

Наслеђе

16

Наслеђе **16**

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Art and Culture

ГОДИНА VII / БРОЈ / 16 / 2010
Year VII / Volume / 16 / 2010

Темат Наслеђа / Thematic issue

(Пост)модерна, апокалипса и књижевност /
(Post)modernism, Apocalypse and Literature

Приредили / Editors
Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић
Jasmina Teodorović and Želimir Vukašinović

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

Тема: (ПОСТ)МОДЕРНА, АПОКАЛИПСА И КЊИЖЕВНОСТ

| | |
|---|-----|
| Ст ободан Владушић ТЕСТАМЕНТАРНО И ИГРАЈУЋЕ ПИСАЊЕ | 9 |
| Владимир Милисављевић ЗАДРЖАВАЊЕ АПОКАЛИПСЕ: <i>КАТЕСНОН</i> И ВЕЛИКИ ИНКВИЗИТОР | 21 |
| Никола М. Бубања ЧЕЖЊА ЗА НОВИМ ПОЧЕТКОМ: ДЕРИДА, МИЛТОН И ОБЕЋАЊЕ АПОКАЛИПСЕ | 37 |
| Јасмина Теодоровић BRAVE (NEW) WORD RE-VISITED: КРЕТАЊЕ (РАЗЛИКЕ) У (ДИС)КОНТИНУИТЕТУ - АПОКАЛИПСА БЕЗ ПОСЛАНИКА? | 53 |
| Желимир Вукашиновић ПРИПОВЈЕДАЧКА СТРУКТУРА СУБЈЕКТА И АПОКАЛИПСА АПОКАЛИПСЕ ИЛИ ПРИЧА ЈЕ ОВДЈЕ ИЗГУБИЛА КРАЈ | 65 |
| Сава Дамјанов ДОК ЈА ПИШЕМ, ПОСТМОДЕРНА СЕ ДЕШАВА | 75 |
| Драган Бошковић ЕУКАЛИПСЕ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ | 83 |
| Александар Јерков РАЗУМЕТИ ПРОПАСТ. ПОСТМОДЕРНО ДОБА У АПОКАЛИПТИЧКОЈ ВИЗУРИ | 89 |
| Ала Татаренко У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ“ РОМАНА: <i>ДРУГО ТЕЛО</i> М. ПАВИЋА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ АРХЕОЛОГИЈЕ И ЕРГОДИЧКИХ СТРАТЕГИЈА | 99 |
| Час ав В. Николић (НЕ)ПОДНОШЉИВОСТ И (НИ)ШТА СВЕТА: СВЕТКОВИНА, ТРАУМА И/ИЛИ АФАЗИЈА ПРЕЛАЗА | 113 |
| Силвија Новак-Бајцар ЗАШТО ЈЕ ПОСТМОДЕРНИЗАМ У СРБИЈИ (ИПАК) МОГУЋ | 123 |

НАУЧНИ РАДОВИ

| | |
|--|-----|
| Mirjana M. Mišković-Luković THE MANAGEMENT OF CONFLICT IN BUSINESS COMMUNICATION: THE PRAGMATICS OF CERTAIN SYNTACTIC STRUCTURES | 133 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Veran Stanojević, Tijana Ašić TOWARDS A FORMAL DESCRIPTION OF THE DIFFERENCES BETWEEN SOME TENSES IN FRENCH AND ENGLISH | 145 |
| Lilianna Miodońska PRZEJAWY ŻYCIA KULTURALNEGO W SERBII W OKRESIE II WOJNY ŚWIATOWEJ | 161 |
| Драгана Ратковић ИМЕНИЦЕ СА ИНТЕРФИКСОМ -O/E- И СУФИКСОМ -(A)Ц | 177 |
| Марија С. Копривица-Лелићанин ПРИМЕНА ПОСТУПКА НОРМАНА ФЕРКЛОУА НА ОПИС БЕРЛУСКОНИЈЕВОГ ГОВОРА <i>DISCESA IN CAMPO</i> | 189 |
| Ksenija Bogetić NOTES ON THE ROLE OF PROSODY IN CONVERSATIONAL DISCOURSE: EVIDENCE FROM ENGLISH AND SERBIAN TALK IN INTERACTION | 205 |
| Малиша Станојевић УЛАЗАК У ПЕСМУ <i>ИНГЕ БАРЧ</i> | 221 |
| Драгана Василски УТИЦАЈ РАЗЛИЧИТИХ МОТИВАЦИЈА НА НАСТАНАК И РАЗВОЈ МИНИМАЛИЗМА У АРХИТЕКТУРИ | 227 |
| Саша Божидаревић ФОЛКОРНИ ТЕКСТ КАО ПОТЕНЦИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОР ПОСТУПАКА ГЕНЕРИСАЊА СТРУКТУРЕ И ФОРМЕ УМЕТНИЧКИХ ОБРАДА НАРОДНИХ ПЕСАМА ЗА ЈЕДАН ГЛАС И КЛАВИР | 253 |
| Душан Р. Живковић ПОЈАМ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ | 267 |
| КРИТИКЕ | |
| Драгана Вукићевић О СЕИЗМОГРАФИМА СТВАРНОСТИ И ПОДВИЖНИЧКОМ ЧИТАЊУ | 289 |
| АУТОРИ НАСЛЕЂА | 299 |

Тематски број Наслеђа (*Послѝ*) *модерна, апокалипса и књижевност* чине излагања учесника трибине која је, у организацији Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, одржана 7. и 8. маја 2010. године у форми округлих столова дебатно повезаних кроз две под-тематске целине: 1. Крај модерне и наративна (не)могућност новог почетка или да ли се десила постмодерна књижевност? 2. Смрт аутора и (дис)континуитет у српској књижевности.

Темат:
(ПОСТ)МОДЕРНА, АПОКАЛИПСА И
КЊИЖЕВНОСТ

СLOBODAN ВЛАДУШИЋ
Филозофски факултет, Нови Сад

ТЕСТАМЕНТАРНО И ИГРАЈУЋЕ ПИСАЊЕ

У тексту се анализира такозвано „играјуће писање“ које се темељи на постулатима постструктуралистичке филозофије по којој текст више не може бити поље експресије субјекта. На тај начин субјект писања се дистанцира од тела које подсећа субјект на његову пропадљивост. Доминантном играјућем писању, коме одговара и играјуће читање, ослобођено бриге за глас другог у тексту, у име самог текста, супротставља се концепција тестаментарног писања. Она полази од идеје да у тренутку суочавања субјекта писања са смрћу – а то је позиција писања тестаamenta – идеја расредиштеног субјекта постаје илузија те да у тој ситуацији долази до спајања субјекта и његовог тела. Као пример тестаментарног писања узима се сцена из *Књиже о Јову* у којој Јов жели да запише своје муке и остави их вечности. То јововско писање схваћено је као реакција на смрт. Оно симболизује писања које се отима моћи дискурса, како би путем таквог писања субјект изразио себе и своје тело. У наставку рада анализирају се две особине тестаментарног писања: разумљивост овог писања и блискост која повезује субјект писања и његове изабране читаоце.

Кључне речи: постструктурализам, играјуће писање, тестаментарно писање, *Књига о Јову*, дискурс

У једном параграфу Адорнове *Минима моралије*, говори се о игри мишљења. Адорно тврди да свака мисао „наликује игри с којом је Хегел, не мање но Ниче, упоређивао дјело духа. Неварварско у филозофији почива у прећутној свијести о оном елементу неодговорности, блаженства, које потиче од непостојаности мисли која често узмиче оном о чему суди. Такво удаљавање позитивистички дух наслућује и издаје за глупост“ (Adorno 2002: 149). Уколико се под утицајем позитивистичког духа поколеба и уместо тумачења постане једноставан исказ, мисао опет ништа не решава, јер тада, као што тврди Адорно, „све што исказује постаје доиста погрешно“ (Adorno 2002: 149).

Парадокс мишљења истовремено је и парадокс писања: оно тежи да умакне пред оним позитивним, које се показује као оно очиглед-

но, измерљиво, предметно, извесно, али истовремено мора да му се на неки начин и врати. Одломак из Адорна показује да филозофско писање има своје обавезе и према стварном и према нестварном. Уколико само описује позитивно, непотребно је и погрешно, уколико само дозива оно нестварно – тада је неразумно.

Уколико Деридину деконструкцију посматрамо у овом контексту, видећемо да на њеном извору – намерно користим ову проказану реч – има нечега од игре, која се отима разуму. Она хита ка оном нестварном као игра у којој су све улоге измаштане. Да би деконструкција почела, она мора почети као игра са разумом: Деридида на једном месту тврди: „Све почиње из средине и то је оно што је ‘несхватљиво разуму’“ (Дерида 1976: 206). Ова реченица је објава једне безбрижности која одбија било какав приговор разума. Разум у тој игри заслужује наводнике, јер је у игри све стављено под наводнике; „разум“ је само суплемент „човека“ (који је опет суплемент „бога“). Деконструкција види писање као успостављање ланца надоместака који значење одлажу до у недоглед и зато све остаје у границама текста, а без исхода у двоструком значењу речи „исход“ – далеко од онога из чега би текст требало да исходи, дакле из логоса, а исто тако далеко од резултата писања, односно довршења преношења означеног путем означајућег.

Такозвана здраворазумска примедба упућена деконструкцији гласи овако: уколико су идеје деконструкције тачне, онда се ни оне не би могле пренети путем текста. Тада би свако писање, па и оно Деридино, било бесмислено. Постструктуралистички одговор на ову примедбу је промовисање једног играјућег писања. Будући да се језик сматра неминовно метафоричним, онда само писање постаје свесно те метафоричности, и уместо да је се безуспешно одриче, оно је сада оберучке прихвата. Писање успоставља стања значења које Барт назива подрхтавањем смисла (Барт 1992: 115-116). Тако теоријски дискурс уистину постаје дискурс игре, а мисао замењује метафора, док се читање трансформише у дописивање заједничког текста. Метафоричност теоријског текста сада укида извориште текста у свести, и уместо ње види свест која производи метафоре. А како је и природа језика метафорична, изгледа као да се текст догађа сам од себе, као да се само-исписује. Тако деконструкција оставља фигуру аутора у тами. Из хоризонта теорије ишчежава аутор текста. Дискурс играјућег писања нуди му, уместо достојанства ауторства, достојанство институционализације имплицитно подразумевајући оно што је Хајдегер забележио у тексту „Доба слике света“: „Данас наука, природна или духовна, стиче прави углед науке тек ако

је могућа њена институционализација“ (Хајдегер 2000: 67). Институционализацијом дискурса обезбеђује се предност поступка над бивствујућим, предност игре писања која имплицира предност саучествовања, повезивања, линковања над фигуром појединца који се изражава писањем.

Таква операција је оправдана уз помоћ једне радикалне интертекстуалности коју описује Мишел Фуко. Она пробија ивице књиге и устремљује се на глас аутора и јединство књиге да би је растргнула. Наша метафора је хотимично крволочна, јер опис који следи није само раскидање веза унутар једног текста који је саградила ауторска свест, већ истовремено и укидање могућности дијалогске речи која код Бахтина још увек носи трагове ауторске свести, односно ауторске оркестрације различитим стиливима епохе која је карактеристична за роман. Ослобађајући интертекстуалност потенцијалне ауторске интенције, ова радикална интертекстуалност писања се окреће против субјекта. Ево шта каже Фуко: „(...)оквири једне књиге никада нису јасни и оштро подељени: од наслова, првих редака и облика који је осамостаљује, књига је упућена у систем упућивања на друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор у мрежи“ (Фуко 1998: 27).

Како разумети Фукоов опис? Као истину о књизи или као догму о њој? Можда као исказ који утемељује један херменеутички дискурс унутар кога се одиграва игра читања и писања. Можда су границе књиге уистину порозне, али да ли су такве и границе дискурса? Одговор би био одричан: слобода да се буде неко други у читању и писању, слобода која настаје као консеквенца расредиштеност субјекта¹ плаћена је одузимањем једне друге слободе, слободе да се буде оно што се јесте.² Тако фукоовско писање тражи за себе слободу да се не буде неко, да би се био неко други. О томе говори једна Фукоова реченица која је исписана у неочекиваном

1 Ево како Фуко види то растемељење/расредиштење субјекта: „(...) када су истраживања психоанализе и етнологије расредиштиле субјект у односу на законе његове жеље, на облике његовог говора, на правила његовог деловања, или у односу на игре његових митских или бајковитих дискурса, када је било јасно да човек сам, упитан о ономе што он јесте, није могао да положи рачуне о својој сексуалности, и своме несвесном, о систематским облицима свог језика или правилности својих фикција, обновљена је тема континуитета историје“ (Фуко 1998: 18).

2 Наравно, одмах се поставља питање: може ли се бити оно што се јесте, ако сама идеја растемељења субјекта укида темеље његовог идентитета, дакле оно што он „јесте“. Међутим, да би се потпуно поверовало у концепцију растемељења субјекта потребно је веровати да не постоји ни један други дискурс у коме би се расредиштеност субјекта видела као пука илузија. Ту се називу границе играјућег писања, али и његова функција. Он испуњава сан о сигурности, тиме што субјект писања брани од дискурса политике оличених у личној карти и пасошу.

тону исповедања: “Не питајте ме ко сам и не реците ми да останем исти: то је морал личних података, и он важи за наше исправе. Али нека нам остави слободу када је реч о писању“ (Фуко 1998: 22).

Оставити неке слободу писања значи овде оставити му слободу да измести писања изван тела. Тиме субјект полаже право да се дистанцира од сопственог тела: то је жеља за вечном младошћу којој је инхерентна необавезност игре. Старење је насупрот томе свест о телу у које Свет урезује своје трагове: ожиљке, боре, маснице, ране, свест о пропадљивости тела. Кафка је то осетио: тако настаје прва бол, онај тренутак када Свет у нас уреже своје прве отиске. Тако почињемо да старимо. Фукоов захтев би се тако могао прочитати као понављање Вајлдове приче о Доријану Греју: прикрити једно лице-портрет, по коме је Свет исписао трагове деловања, у име другог лица, празног, чистог, неисписаног, увек младог, које управо зато што је такво, може бити део свих замисливих друштвених игара, као што на празној хартији може бити исписан потенцијално сваки текст.

Можда је Фукоов глас дакле, само глас кроз који проговара Свет који пише по нашем телу неразумљиве знакове. Можда је тај глас Света усмерен ка томе да наше тело остане савршено прозирно и послушно, попут једног идеалног језика, којим би се могло изразити све и то само зато што сам тај језик нема своје биће, нема свој глас који криви, истеже и деформише интенције Света. Растемељење субјекта је можда друго име за тај раскид између субјекта и његовог тела, које завршава једном игривом безбрижношћу субјекта, који је бригу о свом телу предао Свету. У тој игривости има, међутим, нечег суштински малограђанског: иза ње се крије воља за сигурношћу.

Постоји, међутим, један контекст у коме растемељење о коме говори Фуко престаје да буде доминантно стање постмодерног субјекта. Тај тренутак је суочавање субјекта са смрћу. У различитим дискурсима се на различите начине приповеда о овом сусрету, али су његове консеквенце увек револуционарне. У античком миту: смрт Еуридике обележава Орфејево песништво песмом којом је готово укинуо границу између горњег и доњег света. У књижевности: Валтер Бењамин показује да прича свој ауторитет дугује смрти; дакле, без смрти не би било приче. Када смрт почиње да се уклања из видног поља модерног човека и усмено приповедање мора доживети сличан залазак. У филозофији историје: Арнолд Тојнби показује да је настанак цивилизације заправо одговор на сусрет са изазовом који има уништавајућу моћ: непријатељска племена,

непријатељске природне околности итд. (Тојнби 2002: 62). „Изазов“ је, јасно, метафора за смрт која се појављује под разним маскама. Тек у сусрету са њом могуће је развити стваралачке снаге које покрећу процес цивилизовања.

Једна од реакција на сусрет са смрћу је писање. Нигде то није видљивије него у старозаветној *Књизи о Јову*. Свест о смрти овде продира као преисписаност Јововог тела. Оно је унакажено. Доследно, на његовом телу је исписана повест једне опкладе, опкладе између Бога и Ђавола. Символички, његово тело је хипербола нашег тела, по коме је исписана прича о нашем боравку у Свету. Таквој констелацији снага своју драматичност дугује и одломак који ћу цитирати. У њему Јов зазива моћ писања: „О кад би се написале ријечи моје! кад би се ставиле у књигу! Писаљком гвозденом и оловом на камену за вјечни спомен кад би се урезале! Али знам да је жив мој искупитељ, и на пошљедак да ће стати над прахом“ (Књига о Јову: gl. 19, 23-26).

Жеља за писањем настаје као најдубља тачка Јовове сумње: он не може да моли Бога да његове речи буду записане, јер је та жеља управо симптом сумње у Бога. Она се зато и укида у оном моменту када Јовом поново овлада уверење о присутности Бога, који ће јемчити да његове муке неће бити заборављене. Међутим, Јовове речи значе још нешто: оне сведоче о моменту у коме се не може тражити да се буде неко други, као што то чини Фуко, започињући тиме своје писање-игру. Када Свет испише сваки педаљ тела, када више не остане места ни за један ожиљак, ни за један нови гнојни чир, онда је то у исто време моменат у коме је субјект усредиштен у самога себе, јер тако исписан више не може бити ништа друго до оно што јесте. Ниједна друга друштвена улога му није намењена, ниједну другу позицију не може да заузме у друштвеној размени, јер је као наказа обележена божијим гневом искључен из сваке друштвене игре. Зато пријатељи и не могу да разумеју Јова. Неразумевање Јовових пријатеља јесте наше неразумевање текста: наш непрекидни покушај да криво разумемо текст има своју аналогију у настојању да, као и Јовови пријатељи, разумемо само божанску моћ, а не оно очигледно: муке праведног Јова. Преведено на наш данашњи језик: да разумемо само моћ Дискурса да испишу своје приче по телу субјекта који ништа друго, боље, није ни заслужио. Јер у постмодерном стању, да парафразирамо Лиотара, Дискурс је истинит будући да располаже техничким могућностима да докаже своју истинитост, Дискурс је праведан, јер располаже могућностима да делује.

Јов зазива моћ писања управо зато што ни ми, као ни његови пријатељи, не знамо шта ћемо са очигледношћу. Његово писање не може да буде идентично са фукоовским писањем које дистанцира субјект од његовог тела, на начин на који се Доријан Греј дистанцира од свог лица, производећи тако простор за младост, а то ће рећи за игру која жели да буде вечна. Јовово писање чини управо супротно: оно повезује субјект и његово тело, па тако субјекту преостаје једино да пише о свом телу, његовој исписаности, о себи, и властитом сусрету са смрћу. Избором материјала за писање који је чврст, тврд, готово неуништив (гвожђе, камен) Јов своје писање упућује у вечност, чиме се његова субјективна нарација супротставља причи о опклади Бога и Ђавола, односно, причи Дискурса: јововско писање представља начин на који субјект жели да се пробије из поља Дискурса до његових граница и да тако своју истину ослободи његове моћи. И тако, док се Фукоово писање ослобађа везе између тела и субјекта, да би тело ставило на располагање Дискурсу који приповеда причу о крају човека/субјекта/грађанске индивидуе, докле Јовово писање, које се у Старом завету тек могло замислити, означава чин сједињавања субјекта и његовог тела, чиме субјект стиче могућност да приповеда о свом сусрету са смрћу. Можда ми нисмо у стању то да разумемо, јер ми смо данас, заправо, Јовови пријатељи: они по којима се ни једна књига неће звати. Они који се држе једни другог као животиње у чопору.

Сусрет са смрћу је посед којим располаже и најсиромашнији човек. Тако и Јовово писање има облик тестаментарног писања: о томе говори и чињеница да се оно укида када Јов поново успева да успостави веру у Бога. Тада он своју ситуацију престаје да перцепира као сусрет са смрћу. Међутим, тренутак у коме Јов зазива моћ писања наликује жељи да се остави тестамент, који ће надживети свог аутора.

Две црте, дакле, означавају тестаментарно писање. Први моме-нат: тестамент је друштвена институција у којој је дистанца између интенције и текста најмања. Супротно томе, та дистанца је највећа у играјућем писању. Још се ниједном није десило да тестамент не буде схваћен. Тестамент може да буде прихваћен или неприхваћен, али у оба случаја текст се пре тога разумео и управо зато се прихвата или не прихвата. Разуме се, за разлику од играјућег писања, можемо говорити о реторичкој немоћи тестаментарног писања, о његовој крутости, тврдоћи његовог стила, његовом мисаоном сиромаштву које несумњиво дугује свом бирократском пореклу. Па ипак, овакво писање, онима којима је упућено, дарује једно

особено наследство: дарује им статус субјекта. То је оно што свако тестаментарно писање оставља у наслеђе. Наследство никог претвара у неког. Даје му посед, материјални или симболички, са којим се нешто може почети. Други моменат: ограниченост рецепције тестаментарног писања. Онима којима није упућен тестамент не говори ништа. Односно, не говори им оставилац тестаamenta, већ тестамент постаје документ једне културе. Неупућени читаоци су читаоци који нису били блиски са аутором тестаamenta. То су они који му нису блиски ни по крвном сродству ни по животној блискости, они који ту блискост са аутором никада нису искусили. Дакле, такви читаоци су на извешан начин, другостепени читаоци, они који читају један потрошени текст, који је већ мртав у тренутку када му се приступа. И баш зато што је мртав, са њим се може чинити шта год се хоће.

Овде изгледа као да тестаментарно писање обликује фигуру изабраних читалаца, и да ствар буде још гора, та изабраност као да се темељи на закону крви. Ипак, постоје два битна приговора оптужби која се прећутно намеће тестаментарном писању: крв би овде требало замислити као метафору блискости, утолико што је тестаментом могуће оставити нешто и онима који су нам блиски, а критеријум блискости није само крв. Писање је дакле, упућено ка блиским људима, и та воља за блискошћу, која се може описати речима као што су љубав, или пријатељство, нужно прати појаву субјекта, односно индивидуе; напуштајући беспоговорне законе заједнице, субјект настоји да самоћу у коју тако запада, компензује другачијим типом веза: једна од њих настаје на осећању блискости, на могућности да се искуси блискост са другом особом.

Са друге стране, не сме се превидети ни да играјуће писање не образује никакву екуменску заједницу у којој ће лична блискост бити замењена осећањем блискости према целом свету. Играјуће писање подразумева, као и свака игра, постојање извесних правила у оквирима којих се игра одвија. Циљ прихватања правила игре је увек исти: учествовање у игри. Свака је игра тако игра социјализације, чија невиност чили пред ценом те социјализације, а то је придржавање правила игре. Онај ко их се не придржава, остаје изван игре. Остаје сам. Теорија остаје глува на ову иманентну суровост игре, која није промакла песништву.³ Правила игре писања се код Фукоа појављују под именом дискурса. Иако термин дискурс има више различитих значења (Милс 2009: 53-38) ипак нас

3 Најсугестивније свакако у циклусу "Игре", у збирци песама *Непочин Поље* Васка Попе.

ова реч упућује на постојање правила која дисциплинују играча/играчицу, који чак и када су највештији у игри ипак нису субјекти.

Блискост која организује тестаментарно писање, супротстављена је тако дисциплини која организује играјуће писање. Субјект који се обраћа ономе кога ће својим обраћањем начинити субјектом, супротстављен је дисциплинованом играчу, коме Дискурс нуди једноставну погодбу: покори се или нестани. Ова два начина писања обликују истовремено и два начина читања. Играјуће писање иницира играјуће читање док тестаментарно писање дозива исто такво читање: читање које ће се, без обзира на дужину тумачења, завршити блискошћу.

Није тешко утврдити да играјуће читање доминира у нашој епоси. Различите методе читања текстова заправо могу бити подведене под идентичан тип играјућег читања које, да би се разиграло, мора пре тога да искључи субјект (интенцију, експресију) из процеса читања. Тако на пример, имагологија кида везе између исказа субјекта о Другом и самог субјекта, приписујући сваком исказу статус цитата из архиве текстова о Другом која постоји у култури субјекта. Тако субјект постаје само анонимни преписивач стереотипа о Другом. На тај начин, имагологија потпуно раскида везу између субјекта и његовог тела, односно могућност да исказ субјекта буде реакција не писање које свет/Други врши на његовом телу. Укратко речено: писање не може никако да буде повезано са доживљајем, са светом, са индивидуалном судбином субјекта.

Слично се догађа и са новим историзмом: видећи културу као текст, у сваком елементу те културе нови историзам види део целине текста који се зове култура. Текст отуда упућује само на културу, односно, у најбољем случају на начин на који путем импровизације аутор налази своје место у култури. Прихватајући минимум њених пропозиција, он се ставља на располагање тој култури, тако да новом историзму не преостаје ништа друго до да га чита као означајуће те културе.

Играјуће читање, дакле, онемогућава да се текст схвати као тестамент, односно као израз суочавања субјекта са смрћу. Ова врста читања конституише један морал читања који нема обавеза према другом јер, строго узевши, искључује могућност постојања субјекта писања. Под утицајем таквог морала, тексту се одриче улога комуникационог канала између два субјекта, што опет значи да се у њему не тражи веза између субјекта и његовог тела, не тражи се било какво искуство, било шта што је субјект искусио на својој кожи. Играјуће читање, са припадајућим играјућим пи-

сањем, наликује отуда феномену који је Хајдегер назвао брбљањем или наклапањем. Његови синонимични рукавци су: препривање, распривавање, преписивање: „У таквом препривавању и распривавању, путем кога се почетни изостанак чврсте основице потенцира до потпуне неоснованости, конституише се наклапање. И то тако да оно не остаје ограничено на гласовно препривавање него се шири у писано, као 'пискарање'. (...) Просечно разумевање читатеља никада неће моћи просудити шта је изворно црпљено и изборено, а шта препривано. Још више, просечно разумевање уопште неће штети такво разлучивање, неће га требати, јер оно, ето, све разуме“ (Хајдегер 1985: 192). Играјуће читање своју крајњу консеквенцу налази отуда у потпуној формализацији текста: њега није непоходно више ни прочитати, да би се он могао проценити. То долази отуда што се у тексту више не тражи други субјекат, који је близак, већ само потврда припадништва тог текста Дискурсу⁴: тиме „читалац“ чисти текст од трагова смрти и ожиљака на телу аутора, чиме само још једном потврђује важну црту нашег времена: екстрадицију мртвих.⁵ Истовремено он се тиме одриче могућности да постане субјект, односно да додир са смрћу схвати као изазов на који мора одговорити.

Како учинити могућим тестаментарно писање у Свету у коме је смрт протерана из простора видљивог? Има неке чудне ироније у томе што се као залога субјективности сада види метафора тестаментарног писања, која у свом дословном значењу упућује на конвенционалну форму писања, где се субјективна жеља изражава кроз један бирократизован функционални стил. Та иронија је, међутим, неопходна јер су сви други облици субјективног изражавања потрошени: поезија, као романтичарски излив снажних осећања, више није могућа јер је у међувремену развијена технологија производње осећања, па више није ни могуће разликовати субјективна осећања од оних објективних, произведених, која се никада нису

4 Ево једне анегдоте која је илустративна и зато је наводим: када сам својевремено, као студент, поднео на увид једном професору свој текст у рукопису, он је одмах окренуо последњу страницу текста тражећи списак литературе коју сам користио. У симболичком смислу тако оно последње постаје оно прво, односно, оно што би требало да потпомогне мисао субјекта, исту ту мисао укида, јер долази пре ње и тако је ништи. Слична ствар се дешава и са овим текстом: његова вредност биће изражена бројем бојева, која ће опет зависити од часописа у коме је штампан, тачније речено од места које заузима у дискурсу. То је крајња консеквенца играјућег читања.

5 „Јер данас није нормално бити мртав и то је нешто сасвим ново. Бити мртав је незамислива аномалија и све остале су безбесне у поређењу са њом. Смрт је деликвентност, неизлечива девијација. Више нема места ни простора/времена намењеног мртвима, њихово пребивалиште се не може наћи, одбачени су у сферу радикалних утопија – не само изоловани већ и претворени у дим“ (Бодријар 1991: 141).

ни искусила. То се исто дешава и са причом, која је уступила место медијској причи која више нема никакве везе са смрћу. У таквом контексту, јововско писање и мора бити само потенцијално писање, јер је окружено неразумевањем. Тестаментарно писање, далеко од сваке разиграности, мора у окружењу у коме доминира игра, деловати зачудно, сумњиво, анахроно, опасно и то не само онима којима није упућено, већ и онима којима је намењено. Па ипак, баш такво окружење и изазива тестаментарно писање, јер је то окружење у коме је присутна смрт која вреба субјект.

Зато ће тестаментарно писање морати да на извештан начин постане анти-виц: уместо да буде кретање од снажног очекивања ка ничему, тестаментарно писање треба да крене од ничега како би се завршило у напетости очекивања. То значи да оно мора да укључи реторичке потенцијале игривог писања, да активира необавезност и небрижност писања одвојеног од тела субјекта, како би у једном тренутку заварала Дискурс и, уместо њега, запањеним читаоцима понудила глас умирућег, али још увек живог субјекта који блиским саопштава свој тестамент.

Литература

- Adorno 2002: Т. Adorno, *Minima Moralia*, Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bart 1992: R. Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad, Podgorica: Svetovi, Oktoih.
- Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Derida 1976, Ž. Derida, *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Милс 2009: С. Милс, Дискурс, Нови Сад: *Златина жрега*, бр. 87/88, Нови Сад, 53 –58.
- Тојнби 2002: А. Тојнби, *Проучавање историје*, Београд, Подгорица: Службени лист СРЈ, ЦИД.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато.
- Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски пушеви*, Београд: Плато.
- Најдегер 1985: М. Најдегер, *Bitak i vreme*, Zagreb: Naprijed.

Slobodan Vladušić

TESTAMENTARY AND CAREFREE WRITING

Summary

The text offers an analysis of the so-called “insouciant writing”, the concept framed by the tenets of post-structuralist theory which postulates that the text cannot perform as the site of subject expression, which in turn divorces the writing subject from the body perceived as the metaphor of the decaying nature of the subject. Disregardful of the voice of the Other in the text, in furtherance of the text itself, the prevailing “insouciant writing”, complemented by the “insouciant reading”, is opposed by the concept of testamentary writing. The line of argument behind it states that when the writing subject is faced with death – writing his Last Will and Testament – the idea of a decentered subject becomes an illusion as the subject is united with his body. The scene from *The Book of Job* where Job wishes to write his afflictions down for eternity is taken as an example of testamentary writing. This Jobian writing is understood as a likely response in the face of impending death. It symbolizes a kind of writing that escapes the power of discourse, allowing the subject of such writing to express his self and his body. The paper, then, focuses on two features of testamentary writing: the intelligibility of such writing and the level of closeness between the writing subject and his target readership.

Key words: post-structuralism, carefree writing, testamentary writing, The Book of Job, discourse

Прихваћено за штампу септембра 2010.



Ядра I, 2009. комбинована техника, 50x70 cm

Владимир Милисављевић
Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд

ЗАДРЖАВАЊЕ АПОКАЛИПСЕ: КАТЕЧОН И ВЕЛИКИ ИНКВИЗИТОР

У новозаветној књижевности под термином *katechon* се подразумева историјска сила која, тиме што задржава Антихристов долазак, истовремено одлаже и крај света или „апокалипсу“, која том доласку следи. У 20. веку Карл Шмит је реактуализовао теолошки појам *katechona* и уздигао га у услов могућности историје, која се збива у ишчекивању другог Христовог доласка. Према Шмитовом тумачењу појам *katechona* има позитивну функцију, јер омогућује да се сузбију анархистички и апокалиптички импулси изворног хришћанства и да се хришћанска религија уобличи у овоземаљску политичку величину. Али, са учењем о *katechon*у јавља се и опасност да хришћанство буде изручено силама овога света, а пре свега политици. Циљ овог текста је да покаже да „легенда о Великом инквизитору“ Фјодора Достојејевског тематизује управо овај круг проблема. Представа о Цркви коју излаже Велики инквизитор показује сва карактеристична обележја *katechona* у Шмитовом смислу. Истовремено, концепција о слободи и бесконачној вредности личности, коју Достојејевски супротставља аргументима Великог инквизитора, може се схватити као одговор на тешкоће којима се излаже пројекат радикално посветовљеног хришћанства.

Кључне речи: анархија, апокалипса, атеизам, хришћанство, *katechon*

1.

Грчка реч „апокалипса“ (*apokalypsis*, глагол: *apokalypō*) изворно не означава неки катаклизмички крај света већ откривање, тј. скидање или дизање вела с нечега што је скривено. На примарном смислу „апокалипсе“ као откривања или, како би Хајдегер рекао, догађања истине или „нескривености“ (*aletheia*), заснива се веза овог термина са подухватом филозофије: наиме, према уобичајеном одређењу, циљ филозофије се такође састоји управо у „откривању“ истине. Веза између филозофије и „апокалипсе“ у овом значењу тог термина може се на посебно уверљив начин показати када је

реч о феноменолошкој оријентацији у филозофији, која у први план ставља управо моменат откривања као виђења, показивања или манифестације. Али, на гест откривања имплицитно упућују и многи други, и то носећи појмови филозофске традиције – на пример, појам логоса, који, као показујући логос (*logos apophanticos*), даје да се нешто уопште види као нешто, и тако „открива“ ствар у ономе што она јесте.¹

Уобичајена представа о апокалипси обликовала се, међутим, превасходно полазећи од „Апокалипсе“ или, у Караџићевом преводу, „Откривења“ светога Јована богослова – списа који је ушао у библијски канон као последња књига Новог завета. Тај спис се зове „Откривење“ по томе што преноси, у једном специфичном наративном оквиру, који је наслеђен из Старог завета, визије које је њен аутор, прогоњени хришћанин Јован, доживео за време свога заточеништва на Патмосу. Наиме, Јованова виђења, надахнута Богом, а пренесена посредством анђела, откривају „оно што ће бити“. Посебно, она откривају тајне о „последњим данима“, односно о крају досадашње историје и света каквог познајемо, о страшном суду и успостављању једног новог доба или новог света – или, како се у Библији још каже, новог неба и нове земље (*Откривење* 21: 1).

Основна тема *Откривења* је историја човековог спасења. Међутим, у Јовановој визији, том спасењу претходе злокобни „знакови“ – то нису пуки симболи, већ стварни катастрофални догађаји – који најављују „Велики дан“ страшног суда. У ствари, ови догађаји претходе најављеном другом Христовом доласку и успостављању његовог хиљадугодишњег царства на земљи, као и његовој каснијој победи над Антихристом, те свеопштем ускрснућу мртвих и коначном успостављању Царства небеског, коме се сваки хришћанин нада. Управо догађаји о којима је овде реч одговорни су за асоцијације које се обично везују за термин „апокалипса“. Тако, *Откривење* у себи спаја приказе највеће патње („И у те дане тражиће људи смрт, и неће је наћи; и жељеће да умру, и смрт ће од њих бжежати“, *Откривење* 9: 11) и вечног блаженства, које долази након те патње, када ће Бог „отрти сваку сузу са људских лица“ (*Откривење* 21:4).

Ови мотиви показују колико је *Откривење* по своме садржају комплексан спис. Та комплексност понекад је била разлог критика које су упућиване на његов рачун. *Откривење* је „двоструко“ пре свега у погледу своје композиције, пошто се у њему могу ја-

1 Упор. Heidegger 1986: 32-34; о „апокалиптичкој“ структури истине као такве, упор. Derrida 1981: 468.

сно разликовати његов први део, који представља обраћање седморим малоазијским црквама, које аутор храбри, односно опомиње, и други део, у којем се излаже конкретна садржина „виђења“ светога Јована. *Откривење* је, можда, двоструко и по своме пореклу: у својој беспштедној критици апокалипсе, Дејвид Лоренс је тврдио да она представља неуспешни покушај да се хришћанство као „религија љубави“ сједини са паганском „религијом моћи“ (Лоренс 2009: 46-49, 57-61). Са овом тезом лако се може повезати својеврсна психолошка критика *Откривења*: настанак ове књиге објашњава се понекад, у сагласности са Ничеовом генеалогском методом, ресантиманом и осветољубљем потлачених хришћана, који их наводи на фантазије у којима се од прогоњених претварају у прогонитеље.² У прилог овом објашњењу говори, наводно, и то што аутору *Откривења* као да није било довољно да прогласи коначну победу Христа у оностраниности, већ је сматрао неопходним и успостављање Христовог хиљадугодишњег земаљског царства, које ће претходити оном небеском (Лоренс 2009: 19-24, 58). Због ових особености *Откривења*, његово хришћанство донекле се разликује од онога које је изложено у јеванђељима. Неки међу хришћанским теолозима описали су апокалипсу чак и као неку врсту „изокренутог јеванђеља“.³

2.

С извесним довођењем у питање „апокалиптичког“ момента срећемо се, међутим, већ и у самој Библији. Додуше, оно ту не значи оспоравање идеје да ће свету и времену једном доћи крај – чини се да без те идеје хришћанство није могуће – већ порицање уверења да се тај крај већ сада приближио. Реч је о *Другој посланици Солуњанима* апостола Павла. Она је, како изгледа, најранији писани доказ да је код хришћана постојало веровање да „апокалипса“ није догађај који ће доћи у некој више или мање удаљеној будућности, него да се човечанство већ налази, такорећи, на прагу „страшног суда“, да му крај времена непосредно предстоји (упор. Motschenbacher 2000: 189). Овакво веровање је, очигледно, постојало у хришћанској заједници у Солуну, пошто апостол Павле опомиње адресате своје посланице да се не дају преварити вестима да је „дан Христов“ (тј. дан Христове коначне победе) већ дошао (*II Солуњанима* 2: 1-3).

2 Упор. Јунг 1959: 106: „Удвајање Христовог лика [...] објашњава се антиримским ресантиманом који су осећали јеврејски хришћани, који су поново прибегли свом Богу освете и ратничком Месији.“

3 Често се сматра да је посебно *Јованово јеванђеље* по духу потпуно супротно апокалипси (упор. Kovacs/Rowland 2004: 5, 26).

Ипак, одакле знамо и како можемо да тврдимо да крај света није дошао? Доказ за то се, према светоме Павлу, може извести из самог *Ошкривења*: он се састоји у томе што знакови Христовог доласка још увек нису присутни: наиме, Христ „неће доћи док не дође најприје отпад (тј. опадање од вере) и не покаже се човјек безакоња, син погибљи“, тј. Антихрист (*II Солуњанима* 2: 4). Ако, међутим, тај Христов противник још увек није дошао, томе је разлог што постоји нека сила која пречи или „задржава“ његов долазак. Одговарајући грчки термин за такву силу је управо *katechon* („оно што задржава“, како се каже у 6. стиху) или *katechôn* („онај који задржава“, у 7. стиху). *Katechon* је, дакле, земаљски супарник Антихриста – „ретардирајућа“ сила, отеловљена у некој институцији или особи, која „задржава“, односно одлаже, његов долазак (упор. Schmitt 1988: 29; McCormick 1997: 112).

Библија не даје одговор на питање шта је та сила која задржава Антихристово појављивање. Додуше, аутор *Друге посланице Солуњанима* полази од тога да хришћани којима се он обраћа већ знају о каквој се сили ради („И сада знате што задржава да се не јави у своје вријеме“, *II Солуњанима* 2: 6). Међутим, таква ситуација убрзо се променила: већ након једног или два века нико више није засигурно знао шта је конкретно свети Павле подразумевао под *katechonom*. Тиме се отворила могућност да се овај термин интерпретира на различите начине. Карл Шмит, који је у 20. веку обновио овај теолошки појам, показује да он није увек имао и исто значење. Функција *katechona* на почетку се углавном приписивала Риму, односно римском цару и његовој власти, при чему се полазило од тога да ће пропаст Римског Царства отворити простор за долазак Антихриста. Након пропасти Рима, она се доводила у везу са Византијом као наследницом Царства, или, касније, са Светим Римским Царством, односно његовим поглаваром (тако је, на пример, Фридрих Барбароса самога себе сматрао за *katechon*). Коначно, Тома Аквински је, на темељу свога учења о вишеструком смислу писма, функцију *katechona* приписао Римском Царству „у духовном смислу речи“, тј. католичкој цркви.⁴ Сам Шмит је у својим списима спорадично придавао наслов *katechona* и појединачним мислиоцима (нпр. савињију или Хегелу) који су, по његовом мишљењу, били способни да се одупру погубним тенденцијама времена, и да утолико у историји врше функцију *katechona* или „задржаватеља“, мада само у секуларном смислу (Grossheutschi 1996: 71-76).

⁴ Напротив, у реформацији се управо папа посматрао као „Антихрист“ (упор. Kovacs/Rowland 2004: 19-20).

Херменеутички плурализам у схватању *katechona* сам по себи није апсурдан. Напротив, могућност да се овај појам тумачи на различите начине управо одговара начину његове егзистенције, која је – то би морало важити за сваку есхатолошку категорију – увек конкретна и историјска. Стога Шмит тврди да је свако историјско доба имало свој *katechon*: „За сваку епоху у последњих 1948 година мора бити могуће да се наведе *katechon*“; наиме, ако прихватимо хришћанско тумачење историје, морамо извући и закључак да је место *katechona* у свако време морало бити попуњено, јер, „иначе нас више не би било“ (Schmitt 1991: 63).

3.

Иза фигуре *katechona* може се препознати двоструки став хришћанства као религије у односу на представу о будућој „апокалипси“. У ствари, апокалипса је исто толико предмет страха колико и надања. Такав двоструки став могао би се описати у терминима *double bind*-а. С једне стране, апокалипса се призива и жели, пошто у своје коначном резултату води до спасења. Овом, позитивном ставу према апокалипси одговара узвик којим се Јованово *Откривење* завршава: „Говори онај који свједочи ово: да, доћи ћу скоро! Амин. Да, доћи, Господе Исусе“. Али, пошто се спасење постиже само по цену крајње невоље, па чак и по цену извесног повлачења Бога из историје, и уз претходно, мада само привремено, појављивање „Антихриста“, апокалипса се истовремено и не жели.⁵ Пошто се, међутим, она истински не може и не сме спречити, „одбијање“ се претвара у напор да се апокалипса „задржи“ или „одложи“ на извесно време. Тиме на сцену ступа *katechon* – сила која, могло би се рећи, представља одговор на трауму апокалипсе.

Ипак, ни ово решење проблема није у потпуности задовољавајуће: амбиваленција хришћанства према апокалипси појављује се исто тако и поводом *katechona*.

У зависности од угла из којег сагледавамо став хришћанина према апокалипси, односно према сили која ову одлаже, добићемо релативно оптимистичке или претежно песимистичке, али увек двоструке, двосмислене тонове. Оптимистичке: *Откривење* тврди да након највећих пошести долази Царство небеско; дакле, са есхатолошког становишта, те пошести и нису ништа друго до

5 Као што се јасно види из текста посланице светога Павла, визије будућих догађаја из *Откривења* изазивале су велики страх: „Да се не дате ласно покренути од ума, нити да се плашите, ни духом ни ријечју, ни посланицом, као да је од нас послана, да је већ настао дан Христов.“ (*II солунјанима* 2:2).

увод у спасење; али, ако је тако, онда је енергија спасења, у извесном смислу, већ садржана у самој „погибељи“, и може се задобити непосредно из ове. Овим топосом обележен је читав један правац историје деловања *Откривења* у западној култури. Један од његових најпознатијих примера је познати дистих Хелдерлинове химне која носи наслов „Патмос“: „Али где је опасност, расте/И оно спасоносно“ (*Wo aber Gefahr ist wächst/Das Rettende auch*; Hölderlin 1985: 166-167). Међутим, с добрим аргументима може се тврдити да и Хајдегер говори из близине „апокалиптичког“ дискурса.⁶ Он се позива на цитиране Хелдерлинове стихове у свом предавању о техници, у којем настоји да препозна, на самом врхунцу епохе обележене владавином техничког „постава“ (*Gestell*), знакове избављења (Heidegger 1991: 28).

Али, постоји и песимистичко наличје тумачења апокалипсе, које се протеже и на схватање *katechona* и његовог деловања: тиме што непосредно задржава појављивање Антихриста, *katechon* истовремено, на посредан начин, одлаже Христову парусију, с обзиром да Христов долазак може да уследи једино након „Сатаниног чињења“, како се то каже у *Другој посланици Солуњанима*. *Katechon* је, дакле, и величина која је одговорна за одуговлачење са довршењем историје у последњем суду, а самим тим и за одлагање спасења. Штавише, са *katechonom* се појављује и једна нова опасност: могућност да се Христов обећани „други долазак“ претвори у заувек одгођени догађај – догађај који *увек* пада тек у будућност.⁷

4.

Поред амбиваленције која је иманентна ставу хришћанина према апокалипси, постоји још један скуп разлога којима се објашњава значај *katechona*; он стоји у ближој вези с политичком, односно друштвеном димензијом религије, и тиче се, посебно, односа хришћанства према политичкој власти.

Сузбијање апокалиптичких тенденција, које се може препознати у историји раног хришћанства, делом је произашло из промена у положају Цркве, која се из прогоњене постепено претварала у победничку и истовремено настојала да прилагоди своје учење новој политичкој стварности. Ова промена непосредно је погађа-

6 Упор. Деррида 1981: 464-465.

