставља и питање немоћи „језика“ и рушења његове логике која је у самој суштини његовог бића, а која се остварује у уметности. Тако је и смисао Карасове уметности управо у растрзаности између отворености значења, пашине идеалне слике и недовршености дела.

Карасово виђење идеала лепоте у лику Саида-хануме

Док је портрет Омер-паше Латаса постао „отворен“ путем негације ангазоване уметности и наговештаја суштине у амбигвиту, у Карасовом виђењу идеала лепоте Саида-хануме остварена је отвореност значења кроз ларпурлартистичку мистичност. Прича о Карасовој занесености и илузији, која се претвара у потпуни слом, достиже кулминацију у односу са Саида-ханумом.

Карас приповеда Саида-хануми о галеријама слика у италијанским градовима, сликарима, вајарима и музици, парковима, грађевинама и улицама. Овај мотив представља експлицитан пример синхронизитета контраста као средства опализације и опалесценције у отворености значења: „И два тако супротна стања трајала су код њега упоредо, разапињала га, и притискивала као невидљив и само њему знан терет. Што је више стрепио и мучио се у себи, то је више осећао потребу да живо и сликовито прича. И обрнуто“.³⁷ Дакле, узрок и последица теку упоредо и управо због тога не можемо говорити о њиховој линеарности. Уједно, ово приповедање је и у функцији наговештаја Карасове љубавне драме, која представља за њега и прави рај и највећу муку његовог живота.

Дело се остварује у непрестаном преображају својих значења. Апсолутни принцип полифоније *intentio operis* присутан је у следећем одломку: „На крају свега, цео тај јадни и занимљиви уметник ишчезне као дим, на време и без трага, а иза њега остане оно што за целу породицу има трајну вредност – драгоцено, уметничко дело, раскошна и заиста репрезентативна слика домаћице или њене ћерке.“³⁸

³⁶ Иво Андрић, *Омер-паша Латас*, 167.

³⁷ Исто, 170.

³⁸ Исто, 172.

После потпуног стапања модела, сликара и дела, наступа прво остваривање потпуне илузије, а онда и коначан слом. Таквим наглим прелазима односа према уметности може се посматрати однос завршености и отворености дела. Из занесености чарима жена, чију лепоту треба да овековечи, по завршетку дела Карас доживљава одбијање, а уједно и срамоту која се испољава у господском гневу и презиру према њему. Карасово промишљање о лепоти представља уједно и наслућивања многострукости природе уметности. Такође, треба посебно истаћи да Андрићев однос према отворености дела у *Омер-џаши Лайласу* проистиче из основе односа према Апсолуту лепоте:

„Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати (...) Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји. И не знаш да ли то она привлачи нас својом снагом или је снага која извире из нас и ломи се, као вода о камен, тамо где сретне лепоту.“³⁹

Уметник не може да потпуно прикаже лепоту, на тај начин је ограничавајући, него само да наслути њену неухватљивост, тумачећи је читаоцу, слушаоцу или посматрачу. У тој мисли је и садржана суштина парадокса између отворености дела и одређивања граница тумачења. Андрић прво приповеда о моделу и утиску, па тек онда о стваралачком поступку. Такође, прво је приказана Карасова заслепљеност мистериозном лепотом Саида-хануме, па тек онда долази тематска целина у којој се детаљније описује њена судбина. Радикални амбивитет је такође једна од доминантних особина овог мистичног портрета. Ова одлика се испољава и у дијалозима Караса и Саида-хануме. „Недостојни“ Карас прича о вечним темама у уметности, док „божанска“, величанствена Саида-ханума говори о стварима из свакодневног живота, људској несавршености и наказним странама људских поступака. У тренутку када долази до почетка њиховог зближавања, она му приповеда о једином проналажењу среће у музици, својим студијама и очевој смрти. Он пружа руке ка њој у „старој“ страсти, у жељи ка потпуном спајању. Међутим, долази до потпуног раскола. Њен кратки уздах, изненађеност и згранутост делују више понижавајуће на Караса од саме увређености. Овим уздахом је потпуно запечаћена судбина Карасовог рада и његовог даљег боравка у Босни. Он постаје само „сенка од човека“, настављајући да слуша Саида-ханумина сећања. Њена дубока бора тамних тренутака је пре Кара-

³⁹ Исто, 175.

совог неуспелог покушаја била једини знак њихове дистанце, сада представља једини знак њихове присности. „Загледан у ту бору, као да чита, заборављајући себе, Карас је ћутке настојао да у мислима испуни и објасни шта је малочас слушао и **да наслути и погоди оно што уопште није речено**“.⁴⁰ Лик Саида–хануме спознаје се у поглављу „Саида и Карас“ једино из Карасовог доживљаја. Међутим, управо та сужена перспектива посматрања доприноси полифонији значења. Наиме, читалац, слутећи и објашњавајући опште напомене Саидиних сећања, на тај начин допуњује ауторова „места неодређености“ и отворености, помоћу Карасовог субјективног доживљаја спознаје принцип субјективне општости. Андрић експлицитно наводи ову наративну стратегију. Карас, као и читалац, треба да наслути Саидине неизговорене речи које чине суштину њене егзистенције. Тако сама отвореност постаје доминантни мотив. „А мало затим жена је настављала своје причање. Тако се пред њим развијао кратки и до бесмисла искидани живот Саида–ханумин“.⁴¹ Андрић у једној општој констатацији даје суштину Саида–хануминог живота. Суштина је у томе да се „одреди“ и сугерише читаоцу сама немогућност проналажења кохерентних принципа и узрока Саида–хануминог поимања света, али управо **процес тражења** представља суштину ових мотива.

Контраст са Саидиним бесом чини Карасов доживљај њене лепоте, у којој, у тренутку највеће жалости, види античку менаду са мраморних рељефа у Риму. Овај однос појачава гротескност, а у исто време симболише осуду уметности као варке, ларпурлартистичку хладноћу према реалности, трагици и апсурду света. Док је Саида опхрвана болом, Карас жели да наслика њен најлепши портрет, по узору на античку уметност. Уметник види у свету једино пуку обману. Контраст са њеним „будућим портретом“ чини приповедачев портрет Саиде:

„Црвени, неправилни печати искочили по финој кожи, велике очи побелеле као слепе, њена дивна уста, набубрела као у породиље, црвена и отекла као да су је тукли по њима, изнакажена, али то тако да уливају страх и поштовање. Заиста се то није могло сликати“.⁴²

Немогућност преношења њеног бола у уметничко дело добија и друго значење. Док Карас види неизрециву лепоту, приповедач слика трагичну гротескност која се не може исказати уметношћу, већ се само наговештава путем тог контраста. У мотиву Карасове

⁴⁰ Исто, 180. Подвукао Д. Ж.

⁴¹ Исто, 181.

⁴² Исто, 255.

уметности, Иво Андрић имплицитно анализира мноштво различитих поетика које могу бити и противречне. На тај начин се постиже објективност тоталитета поимања уметности кроз полифонију и амбигвитет. Чак и у том аспекту, Андрић тежи ка отворености поимања природе уметности, посматрајући их у апсолутно равноправним односима.

Закључак

На основу претходних излагања можемо закључити да у односу према стваралачком процесу постоје следеће имплицитне блискости између Андрићевих аутопоетичких ставова и Екових доминантних принципа отвореног дела:

1. универзалност и свеобухватност дела постижу се отвореношћу значења;
2. динамичност отвореног дела проистиче из амбигвитетне природе уметности;
3. истовременост деловања контрадикторних значења;
4. Карасов лов на немирне линије може се објаснити Ековим појмом дела у покрету.

Андрић и Еко на сличан начин схватају драму стварања, субјективизам стваралачког процеса, после кога следи фаза „објективног“ сагледавања дела, односно истовремене улоге посматрача, уживаоца и читаоца које поседује аутор, уметничког надахнућа, као и уметности која се опире линеарности и логици језика. Интерпретирајући Карасове односе према уметности, анализирали смо аспекте Андрићеве имплицитне поетике. У овим примерима истовремено смо нагласили флексибилност и свеобухватност Екове теорије отвореног дела као стваралачког програма и као интерпретативног метода.

У роману *Омер-паша Латас* одиграва се мноштво драма замршених људских судбина. С друге стране, роман остаје „отворен“, доприносећи комплексности и интерференцији тематско-мотивског слоја. Занос, надахнуће и вештина, однос садржаја и форме, боја и тонова – остају недоречени. Као и читав роман, и литерарни портрет, као и сликарски портрет Омер-паше Латаса, остају свесно „недовршени“, јер тек тада после пашиног узвика Карас осећа потребу за „целовитошћу“. Као што је Карас у Андрићевом роману насликао, овековечио Омер-пашу, тако је и Андрић оставио свој роман „отвореним“, што представља један од доминантних поступака саме поетике отвореног дела. Андрић у овим тематским целинама износи многе аспекте схватања умет-

ности, који су међусобно различити, али и равноправни. Карасово виђење представља и поетику белина и сугестију значења. Уметник жели да „обузда“ природу у уметничком преображају, а дело може и независно од његових првобитних интенција постати универзум значења.

Dušan Živković

**THE RELATION BETWEEN KARAS' PORTRAITS IN THE
NOVEL *OMER-PASHA LATAS* BY IVO ANDRIĆ AND THE
UMBERTO ECO'S THEORY OF THE „OPEN WORK“**

Summary

What is being examined in this work is the openness of meaning in the novel named *Omer-pasha Latas* by Ivo Andrić, particularly in the motifs of Karas' art. According to the views of Eco and Andrić, art is universal, and what differentiate one kind of art from another are only the means of expression. In this syncretism, an artist and interpretator become associates in the realisation of the *intentio operis* principle (which entails the tendency of the work itself towards the universum of meanings). The drama of the creation of an open work is showing through the portraits and sketches of Karas.

Jocelyne Le Ber
Collège militaire royal du Canada, Kingston

LA HAINE DE L'AUTRE DANS: L'ÉTÉ 1939 AVANT L'ORAGE DE JEAN-PIERRE CHARLAND

During the second half of the XXth century, diverse currents of hatred marked the populations, but the one who is the most important is doubtless the hatred of the Jew. *L'été 1939, avant l'orage* of Jean-Pierre Charland's is a historical novel and tells under the fiction real facts of this disturbed time. Charland chose the detective genre to lead a not only fictitious inquiry, but also historic. Indeed, the fiction and the reality interlace by the use of real facts and by the references to the political personalities involved in the government of 1939. The novel of Jean Pierre Charland, *L'été 1939, avant l'orage*, brings us in the province of Quebec in the middle of a crisis economic. This detective story brings to light the social and ethnic tensions of time marked by the intolerance and the racism. The spirits warm up, and certain persons take advantage of it to remind to the French Canadians the novel of Lionel Groulx *L'appel à la race* which will be for them their Bible of the anti-semitic propaganda.

Key words: antisemitism, hatred, Jew, Others

Pendant la deuxième moitié du XXe siècle, divers courants de haine ont marqué les populations, mais celui qui est le plus important est sans aucun doute la haine du Juif. *L'été 1939, avant l'orage* de Jean-Pierre Charland est un roman historique qui relate sous la forme de la fiction des faits réels de cette époque troublée. Charland choisit le genre policier pour mener une enquête non seulement fictive, mais aussi historique. En effet, la fiction et la réalité s'entrelacent par l'utilisation de faits réels et par des références aux personnalités politiques impliquées dans le gouvernement de 1939. Le roman de Jean Pierre Charland, *L'Été 1939 avant l'orage*, nous amène dans la province du Québec en pleine crise économique. Cette intrigue policière met en lumière les tensions sociales et ethniques d'une époque marquée par l'intolérance et le racisme. Les esprits s'échauffent, et certaines personnes en profitent pour rappeler aux Canadiens français le roman de Lionel Groulx, *L'Appel à la race*, qui sera pour elles leur bible de propagande antisémite. „Alors que de l'autre côté de l'Atlantique la guerre semble être imminente, au Canada,

l'opinion publique est divisée; les francophones, dont plusieurs affichent une sympathie ouverte pour les régimes fascistes, réclament que le pays s'abstienne de toute intervention alors que la majorité anglaise souhaite un engagement aux côtés de la mère patrie“ (Charland). La haine de l'autre fait alors surface. Toute cette haine est mise en relief dans la trame de l'enquête policière. En effet, la femme d'un médecin juif, Arden Davidowicz, „député libéral au Parlement fédéral, est retrouvée assassinée dans sa demeure d'Outremont. Les premiers soupçons se portent sur l'époux infidèle. Mais, Renaud Daigle, l'avocat chargé du dossier, oriente son enquête vers les milieux montréalais d'extrême droite et les militants nazis dirigés par Adrien Arcand“ (Charland). C'est ainsi qu'on découvre au fil de cette enquête une haine de l'autre qui se révèle être au Québec de l'antisémitisme. Mais qu'est-ce que l'antisémitisme?

En 1879, le journaliste allemand Wilhelm Marr inventa le mot *antisémitisme*, pour désigner la haine des Juifs, et des tendances politiques libérales, européennes et internationales des 18^{ème} et 19^{ème} siècles, associées aux juifs. Ce nouveau mot voulait désigner une haine des Juifs modernisée, alliée aux nationalismes. La haine spécifique des Juifs, cependant, précéda l'ère moderne. Parmi les manifestations les plus communes de l'antisémitisme à travers les âges figurent les pogroms (émeutes des populations locales dirigées contre les Juifs, et souvent encouragées par les autorités). Les pogroms avaient souvent pour prétexte des rumeurs villageoises, qui disaient que les Juifs utilisaient le sang d'enfants chrétiens pour leurs rituels religieux.

À l'ère moderne, l'antisémitisme a pris une dimension politique. Pendant le dernier tiers du 19^e siècle, des partis politiques antisémites virent le jour en Allemagne, en France et en Autriche. Des publications telles que le *Protocole des Sages de Sion* furent à l'origine ou contribuèrent à développer des théories fondées sur l'existence d'une conspiration juive internationale. Une des composantes importantes de l'antisémitisme politique était le nationalisme, dont les adeptes dénonçaient les Juifs comme étant des citoyens déloyaux.

Au Québec, la crise économique des années trente et le clergé catholique sont les facteurs de l'antisémitisme. Étant donné que les emplois se faisaient rares, la compétition pour en obtenir un, était féroce entre la main d'œuvre francophone et celle des nouveaux immigrants peu qualifiés. La haine est, dans les temps troubles de 1939, un objet de premier plan dénoncé comme la première cause de violence et de désordre social, internationaux, raciaux et religieux. En fait, la clef de l'antisémitisme est l'antisémite, et non le Juif. Étant donné que les Juifs se débrouillaient bien, malgré la situation économique précaire, les Qué-

bécois ont ressenti une peur qui s'est transformée par la propagande en une haine du Juif. D'ailleurs, Sartre dans *Réflexion sur la question juive* nous dit que l'antisémite „est un homme qui a peur. Non des Juifs, certes, mais de lui-même, de sa conscience, de sa liberté, de ses instincts, de ses responsabilités, de la solitude, du changement, de la société et du monde. En fait, il a peur de tout sauf des Juifs. C'est un lâche qui ne veut pas s'avouer sa lâcheté. L'antisémitisme en un mot, c'est la peur devant la question humaine“ (63–64). Cette haine du particulier est mise à jour, dans le roman de Charland, par le personnage de l'avocat Renaud Daigle qui, malgré sa neutralité vis-à-vis de la religion, reprend, toutefois, un stéréotype antisémite en déclarant „tout le monde sait que les Juifs vivent rarement de la charité publique [...] Je n'ai pas accès à ce genre de statistiques, mais je parierais qu'on les retrouve moins souvent que les autres au crochet des secours directs...“ (Charland 63). Le premier ministre Ernest Lapointe qui déjeunait avec lui, au lieu de le contredire, rajoute: „vous avez tout à fait raison. Ce seul motif suffit à leur valoir la haine de nos compatriotes“ (63). La jalousie de l'autre est aussi un motif de la haine. On reproche aux Juifs entre autres de „vivre entre eux, sans se mêler à la population canadienne“ (64). On leur reproche également de parler anglais et de maîtriser assez bien la langue française. Ce qui est assez étonnant puisque „depuis le début du siècle la loi les oblige à fréquenter les écoles protestantes, donc anglaises“ (64). On ne leur reconnaît pas une intelligence, mais seulement une cause à effet qui accentue l'antisémitisme québécois puisque si les Juifs „apprennent le français c'est pour mieux nous vendre leur marchandise“ (64). C'est bien l'argumentaire judéophobe de deux millénaires qui se retrouvent illustrés par ces propos. L'image du Juif démoniaque et maudit est bien loin d'avoir disparu de l'imaginaire chrétien des Québécois français. Et parallèlement à ces vieilles représentations, se mettent progressivement en place de nouvelles mythologies, dont celle du Juif surpuissant, dominateur et comploteur. L'apparente réussite juive étonne, inquiète, irrite au plus haut point. Mais la réussite sociale n'est pas la seule cause de cette haine latente. L'ignorance de la religion et des coutumes juives est aussi une cause qu'il ne faut pas oublier. Charland nous décrit cette incompréhension en peignant un portrait des juifs d'Outremont qui au dire de Lapointe „se promène avec un habit de corbeau sur le dos“ (64). Pourtant, il ne diffère pas ainsi que le fait remarquer Daigle „des milliers de curés et de religieuses qui se cachent des vicissitudes de la vie derrière un froc en pensant que cela leur confère une supériorité sur les autres catholiques“ (65). Le clergé contribue à alimenter le mouvement antisémite au Québec. En effet, l'abbé Lionel Groulx n'a pas hésité à publier un roman

L'appel de la race, sous le patronyme de Lambert Closse, qui sert d'inspiration à des conférenciers religieux présentant leur communication à l'Université de Montréal. Dans son roman, Charland présente à ses lecteurs un abbé stéréotypé „de la région du Québec, bien bâti, la soutane tendue sur un ventre rebondi“ (120). Par l'entremise de ce personnage, l'auteur dénonce le clergé qui utilise le roman de Groulx pour appuyer et alimenter la haine du juif parmi la population francophone. En effet, note-t-il, „le curé récitait de mémoire de longs paragraphes de l'ouvrage, organisé comme un long catéchisme que ses lecteurs devaient apprendre par cœur. Cet ecclésiastique, d'ailleurs commence sa communication par „quels sont les plus grands ennemis du Christ ? Lucifer et les juifs“ (120). Plus loin, l'abbé continue son discours antisémite et affirme que, „complètement désorganisé comme peuple au point de n'avoir plus de sacerdoce ni de religion, le Juif a juré sur son âme de devenir un jour maître du monde, le roi puissant, riche et dominateur de tous les peuples“ (120). À la fin de sa péroraison, l'abbé invoque 22 résolutions du *Protocole des sages de Sion*. La liste de ces prétendues résolutions prend la forme d'autant de crimes commis par les Israélites. D'après lui, les Juifs „corrompent la jeune génération par des enseignements subversifs, détruisent la vie de famille, dominant les arts par leurs vices, avilissent les arts et prostituent la littérature“ (121), etc. Sans se rendre compte, le prêtre vient de réciter les principes de base de la doctrine nazie à l'égard de la question juive. Mais l'enseignement de l'antisémitisme ne s'arrête pas aux discours publics. Dans les écoles, on enseigne aux Québécois que ce sont les juifs qui ont tué Jésus. La fille de Renaud Daigle en est persuadée et c'est pour cela qu'elle affirme dans une conversation avec son père ne pas aimer ces gens-là:

– Je n'aime pas ces gens.

Renaud regarda sa fille un moment avant de demander:

– Pourquoi cela? Ils t'ont fait quelque chose?

– Ce sont des Israélites. Ils ont tué Jésus.

– Qui t'enseigne des choses pareilles?

– Les religieuses.

L'avocat se rend compte que le premier contact des Québécois avec l'antisémitisme vient de l'enseignement dans les écoles catholiques. Un livre comme *La Réponse de la race* „trouvait des esprits déjà bien disposés“ (179). L'église est aussi un endroit privilégié pour répandre la “Bonne parole”. Renaud Daigle en est convaincu après avoir, pendant ses vacances, été à la messe du dimanche, de Saint-Agathe, pour faire plaisir à sa fille. Quelle ne fut pas sa surprise quand Monseigneur Jean-Baptiste

Bazinet, prélat domestique¹ et curé de la paroisse, reprit en quelque sorte le même discours qu'Adrien Arcand avait prononcé quelques semaines plus tôt. En effet, lors de son sermon, Mgr Bazinet accusa les Juifs d'envahir tout le territoire de Saint-Agathe. Il profita de la naïveté de ses paroissiens pour attirer leur attention sur les défauts et les préjugés de ses „hommes affublés de costumes ridicules, les cheveux et la barbe longs et sales. Ils ne parlent ni anglais ni français, se promènent en groupe, bloquant le passage aux voitures dans les rues, aux piétons sur les trottoirs. Si vous tentez de vous faufiler, ils vous regardent avec mépris, comme si vous étiez les immigrants et eux les maîtres des lieux“ (Charland 347). Ce prélat qui a pour mission de répandre la paix et l'amour de son voisin n'hésite pas également d'insister sur la richesse mythique du Juif. En fait, il met en garde les Québécois de Saint-Agathe qui perdent petit à petit leur territoire car, insiste-t-il, „ils sont les propriétaires des plus belles maisons aux abords du lac. Ils achètent de grandes surfaces de terrain où, littéralement, ils forment des tribus, comme les Sauvages de l'ancien temps“ (347). Comme si ce discours, plein de haine et de racisme venant d'un haut dignitaire ecclésiastique ne suffisait pas pour rallier ses paroissiens à sa cause, il prêche également leur manque de respect des conventions. Il pointe du doigt les femmes juives qui „se pavanent dans nos rues avec des pantalons si serrés que les coutures menacent de céder, [qui portent] des chemisiers qui découvrent totalement les bras et la moitié du poitrail, [qui en plus de] se promener à demi nues sur nos plages [sont non seulement], des objets de scandale pour nos garçons, mais nos filles souhaitent imiter leurs tenues immodestes“ (348). Il insinue par cette révélation le côté diabolique, dont les Québécois catholiques ont toujours eu si peur. Il met en garde les mères de famille qui risquent de perdre leurs filles et garçons qui sont tentés par cette attitude diabolique des femmes juives, mais aussi les femmes dont les maris pourraient être tentés par ces Lucifers. Comme si cela ne suffisait pas, après avoir dénigré la religion, les coutumes et les femmes juives, ce serviteur de Dieu s'attaque à la réputation de leurs commerces. Il accuse les restaurateurs juifs de „servir à nos jeunes, de la mauvaise nourriture et de les [obliger] à écouter de la musique de Nègres et d'israélites américains“ (348). Cet enseignement haineux dont le prélat avait soumis à ses paroissiens était l'écho des idées du parti de l'unité nationale du Québec.

Ce parti, dirigé par Adrien Arcand, propage par l'entremise de la presse leur antisémitisme depuis quelques années. Déjà en février 1934,

1 Haut dignitaire ecclésiastique (cardinal, archevêque, etc.) ayant reçu la prélature à titre personnel. *Prélats domestiques*, certains clercs de la maison du pape. *Caudataire, coadjuteur d'un prélat*. „C'est l'auditeur de Sa Sainteté, [...] un des prélats palatins“ (Romains).

le 22 pour être plus précise, Adrien Arcand, rédacteur de l'hebdomadaire *Le patriote*, organise à Montréal la première réunion du Parti national social chrétien, le PNSC. D'après Jacques Lacoursière, à cette occasion, „la scène du Monument national était décorée de quatre lettres immenses, initiales du nom du Parti, les lettres PNSC, formées par de petits drapeaux tricolores de la Croix gammée. Un service parfait fut assuré par quatre compagnies des vétérans des Casques d'Acier, portant leurs brillants uniformes et leurs décorations de guerre, et portant fièrement au bras le brassard de la Croix gammée, symbole de la race blanche. Ils formèrent une double haie, de chaque côté du grand escalier central et furent d'une tenue impressionnante“ (87). Manifestant ouvertement, leur appartenance au mouvement nazi, Adrien Arcand, recrute ses membres parmi les ouvriers qui, majoritairement au chômage, cherchent à travers de l'idéologie de l'Unité nationale de l'espoir. Dans ses réunions, Arcand n'hésite pas à suggérer à ses militants de commettre des actes de vandalisme vis-à-vis des commerces juifs. Charland utilise cette idéologie pour renforcer l'antisémitisme québécois dans son roman. En effet, quand Daigle s'infiltré dans le parti de l'Unité nationale, il s'aperçoit que les ouvriers sont découragés par le chômage et que, de plus en plus, ils acceptent l'idée que ce sont les juifs qui prennent leur travail. Ce qui amène Daigle à penser que si „le parti national arrivait à ses fins, tôt ou tard des militants viendraient défoncer les vitrines, assommer les hommes portants des caftans et des cheveux en papillotes et violer les femmes. Quand le bouc émissaire était si bien montré du doigt, fallait-il longtemps pour susciter une Nuit de cristal comme celle du mois de novembre dernier en Allemagne?“ (225). Les commerçants ne sont pas les seules cibles. Les étudiants juifs sont également soumis à un traitement de faveur de la part des militants du parti. Samuel Cohen², étudiant en médecine, en a été la victime. Étudiant brillant, il a obtenu une place à L'Hôtel-Dieu de Montréal ce qui a engendré une crise politique interne, car „les autres internes prétendent qu'il n'a pas le droit de voler un emploi à un catholique“ (130). À cette époque, les étudiants en médecine étaient nombreux dans les „associations nationalistes comme les membres de Jeune-Canada, ou pires encore, les Jeunes Patriotes“. Ceux-ci n'hésitaient pas à proferer à haute voix des déclarations racistes et menaçaient la direction de

2 Les internes catholiques de l'Hôpital Notre-Dame, qui s'opposent à la nomination de Sam Rabinovitch, un médecin juif, comme chef résident interne, se mettent en grève (16 juin). Par solidarité avec ceux de l'hôpital Notre-Dame, les internes des hôpitaux Saint-Justine, Hôtel-Dieu, Miséricorde et Saint-Jean-de-Dieu (Louis-H. LaFontaine) se mettent également en grève (18 juin). Sam Rabinovitch démissionne de l'hôpital „profondément blessé par le fait que les internes francophones s'attaquent à une question de race là où les soins aux malades devraient être leur première et seule préoccupation“.

l'hôpital de se mettre en grève si Cohen ne démissionnait pas. Comme le fait remarquer le doyen de la Faculté de médecine, Étienne Pouliot, „les juifs nous envahissent, ruinent les marchands de langue française, prennent les meilleures places dans les professions. Il est temps de se serrer les coudes pour les empêcher de nous piller encore plus, [...] et je suis heureux que ces jeunes montrent l'exemple“ (155). Solidaires, ils le sont, car tous les internes de l'Université de Montréal ont mis leur menace à exécution et „cinq hôpitaux catholiques de Montréal ont été touchés“ (131). D'ailleurs, tous les journaux ont fait un compte rendu de la grève des internes de l'Hôtel-Dieu. Certains étaient solidaires de Cohen comme le quotidien *La Presse* qui, „se désolait de l'intolérance de ces jeunes gens qui menaçaient de rendre difficile l'accès à la profession médicale à un homme talentueux“. D'autres par contre dévoilaient au grand jour leur morve antisémite comme c'est le cas dans le quotidien *Le Devoir* qui „tout en évoquant l'obligation de tous les catholiques de traiter de façon généreuse les personnes subissant l'infortune d'appartenir à une autre religion que la vraie, félicitait au contraire les valeureux disciples d'Esculape³ qui se lançaient à la défense de leur 'race'“ (158).

Charland dans son roman nous donne d'autres exemples aussi explicites que ceux que j'ai choisis pour cet article. Pendant longtemps, cette période de l'histoire québécoise a été passée sous silence. Heureusement qu'en 2000, le Canada a reconnu son antisémitisme et lors d'une réception, des représentants de l'Église canadienne se sont repentis. Au nom de la conférence des évêques catholiques et de nombreuses autres dénominations, l'archevêque Gervais a proclamé la Déclaration de l'Église du Canada. Cette déclaration exprime le cœur contrit de l'Église canadienne pour sa part de responsabilité dans le rejet de Saint-Louis et de la propagande de la haine du Juif et s'engage à un support et un amour continuels pour le peuple juif. De son côté, Jean Chrétien assure le peuple juif qu'une chose pareille ne se reproduira plus jamais.

André Glucksman, dans *Le Discours de la haine*, nous dit que „la haine diffuse la peste, que la peste s'inocule à tous, adversaire et amis, que la haine ne connaît en lui et ne reconnaît autour de lui que l'infection qu'il propage comme une législation unique et universelle“ (28). Es-

3 Asclépios (Ἀσκληπιός) ou Esculape chez les Romains, était le dieu de la médecine. Ses attributs étaient le serpent, le coq, le bâton, la coupe. Ses principaux sanctuaires (Asclépieia) étaient ceux de Tricca, de Cos, de Pergame, d'Athènes et d'Epidaure. Le culte, à cet endroit, était fort réputé. C'est à Epidaure que l'on venait chercher la guérison, en suivant des règles strictes. Des serpents non-venimeux se promenaient dans le temple d'Asclépios en toute liberté. Asclépios apparaissait alors en songe aux prêtres et leur révélait le remède qui rendait la santé.

pérons que cette peste à été maîtrisée et que la haine du Juif ne sera plus jamais attisée.

Bibliographie

Charland, Jean-Pierre. *L'été 1939, avant l'orage*, Montréal: Hurtubise, 2006.

Glucksman, *Le Discours de la haine*, France: Hachette, 2005

Groulx, Lionel. *L'appel de la race*, Montréal: Fides 1980.

Lacoursière, Jacques. *Histoire populaire du Québec*, Québec: Septentrion, 1997.

Sartre, Jean-Paul. *Réflexion sur la question juive*, France: Gallimard, 1985.

Jocelyne Le Ber

МРЖЊА ПРЕМА ДРУГОМЕ У ЛЕТУ 1939, ПРЕД ОЛУЈУ ЖАН-ПЈЕР ШАРЛАНА

Резиме

Током друге половине 20. века, различити видови мржње били су усмерени ка разним народима, али несумњиво најјача била је мржња према Јеврејину. *Лето 1939, пред олују* Жан-Пјер Шарлана је историјски роман и, кроз фикцију, говори о чињеницама тог бурног периода. Шарлан је одабрао детективски жанр да би нас водио не само кроз једну фиктивну причу, већ и историјску. И заиста, фикција и стварност се преплићу управо захваљујући коришћењу чињеница и упућивању на политичке личности које су узеле учешће у владајућем режиму током 1939. године. Роман *Лето 1939, пред олују* Жан-Пјер Шарлана води нас у покрајину у Квебеку у јеку економске кризе. Ова детективска прича на светло дана износи друштвене и етничке тензије тог времена коју су карактерисали нетолерантност и расизам. Тензија се појачава, а одређене личности то користе као повод за подсећање Канађана француског порекла на роман *Ајел једној раси* Лионела Груа, који ће за њих представљати Библију антисемитске пропаганде.

Marina Petrović-Jülich
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

DER PANTRAGISMUS ALS LEBENS- UND KUNSTAUFFASSUNG FRIEDRICH HEBBELS

Georg Lukács behauptet, dass das moderne Drama gerade mit Friedrich Hebel beginnt (Friedrich Hebel, 1813–1863). Den Hebbelschen Pantragismus zu verstehen ist nach dem Autor dieses Textes die Voraussetzung dafür, die Tragödie überhaupt zu verstehen. Hebel verlangt von seiner Tragödie, sozial, hystorisch und philosophisch zu sein. Sie soll ewige Probleme des Menschen und der Menschheit ansprechen und dabei ihren historischen Hintergrund aufdecken. Das Hebbelsche Drama und sein Pantragismus versuchen unser Inneres aufzuhellen und uns zu helfen, den eigenen Weg zu finden im ewigen Kampf gegen die Ganzheit der Welt. In dieser Arbeit ist sein Pantragismus am Drama Judith erklärt.

Schlüsselwörter: Sein, Dasein, Individuation, Weltgeist, Weltwille, Pantragismus, Dualismus

*„Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem
Universum.“¹*

Hebel hat sich oft über das Drama in seinen Briefen und Tagebüchern, in Vorworten und unabhängigen Abhandlungen geäußert. Seine Konzeption des Dramas bzw. der Tragödie ist am engsten mit seiner Weltanschauung verbunden, denn: „Die Kunst hat es mit dem Leben, dem inneren und äußeren zu tun, und man kann wohl sagen, dass sie beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt.“² „Das Drama stellt das Lebensprozess an sich dar.“³

Seine Aufgabe ist, uns zu vergegenwärtigen, in welchem Verhältnis das nach der Freiheit strebende Individuum zum Ganzen steht. Hebel betont immer wieder, dass das Werden mit dem Ganzen, dem Sein, verbunden ist, dass das menschliche Dasein unvermeidlich tragisch ist, insofern der Mensch versucht, durch das Prinzip der Individuation sich vom Ganzen loszulösen. Es entsteht ein Widerspruch zwischen dem

1 Hebel, Friedrich: Hystorisch-kritische Ausgabe, hrsg von Richard Maria Werner, Berlin 1901–07 (=W) Tagebücher (=Ta.) September 1840; 2129.

2 Ebenda, Bd. 11, 3.

3 Ebenda.

Weltgeist und dem Individuum, der nur durch den tragischen Untergang des Einzelnen zur Versöhnung führen kann.

Im Drama „Judith“ siegt der Monotheismus, in „Herodes und Mariamne“ bringen die drei Könige aus dem Morgenlande eine glänzende Hoffnung auf das neue, bessere Zeitalter des Christentums, in „Agnes Bernauer“ trägt eindeutig das Interesse und Wohlwollen der Gemeinschaft den Sieg davon, in „Gyges und sein Ring“ siegt das dem Neuen wie dem Alten Überlegene Griechentum. Das heisst, die Versöhnung geschieht immer im Interesse der Gesamtheit.

Die Hebbelschen Charaktere erscheinen nicht als fertige, sie verändern sich im Laufe der Tragödie, sie entfalten sich in ihrem Kampf für die innere Freiheit durch die Tat, einen Schein der persönlichen Freiheit. Für Scheunert ist dieser Pantragismus ästhetisch, da bei Hebbel die Dinge ästhetisch nur im Zusammenhang mit dem Weltganzem, und zwar nach dem Grad ihrer Dienstbarkeit und der Bedeutung für den Weltgeist sind. Der Pantragismus ist das Schema seines Denkens, sein Denken das Erleben seines Systems. Ludger Lütkehaus meint, Hebbels Pantragismus bringt die ganze Welt und die ganze Geschichte unter das Gattungsgesetz der Tragödie.

In solcher Tragödie ist auch der Tod nur ein Symbol und zwar das Symbol dafür, dass etwas schon vollkommen zu Ende ist, dass alle Möglichkeiten erschöpft sind. Judith, Herodes, Herzog Ernst und Meister Anton sind ohne zu sterben, schon tot, Klara, Maramne, Rodophe haben keine Möglichkeit mehr, zum Sinn des Daseins zu gelangen. Erkennen und Verkennen spielt dabei eine grosse Rolle: Mariamne will, dass Herodes in ihr Inneres schaut (wie die Genoveva auch), indem sie sie sich ihm durch ihr Zerrbild zeigt. Rodophes Forschungen bringen eine Erkenntnis mit sich, die keinen Platz mehr dem Leben lässt. Zwischen dem schuldigen Verkennen und endlichen Erkennen ist der Kampf, aus dem sich die Menschen nur durch die Selbstopferung oder den Selbstverlust befreien können. „Das Drama schildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden.“⁴ Also, Handeln ist ein Erleiden, das sich im Kampf mit dem Weltwillen beweist: „Denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, dh. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf.“⁵ Da dieser Prozess notwendig ist, muss seine Notwendigkeit auch im Drama dargestellt werden, dh. dass Drama muss nach seiner Eigengesetzlichkeit als „ununterbrochene Kette von zureichenden Ursachen und Wirkungen“ ablaufen.⁶

4 Ta. 24. Oktober 1835; 112.

5 Ebenda, Bd. 11, 52.

6 Ebenda, 351.

Zu der Notwendigkeit gehört unbedingt die Schuld. Denn die Schuld, die im Kampf zwischen dem Ich und dem Weltgeist entsteht, ist notwendig, da das Ich an seiner eigener Maßlosigkeit untergeht. Das Drama zeigt das Dualismus des Seins und des Daseins, indem die Schuld entsteht aber die innere Grund der Schuld bleibt unenthüllt. Dass es dabei um keine christliche Erbsünde geht, ist klar. Diese Schuld ist mit dem Leben gleichgesetzt, sie ist ursprünglich und von dem Begriff des Menschen unzertrennlich und liegt in seiner Maßlosigkeit. Sie ist die innere Notwendigkeit, auf die die Verzeinelung zurückzuführen ist. Die Schuldhaftigkeit des Individuums ist in Hebbels Werk äußerst relativiert. Er selbst gibt zu, dass er sich in dem Punkt „das Drama mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert“.⁷

Das Höchste, was es erreicht, ist die „Satisfaction“, die der Idee gegeben wird. Und zwar ist es eine „Satisfaction“, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht, und dadurch im Voraus verkündigt, dass es an einem anderen Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutete Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und im Frieden abtritt.

Hebbel verlangt von seiner Tragödie, dass sie gleich sozial, gleich historisch und philosophisch ist. Sie soll die ewig wiederkehrenden Probleme des Menschen un der Menschheit darstellen, wobei sie „die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung“ bringt.⁸ Da das Drama als die Spitze aller Kunst ist, hat es eine weltgeschichtliche Aufgabe zu lösen, muss historisch sein, muss zum „Spiegel der Stunde“ werden, kann und soll „den höchsten Gehalt der Geschichte in sich aufnehmen“.⁹

Vor einem historisch gemalten Hintergrund leben Hebbelsche Figuren ihre psychologisch in Notwendigkeit getriebenen Existenzen; es scheint, sie werden von einer höheren demonischen unwiderstehlichen Kraft in den Abgrund getrieben. Wenn ihr Leben am intensivsten ist, sehnen sie sich nach seinem Ende. Ihre Leidenschaften kennen kein Maß und die Frage nach dem Recht oder Unrecht ist nicht mehr wichtig, die moralische Wertung fehlt. Es ist auch völlig gleich, ob sich der Mensch durch gute oder böse Bestrebungen vernichtet, der Kampf ist nur ein Zusammentreffen von Energien und „das tragische Element des menschlichen Willens ist nicht dessen Richtung, wie bei der Erbsünde,

7 Ebenda, 31.

8 Ebenda, 5.

9 Ebenda, 60.

wovon Hebbel hier seine pantragische Theorie streng trennt, sondern unmittelbar der Wille selbst“.¹⁰

Die ursprünglich einheitliche Ganzheit der Welt geht verloren, weil die Gottheit die Welt schuf, um im Geschaffenen sich selbst wiederzuerkennen. In der Welt herrscht das Prinzip der Vereinzelung. Das Individuum, vom ursprünglichen Sein abgelöst, muss jetzt seine Existenz mit unbedingter Verschuldung verbinden, weil das höchste Lebensgesetz, die Selbstbehauptung, dem Weltgeist widerspricht, der die ursprüngliche Ganzheit wiederherstellen will. Da allein das Weiterbestehen des Weltgeistes wichtig ist, muss dieser schuldhaft-schuldloser Kampf mit dem Untergang des Einzelwesens enden. Durch diesen Untergang ist die Idee wieder mit sich selbst versöhnt. An Hebbels Drama „Judith“ wird seine Idee des Tragischen erläutert.

Vor einem geschichtlichen Hintergrund stellt er eine gespaltene Welt dar, deren Widersprüchlichkeit und Gesetzmässigkeit durch zwei menschliche Schicksale symbolisiert wird. Es geht um zwei Individualitäten, die ihre Völker vertreten, nämlich ein Volk des Judentums und ein Volk des Heidentums, die wegen ihrer Masslosigkeit am Konflikt mit sich selbst und dem Weltgeist scheitern. Der Versuch, in Holofernes Alexander den Grossen, römische Imperatoren und sogar Napoleon zu gestalten, führte dazu, dass ein übergewaltiger, launischer Löwen-Mensch, ja sogar Übermensch entstand.

Ein Raubtier kann man wegen seiner Morde nicht beschuldigen, denn „Selbstbefleckung, Blutschande und Kindermord sind Begriffe, die nur der Geisterwelt angehören, und es ist eine falsche Sentamentalität, sich über Untaten der Tierwelt zu entsetzen, die als solche gar nicht da sind“, meint Karl Rosenkranz in seiner „Ästhetik des Hässlichen“, Leipzig 1990.

Es ist eine Tendenz im Stück zu spüren, die (Un)Taten des Holofernes als tierisch anzunehmen, oder nach ganz anderen, „übermenschlichen“ moralischen Kriterien zu bewerten. Holofernes ist ein Träumer, ein Schöpfer, ein Pöt. Den grossen Gedanken, dass die Menschheit als einziges Ziel die Geburt einer Gottheit hat, wird durch Nebukadnezar vernichtet. Nebukadnezar ist es nicht wert, eine Gottheit zu werden. Er kann diesen Gedanken nicht verwirklichen. In ihm, in Holofernes liegt die Kraft, den Traum, der an der Wirklichkeit zerbricht, in die Wirklichkeit umzusetzen. Seine verzweifelte Existenz ist eine „Kraftfülle“, körperlich, wie auch geistig. Er ist Künstler und die Kunst ist für ihn ein ewiges Geheimnis, wie das Leben selbst. Seine Vereinzelung und

¹⁰ Lukács, Georg: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, 1911. – In: Friedrich Hebbel, Wege der Forschung Bd. 642, hrsg. Von Helmut Kreuzer, Darmstadt 1989, 46–70

Einsamkeit ist bis ins Extreme getrieben. Er fühlt sich wohl, wenn er bekennt, einen würdigen Feind haben zu wollen, der es wagen würde, ihn gegenüberzutreten – durch so einen Feind möchte er sterben. Den braucht er auch, um seine Vereinzelung aufzuheben. Seine dämonische Kraft ist aber mit seinem Selbstbehauptungswillen verbunden und sein Leben ist ein ständiger Beweis seiner Macht, der durch eine Niederlage des Anderen möglich ist. „Ich achte ein Volk, das mir Widerstand leisten will. Schade, das ich alles, was ich achte, vernichten muss“.¹¹ Er ist ein Tyran, „aber er würde geboren, es zu sein“.¹²

Weit über die Mittelmässigkeit erhoben, längst eines Masses verlustig, will er alles, will die ganze Welt in seinen Händen überwältigt haben und zeigt, als vollkommen vollendet, kein Zögern, heldenhaft in den Tod zu gehen. Im Universum befangen, begeht er seine Sünde an der Idee, will sich von ihr loslösen und scheitert am Übermass von erkämpfter Freiheit. Das ist der Sinn der Kunsttheorie Friedrich Hebbels, die er so in diesem Drama praktisch umsetzt.

Die jungfräuliche Witwe Judith ist in einigen Punkten Holofernes ebenbüdig. Ihre Existenz ist ebenfalls eine Vereinzelung, sie ist eine überstarke Person und hat keinen verehrenswerten Partner. Darauf ruhen ihre widersprüchlichen Gefühle, mit denen sie kämpft, als sie erste Gerüchte über Holofernes hört. Mit solchen Gefühlen wird sie ihm später gegenüber treten. Ihre Sinne sind erwacht, sie ahnt, dass er ein Mann ist, der ihrer wert sein könnte. Sie meint, dass eine Frau erst durch einen Mann sinnvoll wird, wenn sie sagt: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebärt, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!“¹³ So gelingt es Hebbel, ihre Tat zu motivieren. Er führt aber ein weiteres Motiv ein – Judiths Gläubigkeit. So steht sie zwischen ihrer erweckter Sinnlichkeit auf der einen und ihrem Gott auf der anderen Seite. Die Vereinigung der beiden kann durch die Sünde, und zwar nur durch die Sünde, erfolgen. Sie fühlt sich vom Gott berufen, ihrem Volk zu helfen und Holofernes zu töten. Als sie das erkennt, springt sie auf, ist erleichtert, dankt Gott, und ist schließlich selbst davon überzeugt, dass es Gottes Wille ist. Dieser Gottesberufung liegt aber ein ganz anderer Ruf zugrunde: der ihrer unbewussten Sehnsucht nach dem Mann aller Männer, wie für sie ihr

11 Hebbel, Friedrich: werke, hrsg. Von Werner Keller und Karl Pörnbacher, München 1987, Bd. 1, 17.

12 Ebenda 37.

13 Ebenda, 23.

Gott der Gott aller Götter ist. Sie geht zu Holofernes und ist von ihm, von seinem Glanz und seiner Grösse völlig geblendet und verirrt.

Holofernes nimmt sie aber nicht als eine Frau, sondern als eine Sache, als seine Beute, als Vervollkommnung des höchsten Rausches und Genusses. Jetzt kann Judith handeln: die ursprünglich heilige Aufgabe verwandelt sich in eine ganz menschliche, persönliche – sie ist entehrt und zur Sache erniedrigt und das ist für ihren Stolz und ihre Hassliebe zu viel: "Bin ich denn ein Wurm, dass man mich zertreten, und als ob nichts geschehen wäre, ruhig einschlafen darf?" Jetzt hat sie auch die Kraft, ihre Tat zu vollziehen. Ihre Tat ist menschlich geworden, sie ist verfleischlicht, weswegen sie sich selbst rächt.

Indem sie Holofernes tötet, tötet sie sich selbst, was in ihrem Benehmen nach der Tat deutlich wird: ihre Worte, Übertreibungen, Agonie, in die sie langsam fällt. Es bleibt ihr nur noch zu hoffen, dass sie nicht schwanger ist, denn sie will keinen Muttermörder gebären. Diese Hoffnung lässt sie sich wieder vom Gott geben. Wenn sie unerfüllt bleibt, soll ihr Volk sie töten, für welches sie sich angeblich geopfert hat. Ihre Tragik liegt in ihrem Handeln gegen die Natur, denn eine Frau soll durch Männer Kinder bekommen und nicht Männer morden.

Judith besitzt ihre eigene Egsistenz, die eine sinnvolle nur durch den Gegensatz zu Holofernes ist. Um eigene Ziele zu verwirklichen, zwingt sie ihn, sie zu zerstören. Ihr Frevel besteht nicht im Mord, sondern in der Störung eines Naturprozesses. Judith und Holofernes existieren als zwei Gegensätze eines Willens, der nach der ursprünglicher Einheit strebt. Die Wiederherstellung der Einheit ist durch die Aufhebung des Dualistischen möglich. Die Dualität findet man in einem Menschen, wie auch im Weltgeist. Von der Versöhnung, die in Hebbels späteren Tragödien am weiten Horizont der Geschichte zu sehen ist, ist hier nichts zu spüren. In dieser Tragödie des Individualismus kennen die Menschen nur ihre eigenen Träume. Ihre zu grosse, zu gewaltige Kraft hat sie gegen den Weltgeist geführt, um in ihm wieder unterzugehen.

Die Hebbelsche Kunstauffassung wird so in dieser Tragödie verwirklicht. Aber nicht nur sie. Besonders in der Figur des Holofernes sind die seelischen Zustände des Dichters, seine Selbsbegeisterung, die Fülle der Lebenskraft, die im Schaffen zum Vorschein kommt, versteckt. Deswegen kann man behaupten, dass sein Pantragismus nicht nur Kunst-, sondern auch Lebensauffassung ist.

Bibliografija

1. Hebbel, Friedrich: Hystorisch-kritische Ausgabe, hrsg von Richard Maria Werner, Berlin 1901–07 (= W) Tagebücher (=Ta.) September 1840; 2129.
2. Hebbel, Friedrich: werke, hrsg. Von Werner Keller und Karl Pörnbacher, München 1987, Bd.1, S.
3. Lukàcs, Georg: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, 1911.- In: Friedrich Hebbel, Wege der Forschung Bd. 642, hrsg. Von Helmut Kreuzer, Darmstadt 1989, S. 46–70.

Марина Петровић-Jülich

**ПАНТРАГИЗАМ КАО ПОИМАЊЕ ЖИВОТА И УМЕТНОСТИ
КОД ФРИДРИХА ХЕБЕЛА**

Резиме

Хебелова концепција драме је у најужој вези са његовим поимањем света. Драма треба да нам покаже однос индивидуе према целини. Људско бивствовање је трагично у оном тренутку када покуша да се одвоји од целине својим осамостаљивањем, својом тежњом за унутрашњом, личном слободом.

У неминовност индивидуалне пропасти спада кривица, која настаје између Ја и његове неумерености и духа света. Драма показује дуализам између Sein и Dasein. Хебеловске фигуре живе на једној историјско обојеној сцени своје безизлазне егзистенције сатеране у неминовност. Помирење је могуће искључиво у интересу целине, индивидуа се у овом процесу губи, пропада. Пропашћу индивидуе се идеја мири са самом собом и на тај начин се успоставља првобитни поредак. Овај пантрагизам је шема мишљења Фридриха Хебела.



Данијела Васић
Филолошки факултет, Београд

ЕЛЕМЕНТИ КОСМОГОНИЈЕ И ТЕОГОНИЈЕ У НАЈСТАРИЈЕМ ДЕЛУ ЈАПАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Сваки митолошко–религијски систем обухвата читав низ различитих мотива о постанку универзума. За јапанску митологију је карактеристично је поистовећивање космогоније са теогонијама и етиолошким митовима, будући да антропоморфно божанство – *ками*, истовремено персонификује настанак различитих елемената живе и неживе природе, и цивилизацијских тековина. Након спонтаног настанка првих богова, теогонијски процеси настављају се полним сједињавањем пара богова – демијурга. Надаље, богови јапанског пантеона углавном настају различитим метаморфозама. Између осталог, у божанско се трансформишу излучевине божанства, као и крв и делови тела убијеног бога. Након повратка из земље мртвих, преображава се нечистоћа и предмети које је бог носио са собом. Напокон, божанства настају и партеногенезом, од делова мача и драгуља у поседу божанског пара.

Кључне речи: *Кођики*, божанство – *ками*, космогонија, теогонија, етиолошки митови, богови – демијурзи, метаморфозе, партеногенеза

*Кођики*¹ (*Записи о древним догађајима*) је дело којим започиње јапанска писана књижевност. То је историјски запис о настанку јапанске државе и написан је у раздобљу Нара (710–794), које у првом реду карактерише успостављање централизоване власти у Јапану. Цар Тенму (вл. од 673–686) издаје наредбу да се сакупе сви значајни митови, легенде, песме, историје регија и кланова, и на тај начин створи запис који би доказао божанско порекло цара и установио легитимност царске власти. Дворски службеник О но Јасумаро записује усмена казивања приповедача по имену Хиџида но Аре и тако 712. године настаје дело *Кођики*.

Кођики се састоји од три тома. У првом тому описано је време настанка света и оснивања земље Јапана. Други том обухвата период од легендарног цара Ћинмуа до цара Ођина (по предању од 600

1 У овом раду користићемо издање *Kojiki, Jodai kayo*, приредио Асао Хагивара и други, Shogakukan, Токио, 1992.

п.н.е. до 310 н.е.), док се трећи том односи на епохе од владавине цара Нинтокуа до царице Суико (од 313 до 628).

У првом и другом тому преовлађују приче које садрже мноштво митолошких и чудесних елемената, међу којима су космогоније, теогоније, етиолошка и митолошка предања, легенде које се тичу порекла чланова царске породице и водећих кланова и др. Зато се ова два тома једним именом називају *Књиџа о времену богова*. Трећи том, познат као *Књиџа о времену људи*, говори о људима, односно о ликовима који више не поседују нуминозна својства, као и о реалним, историјским догађајима.

Кођики најбоље показује суштину аутохтоне јапанске политеистичке религије, која носи назив *шинџо* („пут богова“). Ова древна религија, интегрисана у јапанску културу, представља комплексан систем религиозних обреда, идеја и институција, првенствено се заснивајући на веровању да природа, и жива и нежива, у себи носи нешто божанско. Зато *шинџо* подразумева постојање безброј богова (*ками*), свеприсутних манифестација светог.

У време када је настао јапански запис *Кођики*, свака социјална група у структури јапанског друштва поштовала је свог сопственог *камија*. Међутим, у почетку, *ками* нису имали светилишта. Био је обичај да се у њихову част организују прославе, а како је традиционална јапанска привреда земљорадничка, највећи број обреда и празника били су сезонски. У време настанка *Кођикија*, под утицајем кинеског политичког система, регистровани су сви *камији*, како би им била саграђена светилишта и тиме одата почаст коју заслужују. До десетог века наше ере, влада је тако надзирала скоро три хиљаде светилишта.

Кођики обилује очигледним траговима митова из различитих традиција југоисточне Азије, пре свега Кореје, Манџурије, Кине, али исто тако и изворним митовима оригиналног јапанског порекла. У древна времена пре оснивања царевине, становништво Јапана чинило је мноштво племена и заједница које су поседовале своје сопствене митове и култове. Истовремено су Кинези и Корејци у Јапан долазили у великом броју. То значи да јапанска митологија представља мешавину традиција које су се међусобно преплитале и мењале под узајамним утицајима.

У *Кођикију* нема митова о постанку човека. Безбројне генерације *камија* испуниле су јаз између првобитних богова и људских бића. Богови су приказани као генеолошки повезани антропоморфни ликови изузетне снаге и чудесних својстава. Они углавном имају људске особине, па им нису страни ни љутња, гнев,

или завист. Богови јапанског пантеона деле се на небеске богове (*amatsu-kami*) и земаљске богове (*kunitsu-kami*). Небески богови егзистирају у небеској сфери, која се назива Узвишено небеско поље, и има их осам милиона.² Неки од небеских богова прелазе у подземну сферу (Земља ноћне таме) и постају владари тога света. Земаљски богови су испрва „непослушни и бахати“ владари, од којих одабрани небески богови преузимају власт над средишњом сфером (Средишња земља обрасла трском³). Касније су то потомци Велике богиње Сунца Аматерасу, преци данашњих јапанских царева. Неки од земаљских богова првобитно су били небески богови који су потом сишли на земљу, док други једноставно постоје у средишњој сфери, и нема говора о њиховом настанку.

Узрок поделе на небеске и земаљске богове лежи у чињеници да јапански пантеон представља унију три велика митолошка система. Први је негован у племенском савезу око оснивача двора у земљи Јамато. То су митови о небеским боговима на Узвишеном небеском пољу, којим влада Велика богиња Сунца Аматерасу. Карактеришу их концепт небеске власти и обреди везани за пољопривреду. Други систем представља свет земаљских богова, заправо царева представљених као богови на земљи. Њих су поштовали владари земље Изумо, а својствен им је развијен култ бога громовника Таке Хаја Сусаноа. Поред тога, истичу се и представе о божанствима вода, као и култ врховног бога ствараоца земље Окунинушија. Трећи митолошки систем потиче са острва Кјушу и састављен је од бројних веровања која се могу приписати приморским племенима. Одређене недоследности у митолошким причама дела *Кођики*, јасан су одраз постојања ових различитих извора.

У *Кођикију* нема јасне диференцијације божанстава на добра и зла. Понегде се помињу зли духови који доносе несреће и чије је појављивање увек условљено одступањем од утврђених правила понашања. Међу боговима јапанског пантеона налазе се и прапреци – демијурзи, али и културни јунаци и трикстери, којима је својствено да наизменично стварају и дезорганизују. Културни јунак се и у

2 Број осам је свети број који означава и мноштво и стално је присутан у *Кођикију* (бронзано огледало од осам педаља; циновска змија са осам глава и осам репова, која се простире преко осам долина и осам гора; бог Окунинуши има осамдесеторо браће; бог Ниниги је разгрнуо осмоструке небеске облаке; итд). Осам милиона значи безброј.

3 Иначе се у митологијама „земља, као боравиште људи, смештена између 'горњег' и 'доњег' света, често означава као *средњи свет*, *средња земља*.“ Уп: Мелетински, Е. М., *Поеџика миџа*, прев. Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, 1976, 218. Многи ставови Мелетинског могу се применити на јапанску митологију, што ћемо и показати у овом раду. И он сам често разматра јапанске митове, упоређујући их са сродним митовима других народа.

јапанској традицији замишља као божански творац васионе, има соларно (Amaterasu) или хтонско обележје (Izanami, Susanoo), или уобличава морску средину (Susanoo). Прапреци – културни јунаци моделују заједницу у целини и супротстављени су многобројним духовима природе (Јамато Такеру у сукобу са тероморфним божанствима). Митови о културним јунацима треба да објасне социогенезу и космогенезу, јер ти ликови моделују племенску заједницу или људско друштво.⁴

Културни јунак је позитиван лик, али постоји и његова негативна варијанта (trikster). Међу њиховим најважнијим функцијама су и уништавање чудовишта (Susanoo) и демона (Izanaki), обучавање човека занатима и вештинама (Ookuninuši), установљење обичаја, режима река и мора, успостављање климе (Сусаноо) и сл. Тако бог природних сила, Таке Хаја Сусаноо, због свог понашања бива протеран са Неба, на земљи је јунак који убија чудовиште, да би потом постао врховно хтонско божанство. Он врши функције универзалног медијатора између живота и смрти, неба и земље, и истовремено је прапредак, културни јунак и трикстер, будући да поседује двоструку природу, благу (*nikimitama*) и силовиту (*aramitama*), тј. особине доброг и злог бога. Уништава, чак проузрокује и смрт, али исто тако и дарује живот. У јапанској традицији поштују га као божанство вода и пољопривреде. Од самог почетка, Сусаноово понашање није у складу са његовом функцијом небеског божанства, али је сасвим у складу са његовом улогом културног јунака – трикстера. Према Мелетинском,⁵ сасвим је типично да културни јунак – трикстер мења своје понашање, то јест да прво дезорганизује, а потом уређује заједницу, као и то да подвизи јунака не искључују његове рђаве поступке и кршење социјалних норми. Овај противречан спој могућ је стога што је радња смештена у митско време пре успостављања строгог поретка у природи и друштву.