7 У могућности оваквог одгађања парусије може се препознати извесно приближавање јудаизму, односно његовом месијанском ишчекивању, које се никада не може окончати. У хришћанству се, ипак, више не ради само о ишчекивању Месије, већ другог Христовог доласка, пошто се онај први већ догодио (упор. Löwith 1990:225).

ла политичке импликације есхатологије, пошто је уништење Рима престало да се поставља као ургентан задатак: напротив, сада се пре радило о томе да се утемељи савез између Цркве и Царства. Такво кретање може се уочити још у време када је исповедање хришћанства било забрањено – код Иринеја, а затим и код каснијих црквених отаца, код којих је управо појам *katechona* играо веома значајну улогу (Grossheutschi 1996: 30-55). Наравно, извесна суспензија апокалиптичког присутна је већ у „изворном“ хришћанству, у мери у којој се оно уопште уобличава у цркву као заједницу верника, чији се живот управља према извесним правилима. Још Ерик Петерсон је рекао да Цркве може бити „једино под претпоставком да Христов долазак не предстоји непосредно“, тј. једино под условом искључења сваке „конкретне есхатологије“ (Петерсон 1929: 5); тачније, овај аутор везује настанак цркве за историјски изостанак обраћења Јевреја, који пречи или задржава испуњење месијанског очекивања и, према томе, делује управо као *katechon*: „Црква може да постоји само зато што Јевреји као од Бога изабрани народ нису веровали у Господа, због чега не може предстојати крај света“ (упор. Агамбен 2005: 24). У ствари, извесно настојање да се под контролом држе анархистички пориви, на делу је већ у цитираном одељку *Друге посланице Солуњанима*, у којем се „неуредном“, распуштеном животу – онаквом какав се већ може водити у свакодневном очекивању „краја“ – супротставља етика реда и рада, заснована, између осталог, и на стриктној економији узимања и давања („Јер кад бијасмо у вас, ово вам заповиједасмо да ако ко неће да ради да и не једе. Јер чујемо да неки неуредно живе међу вама, ништа не радећи [...]“, *II Солуњанима* 3: 10-11). На Западу су већ Тихоније и Августин изричито одбацили миленаризам, смештајући „хиљадугодишње краљевство“ о којем говори *Откривење* у временски период између два Христова доласка, и у којем владају Црква и Римско царство (Kovacs/Rowland 2004: 15-17). Континуитет историјског постојања Цркве захтева стално сузбијање апокалиптичких и хилијастичких тенденција. Зато и римски *империум*, којем се Јованово Откривење супротстављало, у историји хришћанства добија све позитивнији смисао. Црква се постепено приближава Царству (Motschenbacher 2000: 195-196), а након што је ово пропало, појављује се као његов једини прави наследник.

Констатацијом о престанку ривалитета између Цркве и Царства још увек није све речено. Много је важније уочити дубинске разлоге њиховог заједничког опирања апокалиптичким тенденцијама – разлоге њиховог „катехонтског“ деловања. Попут државе, и

црква представља структуру власти коју апокалиптички импулси могу да доведу у питање. Поготово историја средњег века показује да су апокалиптички покрети имали општи „анархистички“ правац, како против духовног, тако и против световног ауторитета. Одатле, међутим, произлази да се функција сузбијања „сила хаоса и анархије“, коју је Црква најпре преузела од Царства, касније може вратити са Цркве на секуларну власт: у новим историјским околностима, то је модерна држава, која и сама може да буде схваћена управо као „секуларизовани“ *katechon*.

Карл Шмит је управо у том кључу тумачио Хобзову теорију државе - Левијатана, чији је задатак да обузда латентне анархистичке силе скривене у хришћанству. Те силе се ослобађају признањем легитимности различитих приватних тумачења Библије, које је тековина реформације, али које води до екстремних консеквенци. Наиме, ово признање покреће грађански рат, који се може схватити као специфични облик у којем се апокалипса појављује код Хобза (Палавер 1995: 63-65). Држави припада задатак да сузбије деловање тих сила. У овој перспективи могу се, међутим, уочити далекосежне структурне аналогije између начина деловања католичке цркве и апсолутистичке државе: осудивши протестантизам, Тридентински сабор (1554-63) је инаугурисао иста начела за која ће се касније залагати и Хобз – принцип ауторитета у стварима религије, као и забрану тумачења Светога писма по сопственом нахођењу. Циљ Хобзове суверене државе, која, попут паганских, своје компетенције проширује и на духовну сферу, јесте, како Шмит каже, „учинити безопасним, у социјалном и политичком пољу, Христово деловање; де-анархизовати хришћанство“, мада уз истовремено задржавање његових легитимишућих учинака. (Schmitt 1991: 243). Интерпретација Светог писма коју је Хобз дао у свом *Левијатану*, којом се тврди да је Христов циљ била обнова јеврејског царства у његовом *политичком* облику, стоји у сагласности са овим Шмитовим тумачењем.

5.

Обликујући овакав пројекат државе, Томас Хобз је, како Карл Шмит сматра, изрекао и научно утемељио исте оне увиде које ће касније, у легенди о „Великом инквизитору“, формулисати Достојевски. Да ли се онда, полазећи од изложених резултата, у лицу Великог инквизитора може препознати управо својеврсни *katechon*? Чини се да је управо такво било Шмитово мишљење. Парадоксално, Шмит

пристаје уз становиште „Великог инквизитора“, и настоји да га окрене против аутора тог литерарног лика, Достојевског.

Шмит о Достојевском не говори често, а када то чини, он у њему препознаје пре свега противника католичке цркве и носиоца „анти-римског афекта“ (упор. Schmitt 1996: 2, 4, 31). У поеми о Великом инквизитору, коју приписује Ивану Карамазову, Достојевски је заиста представио један одређени облик католицизма као прикривени атеизам. У Севиљи 16. века, у време највећих прогона инквизиције над јеретцима, Исус се накратко враћа на земљу и појављује међу људима. Пошто га је препознао на улици, „Велики инквизитор“ га хапси и одводи у тамницу. У разговору који с њим води касније у току ноћи, Велики инквизитор излаже Исусу разлоге због којих он и не треба више да се враћа на земљу и доводи Цркву у неприлику: уместо тога, његова је дужност да наследницима светог Петра препусти да и надаље, као и до сада, врше власт над верницима и брину се за њихово блаженство. Додуше, они то треба да чине „у Христово име“, скривајући од своје пастве тајну да Царство небеско у стварности не постоји (Достојевски 1968: II, 314-338).

Легенда о Великом инквизитору замишљена је као критика једног историјског изобличења хришћанства. Шмит, међутим, у Достојевском види прикривеног анархисту, који је сопствени атеизам пројектовао у Римску цркву. Занимљиво је приметити да је овај тип критике у основи идентичан оним оспоравањима Достојевског која су још неколико деценија раније дошла од стране руске православне реакције, обележене, као и Шмит, највећим непријатељством према сваком облику „анархизма“ (упор. Леонтјев 2002). Уосталом, Шмитова квалификација Достојевског је добро заснована, барем у делу у којем је реч о његовом латентном анархизму: Берђајев, који је високо вредновао идеје Достојевског, такође је описао „легенду о Великом инквизитору“ као „најреволуционарнији и у највећој мери анархистички спис“ (Берђајев 2002: 336). Међутим, када долази од Шмита, оптужба због анархизма и атеизма има и додатну тежину: Шмит доводи у питање идеје Достојевског и његове нападе на католичку цркву ослањајући се при том на своје тумачење *katechona*; али, већ Достојевски у склопу своје наратије доводи до речи једног становиште које је противно његовој сопственој „апокалиптичкој“ тенденцији, и које има изразите заједничке црте са Шмитовим учењем о *katechoni*.⁸

8 Упор. о томе сведочанство једног савременика, Јакоба Таубеса: „Одавно сам у Карлу Шмиту наслутио инкарнацију Достојевсковог „Великог инквизитора“. Заиста, током једног бурног разговора у Плетенбергу 1980. Карл Шмит ми је рекао да онај ко не увиђа

Схватања Достојевског обележена су препознатљивим апокалиптичким моментом (упор. Берђајев 2002, 370).⁹ То посебно важи за саму легенду о Великом инквизитору, која је пуна алузија на текст *Откривења*. Ипак, у извесном смислу, легенда о Великом инквизитору представља „преокренуту апокалипсу“. То се може одмах видети ако се њен завршетак упореди са крајем *Откривења*.

Библијски спис се, наиме, завршава обећањем Христовог другог доласка („И ево ћу доћи скоро, и плата моја са мном, да дам свакоме по дјелима његовијем“, 22: 12), односно ауторовим позивом Христу да „дође“ („Да, дођи, Господе Исусе“, 22: 20). Тај позив изражава надање, основни хришћански став према апокалипси. Чак и Дерида, који настоји да деконструише апокалиптички дискурс, у ствари оставља места за ово „дођи“ (*viens*) из *Откривења*, претумачујући тај перформатив у позив упућен Другоме – који не мора нужно бити Христ, али чије долажење, управо због упућеног позива, добија „апокалиптички“ карактер.¹⁰

Сасвим је другачији крај легенде о Великом инквизитору. Овај закључује свој дуги говор пред утамниченим Исусом следећим речима: „ако постоји ико ко је већма од свих заслужио нашу ломачу, то си ти! сутра ћу те спалити. *Dixi*“ (Достојевски 1968: II, 332). Ипак, у коначном исходу, поема се завршава овако: „Кад је инквизитор ућутао, он неко време чека да чује шта ће му заробљеник одговорити. Тешко му пада његово ћутање. ... Старац би желео да му овај што рекне, па макар и што горко, страшно. Али он се наједном, ћутећи, приближава старцу, и тихо га љуби у његова бескрвна деведесетогодишња уста. Старац уздрхти, нешто се покрене на крајевима усана његових; он иде к вратима, отвара их и говори му: Иди, и не долази више... не долази никако... никада, никада! И пушта га, у тамне градске улице. Заробљеник одлази.“ (Достојевски 1968: II, 335).

Пошто је Исус и на пресуду Великог инквизитора одговорио љубављу, овај му каже да више никада „не долази“. Овакав крај представља супротност апокалиптичког позива, и то много више него што би то било Христово спаљивање. У ствари, Исусова смрт

да је „Велики инквизитор“ напросто у праву против свих занесењачких потеза исусовске побожности, није разумео нити шта је то Црква, нити шта је Достојевски – против сопственог уверења – „принуђен силом проблема, стварно рекао“ (наведено према Meuter 1993: 488-489). – О паралели између Шмитовог *katechona* и приказа католичке цркве у „легенди о Великом инквизитору“, упор. Палавер 1995: 62-63.

⁹ Берђајев чак тврди да се религиозне идеје Достојевског могу схватити једино у светлу апокалиптичких сазнања (Берђајев 2002, 365).

¹⁰ Derrida 1981: 476-478.

на ломачи значила би само понављање његовог распећа, које би још увек оставило места за његово поновно ускрснуће и будући други долазак. Велики инквизитор се, међутим, залаже за то да се и сама могућност другог доласка унапред искључи, већ у садашњем тренутку. Инквизиторове речи садрже, дакле, јасно упућивање на апокалипсу; међутим, оне подсећају на њу управо због тога што доносе негацију позива из Јовановог *Откривења* (Палавер 1995: 63).

И на бројним другим местима у своме делу, Достојевски је хришћанству које је описано у легенди о Великом инквизитору – религији католичке цркве – приговарао због његовог савезништва, односно континуитета са „Римом“, градом који је аутор *Откривења* означио као „нови Вавилон“ (упор. Розанов 1982: 190). Тешко се може оспорити да је „антикатолички афекаат“, о којем Шмит говори, постојао код Достојевског. При свему томе, поглавље „Велики инквизитор“ не своди се само на просту критику католицизма.¹¹ То показују већ и реплике „аутора“ легенде, Ивана Карамазова, који не жели да западне у површну полемику с „католицима“; брату Аљоши он чак поставља питање: „Зар ти заиста мислиш да је сав тај католички покрет последњих векова збиља само пука жеља за влашћу, једино ради прљавих блага? А да те то отац Пајсиј тако не учи?“ (Достојевски 1968: II, 333).

У ствари, сродности између Римског Царства и католичке цркве произлазе једино из функције *katechona* која обома припада; на примеру Шмитовог тумачења Хобза, показало се да ова иста функција припада и модерној држави, да није ограничена само на једног носиоца.¹² Ако желимо да разумемо ту функцију, морамо, дакле, покушати да превазиђемо конфесионална и идеолошка ограничења.

6.

У сукобу између једног анархистички настројеног Христа и Великог инквизитора, Карл Шмит се једнозначно сврстао на страну овог последњег. Међутим, управо схватања Достојевског допуштају да се Шмитова позиција – посебно, његова самоидентификација са

¹¹ Упор. Берђајев 2002: 319, Франк 2002: 372.

¹² Аналогно томе, Шмит повлачи неочекивану паралелу између Хобза и католичког политичког мислиоца Доноса Кортеса, и то због схватања, које им је заједничко, о превазиђености традиционалног појма легитимности, који је везан за краљевску власт (Schmitt 1922: 46).

историјским силама које „одлажу апокалипсу“ – подвргне критици.

Као и *katechon* уопште, и Велики инквизитор је „антиапокалиптичка“ сила. Он се супротставља другом Христовом доласку, јер заједно с њим иду хаос и уништење. Истовремено, Велики инквизитор је активни носилац конзервативне политизације хришћанства, за коју се у својим списима – пре свега у *Полицичкој теологији* – залагао и Карл Шмит.

Поменуто политизација хришћанства произлази из настојања да се оно прилагоди условима човекове земаљске егзистенције, ради чега су неопходни ред и принуда – дакле, сузбијање човекове слободе, упркос томе што се Христ залагао управо за њу. Сагласно оваквом циљу, Велики инквизитор сву своју енергију улаже у обезбеђење функционисања Цркве као организације којој на срцу лежи једино овоземаљска добробит њених чланова. Деловање Великог инквизитора произлази, дакле, из једног облика „човекољубља“. То човекољубље се, ипак, радикално разликује од Христове љубави према човеку као слободном, бесмртном бићу: „љубав“ Великог инквизитора одговара његовим уверењима о темељној слабости људске природе, што значи, о њеној неспособности да носи терет слободе и да „презре земаљски хлеб ради небеског“ (Достојевски 1968: II, 324). Оваква љубав се заснива на извесном „антрополошком песимизму“, који је и Шмит сматрао јединим гледањем на људску природу које је подесно да заснује аутентично мишљење политичког феномена.¹³

Политизација хришћанства, у којој је Достојевски препознао савез Цркве са Антихристом, проистиче из саме логике *katechona*. „Задржавање“ апокалипсе изворно је било мотивисано настојањем да се сузбије претња коју представља Антихристово деловање. Међутим, сузбијање те претње одлаже и долазак Царства небеског. Објективно посматрано, деловање *katechona* има за свој učinak спречавање продора трансценденције у свет, и то на неодређено време. Ако је, међутим, Христов други долазак заувек одгођен, ако је његово обећање испразно, то значи да ни његова прва појава у историји није била аутентична. Одатле, опет, произлази да није било ни „искупљења грехова у Христу“. Порицање искупљења, међутим, јесте управо оно што је најсвојственије Антихристу. Стога се „поправљање“ Христове поруке од стране Цркве, о којем је реч на крају легенде о Великом инквизитору, у ствари своди на њену потпуну негацију.

¹³ Упор. Schmitt 1987: 59-68.

Није случајно што су неки од Шмитових савременика у њему лично препознали управо сродност са „Великим инквизитором“.¹⁴ у аргументима које излаже овај лик Достојевског могу се с лакоћом идентификовати и други појединачни елементи Шмитове сопствене позиције. То можда понајпре важи за опис поменутог подухвата „поправљања хришћанства“ помоћу „чуда, тајне и ауторитета“. Ова три средства немају чисто формални карактер, како су сматрали неки тумачи Достојевског (упор. Motschenbacher 2000: 327-328). Она су подложна и садржинском тумачењу, које, у историјском контексту, открива њихове сложене односе међузависности.

У легенди о Великом инквизитору, „тајна“ означава скривени савез између Цркве и Антихриста (Достојевски 1968: I, 328). Како се показало, тај савез је настао из потребе да се отклони претња од анархије, која потиче од апокалиптичког импулса хришћанства. Да би се овај резултат могао остварити, неопходно је да се хришћанство повеже са „ауторитетом“, тј. са земаљском политичком влашћу. У својој *Политичкој теологији* Карл Шмит се, међутим, залагао за успостављање овакве везе. Коначно, попут Великог инквизитора, Шмит је у први план теорије права и политике ставио управо обновљени теолошки појам чуда – тј. божанском интервенцијом произведеног „изузетка“ у односу на природне законе – који се први био нашао на удару просветитељске критике Библије. Шмитов покушај рехабилитације овог појма мотивисан је његовим настојањем да доведе у питање апсолутизацију закона, карактеристичну за теорије правне државе, и тако отвори поље за своју концепцију „суверености“ као највише политичке власти која није ограничена никаквим правом (Schmitt 1922: 37).

Напротив, разлог због којег је Достојевски из свог концепта хришћанства искључио деловање путем чуда било је његово мишљење да је такво деловање неспојиво са добровољним веровањем, тј. са човековим слободним пристајањем,¹⁵ на којем се истинска религиозност једино може засновати. За Достојевског „чудо“ је унутрашња принуда над човековим разумом, која је подједнако супротна слободи као и сваки спољашњи „ауторитет“.

Ово поређење схватања двојице аутора дозвољава нам да препознамо најважније ограничење Шмитовог учења о *katechoni*. Оно се састоји у немогућности да се у концепту његове „политичке теологије“ нађе места за човекову слободу. Тема слободе, о којој се у легенди о Великом инквизитору, како је Берђајев рекао, „расправља

14 В. горе, бел. 8.

15 Упор. Miler-Lauter 1986: 43-51.

прикривено“ (Берђајев 1981: 153), у Шмитовим списима сасвим је одсутна. У ствари, њено одсуство стоји у непосредној вези са глорификацијом лика „Великог инквизитора“;¹⁶ овај је настојао да скине са хришћана терет апокалиптичког ишчекивања – да их ослободи страха, али, можда пре свега, да их растерети саме слободе.

Данас се, међутим, и сама апокалипса доживљава као својеврсно растерећење. Пред свеприсутном медијском тривијализацијом „краја света“ губи смисао свако озбиљно настојање да се „задржи“ његов долазак. Може се рећи да стојимо у једној димензији „с оне стране“ *katechona*. Поставља се, ипак, питање да ли се и такво стање ствари може мислити у терминима апокалипсе и, ако је то случај, преко које њене фигуре? Да ли је реч о апокалипси саме апокалипсе, или – мање претенциозно – о њеном довршењу? Или, управо због тога што се кретање откривања никада не закључује, о једној „апокалипси без краја“? Наравно, на та питања овде се не може дати коначан одговор.

Литература

Agamben 2005: G. Agamben, „Ökonomische Theologie. Genealogie eines Paradigmas“, in: B. Witte/M. Ponzi (Hrsg.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin: Erich Schmidt, 20-31.

Berđajev 1981: N. Berđajev, *Duh Dostojevskog*, Beograd: NIRO „Književne novine“.

Berđajev 2002: N. Berđajev, „Veliki inkvizitor“, u: F. M. Dostojevski, *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica: CID, Banja Luka: Romanov, 319-370.

Derrida 1981: J. Derrida, „D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie“, in: *Les fins de l'homme – à partir du travail de Jacques Derrida* (sous la direction de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy), Paris: Galilée, 445-479.

Dostojevski 1968: F. Dostojevski, *Braća Karamazovi I-II*, Beograd: Rad.

Frank 2002: S. Frank, u: F. M. Dostojevski, *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica: CID, Banja Luka: Romanov, 371-381.

Grossheutschi, Felix: *Carl Schmitt und die Lehre vom Katechon*, Berlin: Duncker und Humblot.

Heidegger 1986: M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer.

Heidegger 1991: M. Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen: Neske.

Hölderlin 1985: F. Hölderlin, *Kruh i vino*, Split: Logos.

¹⁶ Поред већ наведених Шмитових исказа, карактеристична је, на пример, и формулација из *Политичке теологије*, у којој аутор приписује Доносу Кортесу „самосвесну величину духовног потомка великих инквизитора“.

- Jung 1959: C. G. Jung, *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, New York: Pantheon Books.
- Kovacs, Rowland 2004: J. Kovacs, R. Christopher, *Revelation: the Apocalypse of Jesus Christ*, Malden/ Oxford/ Karlson: Blackwell.
- Leontjev 2002: K. Leontjev, „O svetskoj ljubavi: govor F. M. Dostojevskog na Puškinovoj svečanosti“, u: F. M. Dostojevski, *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica: CID, Banja Luka: Romanov, 79-103.
- Lorens 2009: D. H. Lorens, *Apokalipsa*, Beograd: Službeni glasnik.
- Löwith 1990: K. Löwith, *Svjetska povijest i događanje spasa*, Zagreb: August Cesarec, Svjetlost: Sarajevo.
- McCormick 1997: J. P. McCormick, *Carl Schmitt's Critique of Liberalism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meuter 1993: G. Meuter, *Der Katechon: zu Carl Schmitts fundamentalistischer Kritik der Zeit*, Berlin: Duncker und Humblot.
- Miler-Lauter 1986: V. Miler-Lauter, *Dijalektika ideja Dostojevskog*, Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Motschenbacher 2000: A. Motschenbacher, *Katechon oder Großinquisitor? Eine Studie zu Inhalt und Struktur der Politischen Theologie Carl Schmitts*, Marburg: Tectum Verlag.
- Palaver 1995: W. Palaver „Hobbes and the Katechon: The Secularization of Sacrificial Christianity“, *Contagion, Journal of Violence, Mimesis and Culture* 2, 57-74.
- Peterson 1929: E. Peterson, *Die Kirche*, München: Beck.
- Rowland 1982: C. Rowland, *The Open Heaven*, London: SPCK.
- Rozanov 1982: V. Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Beograd: Grafos.
- Schmitt 1922: C. Schmitt, *Politische Theologie*, München und Leipzig: Duncker und Humblot.
- Schmitt 1987: C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker und Humblot.
- Schmitt 1988: C. Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin: Duncker und Humblot.
- Schmitt 1991: C. Schmitt, *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951*, Berlin: Duncker und Humblot.
- Schmitt 1996: C. Schmitt, *Roman Catholicism and Political Form*, Westport, CT/London: Greenwood Press.

Vladimir Milisavljević

DAS AUFHALTEN DER APOKALYPSE: DER KATECHON UND DER GROSSE INQUISITOR

Zusammenfassung

In der neutestamentlichen Literatur wird unter dem Terminus „Katechon“ die geschichtliche Macht verstanden, die, indem sie das Aufkommen des Antichrist aufhält, zugleich das darauffolgende Ende der Welt oder die Apokalypse aufschiebt. Der theologische Katechonbegriff ist von Carl Schmitt im 20. Jahrhundert reaktualisiert und zu einer Möglichkeitsbedingung der sich im Warten auf das zweite Kommen Christi verlaufenden Geschichte erhoben worden. Schmitt misst dem Katechonbegriff eine positive Rolle bei, weil er glaubt, dass dieser Begriff eine Zurückdrängung von bedenklichen anarchistischen und apokalyptischen Impulsen erlaubt und zugleich die Ausgestaltung des Christentums zu einer diesseitigen politischen Größe möglich macht. Mit der Lehre vom Katechon meldet sich aber auch die Gefahr, dass das Christentum den Mächten dieser Welt – vor allem der politischen Macht – preisgegeben werde. Das Ziel dieses Textes ist nachzuweisen, dass Dostoevskijs Legende vom Grossen Inquisitor eben diesen Problemkreis thematisiert. Die vom grossen Inquisitor gegebene Darstellung der Kirche weist alle charakteristische Merkmale eines „Katechon“ auf. Zugleich darf die Auffassung von der Freiheit und unendlicher Wert der menschlichen Person, die Dostoevskij den Argumenten des Grossen Inquisitors entgegenstellt, als eine Antwort auf die Schwierigkeiten, denen sich das Projekt eines radikal säkularisierten Christentums aussetzt, verstanden werden.

Schlüsselwörter: Anarchie, Apokalypse, Atheismus, Christentum, Katechon

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Никола М. Бубања
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ЧЕЖЊА ЗА НОВИМ ПОЧЕТКОМ: ДЕРИДА, МИЛТОН И ОБЕЋАЊЕ АПОКАЛИПСЕ

У циљу аналитичког раскривања (симболичко-литерарне) могућности новог отпочињања као апокалиптичног обећања, у раду се приступа контрастирању Милтонове апокалиптике са Деридиним мишљењем апокалипсе. Читањем релевантних текстова оба аутора, у Милтоновом случају допуњеним одговарајућим књижевно-историјским контекстом, најпре се разлаже делимично терминолошко несагласје између двојице аутора (апокалипса пре свега схваћена као чин откривања, односно апокалипса првенствено разматрана као чин (катастрофалног) краја света и искуства), а које се показује резултатом (или манифестацијом) супротстављених гледања на вредности и саму могућност апокалиптичног дешавања. Допуштајући могућност „бајковито текстуалног“ апокалиптичног догађаја, Дерида га види у контексту псеудомесијанског филозофског ендизма, интелектуално-политичког ескапизма, или имплицитне ангажованости на деструктивној девијацији реалности („фабулизацији“, односно конструисању реалности на темељи-ма (апокалиптичне) бајке). Милтон, пак, на апокалиптични догађај, као део иманентне реалности колико и текстуалне разраде, гледа првенствено у контексту његових „позитивних вредности“ оличених у могућности губљења доживљаја света и докучења жудње за новим почетком. Закључује се да Милтонов поетски гест према трансцендирању краја и апокалиптичном обећању афирмише способност литературе да уобличава и (литерарном) искуству нуди неопходну симболичку истину краја и почетка, истину која води с оне стране Деридине филозофске апорије краја и успоставља са њом интелектуално-духовну равнотежу.

Кључне речи: (пост)апокалипса, ендизам, миленаризам, есхатон, крај, почетак/почетност

У расправи у нас преведеној под насловом „О апокалиптичном тону усвојеном недавно у философији“ Жак Дерида је, између осталог анализирајући и „Откривење светог апостола Јована бого-слова“, о апокалипси углавном говорио као о претњи. Обећање и претња, као два пола доживљавања апокалипсе, наизглед добро кореспондирају са два данашња значења појма апокалипсе:

1) „Откровење Јованово, последња књига Библије, која говори о свршетку света“ и 2) „општа пропаст, страховита катастрофа“ (Клајн, Шипка 2008: 140). Међутим, по Дерида је управо апокалипса схваћена као откровење и откривање – катастрофална, баш тој импликацији откривања Дерида приписује претећи, страшни карактер.

„Археологијом“ термина „апокалипса“ Дерида се позабавио у раној фази наречене расправе: напоменувши најпре да је грчко „*apokalypsis* ... превод деривата хебрејског глагола *gala*“ (Дерида 1995: 5), он, након релативно кратке анализе, резимира позивајући се на закључке Андреа Шуракија, француском преводиоца „Откривења светог апостола Јована богослова“: „нигде реч *apocalypse*... нема... значење које је добила у француској и другим језицима: страшна катастрофа“ (Дерида 1995: 10). Осим релативне сажетости – у поређењу са анализом значења Џојсовог „да“ у *Уликс ѓрамофон* (в. Дерида 1997: 5-69) – неубичајено је, с обзиром на његова данас опште позната гледишта о нестабилности и неодредивости значења језика (Sim 1999: 31), и Деридино настојање да овде „затвори“ и ограничи значење термина на лексичко поље откривања, подизања вела, раскривања.

Фокусирајући се на апокалипсу у овим значењима, Дерида, дакле, обећање *откровења истине* проказује као лажно, неиспуњиво, празно: апокалипса је, каже он, „...без апокалипсе, једна апокалипса без визије, без истине, без откровења, послања... адреса без поруке и без дестинације, без пошиљаоца и одредивог примаоца...“ (Дерида 1995: 79). Имајући у виду „Откривење светог апостола Јована богослова“, Дерида се тужи на „толико упутница, толико гласова ... превише људи на линији“ (Дерида 1995: 62). „Откривење светог апостола Јована богослова“ свакако није узор стилско-мисаоне прецизности: Џорџ Бернард Шо је сопственик ноторне изјаве да је ова књига Библије „необична белешка о визијама једног наркомана“ (“a curious record of the visions of a drug addict”, Shaw 1933: 73). У „Откривењу светог апостола Јована богослова“ се, дабоме, наводи да је његова садржина у ствари садржина посланице коју шаље Бог, Исусу, а коју овај подаје анђелу, који је пак преноси/диктира извесном Јовану са Патмоса. То „разноречје“ је за Дериду „изван... израчунљиве множине“ (Дерида 1995: 63). „Не знамо“, вели он, „коме припада апокалиптичка порука, она прескаче са једног места одашиљања на друго...“ (Дерида 1995: 63). Та неодредива множина њених гласова, пошиљалаца, посредника и прималаца је

између осталог и чини јаловим посланством, празним обећањем – претњом истини.

Но, није ту реч само о „Откривењу светог апостола Јована богослова“ – сваки апокалиптични говор је по Дерида претња, укључујући ту и његов сопствени. Јер и ова Дерида расправа је заправо једно откривење, једно пророчанство апокалипсе: она је дата апокалиптичним тоном (јер Дерида у првој реченици ове расправе каже „говорићу о апокалиптичном тону, односно апокалиптичним тоном“¹), али и њено саопштење је апокалипса апокалипсе, откривање истине о одсуству истине. Деридин апокалиптични говор јесте претња нашем (умишљеном) праву на истину, а та претња је и једино обећање Деридине есхатолошке реторике.

Можда је ова Дерида, како је Кирк Бојл квалификује – „опсесивна“ (Boyle 2006: 4) заокупљеност претњом коју представља *откривање* (истине), донекле мотивисана и паралелном дискусијом вођеном у истом тексту, али не о идентитету истине, него о идентитету филозофа као онога ко истини тежи. У том смислу је значајно напоменути Деридину окренутост претњи „раскривајућих значења“ апокалипсе, „...нарочито, идеји разголићивања“ (Дерида 1995: 10). Можда се Дерида овде донекле оградио од озбиљности и опресивности апокалипсе схваћене као претње општом нон-шалантношћу приступа, али и дозом хумора, ироније, пародирања, можда и баналности и вулгарности. Та реч, *apocalypsis*, веома успели грчки превод хебрејске речи *gala*, каже Дерида, значи пре свега откривање, раскривање, разголићивање истине, али и свега „што је до тада било омотано, повучено, резервисано, на примјер тијело кад се скине одјећа или главић кад се приликом обрезивања уклони кожица“ (Дерида 1995: 10). Апокалипса је, дакле, разматавање, подизање вела са истине, али и са полног органа; она се може односити и на обрезивање, опет као форму откривања. Али чак и ово банализовано, можда и пародирано откривање, за Дерида је изразито опасан, претећи чин: „оно што изгледа најзначајније у свим библијским примјерима ... јесте то што је кретња разголићења или показивања, *апокалиптички јокреши*... озбиљнији, понекад кривљи и опаснији од оног што следи и онога што може проузроковати, на пример спаривања“, додаје он, цинично (Дерида 1995: 10-11).

Ако се питање идентитета (правог) филозофа своди на старо питање легитимитета методологија откривања истине, онда се и

1 Овај детаљ се не види у горе цитираном српском преводу, али је задржан у енглеском преводу Џ. П. Ливија Млађег (John P. Leavey Jr.): “I shall speak then of (with) an apocalyptic tone in philosophy.” (Derrida 1982: 63).

Деридина усресређеност на апокалипсу као откривање и истину показује и као својеврсни прилог расправи „ко је софиста, а ко прави филозоф? Ко је мистагог, а ко демистификатор? Ко је про-светитељ, а ко опскурант? Није Деридино пародирање Кантовог текста о претњи коју по његову визију филозофа представљају мистагози само у вези са апокалипсом и истином, већ баш и са том старом опозицијом мистификатор – демистификатор. Познате су, дабоме, оптужбе изречене на рачун Деридине опскурности: он сам у овом истом тексту каже „свако од нас је мистагог и *Aufklärer*... (Дерида 1995: 43), можда и бранећи се од тих оптужби. Можда је „помобрбљилон“ (*potobabble*), његов легитимитет, смисао, апологија, макар један од узрока интензитета, ентузијазма са којим Дерида приступа „деконструкцији“ концепта откривања пуне, чисте истине.

Но, Дерида, наравно, не може у потпуности искључити значење катастрофе из појма апокалипсе, што показује већ и у нареченој расправи тиме што апокалипси очито приписује и значење краја, па чак и заснива своју аргументацију на овом значењу (в. Дерида 1995: 46-48). Он иначе другде непосредно пише о катастрофалном (нуклеарном) уништењу света, премда му и тада жели одрећи право да се назове апокалиптичним догађајем, па га чак одређује као уништење без апокалипсе, односно без (откривања) истине (в. Derrida 1984: 27).

Свеједно, кад расправља о катастрофалном (нуклеарном) крају света, Деридин дискурс је готово у потпуности лишен тензије: катастрофа је за Дерида мање претећа од откривања. На једном конгресу посвећеном сада већ готово заборављеној нуклеарној критици, Дерида је говорио о апокалиптичном дискурсу, говору и тексту о нуклеарној апокалипси као о покушају да се њена претња укроти, и разоружа (в. Derrida 1984: 21). Како он каже, апокалиптични дискурс ове врсте је покушај да се изврши доместикација апокалипсе: нуклеарни рат (апокалиптична катастрофа) је „феномен чија је најважнија карактеристика та што је од главе до пете *бајковито шекшуални*“ (“a phenomenon whose essential feature is that of being fabulously textual, through and through”, Derrida 1984: 23). За разлику од „обичних“ ратова, каже Дерида, нуклеарни рат се никада није догодио – он је хипотеза, фантазам без преседана – то је „не-догађај“ (“non-event”, Derrida 1984: 23). Пролиферација дискурса и литературе о нуклеарној апокалипси можда представља процес доместикације апсолутно „другог“, процес који скрива тајну наду, или можда лукаво конструисано (раз)уверавање да се апокалипса

на крају једино тако и може догодити – у тексту (в. Derrida 1984: 23). Поигравајући се двоструким значењем (у енглеском преводу) речи *missive* у смислу „писмо, посланица“ и у смислу „пројектил“ (*missile*), Дерида изједначава пројектиле са текстом: „...данашњи се пројектили ... више него икада пре дају описати као писане депеше...“ (“...today’s missiles ... allow themselves to be described more readily than ever as dispatches in writing” Derrida 1984: 29).

Али опет, ноншалантно разуверавање је сумњиве истинитости и још сумњивије (зло)намерности – утеха је можда и сама прерушена и утолико опаснија претња. Јер управо је нуклеарна апокалипса „(другим речима бајка), оно што покреће ... безумну капитализацију софистицираног наоружања...“ (“(in other words the fable) that triggers ... senseless capitalization of sophisticated weaponry...” Derrida 1984: 23). „Реалност ... се изграђује на темељима бајке, на основу догађаја који се никада није догодио ... догађаја о коме се може једино говорити ... људски изум (у сваком смислу речи „изум“) ... или ... заправо, [изум] који тек треба изумети“ (“Reality ... is constructed by the fable, on the basis of an event that has never happened ... an event of which one can only speak ... an invention by men (in all the senses of the word "invention") or ... rather, remains to be invented” Derrida 1984: 23-24).

*

За разлику од Дериде, Милтон је, почев од 1630-тих, био уверен да је апокалипса неизбежна и иманентна (в. Partrides 1984: 221), а у својој заокупљености последњим судом није био усамљен: негови савременици били су махом уверени да је апокалипса ту, иза угла, да само што се није десила, или да је већ почела да се дешава (в. Partrides 1984: 221-222). Свет је, сматрали су они, био у фази труљења; Сунце и Месец, мислили су, нису више били истога сјаја; биљке су некада биле лековитије и хранљивије, а људи дуговекији и виши – буквално се мислило да су људи растом постали нижи него некада (в. Partrides 1984: 222). Сви су у седамнаестом веку видели да су се многи делови пророчанства Јована са Патмоса већ остварили: не само да је апокалипса већ ту, не само да је последњи час света, него се апокалипса већ готово и сама завршила (в. Partrides 1984: 222). Истакнути интелектуални „партизани апокалипсе“ обухватили су и људе из Милтоновог непосредног окружења: Џозефа Мида (*Joseph Mede*), Милтоновог татора са Кембриџа и аутора опште признатог *Clavis Apocalyptica*, Самјуела Хартлиба (*Samuel Hartlib*) који

је одиграо извесну улогу у преводу Мидовог дела на енглески, те Стивена Маршала (Stephen Marshall) и Едмунда Калумија (Edmund Calamy), који су чинили Сметкунуус групу коју је Милтон бранио (в. Partrides 1984: 222).

Као што се из горе наведеног види, фасцинираност Милтона и његовог времена апокалипсом била је фасцинираност крајем света – апокалипсом схваћеном као страшном катастрофом. Свако време, дабоме, доживљава себе као последње, као време есхатолошко: како каже Френк Кермод, „једна осебујност маште је та што је она увек на концу ере“ (“it is a peculiarity of imagination that it is always at the end of an era”, Kermode 2000: 96). Никад нисмо негде усред историје, већ смо, обећавамо себи, надамак есхатона, климакса историје – надамак апокалипсе. Можда је тај осећај докрајчености света последица наше људске склоности да романтизујемо прошло, да га гледамо кроз окулар носталгије, али је и начин да себи дамо на значају, да поласкамо сопственој гордости, да себе убедимо како нам се нешто дешава, нешто епохално, јединствено, оригинално и можда непоновљиво. Вера, нада или чежња за апокалиптичним дешавањем је начин на који себе и своје доба испуњавамо смислом.

Наравно, као и она пре њега, постмодерно доба је било итекако склоно промишљању апокалиптичног краја (света): Лиотард у *Нечовеку* пише да је очекивана експлозија Сунца „једино озбиљно питање са којим се човечанство данас сусреће“ (“the sole serious question to face humanity today”, Lyotard 1991: 9). Ни сам Дерида, наводећи дуг каталог примера (пост)модерног „ендизма“, не може да га избегне: „свршетак историје, свршетак класне борбе, свршетак философије, смрт Бога ... свршетак субјекта, свршетак човјека, свршетак Запада, свршетак Едипа, свршетак земље, *Apocalypse now* ... у катаклизми, огњу, крви, земљотресу из темеља, напалму који силази с неба из хеликоптера...“ (Дерида 1995: 48). Деридино настојање да ендизму учини крај и само је део истог настојања. Међутим, Деридина апокалипса апокалипсе, његово настојање да укине дефинитивност краја, укида и могућност онога што је крај већ вековима чинило привлачним – нови почетак. Ако је „немогуће мислити крај ... било чега јер је крај граница, а да бисте границу мислили морате бити с обе стране те границе“ (“it's impossible to think an end ... of anything at all, since the end's a limit and to think it you have to be on both sides of that limit”, Lyotard 1991: 9), онда је немогуће мислити и почетак. Изостанак овог почетка је изостанак губљења доживљаја света, изостанак ослобађања од терета пролонгиране свести осуђене на бесмислену егзистенцију презреле но-

сталгије и гњиле меланхолије лишене чак и способности да почетак жуди. У том намереном порицању и укидању динамике почетка и краја лежи можда и највећа претња Деридине концепције.

Насупрот овоме, Милтонов богати и разнолики допринос „апокалиптици“ је од почетка до краја прожет вером у апокалиптични преображај искуства света: већ „Ода јутру Христовог рођења“ (“On the Morning of Christ’s Nativity”) садржи апокалиптичну визију (155-167) чијем ће духу Милтонова апокалиптика до краја остати верна:

Црвени огањ и тињајући облаци избијају.
Остарила Земља препаднута
Од ужаса тога јака
Од обода до средишта ће се стрести;
[...]
Тад ће најзад блаженство нам
Пуно и потпуно бити

(...the red fire and smoldering clouds out-break.
The aged earth aghast
With terror of that blast
Shall from the surface to the center shake;
[...]
And then at last our bliss
Full and perfect is (Milton 1999: 21-22, стих. 159-166)

Огањ је, дабоме, Милтону био доступно, имагинатвно и интелектуално пријемчиво апокалиптично средство (уп. Partrides 1958: 181-182) – начин концептуализације катастрофе упоредив са поплавама у Месопотамији и нуклеарним бомбама модерног света (уп. Kermod 2000: 95-96). Оно што је, међутим, овде карактеристично јесте да се апокалиптично уништење планете огњем, схвата као позитивни климакс историје, као смена остарелог подмлађеним.

У првој апокалиптичној визији *Изгубљеног раја* наилази се на исти резултат катаклизмичног огња: апокалипса то је реновирати, обновити, подмладити свет и доживљај света – доживљај света чије је блаженство дефинисано дугим чекањем и контрастом са претходним незадовољством; апокалиптично изгарање је фениксов крај праћен новим, прочишћеним рађањем из пепела:

Изгореће свет, а из пепела ће му потећи
Ново небо и земља, где ће праведни живети
И после свих недаћа дугих

Угледати дане златне, бремените делима златним,
А радост и мир ће тријумфовати, и лепа истина.

(The world shall burn, and from her ashes spring
New Heav'n and earth, wherein the just shall dwell
And after all their tribulations long
See golden days, fruitful of golden deeds,
With joy and peace triumphing, and fair truth,
Milton 1999: 354, III, 334-338)

И другде је видљиво Милтоново разумевање апокалипсе као доносиоца новине, новог отпочињања: „...Небо и земља обновљени биће...” (...Heav'n and earth renewed shall be...”, Milton 1999: 553, X, 638). Исто инсистирање на новини и прочишћењу апокалипсе, стављеној у индикативни контекст смене дијалектичких супротности, показује и апокалиптични осврт Архангела Михаила:

...Дан и ноћ,
Сетва и жетва, жега и љути мраз,
Наставиће да се смењују, док огањ све прочисти и понови
И небо и земљу, где ће праведници живети.

(...Day and night,
Seed-time and harvest, heat and hoary frost,
Shall hold their course, till fire purge all things new,
Both Heav'n and earth, wherein the just shall dwell.
Milton 1999: 616-617, XI, 898-901)

Слично, Михаило најпре говори о награди нове (постапокалиптичне) Земље која ће бити место срећније од Еденског врта (XII, 461-465), па затим, са нешто више директних и реалистичних детаља катастрофе, којих се Дерида дотиче на помало омаловажавајући начин (в. Derrida 1984: 27-28), описује како ће бити уништен:

Сатана са својим изопаченим светом, те [како] ће
Се уздићи из огњене масе, прочишћена и рафинирана
Нова небеса, нова земља, доба бескрајног трајања
Заснована на праведности, миру и љубави

(Satan with his perverted world, then raise
From the conflagrant mass, purged and refined,
New Heav'ns, new earth, ages of endless date,
Founded in righteousness, and peace, and love
Milton 1999: 644, XII, 547-550)

Овде је свакако очита Милтонова готово искључива окренутост библијској концепцији апокалипсе, као и чињеница да је Милтоново инсистирање на позитивним вредностима постапокалиптичне обнове света и живота углавном већ садржано у „Откривењу светог апостола Јована богослова“. Познато је да библијска апокалипса и на много других начина прожима *Изгубљени рај*: Остин Добинс чак налази да читава структура епа почива на структури „Откривења светог апостола Јована богослова“ (в. Dobbins 1975: 62). Партрајдс сматра да је Милтонова употреба појма антихриста паралелна употреби тог појма у „Откривењу светог апостола Јована богослова“ (в. Partrides 1984: 210), да је тишина која претходи понуди Милтоновог Сатане паралелна апокалиптичној тишини која претходи звуцима труба и уништења постојећег поретка (в. Partrides 1984: 214), да је Милтонов рат на небу транспозиција рата из „Откривења светог апостола Јована богослова“ (в. Partrides 1984: 229). Уз то, својој прози Милтон је неретко приступао наоружан вокабуларом и сликама из „Откривења светог апостола Јована богослова“ (в. Partrides 1984: 223).

Међутим, код Милтона је акценат готово без изузетка на позитивним аспектима апокалипсе – на постапокалипси. Тако се у „Лисидасу“ (*Lycidas*) наглашава финална визија „блаженог краљевства кроткости, радости и љубави“ (“the blest kingdoms meek, of joy and love”, Milton 1999: 131, стих 177), путем „неисказивог свадбеног поја“ (“the unexpressive nuptial song”, Milton 1999: 131, стих 176) алудира на обећање Јањетова венчања у „Откривењу светог апостола Јована богослова“ (в. Partrides 1984: 220), док сада већ култни завршни стихови „сутра свежим шумама и пашњацима новим“ (“tomorrow to fresh woods, and pastures new”, Milton 1999: 131, стих 193) језгровито енкапсулирају дијалектичку спрегу краја и новог почетка.

Уз то, Милтон појачава постапокалиптични добитак: библијских хиљаду година нове земље након чега следи нова радикална промена, у Милтоновој верзији миленаризма продужавају се на несагледиво много времена (в. Milton 1999: 644, XII, 549). Ако је веровати Адамовој интерпретацији, та несагледивост времена би чак могла бити и вечност – својеврсни временски вакуум (в. Milton 1999: 644, XII, 555-556).

Осим тога, како и Партрајдс примећује, *све* Милтонове апокалиптичне визије показују напор да се неумољива осветољубивост „Откривења светог апостола Јована богослова“ умири извесном дозом попустљивости (в. Partrides 1984: 216), која је видљива у

Милтоновом једином потпуно развијеном апокалиптичком тексту – мистичном открочењу и пророчанству коначног краја света.

Тај текст се, ваљда примерено, налази пред крај *Изгубљеног раја*. Но, не баш на самом крају – он ипак не затвара еп, што можда може бити и први знак, макар умањености претње која је један његов неизбежни аспект. У истом смислу, код Милтона постоји јасан „утешни контекст“: Бог (који је, наравно, „првобитни“ пошиљалац апокалиптичне поруке) саопштава садржај открочења свом анђеоском медијатору; апокалиптичну визију Бог шаље Адаму, непосредно после сагрешења, а непосредно пре прогона из Еденског врта; у то време јада и тескобе, Бог шаље анђела да Адаму саопшти страшну осуду на изгнанство и открочење:

Ако ли твоје заповести стрпљиво послушају,
Не шаљи их неутешене: откриј Адаму
Шта ће се збити у дане будуће,
Као што ћу те просветити².

(If patiently thy bidding they obey,
Dismiss them not disconsolate; reveal
To Adam what shall come in future days
As I shall thee enlighten.
Milton 1999: 580-581, XI, 112-115)

Открочење будућности је за Милтона било од изразитог значаја јер је веровао да је апокалипса тесно повезана са ментанојом (в. Revard 2005: 93) – термином који означава покајање, али који (како и префикс *мeтa* – „после, с оне стране“ – сугерише) жижу денотације помера ка срећи која долази, даље од несреће која остаје иза.

Осим тога, већ из горепоменутог каталога личности на линији апокалиптичне поруке, види се да се Милтонова апокалипса концептуално разликује од библијске и утолико што су јој актери различити: Милтонова апокалиптична порука није дата Јовану са Патмоса, већ Адаму. Још важније, Милтонов анђеоски посредник је именован (реч је о архангелу Михаилу). Сама именованост, познатост преносиоца поруке и чини је мање претећом: јер, његово име није име ничега, чисто, голо не-име онога који Јовану са Патмоса каже да је први и последњи (уп. Derrida 1984: 31).

Истина, у *Изгубљеном рају* се Михаило помиње као највичнији ратник Неба (в. Milton 1999: 368-370, VI, 44-46). Он је тај који је у боју поразио Сатану и задао му први пут искушени бол (в. Milton

2 P. L, XI, 112-15: “

1999: 382, VI, 320-327); он, као убојно средство, стоји раме уз раме са божјим громом, кога се, баш као и Михаиловог мача, ђаволи и у Паклу прибојавају (в. Milton 1999: 205, II, 293-295); на крају, њему је поверен изгон Адама и Еве из Еденске баште: његов је симбол ватрени мач што се вије иза леђа примопласта док заувек замичу кроз капије блаженства (в. Milton 1999: 648, XII, 637-644).

Међутим, утешитељски, умирујући аспект Михаила као но-сиоца апокалиптичне поруке могуће је пронаћи у његовом идентитету каквим је приказан изван *Изгубљеног раја* и Библије. На тај, готово позитивистички, приступ упућује сама изузетност појаве Михаила као медијатора апокалиптичног откровења, за коју нема никакве паралеле у Светом писму. Чини се да је ово Милтоново „Откровење по Михаилу“ заправо потекло из апокрифних списа, конкретно из једног апокрифног текста (који има више рецензија) насловљеног „Апокалипса по Мојсију“, иако се Мојсије у њему не помиње (уп. Baldwin 1925: 383). У неколиким рецензијама тог текста, архангел Михаило се појављује као медијатор апокалипсе (уп. Baldwin 1925: 385), а коментатори су већ дали свој суд о томе да је управо овај текст вероватно послужио Милтону као узор (в. Revard 2005: 80-81).

У овим апокрифним списима, архангел Михаило показује сасвим другачије лице: он у њима није ратник, већ помагач и пријатељ Адамов и Евин. Он је тај који Адаму доноси семе које ће засејати себи за храну, он је тај који чак помаже Еви при порођају – нека врста анђеоске бабице, он се брине о Адамовој породици и помаже Еви при сахрањивању Адамових земних остатака итд. (уп. Revard 2005: 98).

Адам, као други измењени протагониста Откровења – онај који прима визију у тренуцима када постаје изнаник (као Јован са Патмоса) – такође игра одређену улогу у „фелицитацији“ Милтонове апокалипсе. Истина, иако је Милтон у другом издању *Изгубљеног раја* надградио ионако позамашан списак апокалиптичних недаћа које ће људе снаћи кад дође последњи час света, у његовој верзији апокалипсе ипак нема масивне деструктивности, епидемијске дужине, нити ентузијастичке експозиције „Откривења светог апостола Јована богослова“ (в. Partrides 1984: 216). Јер, Милтона је у апокалипси привлачила „беатифичка визија друге стране историје“ (“beatific vision beyond history”, Partrides 1984: 216), радикални рез искуства постојања и могућност новог отпочињања. Међутим, Адам додатно потпомаже утисак о позитивности апокалиптичног дешавања: док гледа делове страшних визија које је Милтон

задржао у свом открићењу, упркос покајању, Адам повремено као да не осећа ужаснутост и згражавање над светом које се од њега очекује: тако раскалашност Содоме и Гоморе он поздравља и гледа са нескривеним одобравањем (в. Milton 1999: 603, XI, 599-602).

Још важније, Адам ужива у Михаиловој (пост)апокалиптичној причи о библијском потопу: Михаилов постапокалиптични наратив, је, наравно, зачињен уобичајеним имагинативним мамцима ове врсте књижевности (прва фаза – припремање за катастрофу као догађај пре догађаја – детаљи прављења арке/склоништа/бункера (в. Milton 1999: 609, XI, 728-737); друга фаза – узбудљива страхаота катастрофе и борба јунака за живот (в. Milton 1999: 609, XI, 737ff); трећа фаза – престанак катастрофе и обнављање опустелог света (в. Milton 1999: 613-614, XI, 840ff). Адаму је ова „бајковито текстуална“ апокалипса пријемчива не само због безбедног кушања дестилата опасности који нуди, већ пре свега зато што се, упркос смрти многих ради преживљавања малобројних, радује свршетку старог света зарад подизања новог (в. Milton 1999: 615, XI, 874-877). Михаилова прича Адаму представља образац апокалиптичног дешавања, који му показује да пропаст води преживљавању, обнављању и новом отпочињању, а који он, у контексту своје ситуације, посматра као наду и обећање: у том смислу он бржебоље, изнебуха, пита Михаила: „но, реци, шта значе оне пруге боје на небу / разастрте к'о чело божје умилоствљено?“ (“But say, what mean those colored streaks in Heav'n / Distended, as the brow of God appeared?”, Milton 1999: 615-616, XI, 879-880).

Адамово радовање иманентном новом отпочињању је, како и сам Михаило потврђује, промућурно: Адамова апокалиптична катастрофа почиње да јењава и пре него што се одиграла – Адам ће тек бити истеран из Едена, који ће затим бити уништен: потоп ће га опустети, из корена ишчупати, те однети далеко и претворити у голетно острво фока, китова и галебова (в. Milton 1999: 613, XI, 829ff). Али Адам сада зна за радост краја и хоће да се фокусира на њу. Михаилова коначна апокалиптична визија о смрти и васкрсењу света из властитог пепела његову наду у апокалиптично обећање додатно потврђује: и заиста, *Изгубљени рај* завршава Адамовим и Евиним новим почетком: охрабрени апокалиптичним сазнањем, напуштајући свет који су до тада знали, Адам и Ева „неколике ... сузе пустише, али их брзо отреше“ (“some ... tears they dropped, but wiped them soon”, Milton 1999: 648, XII, 645), јер, „сав свет пред њима беше“ (“the world was all before them”, Milton 1999: 649, XII, 646).

**

Кренувши у свој нови, постапокалиптични свет, Адам и Ева су се, дабоме, запутили у непознато. Милтон завршава еп остављајући узбудљиву непознатост новог почетка нетакнутом, баш као што његов Михаило не прецизира природу искуства блаженог новог света што ће се (препо)родити из апокалиптичног огња. Ренесансни аполгети нису могли да опишу искуство новог, вечног живота одабраних на том свету (Partrides 1958: 184). У најбољем случају, они су долазили до (пост)модерног схватања о немању и немогућности краја, или до непојмљивости радикалног алтеритета – до утопијског „непоправљиво другог“ (в. Jameson 2007: 23) које, међутим, подстиче жарку жељу за његовом некушаном срећом.

Међутим, како би тај идеални почетак – потпуно губљење доживљаја света, обећање апокалипсе – могао да изгледа, Милтон на изванредан начин приказује у почетности рајског стања. Адам је прворођени – примопласт. Али то није тек још једно рођење у мукама баналне реалности. Адам се рађа у свест, у светло разума, у светло језика, он се рађа у „језичкој кући бића“. Нема инфантлности или наивности (уп. Lewis 1963: 116-117): Адам *зна*, али не препознаје. Он нема сећања. Он има знање које не препознаје, него открива. Он именује, животиње, птице, зору, росу, Еву. Он спознаје радост откривања језика као средства одношења према доживљају. Као рани хуманисти када су откривали до тада неслућене могућности мишљења које су им открили класични језици, Адам открива свет у својој чудесној лингвистичкој шкрињи. Свако поједино име које из те шкриње вади је епифанични чин. Он се чуди свету најчистијим чуђењем, чуђењем које је обећање апокалипсе: могућност тоталног очишћења од терета свега претходног, прошлог, мртвог и окретање неспутаној слободи новог почетка. У апокалипсу је човек одабрао или био принуђен да положи наду у докучење те чежње.

Наравно, и у еденској почетности је време кратко и ближи се час, како каже пророчанство: своје време почетности Адам и Ева пробораве загледи у хоризонт страшног, непознатог и непојмљивог апокалиптичног краја који ће доћи онога дана кад кушају плод са забрањеног дрвета знања добра и зла. Но, у Библији Адам именује своју човечицу Евом тек после еденске апокалипсе, а Милтонов Адам поново додељује Еви њено име (в. Milton 1999: 582, XI, 158-161), при том наглашавајући етимологију тог имена: Ева – на хебрејском – живот (в. Revard 2005: 93). Нису апокалиптична катастрофа и спознаја дијалектичких спрега смрт, него нови живот, са обећањем нове, можда коначне апокалипсе и повратка потпуне

свежине почетности – повратка оног рађања у свести које је остало, изгубљено у рају.

Дакле, Милтонова апокалиптика, његова „бајковито текстуална“ апокалипса, не само што представља доместикацију потенцијално стварне апокалиптичне претње, већ и поетски преобличено документе жудње за новим почетком. Ако се крај не може мислити у филозофском „дискурсу“, може се поетизовати и претворити у симболичко-имагинативну визију почетности искуства „с оне стране краја“. А тај симболички гест према крају и његовом трансцендирању једино и може порећи претњу немогућношћу губљења доживљаја света и доживљаја духовно-интелектуалног препорода – претњу меланхоличном стагнацијом. Тај симболички гест и нагонска потреба за њим, једини могу (и хоће) да уобличе неопходну симболичку истину краја (и почетка) и успоставе духовно-интелектуалну равнотежу са њеним (пост)модерним филозофским панданом.

Литература:

- Бојл 2006: К. Boyle, Whose Apocalyptic Ruses? Derrida, Psychoanalysis, and Biblical Criticism, *Journal of Philosophy and Scripture*, Volume 4, Issue 1.
- Болдвин 1925: Е. С. Baldwin, Paradise Lost and the Apocalypse of Moses, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 24, No. 3, 383-386.
- Дерида 1982: J. Derrida, Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy, (прев.) J. P. Leavey, Jr. *Semeia*, 23, 63-97.
- Дерида 1984: J. Derrida, No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives), (прев.) C. Porter & P. Lewis, *Diacritics*, Vol. 14, No. 2, 20-31.
- Дерида 1995: Ж. Дерида, О апокалиптичном тону усвојеном недавно у философији, (прев.) Ј. Миљанић, Подгорица: Октоих.
- Дерида 1997: Ж. Дерида, Улик грамофон: Да-говор код Џојса, (прев.) А. М. Милић, Београд: Рад.
- Добинс 1975: А. С. Dobbins, *Milton and the Book of Revelation: the Heavenly Cycle*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Кермод 2000: F. Kermode, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*, New York: Oxford University Press.
- Клајн, Шипка 2008: И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Лиотар 1991: J. F. Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, (прев.) G. Bennington & R. Bowlby, Cambridge: Polity Press.
- Луис 1963: C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, London: Oxford University Press.

- Милтон 1999: J. Milton, *The Annotated Milton: Complete English Poems*, (уред.) B. Raffel, New York: Bantam Dell.
- Партрајдс 1958: C. A. Partrides, Renaissance and Modern Thought on the Last Things: A Study in Changing Conceptions, *The Harvard Theological Review*, Vol. 51, No. 3, 169-185.
- Партрајдс 1984: C. A. Partrides, "Something like prophetick strain": apocalyptic configurations in Milton, у: *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, (уред.) C. A. Partrides & J. A. Wittreich, Manchester: Manchester University Press, 207-239.
- Ревард 2005: S. P. Revard, From Metanoia to Apocalypse: "Paradise Lost" and the Apocryphal "Lives of Adam and Eve", *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 104, No. 1, 80-102.
- Сим 1999: S. Sim, *Derrida and the End of History*, Cambridge: Icon Books Ltd.
- Џејмсон² 2007: F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.
- Шо 1933: G. B. Shaw, *The Adventures of the Black Girl in Her Search for God*, New York: Dodd, Mead.

Nikola M. Bubanja

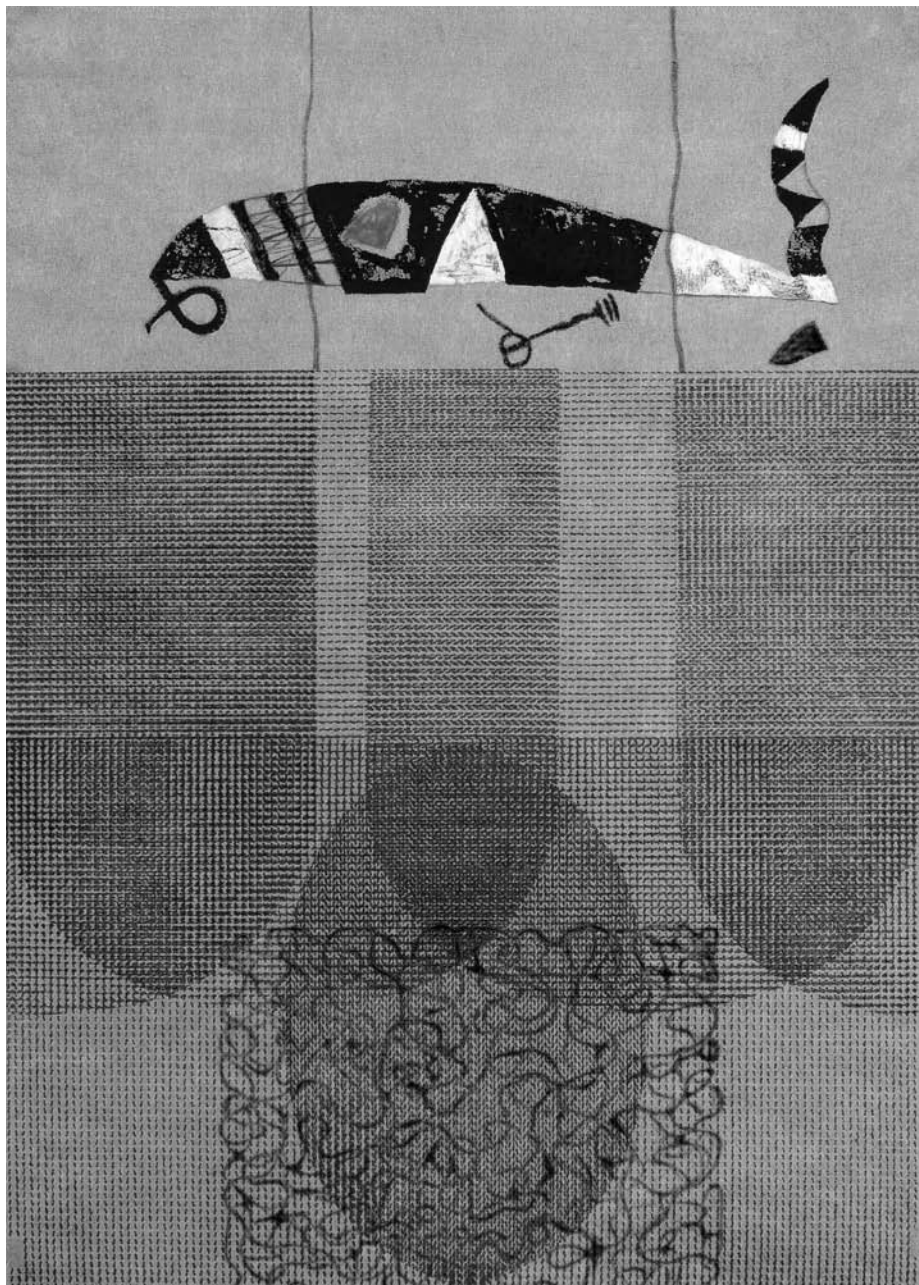
LONGING FOR A NEW BEGINNING: DERRIDA, MILTON AND THE PROMISE OF APOCALYPSE

Summary

With a view to an analysis of the capacity for a (symbolic literary) new beginning inherent in the apocalyptic promise, the paper contrasts Milton's 'apocalyptic' with Derrida's thinking of the apocalypse. Close reading of the relevant texts by both authors, in the case of Milton supplemented by the appropriate framework of literary history, shows a partial terminological disagreement between the two authors (inasmuch as they view apocalypse primarily as an act of unveiling and as a (catastrophic) end of the world, respectively), which is further shown to be a consequence (or a manifestation) of their conflicting views on the virtue and the very possibility of the apocalyptic occurrence. Conceding the possibility of a "fabulously textual" apocalyptic event, Derrida sees it in the context of philosophical pseudo-messianic 'endism', intellectual and political escapism, or an implicit engagement in the destructive deviation of reality (a 'fabulization', i.e. constructing of the reality on the basis of an apocalyptic fable). Milton, however, sees the apocalyptic event (an imminent part of reality as much as a textual phenomenon) primarily in the framework of its 'positive connotations' represented by the possibility of a transformation of the way one experiences the world and the possibility of a quenching of the longing for a new beginning. It is concluded that Milton's poetic gesture toward a transcending of the end and toward the (post)apocalyptic (millenarian) promise affirms the capacity of literature to form and offer the (literary) experience a necessary symbolic truth of the beginning and end, a truth which leads beyond Derrida's philosophical aporia of the end and establishes with it an intellectual and spiritual balance.

Keywords: (post)apocalypse, endism, millennialism, eschaton, (new) beginning

Прихваћено за штампу септембра 2010.



Подморница, 2009, комбинована техника, 50x70 cm

Јасмина Теодоровић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

BRAVE (NEW) WORD RE-VISITED: КРЕТАЊЕ (РАЗЛИКЕ) У (ДИС)КОНТИНУИТЕТУ - АПОКАЛИПСА БЕЗ ПОСЛАНИКА?

У раду се разматрају оне поставке (пост)модернистичког теоријског хоризонта које исти утемељују као компиловани теоријски тоталитет. Преиспитивањем наведених поставки, те и граница (пост)модернитета, покрећу се питања постојања и осмишљавања, како речи литературе, тако и појма субјекта, односно приче, да би се у завршном поглављу преиспитале основне хипотезе рада: кретања разлике у (дис)континуитету, појмови апокалипсе и посланика, као и спрега између књижевности, стваралаштва и живота.

Кључне речи: (пост)модернизам, прича, субјект, (дис)континуитет, апокалипса, посланик, књижевност, стваралаштво, живот

(Пост)модернистичко ирриповедно кретање

У „Контингентним темељима: феминизам и питања постмодернизма“ (Батлер 2007) Џудит Батлер доводи у питање поставке на којима се постмодернизам утемељује, у контексту његове историјске условљености и *ишита* теоријске позиције коју заступа, као и значаја *штермина* који се, како истиче, описивао као „естетичка пракса“ у оквирима друштвено-идеолошке, односно политичке теорије данас. Наиме, да ли, пита Батлерова, *што име*, као такво, наступа из позиције критике субјекта или, пак, у целовитости тотализујућих друштвених описа свој значај конституише дискурзивном анализом? Уколико је дискурс све што јесте, ако је све текст, ако је субјект *мршав*, ако (више) нема стварности, да ли тиме долазимо до позиције, односно до постмодернизма као *појма*, те и својеврсног *пројекта*?

Фредрик Џејмсон износи тврдњу да „у враћању оне угушене и покопане стварности, те темељне историје на површину текста своју функцију и нужност налази доктрина политичког несвесног“

(Џејмсон 1984: 19), као „нерешиви логички парадокс“, као „приповедно једињење друштвено-симболичког типа“ (Џејмсон 1984: 225), историјска и митоморфна стросовска *дивља мисао*, која кроз приповедно кретање настоји да разбије неподношљиву затвореност квадратуре кругова у „наративном схватању унутрашње кохезије живота“ (Рикер 2004: 152). Да ли је, у том случају, и постмодернистичко *време* онај Џејмсонов „објективни дух“ датог времена који насељавају речи, појмови и идеологеме, као „приповедна једињења друштвено-симболичког чина“ (Џејмсон 1984: 225), ранијих времена? У таквој поставци, дешава се и структурно апстраховање, како језика самог, као делатне силе, тако и стварности,¹ која се, самим тим, своди и на *ајсџиракџиносџи доживљавања*. Шта као своју *мисију-пројекџи* има постмодернистичка хипостаза језика: конструисање паралелене приповедне апаратуре, надовезивање на наслеђене идеологеме, инкорпорисање у постојећу реч литературе или брисање њене речи? Да ли је циљ отварање још једног *меџа*-хоризонта кроз хипостазу *меџа*-језика?

Но, Жак Дерида каже да се одиграо *догађај* у историји појма структуре из доба *episteme* (в. Дерида 1990), те се поставља питање: где и када се догађа децентрирање као мишљење појма структуре, када структура почиње да мисли себе саму, а центар да се конституише као функција која имлицира незавршницу у сагледавању свеукупног хоризонта литерарног текста? Уколико структура може да „мисли себе саму“ кроз метајезик, намеће се и теза да је *знак* уздрмао метафизику *присуџиносџи*. Да ли, онда, и приповедно кретање (пост)модернистичког *пројекџа* поставити као *знак*, својеврсни *широј* који одлаже и деридијански *ираџ* у постмодернистичкој свести дисеминације која је у сталном току?² Шта јесте *мисао*? Шта јесте (постала) *реч*, уколико готово све равни људског постојања сведемо на дискурзивну детерминисаност? *Шџа* је (пост)модернистички **субјект**: дикурс, наратив, прича, фикција као – историја, мит или утопија, при чему, како истиче Рикер, „ја“ филозофија субјекта нема осигурано место у дискурсу. Она је *ајџојос*. Како се профилише и позиционира *функција* постмодернистичког *ценџира* (са рубова и маргина) који, попут сваке структуре, тежи да усмери, уравнотежи и уреди, док истовремено урушава *средџиџе* које је и

1 Џејмсонов концепт стварности и Рикерова „постојаност у времену“ биће разарањени у даљем тексту рада.

2 У *Kritici cinickog uma*, у контексту политизирања мишљења, Слотердајк истиче „политичко-моралну драму 20. стољећа“ из које је проистекла и „конкуренција *свестџи*“ која је за консеквенцу имала „узајамно испитивачко проматрање идеологија, асимилацију опрека, модернизовање преваре.“ (в. Слотердијк 1983: 6)

изван и унутар структуре? Јесмо ли, ипак, дошли до постмодернизма као противречно кохерентне структуре, а у којој је игра свакако *ушмељена* управо у *функцији* коју има?

Тезе се, у том случају, могу поставити и на следећи начин. Наиме, категорије мишљења, као и Слотердајкове³ свести оваквог субјекта неминовно се ослањају на (неки) центар који постмодернизам Линде Хачион⁴ оспорава и проблематизује. У *Поетици постмодернизма* понуђена нам је још једна визура кроз коју се постмодернизам (као: питање, појам, пројекат?) сада и *поетички* разматра у виду **компилованог теоријског тоталитета**. Поред постмодерног историјског „осећања“⁵ и проблематизовања историје, као и разматрања постмодернизма у контексту специфичне *културне иницијативе*, Хачионова уводи и парадоксалну кованицу историографска метафикција. Историографска метафикција „баца сумњу на саму могућност сваке чврсте гаранције значења, колико год она била смештена у дискурсу“ (Хачион 1999: 180). Можемо ли се уопште позивати на „чврсту гаранцију значења“, било да је она смештена искључиво у дискурсу, или у било ком другом хоризонту ишчитавања литерарног дела, односно Џејмсонове и Рикерове темпоралне конфигурације времена, како писаног, тако и оног **животног наратива**? Чини се да није реч о једном аутономном систему, већ о својеврсном *системском* плурализаму који *производи* смисао прошлости. И историја и фикција конституишу се и као *жанрови* компилованих текстуализованих остатака који допуњавају/попуњавају апорије *стварности*. Које стварности? Оне која „остаје, (...) потпуна, са сопственом садржином“ (Џејмсон 1974: 148)? Како даље наводи Хачионова, сада се дешава једна транзиција у теоријским поставкама проучавања прошлости која се изнова текстуализује и, као вид наративне конфигурације, смешта у (неку) *пошеницијалну* садашњост. У контексту наведених позиција не можемо а да се не запитамо - дешава ли се *транзиција*, и, уколико то јесте случај, у ком правцу се креће постмодернистичка транзиција? Да ли се овај постмодернистички пројекат ограничава на процес *дестабелизације* датости историје и фикције? Не помера ли се, у том

3 У раду ћемо се користити конвенцијом српске транслитерације имена наведеног аутора.

4 У раду ћемо се користити наведеном транслитерацијом имена аутора књиге у званичном српском преводу

5 У контексту „осећања“, односно „осјетљивости“ и „естетички 'осјетљиве' теорије, Слотердајк наводи да је „остати осјетљивим, било такорећи утопијско држање – држати осјетила изоштренима за срећу која неће доћи, али нас ипак приправност за њу штити од најгорих сировости.“; (в. Слотердијк 1983: 13)

случају, и читава једна перспектива из које ће се сагледати и референтни системи на које се постмодернистичка културна иницијатива ослања, онолико колико га доводи у питање?

Децентрирана перспектива из које се успоставља нови *систем* Фукоове: различитости, индивидуалности, аутентичности, специфичности, апорија, пукотина и нереченог, свакако успоставља своја *ујоришња* унутар центра на који се ослања. Уколико се осврнемо и на деконструктивни обрат хијерархије мисао : језик/језик : мисао, намеће се следеће питање: *како* структура „мисли себе саму“ својим (де)центрирајућим кретањем унутар центра? Намеће ли таква структура свој *шрој* и, уколико одлаже *шраџ*, које/чије трагове одлаже – приче, фикције, те и нужно наративно профилисаног идентитета, односно: приче као мита, мита као приче, језика као мита или језика као идеолошки кодирани утопије? А све је наратив – произилази из ових „делотворних“ приповедних кретања. Да ли је (пост)модернистичка *свесћ* још један **конструкт** који нужно тражи деридијанску *иџру* конструисања и де-конструисања, те опет крећемо из почетка, или у њему само привремено завршавамо, рекао би Пол Рикер, а да бисмо поново отпочели? Подсетимо се. Завршнице у херменеутичком кретању текста, било у културолошко-идеолошким датостима, било у кретању кроз текст, нема! Говоримо ли, онда, и о *мишмама* неопходним да бисмо створили структуру која ће мислити себе саму, о митемама које ће управо *осмислиши* постојање и субјекта и приче као такве?

Дух Вавилона

У „Духу Вавилона – дух Израиља“, Светислав Басара каже:

„Вавилон је повест и повест је Вавилон. Корен *bil* од кога долази име Вавилон, означава збрку, пометњу. (...) Повест Вавилона и Израиља јесте историја света. (...) Ту је све: идолопоклонство, технологија, привид, раздвојеност речи и тела. Историјски круг се тако, на самом почетку, затворио унутар зидина града (...) јер је све почело од једног погрешно схваћеног мита, мита о обећаној земљи. (...)“ (Басара 2008: 27-28)

Запитајмо се, онда, да ли и алегоријска приповедна означања, као трајна димензија књижевних, историјских и културолошких текстова, заиста одражавају, како тврди Џејмсон, нашу колективну фантазију, како о историји, тако и о стварности? Да ли таква означања одражавају „темељну димензију нашег колективног мишљења“ (Џејмсон 1984: 37)? Настојимо ли, заправо, да у Џејмсоновом *херменеутичком пројекту* и у теоријским поставкама *по-*

сџмодернистичкоџ пројекџа Батлерове, испишемо јединствену колективну причу и у контексту поставки Ролана Барта о „логичким противуречностима“ као старим *авешима* (в. Барт, 1975)? У контексту форме, истаћи ћемо Бартову тезу да је *смиао* увек пун, спрам форме која је увек празна. Постајући формом, *смиао* се празни, али не и укида. Остаје *реч* која увек изнова тражи **значање**. Ипак, изгледа да је **живот** напослетку, а можда понајпре, увек ТУ, као она димензија која одлаже *смиао*, односно његову коначну исцрпљеност, док га нека форма, у себи и кроз себе, увек вешто скрива управо да бисмо за *смиаом* **трагали**. С тим у вези, намеће се и питање: шта јесте (пост)модернистичко Сопство као Други, следећи Рикерову тезу да је „Сопство (могуће) само утолико ... уколико Други“ (в. Рикер 2004)? Шта представља Џејмсонова јединствена колективна прича? Чија је то прича – постмодернистичког пројекта, уобразиље, литературе, Рикеровог наративног идентитета субјекта, Слотердајкове конкуренције међусобно проматраних идеолошких свести, Џејмсонове логике позног капитализма, Деридине „самомислеће“ деконструисане и (де)центриране структуре, Фукоове апокалиптично-еукалиптичне апорије кроз коју се отвара Џејмсонов „доњи простор“ *шекстивно нереченоџ*, Лаканово реално, односно Алтисеров одсутни узрок у коме се управо отвара и хоризонт историје као „приповедне категорије у проширеном смислу“ (Џејмсон 1984: 120)?

Рикерова *йосџојаносџи* у *времену* враћа нас на Џејмсонову тезу *йрисуйџне стварносџи*, односно вечног *несавршеноџ сада*, преузету од Ернста Блоха, а која гласи:

„За временску садашњост (...) карактеристично је пре свега одсуство сваке праве присутности, сваке стварне пуноће бића: садашњост је некаква шупљина, недовољност, мрак, (...) тај мрак садашњости изједначује се са целим питањем идентитета, са границама наше способности да се вратимо самима себи, или поседујемо себе саме (...) Јер живот значи и бити присутан, он не значи само пре или после, антиципацију или накнадни утисак. Он значи ухватити час (...), он значи чврсто држање за Сада“ (Џејмсон 1974: 145-146)

Међутим, то Сада опстаје као својеврсна утопија, као историје приче, као *злас* наративног идентитета, јер „нада је увек осујећена, будућност је увек нешто *друџо*“, „док садашњост егзистенције, која тера све друго према напред и према којој све друго стреми, сама је најмање доживљавана“ (Џејмсон 1974: 148). Уколико „Сопство као други (...) наглашава да ипсеитет сопства имплицира алтеритет до тог степена да се једно не да мислити без другог“ (Рикер 2004:

10), не можемо а да се не запитамо - шта је, у овој Причи, наше Сопство, односно други: „монистичка ствар“ Батлерове, доктрина политичког несвесног, друштвено-симболички чин, текстуално конструисање стварности, делатна сила, апокалиптична апорија отварања нашег *бића*, *мета*физика не-присутности, парадокс апстрактности доживљавања, перманентна дисеминација смислова и значења, још једна митема, узајамно испитивачко проматрање идеологија, форма која ће нам увек измицати, уобразиља, митоморфна утопија, још једно *несавршено сада* које нас мами остављањем *шрага*, погрешно схваћен мит о Обећаној земљи, још једна историја које није *садржана*, утемељена премиса *прелома*?

У Канону (пост)модернистичке „јединствене“ Приче, као: наративне конфигурације, друштвено-симболичког чина 20. и почетка 21. века, логике позног капитализма, херменеутике наративног Сопства и друштвено-идеолошког хоризонта са својим идеологемама које насељавају објективних дух, односно културолошку и идеолошку датост наративног гласа *овога* времена, те и литературу која је у том контексту као таква и настала, питамо се: имамо ли права на смирај речи и говор живота? Имамо ли (и даље) начина да *говоримо* без речи, без мисли? Постојимо ли *ван* наративних/дискурзивних модуса? *Шта* и *ко* у (пост)модернистичкој констелацији теоријске мисли конституише субјект? У којим и каквим просторима обитава *прича*? *Шта* Причу испреда, уколико је искуствена реалност најмање доживљавана? Брише ли се реч литературе бујицама теоријских конструктора? Производи ли се *пара-литература*?

Утопија контигенцијских темеља постмодернизма: после модернизма и постмодернизам - после постмодернизма „посл“?

Постмодернистичку пародију Хачионове, Фредрик Џејмсон замењује својим добро познатим концептом *постпост*, у контексту постмодернизма као анти-модернистичког става, постмодернизма као утопијског импулса наглашене *присућности* и *шрага* високе модерне. У констелацији антимодернистичке vs. постмодернистичке, сада, *оријентације*, постмодернистичка оријентација настоји да успостави нову конзервативну културну контрареволуцију кроз културолошко-дискурзивне *кодове*, једне, условно речено, нове сцене. Поларитети антимодерно/постмодерно представљају својеврсни историјски прекид, дисконтинуитет, чиме се управо и доводи у питање „употребљивост“ постмодернизма, сада и као

категорије (в. Jameson 1991). Модернистички стил постаје постмодернистички код, док „та пролиферација друштвених кодова данас (...) такође представља политички феномен“ (Jameson 1991: 17)⁶, те и дискурзивна хетерогеност постмодернистичке оријентације остаје без нормe. У том смислу, пародија бива замењена пастишом, „као имитацијом једног специфичног или јединственог, идиосинкратичког стила, који носи лингвистичку маску, говор у језику који је мртав“ (Jameson 1991: 17). Џејмсонов (пост)модернистички пастиш јесте „blank parody“ Хачионове постмодернистичке поетике. Пост-литерарност позног капитализма, по Џејмсону, поништава могућност реализације било каквог великог *колективног пројекта*. Да ли се и после постмодернизма, као друштвено-културолошког, односно идеолошког феномена, као *кодиране* последице колапса високе модерне, отвара простор ка новим *кодовима*? Да ли је језик до те мере хипостазирао да можемо говорити само о поменутом *апстраховању* (већ) *апстраховано*, о *кодирању* (већ) *кодирано*?

Са колапсом идеологије стила високе модерне, како даље наводи Џејмсон, „произвођачима културе“ није преостало ништа друго до да се окрену *прошлости*, на коју се неминовно ослањају као на референтни систем, дестабилишући га, пародирајући и проблематизујући га. Враћамо ли се, ипак, на почетне позиције овог рада, а којима смо трасирали пут до тезе да, заправо, говоримо о *кодираним њалимјесетима*, како теорија као својеврсних идеологија, тако и литература? Или је реч о теорији/идеологији и литератури као о референтним системима који ступају у дијалектичке односе Рикерове позитивне и негативне херменеутике, то јест залазе у раван Џејмсонове позитивне, утопијске херменеутике која нужно бива стављена у кретање деловањем историјског *импулса*?

Ипак, поново се запитајмо – имамо ли (и даље) литературу? Имамо ли неко *сада*? Или нам се Живот, Литература и Сада, у свеукупном теоријском, научно-академском, друштвеном и политичком хоризонту лагано разливају и претапају у дијалектику идеолошки кодирани теорије и литературе, то јест бришу кроз сопствену *реч*, која, намеће се, није (више) њена? Чија је? Уколико је и постмодернизам својеврсна дијалектичка тенденција ка иновацији, не ствара ли се онда и нова Утопија кроз потрагу за „новом“ Причом? А шта би била следећа нова Прича? Екстензија, намеће се, већ постојеће утопије? Или се крећемо ка апокалипси апокалип-

6 Цитати из оригиналног издања на енглеском наведени су у преводу аутора рада.

се⁷, као, опет, својеврсној утопији утопије, ако смо више у стању да поседујемо такву свест која би могла да замисли још један *аи-сраховани ѱалимисесѿ кодова*? Уколико то може бити случај, неминовно и теорија и литература и ми постајемо Рикеров *аиѿѿѿѿ*, односно *хиперреалносѿ* у којој се укида, како Деридин *difference*, тако и Џејмсонова дијалектика Идентитета и Разлике.

„У досадашњој повијести човјечанства бивање рефлексивних кривих и опаких положаја свијести, вазда бијаше културнопатологијским симптомом“, док се „испод сваке јавне речи крију приватне суздржаности, протусвијетови и ироније и гдје испод јавних обзнањивања теку нијема субмонолози“ (Слотердијк 1983: 375).

Куда води „неми субмонолози“ постмодернистичке Приче? Да ли се, заиста, како Слотердајк истиче, дешава „неки преморбидни или постморбидни стадиј који се растеже у нову нормалност“ (Слотердијк 1983: 376), док се историјски и културолошки феномени представљају као оне инстанце које су најпогодније за наплату друштва које је у прогресиви естетике датог историјског тренутка? И каже нам цинични Слотердајк да се у модернизовању несретне свести - уздигемо *изнад* Апсурда! Заиста - живимо ли? Да ли желимо да се упустимо у цинични провод? Поседујемо ли такву свест и језик изражаја те свести као рефлексiju постмодерног *сѿања*, а којим ћемо се наративно кретати кроз: историју, друштво, културу, теорију, још једну утопију, и уронити у Рикерово наративно конфигурисање идентитета-*idem* у корелацији са идентитетом другог од Сопства, не би ли некако поднели неподношљиву херметичност квадратуре круга?

„У нашем мишљењу нема више ни искрице полета појмова и екстаза разумјевања. Ми смо просвијећени, ми сми апатични. О љубави спрам мудрости ни издалека нема говора. Нема више никаква знања, којег би се могло бити пријатељем (*filos*) (...) Како ћемо прогурати да с тиме живимо а да не окаменимо“ (Слотердијк 1983: 375)?

Brave (New) Word Re-visited: креѿање (разлике) у (гис) конѿинуиѿеѿу – аѿокалиѿса без ѿосланика?

Приметићемо да у *комѿилованом ѿеоријском ѿѿѿалиѿеѿу* претходних поглавља овог рада „све неприметно клизи, звекеће попут ритмичног бајања док се не уљушкамо у неприметност пузања

7 Термин „апокалипса“ у раду је изведен од грчког *Αποκάλυψις*, као „подизање вела“ / „откривање“ / „отварање“, спрам термина „*eucalyptus*“ који је изведен од грчког „*eu*“ као „добро“ и „*kalupto*“ што значи „прекрити/затворити“.

кроз еоне сумиране прошлости“ (Хаксли 1980: 150). Подсетимо се. Наслов недавно одржаног округлог стола гласи (*Пост*)модернизам, апокалипса и књижевност. Зашто смо узели реч ако ће Фуко рећи следеће:

„Уместо да узем реч, радије бих био њоме обузет како бих измакао сваком почетку. Волео бих да време свог говора разазнам као један безимени глас који ми је одавно претходио; био бих задовољан када бих се надовезао на његове речи, када бих их наставио, када бих се сместио, а да не будем примећен, у пукотине тог говора, који као да ми даје знак (...) Уместо да сам неко од кога дискурс потиче, био бих у случају његовог развијања само мајушна лакуна и можда тачка могућег краја“ (Фуко 2007: 5)?

Да ли и ми, као и Фуко, имамо чежњу да избегнемо почетак (а ипак смо привремено почели), чежњу за безименим гласом који нам је одавно претходио и могућим крајем (а ипак смо привремено завршили)? „Радије бих“, „Волео бих“, „био бих“... – све је лично и у потенцијалима. Да ли смо, онда, и *Изгубљени рај* као „изгубљеног“ икада имали? Или га све време, као таквог, у СЕБИ имамо, исто колико и потребу да га упорно, као *Не-изгубљеног*, на другим „местима“ тражимо? Јесте ли и то нека наша апокалипса (као Крај... чега?) од које страхујемо, исто толико колико јој се надамо јер ће нам, можда, понудити хоризонте који су „Beyond All Evil or Good“? Онда и прича, апокалиптична или еукалиптична, па и ова наша, јесте заиста унапред изгубила могућност свог краја.

„Brave (New) Word Re-visited“ из наслова рада није игра: речи-ма, префиксима, заградама и интерпункцијом. *Brave* носи значење „красни“ од енглеског „splendid, excellent“, не „врли“, иако нам се, ипак, може учинити да би Реч хтела да докаже и своју „врлост“, путујући четири века, све до етичких и идеолошких расправа друге половине 20. и почетка 21. века. *Re-visited* упућује на поново „посећени“ свет у коме тражимо или не (?) оно Ново (*New*) из заграде. Чему се опет навраћамо? Зашто се стално навраћамо, уколико смо у *Изгубљеном рају* апокалипсе која посланика нема? У *Красном*, додаћемо, и *врлом* „новом“ свету данашњице Реч јесте постављена у неке нове матрице дискурса, облике/форме приповедања. Али питаће књижевност, питаће живот - да ли су се у нама промениле речи попут: љубав, блискост, смрт, чежња, слутња, бол, самоћа, радост, нежност, страст...? Јесу ли то само речи? Ношени читавом бујицом „пост“ префикса (постфордизма, постиндустријализма, посткомунизма, постколонијализма, постмодернизма), питамо се, када би остао само префикс „пост“, сâм, „огољен“, без „ослонаца“

(фордизма, индустријализма, комунизма, модернизма) – шта остаје? Ми, Уметност (стварање) – Живот (!)! А можда и „само“ *безимени ГЛАС* који нам је одавно претходио?

Уколико у *Красном (Врлом) Новом Свету*, што у претходном поглављима овог рада све време јесмо чинили, поново размотримо питање *разлике* која је *различито* интерпретирана из перспективе широке лезе унутар још шире лезе *различитих* перспектива, у кретању свакако јесмо. Или се, пак, од силног кретања обресмо у Бодријаровом *stasis*-у? Уколико јесмо у кретању, било *премошћавања* „непремостивих“ путања између неба и земље, богова и смртника, било у неумитном кретању приповедног апарата, кретање одбацује још један префикс – овога пута „дис“, што нас свакако навраћа на преиспитивање оног *New* у заградама. Иза Речи стоји црта и „апокалипса без посланика“ са знаком питања. Шта је апокалипса, опет, у широкој лези различитих интерпретација? Чија је то апокалипса, уколико је и *Рај* „увек-већ“ *Изгубљен*? Да ли нам је потребно преиспитивање *посланства* као доказа/сведочанства/потврде – нас, нашег дела, нашег живота? Кажу да је „аутор“ (ја, субјект, човек) мртав. Ако није васкрснуо баш оног тренутка када га прогласисмо мртвим. Да ли, у том случају, ми (аутори, субјекти, ствараоци, читаоци, људи) при-добивамо улоге посланика? Постајемо ли уметници, како кроз уметност коју стварамо, тако и кроз ону коју доживљавамо у свету својих индивидуалних перцепција? Или смо постали пуки продукти друштвено-идеолошких кодова? Онда, уистину, као да никада нисмо ЖИВЕЛИ, и као да никада нисмо (били) ТУ!

Може бити да је све што је аутор овог рада у претходним поглављима написао опште место. Уколико то јесте случај, онда аутора овог рада општа места управо највише занимају. Она маме да се изусте/испишу следеће речи: конвенција, детерминисано, потврђено, „познато“ (*New* нам онда заиста остаде у заградама), доказано...? Научним објективизмом? Опште место као: ушушкано, укалупљено, испитано, проверено. Опште место као: фордизам, индустријализам, комунизам, модернизам...на које ћемо се „ослонити“ и које ћемо преиспитивати, пародирати, проблематизовати...? А нико никада живео У: фордизму, индустријализму, комунизму, модернизму? Постојимо ли онда МИ (као ЈА) у ПОСТ-модернизму? Постаде ли сваки „пост“ опште место, и опет, колико оног тренутка када смо почели да га „додајемо“ на: фордизме, индустријализме, комунизме и модернизме у којима, изгледа, „као“ да нисмо били ТУ? Ако је

тако, онда је добро што смо утабали толико „путева-ослонаца“ у непрекидној дисеминацији трагова и смислова. Парадоксално?