Мелетински образлаже да је „прелаз од прапредака, који су у строгој корелацији са митским временом, ка боговима који управљају светом веома суштаствен вид преласка од архаичне митологије ка развијенијим формама.“⁶ Појам човека–бога, или људског бића обдареног божанским или натприродним моћима, битно припада оном ранијем добу верске историје, када се на богове и људе још увек гледало као на бића готово истог реда, и када они још нису били раздвојени непремостивим јазом који открива каснија мисао.

4 Уп.: *Поетика мита*, 185–251.

5 *Исто*, 191, 232, 241.

6 *Исто*, 196.

Фрејзер закључује да у идеји о богу оваплоћеном у људском облику, ма како нам она изгледала необично, нема ничег нарочито чудног за примитивног човека, јер он не повлачи јасну разлику између бога и моћног врача. Такође наводи да је „у друштву у коме се верује да је сваки човек више или мање обдарен натприродним моћима, јасно да је разлика између богова и људи прилично помућена, или да једва постоји.“⁷

Дело *Кођики* почиње космогонијским и теогонијским процесима, пре свега, раздвајањем неба и земље. Диференцијација неба и земље један је од првих корака у претварању хаоса у космос, што уједно чини основни смисао митологије. Хаос је персонификација праисконске празнине, која претходи стварању и времену у коме није владао ред међу елементима света.⁸ Издвајају се, дакле, две сфере – небеска и земаљска, да би се касније увела и трећа, подземна, и тако настају елементи које Е. М. Мелетински назива „нормалном трихотомијском структуралном схемом космоса“.⁹ У јапанском миту, небеска сфера, тј. Узвишено небеско поље, касније је описана као царство са планинама, рекама, палатама, флором, фауном и становницима са устаљеним поретком власти, једном речју изгледа баш као земља у којој су живели ствараоци ових митова.

Одмах по раздвајању неба и земље, на Узвишеном небеском пољу настају први небески богови. Сваки корак у еволуцији универзума симболише *ками* одговарајућег имена. Првих седам богова настају спонтано и њиховом активношћу започиње стварање и окончава се уобличавање небеске, и започиње устаљење земаљске сфере. Сви они нестају јер су самотни и немају свога пара. То значи да су они своју функцију обавили и да даље нису могли да буду носиоци стварања, будући да је за то потребан спој мушко–женског принципа. Иако нестају, ови богови настављају да постоје у небеској сфери. У прилог томе говори и то што се неки од њих, нпр. богови Таками Мусухи и Каму Мусухи касније јављају као доносиоци одлука, заједно са врховном богињом Аматерасу.

Након самотних богова настају четири мушко – женска пара. Бог блата Ухиђини и богиња песка Сухиђини оличавају стварање тла. Док бог бокорења биља Цуногуи и богиња рађања биља Икугуи симболизују настајање биљног света, бог великих врата Отонођи и богиња великих врата¹⁰ Отонобе означавају настајање жи-

7 Фрејзер, Џејмс Џ, прев. Живојин В. Симић, *Златна грана*, Иванишевић, Београд, 2003, 102 и 103.

8 Шевалије Ж., Гербран А., *Речник симбола*, Stylos, Киша, 2004, 261, 262.

9 *Поетика мита*, 234.

10 „Врата“ у именима означавају мушки и женски полни орган.

вотињског света. Потом настају бог усавршавања земље Оодару, којим је стварање земље завршено и богиња великог поштовања Ајашиконе, којом се изражава дивљење према оствареном делу. Коначно, као последњи пар, настају бог и богиња завођења, Изанаки и Изанами. Надаље се у *Кођикију* говори о осам милиона небеских богова, који се саветују, доносе одлуке обављајућу скапуломантију и издају наредбе. Сви они управљају даљим стварањем. Зато се на теогонијску структуру у делу *Кођики* може применити закључак Мелетинског да се у развијеним митологијама изнад прапредака – демиијурга и културних јунака уздижу „пантеони богова (у чијем су настајању учествовали и преци и духови–господари), који су, по правилу, локализовани на небу и моделују најразличније природне предмете и појаве и разне социјалне функције.“¹¹

Божански парови у овом јапанском делу подразумевају настанак антропо-морфних бића, али истовремено оличава и настанак елемената живе, неживе природе или цивилизацијских појава. То значи да су кроз појаву небеских богова – *ками*, древни Јапанци видели њихову материјализацију. Цео свет, природу и друштво у разним видовима оличава и њима управља укупност ових богова. Они су блиско повезани са природним појавама које персонификују. Из тога произилази да јапански пантеон чини збир персонификованих природних, географских и других појава, на коју нам указује име новонасталог *камија*. Међу тим појавама су конкретни елементи живе природе (биљни и животињски свет), неживе природе (нпр. земља, вода, ватра, магла, ушће, тло, долина, камење, песак), елементи из круга људских делатности (нпр. кућа, двери, кров, ветроказ), али и имагинарни појмови (нпр. летећа лађа, небеско тле, небеска долина или небеска магла). Управо ова карактеристика разликује јапанску митологију од многих других политеистичких митологија, на пример грчке. Наиме, за разлику од јапанског,

„олимпски пантеон не представља збир персонификованих природних појава [...] него велико шаренило антропоморфно – пластичних ликова очовечених, херојизованих богова, тако да се вршење јасно разлучених божанских функција спаја код њих са изразито људским начинима понашања.“¹²

Другим речима, теогоније у јапанској митологији могу истовремено имати и космогонијску или етиолошку функцију. Често је та граница нејасна и функције није могуће стриктно категорисати. Зато се истовремено може говорити и о настанку живог и неживог,

¹¹ *Поеџика мита*, 196.

¹² Исто, 262.

у зависности од елемента који новонастало божанство персонификује. Ова појава није присутна искључиво у јапанској митологији. Мелетински истиче да се постанак света у митологијама често приказује као „ланац теогонија које моделују одређене фрагменте природе или апстрактне појмове, односно као серија стваралачких чинова бога – творца.“¹³ Мелетински објашњава да

„цео свет, природу и друштво у разним видовима оличава укупност богова и духова, која њима и управља. При томе, прво, нема строге изоморфности међу појединим фрагментима модела света и одређеним боговима, тј. богови могу моделовати истовремено неколико предмета или само поједине аспекте тих предмета, представљајући неку врсту жиге семантички диференцијалних обележја; друго, богови су у различној мери повезани са природним предметима које оличавају, тако да чак и у оквиру исте митологије понекад упоредо постоји непосредно оличење природног предмета и митски лик обдарен многим различним својствима, укључујући ту и повезаност са конкретном природном појавом.“¹⁴

Након установљења неба и земље, у *Кођикију* следи прича о мушко-женском пару богова – демијурга, брату и сестри, Изанаки и Изанами. Њима небески богови заповедају да уобличи и учврсте Земљу, која је тада још увек плутала као уље на површини воде. Они то чине мешајући морску воду небеским копљем. Од капи на врху копља настаје острво на које они силазе, подижу небески стуб и граде палату. Венчавају се уз ритуални обилазак око стуба, али је Изанами проговорила прва и тако прекршила табу. Као последица жениног преузимања иницијативе, њихово прворођено дете је недоношче налик пијавици, које су у чамцу од трске пустили низ воду. Зато Изанаки и Изанами одлазе на Небо да се посаветују са небеским боговима, након чега понављају обред венчања.

Затим се стварање земље и богова наставља полним сједињењем овог божанског пара. Како је наглашено да су Изанаки и Изанами брат и сестра, у овом сегменту препознајемо мотив ендогамије и прапредачког инцеста који је у *Кођикију* присутан на више места. Рађају укупно четрнаест острва и тридесет пет богова који персонификују различите елементе природе. Разматрајући јапанску митологију, Мелетински пише да она припада развијеним митологијама, у којима је процес космогенезе представљен као

„теогонијска генеалогичка, у којој једни богови, који моделују извесне природне предмете, рађају, понекад на не сасвим нормалан начин

¹³ Исто, 207.

¹⁴ Исто.

(знак натприродног), друге богове, који моделују одређене фрагменте природе или, чак, апстрактне појмове [...] У тим ликовима може се видети, с једне стране, космизација ‚првих људи‘ – прапредака братстава, а с друге – преношење породично – брачних односа на природне предмете.¹⁵

Надаље се теогонијски процеси у јапанском запису остварују углавном различитим врстама метаморфоза. Родивши последњег у низу, бога ватре, Изанами се тешко разболи и умре. Ово је прва поетска слика у делу *Кођики* која приказује божанство како се разбојева и умире, чиме се богињи Изанами осим нуминозних својстава, додељују и особине смртника. И бог Изанаки показује емоције карактеристичне за човека у афекту. Он убија новорођеног сина, кривећи га за женину смрт.

Од излучевина богиње Изанами настају богови који оличавају елементе природе и људске делатности у вези са земљом и њеном експлоатацијом (богови рудника, иловаче, наводњавања, младог стварања, богатог рађања). И док се сузе неутешног Изанакија претварају у богињу плачне планине, крв и тело убијеног бога ватре трансформишу се у различита божанства. Од крви настаје осам *камија*. Међу њима су богови који персонификују сечива (што има своју додатну логику јер се сечиво кује у ватри) и богови који персонификују воду. Осим њих, настају и богови који оличавају ватру, гром и муњу, будући да у примитивној свести постоји јасна веза између ватре и грома који врло често изазива ватру. Од делова тела убијеног бога ватре настаје осам богова који персонификују планине, тј. делове рељефа.

Ово су први примери спонтаних метаморфоза у теогонијској, и истовремено етиолошкој функцији. Етиолошке митове, односно митове о постанку свих предмета од којих се састоји свет разматра и Мелетински. Чак и када богови номинацијом изазивају предмете, то није стварање ни из чега, већ духовна еманација божанства, заснована на митском изједначавању предмета и имена. Овакви митови сродни су митовима у којима божанство физички рађа разна бића, друге богове и људе–прапретке, или најразличитије предмете. Оно то обично чини на неки необичан начин, од делова свог тела (жена настала од ребра), или својих излучевина, нпр. мушког семена, пљувачке, урина, и др. (у грчкој митологији разне богиње настају из Уранове проливане крви и семена–пене). По Мелетин-

¹⁵ Исто.

ском то је један од типова митова о стварању, док је други магијско претварање једних предмета и бића у друге.¹⁶

У потрази за богињом Изанами, Изанаки силази у Земљу ноћне таме. У *Кођикију* су развијене представе и мотиви о подземној земљи мртвих, коју од света живих одваја брдо Хира и огромни камен који поставља Изанаки. Ова природна препрека заправо представља делимично пропустљиву магичну границу коју може проћи само живи јунак, док је мртвима то онемогућено. У овој причи препознајемо неколико добро познатих интернационалних мотива. Пре свега, ту је више мотива кршења табуа, од којих један, надалеко познат као орфејевски мотив, представља кршење забране гледања, што за последицу има трајну раздвојеност од вољене особе. У сиже је уклопљен и мотив о Персефони, по ком кушање хране у свету мртвих узрокује немогућност повратка на „овај свет“. Можда је најпознатији мотив заступљен у овом сегменту првога тома јапанског записа, мотив магичног бега. Јунак иза себе баца различите предмете, а њихове трансформације постају препреке прогонитељима. Коначно, спајање функција богиње плодности и врховног хтонског божанства, које препознајемо у лику богиње Изанами, такође је мотив присутан у културама широм света.

Побегавши из земље мртвих, Изанаки прво одбацује предмете које је носио са собом, а затим се прочишћава од нечистоће покуљене на путу у подземни свет. На тај начин настаје мноштво богова, односно од нечистоће се рађа нешто ново, божанско и свето. Предмети у Изанакијевом власништву преображавају се у божанства. Она истовремено персонификују одређене елементе природе, (пучина, жал, обала, рачвање пута) али и људске делатности (путовање, дрешење и мерење). Прво се трансформише штап, и од њега настаје место које спречава улазак злих духова. То је, заправо, потврда магичне границе која зауставља демоне царства мртвих, што Изанакијевом штапу даје апотропајонски карактер. У традицијама и народним књижевностима често се, као атрибут одређеног божанства, јавља штап са особеним магичним својствима.

Пошто је одбацио све предмете, Изанаки се прочишћава, прво у брзацима, затим на морском дну, у средини мора и потом на површини. Чин обредног прања чистом водом након култно нечистог контакта са мртвима представља почетак идеје *misogi*, физичког чина ритуалног прочишћења водом, што је заправо прототип једног од најзначајнијих шинтоистичких обреда, а то је обред прочишћења, *harae* (*harai*). *Misogi* је обичај употребе воде да би се са

¹⁶ Уп.: исто, 198.

тела и из ума уклонила нечистоћа и грех, и самим тим обавило духовно прочишћење. Обредна прања су симбол очишћења водом и њима се присваја невидљива снага воде. Прочишћење водом познато је и у другим религијама, па и у хришћанству где се свети чин крштења обавља водом, или у води. Од нечистоће прво настају богови који персонификују несреће, а одмах за њима и они који те несреће и зло исправљају. Ово је одраз једне од особених црта *шинто* религије, а то је дуализам, тако да с једне стране постоје живот, здравље, чистота и плодност, а с друге, смрт, болест, нечистоћа и јаловост. Тиме се у космолошком смислу одржава равнотежа која је предуслов за постојање и опстанак. После богова несреће и исправке, наизменично настају богови који персонификују дно, средину и површину мора, и исто тако пристаништа, као коегзистентни елементи, неопходни за живот људи који од мора живе.

На самом крају обредног прања, бог Изанаки је испрао лево око, и тако настаје Велика богиња Сунца Аматерасу. Он њој поверава власт над Узвишеним небеским пољем. Овим чином Аматерасу постаје врховно божанство јапанског пантеона. Испирањем десног ока настаје бог месеца Цукујоми, кога Изанаки задужује да управља Земљом ноћи. Испирањем носа, настаје бог олује и природних сила, Таке Хаја Сусаноо (сматрају га и божанством звезда), кога поставља да влада Морским пољем. Ова три божанства – сунца, месеца и звезда, представљају тројство, у шинтоизму називано три светла (*san hikari*), а њихово постојање је од фундаменталног значаја за све форме живота на Земљи. Занимљиво је да богу Месеца у *Кођикију* није придата посебна важност и да се он у даљем тексту више не спомиње. Упркос начину њиховог постанка, ова три божанства сматрају се децом и богиње Изанами и међусобним сродницима. „Мит о постанку Месеца и Сунца од очију није једини мит о постанку ових небеских тела у древном Јапану, али је то данас свакако најпознатији и репрезентативни мотив“, присутан свуда по свету, почев од, Јапану најближе, кинеске митологије, затим индијске и других.¹⁷

Богиња Аматерасу је соларно божанство и главни од три најважнија дела космолошке димензије постојања. Сунце је извор живота, стварања и развоја. Без његове топлоте и енергије не би било ни живота. Јапанци су одувек знали да њихов свет у потпуности зависи од прималне моћи сунца. Аматерасу јесте предачко божанство

¹⁷ Obayashi, Taryo, *Shinwano keifu – Nihon shinwano genryuwo saguru (Genealogija mitova – traganje za korenima japanske mitologije)*, Nichiinsatsu, Tokyo, 1986, 9–21.

јапанских царева, али је она исто тако и девица, неокаљана грехом сексуалног чина.

Овај сегмент јапанске традиције анализирају научници широм света. Фрејзер говори о краљу, или свештенику који је обдарен природним силама, или је оваплоћење божанства: „Типичан пример ове врсте монарха јесте, или тачније био је, микадо, духовни цар Јапана. Он је оваплоћење богиње Сунца, божанства које управља васионом, укључујући и богове и људе.“¹⁸ Мелетински напомиње да су културни јунаци-демијурзи у основи прапреци, и самим тим се понекад настајање природних предмета описује као резултат тога што их биолошки рађају преци или господари који персонификују друге природне предмете. Познати су и веома распрострањени митови по којима су Сунце и Месец деца божанстава или првог људског пара.¹⁹ Кембел мит о богињи Аматерасу сматра једним од најважнијих и најлепших митова јапанске шинтоистичке традиције. Мотив сунца као богиње, уместо бога, по њему је ре-дак и драгоцен остатак једног архајског, очигледно некада широко распрострањеног митолошког контекста. Такође, једино у Јапану налазимо да ова, некада велика митологија још увек функционише унутар цивилизације, јер је данашњи цар директни потомак унука богиње сунца Аматерасу, која се слави као врховно божанство у оквиру народне шинто религије.²⁰

Целокупна светска традиција пуна је примера обожавања сунца и соларних божанстава (нпр. мисирска, сиријска, вавилонска, египатска религија), а око њих је формирано мноштво веровања, митова и легенди. Хелиолатрија, такође, представља могући извор хенотеизма који је водио монотеизму. У *Кођикију* је присутан и мотив о скривеном сунцу, тачније о богињи Аматерасу која се сакрива у Небеску пећину. Сунце и месец се често доводе у везу и са очима, какав је случај и са јапанском традицијом (такође и код Индуса, Хелена и др.). То се тумачи спољашњом сличношћу сунца и ока: оба светле, виде, као и веровањем да је сунце живо, активно биће.²¹ Сунцу прете зли демони и тако што покушавају да га украду, што им и полази за руком, и тај мотив о крађи и прекрађи сунца заступљен је у многим српским и словенским варијантама

18 *Златна грана*, 177.

19 Уп: *Поетика мита*, 197.

20 Уп: Кембел, Џозеф, *Херој са хиљаду лица*, превод Бранислав Ковачевић, Stylos, Нови Сад, 2004, 187–190.

21 Веселовски, Александар Н., *Историјска поетика*, прев. Радмила Мечанин, Zepet Book World, Београд, 2005, 147,149.

(нпр. „Свети Сава и ђаво“²² и „Зашто у људи није табан раван“²³). У митологијама сунце се персонификује и као женско и као мушко биће, док у многим етничким групама пол и није одређен. Митови у којима је сунце женско божанство (и код Аинуа, Самоједа, више турских етничких група, Вијетнамаца), могу се тумачити тиме што се женски принцип сматра активним јер је плодотворан.²⁴

У *Кођикију* следи митолошка прича о брату и сестри, богови-ма Сусаноу и Аматерасу. Док су Велика богиња Сунца Аматерасу и бог Месеца Цукујоми обављали своја задужења, бог громовник Сусаноо је плачући непрестано тражио да иде у Земљу своје покојне мајке Изанами. Његово понашање је изазвало бројне несреће. Сва вода у природи се претворила у његове сузе, тако да су реке и мора сасвим пресахнули, планине се осушиле, а зли духови преплавили свет и изазвали бројне несреће. На тај начин, Сусаноо показује свој прави лик културног јунака – трикстера који ремети природни поредак, изазивајући хаос и несреће, што је санкционисано његовим протеривањем са Неба.

Пре него што је отишао, Сусаноо одлази да се опрости од своје сестре, богиње Аматерасу. Након што се уверила у братовљеве добре намере, они се заветују и почињу да рађају децу. То не чине полним сједињењем, већ једним видом мотива чудесног зачећа – партеногенезом. Прво је Аматерасу затражила од брата да јој преда свој мач, преломила на три дела, делове испрала у небеском извору Мана уз магијско звецкање драгуља, сажвакала их и испљунула, а у измаглици њеног даха настале су три богиње (девојчице). Онда је Сусаноо то исто учинио са драгуљима своје сестре, и тако је настало пет богова (дечака).

Као што се може видети, у овој митолошкој причи поново се јавља мотив предмета у божанском власништву, који поседују животворне особине, будући да од њих настаје живо, антропоморфно (божанско) биће. Иначе, мач и драгуљи су магични предмети од изузетног значаја за јапанску традицију. Три богиње настале од Сусаноовог мача оличавају елементе неживе природе. Прва и трећа персонификују маглу и брзаке, док прва и друга уједно персонификују и острва (елементе неживе природе). Трећа је истовремено богиња шаманске моћи, односно репрезентује религијски елемент.

22 Ђоровић, Владимир, *Свети Сава у народном предању*, Издање Задужбине Радојице Ј. Ђурића, Београд, 1927, II–91, 126.

23 Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне приповејке*, Просвета, Нолит, Београд, 1985, 135 и IX, 31. Чајкановић, Веселин, *Српске народне приповејке*, Гутенбергова Галксија, Београд, 1999, 163, 381.

24 *Речник симбола*, 898–904.

Од драгуља богиње Аматерасу настаје пет богова. Прва два персонификују пиринчано класје, друга два у имену имају суфикс Хико – Сунчев син јер потичу од ствари у власништву богиње Сунца, док је трећи локално божанство.

У овој митолошкој причи о Великој богињи Сунца Аматерасу и богу громовнику Таке Хаја Сусаноу, јавља се мотив партеногенезе. Према *Кођикију*, Аматерасу и Сусаноу су брат и сестра иако их није родила богиња Изанами, будући да су обоје настали обредним прањем бога Изанакија. Из тога следи да је овде реч о братско – сестринском односу из ког се рађају деца, односно о ендогамији. Међутим, до стварања потомства не долази полним сједињавањем као што је то био случај са ранијим боговима. Можда је један од разлога због ког је овде приказано безгрешно зачеће, управо потреба да се избегне конкретан инцест, будући да је један од ликова богиња Аматерасу – директни предак јапанских царева. Ово је само један од бројних примера ендогамије у јапанској старини, који почињу са боговима Изанаки и Изанами и њиховом децом.

Бог Хаја Сусаноу се обрадовао²⁵ рођењу девојчица од делова мача, и при том је његово славље прерасло у право дивљање. Његова недела касније се помињу као осам небеских грехова, од којих се прочишћава царство у тренуцима великих криза. Уплашена, Аматерасу се затвара у небеску пећину, што свет оставља у потпуном мраку и доводи до великих несрећа. Зато је Сусаноу строго кажњен и коначно протеран са Неба. Он прво одлази у средишњу сферу, где губи своје особине трикстера, и понаша се као културни јунак. Тако, на пример, убија чудовишну змију са осам глава и осам репова, спасавши тако девицу сигурне смрти. Одатле доспева у земљу мртвих, где постаје врховно хтонско божанство уместо своје мајке Изанами, што у *Кођикију* није посебно описано.

Са силаском небеских богова на земљу, радња се премешта на овај други од три вертикална нивоа космичке структуре. Више нема теогонијских процеса, и у сиже су надаље уткани различити мотиви метаморфозе божанстава. Како одмиче други том јапанског дела, све је мање нуминозног, а у трећем тому ликови имају искључиво људске особине и актери су реалних догађаја.

У најстаријем сачуваном делу на јапанском језику, историјском запису *Кођики*, налазимо обиље препознатљивих интернационалних мотива. Међу њима су и космогоније и теогоније, заступљене у многим традицијама и митологијама света. Међутим, особеност

²⁵ Судаћи по његовим даљим поступцима, он заправо и није био обрадован, већ бесан што му је припало женско потомство.

јапанске стилизације ових представа, лежи у чињеници да се теогоније углавном поистовећују са космогонијским или етиолошким процесима. Често је та граница нејасна и функције није могуће стриктно категорисати. То значи да свако јапанско божанство (*ками*) представља антропоморфни лик са људским особинама, али истовремено оличава и одређени елемент живе, неживе природе или цивилизацијске појаве. Из тога произилази да јапански пантеон чини збир персонификованих природних, географских и других појава, на коју нам указује име новонасталог *камија*. Први богови јапанског пантеона настају спонтано, да би стварање потом било настављено полним сједињавањем мушко–женског пара богова–демијурга. Надаље се теогонијски процеси остварују различитим врстама метаморфоза од најразличитијих могућих елемената у поседу божанстава. Са премештањем тежишта на средишњу сферу теогонија више нема, и заступљени су само различити видови трансформација богова.

Danijela Vasić

COSMOGONIES AND THEOGONIES IN THE OLDEST WORK OF JAPANESE LITERATURE

Summary

Each mythology and every religion in the world have their own cosmogonies, i.e. different myths and theories of the genesis of the universe. What is characteristic of the Japanese mythology, is the identification of cosmogony with the theogonies and etiological myths, since the deity – *kami* at the same time personifies the origin of various elements of the animate and non-animate nature, and the achievements of civilization.

After the spontaneous genesis of the first gods, the theogonical processes continued by sexual intercourse of the couple of gods – demiurges. Further on, the gods of the Japanese pantheon mainly originated by miscellaneous metamorphoses. Among other things, either the excretions, or the blood and parts of the body of the murdered god are transformed into the divine – *kami*, whose name signifies what element is personified. After the god's return from the Land of the Dead, the impurity and the different objects which the god carried with him are transformed into deities. Finally, the deities developed also by parthenogenesis, from parts of the sword or jewels in possession of the divine couple.

Илијана Чутура
Педагошки факултет, Јагодина

ПОРЕДБЕНЕ КОНСТРУКЦИЈЕ СА ВРЕМЕНСКИМ ПРИЛОГОМ

У раду је анализирано неколико типова функција и усмерености прилога у поредбеним конструкцијама: случајеви у којима је комплемент у функцији адвербатива, случајеви у којима поредбена конструкција кореспондира и са другим адвербативом или са рекцијском допуном глагола, усмереност временског прилога у комплетиву на копулативни предикат или његове елементе. У поредбеним конструкцијама које се односе на именички појам, прилог је везан за именички појам у комплетиву, али не прекида ни своју везу са предикатом.

Кључне речи: поредбена конструкција, временски прилог, поредбена реч

Питање простора и пажње које поредбене конструкције треба да имају (а традиционално немају) у науци о језику¹, отвара се и у анализирању, иначе разноврсних, поредбених конструкција са временским прилогом. Констатација да се прилог у њима, па и оне саме, односи на глаголску реч стоји само делимично. Временски прилог може бити носилац оваквих конструкција, али и њихов део; он може, дакле, бити усмерен и на други прилог или придев у поредбеној конструкцији, као што ће се у прегледу грађе показати.

Ако на моменат саме прилоге оставимо по страни, поставља се питање сврставања и дефинисања поредбених речи:

„Ако ради провере исправности класификацијског поступка упоредимо као *девер* са *увек девер*, и *шобоже девер* – као ће пре личити на речцу *шобоже* него на прилог *увек* итд.(...) Друга су ствар као *да* и као *шито*, те *него да* и *него шито*: те се скупине јављају у функцији везника (као `везнички изрази`). Поредбене речи *као*, *него*, *а камо ли*, *а где ли* и сл. - треба дакле сврстати у речце – те поредбене конструкције уведене њима одвојено посматрати од предлошко падежних (ове друге су рекцијског постања и природе).“²

1 В. Ј. Јовановић, Р. Симић, *Српска синтакса*, 245–6; 1130–32.

2 Исто, 247.