И конвенције кажу да радове, „пишемо МИ“, да ћемо тезу „разматрати МИ“, да ћемо се „на следећу поставку осврнути МИ“. Је ли ма какво год ЈА, у том МИ, заувек изумрло? Како и колико се општим местима опиру: Ја, живот, књижевност, уметност? Или бисмо пре да се запитамо колико се не опиру? Ако, пак, нећемо или не желимо да покренемо питање општих места, већ бисмо у „Врлом новом свету“ да их заобиђемо, онда нека неко ЈА промоли, опет, ма какво год СВОЈЕ ЈА, да би овај, данашњи свет престао већ једном да буде толико „Красан“! Нека почне да се помаља - без префикса, без суфикса! Јесу ли му/нам (толико) битни? У противном, кроз сопствене еукалипсе ми клизимо ка оној апокалипси која не нуди ни NEW ни BEYOND (All Evil or Good), као ни могућности привремених почетака и привремених завршетака у садашњости тренутака Живота!

Литература

- Барт 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina
- Басара 2008: S. Basara, *Drvo istorije*, Beograd: Službeni glasnik.
- Батлер 2007: Dž. Butler, „Kontigentni temelji: feminizam i pitanje „postmodernizma, Šejla Benhabib, et al., *Feministička sporenja: filozofska razmena*, Beograd: Beogradski krug.
- Дерида 1990: Ž. Derida, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, Ž. Derida., *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сойство као дружи*, превео Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен, службени лист СЦГ.
- Слотердијк 1983: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, Zagreb: Globus.
- Фуко 2007: M. Fuko, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*, Loznica: Karpos
- Хаксли 1980: A. Huxley, *Divni novi svijet*, Zagreb, Sarajevo: August Cesarec, Svjetlost.
- Хачион 1999: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Џејмсон 1974: F. Džejmson, *Marksizam i forma*, Beograd: Nolit.
- Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd: Rad.
- Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

Jasmina Teodorović

**BRAVE (NEW) WORD RE-VISITED: TRANSITION OF
(DIFFERENCE) IN (DIS)CONTINUITY – APOCALYPSE
WITHOUT THE MESSENGER?**

Summary

The paper examines the tenets upon which the (post)modern theoretical premises are established as a set of theoretical constructs. By means of re-examining the tenets in question, the issues of the existence and meaning of literature, as well as the subject, that is to say story, are hereby raised. The final segment of the paper ponders over the principal hypotheses set forth within the lead-in chapters of the paper, such as: the transition of the notion of (dis)continuity, apocalypse, messenger, and the interrelation between literature, creation and life.

Key words: (post)modernism, story, subject, (dis)continuity, apocalypse, messenger, literature, creation, life

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Желимир Вукашиновић
Филолошки факултет, Београд

ПРИПОВЈЕДАЧКА СТРУКТУРА СУБЈЕКТА И АПОКАЛИПСА АПОКАЛИПСЕ ИЛИ ПРИЧА ЈЕ ОВДЈЕ ИЗГУБИЛА КРАЈ

Основна теза овога огледа јесте да се питања, прво: *да ли се по-стмодерна десила?*, и друго: *ако јесте, у чему се да прејознајши њено догађање у српској књижевности?*, превасходно тичу онтолошки непореченог присуства субјекта и његова сталног приповједачког реконституисања у чежњи за новим почетком. Преиспитивање статуса односа између постмодерне и модерне се зато, у референци према Дерединој, Фукоовој, Левинасовој и Рикеровој перспективи, овдје јавља као настојање да се омогући разумијевање природе прелаза и смисла приче о природи краја. Издвајају се сљедеће теме: а. Истина, морал и разумијевање односа између љубави, бола и смрти. б. Хуманизам као синтеза формалне логике и етике, модерна као морално-естетичка антропологија; ц. Линеарна структура времена, историја и одсуство климакса; д. Постмодерна и онтолошка неутрализација (драме) субјекта; е. Универзализација и неутралност, тон, говор и стил; ф. Апокалипса и есхатологија, посљедњи суд, интонирање и изновни проблем краја; г. Метафизичка воља за неистином. Љепота и тајна као суштина истине; х. Субјект и његово приповједачко реконституисање. Субјект и фабулирање; и. Субјект, не-истина и отварање једне могућности живљења. Апокалипса апокалипсе и прича која губи свој крај...

Кључне ријечи: субјект, апокалипса, приповиједање, (дис)континуитет, истина, морал, смрт, воља, (пост)модерна

Apokalypsis, грч. – откриће, раскривање.

Apokalypôtê, грч. – откривам, раскривам, откривам тајну, ствар која се не показује и не казује, можда са изражава, али не може или не мора одмах бити изнијета на видјело.

Како, на крају крајева, почети?

Почетак и ријеч су, у своје догађању, истовремени. Колико ријеч припада човјеку, колико јесте људска, толико почетак није апсолутан, него је само један од могућих почетака у времену. Утолико јесте – и субјективан... У сваком се почетку онда налази настојање да се омогући разумијевање смисла приче о природи краја. Смрт бога, смрт човјека, цинично довршење драме настајања и нестајања субјекта, смрт умјетности, крај романа, смрт аутора, крај великих нарација, крај историје, крај модерне и друге апокалипсе... Нису ли објаве свих ових крајева, у основи, чежња за новим почетком? ...Након свега пропуштеног и потрошеног, тек носталгија за изгубљеним наивитетом, ...носталгија за смислом.

Да ли се, дакле, постмодерна уопште десила?

Још се на крају 19. и почетку 20. вијека демонстрира да је прикривена суштина метафизике *воља за животошом*, и да се, и као *воља која хоће вољу*, у суштини идеје по себи прикривао управо – субјект! Постмодерна се није десила онолико колико субјект, из искуства презасићености собом, потом, и још увијек у потискивању, није консеквентно себе признао да би, изновним рађањем, могао и отпочети. Тек би препорађање субјекта, у своје другојачењу, евентуално омогућило нови почетак, који, сада изван сваког монументализма, можда може означити и почетак нове епохе. Субјект је, унутар запосједајућег утемељивања истине, потрошио ресурсе својега епохалног рестаурирања... То никако не значи, поред актуелно морализоване онтолошке коректности, да субјект може да не буде. Колапс универзализма и логоцентризма, деконструктивистичко, узмимо у зор деридијанско, изневјеравање рационалистички фундираног *логоса*, обрат у односу језик-мишљење, имплицитно, метафизика/теологија–литература/поезија, није одабир метафизичког опитивања свијета, варирање које експериментализмом тражи нова исходишта. Овај је колапс непосредна консеквенца његове растемељене извјесности. Универзализам и логоцентризам - ионако антрополошки фундиран (имајући у виду заборављани хоризонт разабируће саборности Хераклитовог разумијевања *логоса*) - нису обезбједили онај степен извјесности, назначено сигурности у запитаности, којој су колико дедуктивно, колико индуктивно, аспирирали. Обезбјеђивање сигурности, извјесности, јесте метод, пут¹ којим се кретала западна метафизика у својему захтјеву за општеважећим, за стварним, за јасним, за разговоријетним, за непротивуријетним, за истинитим. Са скептицизмом се, оним картезијанским - који иза себе већ има хеленистичко-римско настојање

1 Methodos, грч. - пут откривања истине, поступак, начин дјеловања...

да се и преко агностицизма, задобије душевна непомућеност - евидентира извјесност у сумњи на начин да се нуди слика свијета у којој се стварност своди на јаву. *Декартове медијације се тако показују као епистемологија осујећивања сна*. Стварност припада метафизици, а, наводно, фикција, не-истина, лаж - поезији. У ствари, фикција као не-истина, лаж, јесте метафизички (по)стављена у књижевност. Платонистичко секундаризовање чулног свијета онда, евидентно је, нововијековљем задобија експлицитни облик епистемолошког редуктивизма који се, преузимајући картезијанско методолошко полазиште, настоји, у име *Lebenswelt-a*, превазићи феноменолошким исходиштем у 20. вијеку. Однос истине и поезије, неминовно, у 20. вијеку, искушаван, поновимо, из посљедица ниҳилизма, перпективистички, а не релативистички, демонстрира да је умјетност, у искуству неиндиферентности метафизике спрам живота, она која је неопходна. У овоме се напору управо читава покушај само-избављења метафизике преко херменеутике, а онда и преко поезије као суштине свих умјетности. Искуство истине као идеје по себи, као чисте и индиферентне, безинтересне, показало се, редукује виталне могућности живог свијета. Утолико: и значења, значаја и смисла. Зато се, до његове метафизичке основе, изнегирано и поречено предконцептуално искуство свијета живота конститутивно реституише управо приповједачком структуром субјекта – која је начин поетичког избављења бића.

Постмодернистичко демолирање наративне структуре великог стила и превазилажење епохалног мишљења реверзибилно ескалира управо у покушају анулирања оне позиције *субјекта* која је успостављена у онто-тео-лошкој конституцији линеарног односа између *почетка* и *краја*, рођења и смрти. Позиција традиционалне метафизике, како смо видјели, омогућавајући услове за постављање субјекта у свијету, обезбјеђује, по западну цивилизацију, увијек епохално догађање и непрестано изновно конституисање њеног историјског *мјеста драме*. На овој се позицији темељи модернитет и еманципаторска тенденција модернизације. Када је драма, међутим, постала неподношљива (из егзистенцијално-онтолошке равни ка етичкој и естетској која укључује и питање укуса), када је из ропаца субјект/објект дуализма, традиционална западна метафизика докучила своју превазиђеност да тако више није ни могла даље, отпочиње са објавама властитог краја. У темељу је ове објаве *чезња за новим почетком* заснована у линеарном разумијевању времена, а исказана у истрајавајућем очекивању климакса: великом очекивању да ће ситуација човјека историјски коначно бити ријешена...

– у смислу, прво, инвентирања сукоба између добра и зла, а потом и његова разрешења. Историјски развој човјека је, и на овом се случају то да запазити, идентификован са развојем морала. Синтеза формалне логике и морала производи својеврсну морално-естетичку антропологију: једну идеју човјека и један стил, наиме, један начин живљења. Морал је, при томе, унапријед аксиолошки позитивизован и извучен из питања. Задобија се идеја и модел човека који је моралистички конструисан. Поменута синтеза, не крећући се овим излагањем ка психологизму, води идеји о посљедњем суду која, враћајући се теми о прикривеном субјекту (у једној есхатолошкој онто-тео-логији), у суштини јесте вољни израз субјекта који тежи анулирању бола. *Дејствености посљедњег суда у виду његова извршења, аналошки призива казну, не у смислу крајњег довршења времена, него воље за ширањем која се хоће ослобађајући ширљења.* А то што се трпи јесте неразумијевање схваћено као одсуство љубави.

Левинас, у *Друкције од бивства или с ону стварану бивствована*, на страни 81, подсјећа да *платоновски мити о посљедњем суду* (в. Платон 1968: 187-188) ваља разумијевати као безусловно приближавање другоме: 1. приближавање у смислу односа према мртвим, 2. у смислу одбацивања сваког својства онога који прелази од живота ка смрти. Други, као свједок, не долази наиме, у виду неке *правости извршења*, него у виду блискости која се успоставља између душе и душе, а јавља се изван сваке датости. Онтолошки план Платонове метафизике се креће ка ономе што је *стварније од стварности*, у контексту онога што се посредује од душе души и представља чин сазнања. Овдје суд није неко *изрицање праведности*, него изрицање које је *изван свих исказа реченог* или је изван свакодневно-стварног говора. То јесте приближавање другоме које је с оне стране уобичајеног искуства, а тиче се увијек једнога начина умирања. Платон, у битном смислу пјесник који се не признаје метафизичким идеализмом, превасходно, овдје посредује разумијевање односа између природе љубави, боли и смрти (што јесте оно најстварније у стварном).

Суштина метафизике, то се у наведеном читава, исказана њеним апокалиптичким тоном, јесте воља за животом која демонстрира да се у основи идеје по себи – управо оформљавао субјект. Или: да је метафизичка воља за чулним свијетом, за не-истином, јача од метафизичке воље за истином, а колико свијет никад не може бити прочишћен до чистог појма толико нови почетак није могућ све док субјект, у тој вољи, остаје непрепознат, неизречен,

непризнат, нијем. Преостаје само нови онтолошки пуританизам, неутрални тон или непоколебљива мирноћа изговарања која има за циљ универзализацију и цинични рационализам, јер драма субјекта, општи је консензус на том плану постигнут, мора бити одбачена. Ријечи, лишене носиоца драме, лишене протагонисте, плутају технологијом мишљења и вербализацијом језика. *Прво лице* је изгубљено, истина се саопштава у име другог. Вербализација поезије лучи бескрајно убрзање продукције значења демонстрирајући тако да је субјект, у свом присуству одсутан, или (ис)казује субјект који нема воље да (ис)каже себе. На мјесто поетског смисла говора се инсталира смисао употребљавања језика кроз који се задобија комуникација, а губи се прича. Како драма, дакле, историјски одсуствује онда се иста мора инвентирати у позиву сталног реконституисања приче. Прича, (и)сторија, упркос морално коректном настојању да се субјект не призна, ипак тражи субјект да би била испричана. Смрт аутора је инвенција себе-признавајућег субјекта у вољи за животом. Субјект онда никада не може бити неутрализован у име другог – ма колико се такав онтолошки захтјев морално оправдавао.

Читање приповједачке структуре субјекта се, такођер, не може свести на литерарни догађај него се тиче разумијевања језичког смисла једне културе или, темељније, једне хеременеутике живљења (неодвојиве од једног начина умирања). У таквој хеременеутици се субјект увијек открива као другачији унутар свог поетичког начина бивствовања. Овдје се налази поријекло свих приказивачких умјетности, инвентивно про-извођење другости у име поетичког избављења бића које се сусреће са истином и моралом. Истовремено, како Дерида указује у тексту *О апокалиптичком ѿнону усвојеном недавно у философији*, истина се не тиче искључиво сазнања него и тона, начина на који се ријечи изговарају, манира. Откривење се, како Дерида подсјећа, не отвара само за гледање или контемплацију, не само да се види него и да се чује. Крај метафизике је у дослуху са појавом претенциозног, високог тона који акцентира извјесност смрти и пројектује фатално мјесто егзистенције, а да би се омогућавало откривење, односно *разоткрила мудрости живота, задобила вјештина ојхођења и очувала шајна бивствовања*. Начин изговарања ријечи је начин догађања субјекта, не само стил којим се одређује него и ефект који потврђује његово никад безинтересно или не-индиферентно (ту)бивствовање (чак и онда када се у изговарању персонификује сами духовни закон или глас који га инкарнира). Дерида се у поменутом тексту осврће на Кан-

тово запажање да је Платон, објављујући се као Академичар (за разлику од Платона – аутора Писама, учитеља и пошиљаоца), отац егзалтације у философији - истина нехотимично јер је регресивно (а не прогресивно) примјењивао своју интелектуалну интуицију да би објаснио могућност синтетичког пораста а приори (в. Дерида 1995: 31-32). Апокалиптичка есхатологија је, и из тих основа, својеврсно зарицање на коначни догађај апсолутне свјетлости који се и (ин)тонално омогућава. У том смислу, испратимо Дерида оvdје *до краја*, апокалиптичким тоном, дозволићу си рећи, *субјект* је у вољи да изрази нешто, а то нешто јесте истина коју открива или тајна о свршетку. У апокалиптичком тону, вриједи то истаћи, увијек постоји *превој који најављује* (катаклизме, катастрофе, огањ, Сотона, звијери, блудничење, вавилонски синдром...), а који, у суштини, означава жељу за свјетлом, будношћу, жељу за истином. Нема зато истине о апокалипси која није истина о истини. Истина апокалипсе јесте, помјерајући ову интерпретацију ка разумијевању ситуације субјекта, истина есхатологије субјекта у виду одсуства посљедњег суда као заснивајуће могућности новог почетка.² Отуд доминација

2 а. Питање о догађању постмодерне је, како се оvdје настоји демонстрирати, темељно у разумијевању природе краја и као краја без краја, разумијевања природе (дис)континуитета, евентуалног прелаза или трансформације у модернитету, на концу и као питање разлике. Волфганг Велш, у Петој глави књиге *Наша постмодерна модерна*, прегледно излаже основне философске позиције постмодерне: од Ватимове тезе да је крај модерне означен појавама Ничеова перспективизма и Хајдегерове реинтерпретације традиционалне метафизике, преко Фукоове проблематизације прекида знања и дисконтинуитета (17. вијек – од традиционалне ка класичној епистеми и 19. вијек – од класичне ка модерној епистеми), Делезовог разумијевања разлике у контексту ризома и Деридиног - у контексту расутости, до конституисања критичког набоја постмодерне у философијама Рортија, Бенхабирове, Хуисена, Фостера и Џејмсона, те Лиотаровог (по Велшу) програмског текста *Постмодерно стање* из 1979. године и *Раскола* из 1983., Шпемановог есенцијалистичког постмодернизма и Хабермасовог ревидирања (пост)модернитета. Позиција коју нисам навео је за издвајање колико се у истој може најјасније регистровати посљедица нихилизма, што умногоме представља егзегезу песимизма, а држи да прелаз има природу метаморфозе која, кафкијански, не може да се препозна у регистрима диференцијације. Дакле, супротно Дерида, Бодријар, о чијој је позицији издвојено ријеч, опажа немогућност да се мисли разлика, а та немогућност је основно својство индиференције и хипертелије које води губљењу другости у радикалном поистовјећивању реалитета. Хегелов концепт дијалектике који се развојно профилише унутар телеологије духа, што чини највиши израз модерне, тако налази своју довршеност. Умјесто краја историје који се успоставио у суду духа догађа се његова превазиђеност у ферментирајућем искуству хипер-реалитета.

б. Покренуто питање о *природи прелаза*, а у контексту могућег *чишања приповједачке структуре субјекта*, може се поставити и као питање догађања постмодерне у српској књижевности, а то јесте битно питање наше стварности. Наиме, све оне културе које нису одређене постојањем философије као система, бивају одређене збивањем бића у језику. Књижевност је, према томе, у нама матерњој култури, евидентни начин збивања бића и, у том смислу, битно подручје философирања као нама нужно пристајућег (само)разумијевања у језику. Питање о догађању постмодерне у српској

психоналитичког дискурса и интервентно-дијагностичко читање текста. Једноставно, субјект тражи причу јер тражи искуство присуства у приповиједању. Прича није, дакле, ту тек приче ради. Причати причу значи бити субјект конституисан причом - која јесте ту да би била испричана.³

Овдје је било битно препознати двоструки процес идентификовања фабуне и лика, а ту је, по Рикеру, дат одговор на Кантову трећу

књижевности бива зато питање које се тиче наше најстварније стварности. Сусрећући се са искуством нихилизма са прелаза из 19. у 20. вијек и искуством хипер-реалности са прелаза из 20. у 21. вијек изнова питамо: шта потрошена стварност има да понуди? Одговор: ништа...- или причу празнине и неутемељености. Како сам то питање већ третирао у текстовима *Нихилистичко искуство идеје у реализму Радоја Домановића - читање приповједачке структуре субјекта* и *Балкан: остварено пустије чежње за смислом или о једном остварању у кругу - очистивање egzистенцијалне неопходности приповиједања у фантастичном реализму Видосава Стевановића*, остаје ми да поновим: за српску прозу ту, у искуству неутемељености и празнине, отпочиње ера, може се рећи, дисконтинуитета која ће понудити услове за довршење модернитета у начину обликовања приче. Из искуства egzистенцијалне неутемељености, аутор, међутим, још увијек не мора инвентирати причу јер је проналази, у њеној скрајнутости, као ферментацију историјских догађаја - ту гдје је она најближа и најнеминовнија. Истовремено се опажа да књижевност не може бити пут ка животу уколико писац није онај који је удаљен о живота. Такођер, књижевност није у позиву да буде живот, нити његов сурогат, нити његова супституција. Реализам је израз најстварније стварности и времена у којој је она још била могућа. Најстварнија стварност јесте регресија приче која се саплела о (свакодневну) стварност. Реализам 19. вијека је посљедица довршења романтизма у нихилистичком искуству идеје. То је довршење увијек драматично, па онда и није зачуђујуће да се реализам, у име избављења субјекта, успоставља преко нереалистичких литерарних средстава. Реализам 20. вијека, међутим, наративно регресира у огољавање стварности преко њеног стварносног искуства, преко растемељене egzистенције. Ништа(вило) је у 20. вијеку, након превазиђених стратегија одбране и потрошеног напора осмишљавања свијета, прихваћено. Философија апсурда и акомодирање бесмисла као кориснијег по живот у умјетности и литератури налазе свој израз. Уколико се постмодерна српска књижевност десила онда своје поријекло може препознати у периоду наративног дисконтинуитета којему не припада - него је омогућава: egzистенцијални реализам у 20. вијеку. Модерна, онолико колико је конституисана преко драме настајања и нестајања субјекта, допире до времена прелаза обликујући се у egzистенцијалну драму наративног дисконтинуитета. Постмодерна у српској књижевности се, потом, из инерције дисконтинуитета може препознати у догађању краја линеарне структуре романа у *Хазарском речнику* Милорада Павића, отклањање тензије између почетка и краја, потоњом афирмацијом приче и читаоца у односу на аутора (*Предео сликан чајем, Последња љубав у Цариграду*,...), у приповједачком одмарању од фаталних стратегија идентификације са историјским догађајем и великим нарацијама у *Фами о бициклистима* и *На граловом шрагу* Светислава Басаре, те наративном дијагностирању кризе ауторског запосједања почетка приче или, уопште, у евидентирању кризе стварности која нуди причу и ситуације нужности инвентирања приче као основе романа у *Цинку* Давида Албахарија.

3 „У Аристотеловој *Поетици* корелација између испричане приче (дјеловања) и лика је напросто постулирана. Она ту изгледа тако тијесна да поприма форму једне субординације. И уистину, у испричаној причи са њеним карактеристикама јединства, унутрашњег рашчлањавања и потпуности које су творевине композиционе операције фабуне, лик кроз читав ток дјеловања има један идентитет који је корелативан идентитету саме приче.“ (Рикер 2004: 150)

антиномију, на спор тезе (постављања идеје започињања једног каузалног низа) и антитезе (супротстављање низа једне повезаности без почетка и без прекида). Прича отклања антиномију тако што лику даје иницијативу да започне један низ догађаја, а да тај почетак, како је већ истакнуто, не представља неки апсолутни почетак, неки почетак времена. Прича даје приповједачу, субјекту, могућност да одреди почетак, средину и крај неке радње. Дакле, да фабулира. Прича је у времену и креће се у времену с оне стране тензије теза/антитеза. Ово бива једна унутрашња дијалектика лика, једно доживљајно јединство живота које преко *неусклађености* компонује радњу. Приповједачки структуриран субјект се никад онда не може ни комплетирати у себи. У потрази је за другим, за оним који слуша и има добру вољу да чује. Добра воља је основ дискурзивне херменеутике субјекта која води могућем *оцрашћању* које се јавља као отвореност интерпретације, а не као моћ суђења. Приповиједање поприма свој смисао преко субјективног захтјева за себе-признавањем. Прича, према томе, има смисао јер нас се тиче, јер нам нешто значи, јер је значајна, јер субјект брине за себе али не припада само себи. Без другог, субјект не би могао бити реконституисан, или, како Рикер истиче, причу о нашем рађању и смрти комплетира други... Рећи се може и овако: *причу комплетира други као свједок рађања и смрти субјекта*. Овиме не намјеравам апсолутизовати било коју позицију, па ни позицију другог... Зато и треба истаћи да је други присутан *јер се субјект не може порећи*. Херменеутичка метаморфоза статуса субјекта отвара тему другости, перспективизма, разлике, плурализма,...; а ту се већ, рецимо херменеутички, учи опстајање у кругу, дакле, без историјског рјешења. Историја је ништа више од приче, у битном смислу интерпретација субјекта која извире из историчности неразумијевања као њеном основном аксиолошком квалитету. Умјесто инсистирања на синтези формалне логике и морала, треба се одазвати сабирајућој дезинтегралности коју диктира живо збивање свијета. Неразумијевање припада поетичкој мјери свијета (не логичкој, не техничкој) и треба да се живи. Основни принцип те мјере јесте брига, старање, не само како доћи до морала и до истине – већ како са истином и моралом живјети; односно како преживјети сусрет са истином и моралом. Стил, колико није категорија, остаје људско у (на) дјелу којим би се субјект чинио прихватљивим и подношљивим. Зато нити наука, нити историја немају примат, него умјетност и књижевност, не логичко, нити естетичко, него естетско. Не скептицизам, него религиозност која верује у лаж умјетности. У том изазову истина о апокалипси

јесте: апокалипса апокалипсе! Апсолутна истина, истина у неком објективном смислу, никада није ушла у овај свијет. Да јесте до-нијела би укоченост и смрт. У темељу науке јесте морализам који, неискрено, императивно тражи и доказује истину. Метафизичка воља за неистином, за чулним свијетом, за животом, је непореци-во јача од њене воље за истином. Истина, сљедствено, присуствује у расутости. А у умјетности присуствује – и истина не-истине и истина у својој суштини. Смисао књижевности је да очува добру вољу за привид или догађање љепоте и у смислу вјере у не-истину, а онда да открије истину у њеној суштини... Суштина истине јесте тајна. Тако се субјект - очуваван приповиједањем у суштини истине – очувава у својој тајни. Језик, када приповједа, у својој стварно-сти је зато метафоричан и алегоријски. Ријеч се изговара на начин да би се субјект у откривању прикрио што чини смисао *aletheia-e*. Метафора постаје симболом када је изражена судбина народа у његовој тајни или у ономе о чему се обично не говори... Апокалипса апокалипсе! Антиномија која, логички неоправдано, отвара једну могућност живљења. А ту, већ, прича губи свој крај...

Литература

- Дерида 1995: Ж. Дерида, *О апокалиптичком шону усвојеном недавно у философији*, Подгорица: Октоих.
- Дерида 1997: Ж. Дерида, *Уликс грамофон*, Београд: Рад.
- Дерида 1992: J. Derrida, *Acts of Literature*, New York and London: Routledge.
- Фуко 2003: М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, Нови Сад: Светови.
- Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
- Левинас 1999: Е. Левинас, *Друкчије од бивсва или с ону сшрану бивсвовања*, Никшић: Јасен.
- Платон 1968: Платон, *Протагора, Горгија*, Београд: Култура.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сойство као други*, Никшић, Београд: Јасен.
- Велш 2000: В. Велш, *Наша посьмодерна модерна*, С. Карловци: Изд. књ. З. Стојановића.

Želimir Vukašinić

A NARRATIVE STRUCTURE OF THE SUBJECT AND AN APOCALYPSE OF THE APOCALYPSE OR THE STORY HAS LOST ITS END

Summary

Postmodern destruction of the narrative structure of Grand Style and its tendency to overcome an epochal thought escalates in an attempt to annihilate the position of the subject which is established in the constitution of a linear relation between the beginning and the end, birth and death. This paper correspondingly demonstrates that (post)modernity is conditioned by an existentially undeniable presence of the subject and a (dis)continuity of its narrative reconstitution within a desire for a new beginning. An investigation of the status of a relation between postmodernity and modernity is conceived here in reference to Derrida's, Foucault's, Levinas' and Ricoeur's perspectives, and is an attempt to understand the condition of transference and the meaning of the story about the nature of the end. In this attempt the following themes are exposed: a. Truth, morality and understanding the relation between love, pain and death; b. Humanism as a synthesis of (the)formal logic and ethics, modernity as moral-aesthetical anthropology; c. Linear structure of time, history and the absence of climax; d. Postmodernity and ontological neutralisation of (a drama of) the subject; e. Universality, totality and neutrality, tonality, speech and style; f. Apocalypse and eschatology, the final judgment, intonation and revival of the problem of the end; g. Metaphysical will for non-truth. Beauty and mystery as the essence of truth; h. The subject and its narrative reconstitution. The subject and plot making; i. The subject, non-truth and the revelation of the possibility of living. An apocalypse of the apocalypse and the story which has lost its end...

Key words: subject, apocalypse, narration, (dis)continuity, truth, morality, death, will, (post)modernity

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Сава Дамјанов

Филозофски факултет, Нови Сад

ДОК ЈА ПИШЕМ, ПОСТМОДЕРНА СЕ ДЕШАВА

Постмодерна се може сагледати као низ појединачних ауторских рефлексција и прихватити у спознаји да је управо у индивидуализму она релевантна и да су општости и универзалије за њу секундарне. Овакву слободу српска култура тешко ће поднети, посебно зато што су за њу тзв. епохалне и универзалне вредности одувек биле далеко изнад сваког субјективитета; штавише, српској култури дубински је страна идеја да мало и лично садрже велико и опште, пошто она прихвата само експлицитну грандиозност, очигледне синтезе, Смисао који се баш таквим и представља! Опасност и апокрифност доживљаја израженог у наслову овога рада није у његовој привидној самоуверености, него најпре у свести о томе да је *свако* читање легитимно и да су стога различити начини рецепције (перцепције) подједнако валидни – јер, фрагментарно читање већ одавно је доминантније од читања (и памћења) целине и континуитета: дакле, у крајњој инстанци – која од 21. века постаје антипериодизацијска – постоји само индивидуално писање и индивидуална перцепција написаног, а сваки колективни аспект уметности и духовности исказује се као лажан и привремен.

Кључне речи: субјективитет, логоцентризам, постмодерна, фрагментарност, читање, фикционалност, књижевност

Српска књижевна критика и културна јавност прерано су (и злурадо!) сахраниле постмодернизам, као што су веома касно постале свесне његовог постојања и релевантности. Ако се изузме рана Палавестрина студија о постмодернизму схваћеном у кључу тзв. „критичке књижевности“ (што ипак није суштина феномена!), прво осмишљеније откриће постмодерне код нас објавио је тек 1992. Александар Јерков у *Антиолоџији српске прозе постмодерног доба*. До тада су бројни аутори – укључујући и мене самог – полустидљиво и више узгред помињали тај појам поводом нове књижевне продукције, али су били склонији неким другим одређењима („млада српска проза“, „нова проза“, „формизам“ и сл.), као да су зазирали од нечега што је у свету већ одавно била неспорна цивилизацијска чињеница. Да ли је реч о идеолошким недоумицама и зебњама карактеристичним за осамдесете године прошлог века, или тек о

пукој неосвештености водећих стваралаца, можда чак и њиховој веома традиционалној жељи да себе виде изван било којег контекста епохе?! С друге стране, увид у продукцију касних седамдесетих и раних осамдесетих посведочиће да се никако није радило о кашњењу српске књижевности и културе за светским токовима, за шта је она и иначе бивала – углавном неоправдано! – критикована управо од интелектуално анахроних критичара и историчара...

Ако су занос и успон постмодерне почетком 21. века дискретно утихнули у свим димензијама (од језичко-уметничке, преко мултимедијалне, па све до интерпретацијско-дискурзивне), поставља се питање шта је дошло после ње, независно од тога што она није ишчезла нити исцрпела своје могућности?! Теза да извесни неореализам увек следи после артистички оријентисаних праваца и епоха, само је делимично тачна, јер такви правци и епохе углавном окончавају маниристичким врхунцима, после којих долази повратак изворној литерарности: она пак никако није у реалистичком мимезису, већ у једноставном причању приче, или најједноставнијим видовима песништва, дакле - у поступцима и значењима који се супротстављају уметности схваћеној као ерудитном, комплексном и компликованом феномену. Дискутабилно је наравно да ли у наше доба такав повратак уопште може да се догоди с обзиром на сложену и сваком доступну информативно-традицијско-интертекстуалну мрежу, али је још дискутабилније да ли политички коректна (или некоректна), квазиангажована и псеудореалистичка књижевност (каква покушава да се афирмише на нашој културној сцени!) представља достојну и адекватну замену за још увек НЕИСТРОШЕНИ постмодернизам?! Да ли невешто, сирово упуштање у тренди-тематику психолошке, социолошке или историјске врсте представља праву интелектуалну и вредносну апокалипсу, а не постмодерно писмо које се са појмом апокалипсе (и његовим бујним контекстом) понајвише поигравало?! Са колико се истинских аргумената управо за постмодерну везивала идеја свеколиког Краја: краја stoleћа-миленијума (што су хронолошке категорије), смрти Бога (што је теолошки проблем), краја историје и идеологије (што су циклични цивилизацијски процеси), кризе вредности и идентитета (што је етичка и психолошка проблематика), краја уметности и књижевности (што је само поетичка законитост која подразумева смену старих и долазак нових парадигми)...

Чини се да су најљући противници постмодерне покушавали да је дисквалификују овим лажним аргументима, пошто су схватили да ће је тешко функционализовати и употребити у разне утилитар-

не сврхе – што иначе представља традиционално очекивање некреативних, нормативних, припростих духова, када је реч о књижевности, уметности, филозофији па и науци. И не догађа се први пут у историји цивилизације, само су квазиаргументи различити: треба ли - сходно наведеном - подсећати да је једна бриљанта појава каква је класицизам у 18. и 19. веку критикована као неоригинална и плагијаторска, или да се међуратна авангарда отписивала као деструктивни експеримент и антиуметничка претња самом систему Културе (тј. културолошком канону ствараном од почетака цивилизације)?! Увек се радило о томе да духовност која нема јасну употребну, практичну димензију (па макар и ону педагошку, значењски поучну!) ваља обезвредити и релативизовати, те случај „апокалиптичне“, „ларпурлартистичке“ и „књишке“ постмодерне није нов: стога не чуде перманентна негодовања бардова српске књижевности о њеној анационалности и глобализму (недавно се, рецимо, огласио Д. Михаиловић), која од деведесетих имају увек исти идеолошки карактер. Заиста, како интерпретирати књижевност чија је суштина лудистичка, која не претендује на „илузију веродостојности“ и не крије своју аркомбинаторичност, како је зауздати и упрегнути у кола „озбиљних“, универзалних и епохалних порука, садржаја, значења?! Како признати истински пораз логоцентризма и дати право привидној неозбиљности, како прихватити да илузионизам може бити реалан, како мистификацију и недвосмислену фикционализацију разумети као стварно релевантну?! Можда је једини одговор у промени начина мишљења, у промени вишемиленијумског поимања књижевности и духовности уопште, у признању чињенице да смо сведоци апокалипсе просветитељског света (а у ствари, света утемељеног у антици као корену модерне западноевропске цивилизације), света који се истрошио не због постмодернизма него зато што је почивао на ограниченим и краткорочним премисама.

У том контексту, постмодерно доба може се схватити као епоха која указује на почетак једне будућности у којој више ништа неће бити исто, не само на духовном него и на искуствено-материјалном плану (тзв. „стварност“). Као што су књижевност и уметност бескрајно прошириле своје границе (тачније, освојиле просторе где границе више не постоје и где књижевно-уметнички артефакт може бити СВЕ!), ушавши неопозиво у сферу виртуелног и мултиреалног (чему су пресудну потврду дали електронски, дигитални медији), тако је и монистичка слика света у општијем контексту избледела да би се почели промаљати обриси једне сасвим отво-

рене, полицентричне визије. Питање субјекта који је наизглед постао ирелевантан („смрт аутора“ и сл.) замењено је алтернативним субјективитетима, могућим стварно-нестварним идентитетима који се из дела у дело могу мењати (или постојати истовремено) попут електронских адреса или профила на Фејсбуку. Ако се узме у обзир чињеница да се време перманентно убрзава (а сходно томе и ход Историје!), водећи ка сопственој релативизацији, онда постаје јасно колико је апсурдна чежња за традиционалним категоријама (укључујући и апокалипсу као крај и почетак у исти мах!) и колико је потребно спознавати и промишљати ствари на начин кореспондентан процесима 21. века и трећег миленијума. То у крајњој линији значи да постмодерна као стање духа и као књижевни правац не егзистира попут минулих феномена ове врсте, те да проблем њеног окончања и сумирања остаје отворен барем онолико дуго колико буду потрајале нове цивилизацијске премисе чији је интегрални део: у сваком случају, њено наслеђе јесте продуктивно и остаће продуктивно до неког преокрета који ће бити снажнији и универзалнији него што је то нови књижевни правац, нова филозофија или нова идеологија.

Пророци Краја, они коју су постмодерну видели као пуку декаденцију и сумрак једног великог уметничког и духовног развитка (зачетог још у антици), превидели су суштинске, онтолошке промене не само у уметности и духовности него и у самој стварности и њеном доживљају: зато сам се и пробудио једног 1. јануара у трећем миленијуму, а да се ништа епохално није збило, јер су епохална збивања уистину почела знанто раније. Али та епохална збивања више се не дешавају као прекретница, преврат, већ су скривена и наликују пре малим исклизнућима из континуитета него коперниканским обртима: можда баш зато што је цивилизација тако дуго била окренута ка споља – како у смислу истраживања спољашњег света, тако и у смислу популаризације и примене унутрашњих открића (шта би, на пример, значила Шопенхауерова филозофија да није канонизован као класик, шта Фројдова психоанализа да није почела масовно терапеутски да се употребљава...). Колективни, општи систем вредности понео је и помињане пророке Краја и не треба им замерити што нису били кадри да уоче како је управо тај систем већ одавно у самртном ропцу: произвољност новог индивидуализма која на преласку из 20. у 21. век постаје све очигледнија донела је и размишљања о будућој цивилизацији усамљеника који комуницирају готово искључиво у техносфери. Без обзира да ли је тај футур 2010. године већ остварен као презент (подсетимо, ствар-

но време убрзава се – или су то времена из Ајнштајнове четврте димензије?), очито је да универзалне и масовне категорије више нису нужност већ ствар слободног (произвољног!) избора, да неке личне, сасвим приватне мултипликоване реалности творе адекватне системе вредности и да стога субјективни доживљаји разноврсним феноменима дају смисао (док тзв. „објективни“ смисао делује као фикција, или у бољем случају – пука конвенција!). Једно скоро интровертно цивилизацијско окретање ка унутра, на чијем фону друштвена екстровертност (углавном заснована на посредним, а не непосредним искуствима!) делује као морално-хуманитарна норма, дакле такво окретање суштински помера тежиште са спољашњег ка унутрашњем космосу - допуњавајући древно алхемијско правило да су макрокосмос и микрокосмос Исто идејом да је овај други ипак драгоценији, важнији и – истинитији. Када ово сагледамо из перспективе књижевности, разумећемо зашто је већ данас тешко безрезервно типовати на то шта јесте класична национална и светска баштина (а сутра ће такво типовање бити скоро немогуће), зашто је такође сам појам „класика“ у уметности речи девалвиран пошто ослобођеном читаоцу релевантни могу бити и Андрић и Мир Јам (у разним рецепцијским кодовима, тим пре што су обесмишљени чврсти канони укуса!), те зашто ја после свега намеравам да напишем *Моју приватну историју књижевности* (студију без иједне фусноте и теоријског доказа!) - као синтезу која ће доврхунити Дамјановљева истраживања на пољу науке о књижевности током последње три деценије...

Тако се на крају овога текста аутор вратио његовом почетку, садржаном у самом наслову и првој - дакле најважнијој тези! Чак и ако би се на један анахрон начин могло размишљати о завршетку сложених процеса названих постмодерном, они уистину трају докле год живи моја Књижевност (у свим видовима којима се бавим). Да ли је она (а са њом и постмодернизам!) жива само онда када је конкретно исписујем, или још више након тога – када се упути кроз простор и време (па и оно које долази после ауторове физичке смрти)?! Ако је субјект постао Закон (а јесте!), ако је микрокосмос важнији од тзв. макрокосмоса (а јесте!), онда се и постмодерна може сагледати као превасходно индивидуална категорија (тј. као низ појединачних ауторских рефлексија!) и прихватити спознаја да је управо у том индивидуализму она релевантна, да су општости и универзалије за њу секундарне, те да њено дешавање јесте и биће перманентно све док опстаје макар и једна једина реч писана постмодерним писмом. Ово није утопистичко-оптимистичка,

романтичарска визија већ визија која отвара нове погледе и на комплетно литерарно и духовно наслеђе: чини ми се да су се коначно стекли услови да свака лична рецепција тога наслеђа добије одређени легитимитет (у зависности од формата самога реципијента). Овакву слободу српска култура тешко ће поднети, посебно зато што су за њу тзв. епохалне и универзалне вредности одувек биле далеко изнад сваког субјективитета; штавише, српској култури дубински је страна идеја – страна колико и алхемија, хаику и сл.! - да мало и лично (тј. микрокосмос!) садрже велико и опште, пошто она прихвата само експлицитну грандиозност, очигледне синтезе, Смисао који се баш таквим и представља! Српска култура је чак поносна на своју инертност и увек је спремна да различите и битно другачије (па и овакве!) визије одбаци као неозбиљне, експерименталне, исувише алтернативне, несврсисходне са становишта некаквог „мејнетрима“ - а који она сама у сваком нараштају изнова мањевише потврђује и канонизује. Баш зато она није кадра да барем као равноправне вредносне и традицијске одреднице доживи Вука и Кодера, Андрића и авангардисте, Добрицу Ћосића и Радомира Константиновића, на пример: кажем барем као равноправне, иако је јасно да се упорно и до досаде „здраворазумски“ пренаглашава управо линија Вук-Андрић-Ћосић, а остале – поменуте и непоменуте – маргинализују и омаловажавају (мада је питање који би аутори за истински ослобођеног читаоца – ослобођеног превасходно од рецепцијских клишеа и валоризацијских стереотипа - били изазовнији).

Ако се у овом контексту нешто значајно не промени (а промене сензибилитета и перцепцијских парадигми данас су важније од истрошених и превазиђених промена праваца, поетика и сл.), српска култура неће опстати у наредном веку, а моја размишљања биће још ирелевантнија од књижевног ексцеса („алтернативе“), јер неће имати ко да их подцени или прогласи неозбиљним. Постмодернизам је коначно схватио да је фикционалност (тачније - виртуелност) прави и једини дом књижевности, уметности и свих духовних дисциплина: зато је суштинско освајање тог дома и тих простора важније за будућност него освајање простора тзв. материјалне стварности. Насловну синтагму могао бих допунити (мада ми се чини да се таква допуна подразумева!) и гласила би овако: док ја пишем, постмодерна се дешава и дешаваће се докле год постоји макар један читалац мојих текстова. Опасност и апокрифност оваквога мога доживљаја није у његовој привидној самоуверености, него најпре у свести о томе да је СВАКО читање легитимно (дакле, нема

више категорије „повлашћених“ читалаца и судова) и да су стога различити начини рецепције (перцепције) подједнако валидни – јер, фрагментарно, „цик-цак“ читање (а посебно одговарајуће усвајање и памћење својеврсног „резимеа“ дела) већ одавно је доминантније од читања (и памћења) целине и континуитета: дакле, у крајњој инстанци – која од 21. века постаје антипериодизацијска – постоји само индивидуално писање и индивидуална перцепција написаног, а сваки колективни аспект уметности и духовности исказује се као лажан и привремен. Дакле: док ја пишем, постмодерна се дешава, а када више не будем писао, дешаваће се и даље...

Sava Damjanov

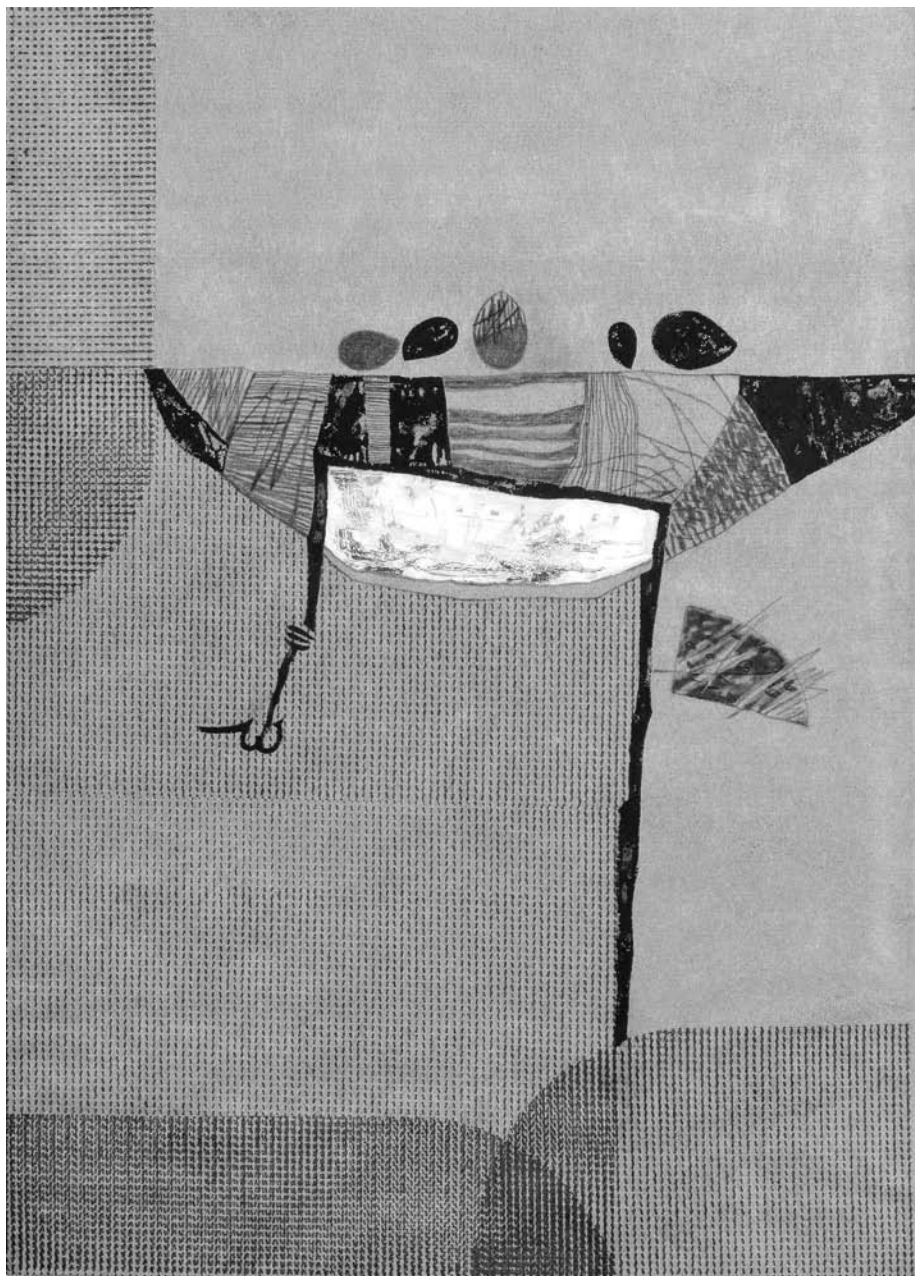
WHILE I AM WRITING, POSTMODERNISM IS HAPPENING

Summary

Postmodernism can be conceived as a series of separate reflections by individual authors and thus accepted in the awareness that it is precisely in individualism that it is relevant and that generalities and universalities are of secondary importance to it. Serbian culture will find such freedom difficult to tolerate, since it has always regarded the so called epochal and universal values as the ones set high above all subjectivities; furthermore, the idea that the small and personal contain large and general is profoundly foreign to Serbian culture, as it accepts only explicit grandiosity, obvious syntheses, Meaning presenting itself precisely as such! The danger and apocryphalness of the experience expressed in the title of this paper is not in its ostensible self-confidence, but primarily in the awareness that *each and every* reading is legitimate and that different ways of reception (perception) are hence equally valid – fragmentary reading has now for long been more dominant than reading (and memorizing) the whole and continuity: therefore, given the ultimate instance – which becomes antiperiodizational from the 21st century on – there are only individual writing and individual perception of the written, whereas each collective aspect of art and spirituality articulates itself as fake and temporary.

Key words: subjectivity, logocentrism, postmodernism, fragmentariness, reading, fictionality, literature

Прихваћено за штампу септембра 2010.



Присланиיתה I, 2009, комбинована техника, 50x70 см

Драган Бошковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ЕУКАЛИПСЕ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ

У раду се есејистички преиспитује еукалиптина димензија (закон, завет, систем, центрирање) постмодернизма. Отварајући питања постмодернитета као модернистичке апокалипсе, описује се њена, и поред дисеминативне отворености, тотализујућа и затварајућа поетика. Истовремено се отвара питање неке будуће, пост-постмодернистичке парадигме.

Кључне речи: постмодернизам, апокалипса, еукалипса, Бог

Од момента када су моји пријатељи, Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић, злоупотребили моје пријатељско одбијање да учествујем у раду округлог стола (*Пост*)модерна, апокалипса и књижевности, и као координатори ме укључили у програм, када сам још више, уместо да с одупрем томе, послао и наслов мога излагања, од којег сам у међувремену и одустао, већ тада сам осећао да немам шта паметно да кажем учесницима овог академског дружења, да сам немоћан да проговорим о теми, вашој, својој теми, да меланхолија и исцрпљеност није само моје вишегодишње стање колико је то стање идеје или концепта постмодернизма. Меланхолија је, заправо, онај модернистички background мога ја, или постмодернизма, који је, рећи ће Бодријар, дошао после великог модернистичког пира, хипермодернистичке журке (в. Бодријар 1991: 22). Али шта онда остаје background меланхолије? Нека врста изотопије, мањка, депресивног утопијског расположења, атопична болест Запада.

Знао сам још тада – када су ме злоупотребили и нису прихватили да више не могу, не умем, да ћу заправо утихнути ако проговорим – да нећу имати шта да вам саопштим, а што већ раније нисам негде рекао. Знао сам да и није неки изговор ако кажем да бих се сада радије посветио неком лепом тексту, и да као последње трагове предаха смисла читам један стих Растка Петровића или један стих Војислава Карановића. Знао сам да не смем да вам лаконски кажем да ме „боли уво“ за постмодернизам, а камоли за вас –

иако је можда баш тако – за све нас овакве, постмодерне академске делатнике, да се нисам усрећио што сам постмодеран, али да ме је баш постмодернизам увео у свет литературе, филозофије, теологије и културе и, једним делом, учинио да будем овакав какав јесам, дакле, меланхоличан, изгубљен за свет, али благ, као Андрићев Ђамил. Од Ђамилове меланхолије као последице несрећне љубави, до његове меланхолије као лица Другог – јер љубав, као мањак, генератор је депресије – нема растојања. Истог момента се све сурвава у празнину наших бића. А унутар те пукотине, оптерећени жељом за модернистичким лепим (револуционарним, прогресивним, утопијским) и наслеђем меланхолије, остало је, као увек, да се ипак дефетистички заштитимо бедемима дискурса, идеолошком коректношћу, да своју интиму, уколико је заиста поседујемо – јер у постмодернизму насиља има више него икада – зазидамо као највреднији део себе, опраштајући се уједно са њом, са собом.

Зато, као и у језгру наше интимае, тако је и у језгру постмодернистичке апокалипсе, откривења и објаве скривена њена еукалипса, затварање, концепт и дискурс. У срцу објаве је, такође, уписан закон, закон постмодернизма, али и завет, савез, обавеза, центрирање, еукалиптична димензија апокалипсе, која јој омогућује да уопште и буде апокалипса. Постмодернизам је тако, као једна пресуда, као наш way of life, као само наш постмодерни живот, једна предрасуда, пренагљено заустављање, или увелико прошлост, никаква антиципација. Можда само објава коју је модернизам желео, чекао, ка којој се кретао, која се више не објављује, јер се историзовала као објава, јер је постмодернизам као модернистичка апокалипса осудио себе на еукалипсу или на низ сукцесивних катаклизмичко-есхатолошких сукцесивних апокалипси, јер је утопија којој остаје да гледа у прошлост и да не види будућност и зато што је целокупно концептуално искуство историје усисала у себе. Будући да је свака утопија једино цинична према прошлости, као савршено према несавршеном, она је или заборавља или се игра њоме, јер само собом не може: утопија не може себе да исмеје једино зато што је утопија, или само зато што то јесте, псеудоутопија, она живи самопародирајући се.

Постмодернизам се, као и свака друга концепција у историји српске литературе, најпре верификује као име, осуђено да се по предрасуди и пресуди поима као живо, а заправо је мртво од оног момента када је додељено. То се, дакле, већ збило, па можда само живимо одживљеност постмодернистичких и наших имена. Али, живот се враћа имену, онако како се српски постмодернизам враћа

имену недавно упокојеног Милорада Павића, снажно колико је Павићево име било друго име за постмодернизам, па је у њему, од самих почетака, већ била уписана и смрт српског постмодернизма. Али и у његовом *Речнику*, и у његовој смрти, као превратима и преокретима, уписана је бесмртност постмодернизма; у његовој бесмртности и виталност постмодернистичке апокалипсе. Зар већ није свети Григорије Ниски постојање у Богу видео као *εικτικεζυ* (пролом, провалија, процеп) духовног човека схватајући не као онога који је „стигао“ до највишег степена спознаје Бога, него као онога који непрестано хрли за увек новом, дубљом спознајом Божијег светла и истине, као човека који константно иде напред и дубље у тајну Бога, па се и сама апокалипса, као и небески живот треба разумети у вечном напредовању у љубави, светлу и животу, где све савршено у себи садржи подстицај да иде још даље. Зар није Дерида, 17 векова касније поновио нешто слично, само на плану писма, текста, дискурса, или Павић на плану поетике, жанра, романескне трансфигурације историје, и један и други, заједно са светим Григоријем описујући једну апокалипсу у разликама без граница као насилно (само)ограничење апокалипсе у онтолошки еукалиптичној структури Западног света.

Па ипак, одустајући од самонарицања, од еукалипсе апокалиптичних настројења мога бића, као и од Милорада Павића, имена за живот и смрт постмодерне српске литературе, не могу, иако је обавеза, заветни еукалиптус, савез са вама, са мртвом драгом постмодерном, да нешто формалније проговорим о ономе што је толико пута речено, о апокалипсама и еукалипсама савремене (српске) књижевности. Не могу, јер једино што могу јесте да поновим низ општих места, а баш то никако не могу. Можда ми због свега тога остаје само да будем још меланхоличнији и да, заједно са вама, оплакујем смрт постмодерне, која се није ни родила нити објавила, ту немогућу ситуацију можда не само једног имена које је обележило све и – ништа: имена апокалипсе које чува у себи записан траг еукалипсе, траг поруке која нам је упућена, коју ми једни другима упућујемо. Немамо смелости да кажемо: ми смо постмодернисти, онако како су то, на пример, експресионисти говорили за себе, јер расутост обавезе и објава наше наводне херменевтичке и културолошке надмоћи и наша смрт нас ућуткују. А суд, судњи час се већ догодио – модернизам је и нама и постмодернизму пресудио или је то учинио постмодернизам самоме себи – и са њим је изгубљено оно немерљиво, ненадокнадиво, неизрециво, оно што је у имену, поетици и визији иживело свој крај.

Није ли онда постмодернизам наук о умирању и одсуству. А томе се, подсећа Дерида, нико научио није. Постмодернизам није, дакле, само суд, конструкт, концепт, није нешто што се може научити. Као име живота, он је самоусловљено откривење, идентитет који нема идентитет, поетика надживљавања или преживљавања, чији смисао, и поред свођења, никада неће моћи да буде сведен, чак ни из објаве сопствене смрти. Та несводивост, тај „вишак“, они су живот – јер живот је само кретање у том „вишку“, и то надживљава и у постмодернизму. Живети после своје смрти, постмодернизму је могуће зато што је све време свога постојања живео од „вишка“, разлика, другости, био пре себе, после модернизма, у својим сабластима, у оном Другом што нам се после постмодернизма јавља. „Можда заиста“, тврди Иглтон, „постоји нека алтернатива свему што имамо, можда у ствари додирује нашу кожу или нам пролази кроз прсте баш у овом тренутку: али смо немоћни да то именујемо, јер учинити то значило би да смо га већ избрисали“ (Иглтон 1997: 35). А будући да то Друго још нема име, све се враћа имену постмодернизма, јер је то име нових, долазећих разлика у утопији. А, опет, ако га и када га будемо именовали, његово име неће моћи да опстане без сенке његовог оца, постмодернизма, па је можда зато и боље да га не именујемо. Надживљавање постмодернизма јесте знак његовог живота, најинтензивнијег могућег живота, или оног долазећег, заиста оностраног и субверзивног, који заувек остаје изван наших референтних и семиотичких оквира.

Проговорио бих сада о ономе што интуитивно слутим, што видим као то долазеће, као оно присутно у доласку, у „Маран ата“ сваког, па и постмодернистичког откривења. Након издисаја овог нашег постмодернистичког, посточинског и постхуманистичког света, или наше, личне смрти, као, дакле, након нуклеарног Армагедона – који можда једини може укинути постмодернизам и који можда постмодернизам једино и жели – наслућујем долазак Бога Оца, Богочовека, али не као метафизичке монаде, него као разигране, у разликама, релацијама и другостима јединствености, динамични идентитет хришћанског Бога који и поред двехиљадугодишње традиције још увек није заживео у Западном свету. Несхватљиво, традиционалистички, рећи ћете, можда и смешно. Несхватљив, дакле, неподношљив, трагичан и спасоносан долазак онога Оца који је личан, безусловна и безразложна Љубав, једно са Сином и Духом, свима нама, а опет истовремено различит: извор и начело заједништва, онтолошке и есхатолошке личне заједнице која је извор нашег идентитета као личне заједнице, превазилажење

смрти кроз живот са онтолошки лично Другим, једна онтолошка диференцијација и идентитет и изван и у овоме свету, апокалипса онога Оца, Сина и Духа Светога који су нам изван логике, текста, онтологије и етике, обећали да ће доћи: „Да, доћи ћу скоро!“ (Откр. 22, 20) Проговорио бих и посведочио о томе, кажем вам, можда и снажније, у духу надетичког теолошког хуманизма и теолошког постструктурализма, али радије остављам своје дивинације за неку другу прилику, понављајући: „Амен, да дођи, Господе Исусе!“ (Откр. 22, 20).

Враћајући се у своју меланхолију, враћам се у оно модернистичко у постмодернизму или клизим у оно будуће, после постмодернизма. Можда меланхолија ипак није један од атрибута и онога што долази: повратак субјекту, Богу, интеронтолошкој заједници, повратак читању, не бесполном, али дисеминативном, не програмираном, незаинтересованом, али спасоносно изгубљеном у бескрају. Роботи, рачунари, вештачке интелигенције, ипак, како нам то говори наше искуство и како их репрезентују филмови и књиге, као и постмодерни људи, флуидних идентитета и симулативних образа, нису срећни. Па зашто бисмо ми то онда били, деца постмодерне меланхолије среће, деца која ипак чекају оно што се дочекати не може.

Чекајући за крај времена одложени долазак Господњи, остаје ипак да вас подсетим на једну ботаничку чињеницу: постоји једна врста еукалиптуса, названо *Silver dollar*. Можда је у овој метафори уписана цена (српског) постмодернизма, тржишно-економска и маркетиншка вредност продукције насупрот културолошкој вредности. И овој врсти еукалиптуса, као и (нашем) постмодернизму, одговара сунчано станиште и тражи места која нису изложена ветру, а од болести га на нашем климатском подручју углавном не напада ништа. Отпоран на болести, преплануо од сунца, *Silver dollar* има освежавајуће мирисну арому: уколико протрљате лист, опиће вас освежавајући мирис еукалиптуса. Уколико, опет, протрљате лист неке постмодернистичке књиге, да ли ће вас опити освежавајући мирис неизрецивог, мирис постмодернистичког еукалиптуса, или ћете схватити да сте одавно изгубили чула за такву апокалипсу.

Литература

Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулација и симулакруми*, Нови Сад: Светови.

Иглтон 1997: Т. Иглтон, *Илузије послимодернизма*, Нови Сад: Светови.

Нови завјетѝ 1990: Нови завјетѝ ѓоспѝода нашеѓа Исуса Христѝа, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне Цркве.

Dragan Bošković

EUCALYPSES OF POSMODERNIST LITERATURE

Summary

The paper is an essayistic examination of the eucalyptic dimensions (law, pledge, system, centering) of postmodernism. By raising the questions of postmodernity displaying itself as the modernist apocalypse, the paper describes its poetics, which is totalizing and closing despite its disseminative openness. Simultaneously, it raises the question of a future, post-postmodernist paradigm.

Key words: postmodernism, apocalypse, eucalyypse, God

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Александар Јерков
Филолошки факултет, Београд

РАЗУМЕТИ ПРОПАСТ. ПОСТМОДЕРНО ДОБА У АПОКАЛИПТИЧКОЈ ВИЗУРИ

Полазећи од основне идеје апокалипсе као уништења на путу спасења, аутор се осврће на историју античке књижевност и на археологију постмодерног стања, да би затим описао неколико важних књижевноисторијских момената у савременој српској прози од Радомира Константиновића до Горана Петровића и Владимира Тасића. Питање постмодерног стања повезао је са књижевноисторијском динамиком, а код Доситеја и Његоша указује на архитектуре постмодерних стратегија.

Кључне речи: модернитет, постмодерна, апокалипса, *раза* аутор, *разеп*, *разроман*, *размера*, *разоткрити*, хуманизам

Апокалипса је инфлација пропасти. Оно што у њој зачуђује јесте несигурност уништења које, иако има *размеру* и интензитет, мора више пута да се понавља како би посао пропадања био доведен до краја. Највише изненађује, међутим, да је пропаст пут ка спасењу, да ће тек свет који се сурва у нигдину прићи коначно повољном исходу. А тамо нас чека питоми лав, онај стадијум који Ниче у слици насмејаних лавова није допуштао, па их нема ни у српској прози од Радомира Константиновића до Предрага Марковића, код којих се јављају Ничеови лавови, нити од Црњанског до Киша и нарочито Пекића, код којих се јавља Ниче као мера нихилистичке предилекције јунака или саме прозе. Тамо нас уз трон Спаситељев чека и спокојно јагње, какво Андрићева Аска у овоме свету никада није могла да буде. Тај детаљ пророчанства, који није ништа мање несигуран но цело пророчанство, претвара слику неизбежног самоуништења у религијску басну. Али ако би се само тренутак дуже цела приповест посматрала без оквира религијске драме, прича би сама по себи била баснолика и без ових животиња, јер би у њој поку о спасењу доносили звер разарања и преблаго биће спасења за које смо, по Ксенофону сасвим оправдано, претпоставили да мора личити на нас тако што ми личимо на њега. Да коњи имају бого-

ве, богови би личили на коње, са чиме би се у *Златном руну* било лако сложити. Да за људе има спасења, спасење би имало облик човека па би и човекова историја била историја људскости, што она никада није била и по свој прилици неће ни бити, осим ако се генетском интервенцијом не измени код агресије и грамзивости. Ми смо данас у оном тренутку историје када грамзивост на још очигледнији начин влада светом. Још увек смо само јагањци на трпези, никако за трпезом. И још увек је једина утеха да ће и они који нас у транзицији прождиру бити прождрани смрћу. Тужна утеха ума који одбија да разуме како је то могуће, нарочито после две хиљаде година хришћанства. Осим као фарса савремених друштава и њихове хуманитарности, дакле као перверзна љубав из интереса која уништава, нема политике љубави, као што нема ни *полиџике пријатељства*.

Нипошто није јасно зашто би се у часу када је историја доведена до потпуног поништења, при чему је таква историја плод човековог деловања на овој планети, зашто би се у том јединственом часу човековог сусрета са истином о себи све преокренуло лепом бојом вољом да таквог човека и такво човечанство спасе. Превише је чак и од Господа Бога очекивати да нас такве спасе, не зато што не би могао, увек је он то могао, па је отуда и његово историјско оклевање да нас спасе или пусти да се докрајчимо претеран цинизам и неопростива бруталност. Могао би бити случај да он то још увек хоће само у религијској басни. Као да је потребно потпуно пропасти да би се спасло, а не потпуно се спасти да се не би пропало. Није случајно да су Пекић, уз Дебифеа сликајући пикник на Голготи и место јагњета подмећући прво сендвич, а онда и погрешног човека, и Киш у апостолским (не)делима са Симоном Чудотворцем, изразили ову циничку мисао. Један је после имагинирао роботичку и футуристичку апокалипсу од вируса до укинућа људскости, други је остао при идеолошком комплоту и холокаусту као једином правом упризорењу апокалипсе без спасења, или, како је говорио Стејнер, часу када пакао излази на површину земље.

Достојевски се питао хоће ли поново видети Машу. Једна девојчица у Сијера Леонеу питала се хоће ли јој рука коју су јој у грађанском рату одескли мачетом поново израсти. Мене мучи зашто је гелер у Батајници морао да погоди Милицу која се пробудила и села на ношу у погрешној ноћи када хуманитарци нападају. Свако има свој Армагедон у којем страда идеја са којом је до тада покушавао да живи, или да се саживи. Мој стари друг, Влада Пиштало, каже у роману миленијумског хтења да то не разуме и пита у

том роману мене безименог где је ту патња и брига о малим Ал-банкама. Кад му одговорим, брижљиво да не потценим ни роман ни старо другарство, шта не ваља у тој лажној апотекарској ваги коју би да стави пред мене као теразије правичности на страшном суду, и то не само због деце у Вијетнаму, или данас у Ираку или Авганистану, коју приповедни ум не може да доживи и представи, и не само због малих Индијанаца или црнцића у гету, већ не ваља у супсумцији хуманости као такве која никада није апстрактна; кад му тако одговорим како критичар једино уме ако је брижан, он заћути као увређени дечачић. Каже, после, зашто то нисам прво рекао њему, као што је он ваљда прво то своје писаније прочитао мени? Крхка су пријатељства са писцима, али се прошлост из њих никада не брише. Уосталом, да је било прилике, можда би дописао оно што овако као да неће да зна, рецимо како је Драган патио што су заклали Нану, Муслиманку траварку са Романије, или зашто су Бранкицини родитељи умрли од глади, а мој комшија умро јер није имао да купи лек и никоме то није хтео да каже, или зашто је Хадидијев отац пуштао браду у Сарајеву, и све друго, укључујући и то да се први дан Београда без струје није могао поднети баш због Сарајева. Хуманизам није политика умне апстракције већ непосредне чулне датости сазнања о томе да све друго значи само корак ближе апокалипси. Зато су Пишталови апокалиптички *Манифести* изванредни, а дијалог са Ђаволом о Тесли није. И чак и да у целом свемиру данас само једно читалачко биће брине о *Манифестима*, једног дана ће свог *разутора* они држати у историји књижевности као највећег писца краја Југославије. Јер Валдано непоправљиви је највећи писац југословенске апокалипсе, у којој је модернизам доведен до краја манифестне авангардности. После њега само је Војислав Деспотов имао тако манифестну снагу, а то је писац којем сам, не знам ни ја како, остао дужан: никада ни на једној књижевној вечери нисам говорио о њему, а писао сам тек када је већ умро. Било је у њему узалудности приповедне апокалипсе, која ми је промакла у вреви књижевног живота, највероватније због Басаре. Не где између *Психолошка* и *Уклете земље* је други врхунац постмодерне апокалипсе.

Рат који се Пишталу и Немањи Митровићу причињавао у време када нам је све било ближе од ратне имагинације и мистерије ратности, то је редак случај далекосежне приповедне прекогниције. Степен збуњености њихових јунака од *Сна раша* до *Сликовнице*, мера је нашег положаја у свету и погледа на свет. И, ако смем да додам пред овим теразијама младости на којима прихватам да се

одмери моја судбина, ја сам још увек тамо где је било оно најбоље у тој тако узалудној и ипак непоправљиво лепој књижевној младости. Била су то боља времена, можда смо били и бољи људи, ако је то уопште могуће бити, и немам намеру никуда одатле. Тамо где је постмодернизам почињао, и где су се сви разлози његовог нужног књижевноисторијског краја могли наслутити, ту пребивају, као да прошлост не пролази, сензибилитет и критичка самосвест до којих ми је стало. Ових дана појавиле су се две лепе књиге о томе, две хабилитације наших славистичких колегиница из Лавова и Кракова. Пакао је само то могао да смисли да разумем тек по нешто у тексту на украјинском Але Татаренко и пољском Силвије Новак-Бајцар, таман толико да имам утисак као да знам шта пише, и истовремено да нисам сигуран шта оне тачно кажу. Гледам поново у ту књижевну прошлост која нам се не може одузети не зато да бих установио у чему смо сагласни, а о чему мислимо различито, већ зато што је нешто постало књижевноисторијска чињеница. *Vona fortuna, iuventutis amici litterati!*

Апокалиптичка басна са којом се живи већ хиљадама година, какве год оне биле, дражи нашу имагинацију јер је плод врхунске драматургије, на жалост холивудског типа. Преокрет историјског хорора као последња узданица усред историјске самодеструкције, или страх од одговорности за историјско деловање претворен у негативни сценарио поништења и врхунску божију интервенцију, све је то заправо отисак шизофрене релације успостављене између разума и историје. Апсурд историјског ума одговоран је за највећу патњу модерног доба, ноогене неурозе и психозу смисла. Раскорак између историјских моћи и човекових стварних потреба, или, још горе, само човеково биће као облик људске несреће, не могу се превазићи ни разумним средствима ни историјским посредовањем. Човек није мање несрећан у историјски најразвијенијим људским друштвима. Откако је то постало јасно, свака идеја историје и историјског развоја је сувише компромитована да би пружала, сама по себи, било какве наде у спасење.

Човеку није добро на овој планети, што због несрећне еволуције коју оличава својом конституцијом, што због немоћи да савлада свој карактер. Човекова судбина и даље је одређена карактером, она није предата на старање сили модерности. *Уз кришику силе* могуће је блиставо писати и пророковати, не и спасти се. Бењаминов рукопис на граници својом судбином, боље но сваком садржином, показује како би изгледао тренутак истине о образовном роману: нема повољног исхода изван нарације. Бењамин мора умрети упр-

кос својој неодољивој љубазности, упркос рационалној процени да је боље да пије воду из баре на земљи макар добио дифтерију, и упркос томе што од целог живота собом носи само рукопис своје студије, јер је у њој знање којег се нацисти не смеју докопати. Бењаминово знање, међутим, претешко је за овај свет. Заправо, после њега ништа друго и не преостаје него апокалиптички сумрак модерности. Ихаб Хасан је и хтео да продуби доњу границу постмодернизма до *Финеѓановоџ бдења* и 1939. као катастрофе модернизма, томе би се могла додати и Бењаминова смрт на француско-шпанској граници. То са становишта историје епистеме, кулуре и књижевности свакако није тачно, али јесте једна фигура упозорења коју ваља узети у обзир независно од потребе истраживача да границе преокрета померају у прошлост све док се оне на крају не изгубе. Свака смрт је неразумна и ниједан човек, како је добро написано, не заслужује такав исход. Отуда је смртни карактер човеков изван онога што се разумом може докучити, и самим тим је и модерност као покушај еманципације трагички одређена.

Модерност је, уосталом, много боље решила проблем како опрати веш него како спрати историјску одговорност и прљаву савест човечанства. Ту, у таквом расколу, помаже једино басна у којој деловање добре животиње, животиње самога добра, Господа, значи све оно што човек није и не може бити, и што је модерни човек напокон препознао у себи и око себе као хоризонт своје немоћи. У тренутку тог препознавања човек нити може престати да буде модеран, нити може постати нешто друго. Модерност која сама од себе жели да одустане, а да саму себе не изгуби, то је позиција модерног човека на крају модернитета. То је позиција која је неодржива, али и непревладива, зато после ње долази нешто што то нити укида нити замењује, али долази онкрај и уместо тога. Један парадокс који није жељен, замењен је другим парадоксом који није нежељен.

Та двострукост, да се у самом „почетку“ већ види оно што ће доћи на „крају“, јер је већ и у самом почетку ту (али ће се показати тек уколико се доцније осветли и распространи, па тако унатраг само себе *разоткрије*, те да на „крају“ мора бити и оно што је било на „почетку“, јер иначе то што је почињало не би ни могло да се окончава), то је изазов историчарима књижевности. И они су на њега одговорили брутално, показујући како је сасвим сигурно да је период хеленизма имао у себи многе одлике постмодернизма, од мешања култура до дисеминације идентитета. Отуда није било посебно тешко разумети да ли је Калимах морао бити у позицији постмодерне спрам онога што му је претходило, још мање да је

Аполоније са Родоса коментаришући епове претходних времена раскривао статус епског ума у њима и повиновао се законитостима књижевног наслеђа пре него провери рационалних мотива-ција и веродостојних искуствених трагова. Напокон, није се могло избећи да је *Одисеја* у условно речено постмодерној релацији према *Илијади*. Не само због кућевних знања која у њој проговарају, наспрам архајске хероике бесног ратника, или због преломљеног развоја сижеа у којем се поглед унатраг, према Одисеју, јавља као наративни чвор, удвајање, или само зато што је у њој сценарио повратка постао јачи од модернистичког догађаја освајања и победе. Још више од тога се постмодерност позиције епске самосвести *распознаје* у Одисејевом сусрету са самим собом као књижевним јунаком у епским песмама. Зар то није још и више претеча – у *ау-шојоесису* – постмодернитета од Сервантесовог јунака који чита о самоме себи, што је покренуло Фукоа, до Жидовог читања романа у роману, што је натерало Бењамина на тако добар израз као што је *чистији роман?* Сузе Одисејеве у часу у којем еп постаје *разеп* место су *прерађања* постмодернитета, исто колико су сузе Ахилејеве место рађања хуманизма, заправо најраније модерности. Први архипостмодерни критичар је, у том случају неодољиви Горгија и његова расправа о лепој Јелени, ненадмашни доказ не само хеременеутике, већ и залагања за једну врсту правичности, која нам је и данас недостижан критички идеал. И зато је то заборављено место античке критике која одмах и олако почиње од Сократа преко Платона и Аристотела до Хорација и Квинтилијана, заборављајући онога ко је написао прву савршену књижевну критику, ако она уопште може бити не само савршена, већ уопште написана.

У таквом пољу књижевноисторијске свести и дејства, апокалиптички лик постмодерне, тај утисак о њеном нестајању, заправо мука са тим да модернизам није ни могућ ни заменљив, дакле једна ужасавајућа неразрешеност са којом се ступило у овај век, контаминирају оваква сазнања, иза којих се не крије лудичка потреба да се све изврне и преокрене. Наравно да постмодернизам не постоји пре постмодерног доба, него само неки елементи који се тек после нагомилавају, док не оформе нову епистемичку површину сусрета (на којој делује нешто што би се у модернизму назвало доминантом, а што би у постмодерним релацијама пре могло да се назове претежношћу), стварајући утисак о промени унутар модернитета. Дубина модерности која у самој себи већ има оно што је изван ње, постмодерност, није логичка замка и главоломка над којом поустају многи истраживачи, већ нужан облик књижевноисторијског

суочавања са епохом која не може да буде то што јесте - засебна епоха.

Није много другачије ни у историји наше књижевности, иако је она збркана тешким историјским приликама па се неравномерно и скоковито развијала. Тако се згушњавају предромантичке епохе, и тако се згушњавају конкурентне поетичке формације у раном модернизму. Оба су процеса закономерна и повезана, али иако су они уочени одавно, готово да се никада не уочава њихова веза: у оба случаја реч је о суочавању са модерношћу и апоријама до којих то одмах доводи. Рецимо, почеци нововековне романескне српске прозе несумњиво су везани за Доситеја. (У некој другој прилици ћу покушати да покажем шта је заборављено код Атанасија Стојковића, што је можда највећи превид у историји српске критике!) Међутим, зашто усред Доситејеве аутобиографије, уз сценарио открића историјског ума, у часу када она прераста у роман једне потраге и путовања, нужно мора да се јави басна, и како да то критика упорно превиђа? Иако су басне везане за последње реченице првога дела *Животија и прикљученија*, иако се ту демонстрира појава разума у облику поуке, дакле само биће просвећености као сазнања, то је остало далеко од увида српске критике. Чак и непосредна интервенција међу стручњацима коју сам једном предузео, па и дискретан облик сугестије да се Доситеј чита онако како је он самога себе објавио, није за сада изазвао преокрет у књижевној историографији. *Грбаво издање* Доситејевог дела показало би како није случајан облик у којем се оно први пут појавило. Питање откуд басне усред оваквог приповедног захвата, а оне су већ биле ту и отуда је право чудо зашто се ово питање не поставља, одмах би раскрило притајену илузију: ум не пребива у приповести него у поуци, а приповест која жели поуку не може остати прича о животу, већ мора постати басна. Доситејев *разроман* могао је већ у самом тренутку објављивања показати зашто је постмодерност прећутана премда је суштствена/епифеноменална у самој модерност и уз њу. Када српска критика буде досегла овај немогући облик романа, раскол двоструке приповедности и басне као њеног немогућег средишта, видеће се оно чега нисам могао бити потпуно свестан у часу док је постмодерно доба израђалао пред очима критичара. Није реч само о томе да се свако дело постмодернитета упитано о модерним разлозима претвара у акт модернизма, и да се у сваком модерном делу гледаном са постмодерним потребама јављају стратегије постмодернизма. Реч је о томе да је постмодернизам све време у модернизму као његова прећутана, тамна страна измицања коначности

смисла. То се више него игде види код Доситеја у прекиду приповедања, како би рекао један критичар којег треба пажљиво читати, дакле у пукотини самог наратива, како бих се у оно доба вероватно ја изразио о интеграцији басне у приповедне стратегије самог *Живота и ѝрикљученија*.

Све је само не случајан облик Доситејевог дела, и зато је он скривен, притајен, зато се све сме пре него објавити Доситејев роман онакав какав он јесте: два дела и између њих басне. У баснама проговарају ум и поучителност, без којих је немогуће наставити писати. Из истих разлога се не види и судбина односа *књиџе* и *писма* у Његошевом *Горском вијенцу*, где тај однос одговара на ултимативну дилему модернизма: о разуму смрти. Ниједно доконање о сузама и осмесима, а има изванредних покушаја, не одговара боље на овај раскол него однос књиџе и писма, разлика између фолклорног ума правде у предмодерној заједници која мора да се окупи и хомогенизује, и немогућности да се насиље над Другим оправда у положају слободног грађанског субјекта. У модерној заједници окупљају се различитости и политички интегришу у оквирима позитивне правне норме, а не насиља идентичних обичаја. Друштвено условљена слобода модерног грађанина захтева и десубјективацију, а десубјективација мора поништити писмо. И све то, што би и Дериду забезекнуло, пише у *Горском вијенцу*. Данас, на жалост, све ово, иако је ултимативно питање наше савремености, никога више не тишти и не покреће. Та су времена критичког хероизма, колико год била историјски гротескна, за нама. И ја сам сâм за собом, невољно, као летални исход критике постмодерног доба. Све што се каже у овом новом миленијуму о питањима модернитета и постмодерне су критички постмортем. У басни о критици, разуме се, није било никакве интервенције. Леталан исход је жељена последица политичког процеса у којем је и требало да преживи само политиканство. Зато данас нема више критике, има само пропаганде: комерцијалне и политичке.

Зато је повремено на удару критике оно што су на самом крају постмодерне епохе, као једне епистемичке заравни, писали Горан Петровић и Владимир Тасић. Различита је мотивација и досег те критике, али су исти њени корени. Горану Петровићу би се допустило да у реализованим метафорама чува траг постмодернитета, али његов цинизам према историји је много теже прихватити. Зато се понекад усред највећег успеха његове прозе пробија паракритички покушај да се душебрижно пита какви су то његови ближњи као анђели, или Богородица окружена ратницима, какав је статус фан-

тастике, и зашто опсада Жиче, а не нека друга... Намерно се не види колико је потребно да у време распада вредности буде постављена нека противтежа, макар у дијалогу са ликовима Француза и Чеха, на које нас је недавно сам упозорио. Тако би се и Тасићу опростило егзотично знање, када му се, на шта је он можда и пријемчивији но што је неопходно, не би испостављао рачун за удео у догађајима у којима нити је учествовао, нити треба да због њих дели терет псеудоморалистичког удруживања. Као да је положај неполитичког избеглиштва, какав је и Албахаријев или у основи Пишталов, неопходно експлоатисати. Није ствар књижевности питање политичког псеудоморализма, нарочито не са позиција силе, а то је позиција најмоћније војне организације у историји човечанства, осим можда армија Александра Македонског и Атиле Хунског. Питање књижевности је увек питање хуманизма, и његове немогућности. Уосталом, колико се разликују хуманисти и хуманитарци, толико се разликују критичари и политиканти.

План уништења критике такође је део политичке апокалипсе. То је реализација политичке намере, чега се није могло бити свестан у оно време. Дубоко похрањене у самом средишту историје, силе апокалиптичког сумрака човека, а не богова, нису никаква случајност већ нужна последица историје. Разлика између недоказивог постојања и неподношљивог непостојања ствара неиздрживи притисак. Уместо било какве коначне и свеобухватне сигурности са којом свет треба докрајчити, у њему се умножава поништавање. Да ли се усред пропасти можда ипак може учинити да у толикој многострукости анихилације има нечега беспотребног? Можда све и није вредно поништавања уколико је потребно толико пута разарати свет, можда у њему ипак достаје нешто што није вредно уништења? Зато што свет треба толико пута поништити постаје очигледно да у плану уништења нешто није сасвим докрајчено. Апокалипса не уништава свет као такав, већ га разлаже на посебне планове, и сваки од тих планова претвара у самосталну целину разарања. Отуда план разарања није једно целовито поништавање, већ је нагомилавање осамостаљених аспеката деструкције. Такво распадање целине, раздвајање планова заправо је слика модернитета као таквог. У њему се умножава све што постоји у плановима који се раслојавају и постају засебни, осамостаљени готово до независности. Чим се потпуна самосталност успостави, апокалипса може да почне.

План уништења према томе делује по више основа. Прво се разара право слободног грађана да учествује у власништву над све-

том, затим његова улога у правном и економском систему постаје узалудана, јер је сав легитимитет враћен у поље предмодерне политичке манипулације силом и послемодерне манипулације политичким системом, напоскон укидају се вредност и ексклузивност културе и уметности: приањање уз површину постојања заменило је сваку потребу за трансценденцијом. Тамо где је постојао модернитет чина или свести и нека врста постмодернитета херојске успомене, или знања, сада је само још *риалиџи шоу*, посрбљен и апсолутно одвратан истог часа када се погледа изван матрице скандала, спектакла и фасцинације нискошћу. Заправо, то је крај свега и истовремено последња иронија на рачун Лиотарових размишљања о екранима, или Бодријарових о симулацијама. Постмодерност је иза нас, јер ништа није пред нама, али чим пред нама буде преокрет, она ће се као поље критичког освешћивања модернитета опет *разјавити*. Никада више неће бити посебна епоха, нити је то потребно, али ће опет деловати као у ранијим вековима унутар (идеје) модернитета. Модернитет, иако компромитован у прошлом веку преко *размере сваке неодбрањивости*, није нешто што се може укинути и заменити. Чека се његов нови облик. Такав нови облик је био хеленизам, па хришћанство, ренесанса, и просвећеност, напоскон високи модернизам сам. Биће и доба у којем ће, како је то Хајдегер бриљантно увидео, технологија надоместити сваку онтологију у доба посттехнолошког модернизма.

Ми то нећемо доживети, али има неке среће и у томе да све не доживите.

Aleksandar Jerkov

UNDERSTANDING DISASTER. POSTMODERN AGE IN APOCALYPTIC PERSPECTIVE

Summary

Beginning with the basic concept of the apocalypse as the one of destruction leading toward salvation, the author sets out to elaborate the history of Ancient literature, as well as the archeology of the postmodern condition, with the aim of delineating a few of the relevant literary and historical moments in contemporary Serbian prose writing, ranging from Radomir Konstantinović up to Goran Petrović and Vladimir Tasić. The issue of the postmodern condition is thus brought into relation with the historical and literary dynamics, highlighting the arche-traces of postmodern strategies present with Dositej and Njegoš.

Keywords: modernity, postmodernism, apocalypse, *disauthor*, *disrupture*, *disnovel*, *dismeasure*, *discover*, humanism

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Ала Татаренко
Универзитет Иван Франко, Лавов

У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ“ РОМАНА: ДРУГО ТЕЛО М. ПАВИЋА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ АРХЕОЛОГИЈЕ И ЕРГОДИЧКИХ СТРАТЕГИЈА

У раду на примеру романа Милорада Павића „Друго тело“ истражује се проблем семантизације форме као ергодичког поступка. Павићев „побожни роман“ разматра се као пример иновативног спајања традиционалног жанровског облика са могућностима ергодичког дела у контексту развоја стратегије интерактивне хипертекстуалности.

Кључне речи: семантизација форме, наративне стратегије, ергодичка књижевност, хипертекстуалност, постмодернизам, Милорад Павић

Последњи велики роман Милорада Павића *Друго тело: побожни роман* (2006) може се сматрати примером динамике најпопуларнијег прозног жанра, који и данас остаје пољем најзанимљивих експеримената. Класик постмодернизма којем је светску славу донео „роман лексикон у 100 000 речи“, након вишегодишњих продуктивних експеримената са жанровским модификацијама (роман у облику укрштених рећи, роман-клепсидра, приручник за гатање, астролошки водич за неупућене), враћа се жанровској дефиницији у којој реч роман није део хибридне жанровске замисли. Као и у претходним делима, М. Павић користи текстуално поље за развој ауторских наративних стратегија, како на плану семантизације форме, тако и на плану развоја стратегија интерактивне хипертекстуалности. Овај пут ради се о концепцији ергодичког дела, што представља још једно сведочанство пишевог новаторског односа према жанру и могућностима његове реактуализације, а такође и пример даљег развоја Павићевих стратегија креативног читања.

Индикативну карактеристику ергодичке књижевности представља начин на који функционише текст. У њега морају бити уграђена иманентна правила његовог читања: дело усмерава читаоца на потрагу за путевима обликовања или преобликовања постојећег текста. Та су правила понекад експлицитна: у роману-укрштеним речима *Предео сликан чајем* постоје шеме „водоравног“ и „усправног“ читања. Такви „путокази“ понекад наступају као елемент стратегије „дуплог кодирања“, када писац указује на најједноставнији начин читања, остављајући неартикулисане другачије могућности структурирања текста које су иманентно присутне у њему (види нпр. *Дамаскин: прича за комјјуиџер и шестар*). У књизи *Друго шело: њобожни роман* писац спаја карактеристичну за ергодичку књижевност стратегију интерактивне хипертекстуалности са избором традиционалног жанра. Примена ове стратегије у тексту класичне организације¹ представља дуплу иновацију и заслужује посебно истраживање, јер мења представу о употреби ергодичких поступака само у књижевним делима нелинеарног, експерименталног облика. Остајући веран својој поетици, Милорад Павић је успео да је прилагоди захтевима пост-постмодернистичке епохе, спојивши модел класичног (мада наративно полицентричног) романа са елементима стратегије хипертекстуалности и других наративних стратегија, карактеристичних за књижевност постмодернизма.

Друго шело Милорада Павића, као и његов *Хазарски речник*, има три наративна центра, три сижејне линије које се развијају у оквиру задате фабуле и представљају варијације једне теме – потраге за одговором на питање постојања „другог тела“ и могућности његовог стицања. За разлику од *романа-лексикона у 100 000 речи* читалац нема широке могућности избора начина читања дела, што је проузроковано већ спомињаним линеарним карактеристикама приче. Уместо тога нуде му се могућности коауторског стварања романа, које читалац може да искористи у случају ако пронађе рецептивне кључеве који су иманентно присутни у тексту. Уочљиво је одсуство метатекстуалних коментара-упутстава за читање, карактеристичних за претходна хипертекстуална Павићева дела. Као и у другим романима славног романописца, читалац може да изабере традиционално „водоравно“ читање – од почетка до краја, или пак „усправно“ које предвиђа избор и ергодички

1 Две од три приче романа имају линеарни ток („Други део“ и „Четврти део“), док су централна прича („Први“, „Трећи“ и „Пети део“) и роман у целини обликовани прстенасто.

рад – рецептивну ре-„изградњу“ дела. Веран властитој традицији амбивалентности и варијативности, Павић је уградио у *Друго шело* два могућа пута креативне интерпретације који су везани за два принципа наративног обликовања романа.

Први од њих је експлицитан и везан за број „три“. У „побожном роману“ писац се обраћа Библији и симболици светог тројства, зато је наглашена улога тог броја сасвим очекивана. Радња се одвија у три културно-симболичка центра (Венеција, Сент Андреја, Београд), у три периода који су за Павића од посебне важности (Просвећеност, барок, почетак XXI века). У улози протагониста наступају писци Захарија Орфелин (1726-1784) и Гаврил Стефановић Венцловић (око 1680-1749?), а као наратор и трећи протагонист појављује се београдски књижевник, аутор *Унушрашње стиране веџра*, у којем препознајемо једну од маски аутора – Милорада Павића као књижевног јунака. Ушавши у фикционално дело, класици српске књижевности постају књижевни ликови и понашају се према правилима жанра. Свако од њих постаје део љубавног „троугла“ и власник трију компонената неопходних за врачање које води ка тајни „другог тела“. То су прстен који мења боју у зависности од психофизичког стања оног који га носи, вода из Богородичиног извора у Ефесу и једна од три тајанствене мантре. Присуство чаробних компонената, ипак, показује се недовољним: за врачање (слути пажљиви читалац) неопходан је четврти, најважнији елемент – сам човек, она четврта, имагинарна линија хебрејског слова *ש* које наратор сматра библијским путоказом ка тајни другог тела Христа.

Сваки од материјалних састојака магичног процеса добија амбивалентан третман: прстен се може наручити у Немачкој (уосталом, „биоринг“ који показује биоенергетско стање човека може да се купи у више земаља); *Богородичине сузе* третирају се и као вода из извора у Ефесу, и као астрономска појава; тајанствена писмена у ствари су прочитан здесна налево одломак из Дантеове *Божанствене комедије*. Павић се поново обраћа топосу „смрти аутора“, тематизујући га у роману: вест о смрти наратора отвара причу о потрази за тајном „другог тела“. Овај проблем представљен је на три плана: као религијско-теолошки (друго тело Исуса после Васкрсења), мистички (могућност преображаја и оностраног живота) и књижевни (књиге као друго тело писца).

На првом нивоу читања ово је роман у којем је потрага за одговором на метафизичко питање везана за љубавне авантуре и убиства, тајанствене предмете и аутобиографска размишљања. Од чи-

талаца се не тражи дубље познавање било које сфере филозофског, историјског или филолошког знања. Све што треба да зна како би могао пратити фабулу, читалац ће добити у самом делу. Ако је постмодернистички писац краја XX века рачунао пре свега на „александријског“ читаоца, Павић, свестан пост-постмодернистичке ситуације, уводи у свој роман биографску белешку о Захарији Орфелину, а одломцима из дела Гаврила Стефановића Венцловића придружује коментар о чијем се тексту ради. Игра са заинтересованим читаоцем одвија се на пољу повезивања тријада приче у логичку целину и потраге за одговором на питање о постојању „другог тела“. Међутим, веран принципу „дуплом кодирања“, аутор романа уграђује у њега још један начин читања: тај начин моћи ће да пронађе читалац упознат са Павићевим формалним експериментима и њиховим ергодичким смерницама.