* * *

У првој групи примера комплемент је у функцији адвербатива, функционално усмерен на предикат:

Као увек, мора да претера. (Д. Ћосић, Греш, 281)

Као и увек, још од првог чекања Милене, осећа и страх да неће доћи, па га свладава измишљањем непријатних догађаја и стрепњом да јој се неко зло догодило. (Д. Ћосић, Верн, 142)

Као увек, Баки је настојао да смањи сваки издатак и откине од сваког поклона који везир чини. (И. Андрић, ТХ, 378)

Прилог може бити, и често јесте, само део комплетива. Најчешће, када је прилог *увек* део конструкције, други део се везује за њега функционишући као рестриктор. Тако рестриктор сужава значење прилога *увек*, који, са своје стране, обележава апсолутност онога што је означено предикатом, а омеђено датим временом или околностима на које реферише остатак комплетива:

Овај први пријем био је, *као увек зими*, у приземном Дивану. (И. Андрић, ТХ, 38)

Не, овога пута није се завршило, *као увек раније*, победничким билтеном ни мировним уговором који Француској доноси нове територије и царској војсци нове ловорике, него напротив повлачењем и расулом. (И. Андрић, ТХ, 455)

Расправљали су, *као увек* кад би се видели, о односима између Цркве и Наполеона... (И. Андрић, ТХ, 367)

Као увек у сличним приликама, као некад у случају младог новског капетана, Давил је осећао око себе жив зид од лица и очију, хладних и немих као по прећутном договору, или загонетних, празних и лажљивих. (И. Андрић, ТХ, 441)

У оквиру поредбене конструкције јављају се, наравно, и други, нефреквентативни временски прилози, кад други адвербатив има функцију додатног прецизирања:

Све је почињало опет изнова, *као и преклане* у ово доба године, као и раније, 1805. и 1806. године. (И. Андрић, ТХ, 409)

У наредној групи примера поредбена конструкција, која се и даље односи на предикат, додатно кореспондира и са адвербативом. У првом примеру то је *о иразницима, без срдачности и пријатности додире*, у другом *истим пуштем, у исти сајт, пуш своје школе*, у трећем читав низ адвербатива, у четвртном *нагло*:

Конзули су се виђали о празницима, без срдачности и приснијег додира, *као и досада*, и будно пратили један другог радним даном, али без мржње и претеране ревности. (И. Андрић, ТХ, 385)

Ето, тај и такав професор Васиљевић ишао је тога јутра 1. маја 1906. године, *као вазда*, истим путем, у исти сат пут своје школе. (И. Андрић, КнаО, 161)

Живео је, *као и дошлага*, весело и расипнички, својски и слободно, везујући се или сударајући се, без плана и рачуна, са Турцима и хришћанима, не покуравајући се ником и ничем, служећи само својој жељи да се освети Аустрији. (И. Андрић, КнаО, 15)

У тим мислима прекинуо га је фра Иво који се, *као увек*, нагло дигао, оштро опомињући младог капелана... (И. Андрић, ТХ, 421)

Јасно је да се наведени адвербативи не би могли изоставити из ових реченица без велике штете по њихов смисао, јер реферишу на исте квалитете глаголске радње, те да према њима стоје у односу функционално сличном апозицијском. Такав однос омогућен је и степеном функционалне независности поредбене конструкције у реченици. Уопште, по степену аутономије у исказу, поредбене конструкције се и саме приближавају апозицији:

„Сетимо ли се апонираних конструкција, наметнуће нам се закључак да између ових типова – апозиције и компарације – постоји интересантна сличност и разлика. Оба су типа на прелазу између напоредности и зависности. Само што је код апозиције неравнотежа међу члановима приметна у сфери називних функција, а код компарације – код синтаксичких. Ово значи да је поредбени члан синтаксички зависан од поређеног, уз одржање пуне садржинске аутономије употребљених лексема.“³

У следећим примерима, читава поредбена конструкција кореспондира и са рекцијском допуном глагола:

И поздравивши се кратко, одмах је продужио свој пут, избегавајући, *као увек*, чаршију и главне улице и бирајући споредне сокаке. (И. Андрић, ТХ, 424)

...баш га брига што се свет запалио, што ће најдаље до пролећа Хитлерове бомбе падати на Београд, *као јуче и данас* на Варшаву и Краков. (Д. Ћосић, Греш, 488)

Не, овога пута ствар се неће завршити *као раније*, тријумфалним билтенима ни победничким мировним уговорима! (И. Андрић, ТХ, 455)

Уколико је временски прилог у комплетиву усмереном на копулативни предикат, ситуација је слична као у случајевима са глагол-

3 Ј. Јовановић, Р. Симић, *Српска синтакса*, 249.

ским предикатом. Прилог може бити језгро конструкције, усмерен на цео предикат:

Здрав је и одличан ђак, *као и увек*. (Д. Ћосић, Греш, 210)

– Баш као и ми, Срби – Слободан Јовановић се зловиво смеје, тресући се читавим погуреним телом, што је Вукашину, *као и увек*, непријатно. (Д. Ћосић, Греш, 339)

или се односити на предикатив или његов део:

Али на улици, ван куће, све му је некако друкчије *но јуче*, но што је било знано, увек исто, његово. (Д. Ћосић, Греш, 277)

Мишко је Владимиру био надахнут и убедљив *као ретко кад*, па му је праштао оне мане због којих га је синоћ онолико мрзео... (Д. Ћосић, Греш, 486)

У поредбеним конструкцијама које се односе на именички појам (у нашим примерима увек у функцији субјекта, мада не постоји такво ограничење), прилог је везан за именички појам у комплетиву, али не прекида ни своју везу са предикатом, јер читава поредбена конструкција функционише ослањајући се на предикат реченице, приписујући субјекту и именичком појму у комплетиву исти предикат. Ово се јасно показује симетријом поређеног и поредбеног појма у односу на предикат (*као ишшо је Мехмед-паша некад шврдио да је он жртва својих симпатија за Француску*):

Као и некада Мехмед-паша, везир је тврдио да је он жртва својих симпатија за Француску. (И. Андрић, ТХ, 436)

... везир се обрадовао, иако је у ствари већ знао за ту вест, честитао и зажеleo да Наполеон напредује *као некада* Кир, праведни освајач. (И. Андрић, ТХ, 452)

Било је и доста травничких бегова на коњима и пешака који су ишли донекле, јер Ибрахим-паша није одлазио криомице и праћен општом мржњом, *као некада* Мехмед-паша. (И. Андрић, ТХ, 467)

Временски прилог се може у поредбеној конструкцији односити и на прилошки или придевски садржај:

У тим мојим „ликвидаторским данима“, појмио сам дубље *но икад*, природу сукоба истине и вере, стварности и идеала у борцу. (Д. Ћосић, Греш, 305)

То његово старо питање о смислу жртве, данас га обузима болније можда *но икад до овога дана*, и не окончава га одговором. (Д. Ћосић, Греш, 522)

Фон Митерерова глава говорила је исто *као лане*, на растанку, горко и злурадо: ... (И. Андрић, ТХ, 410)

Задовољан што га опет не преклиње да раскине са Савком, уплашена да ће га она заразити туберкулозом, нежан као увек према њој, утеша је некако, доследан својим начелима: ... (Д. Ћосић, Греш, 259)

Није реткост да управо временски прилог буде поређени елемент:

И раније је било таквих путника намерника али *никад* као ове године, кад је почео поход на Русију, и никад оволико настраних, сумњивих и неваљалих. (И. Андрић, ТХ, 445)

Што се места поредбене конструкције у организацији исказатиче, закључићемо, прегледајући наведену и разврстану грађу, да поредбени комплемент најчешће бива „привучен“ оним конституентима на које се односи; он „има углавном слободну линеарну дистрибуцију, али да та дистрибуција ипак унеколико зависи од синтаксичке позиције коју има у конструкцији“⁴.

На крају, навешћемо неколико примера поредбених зависних реченица у којима временски прилог функционише као одредба предиката али и као одређење временског опсега поређења:

Спасава га Вера која улази, он пољуби снаху и помилова је по коси као *увек* што чини. (Д. Ћосић, Греш, 71)

Људи су причали да је слична зима била пре двадесет и једну годину, али је, као што *увек* бива, ова изгледала љућа и тежа. (И. Андрић, ТХ, 456)

И све ће опет бити као што је, по божјој вољи, *одувијек* било. (И. Андрић, ТХ, 532)

На повратку из Конака, Давил је, путем, као што се то *често* дешавало, измењао неколико речи са Давном. (И. Андрић, ТХ, 416)

Везир, који је био хром у десну ногу (зато су га у народу звали Топалпаша), ишао је жустро и брзо као што *често* иду баш хромии људи. (И. Андрић, ТХ, 38)

Степеновање садржаја исказаног предикатом у односу на временски период може се извршити и другим речцама (*акамоли*, *некмоли* и сл.), што, уосталом, важи и за друге типове поредбених конструкција. Наводимо примере који нису поредбене конструкције у ужем смислу, али скрећу пажњу односом речце и временског прилога:

Хасанага, који је одувек био познат као сладострасник и човек неумерен у тим стварима, није се ни прве године задовољавао само својом женом, *а сада пођошову*. (И. Андрић, КнаО, 89)

4 Исто, 1132.

Сам је одржавао и дотеривао све предмете и давао о њима опширна и занимљива објашњења посетиоцима, којих је било доста, *нарочито леџи*. (И. Андрић, КнаО, 97)

Извори:

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

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

Д. Ћосић, Греш – Ћосић Добрица, *Грешник*, БИГЗ, Београд, 1985.

Д. Ћосић, Верн – Ћосић Добрица, *Верник*, Свјетлост, Сарајево, 1991.

Литература:

Гортан-Премк Даринка: *Тийови и врџије речи*, Јужнословенски филолог L, Београд 1994, 125–126.

Грицкат Ирена: *Прилози и њихов однос према придевима и придевским значењима*, Наш језик XI, св. 3–4, Београд 1961.

Грицкат Ирена: *О једној особености прилога и прилошких синџагми у српскохрватском језику*, Наш језик XII, св. 3–6, Београд 1962.

Ивић Милка, *О прилошкој детерминацији глаголског предиката*, Јужнословенски филолог LIV, Београд 1998, 1–6.

Поповић Љубомир, *Ред речи у реченици*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 1997.

Ристић Стана, *Начински прилози у савременом српскохрватском књижевном језику*, Институт за српскохрватски језик, Београд 1990.

Ристић Стана, *Речице као јединице лексичког система*, Научни састанак слависта у Вукове дане 22/2, Београд 1994, 155–161.

Симић Радоје, *Уз теорију о врџама речи*, Наш језик XXVII/3–4, Београд 1987.

Симић Радоје, Јовановић Јелена: *Српска синџакса I-IV*, Јасен, Никшић 2002.

Ilijana Čutura

COMPARATIVE CONSTRUCTIONS WITH TEMPORAL ADVERBS

Summary

The paper shows analyses of several types of functions and types of orientation of adverbs in comparative constructions: the cases in which the complement functions as adverbative, the cases in which comparative construction additionally corresponds with another adverbative, object or obligatory adverbial, orientation of temporal adverb in the completive to the copulative predicate or its' parts. In the comparative constructions which refer to an noun, the adverb is bounded to the noun but it still corresponds with the verb.

Невена Вујошевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПРОБЛЕМ АНАЛИТИЧКОГ ПРИСТУПА МУЗИЦИ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА

Рад указује на неопходност индивидуализације аналитичког приступа у појединим стилским правцима XX века, како би се омогућила спознаја механизма иновације и пружио увид у интерне релације композиторовог хармонског језика. С тим у вези, јавља се и неминовност проналажења нових, *адекватних*, прокофјевских аналитичких симбола.

Кључне речи: музички *израз*, индивидуализација стила, индивидуализација аналитичког приступа, вођични принцип, увођење нових аналитичких симбола

Индивидуализација стила представља једно од карактеристичних обележја музичке еволуције и логичну последицу све веће усредсређености уметника на *израз*. Зачеци такве тенденције видљиви су још у бароку, да би у периоду високог класицизма, и нарочито у епохи романтизма, индивидуализација музичко-изражајних средстава, на различит начин и у различитој мери захватила скоро све компоненте музичког израза (синтаксу, мелодику, хармонију, фактуру, артикулацију, агогику), не дотичући при томе сам *систем њихове организације*. У XX веку, међутим, овај некада кључни и заједнички систем – систем тонске организације – такође се подвргава процесу *индивидуализације* и самим тим ствара властиту, „интерну“ конвенцију унутар уметничког стила. Управо зато, адекватан аналитички приступ – чија је сврха откривање имплицитних „алгоритама“ уметничког поступка – мора бити довољно осетљив на дистинктивна својства индивидуалног ауторског израза.

За Прокофјевљеву музику, на први поглед, нису везане аналитичке дилеме. Због јасне тоналне одређености, хомофоно-хармонске фактуре и оријентације ка терцној, *широј* грађи хармонских структура, традиционални функционални приступ Прокофјевљевим делима, према Риману (Hugo Riemann), увек оставља могућност потписивања „неких“ хармонских шифри, док у ситуацијама у којима је проналажење адекватне шифре отежано, гото-

во увек остаје могућност алтернативног тумачења – заснованог на ванакордској техници.

Међутим, и поред свега поменутог, неминовно се поставља питање: *зашто* овакав приступ не даје тражене одговоре? Како пракса показује, примена Риманових аналитичких метода, односно школске функционалне анализе присутне на нашим просторима, у већини случајева доводи до нелогичних резултата (пример 1).

У складу са нормама Риманове функционалне логике, наведена хармонска структура (из примера 1a) морала би се препознати као $L/F - \bar{M} - T$. Међутим, чак и када би се занемарио сам контекст појављивања акорада L (и то дурског!) и F (који овде, дакле, нису у свом уобичајеном контексту) и прихватило поменуто тумачење, и даље би, несумњиво, постојала извесна нелогичност. Наиме, у питању су две функције са потпуно различитим функционалним усмерењем – D и S. Оваква интерпретација примера 1a, релативизује фундаменталне поставке Риманове функционалности која, како је познато, подразумева једнозначну и недвосмислену врсту тоналне гравитације, без супротних тежишних усмерења у оквиру једне хармонске функције.¹

Поред ових, постоје и други примери који указују на непримењивост конвенционалног аналитичког приступа односно који указују на присуство неке другачије логике (пример 2).

Наиме, позната је чињеница да сам појам медијантике подразумева *шерице* акордске релације и да се медијантика, као таква, употребљава за колористичко-експресивне циљеве. Медијантни акорд, потенцијално „сумњив“ због сличности са вантоналним, среће се зато или у окружењу тонике или у каденци, где је упадљив и где је тоналитет најстабилнији. С друге стране, претпоставка је да се поларни трозвук (из донекле сличних разлога) идентификује као такав једино у тритонусном односу који успоставља са акордом T.

1 Риманов концепт функционалности, заснован на „тријади“ главних функција (T, S, D) и њиховим дериватима, не предвиђа, чак ни као теоријску могућност, феномен бифункционалности. Бифункционалност, која би у Римановом тумачењу постала еквивалент за функционалну „двосмисленост“, не спомиње се нити у Римановим радовима (Hugo Riemann, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880; *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898), нити у коментарима посвећеним његовој теорији (Л. Мазель, *Проблемы классической гармонии*, Музыка, Москва, 1972; Л. Мазель, *Функциональная школа (Гуго Риман)*, www.musnar.ru, јануар, 2007). Строго узев, употреба Риманових ознака (или ознака које директно или индиректно проистичу из његовог система обележавања хармонских функција) представља, заправо, екстраполацију поставки из његове теорије на подручје које она, изворно, не покрива. Према речима Ј. Холопова (Ю. Н. Холопов), „уколико појам Риманове функције условно тумачимо као смисао, бифункционалност је – бесмислица, барем када је класична хармонија у питању“ (Ю. Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Музыка, Москва, 1988, 281).

Очигледно је да је у свим истакнутим примерима контекст појављивања ових акорада приметно другачији од уобичајеног и да је, стога, на снази другачија врста логике која, дакле, није подударна са романтичарском.

Нетранспарентност, односно, преоптерећеност саме шифре у обележавању Прокофјевљевих акорада, такође је последица примене Риманове функционалне анализе. То показује наредна група примера (пример 3).

Евидентно је, дакле, да се применом стандардне, Риманове функционалне анализе, у овом случају, не могу добити задовољавајући резултати који указују на скривене „алгоритме“ уметничког поступка. Та немогућност препознавања прокофјевске функционалности или прокофјевске језичке логике манифестује се, најпре, нелогичним следом добијених хармонских функција, који искључује сваку функционалну оправданост и проналажење адекватне шифре.

Како досадашњи примери показују, функционалност римановског типа, генерално, није присутна у хармонском језику Сергеја Прокофјева; али, исто тако, чињеница је да акорд прокофјевске доминанте настаје, практички, као последица „модернизације“ традиционалне доминанте (пример 1д).

С обзиром на то, може се говорити да прокофјевска функционалност представља, заправо, неку врсту квалитативне *надградње* Риманове функционалности, која је често толико снажна, да моментално напушта логику стандардних функционалних односа, истичући, притом, неке нове. Ово се може представити и схематски (пример 4).

С тим у вези, поставља се, најзад, питање шта би могло бити адекватно тумачење свих претходно наведених ситуација односно прокофјевске функционалне логике (пример 5 – треба напоменути да понуђени схематски прикази представљају редукцију конкретних узорака груписаних у примеру 1 овог рада који су, зарад јаснијег сагледавања и компарације са осталим појавама у Прокофјевљевом хармонском језику, транспоновани у Це-дур).

На претпоставку да је *вођични принцип* у основи оваквих појава наводи, пре свега, *вођење гласова* које је доследно, полустепеним покретом из *оба* смера, спроведено ка акорду разрешења. У свим овим случајевима, дакле, запажа се да у Прокофјевљевом тоналном систему акорд тоничне функције и даље задржава све некадашње, постојеће вођице (h-d-f-as, h-des-f-as, h-d-fes-as, h-dis-f-as, изузев fis – повишеног IV ступња), али се оне у Прокофјевљевим хармон-

ским структурама појављују *истовремено*, а не сукцесивно, као у традиционалном тоналном систему.

Нов принцип тоналне организације, изграђен на специфичан, индивидуалан начин, проширује се и према осталим хармонским структурама Прокофјевљевог тоналитета – доминанти и субдоминанти (пример 6), али и према структурама нетерцне акордске грађе.

Тако се могу препознати појаве прокофјевског *наслојавања* најразличитијих хармонских функција које, појединачно, истичу вођични (препознатљив) однос са наредним, разрешавајућим акордом (пример 7).

Посредством вођичног принципа, наизглед компликоване акордске структуре у својој основи ипак имају крајње једноставан акорд коме је додата нека од могућих вођица. Занимљиво је приметити да је Прокофјевљев принцип вођичности овога пута спроведен „вертикално“ – вођични тон наступа истовремено са тоном разрешења, који може бити и изостављен (пример 8).

Чак и у оваквим ситуацијама, када је због нетерцне акордске грађе немогуће одредити функционалну улогу хармонске појаве, одговор треба потражити у самом принципу вођичности. Свака од непознатих, неименованих, „случајних“ акордских структура има улогу да вођично припреми наредни акорд (пример 9).

На крају, остаје питање неопходности увођења нових аналитичких ознака које би на експлицитан начин указивале на уметничку оригиналност – специфичне промене настале у односима елемената тоналног система какав је Прокофјевљев.

Досадашња аналитичка пракса показала је да универзални аналитички приступ (усмерен подједнако на све стилске епохе, без увида у уметничку естетику и појединачне стилске афинитете), као и употреба универзалних аналитичких ознака – шифри, пре *сире-чава* сагледавање иновативних аспеката, него што успева да открије индивидуалну логику композиционог поступка.

Наиме, евидентно је да се у литератури која третира овај проблем, с једне стране, и даље примењују застарели аналитички механизми који потичу из Риманове теорије функција. У већини случајева говори се о „додатим тоновима“, „замрзнутим вођицама“ и сличним појавама које, практички, треба да „адаптирају“ Прокофјевљев особени стил Римановој функционалној логици – чиме се (недвосмислено) *превиђа* његов снажни, иновативни потенцијал. С друге стране, у појединим, напреднијим приступима, препознате су дистинктивне црте Прокофјевљевог индивидуалног стила – као што су специфични вођични односи и покрети. Међутим, недоста-

так оваквих приступа јесте извесна несистематизованост уочених појава, као и чињеница да је сам аналитички поступак спроведен на ограниченом, недовољном броју конкретних узорака.

У хармонском језику Сергеја Прокофјева, Г. Орджоникидзе (Орджоникидзе) примећује повишени IV ступањ (#IV), снижени VI ступањ (^bVI), затим ^bVII који се разрешава у [♯]VII, а потом одлази у Т. Притом, овај аутор у својој књизи *Форшейианские сонаты Прокофьева*, примећује и истовремено звучање две различите хармонске функције (дакле, не једне вишеструко алтероване!), као и најчешћу употребу трозвучних структура. Такође, на страни 84 примећује „реску звучност“ и „полустепене ефекте“ (чиме, заправо, алудира на вођични принцип). У фусноти број 1, на истој страни, наводи акорд H-dura који је у полустепеном односу са акордом C-dura (као тоником тоналитета), али и акорд Fis-dura (у том истом C-duru) у полустепеном односу са акордом петог ступња – g-h-d.²

На другој страни, Тер-Мартirosјан (Тер-Мартirosјан) у својој књизи *Некоторые особенности гармонии Прокофьева* такође увиђа полустепене односе, с тим што их он примећује и у односима између других ступњева тоналитета. Тако запажа да акорд dis-molla (у C-duru) води у III ступањ тог тоналитета – e-g-h, а да акорд es-molla води наниже, у акорд II ступња C-dura – d-f-a.³

Међутим, већ самом (инертном) употребом постојећих аналитичких шифри, са свим пропратним ознакама повишених и снижених тонова, ови аутори – вероватно несвесно – поништавају премису од које полазе, а то је, у овом случају, постојање „специфичних полустепених односа“. На овај начин, *креативни поштуиак*, иако код оба аутора наслућен, бива моментално постављен на ниво „превазиђеног“. Хармонски след овако потписаних функција даје чудне „алтероване“ шифре које се не уклапају у функционалну логику музичко-стилске еволуције (пример 10).

А управо из тог разлога – разлога идентификације прокофјевских акорада и истицања нових, *вођичних* релација – јавља се неопходност проналажења адекватних аналитичких ознака које би, и у симболичком смислу, могле да реферирају на дистинктивна својства композиторовог уметничког *израза*. С друге стране, треба водити рачуна и о школској пракси и у њој устаљеним хармонским ознакама. У том смислу, регистар аналитичких симбола који је овом приликом понуђен, представља неку врсту *надградње* тра-

2 Г. Орджоникидзе, *Форшейианские сонаты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.

3 Тигран Георгиевич Тер-Мартirosјан, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1966, 3.

диционалног начина обележавања акордских функција, али уједно истиче и законитости Прокофјевљеве модерне, иновативне и индивидуализоване функционалне логике (пример 11).

Међутим, можда би се и у оквиру понуђених аналитичких шифри крила извесна недоследност – већ сама ознака VII_{PR} ствара асоцијације са традиционалним VII ступњем који, опет, алудира на функционалност римановског типа. Но, питање изналажења адекватнијих аналитичких ознака и даље остаје отворено.

Да закључимо, понуђени аналитички приступ у тумачењу специфичног, *индивидуалног* система тоналне организације Сергеја Прокофјева представља једини, до сада у целини реализовани, покушај систематизације. Он отвара могућност за, чини се, коректан аналитички прилаз и другим делима композиторове последње стваралачке фазе.

Пример 1:

а) VI соната, крај II става

E: $\frac{L? \bar{M}^?}{F}$ T

б) VIII соната, стр. 5, т. 38

As: D F? T

в) IX соната, стр. 38, т. 137

C: L? F? VII⁴ T

г) VI соната, стр. 4, т. 32

C: ? L^{b7}? T

д) VIII соната, стр. 4, т. 25

Es: D^{#7} #5? T

Пример 2:

а) VIII соната, стр. 5, т. 48

C: Tped. L? P? D

б) VIII соната, стр. 29, т. 44

H: DD $\bar{S}M?$ D

в) IX соната, стр. 22, т. 35

C: T $\bar{M}?$ S

г) IX соната, стр. 17, т. 40

C: P? S

д) VIII соната, стр. 13, т. 154

G: $II_5?$ L? t

Пример 3:

а) VIII соната, стр. 15, т. 194

g: $\frac{L}{t} \dots$

б) VI соната, стр. 2, т. 1

Allegro moderato

A: T #4 \sharp_3 b2

в)

IX соната, стр. 30, т. 26

G: Tped. #4 #2 #5 #4 b3 2

г)

IX соната, стр. 28, т. 105

As: ? T

Пример 4:

Концепт тоналитета XVII–XIX века

Прокофјевски консонантни (дисонантни) тоналитет

Функционална логика XVII–XIX века

Прокофјевска функционална логика, заснована на мултипликацији вођичних односа

Пример 5:

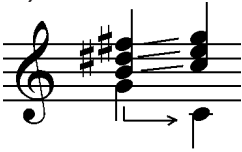
а)

C: → T ←

б)

C: → T

в)



C: → T

г)



C: → → T

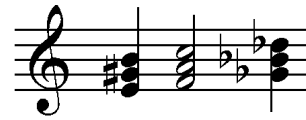
Пример 6:

а)



C: → D ←

б)



C: → S ←

Пример 7:

а)

VIII соната, стр. 48, крај



B: $\begin{matrix} \uparrow \\ D \\ \downarrow \end{matrix}$ T >

б)

VIII соната, стр. 35, т. 194

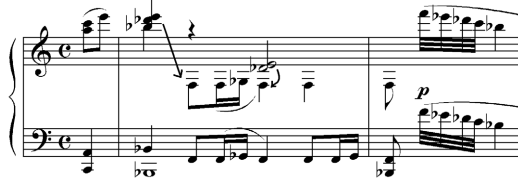


Des: Tped $\begin{matrix} \uparrow \\ \downarrow \end{matrix}$ T

Пример 8:

а)

IX соната, стр. 4, т. 25



b: D t ped.

б)

VI соната, стр. 10, т. 164



a: t ped.

Пример 9:

IX соната, стр. 20, т. 11

As: T DD

Пример 10:

C: I IV +IV (P) V I ♮ (s̄m) II V₇⁺⁵⁺⁷ I

Пример 11:

Легенда специфичних Прокофјевљевих акорада

Хармонска функција акорда
<p>C: VII_{PR} T VII_{PR}</p>
<p>C: VII_{7 PR} T</p>
<p>C: D_{PR} T</p>

Преношење принципа на остале хармонске структуре

Хармонска функција акорда
<p>C: D_{PR} D E_{PR}</p>
<p>C: D_{S PR} S E_{S PR}</p>
<p>C: V V VII_{PR} T</p>

Литература:

1. Гаккель, Леонид Евгеньевич, „С. С. Прокофьев (1891–1953)”, в: *Формейанная музыка XX века*, Советский композитор, Ленинград, 1990, вт. изд, 196–229.
2. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, prevela Vera Stojić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1992.
3. Денисов, Э, „Сонатная форма в творчестве Прокофьева”, в: В. Блок (сост), *С. С. Прокофьев – Стійьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 165–184.
4. Despić, Dejan, *Opražanje tonaliteta*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1981.
5. Malaev, Garun, „Svrha analitičke tehnike“, u: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (red), *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 136–153.
6. Мазель, Л, *Проблемы классической гармонии*, Музыка, Москва, 1972.
7. Мазель, Л, *Функциональная школа (Гуго Риман)*, www.mushar.ru, јануар, 2007.
8. Орджоникидзе, Г, *Формейаннные сонатты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.
9. Полонский, Виктор Григорьевич, „Восмая соната для фортепиано С. Прокофьева”, в: Ю. Г. Ястребов (ред), *Методические зайиски по вопросам музыкального образования и воспитания*, Издательство Дальневосточного университета, Владивосток, 1985, 98–106.
10. Riemann, Hugo, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880.
11. Riemann, Hugo, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898.
12. Слонимский, Сергей Михайлович, *Симфонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1964.
13. Тараканов, Михаил Евгеньевич, „Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стійьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 7–36.
14. Тараканов, Михаил Евгеньевич, *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке*, Советский композитор, Москва, 1988.
15. Тер-Мартirosян, Тигран Георгиевич, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1966.
16. Финкельштейн, И, „Об оркестровой полифонии Прокофьева на материале Largo шестой симфонии”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стійьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 216–258.
17. Hanson, Lawrence and Elisabeta, *Prokofiev. The Prodigal Son – An introduction to his life and work in Three Movements*, Cassell, London, 1964.

18. Холопов, Ю. Н. „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 299–332.
19. Холопов, Ю. Н. *Гармония. Теоретический курс*, Музыка, Москва, 1988.
20. Шнитке, А. „О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 185–215.

Nevena Vujošević

THE PROBLEM OF ANALYTICAL APPROACH TO THE MUSIC OF SERGEI PROKOFIEV

Summary

The individualization of the style represents one of the characteristics of musical evolution and certain consequence of ever-growing artist's focus on the *expression*. The beginnings of this tendency are first found in the baroque, although it does not reach the very fundament of the convention that is the *tone organization system* during the 18th and 19th century. However, in the 20th century, this once common component – *the tone organization system* – gets affected by individualization processes which, in some cases, lead to the creation of individual, “inner” convention inside an artistic style. If we are not aware of this, it is impossible to understand the logic of composition process.

The project expresses and points out the necessity of the individualization of analytic approach in some styles of the 20th century, so as to enable the comprehension of innovation mechanism and the insight into the inner relationships of the composer's harmonic language. Thus, it also appears the necessity of finding the *adequate* analytic symbols.

A specific *leading principle* of tonal organization of Prokofiev's music is noticed in the works of the last prolific phase, which is also becoming a distinctive characteristic of the composer's artistic *expression*.



МЕТОДИКА НАСТАВЕ

Емина Смолковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПРИНЦИПИ ПОЧЕТНЕ ВИОЛИНСКЕ ПЕДАГОГИЈЕ

Рад има пред собом задатак да прикаже разлоге појављивања небројених недостатака и проблема који се јављају у првим корацима савладавања инструмента. У њему су приказани елементи педагогије који у пракси не подлежу суштинској анализи и не истражују се узроци њиховог настанка. Циљ излагања је олакшање рада педагогу у сложеном процесу почетног обучавања кроз усмерење ка физиологији и психологији као суштинским елементима виолинске педагогије. Допуне образовања стеченог на студијама које би колико-толико помогле да се избегну одређене методичке грешке поред упознавања са физиолошким и психолошким законитостима садрже основне методичке принципе и рад педагога сагледавају као стваралачки процес са јасно дефинисаним усмерењем.

Кључне речи: методика, физиологија, психологија, почетно виолинско школовање, усвајање навика, мотивација, меморија

Успешност сваког рада са почетницима пре свега зависи од обучености наставника, који – поред афинитета према педагошком раду и основа стечених у току дуготрајног школовања – мора поседовати одређена знања из области физиологије и психологије која нису у довољној мери заступљена као део методичких програма.