Принцип обликовања романа на први поглед се разликује од традиционалних Павићевих поигравања формом, али у суштини представља развој линије високе семантизације форме отпочете *Хазарским речником*. Први роман М. Павића био је роман о Стварању „новог Адама“ – Хазарског речника, обележеног одређеним антропоморфним карактеристикама (његови примерци разликовали су се према полу). У дискусијама приповедача и његове супруге о другом телу Христа „читају се“ дискусије о самом роману као „другом телу“ аутора. Мада оно не одговара спољашњим карактеристикама *џрвоџ*, природног (као што класични облик овог дела не подсећа на формално иновативне претходне романи Павића), паралеле међу њима постоје. Роман *Друго тело* може да се третира и као „друго тело“ његовог наратора-писца, које наставља да живи независно од њега, и као „*друго тело*“ (његовог *џрвоџ*) романа.

Хазарски речник је замишљен као постмодернистички роман о стварању, *Друго тело* – као пост-постмодернистички роман о Васкрсењу. У центру постмодернистичког књижевног света стоји Књига, зато је аутор-демијург стварао од фрагмената Речник. У епохи пост-постмодернизма у жижи интересовања писца налази се реалност, и Павић не посеже за метафором Друге Књиге – амблемом секундарне природе постмодернистичке литерарне уметности, већ за метафором Другог Тела. Али, при томе се не мења иронизација ауторског дискурса и не даје се једнозначан одговор на велика метафизичка питања.

Мења се стратегија аутоцитатности – наратор подсећа данашњег читаоца на мотиве из *Хазарског речника*, који функционишу у роману на нови начин. На пример, *Ку* (овом специфичном воћу

у првом Павићевом роману посвећена је посебна одредница) се јавља као једина хазарска реч која је преостала као залог тога да према њој поново може да се створи и сам плод: „Хазари верују да је та реч једино што је шејтан оставио да преживи од њиховог језика. Једино ту реч је шејтан као заметка оставио у сећању једне хазарске принцезе. То значи да је Он оставио могућност да се од небића опет може створити биће. (...) Библија каже реч *постиаде месо*, а Хазари кажу: *месо постиаде реч* од које се може опет родити месо“ (Павић 2008: 208). Према овој логици, реч поново може да добије (друго) тело – и нимало случајно писац се позива на кључни библијски цитат из свог првог романа. *Друго тело* може да се чита као пост-постмодернистичка интерпретација тема, мотива, наративних техника *Хазарског речника*. На нивоу структуре то је, пре свега, постојање трију приповедних целина и наслањање на Библију као на прототекст. Тема стварања Адама од речи, који је савршенији од Адама од глине (*Хазарски речник*), огледа се у новом роману у тумачењу постојања Глинене армије кинеског цара. Они су глинена књига, порука Богу који је од глине створио Адама. „... Владар није био наиван и знао је да је књига пропадљива ствар. И није му ни на крај памети падало да наручи од своји пописивача да овај бескрајни инвентар повере речи и хартији, нечем што има ехо и пепео“ (Павић 2008: 148). Са оваквим тумачењем се не слаже Кинескиња (можда Хазарка) која у глиненем војницима види Ку у потрази за својим другим телом. Иронизација „велике нарације“ огледа се у објашњењу како је могла да послушне разговор Лизе Свифт са њеном колегиницом: конобарица га је „прочитала“ из облачића паре, као у стрипу, у којем речи и мисли „лебде“ изнад глава јунака.

Глинене армије како је третира нараторова супруга – то је покушај владара да понови свет у метафоричном материјалу, својеврсна миметичка књижевност која покушава приказати („преликати“) свет. „Сахрањују“ је у земљу где она постаје глинене књига, упућена Творцу. Међутим, у роману Павића ова епистола не стиже до примаоца – ископавају је археолози. Својеврсна глинене библиотека, као енциклопедија мртвог царства, наставља тему *Хазарског речника* у којем је стварање од глине – први корак, након којег долази ред на стварање Адама - Речника Хазара. Његови су интегрални делови – Адам од снова (Зелена књига), Адам од светих књига-пратекстова (Жута), Адам од историјских извора (Црвена). „Садашњи аутор“ *реконструира* уништени Даубманусов *Lexicon Cosri*, мада сама *конструкција* не постоји. Глинене војске може да исприча о снази цар-

ства, али не може да га врати у постојање. Реч се показује трајнијом од материје (глине), али нема њене способности очувања (једнозначног) облика.

Теми Глинене армије обраћао се својевремено још један српски постмодернист, Ђорђе Писарев (в. Писарев 1996). За разлику од њега, М. Павић попут археолога „ископава“ у *Другом шелу* стару форму – жанр романа који је својевремено, као и некадашња војска од глине, имао миметичке особине. Али традиционална форма за писца – *Ку* које тражи своје друго тело, тело које је некад постојало и остало у облику речи без адекватне појаве у литерарној стварности. Зато Павић – први пут након дуге паузе – ставља у поднаслов свог дела реч „роман“, правећи од ње, наравно, део књижевне игре значења.

Фрагменат који је посвећен војницима кинеског цара – пример је вишесмерних интертекстуалних веза у *Другом шелу*: пре тога прича о глиненим војницима била је објављена као есеј у књизи Павића *Роман као држава и други огледи* (2005) и њено укључивање у роман представља пример аутоцитатности. У контексту ергодицке стратегије хипертекста тај фрагменат упућује на информацију о Глиненој армији првог цара феудалне Кине, Цин Шихуана, која је била „сахрањена“ 210-209. године пре н. е. (њене копије радо купују туристи), а у контексту савремене српске књижевности може се повезати са причом Ђ. Писарева.

Поигравање са „смрћу аутора“ такође има интертекстуалне димензије: на почетку *Хазарског речника* објављује се „смрт читаоца“. Аутор који се обраћа читаоцима није реткост у класичном роману, али се углавном ради о „живом“ аутору што није случај код Павића. У складу са пишчевом идејом о актуелној доминацији у српској књижевности „женског писма“, правим аутором *Другог шела* проглашена је жена, и то жена-читатељка, а само писање добија црте андрогиног (након „заједничког“, андрогиног издања *Хазарског речника* у Француској, таква издања појављују се и у Србији).

Обнова жанра романа остварује се путем укључивања у њега постмодерне традиције. *Друго шело* – то је својеврсно „друго тело“ *Хазарског речника* који је „уграђен“ у текст ове књиге. Писац нуди нову варијанту стварања енциклопедије – овога пута виртуелне, на нивоу хипертекста. *Хазарски речник* је замишљен као реконструкција непостојећег оригинала, *Друго шело* је оригинално дело непостојећег („мртвог“) аутора. Ако је *Речник* имао „полно амбивалентан“ текст („мушке“ и „женске“ примерке), *Друго шело* има

несигурног аутора – наратора или његову жену. Лиза Свифт је читалац који постаје други аутор ергодишког дела. Писац који је уградио у темеље свог стваралаштва принцип проширења креативне улоге читаоца прогласио је читатељку аутором књижевног текста.

Роман је посвећен супрузи писца, списатељици Јасмини Михајловић која је била један од првих истраживача поетике свог будућег мужа. Читалац може да третира сижејну линију наратора *Друго шело* као аутобиографску (у стилу дела Ј. Михајловић која воли да понавља како је њен кредо – претварање реалности у књижевност), а може да остане у координатама поетике самог Павића. Амбивалентност ауторске позиције испољава се на нивоу несигурне идентификације маске аутора: он је истовремено мушкарац и жена, жив и мртав, писац и читалац. Наиме, ради се о пролиферацији лика аутора, његовом удвајању, илустрованом сценама удвајања протагониста романа. Мистички поглед на самог себе, уосталом, можемо тумачити и као иронизацију ауторске позиције као такве: аутор се појављује у роману као књижевни лик – као и остали јунаци.

Градећи своју стратегију игре са читаоцем, Павић користи достигнућа претходника, радикално мењајући при томе њихов карактер. Писац нивелира границу између аутора и читаоца, поклањајући читаоцима невиђену креативну слободу – ако они пожеле да је искористе. Задовољство у тексту може да се добије у *Другом шелу* на два нивоа читања. Роман одликује занимљива фабула, карактеристична за историјски роман са елементима љубавног и мистичког. У њему, и поред тога, има више детаља који успоравају радњу и намењени су семиотичком читаоцу. Такви детаљи могу се сматрати огранцима лабиринта читања, који упућују читаоца на контекст (нпр. прича о Сент Андреји, граду српске културе), или пак нишама лабиринта, који – за разлику од огранака – не воде према другим ходницима (нпр. укључивање у текст романа алузије на познати виц). Задовољство у тексту обogaћено је задовољством у подтексту на нивоу интертекстуалних веза са прототекстовима (међу којима су класична дела светске књижевности попут Дантеове *Божанствене комедије* и Казановиних *Мемоара*). Највиши ниво задовољства – то је пак задовољство у хипертексту, у чијем стварању учествује читалац.

Читаоци *Хазарског речника* могли су га читати, формирајући текстуалне тријаде, тражећи у свакој од три књиге речника одговарајући фрагмент (на пример, одредницу *Ашех*). У *Другом шелу* сличан задатак намењен је јунацима који траже три састојка за вра-

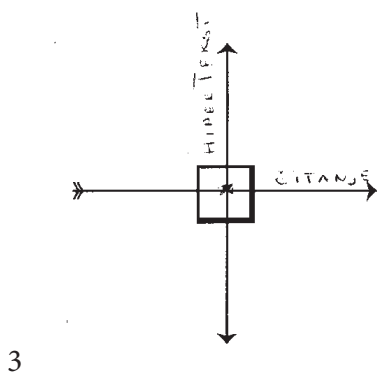
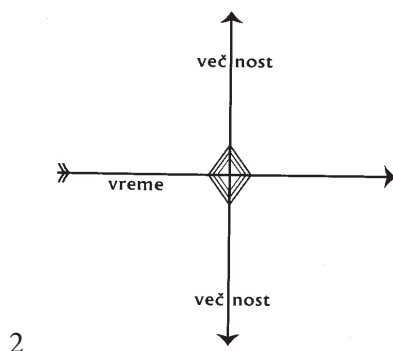
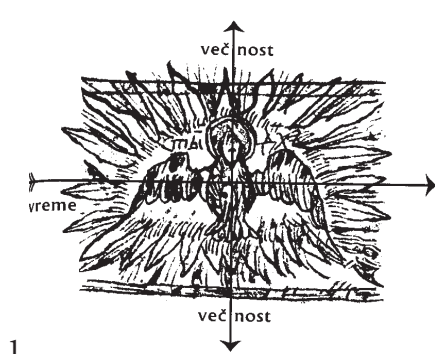
чање, два од којих имају три верзије, а семиотички читалац може применити своју креативност на другачији начин (читање „по тријадама“ је тематизовано и не тражи посебне ергодичке напоре). Међутим, већ у поднаслову романа аутор посредно указује на један од основних симбола дела – крст – који игра улогу ергодичког кључа освајања хипертекста.

Друго тело, роман у облику побожног романа (као што је *Хазарски речник* – роман у облику лексикона, *Последња љубав у Цариграду* – роман у облику приручника за гатање), може се сматрати кулминацијом Павићеве теорије семантизације форме која укључује ергодичке оријентире. Међу такве убрајамо изградњу романа на симболичној фигури крста што потпуно одговара поднаслову (*побожни роман*) и избору теме (друго тело Христа после Васкрсења).

У роману налазимо два цртежа крста (илустрације уз дискусије о Другом телу), на којима крст настаје укрштањем вертикалне линије вечности и хоризонталне линије времена (цртеж 1, 2). Крст је уграђен у знак на трговачкој кући (заједно са котвом и бројком 4), „присутан“ у кључу од бункера, тај се симбол описује и визуализује у машти (виолинисткиња Забета која свира на вертикалној жици своје косе подсећа Орфелина на крст). Павић уписује фигуру крста у своје дело, гради на њој свој роман, стално му се враћајући на различитим текстуалним и значењским нивоима. У једној од кључних сцена писац користи минус-поступак: за време смештено у садашњицу дискусије о „другом телу“ уместо шеме-крста појављује се цртеж који представља слово *ш*. Трећи крст, међутим, постоји и читалац може да га реконструише; логика тријада на којој се темељи роман упућује на његово постојање и подстиче читаоца на потрагу за њим. У складу са веома компликованом (и филигрански изведеном) замисли ергодичког романа, то је крст – шема креирања „другог тела“ романа *Друго тело*. Она је имплицитно повезана са Павићевом теоријом читања, која се гради на могућностима хипертекста.

„Друго тело“ романа настаје спајањем ауторског текста и рецептивне делатности читаоца, и то је *други* – имплицитни – начин обликовања овог дела. Искористивши као основу илустрације-шеме из романа (цртеж 1. и 2.), читалац може добити рецептивно-креативну шему (3.)

Вертикална линија – хиперТекст романа, који осим фиксираниог (штампаног) текста* (на месту укрштања координата) укључује подтекстове (прототекстове) (*сирелица доле*) и надтекстове



(асоцијативне надградње и могуће будуће текстове) (*сирелица
горе*).

Хоризонтална линија представља чин читања. У тренутку сусрета са текстом, када се линије укрштају правећи крст, читалац има своју читалачку преисторију (*лево поље*) и читалачку постисторију (*десно поље*) у односу на дело.

Читање се може одвијати као линеарно, традиционално, без укључивања искуства претходних читања – у овом случају роман *Друго тело* постаје само још један елемент читалачког искуства. Ако пак читалац активизира своје читалачко претходно искуство (читалачку преисторију), онда на месту укрштања линије „хипертекста“ и линије „читања“ долази до мале креативне експлозије, када у резултату тог праска настаје нови хипертекст – „друго тело“ романа. Осим праволинијског кретања дуж линије сижеа остварује се истовремено кретање у „дубину“ – према прототекстовима, и горе – према креирању рецептивних надтекстова и асоцијативног слоја. С обзиром на то да сусрет са текстом има своје трајање у времену (и простору романа), овај прасак представља дуги низ „микропраскова“-, „микроблесака“. Да ли ће до тога праска доћи или не – зависи од читаоца (сетимо се буквализације ове стратегије избора

у Павићевом *Сџакленом џужу*). Као активатори реакције наступају имена, чињенице, симболи, а маркер места могућег „микроблеска“ често је *одстиуијање* – од уобичајеног облика имена или назива, традиционалног тумачења појма и томе сл.

Као пример обележавања места таквог хипертекстуалног рецептивног експеримента узећемо погрешно писање оригиналног назива гробља Пер Лашез – *Per La shese* (Павић 2008: 279), уместо *Père Lachaise*, које привлачи пажњу ка овом топосу. Јунак романа Теодор посећује гробове Фредерика Шопена и Оскара Вајлда, и читалац, посегнувши за подтекстом (чињеницама биографија славних уметника), запажа да су они изабрани према одређеном принципу „друге сахране“: срце Шопена, као што је познато, почива у Цркви Светог Крста(!) у Варшави, а Вајлдови посмртни остаци били су пренесени на Пер Лашез са гробља Боњи у предграђу Париза. Пољски композитор наставља музичку линију дела (посебно наглашену у првом, „венецијанском“ делу романа), а Вајлд је својеврстан асоцијативни мостић ка једном од тројице протагониста – „Милораду Павићу“.

Једна од таквих асоцијација везана је за један Вајлдов сиже од којег су направљени роман и драма. Павић је познат као аутор прича и драма са истим насловима и сижејима (нпр. *сџаклени џуж*). Позната изјава аутора *Слике Доријана Греја* да је сав свој гениј уложио у живот, а у своја дела – само таленат, у оваквом контексту дозива у сећање познату фразу из *Ауџобиографије* Милорада Павића, писца који је рекао да нема биографију и да има само библиографију. У *Другом џелу* аутор посеже за дедуктивном, асоцијативном интертекстуалношћу. Ако читалац повеже поклоне које остављају на Вајлдовом гробу поштоваоци његовог стваралаштва са поклонима које на почетку романа добија наратор – „Милорад Павић“, он може да направи паралелу на астролошком нивоу: обојица писаца рођени су у знаку Ваге. На могућност такве асоцијативне везе указује још један сигнал-одступање: у поглављу „Вага из Помпеје“ спомиње се вага која се наводно још увек прави у том граду.

Сигнал „Пер Лашез“ активизира и паратекстуалну везу унутар романа: епиграф „*Живи сџоро, умри брзо, / живи брзо, умри сџоро*“ подсећа на филозофију рок-генерације и ствара асоцијативни мостић ка *џрећем* гробу на најпознатијем париском гробљу, који се не спомиње у Теодоровој причи, а то је гроб Џима Морисона. Управо он је познат по највећој количини поклона које на њему остављају обожаваоци. Лик легендарног солисте групе „Doors“ помаља се у асоцијативном простору текста. На почетку романа Лиза Свифт певуши „своју омиљену“ песму „*Let’s go strait to number*

One“ [исправно – *straight* – А.Т.], а на његовом крају цитира се песма (са наглашеним коментаром „коју смо и ми знали“) „Дођи у пет до пет“, и путем контаминације читалац добија „Five to One“ („Пет до један“) – наслов Морисонове песме. Поезија овог култног рок-музичара и песника обележена је пажњом према метафизичким проблемима и повезана са песничком традицијом Виљема Блејка и Артура Рембоа. Управо Блејковој песми „Дорси“ дугују своје име, надахнуто песничким симболом „врата перцепције“, а посезање за асоцијативном рецептивношћу слаже се са поетиком самог „присутног у одсуству“ Џима Морисона. Са њима је повезан и топоним Венеције (Морисон је написао песму „Ghost in Venice“, радо проводио време на Лос Анђелоској „Венецији“).

„Прескакање“ одређене карике асоцијативно-логичког ланца један је од ергодиких поступака које је Павић употребио у *Другом шелу*. Писац се наглашено доследно придржава принципа тријада, зато се у случају „испуштања“ активизира пажња читаоца који попуњава „празан квадрат“ (на пример, трећи, „прећутани“ славни гроб на Пер Лашез). Таква рецептивна пракса везана је за Павићево коришћење модела *укришених речи* као новог начина читања. Као пример може да послужи одсуство трећег цртежа крста који треба да креира сам читалац (понудили смо једну од верзија), а такође асоцијативна шема састављања тријада у роману. Тако магична мантра има три варијанте („Кибелин осмех“, „Артемидина кажа“, „Маријин печат“), а вода која се испија за време враћања, потиче из једног од три врела извора у Ефесу. За разумевање принципа повезивања имена „великих мајки“ у контексту „Богородичиног извора“ читалац треба да попуни „празне квадрате“ асоцијација митолошког ланца. У резултату интеракције текста романа, културолошког подтекста и асоцијативног надтекста ствара се хипертекст који укључује све ове компоненте и јесте виртуелно, хипертекстуално „друго тело“ романа *Друго шело*. Читалац може да третира ово дело као *роман-лексикон* – извор података из историје религије, културе, књижевности који се активизирају читањем. Паралелно читање историје српске књижевности академика Милорада Павића и романа *Друго шело* даје основа да сматрамо Павићеву фундаменталну студију његовим прототекстом. Из ње аутор преузима чињенице биографија Венцловића и Орфелина дарујући им ново романескно „утеловљење“, а у чудноватој магичној формули гатаре [„Да ми видиш ногу до колена, не би знао откуд си дошао, а да са мном лежиш у ложницу, не би знао тко те је родио...“ (Павић 2008: 113)] читалац Павићеве студије о бароку препознаје српску галантну песму из тог времена (в. Павић 1991: 179).

Смисао интерактивног читања дела лежи у самој потрази за овим смислом, интелектуалној игри и обogaћивању значењима. Мада читалац неће добити једнозначан (недвосмислен) одговор на „велико питање“ метафизичког карактера (о могућности постојања Другог тела), зајамчено му је вишеслојно читање постмодерног текста културе и учешће у реконструкцији скривених, али алузивно обележених симбола, мотива, интертекстова.

„Грешке“ с којима се суочава читалац – својеврсни су мамци. Да би се схватило шта *није у реду* у Павићевом делу, потребно је знати како би *шребало да буде*, а то захтева обраћање изворима-прототекстовима. Бизарна прича изграђена је на дубоким темељима културе (укључујући популарну и народну), документованом знању, на студијама и есејима писца. Слике-илустрације су „путокази“ који такође усмеравају према изворима релевантне информације – историји српске књижевности, историји позоришта и томе сл.

Преплићући у роману имена измишљених јунака са именима реалних историјских личности, Павић указује на порекло свог књижевног света који потиче од споја имагинације и документоване, јасно обележене традиције. Историјско, познато, реално добија у таквој комбинацији црте фикцијског и постаје део уметничког дела, губећи научну релевантност, али чувајући при томе свој потенцијал асоцијација и могућих релација са другим деловима бившег контекста.

Нова контекстуализација води ка ресемантизацији познатих топоса и мотива. Читалац који је запазио одступање од традиционалног третирања имена или мотива и жели да утврди „коефицијент разлике“, приморан је да се обрати првобитном значењу. А то је – у случају Павићевих дела – обраћање историји културе. Његови романи представљају реализацију идеала енциклопедије о којем су маштали постмодернисти, пре свега – Данило Киш. Новаторство Павића лежи у томе да његову енциклопедију може да прочита само читалац који ће третирати имена, појмове, симболе његових дела као одреднице виртуелног лексикона.

Активиравши уз помоћ других (нефикционалних) извора основни комплекс знања, који је повезан са симболом, именом, насловом из романа, читалац добија уз причу, као додатак, низ енциклопедијских чланака. Најпримеренији начин актуализације фундаменталних знања у овом случају је обраћање енциклопедијским издањима или интернет-изворима. Узевши као оријентир име или симбол, читалац отвара прву од кинеских кутија информација које стварају широко контекстуално поље.

Павићева дела то су над(хипер)текстови чији састојци упућују на историју цивилизације. Она се могу сматрати носиоцима културолошке информације која укључује не само „александријска знања“ књижевности или филозофије, него и познавање масовне културе. Као хиперлинкови она воде ка новим линковима, новом нивоу значења. *Ошвореност* текста обезбеђује се мноштвом нових смислова који настају у процесу декодирања симбола и детаља који творе сиже на првом нивоу. Ако се у својим постмодернистичким романима писац обраћао стратегији „дулог кодирања“ која је срачуната на два нивоа читања, у пост-постмодернистичко *Друго шело* Павић уграђује – користећи принцип хипертекстуалног повезивања – ергодичке могућности продуцирања смислова и читавих огранака значењског лабиринта.

Иновативни, новаторски роман Милорада Павића усмерава читаоца ка прошлости, ка историји књижевности и културе, али уз помоћ нових, нетрадиционалних, суштински другачијих средстава – ергодичких средстава интерактивне хипертекстуалности. Аутор *Другог шела* уноси новум и у поимање хипертекста, правећи од њега „друго тело“ „гутенберговског“ романа.

Литература

Павић 1991: М. Павић, *Барок*, Београд: Досије, Научна књига.

Павић 2008: М. Павић, *Друго шело: њобожни роман*, ново, допуњено издање, Београд: *Евро-Гиунџи*.

Писарев 1996: Ђ. Писарев, *Посланице из Новог Јерусалима*, Београд: Стубови културе.

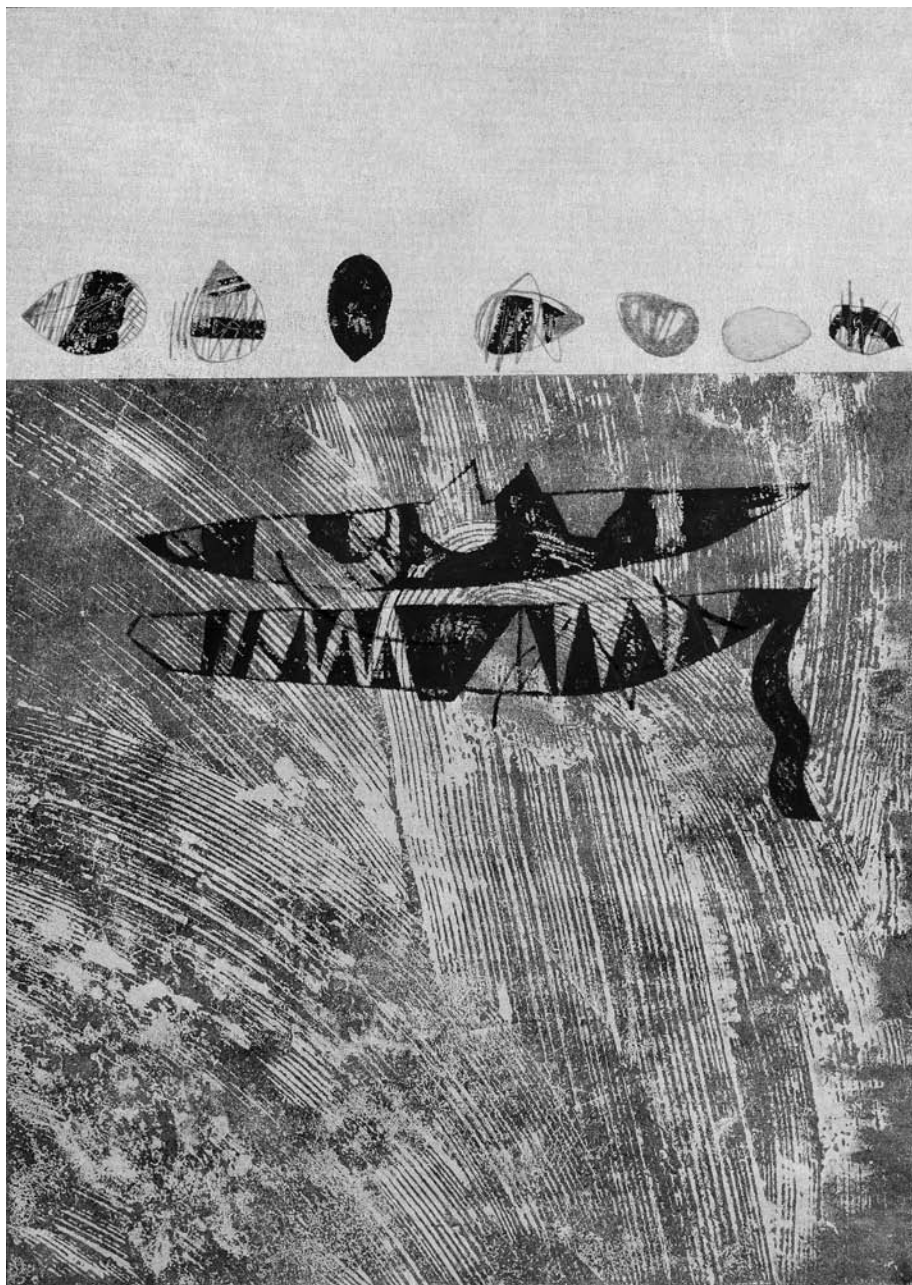
Alla Tatarenko

IN SEARCH OF THE SECOND BODY OF THE NOVEL: M. PAVIĆ'S „THE SECOND BODY“ BETWEEN LITERARY ARCHEOLOGY AND THE ERGODIC STRATEGIES

Summary

Semantization of form as ergodic device are being analysed in the paper based on the novel of Milorad Pavić “The Second Body”. The novel is regarded as an example of innovative combination of a traditional genre form with potentialities of an ergodic work of art in the context of interactive hypertext’s strategy development.

Прихваћено за штампу септембра 2010.



Подморнице, 2009, комбинована техника, 50x70 cm

Час ав В. Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

(НЕ)ПОДНОШЉИВОСТ И (НИ)ШТА СВЕТА: СВЕТКОВИНА, ТРАУМА И/ИЛИ АФАЗИЈА ПРЕЛАЗА

Конституенти света као што су: истина, лаж, смрт, живот, историја, свест и језик одмеравају се у контексту смене двеју поетика у српској књижевности после Другог светског рата: модернистичке и постмодернистичке. Аналитички, компаративни и дедуктивни метод опредељени су како на обележавање и сагледавање места прелаза, те очитовања постмодернистичких референци у делима Милоша Црњанског, Борислава Пекића и Милорада Павића, тако и на покушај да се утврде резултати и судбина постмодернизма. Феномен апокалипсе разматра се у вези са догађајем постмодернистичког преиспитивања историје, сазнања, књижевности и човековог односа према будућности. Будућност, покаткад апокалиптички претећа, обележава изазов да се у односу на оно што долази одмери и осмисли оно што је наслеђе језика, мишљења, културних трагова.

Кључне речи: књижевност, модернизам, постмодернизам, апокалипса, траума, афазисија, прелаз

Недејственост смрти у *Другој књизи Сеоба* (сви цитати према: Црњански 2005) један је од убедљивијих аргумената који Милош Црњански прилаже перспективи опадања, опозивања и превредновања смисла званичне историје. Непродуктивношћу смрти, укинућем трансценденције, и сам књижевни текст као да признаје да је причу која је обрађена, причу о сеобама, немогуће завршити друкчије но признањем њене неокончивости, јер ни сеобама нема краја. Али је књижевни запис у изазову недејствености смрти досегао оно што, чини се извесним, ниједан историјски документ не може по себи, премда је наративан: израстао је као приповедна свест и приповедна структура у мери естетског, која рефлектује њихову довољност, а довољност је унапређена и једним сазнањем на које историја не може да пристане – јер би тако сама себе оповргла –, али које ће је ипак неповратно опозвати: „Има сеоба. Смрти нема!“

Друга књиџа Сеоба не утеловљује само неповерење према историји, проблематизујуће разлагање њене текстуалне конституције, већ, и мимо самог демантовања, репрезентује отварање према историји/ историјама као према великом потенцијалу приче, дакле према оном смислу/значају историје који се не може минимализовати, разматрати узгредно, изгнати из света, макар и само ради тога што критичку свест постмодернистичког приповедања (код Црњанског суптилно, али ипак веома узбудљиво) контекстуализује. А то, чини се, и није тако мало.

Црњанскова проблематизација историје у *Другој књиџи Сеоба* одражава, по Милу Ломпару, догађај кризе, јер упркос дискретности проблематизовања, актуализује претварање историјског садржаја у одсутни садржај, при чему се одсутност историје (иако је историја доступна у домену језичке конфигурације дела) може посматрати као доказ валидности постмодернистичког опомињања на несигурност историјског сазнања (Ломпар 2004: 115). Историјска узурпација прошлости у *Другој књиџи Сеоба* не изазива недоумицу у погледу исхода намереног подвлашћивања: „Мало се зна о прошлости, мало се и може знати.“ (Црњански 2005: II, 293). И када понешто преостане од саме прошлости (не од историје) – као оне две речи руске царице Елисавете Петровне, пронађене након њене смрти, а записане на једном папиру „њеном руком: Пламен Огн“ – нама је запречен пролаз према спознању њене природе, њеног значаја, сврхе и значења, па „нико, ни данас, не зна, зашто, нити шта то треба да значи“ (Црњански 2005: II, 293). Примером аутографа руске царице Црњански убедљиво проказује немоћ, излишност историје пред самом прошлошћу, која онда када се као таква, као прошлост, испуни (тј. када оно што јесте прође), истодобно се затвара: упркос својој материјализованости, један документ прошлости остао је само пример онога што је за његове конзерваторе напослетку – „низашта“ и „ништа“.

Милош Црњански жуђену истину и њеног поузданог гаранта, смрт, води према крају романа, према последњем поглављу, „Сеобе се настављају вечно“, као према судионици у којој ће, коначно, пошто прича стане, доказати недостатност заманих репрезентација жуђеног, немогућност и опсенарство жуђеног, и насупрот њему обелоданити сигурну владу дејственог ништавила. Ако је разноврсно и неизбројиво мноштво трагова прошлости раскрило не прошлост саму, већ, својим неслагањем, својом непоузданошћу, отварање пукотина историје, онда ће се јавити не само сумња спрам

могућности сазнавања прошлости, већ и извесност докидања обећања историје, те и њено повлачење из света.

Црњански верификује касномодернистичку идеју о запрекама, о узалудности, о бесмислености људских дејстава, али уписивање нихилистичке мисли у амбијент новорођене хероистике рационализма отвара поље не само извесне „закривљености“ историје, поље откривања парадокса историје, поље полемике гласова различитих времена, већ и простор за мисао о несврховитости историје, што саме јунаке од политички инцидентних фигура претвара у неразумљиво инцидентне фигуре (приправне за изолацију), а самог аутора, односно фигуру писца посвећеног егзотичној прошлости свог народа, реактивира као дискретну политичну свест о актуелној (и долазећој) инверзности историје индивидуе, народа, човечанства. Црњански се, наиме, показује као реакционаран, политичан писац, и та политичност не гравитира само према концепту националне митологије, већ подједнако (а можда и више) његова реакционарност наступа и као опструкција великих утврђења духа просвећености, који и надаље, упркос својој историјској вероломности, политички и институционално реafirмише своју топографију.

Иако „романца“ о национу, Црњансков роман *Друга књига Сеоба* сутерише постојање истине коју објективна историја не може, или игнорише, да измисли (као што не може ни да докаже своју иманентност свету) – истину „појединог човека, или жене“, чија је судбина ситно „зрно песка, који избацују, на обалу, безмерна мора, после бура“ (Црњански 2005: II, 286). Тек у недискриминативном простору фикционалног уписивања „смрт једног човека, или жене, чак и кад, у том истом тренутку, падне једна звезда са неба“ може трајати „дуже у успомени људи, него у мраку, један трепет, у многим трептајима ноћних свитаца“ (Црњански 2005: II, 286). Црњансковим приповедањем обелодањује се да нико не би могао предсказати и набројати оно што ће бити, јер „несхватљиво је то људском уму“ (Црњански 2005: II, 298), али аргумент литературе јесте у томе што будућност није неизвеснија од прошлости. Да ли је свет тиме подношљивији, јер можда се уистину не зна оно што ће бити? Или Црњански пак нема сумњи поводом тога какву ће судбину то будуће, дакле незнано имати? А историја ту ништа не може.

Апокалиптично деструирање и очекивање копна (визије, текста) – приповедање Борислава Пекића у *Времену чуда* (сви цитати према: Пекић 1965) упризорује смену двеју поетика: модернистичке постмодернистичком. Свет који је на крају приче „Чудо у Гадари“ размерен у истости својих репрезентација провоцира до-

гађај постмодернистичког полемичког суочавања појединца/писца са светом, односно света са поједницем. Простор умоболних у *Времену чуда* задуго опстаје као жива негација света друштва. Негирајуће иновирање Матеј Калинеску препознаје као начело модерне авангарде, која се у том негацијско-креационистичком замајцу прецизно одређује према минулом и долазећем: „оно што је старо, институционализована прошлост... мора бити ефикасно одбачено; ново... долази само по себи“ (Калинеску 1987: 275-276; према: Леви 1997: 171). Учинци ослобођене опажајности умоболника утопијски (будући да се догађа опсенарско компензовање недостатака „рационализованог спољног света као и колонизоване психе“), дакле и модернистички, опредељују доживљај света као „либидинални преображај све исушеније и све више тлачитељске стварности“. Модернизам управо отвара „животни простор у којем се може бар имагинативно доживети супротност и негација“ (Калинеску 1987: 291) интензивне рационализације и прескриптивност опредмећења савременог света.

Бенјаминовска инверзија унутар интенције упознавања будућности – ново се може сазнати само евоцирањем занемарених знања прошлости – обележава прелазак човека из стања модерности у стање постмодерне свести. Модернизам се отвара новом, стално друкчијем, будућности, одричући минулом епистемолошку релевантност у питањима сутрашњице. Али се у тој жудњи за непознатим ипак посустаје: јер, казаће Умберто Еко, „дође тренутак када авангарда (модерно) не може да иде даље... Постмодерна реакција састоји се у препознавању чињенице да прошлост – с обзиром на то да не може бити уништена зато што њено уништење води ћутању – мора бити преиспитана.“ (Умберто Еко према: Калинеску 1987: 276-277).

Пуцање халуцинантне слике репрезентација је докидања модерне жудње за тоталним и очекивања постмодернистичког рекреирања историје, језика и интерпретација смислености света. Стратегија којом се у виду прототекста одржава „нека старија, потиснута садржина испод касније формализоване површине“, односно стратегија којом се спроводи „вертикално потискивање и услојавање или таложење“ јесте „владајућа структура класичног модернистичког текста“ (Џејмсон 1984: 261-262). Међутим, у *Времену чуда*, за разлику од уобичајеног вертикалног искључивања или потискивања неке старије садржине, првобитна садржина подлеже експерименталној екстензији: то више није тек сведена библијска прича која разрешава не, као у *Новом завету*, какву ег-

зистенцијалну, онтолошку или етичку проблемску ситуацију, већ прича која упризорује једну поетичку смену.

Осим што се причом „Чудо у Гадари“ понавља „мистерија гене-зе“ једне елиотовске стварности, цела књига *Време чуда* живи генезом нове поетике у српској послератној књижевности – поетике постмодернизма. Излазак из лудила, као из ониричког простора, осим негостољубивости социјализованог света породило је и велико обећање: из сна/лудила може се изаћи (само) у књижевност. Али шта ћемо са светом? Изаћи у књижевност, а не отворити се према свету? Или можда наступити постмодернистички: Субјект најчувенијих Дисових стихова тајанственом мелодијом у сну задобија „срећу сву“, док постмодерни субјект кроз своја „ониричка искушења“ ослобађа своју „субјектност“ у „развлашћеном свету стварности“, као што ослобађа и тај исти свет.

Естетски режим уметности дефинише ситуацију модерности, у коју је положен идентитет супротности: „Естетско стање је чиста напетост, тренутак у којем се облик потврђује сам за себе. Као и тренутак обликовања једне специфичне човјечности“ (Рансијер 2005: 328). Изнова пишући историју Христовог послања, Борислав Пекић наставља „традицију новог“. Међутим, „традиција новог“ своју строгу надопуну има у „новости традиције“, па се о почетку естетског у Пекићевом тексту (а с обзиром на његов подтекст) може говорити као о одлуци „за реинтерпретацију онога што или тко чини умјетност“ (Рансијер 2005: 329). Окончање модернизма може се проматрати и као крах онтолошко-естетског модела политичке револуције, при чему је модерност „постала нешто попут кобне судбине која се темељи на једном темељном заборау: хајдегеровској бити технике, револуционарном одсјецању краљеве главе, људске традиције те, коначно, источног гријеха људског створења – које заборавања свој дуг према Другоме и своју подложност хетерогеним снагама чулности“ (Рансијер 2005: 331).

Борислав Пекић у *Времени чуда* приповеда о патњи „у оним границама које су свачијем животу одређене као коначне границе издржљивости“ (Пекић 1965: 215) и коначне могућности трансцендирања бола („бити са оне стране бола“). И потпуни забрав пређашње своје смрти и ново задобијање живота не може да рачуна на будућност која неће генерисати идућу смрт и идуће, болно, васкрсење. У кругу самозабрављања и сталног започињања себе (и животом и смрћу) сваки појединац постаје „величанствено попрште битке за спасење света“, којој Пекић не види скорашњег разрешења, и којом, можда, још једино може – и сам, као и

његов Лазар из Витаније – да приповеда наду у скорашњи догађај (или пак одгођај) катаклизме. Шта, међутим, како је то Црњански устврдио на крају *Друге књиџе Сеоба*, ако мимо смрти још једино постоје сеобе. Узалудност надања – „Чему нада у животу?“ – и неразрешиност свих наших невоља. Није ли управо Црњансков Павле Исакович достојна потврда да се такво стање не може лако подносити? Пекићев Лазар из Витаније, у умирању „најискуснији међу свим људима, једини коме је смрт допустила да је препричава из сопственог искуства“ (Пекић 1965: 220), у *Времену чуда* исписује и оно последње што човек, и после лудила, или у једном нарочитом стању самовоље, мимо овог света и мимо свих закона може да „учврсти, заштити своју смрт“, да спасе себе – да се преда ватри и тако утекне.

Човек „који се звао Исус Назарећанин“ у *Времену чуда* первертује историју земаљског живота божјег сина, историју посведочену Писмом, и дела као обновитељ потказујуће истине, као онај који фалсификује, који конструише лаж (не би ли се кроз лаж само-искупио). Али то је лаж која се као таква, духом своје неистинитости, не види у свету, будући да унутар ње постоји обавест (и обавезност) да ствари стоје „онако како сви морају да их виде!“ (Пекић 1965: 117). Саобразити се редуктивној интерпретацији, читати истост света, живети властиту безначајну разликовност и бити спокојан значи пропустити у свет лаж, заборав, неискупљујућу смрт: метафизичко зло. Насупрот сваком интерпретаторском манипулаторству, Христос историјом свога послања предочава допуст и захтев за самоуспостављањем, за узрастањем до личности – до оног пуновредног *јесам* –, за победу над смрћу. Јер, библијски Христос „је 'истина и живот', јер није Бог мртвих – оних који живе у интерпретацијама, већ Бог живих – оних који живе у истини“ (Ахметагић 2007: 109). Умоболни јунаци *Времена чуда*, минијатурни богови у спознању своје голотиње и у стиду, покривени излазе пред приповедачку свест која треба да у новој-старој, постеденској, постхалуцинантној ситуацији, (пре)распореди старе-нове јунаке, старе-нове фигуре, да скривљену нагост наново и другојачије заодене.

Очекивање и предавање очигледности разликовања добра и зла, истине и лажи, поверење у видљиве знаке отварање је према безначајности разлике, хазардирање опстојности света, будући да у самој институцији видљивог постојањем скриваног мањка добро и зло раде и својом невидљивошћу, замењујући неретко, у тој узајамној невидљивости/прозирности, места и смерове. „Лаж нисмо препознали стога што је стајала у самом језгру очигледне

истине“ (Ахметагић 2007: 106). Невидљиво дејствује на местима непотпуности очигледних истина: оно што се не каже, оно што се прећуткује, остаје у сенци обећаног, спроводи диверзију унутар гарантоване очигледности истине, погађајући у центар људске жеље, али и манипулацијом застирући пресудно помањкање у обећању. Играјући на карту очигледног које мами, змија у *Постиању* обећава Адаму и Еви да, познавши разлику добра и зла, неће умрети, али скрива извесност казне од које се страхује: смрт.

Пасти у свет тајанствености значи опредељивати добро добрим а зло злим, али тешкоћа таквог сналажења јесте у (не)очигледности њихове појаве. Опредељењу за пуноћу или празнину претходи (не) разумевање. Доспело се, дакле, у свет интерпретација, у свет херменеутике. Књижевност суделује у разигравању супарништва опсене и истине, с надом у могућност непотпадања под суверену владу очигледног и дојављивања – битног. Литература одржава опсесивну заиграност у истраживању пренаглашене тајанствености Другог. Осећај тајновитости света одржава и осећај присуства истине у том свету. Нестанком тајанствености света, нестала би истина и остала би само лаж, „(...) до досаде поновљива игра разазнавања у облику сличног. Нема истоветности. Нема ни различитости. Све тек личи. Мада више није тајанствен, свет је постао несазнатљив јер је за нас затворен“ (Ахметагић 2007: 108). Као да постмодернистичка књижевност устаје против „подношљиве различитости“ света, знајући колико се „ништавно разликују живописи истог предмета“ (Пекић 1965: 106), али да ли она уистину може да живи разлику за коју устаје?

Друштвеност књижевности у постмодернизму одредиће се важношћу улоге не само уметности као такве, већ и писца као произвођача, и читаоца који неће бити тек реципијент, већ сарадник: „Ако је уметност схваћена као историјска производња и као друштвена пракса, онда се положај произвођача не може заобилазити, пошто постоји скуп друштвених односа између произвођача и публике који потенцијално могу бити револуционисани променом у производним снагама, која би читаоца могла преобратити из потрошача у сарадника“ (Хачион 1996: 142-143). На тај начин ће, бартовски речено, сваки текст постати друштвени простор, у којем ће, као и у друштву, бити места за све, али и у којем ће Џејмсоново тотално – а тотално је друштвено или: само је друштвено тотално – рачунати на демократизам гласова, будући да ниједан више не може да буде одвише повлашћен, несуспругнуто владајући, ни одвише утишан, ни одвише унижен.

Можда доиста није пресудно како пишемо, већ како читамо. Ако је крајем осамдесетих (1989. године у књизи *Предео сликан чајем*) и напомињао да је добрим причама добро у свим језицима, будући да саме налазе потребне речи и свој језик, који више нису, интенционално, предмет естетизације – „лепој причи није потребан леп језик и лепа реч“ (Павић 1989: 283) – те да је нужнија естетизованост читања, још недогођена, али са очекивањем њене будуће појаве, крајем прве деценије 21. столећа, Милорад Павић ће, чини се, о књижевности и њеним потребним суделоватељима, читаоцима, говорити, с много већом обазривошћу, свестан најновијег некомодитета: књижевност више не може како и куда хоће, а писац мора да брине о својим читаоцима.¹

Књижевност, дакле, не жели да умре, но да ли је еволуција одишта могућност да се добро преживи? Или је немогућност умирања, стално прелажење, сталност сеоба, заборављена задатост света коју Црњански изговара у *Другој књизи Сеоба*, а Пекић у *Времену чуда*, страшнија од смрти, а безазленост и примиреност злоћуднији од зла доследне издвојености? Јер апокалипса можда и није најстрашнија (не)замисливост овога света, будући да имамо апокалипсу апокалипсе? Немати страх, немати истину и немати апокалипсу, а имати – мучнину. Ипак, чини се да док читамо Црњанског, изгледи пред будућношћу (уколико Црњансков текст не схватимо сасвим иронично), макар ситуација књижевности била, према Павићу, сасвим извесна, нису затворени. Јер нико не зна откуд долазе и шта значе звуци који кроз ноћ допиру „из неке несхватљиве даљине, са неке непојмљиве висине“:

„Да ли са звезда?

Или, из нашег прошлог живота и наших успомена.

Или су вести из будућности, која нам се спрема, без нашег знања, против наше воље и сасвим другачија, него што се очекивала.“ (Црњански 2005: I, 130)

1 Последњу велику поетичку измену у развоју украјинске књижевности на почетку 21. века Ала Татаренко сагледава не у жељи писаца за иновацијом, већ у потреби „младих читалаца“ да се та промена неизоставно догоди према њиховој жељи „да се препознају у јунацима књига“, да се идентификују са јунацима, према жељи да се оствари нова „разумљивост света књижевних дела“. Промена се, условно, може одредити као пост-постмодернистичка, а задовољење жеље „младих читалаца“ може се препознати у „експлозији књига са аутобиографским елементима“. Опрезна у исказивању помисли да је пост-постмодернистичка литература генерисана из „презасићености делима постмодерних писаца“, Татаренко ће изричито одредити друштвену позицију новог модела писања: „Оваква литература може да се свиђа или не, али она постоји и чита се, и служи као степен ка књижевности сутрашњице.“ (Татаренко 2006: 168) Јер, знамо да начин писања зависи од читања „које га захтева и тражи“. (Јерков 1992: 216.)

Пожељна неочекиваност била би зазивање теорије постмодернизма (или неке нове књижевне теорије) која ће моћи да, из пустиње у коју су враћени Пекићеви умоболници, обећа будућност бољу од прошлости. „Стварно радикална теорија [постмодернизма – Ч. Н.] видела би будућност као потенцијално бољу од садашњости, док је она конзервативна види као инхерентно осуђену на пропаст“ (Лохнер 2005: 343). Можда се онда апокалипса и догоди.

Извори

- Павић 1989: Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Сарајево: Свјетлост.
Пекић 2006: Borislav Pečić, *Vreme čuda*, Novi Sad: Solaris.
Црњански 2005: Милош Црњански, *Сеобе, Друга књижа*, 1 и 2, Београд: Политика, Народна књижа.

Литература

- Ахметагић 2007: Јасмина Ахметагић, „О истини и лажи“, Крагујевац: *Корац*, 5-6, Крагујевац, 105-109.
Брениген 1997: Едвард Брениген, „Субјективност као нарација“, Београд: *Реч*, 35-36, јул-август 1997, Београд, 151-154.
Јерков 1992: Александар Јерков, *Нова шекспиралност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Подгорица: Октоих, Никшић: Унирекс.
Калинеску 1987: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 275-276; према: Леви 1997: Павле Леви, „Океан Соларис“, Београд: *Реч*, 35-36, јул-август 1997, Београд, 168-172.
Леви 1997: Павле Леви, „Океан Соларис“, Београд: *Реч*, 35-36, јул-август 1997, Београд, 168-172.
Ломпар 2004: Мило Ломпар, *Ајолонови љушокази* (Есеји о Црњанском), Београд: Службени лист СЦГ.
Лохнер 2005: Dejvid Lohner „Postmodernizam i dadaistički pokret“, preveo Vladimir Mates, Београд: *Treći program*, 127-128, III-IV, Beograd, 343-352.
Рансијер 2005: Žak Ransijer, „Расподјела чулног – естетика и политика“, preveo Leonardo Kovačević, Београд: *Treći program*, 127-128, III-IV, Beograd, 319-342.
Татаренко 2006: Ала Татаренко, „Неки нови клинци: украјинска књижевност пост-постмодерног доба“, Крагујевац: *Наслеђе*, 5, Крагујевац, 168.
Хачион 1996: Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
Џејмсон 1984: Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Beograd: Rad.

Časlav V. Nikolić

**THE (UN)BEARABILITY AND (NO)THING OF THE WORLD:
FESTIVITY, TRAUMA AND/OR APHASIA OF TRANSITION**

Summary

The constituents of the world such as truth, lie, death, life, history, consciousness and language are weighed up in the context of the shift of two poetics in Serbian literature after World War II: modernist and postmodernist. Analytical, comparative and deductive method are employed to mark and examine the place of transition, as well as to display postmodernist references in the works by Miloš Crnjanski, Borislav Pekić and Milorad Pavić, and to attempt to establish the results and fate of postmodernism. The phenomenon of apocalypse is observed in relation to the event of postmodernist examination of history, knowledge, literature and man's bearing towards the future. The future, occasionally apocalyptically threatening, marks the challenge to weigh itself up against what is ahead and render the meaning of what the heritage of language, thought and cultural token is.

Key words: literature, modernism, postmodernism, apocalypse, trauma, aphasia, transition

Прихваћено за штампу септембра 2010.

Силвија Новак-Бајцар
Јагелонски Универзитет, Краков

ЗАШТО ЈЕ ПОСТМОДЕРНИЗАМ У СРБИЈИ (ИПАК) МОГУЋ

Чланак је предлог књижевноисторијског, синтетичког описа српског, уско – поетолошки схваћеног постмодернизма, са указањем на његове корене, специфичне црте и промене приказане кроз призму друштвено-историјских и књижевних релација. Такав приступ омогућава да се постојање постмодернистичке свести српских писаца-постмодерниста посматра не само као одјек – у категоријама рецепције и утицаја америчких и западноевропских тенденција, већ као специфичност те књижевности одређену различитошћу економско-друштвених прилика Југославије после Другог светског рата (већом отвореношћу према Западу) и историјских прилика у Србији деведесетих година у односу на друге посткомунистичке земље.

Кључне речи: постмодернизам у Србији, књижевност, епоха, прелом, језици почетка, језици краја, поетолошке и друштвене промене

Ово излагање у својим претпоставкама треба да буде предлог погледа са стране. Један од разлога је књижевноисторијски карактер описа, ствараног у моменту када се већ дужи време поставља питање да ли је још увек (и како) могућа историја књижевности¹. У књижевноисторијској перспективи занима ме поетолошко схватање постмодернизма, које се приближава начину Џејмсоновог дефинисања овог термина (у односу на Америку и Западну Европу, ипак са неизбежним периодизацијским померањима – Џејмсон сматра да су шездесте године прелазни период, а седамдесете период кристализације постмодернизма). Сличан је начин разумевања појма, различит – због разлика у друштвеним, политичким и економским приликама – моменат кристалисања постмодернистичке свести у Србији – дакле периодизација. Постмодернизам, како пише:

1 Овој тематици, коју наглашава и сам наслов књиге: *Да ли је могућа другачија историја књижевности?* посвећена је изврсна монографија краковског истраживача Тересе Валас (в. Валас 1993).

„(...) није још један термин који описује неки конкретни стил. Он је (...) периодизацијска категорија, чија се функција заснива на повезивању рађања нових формалних црта у култури с појављивањем новог типа друштвеног живота и новог економског поретка, који се еуфемистички зове модернизација, постиндустријално или потрошачко друштво, над којим доминирају медији или сликовно друштво, или – коначно – мултинационални капитализам.“ (Џејмсон 1996: 193)

Кључна одредница овог књижевног, уског схватања постмодернизма је дакле присуство постмодернистичке свести, која је уочљива код генерације писаца који ступају на књижевну сцену осамдесетих година XX века. Наравно, појављивање постмодернизма у Србији може да се повезује (вршећи на тај начин намерну или ненамерну валоризацију) са покушајима укључивања српске књижевности у светске тенденције искључиво кроз призму књижевних стратегија, које се крећу без изворне цивилизацијске подлоге на којој се заснивају. Ипак, како се чини, нарочито у случају српске књижевности (као и других постјугословенских књижевности) специфичности друштвено-историјских прилика (стереотипна „мекоћа“ југословенског типа комунизма која је проузроковала већу културну и економску отвореност према Западу) дозвољавају да се корени постмодернистичке уметничке свести пронађу и на домаћој подлози, мада цивилизацијске појаве о којима говори Џејмсон нису у Југославији осамдесетих имале исти интензитет као сличне појаве на западу Европе или у Америци шездесетих и седамдесетих. Штавише, у односу на југословенске услове тешко се може говорити о либерализму у политичком или економском смислу.

Ипак, услови у којима су осамдесетих ступали на књижевну сцену представници „младе српске прозе“, млади постмодернисти, знатно су се разликовали од стварности осталих држава Источног блока. Од краја четрдесетих година, дакле од искључивања Југославије 1948. из Коминтерне, југословенски модел је био посматран као „мека“ варијанта социјализма, о чему је требало да сведочи, како се сматрало, нпр. званично непостојање цензуре или несврстаност Југославије (ови елементи су служили пре свега Титовој аутопромоцији његове стране политике, која је по називу била „независна“) и отвореност граница која је омогућавала слободно кретање идеја (и радне снаге).

Ова условна отвореност титоизма је релевантна чињеница јер, како се сматра, комунизам је главна препрека која је онемогућила „природни“, несметани развој модернизма и постмодернизма (ипак,

други истраживачи, који инсистирају на томе да се постмодернизам у словенским и постмодернизам у западноевропским књижевностима посматрају као паралелне појаве настале педесетих година XX века, повезују га са почетком постепене деструкције велике комунистичке нарације, којој је на Западу одговарала деструкција либералне нарације²).

Почетак књижевноисторијског постмодернизма узетог у ужем смислу припада почетку осамдесетих година XX века, мада се могу разматрати и померања временских оквира тог правца на почетак седамдесетих (ипак не због Кишовог стваралаштва, него због дела Давида Албахарија и приповедака Милорада Павића), док зрела фаза српског постмодернизма припада деведесетим годинама.

Може се ризиковати и тврдити да су српски постмодернисти – представници „младе прозе“ осамдесетих – својом аполитичношћу и напуштањем ангажованости покушавали извршити преврат чија је суштина промена друштвене функције књижевности (херметизација књижевности и аутотематизам њихових дела, наравно, треба посматрати и као реакцију на одређени идеолошки импулс). Пароле постмодерниста, због специфичности и интензитета друштвено-политичких процеса тог времена, нису изражајно означене као „језици почетка“ (овим термином означавам дискурс као збир реторичких средстава у рефлексиви посвећеној категорији епохе). Мада је њихова делатност означавала радикалну промену у погледу поетике, појављивање младих нису пратиле дискусије и полемике, чему је допринело присуство у друштвеном и књижевном животу „језика краја“. Ови језици су регистровали кризу југословенске идеје, обрачуна са титоизмом (децентралистичке тенденције). Непостојање „језика почетка“, непостојање дебате и генерацијског „разговора“ који би пратио појављивање младих, адекватно описује запажање Пшемислава Чаплињског – истраживача „трагова прелома“ у пољској књижевности, који констатује да аргументи прелома ретко кад могу да се нађу у самој књижевности – у делима, новим поетикама, формалном експерименту, већ се чешће ти аргументи траже у простору ван књижевности, али с њом повезаним, а то су њене институције и области живота које условљавају постојање и промене (Чаплињски 1997: 33).

2 Види нпр. радове: Фокема 1984: D. Fokema, *Literary History: Modernism and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company; ur. Janaszek-Ivaničková, Fokema 1996: H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokema, *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Śląsk, Katowice,

Један од разлога „незапажања“ или „игнорисања“ младих – како су они сами описивали своју ситуацију осамдесетих – и неприсутности генерацијске дискусије (непостојање језика прелома) били су услови и начин конституисања младе прозе. Младе је карактерисала неједноликост поетика и дисперзија њихове средине. Они нису сачињавали организовану генерацијску групу, која се окупљала око часописа, која би имала свој програм, већ су деловали индивидуално (Београдска мануфактура снова са својим *Манифестом* била је краткотрајна епизода). Чињеница је да нису били експонирани или можда чак примећивани од стране старије генерације, а приказивањем њихових дела бавили су се они сами или њихови генерацијски вршњаци. Независно од интенција старије генерације (игнорисање или омаловажавање), тихи и анонимни начин на који је са простора српске књижевности изронила млада генерација несумњиво треба повезивати са чињеницом да је осамдесетих година за ослобађање књижевности од њених друштвених и националних обавеза и космополитизам, за напуштање стварносних оптерећења и референцијалности било сувише рано. Њихова порука, како се чини, остала је због радикализма ван историјског тренутка и друштвених очекивања. Појавила се у моменту када су се изражајно испољавали симптоми ослобађања до тада гушеног простора националне идентификације. Ситуација постмодерниста осамдесетих била је дакле последица одлика развоја српске књижевности, која је после Другог светског рата настајала у, условно схваћено, „меком“ типу комунизма. Као њене специфичности, врло поједностављено, могу да се наведу: 1. релативно кратки период ортодоксног соцреализма (само до почетка педесетих), 2. окамењење тематике уз знатну формалну слободу, 3. непостојање релевантног уметнички емиграцијског (у политичком значењу) и другооптицајног тока.

Из тога произилази чињеница да, без обзира што је комунизам био страном телом у српској књижевности, њен главни ток је чинила књижевност у држави, а сви модернизацијски подухвати вршили су се у **оквиру система** (то се односи и на Данила Киша) и нису били изложени репресијама, док нпр. у пољској књижевности постојање два паралелна тока – књижевности у држави и емиграцијско-„подземног“, води признавању том другом статуса не само „правог“, националног, него и статуса наследника међуратног модернизма³.

3 О покушајима искључивања периода Пољске Народне Републике као елементу политизације описа културе у посткомунистичком периоду писала је Тереса Валас. (в. Валас 2003: 76-80)

Условна „мекоћа“ титоистичког типа комунизма довела је до веће „монолитности“ српске књижевности, али је утицала на продужење периода присуства у њој теме идеологије (до осамдесетих година вршила се демитологизација партизанског мита, а до деведесетих година обрачуни с титоизмом). Таква је, дакле – обележена „језицима краја“, била књижевна позадина наступа представника младе српске прозе.

Неприсуство „језика почетка“ била је такође последица чињенице да је супститут ових генерацијских дискусија постала друга, најчувенија полемика у историји послератне српске књижевности, коју је са својим вршњацима и колегама водио Данило Киш. Личност писца је снажно утицала не само на уметнички сензибилитет младих писаца, него и – можда чак изражајније – на свест књижевне критике, која је била „глас“ ове генерације. Придавање Кишу од стране постмодерниста статуса духовног патрона њиховог стваралаштва, указивање на естетске паралелизме између књижевних дела „младих“ и Кишовог опуса, покушаји периодизације српског постмодернизма у којима су дела Данила Киша (са *Часом анаџомије*) добила статус преломних, чине гест који је подухвате постмодерниста ситуирао у традицију покушаја модернизовања српске књижевности.

Питање односа Кишовог стваралаштва и постмодернизма треба да се разматра заједно са проблемом улоге два истакнута писца генерацијски старија од већине постмодерниста: Милорада Павића (1929-2009) и Давида Албахарија (1948). Указивање на разлике између начина на који су се они односили према питању борхесовске фантастике омогућило је одређивање три различита поетолошка аспекта важна за почетке српског књижевног постмодернизма. На њима се заснивају три линије српског постмодернизма: у знаку „књижевности исцрпљивања“ (Давид Албахари), кишовске традиције (Радослав Петковић) и павићевске струје (Горан Петровић).

Павићевска струја се делимично надовезивала на борхесовску метафизику и интересовање за историју – али не у значењу који је том термину давао Киш. Она, дакле, није била ослоњена на конкретно сада и овде и на историјско-идеолошки контекст, него на интересовање за прошлост и традицију, која је укорењена у семиолошкој мисли Умберта Ека. Други извор српског постмодернизма чини „нова америчка проза“ (захваљујући пре свега преводилачкој и популаризаторској делатности Давида Албахарија). Постмодернизам у знаку „књижевности исцрпљивања“ имао је изражајно полемичке црте у односу на метафизичко-историјски карактер Борхесовог стваралаштва. Српски писци књижевности исцрпљивања

надовезивали су се на аргентинског писца у истој мери у којој је то чинио у складу са својим искључиво (у односу на остале писце књижевности исцрпљивања⁴) властитим интересовањима други универзитетски професор – Џон Барт, изражавајући у својем чувеном есеју убеђење да књижевност настаје из књижевности.

После 1991. млада српска проза је ушла у нову зrelu фазу. Посматрајући процесе на српској књижевној сцени, као и у самој књижевности деведесетих, може се стећи утисак да у овом преломном периоду, када су се у другим посткомунистичким књижевностима оглашавали језици почетка обележени постизањем слободе и кратким периодом одушевљења либералном нарацијом, у Србији су се и даље оглашавали „језици краја“. У српском књижевном животу присутне су дискусије посвећене стању српске књижевности и њеним поетолошким променама, улози и обавезама књижевности у новој историјској стварности, као и стању књижевне сцене (статусу најпрестижније књижевне награде часописа НИИ, количини књижевних награда, стању и улози књижевне критике⁵), но оне нису дијагностиковале – јер то нису могле⁶ – нити означавале цезуру естетског прелома, него су више биле знак потребе за преломом. Ситуација се није променила чак ни после 5. октобра 2000. године, када је дијагностикован више крај XX века него нова ситуација⁷.

4 Коју *nota bene* не заступа велики број остварења, пољски преводилац, истраживач и познавалац америчке књижевности, Лех Будреци наводи само неколика дела која испуњавају захтев прозе тог типа. (в. Будреци 1983: 159)

5 Види тематске бројеве часописа: *Свеске*, 1991, бр. 10; *Дело*, 1992, бр. 1-2; *Лейтмотив Мајице српске*, 1993, бр. 2-3; *Књижевности*, 1994, бр. 10-11 и бр. 12; *Луча*, 1994, бр. 1; *Књижевности*, 1999, бр. 8-9.

6 Како упозорава Чаплињски: „Мишљење у категоријама „краја“ потчињава себи и као властите алатке узима метафоре пада, сутона, границе, кризе, нестајања, болести, немоћи, умирања, смрти, исцрпљивања. То је несиметрично мишљење, непреводиво у почетак. Као метод оно ставља у привилегован положај контекстуалну синтезу, од публицистичких врста даје предност билансу. Анкете, биланси и рекапитулације у књижевној критици су нормална појава. Они помажу објаснити ситуацију, одређују скуп неких заједничких дела, обнављају естетске хијерархије, предочавају промену укуса. Нема дакле ничег неприродног у постајању биланса. Симптоматичан је **за сваку кризу буран пораст количине таквих рекапитулација. Опасност која се с њима повезује је брисање границе између дијагнозе и жеље; постигнувши доминацију на књижевнокритичком тржишту, биланси постају фактички мотор историје књижевности, средство интервенисања у историју – утолико јаче, уколико усилније под плаштом епистемолошких интенција скривају своју склоност ка интервенцији.**“ [подвукла: С. Н. Б.] Чаплињски, *ош. цит.*, 23-24.

7 Што се види и на основу самих наслова чланака. Из разумљивих разлога наводим овде само неке од њих: С. Дамјанов, „Српска постмодерна проза на крају 20. века“, *Поља*, 2002, бр. 421 (јули-август), 73-77; З. Ђерић, „Српска књижевност на крају века, из генерације у генерацију“, *Поља*, 2004, бр. 428 (април-мај), 124-129; Б. Томашевић, „Токови прозе (српска књижевност последње деценије 20. века)“, *Поља*, 2004, бр. 427 (јануар-

Мада се описи стања књижевног живота у тада вођеним дискусијама и у Србији и у Пољској чине сличним (они региструју распад центра, непостојање организованих група и књижевних генерација које се окупљају око часописа, распад монолитног система дистрибуирања књига, преузимање улоге водећих културних центара од стране малих центара, пад часописа, промену статуса писца и промену друштвене функције књижевности), ипак дискусије у Србији приказују стање **кризе** која је последица рата, а не – као у Пољској – последице постизања слободе. Ни у Пољској после 1990. године ситуација издавачког тржишта није била боља, а услови настајања новог књижевног тржишта и културних иницијатива вршили су се у атмосфери, „карневала усред рушевина“ – пропадања старе инфраструктуре, а не као резултат иницијативе државе: стварања основа за нову културу (Чаплињски 2007: 36-39).

Промене које су деведесетих извршене у постмодернистичкој књижевности (прелаз од антиреференцијалности, радикалног аутотематизма, фрагментарности, од кратких, минималистичких прозних форми ка наративности и роману) биле су са једне стране израз исцрпљења могућности формалног експеримента, са друге – реакција на драматичну стварност распада и рата. Промена која се деведесетих година одиграла у делима српских постмодерниста није изазвала промене особина које конституишу њихов постмодернистички карактер. Њихова дела још увек региструју „дислокацију“ искуства, његову дисперзију, немогућност конституисања једнозначних критеријума смисла, фрагментарност и некохерентност, али на другим местима траже извор овог искуства. Док се он у осамдесетим годинама налазио у цивилизацијско-културним приликама, у деведесетим годинама извор доживљавања стварности постала је историја, чији је драматичан ток изазвао окретање ка референцијалности, али – такође – изражајан прелаз од афабуларних, кратких форми према дужим наративним целинама.

Лик који је попримила стварност на почетку деведесетих неминовно је оставио траг у тематици генерације која је у периоду својих књижевних првенаца (дакле, осамдесетих година) покушавала конструисати свој уметнички свет на основу постмодерне, на њеним глобалним знаковима вађеним из локалне стварности упркос њој самој, идући уз воду, против струје, дакле упркос тенденцијама најинтензивније присутним у друштвеном простору. Готово предмодерна стварност рата и распада, која је почетком деведесетих

фебруар), 91-97; Т. Брајовић, „Кратка историја преобиља. Запажања о српском роману на прелазу столећа“, *Сарајевске свеске*, 2006, бр. 13, 187-221.

изненадила (не само) постмодернисте, вратила је на странице њихових дела рефлексију посвећену карактеру постмодерне која – о чему сведочи окретање теми историје – из нове ратне перспективе делује више као „сан“ о постмодерни (или модерни која се непрестано враћа). Али можда и та аутодемитификацијска црта има управо постмодернистички карактер.

Литература

- Брајовић 2006: Т. Брајовић, Кратка историја преобиља. Запажања о српском роману на прелазу столећа, *Сарајевске свеске*, 13, 187-221.
- Будречки 1983: L. Budrecki, *Piętnaście szkiców o nowej prozie amerykańskiej*, Warszawa: Czytelnik.
- Чаплињски 1997: P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Дамјанов 2002: С. Дамјанов, Српска постмодерна проза на крају 20. века, *Поља*, 421 (јули-август), 73-77.
- Ђерић 2004: З. Ђерић, Српска књижевност на крају века, из генерације у генерацију, *Поља*, 428 (април-мај), 124-129.
- Фокема 1984: D. Fokkema, *Literary History: Modernism and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Narracje po końcu wielkich narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, urednici: Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, 2007.
- Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, urednici: Halina Janaszek-Ivaničková, Douve Fokkema, Śląsk, Katowice, 1996.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, urednik: Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1996.
- Валас 2003: Т. Валас, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Томашевић 2004: Б. Томашевић, Токови прозе (српска књижевност последње деценије 20. века), *Поља*, 427 (јануар-фебруар), 91-97.

Silvija Novak-Bajcar

WHY POSTMODERNISM IN SERBIA IS (STILL) POSSIBLE

Summary

The article offers an answer to the question regarding the existence of postmodernism in Serbian literature. The primary goal is to identify the influence exerted on the literary processes by the watershed socio-political events, to show their impact on the watershed poetological events and describe the nature of those literary changes. The Serbian experience was different from that of the other countries in the Communist Bloc, not only in the early 1990s, but also earlier, after World War II – during the existence of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. In the case of Serbian literature the specific socio-historical circumstances make it feasible to trace the postmodernist artistic awareness back to indigenous sources.

Key words: postmodernism in Serbia, literature, epoch, disruption, languages of the beginning, languages of the ending, poetical and social changes

Прихваћено за штампу септембра 2010.

НАУЧНИ РАДОВИ

Mirjana M. Mišković-Luković
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

THE MANAGEMENT OF CONFLICT IN BUSINESS COMMUNICATION: THE PRAGMATICS OF CERTAIN SYNTACTIC STRUCTURES

In this paper I examine correlations between meanings of a number of English syntactic structures and their usages as mitigation markers in workplace discourse. These are the whimperatives (the (bare) imperative, *can/could you* and *will/would you* patterns) and the non-factive and modal constructions (*I think, P* and the *must/would* frames). Basing my research on genuine linguistic examples, and working within the theoretic frameworks of Natural Semantic Metalanguage and Politeness Theory, I show how the particular configurations of illocutionary components in the semantic formulae for the given patterns may account for the motivation in their systematic use as mitigation markers in business communication.

Key words: disagreement, fact-threatening act, illocution, locution, mitigation marker, modal verb, non-factive verb, politeness, request, whimperative

1. Introduction

We may consider workplace discourse as a tug of war between two attributes – efficiency and politeness. The first relates to an immanent necessity of having work done. To the largest extent this is accomplished through verbal communication, and this, in turn, may bring about disagreement. In order to minimise this negative but unavoidable side of the coin, and yet be able to express one's attitudes (in terms of the speaker/addressee and speaker/utterance relations), one learns how to apply some basic rules of the social game at work in a particular environment. In other words, one learns how to be nice. The second attribute is then that of showing politeness.

This paper is about verbal mitigation markers I broadly define as linguistic phenomena, both lexical and grammatical, which, regardless

of other functions they may have on transactional or interactional levels of communication, also partake in the process of lessening an impact of the illocutionary force of their host-utterance for politeness purposes. In particular, the paper explores pragmatic meanings of certain syntactic structures which have acquired the status of mitigation markers through their systematic and routine employment in workplace discourse. The syntactic constructions the paper specifically deals with are various whimperative patterns with action verbs as in (1), and the patterns with modal and non-factive verbs as in (2) and (3), respectively:

- (1) Could you please verify if schedules are missing from the display.
- (2) I would say this should be monitored for a while since it looks like only the same PC is having the problem.
- (3) We need an update to give the agent something to give to the customer. I think a month is long enough to wait keeping in mind the PTR has been opened since April.

My analysis is based on the data collected over a two-year period in a French-based multinational company that uses English as its lingua franca. The data are representative of both spoken (face-to-face and telephone conversations) and written discourse (electronic mails and telexes).¹ They additionally comprise front-stage and back-stage interaction (Goffman 1959) among native and non-native speakers of English.²

The main theoretical frameworks within which this study is couched are the Natural Semantic Metalanguage (NSM), a semantic theory that has developed a notational system for the representation of meaning based on natural language with an underlying assumption that human concepts are innate (see, for example, Wierzbicka 1991 and 1996), Goffman's (1959) view of the self as an interactive construction developed through the notion of face and expanded in Brown and Levinson's politeness theory (1987) through a set of conversational strategies aimed at avoiding potential face-threatening acts (FTAs).³

1 Some data were taken from software called *Win@proach*, which has the characteristics of both written and oral media; for instance, the use of graphic symbols and the possibility of spatial and temporal transmission are combined with on-line processing, greater or lesser informality and linguistic features typical of spoken discourse.

2 Front-stage interaction is more formal in style than back-stage interaction. It is used, for instance, in talk with clients. Back-stage interaction, by contrast, shows in-group membership.

3 The paper presupposes readers' familiarity with the basic concepts and principal assumptions of the respective theories. However, certain notions are briefly presented in footnotes either because of their references to some other approaches or because they might not be salient enough.

2. *Whimperative patterns with action verbs*

Whimperatives are linguistic forms that combine properties of both imperatives and interrogatives. Even though there is no one-to-one mapping between a linguistic form (i.e. a sentence type or structure) and a speech act it is used to perform (i.e. an illocutionary force or communicative function),⁴ imperatives typically encode directives (or requests for actions) while interrogatives standardly encode questions (or requests for information):

- (4) Switch on the PC.
- (5) Is the PC switched on?

The bare imperative (without extensions), as in (4), simultaneously signals two things to the addressee: that the speaker considers a certain state-of-affairs to be desirable, and that it is the addressee who is supposed to bring it about. The interactional meaning of an imperative sentence type might be NSM-formulated in the following way:

- (6) I say: I want you to do something (e.g. switch on the PC).
I think: you will do it because of this.

Although uses of the bare imperative in social encounters may be gradual across cultures (i.e. from the socially least acceptable to a socially acceptable form), they clearly represent marked forms of communication: the speaker is allowed to assume much while leaving the addressee little leeway. This makes the bare imperative a straightforward case of a bold-on-record FTA.

On the other hand, the interrogative, when it encodes a direct speech act, as in (5),⁵ is interactionally neutral. In English, for example, the bare imperative may take a mitigator, as in (7), but the interrogative in (8), which has a direct structure-function correlation, may not:

- (7) Please switch on the PC.
- (8) *Please is the PC switched on?

In other words, mitigation is neither necessary nor obligatory to make the interrogative a socially acceptable form. The interrogative, in fact, signals two things to the addressee: that the speaker wants to know about a certain state-of-affairs, and that she assumes the addressee to be knowledgeable about it and willing to comply. The interactional meaning of an interrogative sentence type might be captured by illocutionary components along the following lines:

4 Refer, for example, to Levinson's "literal force hypothesis" (1983: 263).

5 Direct speech acts are, for instance, questions such as *Where is the conference room?* and pre-questions such as *Do you know where the conference room is?*

- (9) a. I don't know.
 b. I want to know.
 c. I want you to say.

Given that questions require verbal responses,⁶ both the speaker and the addressee partake in the responsibility for the social encounter.

Whimperatives are similar to imperatives in presenting states-of-affairs as desirable from the speaker's point of view; that is, the first component of (6), 'I say: I want you to do something', is maintained. They differ from imperatives in that the speaker does not assume (or, at least, pretends not to assume) that the addressee has to comply with the speaker's wants; that is, the second component of (6), 'I think: you will do it because of this', is absent. This, I argue, constitutes the first mitigating layer of whimperatives.

With interrogatives, whimperatives share not only the form, but also the second pair part of adjacency question-answer pairs, namely, the underlying illocutionary component 'I want you to say'. They differ from genuine questions in that the speaker is knowledgeable about a certain state-of-affairs; that is, component (9a), 'I don't know', is absent. Still, by putting the desirable state-of-affairs in an interrogative frame, the speaker appears to have maintained the component. This, I argue, constitutes the second mitigating level of whimperatives.

Given the aforesaid properties, whimperatives are likely to be widely used in workplace discourse. In contrast to the military, or similarly, organised environments, one does not normally go about issuing orders (or commands) in business communication. On the other hand, work has to be done and this information needs to be communicated. It is not surprising, therefore, that a request should be the most commonly used speech act to this purpose. However, requests are potentially face-threatening, and therefore they must be mitigated. In Anglo-American business communication, which is mainly avoidance-based (i.e. oriented towards deference), whimperatives prove to be a readily available linguistic source of mitigation. They are instances of "preventive practices" (Goffman 1959: 13) or "other-oriented principles" (Kerebrat-Orecchioni 1997: 15).

The following linguistic patterns are standardly used to frame requests (with or without the pre-verbal *please* or *kindly*): the *bare impera-*

6 In conversation-analytic approaches to discourse, questions and answers form adjacency pairs where questions as first pair parts always select next action in the form of answers as second pair parts. Their absence is therefore, noticeably missing (cf., for instance, Atkinson and Heritage (1984) and Sacks (1992)).

tive pattern in (10a), the *will you* pattern in (10b), the *can you* pattern in (10c), the *would you* pattern in (10d) and the *could you* pattern in (10e).

- (10) a. (Please/kindly) do x.
- b. Will you (please/kindly) do x?
- c. Can you (please/kindly) do x?
- d. Would you (please/kindly) do x?
- e. Could you (please/kindly) do x?

Judging by the regularity of use, some of the patterns in my data were highly favoured interactional strategies for hedging requests:

- (11) Please do not multi-address your telexes as these departments have nothing to do with these problems.
- (12) I kindly ask you for a favour to solve all problems existing, because we did not join 12 European BSPs in order to avoid automated ticketing for the carriers we have agreements with, but to have them benefit from their participation in the All American Airpass by having them issued.
- (13) Can I ask you to look at the following booking. It received the US after splitting from the parent PNR.
- (14) Can you please verify with your sources and advise quoting the PTR in your reply.
- (15) Could you please clarify if schedules are missing from the display.
- (16) Would you please revert back to us asap with the information on the progress of your investigation. We urgently need to give a status.
- (17) I was wondering if you can help me with this NOREC reservation.

In face-to-face back-stage interaction, the *will you* and *can you* patterns without the pre-verbal *please/kindly* were the most frequently used forms. In face-to-face front-stage interaction, both native and non-native speakers preferred the *could you* pattern without the pre-verbal *please/kindly*. Non-native speakers additionally hedged the act of asking as in (13), while native speakers alternated the *could you* pattern with a pseudo-conditional such as (17).

In written communication, native speakers favoured the bare imperative pattern prefaced with *please* as in (11). When non-native speakers opted for the bare imperative prefaced with either of the adverbs, the head of the construction was usually the verb *do* as in (18) and (19):

- (18) Please/kindly do the needful.
- (19) Please do all the necessary.

Otherwise, non-native speakers preferred the *could you* pattern with the pre-verbal *please/kindly*. When native speakers opted out from the bare imperative pattern, they either employed the *could you* pattern with the pre-verbal *please*, or hedged the act of asking as in (20):

(20) Can I ask you to please do x.

In what follows I examine my data in terms of semantic formulae that might be posited for the patterns. Wierzbicka (1991: 205-206) proposes a number of illocutionary components for the semantic structures of the bare imperative, the *will you* and *would you* patterns, as in (21) – (23):

(21) *Do x.*

(e.g. Reinstate the booking segment.)

I say: I want you to do x (e.g. reinstate the booking segment).

I say this because I want you to do x.

I think: you will do x because of this.

(22) *Will you do x?*

(e.g. Will you notify Erding?)

I say: I want you to do x (e.g. notify Erding).

I say this because I want you to do x.

I don't know if you will do x.

I want you to say if you will do x.

(23) *Would you do x?*

(e.g. Would you revert on the progress of your investigation?)

I say: I would want you to do x (e.g. revert on the progress of your investigation).

I say this because I want you to do x.

I don't know if you would do x if I said I wanted you to do x.

I want you to say if you will do x.

Similarly, the semantic structures in (24) and (25) represent the *can you* and *could you* patterns:

(24) *Can you do x?*

(e.g. Can you configure the terminal?)

I say: I want you to do x (e.g. configure the terminal).

I say this because I want you to do x.

I don't know if you can do x.

I want you to say if you can do x.

(25) *Could you do x?*

(e.g. Could you purge a mnemonic?)

I say: I would want you to do x (e.g. purge a mnemonic).

I say this because I want you to do x.
 I don't know if you could do x if I said I wanted you to do x.
 I want you to say if you can do x.

The first two components in the formulae reflect the locutions and illocutions of the speech acts. The locution of the *will you* and *can you* patterns is identical to that of the bare imperative pattern, indicating the speaker's commitment to the desired state-of-affairs. In contrast, the *would you* and *could you* patterns suggest the speaker's tentativeness about the desired outcome. The illocutionary component is identical in all five patterns given the speech act of requesting. The bare imperative pattern, however, differs from the rest in that it suggests the speaker's highest confidence in the addressee's bringing about the desired outcome so that a verbal response appears not to be necessary ('I think: you will do x' vs. 'I don't know if ...'). The *would/could you* patterns differ from the *will/can you* patterns in the speaker's lesser confidence about the desired outcome, and are therefore phrased rather tentatively (cf. 'I don't know if you would/could do x if I said I wanted you to do x'). Finally, the *will/would you* patterns differ from the *can/could you* patterns in terms of what the speaker is focusing on – the addressee's willingness or ability to bring about the desired outcome.

What correlations may be drawn between the meanings of the patterns and the ways they are actually used? The *will/can you* patterns, which indicate that the speaker is fairly confident of the desired outcome, are typical mitigators of informal back-stage requests in face-to-face interaction.⁷ In contrast, the tentative character of the *could you* pattern makes it a more forceful mitigator in front-stage interaction where team spirit is not at work and more is at stake; moreover, the speaker is less confident in her ability to ensure the desired outcome. Because it is more relevant to the speaker to know whether the addressee is the right person to submit the request to, it is the *could you* pattern (not the *would you* pattern) that is regularly employed. The interactional meaning of the pattern *Can I ask you to do x* is similar to the *could you* pattern: uncertainty about the outcome and verbal response requirements are spelled out in the speaker's questioning the very possibility of even stating a request. The rather elaborate pseudo-conditional *I was wondering if you can do x* serves the same purpose. Two patterns were particularly salient in the written mode of interaction: the prefaced bare imperative pattern and the *could you* pattern enriched with the mitigating adverbs

⁷ Cf. the following example *Can you please stop commenting entries that don't belong to your area.*

please or *kindly*. It is as if two extremes on the scale of elaborateness for politeness purposes were at work. The use of the *could you* pattern with one of the pre-verbal mitigators (or the alternative pattern *Can I ask you to please do x*) is not surprising given the linguistic practices traditionally associated with the written mode of communication, which is more formal and elaborate in comparison with unplanned, spoken discourse. The politeness intensifier *kindly* (or *please*) has the function of an illocutionary adjunct modifying the performative verb *ask* as in ‘I now want to ask you something kindly’, and has no reference to the manner of the action the speaker wants the addressee to perform (the speaker is, as it were, paying double deference to the addressee).

What might be surprising, however, is the strategy of native speakers to use the prefaced bare imperative. This is mainly due to two factors: one relates to the channel itself, the other to the impersonality of interaction. Modern means of communication, such as electronic mail or SITA telex, impose an almost telegraphic interactional style where clarity and efficiency largely figure as the most valued attributes. Given that requests are intrinsically face-threatening, mitigation is not entirely dispensable, but is managed now according to the new requirements. The mitigated bare imperative seems to serve this purpose well.⁸ Further, in my data, it was typically a department that was being addressed. Even in cases where a particular individual was addressed by his/her name, the addressee was unknown to the speaker and was, in fact, approached as a representative of the department to which a request was submitted. The fact that potential face-losses and need for redress are reduced in impersonal encounters may account for the use of less complex linguistic patterns such as the mitigated bare imperative. To support my assumption, once correspondence was established with the addressee, the *could you* pattern with either of the adverbs was regularly employed in reissued or new requests since the addressee was no longer regarded as unknown to the speaker.⁹ Similarly, the *would you* pattern with the pre-verbal *please* was favoured in reissued requests when the mitigated speech act was aimed at the addressee’s willingness to reply, as in (26):

8 As communication channels evolve, linguistic practices and interactional strategies will necessarily be adjusted to reflect the changes, and the mitigated bare imperative may well become the most widely used pattern with non-native speakers as well.

9 The *could you* pattern with the mitigating adverbs was favoured in impersonal interaction where once issued request was not responded to. Ranking of the imposition (R) is relatively high in reminders if we regard them as indirect challenges. This means that they have to be mitigated with an elaborate linguistic construction.

- (26) Would you please revert asap on the progress of your investigation.

In such cases, the underlying illocutionary component of the speech act is in fact ‘I want you to say if you will do x’ and not, for example, ‘I say this because I want you to do x’.

3. Patterns with modal and non-factive verbs

Modal and non-factive verbs are typical exponents of epistemic modality. In other words, they do not contribute to the truth-conditions of the proposition expressed by an utterance; rather, they modify the illocutionary force and specify the speaker’s attitude to the propositional content. This makes them a potential linguistic source of mitigation.

Two patterns frequently occurred in my data: the modal frame *I must say, P* and the non-factive frame *I think/guess/believe P*.¹⁰ The two constructions are similar in that the speaker expresses her subjective assessment of a factual matter but hedges her commitment to what she is saying. They differ, however, in two important respects. On the one hand, the disclaimer ‘I don’t know’, which is present in the non-factive frame, is absent or, at least, irrelevant in the modal frame. What is, though, relevant in terms of mitigation, is the marked absence of the component ‘I know’ so that a possibility of accusing the speaker of a faulty assertion is thereby precluded. On the other hand, the two frames differ with respect to which illocutionary component the hedged assertion is attached. The modal frame has the assertion directly embedded in the act of saying. In the non-factive frame the assertion is attached to the non-factive verb, which is, in turn, embedded in the act of saying.¹¹ The construction with non-factives is therefore more tentative (hence more mitigative) because the assertion is, so to speak, doubly “filtered”. Not surprisingly, it is, by far, more regularly employed in comparison with the modal frame.

In my data, the construction with non-factives was mainly used to mitigate disagreements and requests. Excerpts (27) – (31) illustrate:

- (27) A: Are we comfortable that we’re processing based on the industry standards or is this something which should be looked at?
 B: Good question. A, I think you need to look at this one. It comes in the same area as the NAR or ARNK if the arrival segment is cancelled in a PNR.

10 Following Grice’s (1989) quality maxim, Brown and Levinson (1987: 164) call such constructions “quality hedges”. The quality supermaxim, according to which the speaker’s contribution should be truthful, is spelled out in two submaxims, namely, the speaker should not say what she believes to be false and for what she has no adequate evidence.

11 For a more detailed semantic analysis of modal and mental verbs see Wierzbicka (1991).

- (28) We need an update to give the agent something to give to the customer. I think a month is long enough to wait keeping in mind the PTR has been opened since April.
- (29) I agree that the sell message and the FLIFO information do both state that this flight is for connection purposes only. However, I still think that the availability display is misleading.
- (30) Anyway, I think this has nothing to do with the TPF because messages two and three were processed in the correct moment assuming message one had not arrived yet.
- (31) To a certain extent I totally understand this because you wouldn't like the agent to start meddling with the TST or the itinerary in general after a PTA has been set up. But I think the problem could occur again when an agent lets the airline take control of the PNR.

In particular, the factor P (sometimes in combination with the factor D)¹² governed the use of the non-factive frame in the manner not dissimilar to the role of the mitigating particle *just* (see Mišković 2003). Although this construction has the same core configuration of illocutionary components, which verb will actually be used as the head depends on particular lexical-conceptual meanings of non-factives.¹³ In workplace discourse, *think* seems to be the most widely used verb, most likely because it is reason rather than credo or hunch that is implied as lying at the core of hedging.

Two modals - *must* and *would* - regularly occurred in the modal frame as excerpts (32) and (33) illustrate:

- (32) We've got two examples with approximate times so Coverage can check the ICM tape. I must say, however, that I've seen this several times in the past and it's always been because of a faulty keyboard, a "heavy-handed" user, or an overly sensitive keyboard, which causes multiple ETs to be sent.
- (33) I would say this should be monitored for a while since it looks like only the same PC is having the problem.

The *must* frame was used to mitigate disagreements, the *would* frame to mitigate unsolicited recommendations (there were no cases in my

12 According to Brown and Levinson's face-saving model of politeness phenomena (1987), the strength of an FTA is measured (and redressed) against three independent, culturally-sensitive social variables: the social distance between the speaker and the addressee (the factor D), the relative power of the addressee over the speaker (the factor P) and the absolute ranking of imposition (the factor R).

13 This is the reason why I am reluctant to consider them synonymous.

data where the opposite applied). This finding, I argue with Wierzbicka (1991: 237-238), can be explained in terms of the difference in the illocutionary components of the respective frames, in particular, with the presence of the component 'If I wanted (at all) to say something about it I would say P' in the *would* frame. Furthermore, as I already said, the absence (or irrelevance) of the disclaimer 'I don't say I know it' in the *must* frame, is implied in the *would* frame. This makes the construction with *would* epistemically more distant, or interactionally, the speaker is less committed to what she is saying. Although disagreements and unsolicited recommendations are both potentially face-threatening, the latter are less so; hence, lesser need for the speaker to commit herself to the assertion.

4. *Winding up*

Several generalisations can be made on the use of whimperative patterns and patterns with modal and factive verbs in workplace discourse for politeness purposes.

Perceiving direct requests as potentially face-threatening acts, both native and non-native speakers make recourse to whimperatives as a linguistic means for redressive action. The *can/could you* pair is clearly favoured over the *will/would you* pair, the latter exhibiting greater restrictions on occurrence. This has been accounted for by the difference in their respective semantic structures. Whereas native speakers show preference for elaborate whimperatives in front-stage talk-in-interaction, non-native speakers prefer elaborate whimperatives in written and impersonal forms of interaction. The mitigated bare imperative, which is, in fact, a quasi-whimperative, may be on its way to become the favoured linguistic pattern in written business communication.

The modal and non-factive patterns both highlight the relationship between the speaker and her utterance by hedging the force of an assertion so that it appears less assertive. This interactional strategy lends itself useful in cases when potential face-losses may arise out of disagreement (other-oriented strategy) and in those when the speaker wants to save her face if her statement turns out to be faulty (self-oriented strategy). As such, both constructions are part of preventive practices.