Да би остварио своје задатке и циљеве, педагог поред тога што се руководи основним принципима (јединство музичког и техничког развоја, поступност и постепеност у савладавању извођачких навика, музичко слуховна представа као опредељујући фактор у одабиру извођачких покрета, упознавање технике као свеукупности средстава уметничког изражавања, претварање у сопствено извођење – персоналитет, развој код ученика личне музичко-извођачке иницијативе и навика самосталног рада...), треба да зна да се све особине које чине основ за развој музичке личности формирају у дечијем узрасту.

Самостални рад у музичкој школи подразумева велики број ученика који су по правилу различити па и приступ сваком од њих мора бити различит. Компликације настају ако педагог – не проучавајући индивидуалне особине ученика – прави методске грешке које прилично дефинишу даљи карактер. Међу њима се најчешће

срећу: непотребно напрезање мишића руку и целог тела свирача, неправилности у поставци руку, проблематична интонација, лош квалитет тона, недоследност у проучавању инструктивно-уметничког материјала. Да би избегао поменуте недостатке и успешно обавио свој задатак, педагог мора поседовати знања о сваком методском питању, а тамо где није довољно лично, практично искуство помоћи ће му физиолошке и психолошке закономерности које су у основи човековог функционисања.

Са сигурношћу можемо рећи да је највећа невоља која се јавља у периоду почетног учења, напрезање мишића целог тела. Овај проблем често је присутан још од првог часа ако се на време не предухитри, може постати озбиљна сметња за усвајање поставке и извођачких навика. Поред неспретног изгледа ученика, непослушне и нееластичне руке за последицу имају негативан ефекат на квалитет звука, вибрато, промене позиција... Напрезање мишића ограничава брзину прстију и брже долази до замарања.

Да бисмо схватили због чега, без обзира на сав напор педагога, код једног ученика настаје навика која се негативно одражава на његов даљи развој, а код другог је прилагођавање лако и без напрезања, морамо се упознати са радом и својствима мишића. Мишић се састоји од мишићних влакана густо протканих капиларима и нервним влакнима која повезују мишић са централним нервним системом. Рад мишића тесно је везан са разменом материја, крвотоком, дисањем и делатношћу централног нервног система. Мишиће одликују три веома важне особине: еластичност (способност враћања у почетни положај), могућност скраћења и истезања. Свако напрезање мишића пропраћено је одређеном потрошњом енергије у зависности од снаге и дужине деловања терета. Терет у нашем случају не мора бити само физичке природе, већ и психолошка стања, као што су страх, узбуђење и друга преживљавања која изазивају несвесна напрезања мишића. С обзиром на то да код почетника напрезање мишића може бити изазвано страхом, стидљивошћу, превеликим захтевима, педагог је дужан да пронађе такав метод рада који би спречио могућност њиховог настанка. Другим речима, мора бити спреман да их предухитри.

Често се дешава у пракси да педагог не придаје посебан значај осећањима са којим је дете дошло на час. Осећања узнемирености и збуњености новом ситуацијом, обично се манифестују укоченошћу целог тела. То није природно и сигурно је да би исхитрена амбиција педагога да што пре почне са радом на поставци имала лоше последице на даљи развој ученика. На тај начин не спречавају се разлози

мишићног напрезања, већ напротив, а поставка руку се усваја дуго и неправилно уз уобичајено мишљење да је напрезање нужно зло у раду са почетницима. Иза једне стегнуте руке крије се безброј других напрезања врата, леђа, целог тела, па је дете неопходно ослободити тога. У противном, осећај мишићног напрезања доживљен на првом часу може се везати са навиком држања виолине.

Први часови могу бити корисно проведени и без виолине. Неопходно је дати ученику могућност да се упозна са педагогом, а до почетка рада на поставци треба код ученика створити представу шта је слобода мишића и показати му шта је све могуће изразити ненапрегнутим мишићима. Већ после неколико часова ученик ће путем лаких вежби постепено научити да сам контролише стање својих мишића. Наравно, постигнуту слободу не треба мешати са млитавошћу при којој су мишићи инертни. Рад на слободи мишића мора се спроводити од првог дана учења и само у том случају прелази у навику.

Са мишићним напрезањем целог тела морамо се борити не само на самом почетку рада већ и касније. Није редак случај да ученик неколико година свира са веома укоченим рукама. Борити се са таквим проблемом много је теже него избећи његово појављивање на самом почетку рада. Ученик се веома дуго привикава на поменуто стање мишића, а тешкоће у свирању и сам квалитет извођења не повезује са повећаним напрезањем. Насупрот њему, педагог мора повезати напрегнутост мишића са стицањем свирачких навика, вибратором, променом позиција, као и положајем руку и целог тела.

Некад је веома тешко открити порекло и постојање напрегнутости, јер се она може манифестовати као спољашња, али још чешће је напрезање скривено, замаскирано и тешко га је препознати. Стезање виолине и гудала, истегнут врат, стиснути зуби, отежано кретање и одступање од правилног положаја прстију су спољашње манифестације напрезања које се најпре уоче. Педагог покушава да их елиминира, да њиховим исправљањем усади ученику слободно кретање не схватајући да спољашње слободно кретање још увек не значи да су руке ослобођене од напрезања – напрезање се претворило у скривено, што је још опасније.

Понекад је налажење удобнијег положаја руку на инструменту довољно да покрене постану слободнији, поготово ако се повежу са ослобађањем целог тела. Неопходно је почети од слободе мишића целог тела. Задатак педагога састоји се у томе да научи ученика да контролише стање својих мишића за време рада, да путем

поређења схвати разлику и ослушне своје осећаје. Поређењем хватања виолине са грчком у рукама и слободном руком уз помоћ педагога, као и гудала, најбоље ће се показати разлика. Ученику ће бити јасно чему треба да тежи, а ефекат ће бити још бољи ако се привремено напусте дела која су на програму а изводи само лак и једноставан материјал.

Чак и приликом систематичног рада на сасвим једноставном материјалу мишићи се специјализују и њиховим управљањем стичемо спретност, брзину и прецизност. Свирање виолине захтева веома суптилну диференцијацију у раду мишића. При том, да би се избегло премарање и постигла максимална ефективност у раду потребно је водити рачуна о економичној потрошњи мишићне енергије, редовном одмору, свакодневном вежбању и равномерном дисању. Економична потрошња мишићне енергије уско је везана са режимом рада. Погрешно је дужи временски период замарати један исти мишић. Уобичајена је пракса код ученика да непрекидно вежбају одређено сложено место дуги временски период мислећи да ће на тај начин превазићи проблем. Далеко је корисније комбиновати вежбање у смислу смењивања различитих захтева. На тај начин материја се брже усваја. Осим економичне потрошње веома је важно обратити пажњу на грчење и опуштање мишића, тј. на замарање и одмор. За време свирања виолине неопходно је што чешће давати одушка мишићима који раде, јер што се чешће смењују та два процеса то ће они бити издржљивији. Најбољи пример за то је срчани мишић који непрекидно ради целог живота управо због равномерног смењивања напрегнутости и одмора. Правилно и свакодневно вежбање постепено јача мишиће и чини их све издржљивијим и способнијим за све дужи рад.

Постоје ситуације у којима се појављује бол у мишићима. Узрок може бити нарушен режим вежбања, умор на часу (случај кад се ученик устручава да каже наставнику да се уморио), често просвиравање, а посебно важан разлог на који треба обратити пажњу је ангина или грипозно стање који изазивају компликације. Правилним и уређеним вежбањем и изграђеном самоконтролом могу се избећи премарања мишића, а распоред времена рада и одмора зависи од тежине материјала који треба савладати. За леву руку најзаморнији су двозвуци, посебно дециме које захтевају велико растезање прстију, а за десну вежбање дугог и брзог деташеа. Све захтеве тог типа треба вежбати прво у спором темпу са тенденцијом убрзавања. Време вежбања треба исто тако постепено увећавати до коначног решења проблема – усвајања навике.

Други елемент, подједнако важан као и познавање рада мишића, је разумевање формирања сложеног ланца условно-рефлек-
сних навика. Педагог не би требало да смета том процесу.

Сви покрети се јављају као одговор на најразличитије надра-
жаје који долазе из спољашње средине. Реакција настаје посред-
ством нервног механизма који је саставни део централног нервног
система. Нерви имају две улоге: проводе надражаје са периферије
до централног нервног система и од централног нервног система
до радних органа – мишића. Тако настају рефлекси – безусловни
или условни одговори на надражај – покрети. Реакције без учешћа
свести су безусловни или урођени, а реакције настале из живот-
не праксе дуготрајним понављањем условни су рефлекси. У ос-
нови њиховог функционисања су два процеса, процес узбуђења
и одмора. Брзина неизменичне промене ових процеса зависи од
типа одређеног нервног система, од његове издржљивости. Нервне
ћелије су веома нежне, брзо се умарају и свака од њих има своју
границу издржљивости, тј. максимум, а одмор или својеврсна ко-
чница је у ствари заштита ћелије од њеног премарања. За то вре-
ме она не прима надражаје, одмара се и прикупља снагу после чега
заштитно блокирање уступа место новом надражају. Различити су
узроци исцрпљивања ћелија, то могу бити посебно јаки надражаји
(прејако светло), истовремено велик број надражаја (истовремено
изучавање већег броја нових навика), једнолични дуг надражај
(монотон, једноличан рад).

Имајући у виду све речено педагог је у обавези да проучи и
упозна закономерности нервног механизма са којим се среће. Пре
свега мора да схвати да усвајање сваке навике омета пренапрегну-
тост целог процеса и да се те две тенденције директно сукобљавају.
За брзо и стабилно усвајање навика неопходно је да ученик буде
опуштен и заинтересован. Одређени надражај је потребно понав-
љати сваког дана у истим условима да би рефлекс образовао свој
нервни пут који се вежбањем утврђује. Стабилизовање навике че-
сто ремете сами педагози честом променом прсторета или штри-
хова на које се ученик тек навикао, али и променом окружења у
коме се ради. Иако ови разлози на први поглед не делују као да су
од суштинског значаја, увек се одражавају на квалитет усвојених
навика код ученика.

За време рада било би пожељно искључити непотребне надра-
жаје, разлоге узрујаности у које спадају испади љутње педагога,
претње, прегласно ударање такта, велика количина знакова и мно-
ги други. Други услов за правилно усвајање навика је запажање ин-

дивидуалних особина и у складу са тим планирање рада. Пре свега педагог би требао да определи индивидуалне особине ученика: слух, памћење, осећај ритма, физичке особине, стрпљење, оштроумност и друге индивидуалне квалитете. На основу тих анализа педагог разрађује индивидуални план посебно водећи рачуна о могућностима ученика.

Од чега у ствари зависе разлике у приступу схватићемо на основу типолошких својстава нервних делатности. Јачина, разноврсност и брзина нервних процеса код људи је различита. У зависности од комбинације тих особина одређује се тип нервне делатности. Основна подела садржи четири типа који имају своје предности и недостатке:

- 1) Сангвиник – захтева активан и брз рад, при спором и једнообразном раду његови резултати биће знатно слабији;
- 2) Флегматик – насупрот сангвинику веома је издржљив, он прима и памти споро, али трајно и темељно. Њему је брза и стална промена велики проблем;
- 3) Меланхолик – тип који се брзо исцрпљује и може поднети само слабе надражаје у малој количини. И сасвим мало преоптерећење изазива код њега застој процеса, тако да рад са неким ко поседује такве особине представља посебан проблем и захтева опрезност;
- 4) Колерик – је снажан, неуравнотежен тип, способан да издржи велика узбуђења, али их тешко задржава у себи...

У чистом облику описана четири типа ретко се налазе, јер животне ситуације и васпитање у значајној мери могу маскирати природна типска својства нервне делатности. При површном посматрању уочавају се особине које често не одговарају правим – унутрашњим. Међутим, при пажљивом проучавању експерименталним путем несумњиво се испољавају карактерне црте специфичне за одређен тип нервне делатности. Испољавање тих црта много је лакше у условима максималне заинтересованости од стране ученика. У том циљу корисна је употреба различитих музичких игара које захтевају брзу реакцију, оштроумност, меморију. Осим игрица, свакодневно се у процесу учења могу испитивати реакције ученика: једни могу дуго бити усредсређени на одређени материјал, други не могу; једни схватају брзо, други споро; неки од ученика тешко мењају прстореде, други лако итд.

Опредељење најприближнијих својстава нервног система ученика условљава и формирање посебних услова за рад. На пример, сваки педагог је у раду са почетницима морао приметити разлику у њиховом односу према вођењу гудала. По празној жици један уче-

ник може вући гудало дуго и усредсређено, док други повуче два-три пута и већ се уморио. Подразумева се да би инсистирање на продужењу таквог рада било бескорисно. У том случају могу бити две условно речено дијагнозе: или је то сангвинистичка нервна делатност или се једноставно ради о размаженом ученику ненавикнутом на рад. Разговор са родитељима може да помогне у разрешењу те дилеме. Ако се испостави да је дете и код куће нестрпљиво и несташно, онда то потврђује сангвинистички темперамент. На таквог ученика мора бити примењен систем рада који подразумева честу промену предмета изучавања, стављајући што је могуће ближи циљ рада – задатак који треба савладати и при том увек сагледати резултат рада иако је мали. У случају сангвиника педагози су склони да прецене ученика. Њих може довести у заблуду то што ученик брзо схвата и учи напамет. У жељи да му повлађују задају му нова дела, а рад прети да постане површан и несистематичан. Немајући запреке од стране педагога ученик постаје све аљкавији у раду. Насупрот овом случају, одговарајућим васпитањем одређене особине нервне делатности могу бити знанто побољшане. Други пример је кад ученик мирно вуче гудало по празној жици, али без обзира на примедбе педагога, не реагује. Ако педагог повиси тон, ученик по правилу почиње да плаче. Међутим, то не значи да је он неспособан, он сигурно припада типу меланхолика. Они су веома надарени и дубоко осећајни и васпитање навика код њих захтева велику уздржаност од стране педагога.

У неким случајевима срећу се крајности. Оне се манифестују кад педагог жели да преваспита особине ученика, али је резултат тог рада далеко од очекиваног. Индивидуалан прилаз педагога сваком ученику огледа се у умећу максималног отварања и развијања свих његових способности, затим у вештини проналажења таквог метода рада који би код ученика изазвао велику жељу за достизањем циља, јер само постојање такве жеље мобилише све стваралачке снаге.

Осим упознавања са типовима темперамента, исто тако важан је начин и редослед усвајања почетних навика. Један од најважнијих услова квалитета педагогије је усвајање нових навика тек кад су претходне добро савладане. Комплекс навика усваја се знатно спорије и лошијег је квалитета. Такав систем рада компликован је колико ученику, толико и педагогу. Док прати правилност једне навике, педагог губи из вида једно време другу, и постоји реална опасност да је ученик усвоји неправилно. Није редак случај, да се поред потребне усвоје и неке пратеће, ружне навике (гримасе, клађење,

лупање ногом) које се заједно са потребном навиком усвоје толико стабилно да је тешко елиминисати их. Рад на ослобађању од тих, лоших навика угрожава стабилност добрих, јер су се усвајале истовремено. Све ово нас наводи на закључак да ако води рачуна о редоследу усвајања навика педагог може избећи многе методске грешке у почетном стадијуму рада са децом.

Познато је да је сам почетак свирања виолине повезан са основном усвајања поставке. То је за дете напоран и досадан посао. Сваком педагогу је сигурно јасно колико лакше ученик све усваја ако је заинтересован за рад. Предавач који поседује способност да изазове и одржи интерес ученика и истовремено уме да искористи моменат кад та заинтересованост потекне од самог ученика, увек има добре резултате. Да би ублажио тежину првих часова и постигао оптималан ниво заинтересованости педагог треба да укључи певање, учење нота тј. све оно што подразумева од ученика активно учешће. Дуготрајан рад на једном задатку замара ученика и укључење неколико нових предмета у процес рада дозвољава њихово смењивање сваких пет минута и не умара пажњу. Веома добре резултате даје истовремени рад са два ученика. Такмичећи се на сваком часу они знатно брже и са већом вољом усвајају све што се од њих тражи. Колективни часови дају могућност да се на једног ученика делује преко другог, а најкориснија форма рада са два ученика је поверавање једном ученику да се позабави другим, да провери да ли добро држи виолину и ако не да то поправи... Наравно, на следећем часу они мењају улоге. Овим путем они уче да посматрају и да се према свакој навици односе савесно и захтевно.

Заинтересованост на часу би требало одржати што је дуже могуће. Код деце то није лако. Да би дете одсвирало неку песмицу на виолини потребно је да савлада читав низ за њега досадних задатака везаних за поставку руку. Правилно постављен циљ (интересантан и близак) и морална подршка од стране педагога помоћи ће детету да код себе васпита квалитете контролисане, свесне пажње.

Осим контроле пажње веома је важна и њена опсежност, која највише зависи од вежбања. У почетку ученик веома споро обухвата пажњом сваку ноту, а касније види и њену дужину, висину, па целу групу нота. Таква комплексна пажња, кад цела група објеката може да се сагледа као један, у ствари је резултат пажљивог савладавања сваког објекта посебно.

Сваку нову навикку треба усвајати са концентрисаном пажњом. При усавршавању навика концентрација пажње се полако снижава и ученик се учи расподели пажње. Он мора научити да као са стране

контролише свој рад да би на крају навике аутоматизовао, и пажњу ослободио за усвајање нових. Та особина нервног система пружа могућност сакупљања великог броја навика које могу дејствовати истовремено и то без грешке. Ако се у току свирања грешке ипак појављују, то значи да је нека од навика усвојена неправилно или недовољно.

Да бисмо истовремено остварили две радње неопходно је једну од њих савладати до те мере да се обавља аутоматски уз минимално време за њену контролу и управљање. Овај став би морао наћи одобравање у методици почетног обучавања свирача код кога обе руке истовремено морају остварити потпуно различите функције.

Још један елемент педагогије уско везан са претходним од суштинског је значаја за успешност рада са почетницима. На самом почетку рада, без обзира на то што су у питању лаке и кратке композиције ученик мора имати јасну представу шта треба да запамти да би дело знао да одсвира без нота. Памћење може бити нехотично и намерно. Нехотично памћење не може образовати систематске повезаности неопходне за циљно усмерене делатности човека. Постоје детаљи које је саме по себи тешко запамтити, па је потребно уложити одређен напор да бисмо памћење учинили контролисаним. Памћење може бити механичко и логично-смисаоно. Основни смисао механичког памћења је понављање, а смисаоног разумевање. У највећем броју случајева потребно је применити истовремено и један и други вид (у почетку схватити, а потом понављати). Да бисмо разумели задатак који је пред нама потребно је заћи у његову суштину и предложити начине остварења. То значи да ново дело треба да има много заједничког са већ постојећим навикама, што нас опет враћа на више пута поновљен став да се нове навике граде на основама добро утврђених старих. У методици се такво правило назива доследност и ако се не поштује има негативне последице на развој ученика. У том случају материјал се слабо повезује са старим због чега се ланац асоцијација нарушава и ученик прави грешке – наступа губитак памћења. Разлог лошег памћења не мора бити само то, већ и сам неправилан процес учења. Да бисмо открили узрок лошег памћења морамо разјаснити шта ученик мора да запамти у музичком делу.

У сваком делу ученик мора да запамти мелодију, прсторед, штрихове и динамику. То значи да се креће од осмишљеног памћења. Потребно је прво смисаоно обухватити дело у целини, а потом кратко време посветити концентрисану пажњу посебно мелодији, па фразама, штриховима, прстореду. Тек после оваквог осмишље-

ног памћења следи механичко – понављање. У пракси постоје две варијанте сагледавања дела: способнији ученици могу потребно осмишљавање остварити и без инструмента, путем предствљања само гледајући у ноте, док је мање оспособљеним ученицима корисно у почетку неколико пута отпевати мелодију као на солфеђу – тако се одлично усвајају интервали и ритам. Следећи поступак требао би да буде упознавање са прсторедом, па штриховима, које ћемо бирати у складу са музичким садржајем, тако да сваки штрих добије своје смисаоно значење. При таквом, осмишљеном памћењу ученик може свирати од сваке фразе, а не стално из почетка. тим путем, свака усвојена навика се аутоматизује и ослобађа пажњу за усвајање нових навика постепено повезујући једну са другом.

Основна грешка у раду педагога је раздвајање учења напамет, од учења из нота. Процес памћења настаје као резултат усвајања свих елемената са истим -музичким циљем. Са осмишљеним памћењем мора се почети од првог момента изучавања дела и даље се мора утврђивати путем систематских понављања. Од континуираног вежбања осмишљавања и учења све новијих дела меморија јача и развија се, али само у случају кад се не заобилази ни један детаљ.

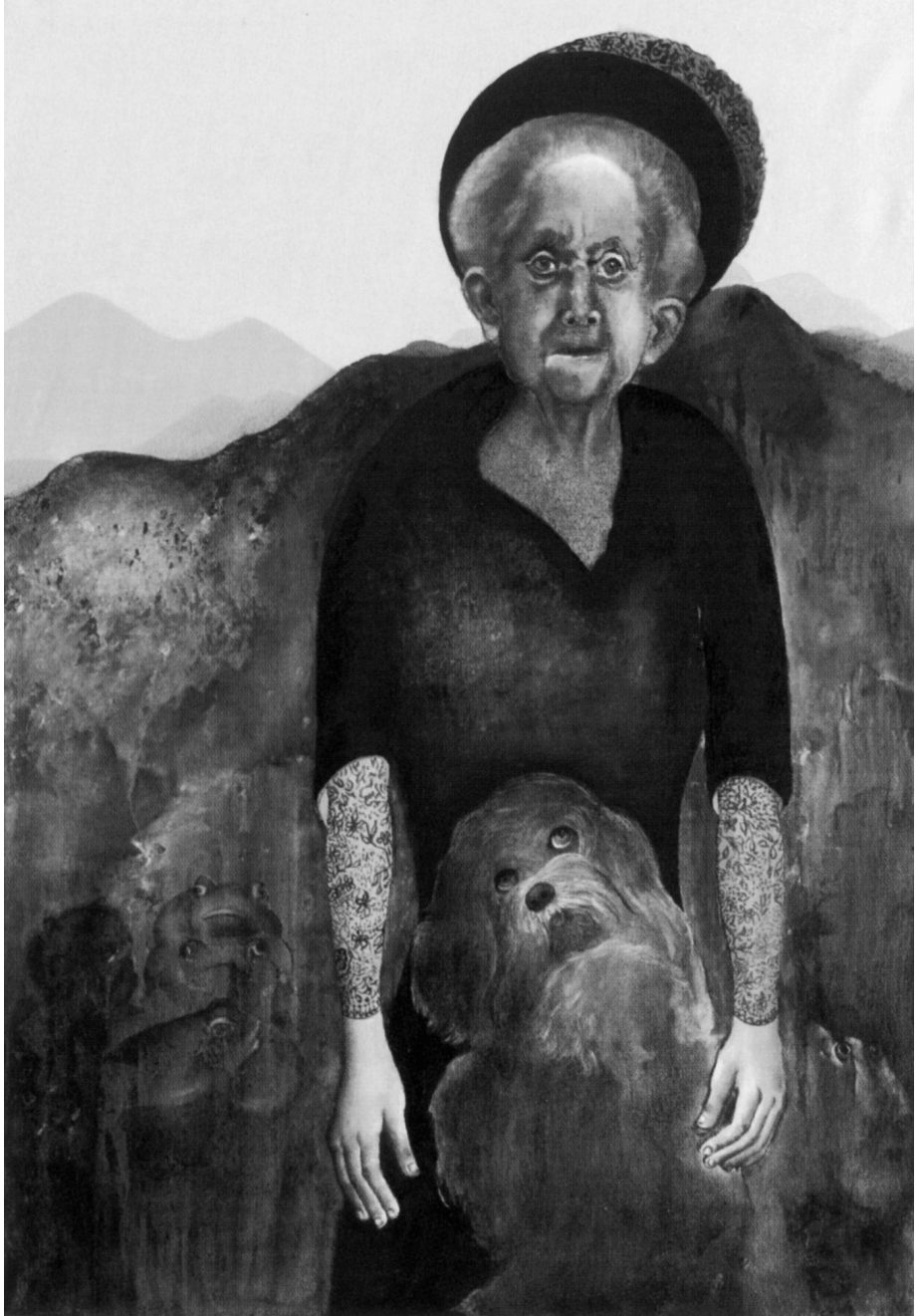
Постоје ученици који веома брзо уче дела напамет, али то није тако велики квалитет како се у првом моменту чини. Памтећи брзо мелодију они не успевају тако брзо да запамте прстореде и позиције и то их може довести у незгодне ситуације приликом јавног свирања. Многи педагози погрешно сматрају да није могуће и није потребно запамтити толику количину прстореда и потеза. Не треба заборавити да свест, без изузетка, контролише навике и да је неопходно познавати све детаље, како се у процесу рада не би суочавали се нечим новим и непознатим. Колебање, недоумица за време јавног наступа само је закаснела контрола која често делује као кочница. Кад се сви детаљи у право време упознају видом, слухом и свешћу, а потом усвоје као комплекс – меморија у свим критичним ситуацијама мирно и правилно реагује.

Сви наведени елементи о којима је било речи представљају само део знања потребних младом педагогу у остварењу свог циља. Значај познавања физиолошких и психолошких процеса сигурно је веома велики, али је то само помоћ у разумевању и савладавању музичко-извођачких навика. Млади педагог имајући у виду све елементе инструменталне педагогије мора као крајњи циљ да има пред собом стабилну и свестрану музичку личност.

Emina Smolović**THE PRINCIPLES OF ELEMENTARY VIOLIN PEDAGOGY**

Summary

The goal of this paper is to display the reasons why the countless imperfections and problems occur during the first stages of mastering instruments. The elements of pedagogy that in practice do not undergo essential analysis and the causes of which are not explored are shown in the paper. The purpose of the discourse is to facilitate the work of an educator in the complex process of initial training by focusing on physiology and psychology as essential elements of violin pedagogy. Apart from the introduction to physiological and psychological principles, the additions to the education gained during the studies, which would to a certain degree help avoid certain methodological mistakes, contain basic methodological principles and they view the work of an educator as a creative process with clearly defined direction.



Eva Langsteinová
Pauline Jabbour

Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská Republika

HUDOBNÁ VYCHOVA NA SLOVENSKU

Naš cilj je da čitaocu iz inostranstva predstavimo karakter i razvoj slovačkog školskog muzičkog vaspitanja u poslednjih 30 godina, kao i da pokažemo ulogu muzičkog vaspitanja u slovačkom školskom sistemu. Pri rešavanju problema koristili smo teorijske metode istraživanja: analizu i sintezu, indukciju i dedukciju i istorijsko-uporednu metodu.

Ključne reči: muzičko vaspitanje, raširena nastava muzičkog vaspitanja, principi muzičko-vaspitanog rada, projekat Milenijum, kurikularna transformacija

1 Teoretické východiská

Hudobná výchova ako vyučovací predmet na základných školách je spoločensky organizovaný, cieľavedomý proces hudobného rozvoja jedinca a je rozhodujúca pri „odovzdaní“ a „sprostredkovaní“ hudby novým generáciám, pričom nie je zanedbávateľná ani ako forma rozvoja tvorivosti jedinca. Ovplyvňuje emocionálnu a racionálnu sféru človeka. Jej dôležitosť podčiarkuje skutočnosť, že hudobnosť národa neurčuje niekoľko desiatok vynikajúcich interpretov, ale viacgeneračná vrstva zanietenejších percipientov. Jediné hudobná výchova na základnej škole pokrýva celú populáciu, preto je jej kvalita mimoriadne dôležitá a chápeme ju ako *výchovu človeka*.

Pod **koncepciou vyučovacieho predmetu** rozumieme vymedzenie cieľov, úloh, obsahu, základných prostriedkov, metód i foriem hudobno-výchovnej práce a vypracujú ich výskumné ústavy.

Koncepciu hudobnej výchovy podľa nášho názoru predovšetkým ovplyvňujú

- výrazné osobnosti hudby a hudobnej pedagogiky (napr. Emil Jaques Dalcroze, Zoltán Kodály, Carl Orff, Dmitrij B. Kabalevskij, Juraj Hatrík¹) a podnetné inšpirácie iných zahraničných poňatí hudobnej edukácie,

1 Juraj Hatrík * 1941 významný slovenský hudobný skladateľ, ktorý sa zaujíma o hudobnú edukáciu detí.

- hľadanie a nachádzanie metód a foriem komunikačného dialógu medzi hudbou a jedincom,
- národné koncepcie výchovy a vzdelávania, ktoré samozrejme rešpektuje všeobecné spoločenské požiadavky,
- inšpiratívne tendencie pedagogiky a psychológie (napr. Schola ludus Jana Ámosa Komenského, pedocentrické tendencie, hnutie novej výchovy, zážitkové, projektové učenie, globálna, integratívna, multi-kultúrna výchova, humanistická orientácia, teórie národných a regionálnych kurikul a i.).

Ako je známe, koncepcia vyučovacieho predmetu je vždy zakotvená v učebných osnovách. **Učebné osnovy** sú základnou normou pre vyučovanie predmetu daného typu a stupňa školy, „obsahujú rozpracovanie učiva príslušných predmetov v ročníkoch na jednotlivé tematické celky a časti“ (Petlák, 1997, s. 42). Učebné osnovy hudobnej výchovy na slovenských školách uvádzajú charakteristiku ponímania predmetu a pre každý ročník ciele, hudobný materiál, obsah hudobných činností v rámci tematických celkov, metódy a formy hudobno-výchovnej práce.

Poňatie hudobnej výchovy na Slovensku

2.1 Genéza súčasnej koncepcie hudobnej výchovy

Terajšia koncepcia hudobnej výchovy sa kryštalizovala na konci 60-tých rokov a konečnú podobu dostala vo forme učebných osnov v r. 1976.

Základom tohto poňatia hudobnej výchovy je jej *činnostný charakter*². Hudobné činnosti definujeme ako najrozmanitejšie formy styku žiaka s hudbou.³

- *Ciele hudobnej výchovy* majú participovať na cieľoch, ktoré vytýčil celkový systém školského vzdelávania – formovanie všestranne rozvinutého a tvorivo činného človeka. Konkrétnym cieľom hudobnej výchovy je rozvíjať hudobnosť všetkých žiakov, aby dokázali citlivo a aktívne rozumieť a pristupovať k hudobnému umeniu. Tento dosť vágne sformulovaný cieľ konkretizujú učebné osnovy z r. 1983, ktoré

2 Do r 1976 hudobná výchova mal 2 zložky: spev a počúvania hudby. V súčasnom chápaní.

3 V súčasnom chápaní hudobné činnosti delíme

- *spevacké činnosti*,
- *hudobno-pohybové činnosti*,
- *inštrumentálne činnosti*. Tieto 3 činnosti označujeme aj ako *hudobné prejavy* a môžu byť reprodukčné a produkčné.
- *percepčné činnosti*.
- *hudobno-dramatické činnosti* (od r. 1997).

zdôrazňujú, že hudba má byť pre žiakov súčasne hrou a predmetom detského experimentovania, zdrojom objaviteľských prístupov k hudobnému poznávaniu.

- *Zásady koncepcie hudobnej výchovy*
- *dôslednejšie rešpektovať dieťa ako subjekt a súčasne objekt hudobnej výchovy.* Centrálnym objektom je žiak ako osobnosť v určitom vývojovom stupni. Zároveň bude aj subjektom výchovy so svojimi charakteristickými individuálnymi kvalitami. Preto hudobná výchova má vychádzať
 - z mentálnych vlastností žiaka, napr. na prvom stupni – hravosť, spontánnosť, túžba po uplatnení sa, po aktivite, po pohybe;
 - zo stupňa rozvoja hudobných schopností. Keďže hudobné schopnosti sú vlastnosti osobnosti, ktoré podmieňujú úspešné hudobné činnosti, ich systematické rozvíjanie je prvoradou úlohou hudobno-výchovnej práce,
 - *zabezpečiť všestrannú aktivizáciu žiaka* – prostredníctvom rozmanitých hudobných činností a progresívnych metód a postupov;
 - *väčší dôraz klásť na znejúcu hudbu*, podporovať radosť z hudobného krásna;
 - *učiteľ ako usmerňujúci činiteľ* tvorivo podáva učivo a vytvára podmienky na tvorivú prácu žiakov;
 - poznatky a náukové prvky zásadne vyvodzovať zo znejúcej hudobnej skladby. (Šikulová, 1979)

V závere tejto časti by sme chceli zdôrazniť, že nová koncepcia hudobnej výchovy v čase svojho vzniku bola progresívna, jej činnostný charakter vniesol do hudobnej výchovy čerstvý vetrik, ktorý prebudil tak učiteľov ako žiakov. Horeuvedené zásady hudobno-výchovnej práce sú dodnes aktuálne a platné.

2.2 Rozšírené vyučovanie hudobnej výchovy na Slovensku

Podľa rozhodnutia MŠ SSR od školského roku 1987/88 sa začal experiment rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy na Základnej škole na Kuzmányho ul. v Banskej Bystrici, pod garanciou Katedry hudobnej výchovy vtedajšej Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici.

Východiská koncepcie rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy:

- Mnohoročné skúsenosti *olomouckého experimentu* prof. PhDr. Ladislava Daniela, CSc. (model spolupráce základnej školy a ľudovej školy umenia (ĽŠU) – žiaci boli zároveň žiakmi ĽŠU, kde absolvovali

hodiny hry na hudobnom nástroji, týždenné 3 hodiny hudobnej výchovy, kolektívne vyučovanie hry na zobcovej flaute). Bol však jeden podstatný rozdiel medzi olomouckou a banskobystričskou koncepciou. V Bystrici sa nezdôrazňoval *výcvik*, ale prostredníctvom rozmanitých hudobných činností *výchova k hudbe a hudbou*. Tu bol dominantný *hudobný a umelecký zážitok*, s využitím integrujúcich možností hudby s ostatnými druhmi umenia a elementárneho muzicírovania (napr. realizácia detskej opery, detského divadla, projekt Rodokmeň hudby a i).

- Svetoznáma Kodályova koncepcia hudobnej výchovy (samotná filozofia Kodálya, na prvom stupni – centrálne postavenie vokálno-intonáčnej činnosti, teda ušľachtilého, čistého a prežívaného spevu, uvedomelej intonácie a sluchovej analýzy, ľudová pieseň ako hudobná materinská reč; cez rozvíjanie hudobných schopností sa dostať k formovaniu osobnosti jedinca. Pre realizáciu slovenského experimentu bol relevantný najmä metodologický význam maďarskej koncepcie.
- Psychologické zvláštnosti a hudobnosť deti mladšieho a stredného školského veku.
- Inšpirácie z inonárodných koncepcií a učebníc (Kabalevského poňatie počúvania hudby, špirálovité osvojovania učiva; progresívne nemecké a rakúske učebnice a i.).

Autori od začiatku implementovali prvky zážitkového, projektového učenia, multikultúrnej, polyestetickéj výchovy a i do hudobno-výchovného procesu. Celá koncepcia je „živá“, otvorená, flexibilná, predpokladá neustále dotváranie tak zo strany jej autorov ako aj učiteľov, ba čo viac, i žiakov.⁴

Hlavným cieľom rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy je

- vytvárať podmienky pre múzickú vzdelanosť detí,
- obohatiť estetickú, morálnu a intelektuálnu stránku ich osobnosti prostredníctvom muzicírovania, objavovania sveta hudby a realizovania komplexne chápaných intenzívnych hudobných činností.

Rozšírené vyučovanie hudobnej výchovy má charakter hudobno-centrickej polyestetickéj výchovy, v ktorej hudobno-výchovné pôsobenie je realizované cieľavedome a systematicky, vychádzajúc z princípu činnostného, tvorivého, objaviteľského, integrujúceho, atraktívnosti, ot-

4 Podľa učebného plánu rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy v 1.-7. ročníku sú 3, v 8.-9. ročníku 4 hodiny týždenne.

vorenosti. Pedagogickým princípom rozšíreného vyučovania je humanizmus a optimizmus.

Úlohy rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy môžeme zhrnúť do dvoch vzájomne sa podmieňujúcich oblastí:

- *výchova k hudbe*, ktorá smeruje k orientácii k hudbe, k pochopeniu hudobnej reči, k osvojeniu základných vedomostí, k estetickému vnímaniu a hodnoteniu hudobného umenia. Toto pôsobenie má zaistiť všetky hudobné aktivity rozvíjajúce hudobné schopnosti, zručnosti a návyky a umožňujú komunikáciu s hudbou,
- *výchova hudbou* smeruje k splneniu určitých spoločensko-výchovných cieľov prostredníctvom hudby formovať osobnosť jedinca

Špecifikom rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy je akceptovanie súvzťažnosti medzi

- inštrumentálnou výukou na základných umeleckých školách,
- hudobno-výchovnými disciplínami na základnej škole,
- ostatnými, najmä esteticko-výchovnými vyučovacími predmetmi.

Opodstatnenosť rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy vidíme vo výchove vzdelaných mladých ľudí, nadšených poslucháčov hudby a aktívnych amatérskych hudobníkov, ktorým sa hudba stane životnou potrebou, ktorí budú mať vlastné životné a hudobné postoje, a tak dokážu ovplyvniť formovanie estetických, morálnych, vôľových a spoločenských postojov ostatných vrstovníkov. Takto budú napomáhať rozvoju a zvyšovaniu úrovne hudobno-kultúrneho života širších vrstiev spoločnosti.

Didaktickým cieľom experimentálneho rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy bolo aj skvalitniť školskú hudobnú výchovu.

Základné prostriedky hudobno-výchovného procesu:

a) Systematicky zoradený hudobný materiál

- slovenské ľudové piesne – ako základ hudobného materinského jazyka a východisko

intonačnej výchovy. Od 4. ročníka sú zaradené aj piesne iných národov,

- umelecká tvorba slovenských skladateľov a „klasických“ svetových skladateľov od renesancie po súčasnosť . Zvlášť dôležitú úlohu tu majú inštruktívne skladby písané priamo pre žiakov s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy
- ucelené hudobno-dramatické celky (detská opera, hudobné divadlo, detský muzikál, hudobno-slovné pásma).

Systematicky zoradený piesňový materiál určuje postup vokálno-intonačnej, sluchovej, hudobno-pohybovej a čiastočne inštrumentálnej výchovy (hra na zobcovej flaute a detských hudobných nástrojoch).

Presnejšie vymedzenie výberu hudobného materiálu je v kompetenciách učiteľa s prihliadnutím aj na želanie žiakov

b) Intenzívne hudobné činnosti

Metodika hudobných činností viac-menej kopíruje hore uvedené poňatie Výnimku tvoria vokálno-intonačné a sluchové činnosti. Výchova v tomto smere je zásadne systematická a cielavedomá a tvorí pevný základ rozvíjania hudobných schopností žiakov. Samozrejme každá hudobná činnosť je intenzívnejšia a dôslednejšie prepájaná ako na bežných školách.

c) Metódy a formy hudobno-výchovnej práce.

Vhodne zvolené a použité vyučovacie metódy podmieňujú efektívnosť hudobno-výchovného procesu, ako aj úspešnú a radostnú prácu učiteľa a žiakov. Ako sme už konštatovali, významným prostriedkom na dosiahnutie cieľov a splnenie úloh rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy je intonačná a sluchová výchova žiakov, ktorá najintenzívnejšie posúva vpred hudobný vývoj v mladšom školskom veku. Metodický postup určuje *vokálno-intonačná metóda s použitím relatívnej solmizácie*, ktorá výrazne skvalitňuje hudobnú predstavivosť, hudobnú pamäť, hudobný sluch a hudobné myslenie. Táto metóda má tri rozhodujúce znaky:

- spoľahlivé intonačné opory: začiatky dobre známych piesní – solmi-začné slabiky – fonogestika,
- pri osvojovaní tónových vzťahov rešpektuje mentalitu žiaka, úroveň jeho hudobnosti a etnický charakter hudobného materiálu,
- umožňuje systematický postup pri osvojovaní hudobnej gramotnosti s rešpektovaním didaktických zásad postupnosti a primeranosti.

Ďalšou prednosťou tejto metódy je to, že umožňuje tvorivý prístup učiteľovi i žiakovi.

V rozšírenom vyučovaní hudobnej výchovy rozhodujúcu úlohu má „živá“ hudba – hra učiteľa alebo žiaka, prípadne celej triedy. Takto v práci učiteľa hudobnej výchovy k úlohe vychovávať, vzdelávať, usmerňovať, podnecovať, riadiť, pribúda ďalšia – interpretovať. Takýto postup podnecuje a motivuje dieťa v jeho interpretačnej aktivite.

Špecifickou formou práce sú stretnutia s hudobnými skladateľmi, interpretačnými umelcami, malý koncert umelcov alebo učiteľov základnej umeleckej školy, spoločná návšteva operného predstavenia pre rodičov a deti, vianočné a absolventské koncerty a i.

Dôležitou súčasťou rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy sú aj nepovinné predmety: zborový spev a detská ľudová hudby. (Langsteino-ová, 1996)

Paralelne s pedagogickým experimentom rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy sa realizovali merania niektorých *hudobných schopností* pomocou štandardizovaných testov A. Bentleyho a H.D. Winga, ako aj longitudinálny výskum sledovania vybraných somatických znakov. Pri hudobných testoch kontrolnú skupinu tvorili žiaci základnej umeleckej školy, pri antropometrických výskumoch paralelné triedy bez rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy.

Výsledky exaktných výskumov, ich štatistická verifikácia, dokazujú úspešnosť rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy a vplyv dobre vedenej hudobnej výchovy na psychiky a hudobný vývoj jedinca.⁵

V školskom roku 2000/2001 rozšírené vyučovania hudobnej výchovy na Slovensku sa realizovali 58 triedach. (Palkovič, 2001). Je to však veľmi málo. Príčiny? Predovšetkým mimoriadna náročnosť vyučovania, dlhé roky absencia učebníc, z čoho vyplýva neustále hľadanie hudobného materiálu, zložitejšia príprava na vyučovacie hodiny, nezáujem vyšších školských orgánov, často nepochopenie vlastných kolegov. Žiaci týchto tried nie sú obľúbení u tých pedagógov, ktorí sa poddali rutine a učiteľskému stereotypu. S znepokojením musíme konštatovať, že počet tried s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy v súčasnosti postupne klesá.

2.3 Hudobná výchova v súčasnosti

V súčasnosti prebieha transformácia nášho školstva. Akosi to trvá dlho. V januári roku 2000 uverejnili *Koncepciu rozvoja výchovy a vzdelávania v Slovenskej republike*, tzv. *Projekt Milénium*. Reformy a zmeny školstva zlyhali na politickej nevoli nových nastupujúcich vlád a konkrétne i ministrov.

Tieto skutočnosti, nepriaznivá finančná situácia a súčasná spoločenská prestíž učiteľov sú príčinou toho, že naše školstvo ako systém sa nachádza v stagnujúcej pozícii, ktorá vôbec nezodpovedá našim očakávaniam po roku 1989.

Čo sa zmenilo vo vyučovaní hudobnej výchovy v posledných rokoch?

Predovšetkým sa inovovali *učebné osnovy*, čo je evidentné v týchto

5 Niektoré výsledky výskumov: Strenáčiková, M.: Analýza akordov – mladší školský vek. In: Acta Universitatis Matthaei Belii, PF č. 2, Banská Bystrica 1995; Michalová, D.: Formovanie estetického vedomia prostredníctvom percepčných činností. In: Dějiny hudební výchovy, Ostrava 1996; Langsteinová, E.: Zvyšovanie efektívnosti vyučovania hudobnej výchovy na základnej škole. Banská Bystrica: FHV UMB, 1996; Langstein, K.: Výskum niektorých antropologických ukazovateľov detí s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy. In: Změny lidského organismu. Sborník Olomouc, 1993.

normách pre 1. stupeň základnej školy. Ich hlavný autor Juraj Hatrík, priniesol množstvo invencie, tvorivých nápadov, nové netradičné pohľady i väčšie nároky predovšetkým na učiteľov.

- Hudba má byť predovšetkým prameňom zážitkov, hrou, predmetom experimentovania. „(Hatrik-Kopinová, 1995, s. 3).
- Cieľom predmetu je vychovať vnímavého poslucháča, ktorý cez vlastné hudobné aktivity smeruje k individuálnej vkusovej orientácii.
- Ciele a obsah jednotlivých ročníkov sú sformulované dostatočne voľne, takže poskytujú tvorivému učiteľovi (aj autorom učebnice) priestor na muzicírovanie, experimentovanie, na rozvíjanie hudobných schopností žiakov.
- Učebné osnovy hudbu chápu ako súčasť života jeho prejav. Odporúčajú si všimnúť súvislosti, hľadať väzby na iné vyučovacie predmety.
- Kladne môžeme hodnotiť, že autor učebných osnov na miesto doteraz zaužívanej štruktúry vyučovacích hodín odporúča uplatňovať *hudobnú skladbu ako centrálny metodický podnet* smerujúci k zážitku, príležitosť na realizáciu rôznych hudobných činností.
- Hudobno-dramatické chápanie hudby (hudobnodramatické činnosti) majú byť aktivizujúcim a zjednocujúcim činiteľom.

Autori pri tvorbe nových učebníc sa snažili postupovať v duchu týchto intencií.

Učebné osnovy hudobnej výchovy pre 5.-9. ročník základnej školy (1997) sú len mierne inovované, nepoznáme ich autora. Pozitívne je, že od r. 1997 hudobná výchova sa vyučuje v 1.-9. ročníku. Konceptné zmeny neprinášajú tieto základné normy.

V rokoch 1997 – 2006 postupne vyšli nové učebnice hudobnej výchovy pre 1.-9. ročník základných škôl.⁶

Snahou autorského kolektívu bolo osloviť učiteľov i žiakov. Ponúknuť taký hudobný materiál a také metodické postupy, uplatnenie takých manažérskych princípov didaktickej komunikácie, ktoré hudobnú výchovu robia zaujímavou, atraktívnou, rozvíjajúcou, v intenciách nových tendencií alternatívnej pedagogiky. Základnými tézami koncepcie učebníc hudobnej výchovy sú

6 Kopinová, E.-Ružičková, T.- Damboráková, I.: Hudobná výchova pre 1. ročník základných škôl. Bratislava SPN, 2001.

Langsteinová, E.-Felix, B.: Hudobná výchova pre 2.-9. ročník základných škôl. Bratislava SPN, 1997–2006.

- hudobno-výchovný proces musí vychádzať z hudby a smerovať opäť k nej,
- hudba je prameňom zážitkov i vedomostí.

Zásluhou Bela Felixa paleta hudobných činností sa rozšírila o hudobno-dramatické činnosti. „V tejto súvislosti pôjde predovšetkým o zážitky z hudby, o participáciu na jej vzniku v podmienkach pre dieťa najprirodzenejších – dramatickej hre. Imanentnou súčasťou takejto práce je rozvíjanie detskej hudobnej tvorivosti vo všetkých hudobných prejavoch“ (Felix, 1996, s. 124), podporených slovnými a výtvarnými prejavmi i skúsenosťami detí. Autori predpokladajú slobodné a tvorivé používanie učebníc. Učebnice predstavujú otvorený systém, ktorý učiteľ dopĺňa podľa vlastných skúseností a možností. Môžu sa používať aj v triedach s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy.

K niektorým súčasným problémom vyučovania hudobnej výchovy:

- Súčasné učebnice prinášajú niektoré metodické postupy, ktoré vyžadujú určité vysvetlenie či precvičovanie, napríklad: algoritmus vyvedenia nových tónových vzťahov, ďalšie intonačné a hlasové cvičenia, či hry na precvičovanie, príprava a realizácia hudobno-dramatických celkov, pedagogická interpretácia hudobných diel na počúvanie, notový materiál sprievodov k piesňam a skladby na počúvanie. Toto všetko obsahujú metodické príručky, ktoré však školy nekupujú. Môžeme sa vždy vyhovárať na to, že školy nemajú peniaze?
- Vynoria sa tu i ďalšie otázky, ako požívajú učebnice nekvalifikovaní učitelia? Treba pre nich písať špeciálne učebnice? Áno, aj. Ale potom – kde je splnenie požiadaviek učebných osnov?⁷ Aké sú príčiny takeého vysokého stupňa nekvalifikovanosti? Za základné považujem:
 - spoločenské postavenie učiteľov,
 - platové ohodnotenie učiteľov základných škôl,
 - akési podceňovanie výchovných predmetov riaditeľmi i učiteľmi škôl.

Prvé dve príčiny sú celospoločenské a nevieme ich priamo ovplyvniť.

- Špecifiká hudobnej výchovy nám dovoľujú flexibilne sa inšpirovať novými smermi súčasnej pedagogiky. Mali by sme dbať o to, aby tieto trendy neostali len v rovine *módnosti* (aby napr. multikultúrna

⁷ Nekvalifikovanosť učiteľov hudobnej výchovy je alarmujúci: celoslovenský priemer je 53,5%. V Košickom kraji napríklad vyučuje hudobnú výchovu 63,1 % nekvalifikovaných učiteľov. Bližšie Palkovič, 2001.

výchova neznamena len nácvik piesní rôznych národov a etník, ale aj ich pochopenie, rozvíjanie empatie, chápanie inakosti a i.). Aby sme humanisticky orientovanú pedagogiku realizovali nielen na základných školách, ale i na základných umeleckých školách i na učiteľských prípravkách.

2.5 Kam kráčaš, slovenská hudobná výchova?

Ak chceme hovoriť o perspektívach hudobnej výchovy, za východiskový kánon máme považovať **projekt Milénium**. *Ideálom výchovy a vzdelávania by mal byť človek*

- *dobrý* (čestný a charakterný),
- *múdry* (vzdelaný a tvorivý),
- *aktívny* (samostatný, pracovitý, iniciatívny),
- *šťastný* (vyrovnaný, zdravý).

Je všeobecne známe, že význam hudobnej výchovy a jej miesto v hierarchii vyučovacích predmetov sa určí podľa toho, ako sa vo formovaní jedinca uplatňuje hudobno-výchovný proces so svojimi špecifikami. Teda v súčasnosti, či v budúcnosti ako môže prispieť k dosiahnutiu ideálu, ktorý je definovaný v Koncepcii rozvoja výchovy a vzdelávania v SR. *V intenciách tvorivo-humánnej výchovy a vzdelávania hlavným cieľom hudobne výchovy je optimálne formovanie osobnosti a efektívne rozvíjanie hudobnosti žiaka tak, aby aj prostredníctvom komunikácie s hudbou vytvoril svoj progresívny a kreatívny spôsob bytia v 21. storočí.*

Na splnenie hlavného zámeru je potrebné predovšetkým **kurikulárna transformácia**, vypracovanie národného kurikula a následne školských kurikul:

Prostredníctvom rozmanitých hudobných činností chceme aj naďalej zabezpečiť všestranný vplyv hudby na osobnosť a hudobnosť žiakov. Prostredníctvom hry s hudbou a jej prvkami prehľbujeme počiatočný spontánny záujem o hudbu a hudobné prejavy tak, aby hudba a vlastné hudobné prejavy prinášali radosť a možnosť sebarealizácie.

K dosiahnutiu kľúčových kompetencií žiaka nám predovšetkým napomáha *činnostný charakter hudobnej výchovy*. Je nám všetkým zrejmé, že práve činnosti skvalitňujú psychické procesy a vlastnosti osobnosti – schopnosti. Nestačí nám tradičné chápanie hudobných činností, ich jednoduchá realizácia. Je nutné upresniť a zdôrazniť, ktoré procesy, ktoré hudobné a všeobecné schopnosti tá ktorá činnosť zasahuje, rozvíja. Pri každej činnosti si musíme uvedomovať, premyslieť, ktoré funkcie a procesy rozvíja. Progresívni hudobní pedagógovia už dávno zdôrazňujú, že

v školskej hudobnej výchove nemáme hodnotiť len činnosť a jej výsledky, ale úroveň rozvoja nonkognitívnych a kognitívnych funkcií osobnosti. Pre nás je dôležitý *samotný proces* (napríklad pri hudobnej tvorivosti), až potom produkt. V súčasnosti však nestačí apelovať na komplexné chápanie a realizáciu hudobných činností, ale mali by sme analyzovať, ktoré funkcie a procesy osobnosti tieto činnosti zasahujú, rozvíjajú, ako vplyvajú na emocionalizáciu, kognitivizáciu, motiváciu, kreativizáciu, socializáciu osobnosti. (Zelina, 1996)

Vzájomné pôsobenie *činnostného, objaviteľského, atraktívneho, integrujúceho princípu a princípu otvorenosti* utvára predpoklady na to, aby hudobná výchova optimálne rozvíjala hudobnosť a formovala ideál tvorivo – humánnej výchovy a vzdelávania. K týmto známym princípom navrhujeme pridať *princíp interkultúrny* (resp. multikultúrny). Túto potrebu vyvolala situácia v súčasnej Európe:

- zvýšená hladina intolerancie,
- hostilita na základe etnického a rasového pôvodu,
- nízka úroveň spoločenského vedomia vo vzťahu k „inakosti“, xenofóbia, (Khun, 1999)
- potreba pokojného spolužitia v spoločnom priestore pri uznaní etnickej rôznorodosti a kultúrneho bohatstva európskych národov.

Interkultúrny princíp by mal byť východiskom aj pri tvorbe učebníc hudobnej výchovy pre školy s vyučovacím jazykom národnostných menšín.

V čase alternatívnych škôl a školských kurikul sa zdá byť nutné sformulovať a samozrejme uplatňovať ďalší princíp, *princíp miery a hierarchie*, aby kvalitná hudba zostala dominujúca, aby sme sa neupokojili len „zamestnaním“ detí.

Miesto a zastúpenie a organizácia hudobnej výchovy v školskom systéme na Slovensku

PREDPRIMÁRNA SFÉRA VZDELÁVANIA

Materské školy hudobno-výchovné zamestnanie
hry so spevom, inštruktívne skladby

PRIMÁRNA SFÉRA VZDELÁVANIA

HUDOBNÁ VÝCHOVA

Základné školy

ročník 1. - 4. ZŠ

týždenne 1 hodina
dôraz na intonačno-sluchovej výchovu
hudobnú materinskú reč
tvorivú hudobnú dramatikú
počúvanie súčasnej hudby

(Základné umelecké školy

- vyučovanie spevu a hry na hudobných nástrojoch)

ročník 1. – 7.

SEKUNDÁRNA SFÉRA VZDELÁVANIA
Nižšia stredná škola 5. – 9. ročník

Vyššie stredné školy –
(Konzervatórium

TERCIÁLNA SFÉRA VZDELÁVANIA
Univerzity
bakalársky stupeň
bakalársky+magisterský stupeň

Vysoké školy umelecké

Verme,

- že sa podarí zabezpečiť ochranu Projektu Milénium tak, aby prípadné zmeny vo vláde, resp. v novom volebnom období neznamenali „odumretie“ koncepcie,
- že zodpovední činitelia vytvoria takú klímu na Slovensku, ktorá bude podporovať túto koncepciu výchovy a vzdelávania.
- Realizácia týchto zmien je záležitosťou štátnej správy, odborníkov, učiteľov, politikov, rodičov, žiakov, každého občana krajiny. Čo sa týka obsahových a didaktických inovácií, rozhodujúce slovo má však učiteľ. Vytýčiť smer, tvoriť koncepciu je však tímová práca odborníkov.

Použitá literatúra

Felix, B. 1996 *Hudobno-dramatické prvky vo vyučovaní hudobnej výchovy na základnej škole*. In: Zborník PF UMB č. 3. Banská Bystrica: PF UMB, 1996.
Hatrík, J. 1995 *Učebné osnovy hudobnej výchovy pre 1. stupeň základnej školy*. Bratislava: SPN, 1995.
Khun, P. 1999 *Interkultúrna výchova v podmienkach SR*. In: Pedagogická revue, roč. 51, č. 1, 1999, 34–47.

HUDOBŇÁ VÝCHOVA

týždenne 1 hodina
• komplexné hudobné činnosti
• zmysluplná komunikácia s hudbou
• multikultúrna, polyestetická výchova
• rozvíjanie racionálnej emocionality
• využitie multimédií

Estetická výchova

v 1. ročníku, týždenne 2 hod.
4 roky + 2 roky „absolutórium“, spôsobilosť
hrať v orchestri a učiť na základných
umeleckých školách)

učiteľstvo materských škôl

pedagogický smer

učiteľstvo pre primárnu sféru vzdelávania

pre sekundárnu sféru vzdelávania

umelecké smery

- Langsteinová, E. 1996 *Zvyšovanie efektívnosti vyučovania hudobnej výchovy na základnej škole*. Banská Bystrica: FHV UMB, 1996.
- Langsteinová, E. a kol. 1996 *Učebné osnovy rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy v 1.-4. ročníku ZŠ*. Bratislava: ŠPÚ. Schválilo MŠ SR pod č. 1089/1996–15.
- Langsteinová, E. - Gromová, M. 1998 *Učebné osnovy rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy v 5.-9. ročníku ZŠ*. Bratislava: ŠPÚ. Schválilo MŠ SR pod č. 3077/97–151.
- Palkovič, J.: *Stručne o stave vyučovania hudobnej výchovy na základných školách Slovenskej republiky*. In: *Múzy v škole*, 2001, č.1, 5–9.
- Prucha, J. 1997 *Moderní pedagogika*. Praha: Portál, 1997.
- Šikulová, L. 1979 *Hudobné činnosti v nižších ročníkoch základnej školy*. Bratislava SSpHv, 1979.
- Zelina, M. 1996 *Stratégie a metódy rozvoja osobnosti dieťaťa*. Bratislava: Iris, 1996.
- Učebné osnovy hudobnej výchovy a spevu pre 5.-7. ročník základnej školy*. Bratislava: SPN, 1979.

Eva Langsteinová
Pauline Jabbour

МУЗИЧКО ВАСПИТАЊЕ У СЛОВАЧКОЈ

Резиме

Музичко васпитање се сматра праксом музичке педагогике. Музичко васпитање као наставни предмет је друштвено организован, сврховит процес музичког развоја појединца. Музичко васпитање је одлучујуће при „уручивању“ и „посредовању“ музике новим генерацијама. Чланак се бави генезом, карактеристиком савременог схватања музичке културе и њеним положајем у словачким основним школама. Трансформација словачког школства после 1989. године се одвија јако полако. Реализација народне концепције васпитања и образовања на основу пројекта Миленијум би могла донети промене. Израда и поштовање народних и регионалних курикулума релевантно би утицали на стагнацију у развоју школског музичког васпитања.



КРИТИКЕ

ПРОБЛЕМИ СЛОВЕНСКЕ ФИЛОЛОГИЈЕ

Probleme de filologie slavă, Вопросы славянской филологии, словенске филологије XIV, Universitatea de vest din Timișoara, Facultatea de litere, istorie și teologie, Catedra de limbi și literaturi slave, Timișoara 2006, 357.

Зборник „Проблеми словенске филологије“ XIV садржи 31 реферат са међународног интердисциплинарног скупа одржаног новембра 2005. у Темишвару под насловом „Румунско-српски и општебалкански културни мозаик“ у организацији Одсека за српски и хрватски језик и књижевност, катедре за словенске језике и књижевности Филолошког, историјског и теолошког факултета Западног универзитета у Темишвару. Уређивачки одбор, на челу са Михајем Раданом, шефом Одсека за српски и хрватски језик и књижевност, истиче да је у раду скупа учествовало четрдесетак истраживача, али да зборник ипак не садржи све реферате јер нису достављени на време. Из садржаја самог зборника јасно је да није било уредничке селекције примљених радова и да су сви пристигли радови објављени у зборнику. То је, логично, условило и његову неуједначеност у појединачним научним дометима, али и у техничкој опреми радова. Ипак, уредничко уједначавање обухватило је сажетак, кључне речи и резиме (различитог обима) који прате сваки прилог. Објављени су радови на три језика: румунском, руском и српском, што следи организациону нит одржаног скупа: учесници су били из Русије, Румуније и Србије.

Редослед прилога тече по абecedном редоследу аутора у оквиру три тематске групе које се поклапају са секцијама на одржаном скупу. Прва, велика група лингвистичких радова посвећена је теми „Језик, језици у контакту и словенска филологија“, док друга два поглавља садрже знатно мањи број радова. Тако друго поглавље садржи само четири рада са заједничком темом „Књижевност и међукултурни контакти“, од којих балканолошке домете има студија Октавије Неделку „Ното balcanicus у комедијама Душана Ковачевића“ (235–242). Треће поглавље, насловљено као „Етногра-

фија, етнолингвистика и фолклор“ углавном карактерише солидан научни ниво и интердисциплинарно усмерење.

У зборнику научних радова усмереном на питања словенско-румунских контаката треба пре свега указати на значај прилога са балканолошким претензијама. Студија Андреја Н. Соболева „Општебалканска лексика духовне културе: непокретни празници народног календара“ (на руском језику, 165–173) представља најновије правце у развоју балканске лингвистике. У последњој декади двадестог века и на почетку 21. објављене су студије који превазилазе површност и недоследност бављења лексиком у балканској лингвистици и окрећу се истраживању општебалканског лексичког слоја (на пример, студије Ивана Дуриданова, Петје Асенове, М. В. Домосилецке, Дарине и Олге Младенове). Са друге стране, у исто време бивају објављени резултати рада на пројекту Малог дијалектолошког атласа балканских језика, чије је једино ограничење пројектом унапред дефинисана лимитираност семантичких група и тематских области. Идеографски принцип описа балканске „језичке слике света“ и принцип системске целокупности који подразумева изучавање тематских и лексичко-семантичких група речи, као и семантичке структуре сваке поједине речи у што је могуће пунијем контексту њеног функционисања. Лексички упитнике А. В. Жугре и М. В. Домосилецке као и упитник за прикупљање лексике балканске духовне културе А. А. Плотникове. Соболев истиче да концепција Атласа није доказивање постојања јединственог културног кода на Балкану, већ истраживање форме и функција појединих елемената разних језичких кодова. И на нивоу лексике духовне културе, једнако као и у фонологији, морфосинтакси или синтакси у питању није посведочено потпуно јединство. Соболев показује да у материјалима за Мали дијалектолошки атлас балканских језика има само једанаест појава из домена календарских празника потврђених у свим балканским традицијама (Свети Андреј/назив за месец децембар, Свети Никола, Божић, бадњак, царање ватре од стране полазника, Свети Атанас, дан доласка пролећа, Ђурђевдан, Свети Јеремија, Велика Госпојина и Митровдан).

Фундаменталне балканолошке реперкусије има студија Вање Станишића „О палаталној корелацији сугласника у словенским и балканским језицима“ (175–188). Посебно су значајна ауторова тумачења палаталног реда арумунског језика и периферних дијалеката румунског језика и његових паралела у словенском свету (на руском северу).

На балканолошком трагу је и прилог Жарка Бошњаковића „Лексичка и граматичка средства којима се именује сукцесија година у словенским и балканским језицима“ (27–40) у коме је балканскословенска дијалекатска грађа (српски и македонски говори) упоређена са стањем у књижевном језику (на основу ексцерпције речника) других словенских и балканских несловенских језика, па су зато су закључци истраживања релативни.

Високо се могу вредновати и топономастички прилози у зборнику. Историјска топомастика показала се као велики изазов лингвистима, без обзира на њихова основна дијалектолошка усмерења. У питању су три изузетна прилога: Михаја Радана „Старина Карашевака у Банату виђена кроз призму карашевске топонимије“ (125–142), Радивоја Младеновића: „Романски трагови у ономастичи северношарпланинских говора“ (99–116) и Родике Суфлецел-Моројану (прилог је на румунском језику): „Елементи српског (хрватског) порекла у топонимији Баната“ (203–210).

Дијахрона антропонимија предмет је интересовања Марије Андреј („Лична имена словенског порекла са суфиксима *-mir* и *-slav*“, на румунском језику, 13–17), која се бави конотативним вредностима прасловенских и општесловенских мушких сложених личних имена са другом компонентом *-слав* и *-мир*. У питању је покушај реконструкције њихове првобитне семантике ради проширивања увида у прасловенски модел света.

У домену историје језика остаје и један значајан прилог Недељка Богдановића: „Влахоромански елементи у говорима источне Србије“ (19–26) захваљујући солидном прегледу постојећих лингвистичких домета у истраживању јужнословенско-балканскороманских језичких односа у Србији. Поред поновног указивања на значај балканских Влаха и пастирске терминологије овај прилог ће бити и важан подстицај и за озбиљна лингвистичка истраживања влашких говора североисточне Србије. Аутор узгредно указује на „зидарско“ знање влашких говора на основу обављања сезонских послова и научене лексеме/синтагме: *мамаљиџа, мошул, ла каса*. Посебно је корисна исцрпна библиографија радова на тему рецентних влашко-српских интерференција сарадника нишког Филозофског факултета, која укључује и студентске семинарске радове (влашка насеља Буковче, Злот, и мешовито насеље Грљан).

Дијалектолошки радови у зборнику баве се дијалектима у контакту: и анализирају развојни процес језичких промена чији је резултат динамичка, а не статичка слика локалних говора.

Софија Милорадовић пореди стање у падежном систему два гранична косовско-ресавска говора у прилогу „Употреба падежних облика у говору Радимне и Параћинског Поморавља – једно поређење“ (89–98) и закључује да су сличне промене узроковане различитим утицајима и да за уочене промене у говору Радимне у дунавској клисури треба претпоставити румунски утицај (на основу грађе из две дијалектолошке монографије Милета Томића објављене осамдесетих година прошлог века; теренска грађа прикупљена је још 1963. године). Упоредна теренска грађа из Параћинског Поморавља знатно је новијег датума (истраживања су вршена углавном 2001. године). Временски размак између два поређена истраживања није занемарљив и отвара проблем „апсолутне упоредивости“: имајући у виду значајне промене које су у истом периоду задесиле све народне говоре у Србији, остаје отворено питање данашњег стања говора у Радимни и суседним насељима косовско-ресавског дијалекта у Румунији.

Савремени приступи у балканској лингвистици проблема-тизују статус румунског језика (на територији Румуније) као члана балканског језичког савеза (у обзир се узимају само арумунски и мегленорумунски). Ставови дијалектолога-слависта у овом зборнику имају другачији приступ. Тако Гордана Драгин истиче свој став већ у наслову свог прилога „Балканизми у банатским говорима шумедијско-војвођанског дијалекта на територији СЦГ и Румуније“ (49–58), мада уочене промене у раду квалификује и као „претходницу балканског језичког савеза“ (56). Ауторка анализира банатско-поморишки поддијалекат са обе стране државне границе и на фонолошком плану примећује скраћивање дужина и тонске неутрализације, затим изједначавање африката *ч/ћ* и *џ/ђ*, чување *х* у положају познатом и у румунским говорима. На морфолошком плану се показује: аналитичка деклинација (само два облика у множини), на синтаксичком плану: укидање разликовања између падежа циља кретања и падежа места; замена облика социјатива обликом инструментала средства и редослед клитика. Ауторка указује и на изостанак типичних балканских црта (губљење инфинитива, грађење футура, удвајање заменице у акузативу).

До сличних закључака долазе у коауторском раду Зоран Симић и Маца Царан. У њиховом прилогу: „О румунском утицају у говору Банатске Црне Горе“ (151–163) анализирано је актуелно стање говора у изолованој групи насеља источно од Темишвара (Краљевац, Лукаревац, Петрово Село и Станчево) која заједно чине Банатску Црну Гору. Средином шездесетих година теренска истражи-

вања ових насеља обављао је Виктор Веску, а грађу за овај прилог коаутори су прикупили 2005. године у оквиру рада са Упитником за српскохрватски/хрватскосрпски дијалектолошки атлас. И овај прилог бави се синтаксом падежа и продором аналитизма. Веома је драгоцен приложени списак рецентних румунских лексичких позајмљеница. Аутори говоре о „балканистичким“ процесима и локалне румунске утицаје квалификују као „балканизам“.

Прилог Рихарда Србуа „Типови међујезичке контаминације у речнику и морфосинтакси истрорумунског дијалекта“ (143–149), на руском језику, изузетно је подстицајан за све истраживаче румунског језика у дијаспори у јужнословенском окружењу. Тренутно стање истрорумунског у овом кратком прилогу илустровано је примерима мешаних глаголских и прилошких структура, иза којих стоје систематска научна истраживања у домену истрорумунског која се континуирано одвијају током целог двадесетог века (почевши од Јодифа Поповића и Секстила Пушкарјуа, преко Аугуста Ковачеца, Елене Скарлатоју, Радуа Флоре све до Горана Филипија и аутора овог прилога -Рихарда Србуа).

Динамичко сагледавање румунског говора банатског типа у насељу Владимировац предмет је истраживања Минерве Траиловић-Кондан („Румунско-српске лексичке интерференције у говору Румуна у Владимировцу: пољопривредна терминологија“ на румунском језику, 211–222). Ауторка своју анализу базира на теренским упитницима у домену пољопривреде и на генерацијски стратификованом узорку испитаника.

Два прилога осветљавају словенско-румунске односе кроз лексикографску призму. „Речник славизама у румунском језику“ Станка Војводића (објављен у малом тиражу у Кикинди 2002) са етимолошког аспекта анализира Жива Милин. Овај речник славизама аутор смешта у шири историјски контекст лингвистичких интересовања за славизме у румунском језику (почевши од Јона Будај Делеануа са почетка 19. века, преко Јакова Хинкулова, Јована Стерије Поповића, Јона Хелијаде Радулескуа, преко Франца Миклошића и Александруа Чихака све до савремених тезауруса румунског језика са краја 20. века). Прилог је на румунском језику, а насловљен је „Од листе словенских позјамица до речника славизама у румунском језику. Са посебним освртом на „Речник славизама у румунском језику“ Станка Војводића“ (71–87). Љубомир Степанов представља фототипско издање (2005) „Српско-румунског речника“ кетфељског проте Милана Николића (189–201), објављеног 1935. године у Темишвару.

Питањима културне реконструкције посвећено је неколико радова. Иван Јевсејев скреће пажњу румунске науке на историјске податке – свеједно да ли спорне или не – садржане у Велесовој књизи („Велесова књига: фалсификат или велико научно откриће“, на руском језику, 59–70). Питање фалсификата Велесове књиге иначе веома је дискутовано и у београдским фолклористичким круговима, пре свега у радовима Љубинка Раденковића и Дејана Ајдацића. Семиотички оријентисани су прилози Маце Царан: „Симболичке вредности бројева у традицијској српској култури“ (на румунском језику, 223–231) и Стеве Перинца: „Трагови дендролатрије у називима места (*dub, stejar*)“ (319–325).

Увод у актуелну и динамичну етнолингвистичку ситуацију Влаха североисточне Србије покушала је да синтетиче Светлана Ђирковић у прилогу „(Етно)лингвистичка истраживања Влаха у Србији“ (273–286). Без обзира на спецификацију лингвистичке дисциплине у наслову овог рада, у приступу теренској грађи на тему култа мртвих уочава се ауторски помак ка антрополошкој лингвистици и персонализовање саговорника које консеквентно води до закључака валидних и за домен социолингвистике. Знатно шири ареални захват имају два рада из домена данас већ класичне етнолингвистичке географије. Наталија Голант у прилогу „Животиње у обичајима почетка пролећа код балканских народа“ (на руском језику, 287–296) ексцерпцијом румунске грађе, која се до сада у славистици практично није имала у виду, успева да премости податке из традиције јужних и источних Словена. Предмет њене анализе су балкански обичаји везани за почетак пролећа (календарски празници Четрдесет мученика, Благовести, први Март, Свети Алексије, почетак Великог поста) и улога животиња у њима (повратак птица селица; истеривање змија, бува и сл.). Румунску етнографску грађу, уз резултате сопствених теренских истраживања, у своју студију „Севернобалкански ареал народних представа о змају – атмосферском демону“ (на руском језику, 327–336) укључује и Анна А. Плотникова. Плотникова показује да народне представе о демонима временских непогода у облику змаја образују два „културна дијалекта Балкана“: источни (бугарско-источносрбијанско-македонски) и западни (црногорско-херцеговачки). Румунска традиција, међутим, заједно са ширим карпатским контекстом и северним јужнословенским регионима (Бачка, источна Славонија, западна Србија) чини засебан културни ареал обликован заједничким мотивом митског предводника и двојника змајевиног атмосферског демона у облику човека.

Методолошки оквири савременог теренског рада, пре свега у домену антропологије, са посебним акцентом на конструкцију етничког идентитета, осветљени су у три рада. Отилија Хедешан, истраживач са великим теренским искуством у мањинским заједницама румунског језика у Србији (1993–2005), у прилогу на румунском језику „Теренска истраживања у Србији. Ауто-анализа“ (297–307), анализира своја лична посткомунистичка теренска искуства. На личном примеру, примеру истраживача аутсајдера, и његовог односа са саговорницима истог језика у дијаспори анализира се обавезна локална конструкција истраживача.

Актуелну антрополошку перспективу румунске мањине у српском Банату даје и прилог Анемари Сореску-Маринковић „Румуни из српског Баната – идентитет и сећање“ (на румунском језику, 337–348); комплементарна слика ишчитава се из прегледног рада антрополога Мирјане Павловић насталог на основу искуства са српском мањином на терену румунског Баната: „Институције српске мањине у Темишвару“ (309–318).

У питању је у сваком погледу изузетно значајан зборник радова и озбиљан уреднички подухват анимирања истраживача (пре свега лингвиста) да се у складу са својим основним научним интересовањима позабаве српско-румунским или балканскословенско-румунским односима.



Ненад Николић
Филолошки факултет, Београд

ЕЛЕМЕНТАРНИ ПЕСИМИЗАМ ИЛИ РАЗОЧАРАНИ ОПТИМИЗАМ?

Саша Радојчић: *Нишња и прах: антрополошки песимизам Стеријиног Даворја*;
Београд: Завод за уџбенике, 2006.

Поднаслов монографије Саше Радојчића *Нишња и прах: антрополошки песимизам Стеријиног Даворја* упућује на централну тему студије, која је у извесној неравнотежи са структуром монографије чија су поглавља „Рецепција“ (23–63) и „Композиција“ (67–90) заједно истог обима као поглавље „Песимизам“ (93–161). Базирана на магистарској тези, Радојчићева монографија у поглављу о рецепцији пажњу углавном посвећује старијим оценама Јована Ристића, Ђорђа Малетића, Јована Суботића, Љубомира Стојановића и Јована Скерлића, док је одељак „Новија читања *Даворја*“ превасходно прегледан; ни у једном случају се, међутим, не долази до резултата значајнијих за расправу о Стеријином песимизму која следи. Слично, у поглављу посвећеном композицији Радојчић се пита „постоји ли неко начело композиционог уређења збирке“ (70) и анализира тумачења Мирона Флашара и Миодрага Матицког. „Смењивање песама са историозофским, односно оних са општељудским темама [...] Флашар сматра основним композиционим начелом *Даворја* у целини“ (71), а Радојчић је скептичан „који је стварни домет открића ових 'ритмова' или њихових наговештаја? [...] Друго, да ли правилност у смењивању на коју указује Флашар постоји у пуном обиму у целој књизи“ (74)? Незадовољан Флашаревим решењем јер претпоставља да је *Даворје* „збирка која своју целовитост заснива у првом реду на хомогености својих значења и порука“ (74) и јер Флашарева концепција „пружа објашњење за композицију мање од две трећине садржаја *Даворја* (односно за око три четвртине укупног обима књиге)“ (75), Радојчић предност даје тумачењу Миодрага Матицког чији „основни правац сматрамо прихватљивим“ (83). Међутим, и Матицки „нуди релативно поуздан одговор само за део Стеријине збирке до насловне песме“ (83), а ако његово мишљење

да „после четири уводне песме [...] започиње низ песама који 'Стерија устројава према хронолошком току суштине историје српског народа и према значају историјских догађаја одлучујућих за његову судбину' “ (80) није одрживо јер „се не могу све песме из низа [...] разумети као песме са историјским темама, нити као песме које тематизују српску историју“ (84) (а, узгред, нису ни хронолошки распоредене), онда је Матицки *некохерентнији* и мање води рачуна о *тексту* од Флашара. Зашто је за Радојчића ипак прихватљивији? Како Матицково оспоравање Флашаревог мишљења да су песме „На смрт једног зликовца“, „Честољупцу“ и „Сујетнику“ *оштитељудске* тематике, утемељено на томе што су те песме у ранијим верзијама евоцирале конкретне историјске догађаје, може за Радојчића бити толико уверљиво да и сам тврди да за онога ко зна да је прва верзија песме „На смрт једног зликовца“ упућивала на поглавље о Вукашину Мрњавчевићу у *Историји* Јована Рајића „многи детаљи из ње постају јаснији и везују се за знања која је оновремена историографија стекла о великашу; песма се, свакако, може читати и без упућивања на личност из средњовековне српске историје, али такво читање би очигледно ишло мимо правца за који је сам аутор сматрао да треба да га сугерише“ (77), када у поглављу о песимизму поводом песме „Распра љубови“ истиче да „непосредно изношење савета конкретном адресату умањило би Стеријиној песми право на универзалност моралне поуке коју садржи“ (109), а за песму „Невиност“ каже да је „очишћена од помена конкретних локалитета, све у циљу поопштавања поуке“ (154)? Радојчић, дакле, *истиу* *појаву шумачи на два сујетројна начина*, у зависности да ли се бави композицијом или песимизмом! Очигледно, интерпретација не зависи толико од свог предмета, колико од *унапред донете одлуке* да се не сложи са Флашарем: „Флашарева подела песама на два велика низа са 'историозофским' и 'општељудским' темама неодржива је и зато што је веома тешко пронаћи Стеријину песму са историјском (историозофском) тематиком која не би отварала у исти мах и питања о човековој природи, односно питања о идеалима који човеково (историјско) делање покрећу или би требало да га покрећу. Исто тако, рефлексије о људској природи не налазимо само у препевима из Хорација и у неколиким песмама у којима не видимо јасно њихов могући конкретни историјски 'повод' или 'предмет', него и у песмама о важним моментима српске историје“ (88). Међутим, Радојчић превиђа да је за Флашара разлика између историозофске и општељудске поезије у њиховој *основној теми*, у ономе што је у првом плану песме, док је *дух* у обе групе песама сличан и успостав-

ља – Флашаревим речима – „сложеније смисаоне споне“: у историозофским песмама је антрополошка карактеристика човека егзистенцијална основа промишљања историје, док је у општељудским песмама историја позадина која утемељује спекулацију о човековој природи; зато и када се у последњим строфама песме „Гробље“ препозна „слоган француске револуције“ (88), то не противречи почетном утиску да се песма „управља на оно најопштије и универзално у одређењу човековог бића и његовог места у свету“ (88), јер полемичка алузија на француску револуцију дискретно потврђује општи смисао човекове егзистенције у конкретной историјској ситуацији, а не нуди тумачење саме историјске ситуације, као рецимо песма „Српски народ и његова судбина“, иначе базирана на сличном схватању егзистенције. Радојчићево оспоравање могућности да се песме *Даворја* међусобно разликују упућује на *унификацију* збирке, која није толико израз легитимне потребе да се говори о њеном *целовитиом смислу*, већ пре жеље да се све песме сведу на *један свеобухватан принцип*, у овом случају антрополошког песимизма. Зато Радојчићу измичу *нијансе*, па „Даворје на пољу Косову“ више пута назива насловном песмом: међутим, управо је разлика између „даворја“ и „даворја на пољу Косову“ знак тенденције да се, са једне стране, историјски утемељен песимизам подигне на ниво антрополошког песимизма, док са друге стране, означавање антрополошког песимизма речју „даворје“ – и иначе тесно везаном за косовско страдање, а овде сасвим конкретно – упућује на потребу његове историјске контекстуализације, што призива *интерпретацију*; не, дакле, *одвајање* (што Радојчић нетачно приписује Флашару), нити *поистовећивање* (што сам чини), већ *дух нијансе* и интерпретацију медијације историјског и општељудског смисла.

Радојчић, међутим, нијансе избегава, јер хоће песимизам као *једину* одредницу збирке, коју у поглављу „Песимизам“ посматра најпре кроз одељак „Слика историје: круг и паралеле“, затим одговарајући на питање „Да ли је песник *Даворја* хришћански песник?“, док би трећи одељак „Слика човека: ништа и пра“ требало да буде носећи за Радојчићеву тезу, у више наврата и поводом различитих песама изложеноу, репрезентативно формулисану у „Уместо закључка“ који на две странице сумира монографију: „Песимистички закључак код Стерије се јавља делимично условљен осећањем личног пораза, низом претрпљених трауматичних догађаја у последњим годинама живота, али и емпиријским увидом у неоствареност просветитељских моралистичких идеала, који су били и Стеријини идеали“ (163). Шта у *Даворју* омогућава овакав закључак

(оставивши тренутно по страни први и, рекло би се, за Радојчића претежнији узрок песимизма који види у Стеријиним животним околностима)? Аутор то ни на једном месту није јасно *показао*, иако је често *тврдио* да „Стерија, просветитељски моралист, полази од оптимистичког става о поправљивој човековој природи, а песимистички закључак се код њега јавља као плод емпиријског увида у неоствареност (а можда и неостваривост) просветитељског пројекта“ (121–122). Управо је оно што Радојчић ставља у заграду у ствари *основно питање*: да ли се човек уопште може поправити? Јер, ако просветитељски пројекат не би био само емпиријски неостварен већ *неостварив*, онда би то значило да је оптимистичка претпоставка о човековој поправљивој природи Стерији страна, и да је њено постулирање у студији погрешно. Због чега Радојчић питање *остваривости* не поставља, иако у једном тренутку признаје да је „страсти да замукну, а до речи да дођу разбор и ум [...] вероватно неоствариво“ (139)? И не само што то питање не поставља, већ он избегава све што би га ка том питању могло водити, у тој мери да и изненађујуће често Стеријине стихове *нетично чити* на *деноштивном нивоу*, најочљивије на самом крају студије када о песми „Човек“ каже да „у смењивању воље за добро и воље за зло, слабости и снаге, порока и добротинства, што се, као и отров и лек, често сустичу у једном те истом, одвијају се човеков живот и његова надања, развија његово биће које би, само ако се уклоне страсти, показало *’анђела лице’*. Али Стерија као да не може да оконча песму том оптимистичком визијом човека на кога је деловала моралистичка порука; он као да више не може да размишља изван оквира песимистичког закључка о човековој природи. Последња реченица ове песме [...] јесте да је *’на земљи престао сушт бити род човечи’*“ (160). Радојчић као да се учесталим „као да“ делимично ограђује од своје интерпретације, на којој, међутим, истрајава, уверен да је Стерија у свом песничком раду *уошито* „пошао од претпоставке да је човека могућно поправити [...] Али изгледа да је с временом дошао до закључка [...] да представа добрих дела и награде које она стичу, не делује на људски род јер је овај *’на земљи престао сушт бити’*“ (159). Последњи стих песме „Човек“ *доследно* се дакле чита ван контекста, без *али* које га повезује са претходним стиховима и као супротни везник упућује на његову разлику у односу на њих: „Воља, склона на зло, и склоњена воља на добро,/ Та добродетељи цвет с наградом лепом носи./ Одби залаз и страст, указаће с’ анђела лице,/ Ал’ је на земљи престао сушт бити род човечи“. Уверење да би се човек када би се лишио страсти изједначио са анђелом, али

да више не би био човек јер би изгубио своју суштину која је баш у помешаности разума и страсти, Радојчић чита као разочарање у човека који је могао, али није успео да се ослободи страсти и постане анђеол. Разлика је огромна. Стеријини стихови подвлаче истовременост воље за добро и воље за зло, која доводи до тријумфа страсти над разумом, као најбитнију особину човекову, саму његову *суштину*, док Радојчић, читајући последњи стих окрњен и самостално, Стеријин песмимизам представља као разочарање у човека, последицу уверености да би човек био бољи да није „престао сушт бити“, при чему ни у једном тренутку не тумачи значење овог стиха, али је из контекста његове интерпретације јасно да се човекова *сушт[ост]* схвата као поправљивост – човек је непоправљив од када је престао да буде сушт, што је *сасвим сујројно* смислу последњег стиха у контексту претходних, по којем је човекова суштина управо у томе што не може одбацити страсти и постати анђеол. На тај начин Радојчић основну увереност у човекову немогућност да буде анђеол, која је у темељу *фундаменталног* антрополошког песимизма, замењује песимизмом који је став *разочараног оптимисте* у традицији просвећености. Отуда и потреба за одвајањем од Флашаревих интерпретација, не само када је реч о композицији *Даворја*, већ и од посебних интерпретација, песме „На смрт једног с ума сишавшег“ пре свега.

За ову необичну песму „на смрт“ Радојчић најпре тврди да Стерија у њој „одмерава добра и зла у човековом животу“, а пошто „је одмерио да су зла у животу ’тежа’ од животних добара, и његов песимистички закључак о вечитом миру који човек постиже тек у гробу, делује очекивано“ (123), да би се затим осврнуо на Флашарево тумачење, које представља редуктивно: прихвата „дубоку сродност представа активираних у тим песмама са идејама филозофије стоика“ (131), али значајно питање Флашареве интерпретације „како то један слабоумник може да буде *’сваком мудрацу образ’*“ (132) занемарује и обесмишљава тврдећи да песма Алексу „и не назива мудрацем, него само каже да одаје слику (*’образ’*) мудраца“ (132), што је поново једноставно *нештачно*: „Ти си без суза, спокојан остао,/ Сваком мудрацу образ“ значи, на денотативном нивоу: „Ти си узор сваком мудрацу“. *Образ* овде није слика, већ *узор*; да је *слика*, конструкција читаве реченице морала би бити другачија, али Радојчић – упркос свом извршном осећају за језик, стил, реченицу... – то (падежно значење у тесној вези са денотацијом речи „образ“ у контексту песме) не препознаје, јер је смањен значај поистовећивања мудраца и умоболника предуслов уклањања Флашаревог основног ин-

терпретативног доприноса: тумачења *ироничности* песме „На смрт једног с ума сишавшег“. Избегавање говора о иронији ове песме као да престаје са запитаношћу поводом „Надгровија самом себи“: „Може ли *horror vacui* да буде преброђен држањем стоичког мудраца, са којим смо се упознали у песми 'На смрт једног с ума сишавшег'? Или у тој песми у којој се један 'с ума сишавши' упоређује с образом мудраца треба да чујемо и ноту горке ироније“ (147)? Први пут поменута тек у вези са „Надгровијем самом себи“, иронија песме „На смрт једног с ума сишавшег“ у Радојчићевом тумачењу није усмерена на идеал мудраца, већ на могућност да Стерија (лирски субјекат и песник се у овој студији и сувише често поистовећују) тај идеал достигне. Иронија је тако *иремешћена* у односу на Флашареву интерпретацију: не иронизује се стоички идеал, већ неспособност да се он оствари, чиме сам идеал мудраца не да остаје нетакнут, него се још и додатно наглашава, а супериорна позиција лирског субјекта као песимистичког ироничара замењена је самооптуживањем: „иронијски призивак у слици мудраца у складу је са релативно честим самокоментарисањем“ (148). Ова разлика у односу на Флашареву интерпретацију остаје неосвешћена. Радојчић се, међутим, према традицији тумачења одређује сажетом полемиком са Јованом Христићем, поводом „Надгровија самом себи“ (о којем иначе – изненађујуће с обзиром на тему студије и њен наслов – веома мало говори): „Христић сматра да мисао о смрти и пролазности код Стерије 'нису били крајње песимистички закључци, већ нека врста полазног става, хипотезе или истраживачког инструмента', док се нама чини да је Стеријино полазиште било у просветитељско-моралистичким идејама, а да су мисли о смрти и пролазности биле неизбежан 'закључак' из увида у непоправљивост човекових прилика“ (145) – дакле, док је за Христића *нишћиа* егзистенцијална основа од које се полази, за Радојчића се на *нишћиа* долази када просветитељско-моралистички план пропадне. Разликовање од Христића и Флашара наравно да није проблем – проблем је што су супротности у односу на Флашара или *неосвешћене* (као када је реч о смислу песме „На смрт једног с ума сишавшег“), или *слабо аргументиране* (када је реч о композицији збирке), у сваком случају очигледно условљене потребом, која интерпретацији претходи, да се песимизам *Даворја* препозна као став разочараног оптимисте, а не у својој фундаменталној елементарности. Та је супротност објављена полемиком са Христићем, која такође не узима у обзир целину Христићеве интерпретације, са којом Радојчић полемисхе само да би заштитио своју тезу о Стеријиној разочараности, изведену –

између осталог – и нетачним читањем стихова. Који је *разлог* ове изразите *немарности* према сопственој херменеутичкој ситуацији, супротне на почетку монографије наговештеном херменеутичком приступу који треба да има „у виду [...] сопствено пред-разумевање“ (17), а који је изневерен и претераним *биографизмом*, одвећ позитивистичким да би се са херменеутичком могао ускладити, али Радојчићу потребним да подупре своју тезу о разочараном оптимисти?

Не упућује ли на тај разлог поглавље о историји рецепције, у којем Радојчић много прецизније него када је реч о сопственој интерпретацији и херменеутичкој позицији разврстава мотиве и скривене разлоге појединих оцена о *Даворју*? Ако различита неразумевања и колебања дуж традиције тумачења сведена на основни мотив показују „неусаглашеност двају важних ликова српске модерности: једног рационалистичко-просветитељског и другог национално-романтичког. Конфликт тих ликова ни до данас није разрешен“ (57), да ли то значи да се и данас о Стеријиној поезији говори из перспективе *сукоба две модерности*? Још важније, да ли то значи да је свака естетска примедба маскирана *идеолошка* замерка, као код Јована Ристића (24–25)? Најзад, значи ли то да *вредности* Стеријине поезије зависи од лика модерности уз који се пристаје? Да ли, онда, то објашњава зашто Радојчић хоће по сваку цену песимизам као разочарани оптимизам – јер је уз фундаментални песимизам немогућа модерност ослоњена на традицију просвећености? Радојчић, заправо, покушава да са једне стране очува очигледност предатости *Даворја* песимизму, а да га, са друге стране, укључи у пројекат рационалистичко-просветитељске модерности, али иако свестан да Стерија „разликује привидну од истинске 'просвете', привидну од истинске мудрости“ (152), питање о тој разлици не поставља. Све то потискује, интерпретирајући је у простору српске културе као конфликт две модерности, Стеријину битну *несавременост*, одустајањем од модерности и просвећености, а уз темељно неповерење у романтичарске замисли, предату *елементарном песимизму* као основном ставу према човеку и свету. Тај став се препознаје и у песми „Човек“ која потенцира двоструког човекове природе, јер се и у њој наглашава немогућност човековог другачијег постојања осим у сталном, а нерешивом конфликту разума и страсти, док су ретки тренуци полетнијих завршетака – као у песмама „Спомен путовања по дољним пределима Дунава“ и „Српски народ и његова судбина“ – само пропламсаји оптимизма, по правилу везани за српску историју. Међутим, пошто историја

никако није простор оптимизма – у „Спомену путовања по дољним пределима Дунава“ све осим завршетка упозорава на човекову немоћ пред корозивним дејством времена, док је завршетку песме „Српски народ и његова судбина“ директно супротстављено „вечно – ништа“ са краја „Даворја на пољу Косову“ (о чему је одлично писао Мирон Флашар) – не би ли право питање било о пореклу *ойтимистичког наговештаја*, будући да је он у *Даворју* неочекиван, супротстављен основном смислу збирке, делимичан, и на нивоу целине песама („Спомен путовања по дољним пределима Дунава“, „Човек“) или збирке („Српски народ и његова судбина“ и „Даворје на пољу Косову“) оспорен? *Какав смисао има ојтимистички наговештај у Даворју*, могло би се питати из перспективе Флашаревих прецизних истраживања и Христићевог широког интерпретативног оквира, сасвим верно тексту *Даворја*; Радојчић, међутим, до тог питања не долази, јер песимизам *Даворја* објашњава разочараношћу у успешност просветитељског пројекта, штитећи тиме *ойтимистички* поглед на свет, претераним инсистирањем на биографизму откривајући да радикалност песимизма хоће као последицу нарочито неповољне Стеријине животне ситуације, чиме песимизму приписује велики удео контингенције, што га чини *не-неужним*. Са друге стране, *неужности* песимизма, која тражи интерпретацију инцидентног оптимизма, захтева сложенији поглед на егзистенцију, налик Христићевом који је у елементарности Стеријиног ништа препознао полазну тачку за тумачење песничких одговора на спознату нужност света и човека у свету. Иако Стерија „свој главни ослонац и узор налази у еkleктичком, мада превасходно стоичком филозофијом обојеном песништву Хорацијевом“ (163), Радојчић песимизам као једину константу збирке неће ни у смислу стоичке свеобухватности погледа на свет, јер и она призива тешка питања о смислу историје (од којих се у одељку „Слика историје: круг и паралеле“ намерно бежи преношењем пажње на питања порекла Стеријиног схватања историје) и, нарочито, оптимистичког наговештаја у вези са српском историјом, што би интерпретацију усмерило у правцу тумачења – парафразирајући Христића – достојанства људске судбине у поразу који је неминован: „Мојим песмама“ на почетку *Даворја* се поручује „Подизати рода цену,/ Један спомен нек вас прати,/ Пак и тај ће током спрати/ Повремена нагла река“. Када се, међутим, песимизам *Даворја* објасни разочарањем у рационалистичко-просветитељску модерност, она тиме не да није проблематизована, већ је постављена као *циљ* који песимизам, условљен контингентношћу историје, ипак пројектује у неку

бољу будућност. Ону чијем је хоризонту Саша Радојчић студијом *Ничија и прах: антрополошки песимизам Стеријиног Даворја* ближи од Стерије, што му омогућава да о Стеријином антрополошком песимизму говори у име *могућности оптимизма*, а против фундаменталног, елементарног песимизма, против извесности човекове непроменљиве несавршености, па отуда и против Стерије како га схватају Јован Христић и Мирон Флашар, па и Миодраг Павловић, а у име Стерије као првопораженог – али који нас својим поразом усмерава – у и данас актуелној борби рационалистичко-просветитељског и национално-романтичког лика модерности у српској култури.



Јелена Петковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

КОГНИТИВНОЛИНГВИСТИЧКА ПРОУЧАВАЊА СРПСКОГ ЈЕЗИКА

Зборник радова *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2006.

У деведесетим годинама XX века и првим годинама XXI српски лингвисти се бројним радовима придружују водећим светским истраживачима на подручју когнитивне лингвистике, дајући тако свој допринос истраживањима најразличитијих аспеката односа између језика и сазнања. Одбор за савремени српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија Одељења језика и књижевности Српске академије наука и уметности крајем прошле године објавио је зборник радова *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*, у уредништву Предрага Пипера, дописног члана САНУ. Научни зборник *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика* садржи двадесет радова посвећених најновијим проучавањима српског језика у светлу когнитивне лингвистике. У Зборнику је заступљен двадесетједан аутор (један рад је рађен у коауторству), од тога су осамнаест домаћих и три страна аутора.

Зборник отвара рад Предрага Пипера *О Когнитивнолингвистичким и сродноусмереним проучавањима српског језика*, који оправдано стоји на почетку Зборника јер доноси преглед најважнијих когнитивнолингвистичких истраживања српског језика са посебним акцентом на однос когнитивне лингвистике према лингвистичкој традицији и према когнитивнолингвистичким проучавањима српског језика. Други рад у овом зборнику *Темпорална детерминација номиналном формом у акузативу у стандардном српском језику* Иване Антонић доноси преглед синтаксичко-семантичких структура којима се ова релативна темпорална детерминација реченичне предикације исказује (разрађује темпорално значење акузатива). Аутор разрађује различите моделе у којима се номинална форма у акузативу остварује с посебним истицањем различитих класа именица које обележавају одређене временске одсечке или интер-

вале (именице којима се именује дан у недељи, којима се именује појам-период, годишње доба, којима се именује део дана, именице којима се означава појам празник, именице *време, доба*, именице *јуширо, вече*). Следи рад Наде Арсенијевић *О глаголима волеџи и заљубиџи се* који је посебно занимљив јер су резултати лингвистичке анализе глагола *волеџи* и *заљубиџи се* упоређивани са резултатима психолошких истраживања, при чему је установљена њихова међусобна комплементарност. Арсенијевић истиче да се као језичке јединице ове лексеме одликују семантичком повезаношћу (али лексичком, морфолошком и рекцијском диференцираношћу), али са психолошког становишта оне заступају суштински различите појмове. Арсенијевић закључује да се интердисциплинарним проучавањем односа између глагола *волеџи* и *заљубиџи се* уочава да са психолошког становишта љубав и заљубљеност представљају феномене чија је суштинска разлика заснована на неједнаком односу према реалности, што се у српском језику испољава и лексичком диференцијацијом и различитим семантичким обележјима рекцијских допуна двеју глаголских лексема. Рад *Знаџи и семантички љримиџив 'знаџи' у дијахроној љерспективи* Јасмине Грковић-Мејџор доноси анализу семантичког примитива 'знати' у дијахроној, индоевропској перспективи. Аутор наводи да се за прасловенски језик реконструишу два глагола индоевропског порекла са значењем „знати“: *vedeti и *znati, при чему је значење глагола *vedeti: „видео сам“ > „знам“ (знање засновано на когнитивном процесу перцепције); док је корен глагола *znati, *gen-, означавао припадност роду, тј. „својима“, препознавање „својих“ као дефинисане скупине, те отуда значење „познавати особу“, а семантичком екстензијом добија се „познавати“, те „знати“ („препознати“ упућује на ментални процес у којем је вршилац радње активан). Рајна Драгићевић у свом раду *Исџиџивања концепџуализације љутње* представља различите анализе концептуализације љутње као једне од базичних емоција. Аутор у раду даје детаљан опис три асоцијативна теста спроведена са циљем увида у прототипични сценарио љутње, при чему су добијени резултати показали да је љутња у свом најтипичнијем облику реакција на блокирани циљ или на нанесено понижење, као и да је љутња реакција на догађај и да су стереотипни носиоци љутње у типичном сценарију они који немају разлога да је контролишу због своје важне улоге у друштвеној групи, па је због тога слободно и често испољавају. Знатно краћи од осталих, али не и мање значајан је рад Милке Ивић *О улози љридевскоџ аџрибуџи у оџклањању/уџиоџтављању двосмсла* у којем она само

поставља оквири за нека даља истраживања појма „избегавање двосмисла“. *О ујошреби показних речи у српском језику* је рад Душке Кликовац који се бави показним речима у нашем језику и доноси један нов закључак да осим физичког простора на који се односе показне речи, постоје и друге врсте простора који се метонимијски и метафорички на њега надовезују. Кликовац у раду користи теоријски оквир контрастивне лингвистике, а рад се првенствено бави егзофором (упућивање на појаве ван исказа), која је по дефиницији карактеристична за говор, те је и коришћени корпус, управо, корпус разговорног језика (забележен на једном испиту, на одбрани докторске дисертације и у једном неформалном разговору). Аутор Алина Ј. Маслова у свом раду *Семантичко-прагматичке особине говорног чина прејше* даје комуникативно-прагматичку анализу говорне ситуације претње. Истраживање Маслове оријентисано је на једну од основних проблемских области когнитивне лингвистике, на когнитивну семантику и прагматику. Категоријом посесивности и питањем неутуђиве посесије бави се, на српској језичкој грађи, Мотоки Номаћи у раду *О прототипу посесивности и њиховом неутуђивом посесију*. Аутор се бави категоријом посесивности као једном од основних граматичких и семантичких категорија која постоји у свим језицима, покушавајући да да општу слику категорије посесивности и прототипа посесивних односа, као и да изложи особине прототипа посесивности, анализирајући просте реченице са глаголима *биши* и *имаши* као прототипске изразе посесивности. У раду Људмиле Поповић *Прототип и стереотип у концептуализацији естетског у српском и другим словенским језицима*, образлаже се оригинална концепција прототипа и стереотипа – појмова којима оперише савремена когнитивна лингвистика. Аутор појашњава и појмове фрејм, гешталт, концепт, прототип и стереотип, којима оперишу истраживачи у когнитивној лингвистици и лингвокултурологији и поклањајући свима извесну пажњу, нарочито се осврће на појмове прототип и стереотип. Свој рад у овом Зборнику има и Милорад Радовановић, под насловом *О 'именичком стилу' у уму и језику*, у којем аутор износи досадашња истраживања у области номинализација у језицима уопште и у новијем српском језичком корпусу (са посебним освртом на властита истраживања). После навођења и објашњавања бројних примера, Радовановић истиче „да као првенствени узрок универзалности номинализационог процеса у језику не треба тражити језичке контакте, него културне контакте, дакле обрасце мишљења и (са)знања у контакту пре него обрасце писања и обрасце говорења у

контакту¹. На примерима из српског и енглеског језика, Катарина Расулић у раду *Тако близу, а ипак далеко: О метафоричкој концептуализацији заснованој на појмовима БЛИЗУ и ДАЛЕКО* испитује појмовне метафоре чији је појмовни образац БЛИЗУ-ДАЛЕКО. Аутор у овом раду на материјалу српског и енглеског језика описује метафоричка пресликавања појмовног обрасца БЛИЗУ-ДАЛЕКО у апстрактне домене. Закључак анализе која показује да се помоћу просторних појмова БЛИЗУ и ДАЛЕКО метафоричким путем концептуализују бројни појмови у апстрактним доменима, говори у прилог тези да је човеков појмовни систем у знатној мери организован „помоћу метафора које извиру из поимања физичког простора“². *Концепт емоције 'стидга' у српском језику* је веома интересантан рад Стане Ристић у коме она на основу значења и спојивости лексема *стид* и *срам*, њихових синонима и творбених еквивалената представља психолошке, религиозно-етничке, социјалне, културне и естетске аспекте концепта емоције 'стид' у српском језику. Питањем исказивања типичног објекта беспредлошким акузативом номиналних конструкција уз праве прелазне глаголе, са синтаксичко-семантичког, али и шире, са прагматичког и когнитивног аспекта бавила се Владислава Ружић у раду *Исказивање типичног објекта номиналном дојуном у српском језику*. Аутор се осврће на проблем обавезне или факултативне реализације објекта у реченици, и истиче да је обавезно именовање објекта када су радње неодређене, сувише уопштене (бирати, косити, сећи...), али то не важи за радње типа певати, читати, копати и др. јер је ту предсказивост објекта велика, толико је сужен њихов избор да су они заправо уграђени у лексички садржај глагола. Основни циљ овог рада је да се „сагледа како су у нашој спознаји света хијерархизоване представе о основним радњама (с инкорпорираним „објектима“) својственим човеку као свесном људском и друштвеном бићу, којима он несвесно или свесно овладава од најранијег детињства“³. У коауторском раду Верана Станојевића и Тијане Ашић анализирају се значења израза *било ко/ штиа/ који* у одричним реченицама. Аутори наглашавају да изрази *било ко/ штиа/ који* у српском језику дају инструкцију „није важно који од елемената датог скупа“, док се опозиција *било ко / било који/ било штиа* заснива на когнитивним опозицијама *живо/ неживо, људско/ нељудско*. Оно што је за ове

1 *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2006, 226.

2 Исто, 257.

3 Исто, 287.

изразе интересантно је да они у одричним реченицама могу добити две сасвим различите интерпретације: у првој се они могу замени-ти речима *нико*, *нишџа*, *ниједан*, док се у другој могућој интерпре-тацији односе на неког или нешто важно, или, по неком својству, истакнуто. Марија Стефановић се бави случајевима синкретизма акузатива и генитива једнине аниматних именица мушког рода које имају нулти наставак у номинативу, тј. акузатива и номинати-ва једнине инаниматних именица у српском и руском језику (што се, иначе, сматра основним показатељем категорије аниматности) у раду *О категорији аниматности и (а)типичности објекта у срп-ском и руском језику*. Зузана Тополињска у свом раду *Глаголска ва-ленција као веза између синтаксичког и творбеног система* скреће пажњу на један интересантан тип веза између синтаксичког и твор-беног система, полазећи од чињенице да међу њима постоји хије-рархијски однос, у којем кључну улогу имају валенцијска својства глагола у одговарајућем синтаксичком моделу. Радослава Трнавац истиче да се у литератури која се бави проучавањем западноевроп-ских језика често помиње веза између имперфективног вида и мо-далности (мада словенски језици показују да се перфективни вид такође појављује у модалној функцији) и у свом раду *Однос вида и субјективности у модалној употреби времена у српском језику* као полазну тачку узима тезу да не постоји веза између имперфекти-вног вида и модалности, али да постоји веза између имперфекти-вног вида и субјективности. Аутор истиче да се за изражавање мо-далне инференце или модалног значења у српском језику најчешће користе футур I, садашње време и релативна употреба прошлог времена. Борис Хлебџ у раду *Појам породичне сличности у лекси-колоџији* објашњава појам *породична сличност*, који подразумева појаву „када су чланови једне категорије међусобно повезани, а да при том испољавају нека само делимично заједничка својства који-ма се та категорија дефинише“⁴, на примерима енглеских именица *gate* и *play*, и српске именице *игра*. Рад Данка Шипке *Когнитивно-лингвистичка мапа српског датива* затвара овај Зборник. Аутор представља систематичан опис значења датива, за који каже да је остао по страни наше традиционалне граматиологије, а и у когни-тивној лингвистици је само спорадично био предмет интересовања. Шипка испитује хипотезе о томе: 1) да значење датива чини мрежу повезану метафорско/ метонимијским везама између одредишног и циљног домена, 2) затим да централна места у тој мрежи имају

4 *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*, Српска академија наука и умет-ности, Београд, 2006, 373.

већу фреквенцију од периферних, 3) као и хипотезу о томе да су централна значења доступнија, тј. да их говорници препознају брже од периферних.

Научни зборник *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика* садржи радове истакнутих домаћих и страних аутора који су са различитих аспеката покушали да осветле основне проблемске области когнитивне лингвистике. Највећи број радова у Зборнику припада областима граматике, лексичке семантике и то, пре свега, експресивне лексике, концептуалне анализе, синтаксе, а ту је и веома значајан прегледни рад о досадашњим когнитивнолингвистичким проучавањима српског језика. Објављујући овај Зборник САНУ започиње нову едицију издања која ће у сваком погледу бити од изузетног значаја за српску културу и науку и која ће у знатној мери олакшати истраживања, пре свега младим научницима, а свакако и свима који се данас у Србији баве питањима језика.



АУТОРИ НАСЛЕЂА

Бранка Радовић

рођена је 1949. године. Дипломирала је на групи за југо-светску књижевност Филолошког факултета у Београду (1973) и музикологију на Факултету музичке уметности (1974). Магистрирала на југословенској историји музике (*Музичко-сценска дела Николе Херцигоње*) 1988. и докторирала на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета у Београду 1999. (*Њеџош и музика*). Бави се научним и критичарским радом. Издала је четири књиге: *Мала историја музике* (1992), *Ошмености покретања* (о Христићевој опери *Сутон*, 2000), као и магистарску и докторску тезу са истим насловима. Поред тога, радове из области савремене историје музике, историје опере, као и везе књижевности и музике објављивала је у нашим и страним часописима, као и у бројним зборницима са различитих скупова и симпозијума. Десет година (1989–1999) уређивала је музички часопис *Про музика* и двадесет година је музички критичар *Полишке*. Ванредни је професор историје музике на ФИЛУМ-у у Крагујевцу.

Малиша Станојевић

рођен је у Рачи (крагујевачкој) 1949. године. До сада је објавио већи број научних радова, студија, есеја, приказа, критика, кратких прича, песама, текстова из области уметности и културног стваралаштва. Докторирао је на Филолошком факултету у Београду. Објавио је поетско-алегорични роман *Осено дрво живота* (1996. и 1998. године друго издање), књигу песама *Месећ у сламеном шеширу* (1999) и монографију *Поретак народнога краља* (2005). Приредио је са Слободаном Лазаревићем књигу *Епохе и стилови у српској књижевности 19. и 20. века* (2002), са Радмилом Петровићем монографију *Слово и слика* (2002) посвећену Живојину Андрејићу. Оснивач је и уредник Библиотеке *Лицеј*. Бави се проучавањем савремене српске књижевности и културне историје Срба. Члан је Удружења књижевника Србије и Савета Центра за митолошке студије Србије.

Сања Бахун

професор је књижевности и филма на Катедри за књижевност, филм и театар Универзитета у Есексу (Велика Британија). Аутор је књиге *Модернизам и меланхолија: историја као рад жаловања* (2008/2009) и многобројних чланака посвећених модернизму, психоанализи и филозофији, те уредник зборника есеја *Авангарда и маргина: Нове теорије модернизма* (2006) и *Интимно и екстериорно: насиље и род у глобализованом свету* (2008). Добитница је многобројних међународних признања за свој рад.

Tandia Mouafou J. J. Rousseau

рођен је 1970. у Мањоу (Камерун). Дипломирао је и магистрирао на Универзитету Yaounde у Камеруну. Докторат из француске стилистике одбранио је 2003. године на Универзитету Париз IV – Сорбона. Доцент је на Универзитету Dschang у Камеруну. Објавио је више чланака и учествовао на националним и међународним научним скуповима. Интензивно се бави изучавањем дела Жан-Жака Русоа.

Ђорђе Деспић

рођен је 1968. године у Ужицу. Асистент је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише књижевнокритичке и књижевно-научне текстове. Публиковао је низ радова и објавио две књиге: *Аксиолошки изазови* (2000) и *Сйирални тирагови – критике и есеји о српском јесништву* (2005).

Душан Живковић

рођен је 1980. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду. Магистрирао је на Филолошком факултету у Београду. Ради као асистент-приправник на предметима Теорија књижевности и Општа књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објавио је збирку песама *Путници измишљеног раја*. Добитник је награде *Diploma di merito* Удружења „Данте Алигиери“ на европском конкурс у поезије. Објавио је неколико књижевно-теоријских радова.

Jocelyne Le Ver

завршила је основне студије из лингвистике и педагогије на Универзитету у Виљнусу (Литванија). Дипломирала је на департману студија француског језика на Универзитету Queen's у Кингстону (Канада). Магистрирала је 2002, а докторирала, на делу Жана Коктоа, 2005. на истом департману. Доцент је на департману француских студија на Краљевској војној школи у Кингстону (Канада). Интензивно се бави француским позориштем XX века, делом Жана Коктоа и питањем мржње у феминистичкој књижевности од 1930. до 1950. године. Објавила је књигу о Коктоу: *L'Antigone de Jean Cocteau: Une analyse informatisée du mythe et de la tragédie contractés*. Учествовала је на међународним и националним конференцијама. Објављивала је своје радове у разним часописима. Члан је међународног удружења *Пријатељи Жана Коктоа*.

Марина Петровић-Jülich

рођена је 1968. у Крагујевцу, где је завршила основну школу и гимназију. Германистику је завршила у Лајпцигу (Немачка), где је и магистрирала. Ради као лектор за немачки језик на ФИЛУМ-у у Крагујевцу.

Данијела Васић

рођена је 1966. године у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Групи за јапански језик и књижевност, где је и магистрирала. Ради као асистент на Групи за јапански језик и књижевност. Бави се књижевним превођењем. Објављени преводи: *Sukeroku Jukari no Edo Zakura*, кабуки комад, 1993; Акутагава Рјуносуке, *Паукова ниши (Kumo no ito)*, 1994; Gizo Osami, *Уепекере из области Џитосе – збирка старих прича народа Аину, (Chitose no uepekere)*, 2002; Akutagava Rjunosuke, *Nos (Hana)*, збирка прича, 2002; Akutagava Rjunosuke, *Beli (Shiro)*, збирка прича, 2004. Члан је пројекта „Превођење дела *Кођики* са јапанског на српски језик“, на Филолошком факултету у Београду. Публиковала је више научних радова из области старе јапанске књижевности.

Илијана Чутура

ради као асистент на Педагошком факултету у Јагодини Универзитета у Крагујевцу. Дипломирала је на одсеку Српски језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, где је и магистрирала одбранивши магистарски рад *Лексичке и функционалне особине прилога у српском књижевном језику*.

Емина Смоловић

завршила је студије виолине на Академији уметности у Новом Саду (у класи професора Дејана Михаиловића), а последипломске студије виолине – магистратуру на Факултету музичке уметности у Београду (у класи професора Јасне Максимовић), последипломске студије – специјализација из предмета Методика наставе гудачких инструмената на Факултету музичке уметности у Београду (у класи професора Дејана Михаиловића) и последипломске студије – специјализација из предмета Камерна музика на Факултету музичке уметности у Београду (у класи професора Оливере Ђурђевић). Од 1991. до 2006. имала је низ солистичких концерата у Београду и другим градовима: као солиста (2000. и 2003.), са СО РТС-а у Задужбини И. М. Коларца, са Сарајевском филхармонијом (2002–2003), са оркестром Уметничког ансамбла Станислав Бинички (2004). Учествовала у раду великог броја камерних ансамбала, камерних и симфонијских оркестара. Од 1994. до 1999. радила је као професор Виолине, Читања с листа и Камерне музике у МШ „Коста Манојловић“ у Земуну, од 1999. до 2002. као оркестарски инструменталиста Симфонијског оркестра РТС-а у Београду, а од 2002. на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу, као доцент из предмета Методика наставе гудачких инструмената.

Pauline Jabbour

рођена је у Либану. Музичко образовање је започела у Београду 1991. године, а 2000. је дипломирала певање на Високом националном музичком конзерваторијуму (Conservatoire National Supérieur de Musique – CNSM) у Бејруту. Године 2006. у Словачкој, магистрирала је оперско певање на Академији уметности, Факултет музичких уметности (Akadémia umení, Fakulta múzických umení). Била је учесник на многим мастер курсевима, концертима и међународним фестивалима. Тренутно је редовни докторант на Универзитету Матеја Бела у Словачкој, на катедри за музику, у области музичке дидактике и музичког образовања, где своја језичка и музичка знања, као и знања из области културе, активно примењује.

Eva Langsteinová

од 1975. године ради на Катедри за музику на Факултету хуманистичких наука УМБ у Банској Бистрици. Предаје дидактику музичког образовања и педагошку интерпретацију музичког дела. Оријентише се на теоријску и примењену музичку педагогију и дидактику са усмерењем на изучавање музичког образовања. Главни је аутор уџбеника музичког образовања 2.–9. разреда основне школе, и била је гарант општедржавног експеримента раширене наставе музичког образовања.

Невена Вујошевић

рођена је 1980. године у Београду. Дипломирала на Факултету музичке уметности у Београду 2004. године, на Одсеку за Општу музичку педагогију, из области Хармонија са хармонском анализом, са темом *Особености хармонског језика Сергеја Прокофјева*. Од 2005. године сарадник је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, у својству асистента-приправника, на предметима Музички облици и Вокална литература, а од 2006. године и на предмету Хармонија са хармонском анализом. Објављивала је текстове из области музичке теорије и анализе. Тренутно у оквиру последипломских магистарских студија на Факултету музичке уметности у Београду, пише рад под називом *Сергеј Прокофјев – проблем аналитичког присућа*.

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 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, апстракт, кључне речи, текст рада, резиме, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребно приложити резиме/апстракт/кључне речи, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У апстракту и резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред апстракта и кључних речи на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред апстракта и кључних речи 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 (*Истио*, *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 кријшике*, 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 један 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 кријшике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

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

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на е-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

Преводацац

Јасмина Теодоровић

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
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