References

Atkinson, Heritage 1984: J. M. Atkinson, J. Heritage (eds.), *Structures of social action: Studies in conversation analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Brown, Levinson 1987: P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman 1959: E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, New York: Anchor Books.
- Grice 1989: P. H. Grice, *Studies in the way of words*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Kerebrat-Orecchioni 1997: C. Kerebrat-Orecchioni, A multilevel approach in the study of talk-in-interaction, Antwerp: *Pragmatics*, 7, Antwerp, 1-20.
- Levinson 1983: S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Мишковић 2003: М. Мишковић, Talking attitudes, in: C. Inchaurrealde, C. Florén (eds.), *Interaction and cognition in linguistics*, Frankfurt: Peter Lang, 99-110.
- Sacks 1992: H. Sacks, *Lectures on conversation I*, Oxford: Blackwell.
- Wierzbicka 1991: A. Wierzbicka, *Cross-cultural pragmatics: The semantics of human interaction*, Berlin: de Gruyter.
- Wierzbicka 1996: A. Wierzbicka, *Semantics: Primes and universals*, Oxford: Oxford University Press.

Мирјана Мишковић-Луковић

ИЗБЕГАВАЊЕ СУКОБА У ПОСЛОВНОЈ КОМУНИКАЦИЈИ: ПРАГМАТИКА ИЗВЕСНИХ СИНТАКСИЧКИХ СТРУКТУРА

Резиме

У овом раду испитујемо односе између значења извесног броја синтаксичких структура у енглеском језику и њихове употребе у пословном дискурсу. Радам су обухваћени тзв. вимперативи (према енгл. сливеници *whimperatives*, која је настала комбинацијом префикса *wh* и речи *imperative*), то јест структуре које истовремено испољавају карактеристике упитног и заповедног начина (нпр. конструкције *can/could you* и *will/would you*), као и структуре с модалним (*must* и *would*) и нефактивним глаголима (*think*). На основу корпуса, који је током двогодишњег истраживања прикупљан у једној мултинационалној компанији која послује на свим континентима и користи енглески језик као *lingua franca*, и користећи се основним теоријским постулатима и методологијом теорија које су поникле на англоамеричком подручју (*Natural Semantic Metalanguage* и *Politeness Theory*), показујемо везу између конфигурација илокуционих компоненти у семантичким формулама за анализирание структуре и мотивације која стоји у основи употребе ових структура у пословној комуникацији.

Прихваћено за штампу јула 2010.

Veran Stanojević*Filološki fakultet, Beograd***Tijana Ašić***Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac*

TOWARDS A FORMAL DESCRIPTION OF THE DIFFERENCES BETWEEN SOME TENSES IN FRENCH AND ENGLISH¹

In this paper we compare the *passé composé*, the imperfect and the *passé simple* in French with their presumable equivalents in English: the Present Perfect, the Past Progressive and the Past Simple tense. We show that the proper explanation of the similarities and differences in the usage of these tenses has to be based on three parameters: aspectual instruction of the tense, aspectual constraints it imposes on the ontological nature of the predicates it is combined with, and the relation between the reference point and event point.

Key words: verbal tenses, aspect, discursive instructions, semantics, pragmatics, contrastive analysis

1. Introduction

In this paper we will try to account for the differences in the usage of three tenses in French and their presumable equivalents in English: more precisely we will compare the *passé composé* with the Present perfect, the imperfect with the Past Progressive and the *passé simple* with the Past Simple tense. Our choice of this particular topic is both theoretically and practically motivated: In traditional French and English grammars the above mentioned pairs of tenses are analyzed in a similar way: for the *passé composé* and the Present perfect it is usually stated that they represent events whose consequences are present / actual at the moment of speech.. As for the Imperfect and the Past Progressive, it is said that they both give a picture of an ongoing unbounded process in the past. Finally, the French Aorist and the Past Tense are renowned for their

¹ This paper is a part of our work for the Ministry of science's projects nb 148024D and 148011.

delimitation from the moment of speech: they denote eventualities in the past that have no conceptual relation to the present state of affairs.

In the following sections we will show that though the above mentioned qualifications are not entirely wrong they are unsatisfactory, for they can neither explain all the characteristic of these tenses nor clarify the differences in the functioning of the French and English equivalents.

2. *A modern approach to the semantics of verbal tenses*

Our basic assumption is that information chunks encoded by verbal tenses in French and English are quite complex and cannot be regarded as simple markers of temporal reference. In other words, verbal tenses do not only label events as present, past or future, but they also reflect the way in which the speaker is seeing them and relating them to other events. Hence, we suggest that for a proper treatment of verbal tenses in these two languages, we have to take into consideration three types of instructions encoded by verbal forms (see Stanojević & Ašić, 2008):

- a) Temporal localisation of the event
- b) Aspectual, concerning the way the eventuality is viewed (as global or progressing)
- c) Discursive, related to the notion of temporal order: temporal progression, temporal regression and simultaneity.

Each of these instructions deserves to be explicitly introduced. Let us start with the temporal localization. Since Reichenbach's revolution in the temporal ontology (1947) it has been widely admitted that the temporal instruction cannot be reduced to the simple fact that tenses situate the eventualities in the present, past or future period. The additional information that they obligatory convey is whether the eventuality in question is observed from the moment of speech or from some other moment on the temporal axis. Thus, the temporal instruction can be defined as a relation between three pertinent points on the time axis: speech point (S), event point (E) and reference point (R). These three points can coincide as with the present tense (S,E,R) or they can be temporally separated as with the Past Perfect Tense or The French Pluperfect (E-R-S) which denotes events that occurred before a reference point which is itself situated before the moment of speech.

As for the aspectual instruction, it concerns the meronomic (part-whole) relation between E and R. Here two types of relation are possible. either $R \subseteq E$ or $E \subseteq R$. In the first case E is viewed as ongoing in the moment serving as a reference point- (E has existed before and after

a particular point in time R or, if R is an interval, it has lasted all along R). In the second case E is accomplished in R. This is unmistakably illustrated by the opposition *l'imparfait – passé simple* in French:

1. A cinq heures (R) Paul lisait (E). $R \subseteq E$
2. A cinq heures (R) le téléphone sonna (E). $E \subseteq R$
3. L'année dernière (R) Paul habitait à Paris (E). $R \subseteq E$
4. L'année dernière (R) Paul épousa Marie (E). $E \subseteq R$

One important thing should be clarified at this moment: the above introduced grammatical (view-point) aspect, should not be conflated with the lexical aspect, denoting the opposition between telic and atelic eventualities (Vendler, 1957).² This later distinction is uniquely based on the semantic properties of the process a predicate denotes (i.e. depends on the nature of a verb and on its (occasional) complements, see Verkuyl, 1993), and therefore can be considered as a kind of lexical information. Its conceptual basis is the opposition between cumulative and quantized entities (Filip 1999).

Finally, the discursive instruction refers to the so called temporal order between the eventuality in focus (E) and its temporal antecedent. Temporal antecedent should be understood as a moment introduced in the previous context that serves as a conceptual anchor for calculating the temporal location of the eventuality newly introduced in the discourse. Logically, if the temporal antecedent is not explicitly given it should be pragmatically calculated.

There are three possible discursive relations between the eventuality and its temporal antecedent. If $E < TA$, (as with past perfect tense in English and *plus-que-parfait* in French), time is regressing:

5. He said that he had graduated in 1991.
6. Il a dit qu'il avait fini ses études en 1991.

If the temporal antecedent is anterior to E (as with *passé simple* in French) time is progressing:

7. Max entra. Marie téléphona.

If E encompasses its temporal antecedent ($TA \subseteq E$; $\rightarrow TA=R$), time is not moving and the effect we get a so called *global simultaneity*. This happens with the Imperfect in French and the Past continuous tense in English:

8. I was reading (E) when the phone rang (TA, $TA=R$).
9. Je lisait lorsque le téléphone sonna.

² As shown in the work of Borik and Reinhart, the perfective-imperfective opposition and telic-atelic distinction are two independent categories (Borik & Reinhart, 2004).

3. *Encoding temporal and aspectual information in English and French*

A very important characteristic of the English verbal flecional system is that in this language aspectual and temporal information are syntactically (derivationally) and morphologically separately encoded. Namely, in simple tenses a lexical verb takes only a temporal marker which function is to distinguish the present situation from the past one. (*He plays VS He played; He enters VS He entered*). So the aspectual interpretation of a predicate depends on the lexical nature of a verb (telic or atelic) and on the presence of complements.

This is a consequence of the generative operation *affix hopping*³ in the phonological component of the Grammar. In complex tenses the temporal information is yielded by auxiliary verbs (*John is/was sleeping*), while the aspectual information (VProg/Perf) is encoded by participles. In addition, the auxiliary verb selects a participle-type of the lexical verb: *to be* always selects a present participle (the *-ing* form), whereas *to have* selects a past participle (the *-ed* form):

10. He was eating [Tpast +BEprog] + V-ing
11. He has eaten [Tpres+HAVEperf]+Vpart perf
12. He has been eating. [Tpres+HAVEperf]+ BEENprog + V-ing⁴

The basic function of a progressive aspect in English is to indicate a dynamic action in the process of happening. Attention is focused on some internal stage of the process which is viewed as something directly observed, unfolding before our eyes. By contrast, the *ed-* form marks an action as complete and refers to it as a single whole in which internal structure the speaker is not interested.

We have now reached a very interesting point in our discussion: Although, in the syntactical derivational process the aspectual and temporal information are separately generated, morphologically they can be expressed with the same verbal flexion endings. This is what happens in French.

This is the case with simple tenses (*passé simple* and *imparfait*) – the endings here are actually amalgams of the temporal and aspectual information:

13. Il *écrivait/écrivit* un livre.

3 The *Affix Hopping* is a rule of transformation, which attaches an affix (a bound form) to the very first element that follows it within the Aux+VP complex

4 (participsku formu BEEN selekcionise pomocni glagol za perfekat HAVE

Thus the Imparfait's ending *-ait* indicates that the situation situated in the past is seen as unbounded while the aorist's ending *-it* labels the situation as accomplished.

It should be highlighted that there are no progressive participles in French conjugation. Progressivity is just one of the possible interpretations of the French imperfect

4. *The French Passé Composé and the English Present Perfect tense*

The passé composé is the most commonly used past tense in the modern French language. It is used to express that an action has been completed at the time of speech, or at some time in the past that can be either explicitly pointed out, unknown or irrelevant to the speaker. In addition, it is commonly used as a "narration tense" for oral and written narration. Numerous questions that usually arise from linguistic analyses of the variety of usages of this tense can be reduced into two basic: what in its semantic enables this tense to fulfill different functions and whether its functions are related or not.

A proper understanding of the parameters defining the passé composé should yield some possible answers to both of them.

The key parameter for understanding the passé composé is its aspectual instruction: $E \subseteq R$. This means that events introduced by this tense are always presented as accomplished (regardless of their inherent lexical aspect) and hence they cannot hold/ be valid at the moment of speech. This can be shown by the examples X and Y, where the usage passé composé implicates that the eventualities in question (the state of being sick and the processes of dancing, (both naturally unbounded) ceased to exist before S:

27) Marie a été malade.

28) Marie a dansé il y a cinq minutes. On attend maintenant les notes du jury.

The second consequence of its aspectual nature is that the passé composé introduces in the discourse not only an event but also the resulting state, which begins immediately after the event: $E \supseteq s$ (Kamp & Reyle 1993). It is of a vital importance to understand that the information $E \supseteq s$ does not guarantee that the resulting state encompasses the moment of speech. For this to be true, another condition has to be satisfied: $S \subseteq s$. Note that this condition is actually temporal in nature for it situates the consequent state either to the present or to the past.

We can thus conclude that the so called “resultative” and narrative usage of the *passé composé* share the same aspectual instruction ($E \subseteq R$ & $E \supseteq S$) but differ in the temporal relation between S and s.

Therefore, some authors ((Co Vet 2001, Borillo et al., 2004)) for the *passé composé* stipulate two different temporal instructions: for the resultative usage we would have E-R,S while for the narrative one: E,R-S. This solution, at the first sight logical, exhibit a significant weakness: it does not take into consideration the fact that even when the consequences of an event are not valid in S, a predicate in the *passé composé* is not seen as totally independent from the moment of speech. Namely, there is a lot of evidence that events introduced by this tense are generally observed from the moment of speech. They serve as a kind of elaboration or explanation for what the speaker is claiming. So it can be said the predicate is discursively related to S. For that reason we have opted for a uniform temporal instruction: E-R,S:

- 29) Max est un homme aventureux et audacieux. Il a atteint le Mont Everest sans oxygène.

By uttering this sentence the speaker does not want to claim that a physical consequence of the achievement *to climb* (being on the top of the Mount Everest) is valid in S. The accent is on the importance and relevance of this particular event for the credibility of the psychological characteristics attributed to Max. The fact that the informational focus can be on the event and not on its consequences explains why the *passé composé* can be used with temporal adverbs denoting a particular point in time.

- 30) Le 20. juillet 1969 Neil Armstrong a mis le pied sur la lune⁵.

The temporal instruction E-R,S also explicates why with the *passé composé* the temporal progression is not a compulsory relation between events. This is because a sequence of sentences in *passé composé* introduces a set of events that are observed from the moment of speech ($R = S$). Their function is to elaborate a topic set up in S and consequently, the type of temporal relation between them is lexically determined or pragmatically inferred.

In contrast to the French *passé composé* the English Present Perfect does not give a perfective aspectual instruction. That is, it does not transform atelic eventualities into bounded entities. Its main function is to introduce the results of the inherently perfective events (that is why

5 Naturally the sentence does not mean that N. Armstrong is still walking on the Moon.

it is a *perfect* tense). This means that it imposes aspectual constraints on the nature of predicates it can be combined with.

Moreover it signalizes that these consequences are valid in S (that is why it is labeled as *present*; $S \subseteq s$). It has to be underlined that since this tense brings attention not to the action but to the consequences it generates, a sentence in the Present Perfect cannot contain the precise temporal localization of the event, even when it is clear that the consequences of the event in question are valid in S:

- 31) John has arrived (John is here).
- 32) Look, his airplane has landed! You can see it from this window.
- 33) He *has come/come to our place at 6 o'clock. And he is still around.

From what we have said so far it is possible to deduce both the conceptual correspondence and discursive dissimilarities in the usage of the *passé composé* and the Present Perfect. Both tenses give the same temporal instruction (E-R,S) but diverge as far as the aspectual information is concerned: the *passé composé* gives the perfective instruction while the Present Perfect, in stead of giving aspectual instructions, selects lexically perfective verbs (achievements and accomplishments). In addition, both tenses introduce events and their resulting states but with the *passé composé* the resulting state does not have to be valid in S. Therefore sentences in the *passé composé* in which the condition $S \subseteq s$ does not hold and the accent is on the event (which is only discursively related to S) are obligatory translated with the Past tense:

- 34) Je suis fatigué. Je suis sortie hier soir et je me suis couché à minuit :
- 34a) I am tired. I went out last night and I went to bed at midnight.
- 35) Regarde les dernières nouvelles à la télé ! Un avion américain a atterri dans la rivière Hudson quelques minutes après son décollage de l'aéroport de New York
- 35a) Look at the latest news on TV! An US airplane crash-landed into the Hudson River minutes after its take off from the New York airport.

In spite of its aspectual constraints the Present perfect can be combined with lexically atelic eventualities (states and activities). However in this type of usage predicates are usually accompanied by specific adverbs – the co called measurement phrases (such as *for 5 years*). Thanks to the external boundaries given by measurement phrases, imperfective

verbs are transformed into quantized eventualities and the interpretation output is the existential reading⁶:

36) Mary has lived in Paris for 5 years.

Interestingly, the consequent state of the events can be viewed as a simple fact that a subject has had a certain experience in his life and that in the moment of speech he is still marked by this experience. This is in some way similar to what we have with French *passé composé*: the sentence serve as an explanation for the statement given in S (for ex: Mary knows Paris very well etc.). This might suggest that the Perfect Tense is historically evolving into a tense with a discursive function of elaboration and that even with the inherently perfective verbs the consequences don't necessarily have to be valid in S.

5. *The French passé simple and the English Past Simple tense*

The *passé simple* (aorist) is regularly used in French in narration to introduce events that happened in the past. But unlike the *passé composé*, this tense indicates that the events the speaker is refereeing to are by no means connected to the present time. Its temporal instruction E,R-S signalizes its detachment from the moment of speech. This means that the consequences of the events designated by the French aorist are not at all relevant in the moment of speech. Consequently, they cannot serve as elaboration indicators for a statement that a speaker wants to express.

The aspectual information encoded by French aorist is perfectivity ($E \subseteq R$). It follows that the process E is accomplished and entirely situated within the boundaries of R (if R is an interval) or that a punctual process is identical to a point in time R.

37) Paul se réveilla (E) à cinq heures (R).

38) Cette nuit-là (R) il dort bien (E).

Given its strict aspectual instruction, the French aorist always introduces events disregarding the lexical aspect of the verb. This means that when it is combined with atelic eventualities (activities and states) it changes their aspectual values. The outcome of this process is the inchoative (as in 39 and 40) or global reading of the atelic predicates (as in 41, in which a sentence contains an adverbial expression limiting the du-

6 For the semantic analysis of the universal interpretation of the Past Perfect (as in *Mary has lived in Paris for 5 years now*) in which states are not bounded to the right, see Ašić & Stanojević, 2008).

ration of the process). This semantic mechanism is known as aspectual coercion⁷ (Swart, 1998; Ašić & Stanojević 2008):

- 39) Stefan marcha à l'âge de 11 mois.
- 40) Dusan aime la chimie à l'âge de cinq ans.
- 41) Max marcha de 2 à 3 heures

The discursive instruction of the French aorist is TA<E can be seen as consequence of its aspectual nature. The sequence of verbs in aorist usually gives an idea of a temporal progression: time is moving forward with the events:

- 42) Paul entra dans le bureau (TA). Ses collègues le saluèrent (E).
- 43) Paul se réveilla plus tôt que d'habitude (E1). Il s'habilla (E2) et sortit (E3) quelques instants plus tard⁸.

However, in our approach we consider that Kamp and Rohrer's (1983) rule, saying that in a sequence of predicates in aorist each new predicate takes its referential point from the preceding one, is too strong. This means that in the sequence E1, E2 the TA for the event E2 is not automatically the event E1. Consequently, (as shown in 44) the TA of E2 is not necessarily the event E1 immediately preceding it but the previously introduced event E_n satisfying the following condition: it can neither be the consequence⁹ of E1 (see 45) nor it can hold a meronomic relation with it (see 46):

- 44) Le petit caniche s'échappa (TA for E2). Nous ne le retrouvâmes plus (E1) car il fut pris par des flics (E2).
- 45) ??Paul tomba(=/=TA). Pierre le poussa (E).
- 46) Marie chanta (=/=TA) et Pierre l'accompagna au piano (E).

We believe that a proper treatment of the aorist, in which the notion of reference point is replaced by a semantically and pragmatically more sophisticated notion of temporal antecedent, can explain the cases in which the temporal progression is apparently cancelled.

Unlike the English Present perfect tense the Past simple tense (its temporal instruction being R<S) situates eventualities in the past delimiting it from the moment of speech. The problem arises when it comes to its aspectual instruction. Is its imperfective (R⊆E) or perfective E⊆R? If

7 By analogy to a general mechanism of coercion (Pustejovsky, 1995) in which predicates are generated because of a clash between a function and its argument, in aspectual coercion implicit aspectual operators are triggered by a conflict between the lexical aspect and the constraints imposed by aspectual instructions of tenses. The role of these aspectual operators is to coerce the eventuality into the appropriate type.

8 E1=TA for E2, and E2=TA for E3 .

9 Given the fact that the cause ontologically precedes its consequence

the Past simple tense is imperfective then, since grammatical aspectual instructions are by default stronger than the lexical ones, with telic verbs it would create a picture of unbounded (or iterative) events and there would be no temporal progression ($TA \subseteq E$ and $TA=R$).

The following examples show that telic eventualities in the Past tense are seen as global and accomplished and that in addition they license a temporal progression:

47) When John looked at Mary (TA), she smiled at him (E). $TA < E$

48) He entered (TA) and closed the door (E). $TA < E$.

Conversely, if we assume the Past tense obligatory gives a perfective instruction (like the *passé simple* in French) then it would generate a perfective interpretation of atelic verbs and consequently produce the effect of temporal progression. Again the examples show that the Past tense does not interfere with the aspectual nature of the predicates:

49) And *we sang* to the wind as *we danced* through the night

50) The *children played* table games and their parents watched TV.

This means that with activities ongoing in R, it can alternate with the Past Progressive:

51) "What a night!" he said. It was a horrible night indeed. The wind was howling / howled¹⁰ around the house.

As a final point, we should highlight that since the Past progressive cannot be combined with states, the Past simple is the only option for denoting static eventuality that existed in the past. Naturally, the aspectual relation here is $R \subseteq E$ and the state serves a frame for the telic action

52) A man came in (TA). He had blue eyes (E)

53) When I first met him (TA), he was 20 years old (E). $TA \subseteq E \rightarrow R \subseteq E$

Unsurprisingly, the Past tense of activities and states is always translated with French Imperfect.

On the whole, it follows that the Simple Past should be considered as aspectually neutral. In addition this tense puts no specific constraints on the aspectual nature of predicates. It can be combined with states, activities, accomplishment and achievements. With perfective (telic) verbs we get $E \subseteq R$ and hence no temporal progression, while with imperfective (atelic) we get $R \subseteq E$ and the time is moving forward. This validates our

10 Here in French we can only use the Imperfect (*le vent hurlait au tour de la maison*).

hypothesis (see Ašić & Stanojević, 2009¹¹) that aspectual neutrality of a tense underlies its discursive neutrality

Before moving to the next section we would like to point out one additional interpretational value of the Past Tense. Namely it can, in some types of sentence, designate habitual past just like the French imperfect. Actually, this particular usage of the past tense is favored with negative predicates, indefinite and inanimate subjects, stative verbs and the second person subject ((Tagliamonte & Lawrence, 2000)

However most of the sentences in which the Past tense designates habituality are actually ambiguous and the reiteration of the event has to be contextually (pragmatically) inferred¹².

6. *The imperfect in French and The Past Progressive tense in English*

Just like the Passé simple the Imperfect situates eventualities in the past, its temporal instruction being $R < S$. Unfortunately, the aspectual instruction normally applied for imperfective tenses $R \subseteq E$ cannot explain all the cases of the usage of this tense. Namely sentences in which the reference point is not situated inside the eventuality in imperfect are not uncommon. Given the fact that it is possible for R to precede or to go behind the eventuality in imperfect we suggest the following aspectual instruction for this tense: $E_j \supseteq R_i (i \neq j)$, $\rightarrow E_j$ is valid in R_i . The reference point R_i is either given by the previously introduced event (see A) or it can be implicated (see B):

A) $R_i = E_i$ (the imperfect does not introduce E_i). This is a typical case of the usage of the imperfect in French:

54) Quand Paul entra/A 5 heures ($R_i = E_i$), Marie buvait son thé (E_j).

Even if a predicate is telic by nature it will be stativized by the aspectual instruction of the imperfect. The input condition for the imperfect being a homogenous eventuality, the aspectual coercion output is iterativity or progressivity:

55) Paul sortait le samedi.

56) Quand il entra dans sa maison il entendit un bruit bizarre. .

B) $R_i = s$, where $s \supseteq E_i$ or $E_i \supseteq s$. Here the reference point is actually a state s which is either implicated or presupposed by E_i .

¹¹ We have shown that this is also valid for the Simple future tense in French.

¹² For a proper understanding of the basic semantics of this tense it is essential to underline that even when the Past tense represents a series of event it quantifies over them cumulatively, marking the set of reiterated events as a whole (see Binnick, 2005)

- 57) Jean alluma les lampes (R). La lumière éclatante l'éblouissait (Ej). R=s
58) Pierre rentra a la maison(R). Le soleil lui brulait les épaules. (Ej). R=s

In 57) the event in aorist implicates a state (*light is turned on*), between which and the eventuality in imperfect there is a relation of global simultaneity. By contrast, in 58) the event in aorist presupposes the existence of a state (*Pierre was outside the house*), which is simultaneous with the predicate in imperfect.

One of the consequences of the semantic characteristics of the imperfect (imperfectivity, anaphoricity and global simultaneity) is that it cannot mark a temporal progression. With imperfect the temporal flux is at a halt.

The apparent exception of this rule is the so called “picturesque imperfect” in French:

- 59) Dix minutes plus tard il quittait son bureau et se dirigeait vers le Parc de Luxembourg.

Although the events depicted in 59) are represented as unbounded and ongoing, they preserve their inherent telicity. Therefore it is possible to infer that they are accomplished and that there is a relation of temporal progression between them.

It is usually stated in grammars that the Past Progressive tense marks that an eventuality lasted in the past (R<S) but that that, if the eventuality is telic, there is no implication that it has been accomplished. One the consequence of this is that it can still be going on at the time of speaking:

- 60) When I left Mary in her room, half an hour ago, she was quarrelling with her boy-friend. From the noise I can hear, I can tell that they are still arguing about something.

The imperfectivity and durativity features makes the Past progressive ideal for expressing the simultaneity between two states of affaires (61) and also for providing a frame within which another past event (serving as a reference point) took place (62). The reference point can (just like with the French imperfect) be given by a specific moment in the past (63):

- 61) Dusan was playing with bricks while his mother was writing a paper.
62) When Mary returned home Susan was having her dinner and watching TV.
63) At midnight we were still driving through the desert

From all these facts it can easily be concluded that the past progressive is semantically equivalent to the French Imperfect. However there are some cases in which the French Imperfect cannot be translated with the Past progressive. We will show that they are due to the dissimilarity in their aspectual instruction and to the constraints they impose on the ontological nature of the conjugated verb.

The aspectual instruction is different from the one for the French Imperfect. It states that R has to be strictly included in E ($R \subset E$). This condition means that, unlike in French, E cannot be punctual. Thus, achievement in Past Progressive (unlike achievements in the French Imperfect) cannot function as a frame for another past event:

- 64) ??When he entered the room, the clock was striking one.
- 69a) Quand il entra l'horloge sonnait une heure.

It is however possible to use the Past progressive with achievements but the interpretation is always iterative:

- 65) The rain was tapping the window.

The other consequence of the instruction that R has to be strictly inside E is that it is not possible to have The Past progressive in the English for the equivalent of sentences such as 57) and 58):

- 66) John turned on the light. ??The light was blinding his eyes.
- 67) Peter returned home. ??The sun was burning his shoulders.

Moreover, the Past progressive requires that E is developing and not merely existing in R. Hence, it selects only processes and dynamic (temporary) states. If a predicate is a permanent (static) state, the Past Tense has to be used (68).

- 68) *She was having blue eyes / She had blue eyes.

Finally, unlike the French imperfect, the Past Progressive is almost never used for expressing past habituality. This is probably due to its dynamicity instruction which is incompatible with the idea of representing a reiteration of some event as a stable characteristic attributed to the sentence subject. In order to express this idea English has a specific construction *used to + infinitive*. Nevertheless there are some specific cases in which the Past Progressive is used to express eventualities repeating in the past. However this usage is highly marked, because the habitual Past Progressive always implicates a negative attitude of the speaker towards the repeated event he is talking about: he is troubled not only by the nature of eventuality he describes, but also by its repetition (Binnick, 2005).

- 69) We were always getting into fights.
- 70) She was constantly coming to class late.

7. Conclusion

In this paper we have demonstrated that a proper contrastive study of the meaning and usages of verbal tenses in different languages has to be based on a systematic description and detailed analysis of their complex semantics. This means that differences between two apparently identical tenses (that encode the same temporal information) can be straightforwardly explained if the aspectual and discursive parameters are taken into account. One of our most important findings is that while in French all the past and perfect tenses are aspectually marked (they obligatory label the predicate as bounded or unbounded) in English the Present perfect tense and Past simple tense are aspectually neutral. The aspectual parameter clarifies why the aspectually neutral Past Tense has a wider distribution than The French passé simple, with which states and processes are quantized by coercion because its input condition is obligatory an event.

However tenses in English exhibit a characteristic that does not exist in the semantics of French tenses; they can be aspectually sensitive: they impose aspectual constraints on the nature of predicates they can be combined with. This is what actually delimitates the French Imperfect and the English Past Progressive tense. Nevertheless, the crucial difference in the functioning of the French *Passe composé* and the English Present Perfect is not the fact that only the second one puts aspectual constraints on its predicates, but the semantic rule stating that with the *passé composé* the resulting state does not have to be valid in S

References

- Ašić, Stanojević 2009: T. Ašić, V. Stanojević, Le futur, l'ordre temporel et les inférences contextuelles, *Entre sens et signification*, Harmattan, Paris, (19-32)
- Ašić, Stanojević 2008: T. Ašić, V. Stanojević, Aspectual coercion and some uses of tenses in French and English, *English language and literature studies: structures across cultures ELLSSAC Proceedings*, VOL 1, (47-59)
- Binnick 2005: R. Binnick, The Markers of Habitual Aspect in English, *Journal of English Linguistics*, 33.44, 339-369
- Borik, Reinhart 2004: O. Borik, T. Reinhart, "Telicity and perfectivity: two independent systems", In L. Hunyadi, G. Rakosi and E. Toth (eds) *Proceedings of LOLA 8 (Symposium on Logic and Language)*, Debrecen, Hungary.
- Crystal 2006: D. Crystal, *Making sense of grammar*, London: Longman.
- Filip 1999: H. Filip, H., *Aspect, Eventuality Types, and Nominal Reference*, Garland, New York.

- Kamp, Reyle, 1993: H. Kamp, U. Reyle, *From Discourse to Logic*, Dordrecht, Kluwer.
- Pustejovsky 1995: J. Pustejovsky, *The Generative Lexicon*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Stanojević, Ašić 2008: V. Stanojević, T. Ašić, *Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku*, Kragujevac: FILUM.
- Stanojević, Ašić, 2009: V Stanojevic, T. Ašić, Towards a formal semantics of some verbal tenses in Serbian, in: Zybatow, G; Lenertová, D; Junghanns, U; Biskup, P. (eds.): *Studies in Formal Slavic Phonology, Morphology, Syntax, Semantics and Information Structure*: Frankfurt: Peter Lang (289-299)
- Swart 1998: H. de Swart, Aspect shift and coercion, *Natural language and linguistic theory*, 16: 346-85.
- Tagliamonte, Lawrence, 2000: S. Tagliamonte, H. Lawrence, "I used to dance, but I don't dance now", - The Habitual past in English, *Journal of English Linguistics*, 28(4), 323-353
- Vendler 1957: Z. Vendler, Verbs and times, *Philosophical Review* 56, 143-160.
- Verkuyl 1993: H Verkuyl, A theory of aspectuality: the interaction between temporal and atemporal structure, Cambridge: Cambridge University Press.

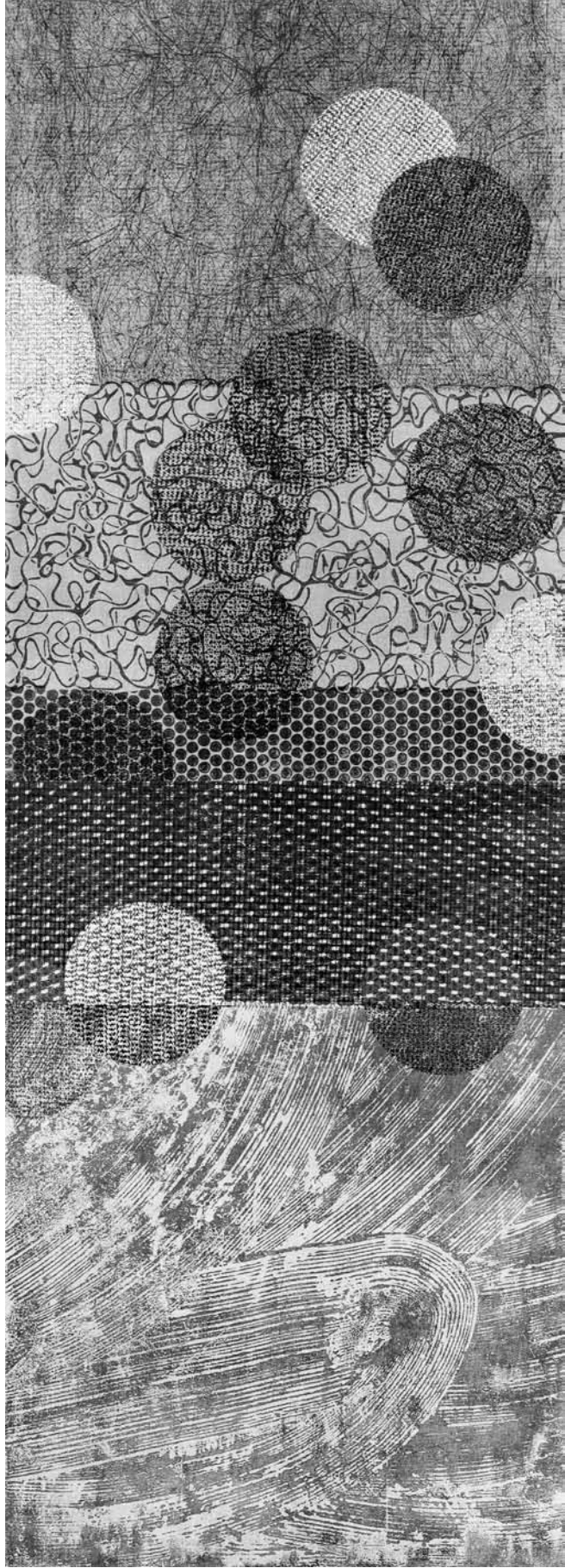
Станојевић Веран, Ашић Тијана

КА ФОРМАЛНОЈ ДЕСКРИПЦИЈИ РАЗЛИКА У ВРЕМЕНИМА У ФРАНЦУСКОМ И ЕНГЛЕСКОМ

Резиме

У овом се чланку испитују и пореде француска и енглеска прошла времена са посебним акцентом на сличностима и разликама у временима која се сматрају семантички еквивалентим. Циљ рада је да се покаже да се оптимална анализа глаголских времена мора заснивати на следећим, формално дефинисаним параметрима: аспектуална инструкција, аспектуалне принуде, које се тичу онтолошке природе глагола који се могу или не могу комбиновати са одређеним временом, релација између референцијалне тачке и догађаја и најзад, однос између резултата догађаја и момента говора.

Прихваћено за штампу јула 2010.



Динамизам воде, 2010,
монотипија (диптих),
50x140 cm

Lilianna Miodońska

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała, Polska

PRZEJAWY ŻYCIA KULTURALNEGO W SERBII W OKRESIE II WOJNY ŚWIATOWEJ

Agresja Niemiec hitlerowskich na Królestwo Jugosławii rozpoczęła nowy rozdział w historii kraju. W państwie serbskim, utworzonym na terenie niemieckiej strefy okupacyjnej, w dniu 29 sierpnia 1941 r. został sformowany Rząd Ocalenia Narodowego (*Vlada narodnog spasa*), a na jego czele stanął generał Milan Nedić. Wbrew dotychczasowym sądom, życie w latach 1941-1944 toczyło się nadal nieprzerwanym rytmem. Nieoczekiwanie nastąpił żywiołowy rozwój kultury: teatru, literatury, sztuki, muzyki i filmu. Nie ustaje także życie naukowe. Wychodzi kilka nowych tytułów czasopism, których artykuły pozwalają na dokładne śledzenie wydarzeń, również kulturalnych, w okupowanym kraju.

Kluczowe słowa: M. Nedić, Rząd Ocalenia Narodowego, język serbski, biblioteki, radio, teatr, wystawy

Agresja Niemiec hitlerowskich na Królestwo Jugosławii w dniu 6 kwietnia 1941 r. zmasowanymi nalotami na Belgrad i inne ważne obiekty strategiczne, otworzyła nowy rozdział w historii kraju. W związku z całkowitym nieprzygotowaniem do działań wojennych już 17 kwietnia zostało podpisane *Postanowienie o zawarciu rozejmu*, oznaczające kapitulację, zaś obszar przedwojennego państwa został podzielony na sześć stref okupacyjnych.

Ziemie serbskie, objęte niemiecką strefą okupacyjną, zajmowały obszar mniejszy, aniżeli sprzed 1912 r., tzn. przed wojnami bałkańskimi. Okupant, w oparciu o istniejące zaplecze administracyjne, ustanowił w Serbii najpierw zarząd wojskowy, a 30 kwietnia został powołany Rząd Komisarzyczny, kierowany przez Milana Aćimovicia. Toczące się jednak działania zbrojne, prowadzone przez oddziały partyzanckie, sparaliżowały jego pracę i spowodowały dymisję. Sytuacja wewnętrzna w państwie groziła wybuchem wojny domowej, zaś naród serbski znalazł się na granicy biologicznego wyniszczenia.

Władze niemieckie wraz z politykami serbskimi podjęły ponowną próbę sformowania nowego rządu, który powołano 29 sierpnia 1941 r. Nazwano go Rządem Ocalenia Narodowego (*Vlada narodnog spasa*), a

na jego czele stanął cieszący się dużą popularnością i zaufaniem przedwojenny generał Milan Nedić. Od samego początku składał on niezmiennie te same deklaracje, wzywające do zaprzestania działań zbrojnych i normalizacji życia w okupowanym kraju: (...) *mi smo Vlada narodnog spasa, mi smo izvan i iznad svake političke partije i grupe, mi smo samo branioci Srpstva i srpskog plemena. (...) Anarhija mora biti uništena.*¹

Współpracujący z Niemcami rząd napotykał na różnorodne oceny w społeczeństwie serbskim, niemniej jednak premier gen. M. Nedić, o którym jeden z komentatorów napisał: *Ne mogu mu poreći ni to da je i on, kao mnogi njegovi kritičari, mogao da se sakrije iza svoje stare slave i sjaja i da ostajuć po strani izigrava njihovo jevtino herojstvo i patriotizam. Ne mogu poreći (...) svu hrabrost da u jednom trenutku bezizlaznom i teškom, nošen verom u svoj narod, prihvati krmu već polomljenoga broda i da ga nadčovečanskim naporima vodi ka luci spasenja.*² dołożył wszelkich starań, by codziennemu życiu narodu serbskiego nadać wszelkie cechy normalności. Toczące się ciągle na terenie kraju walki zbrojne oraz wyjątkowo trudna sytuacja ekonomiczna nie powstrzymała rządu przed udzieleniem pomocy ponad 250 tys. uchodźców z Chorwacji, Bośni i Słowenii. Było to osobistą zasługą M. Nedića, co ówczesna prasa komentowała: *Ako mu protivnici ništa drugo neće da priznaju, sigurno je da mu zaslugu za ovo ne mogu poreći. Ako već zaboravljaju da su stotine hiljada porodica činovnika i oficira, izbeglica i preseljenika u ovim teškim danima ipak bar u najosnovnijem bile zbrinute, da je stotinu hiljada dece srpske bilo spaseno i očuvano za sutrašnji dan, da je mnoga suza obrisana, da je mnogo suza izbegnuto, da je mnogo nesreća i nevolja otklonjeno...*³

Dotychczasowe opracowania, dotyczące omawianego okresu, jedynie odnotowują fakt utworzenia rządu M. Nedića, skupiając się na wybuchu powstania narodowyzwoleńczego, kierowanego przez Komunistyczną Partię Jugosławii. Tymczasem obok zaprowadzenia w kraju ładu, *Vlada narodnog spasa* usiłowała umożliwić obywatelom w miarę normalne życie w tych jakże ekstremalnych warunkach. Wbrew dotychczasowym sądom, iż okres wojenny to całkowity zanik serbskiego życia kulturalnego, należy podkreślić ogromny wysiłek władz, również finansowy oraz mobilizację społeczeństwa, by życie toczyło się nadal nieprzerwanym rytmem. Wychodzi kilka nowych tytułów czasopism, jak: *Novo vreme* (powstałe drogą fuzji przedwojennych dzienników *Vremena* i *Politike*), *Obnova*, *Srpski narod*, *Naša borba*, które oprócz prowa-

1 *Govori generala Milana Nedića predsednika Vlade narodnog spasa, Poslednja opomena srpskom narodu.*, Glas javnosti, januar 2006, s. 10.

2 R. B. Živadinović, *Podvig generala Milana Nedića*, *Obnova*, 28 avgusta 1943, s. 8.

3 Loco cit.

dzonej propagandy prohitlerowskiej, pozwalają na dokładne śledzenie wydarzeń, również kulturalnych, w okupowanym kraju. Nieoczekiwanie nastąpił żywiołowy rozwój kultury: teatru, literatury, sztuki, muzyki i filmu. Tu na odnotowanie zasługuje fakt nakręcenia pierwszego dźwiękowego filmu serbskiego.

Absolutnym ewenementem jest powszechne posługiwanie się językiem serbskim. W tym też języku są publikowane utwory literackie, a co najważniejsze – jest on językiem wykładowym na wszystkich szczeblach kształcenia, a o programie nauczania decyduje funkcjonujące w ramach rządu Ministerstwo Oświaty i Wyznania. Organizowane są *Dni serbskiej książki*, wiele uwagi poświęca się zagadnieniom historii, uwypuklając jej najbardziej świetlane postaci i wydarzenia, będące przedmiotem chluby narodu serbskiego.

Nie ustaje także życie naukowe. Wprawdzie Uniwersytet Belgradzki został uznany za propagatora idei komunistycznych, a część profesorów zawieszona w swej działalności dydaktycznej, m. in. A. Belić, niemniej jednak wszystkie placówki oświatowe kontynuowały swą działalność. Trwają intensywne starania nad odtworzeniem zasobów Biblioteki Narodowej, zniszczonej podczas bombardowania stolicy.

Omawiany okres został ze względów politycznych całkowicie pominięty w dotychczasowych opracowaniach naukowych, a głównym i niemal niewyczerpanym źródłem wiedzy o nim jest lektura wspomnianych już czasopism, z których zwłaszcza dzienniki, np. *Obnova*, *Novo vreme*, z uwagi na swój charakter, informują na bieżąco o wszystkich wydarzeniach.

Obnova była wieczornym dziennikiem, ukazującym się od 6. lipca 1941 r. do 5. października 1944 r. Jak sugerowała nazwa pisma, jego celem było reprezentowanie linii politycznej rządu M. Nedicia, dążącego do odnowy zarówno materialnej, jak i duchowej narodu serbskiego. Jako jeden z oficjalnych tytułów prasowych, *Obnova* - zdaniem jednego z jej redaktorów Nikoli Marinkovicia – „u celini izvršila svoju dužnost prema srpskom narodu”, da je „otvorila oči neupućenima” u teškim danima borbe protiv komunista, u jesen 1941. godine, te da je radila na uzdizanju duhovne snage i kulturne svesti stanovništva.⁴

Lektura wybranych artykułów wspomnianego dziennika z lat 1942-1943 stanowi nieocenione źródło wiedzy na temat rozwoju kultury w okupowanej Serbii.

4 B. Đorđević, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom 1941-1944*, Beograd 2001, s. 209.

I Problematyka dotycząca języka serbskiego, jego poprawności oraz reformy norm ortograficznych

Mimo iż rząd nie precyzował wyraźnie wytycznych swej polityki językowej, to zagadnienia dotyczące kwestii z nią związanych były systematycznie poruszane, zwłaszcza na łamach codziennej prasy. Troska o język serbski wyrażała się w okresie wojny m. in. poprzez pielęgnowanie tradycji organizowania przez mieszkańców rodzinnej miejscowości Vuka St. Karadžicia - Tršicia, uroczystych obchodów związanych z rocznicą urodzin wielkiego reformatora języka ojczystego. W roku 1942 przypadł jubileusz 155-lecia tego wydarzenia. Zgodnie z utrwaloną już tradycją, zostało zorganizowane wielkie zgromadzenie mieszkańców, podczas którego wielokrotnie podkreślano zasługi sławnego Serba, co wyraził reprezentujący gen. Nedicia publicysta Dragoslav Mladenović: *Vuk je ovekovećio sve pozitivne osobine i vrednosti srpskog naroda. On je taj, koji je otkrio bogatu riznicu srpske narodne duše. Vuk je isticao da Srbin biti znači u prvom redu biti čovek koji daje sve za obraz a obraz ni za što. Blagodareći Vuku hrišćansko shvatanje života ovaplotilo se kod Srba,*⁵ natomiast w wykładzie poświęconym Karadžiciowi prof. S. Kibeljić skonstatował: *On je uspeo da osvoji simpatije najvećih mislilaca i prosvetitelja iz inostranstva prema srpskom narodu i njegovom čistom i lepom jeziku. Tako je blagodareći Vuku veliki Nemač Grim rekao: „Srpski jezik je toliko lep da ga Evropa mora čuti.”*⁶

W drugim roku wojny przypadła kolejna rocznica, będąca pretekstem do przypomnienia chlubnych kart historii narodu serbskiego. W dniu 31 maja 1842 r. na propozycję założenia *Serbskiej Akademii Nauk*, zgłoszoną 28 września 1841 r. przez znanego komediografa i pracownika oświaty Jovana Steriję Popovicia, zostało założone *Društvo Srpske Slovesnosti*. Setny jubileusz tego wielkiego w historii kultury serbskiej wydarzenia pozwolił przypomnieć podstawowe zadania powstałej placówki, do których m. in. należało doskonalenie serbskiego języka narodowego.⁷

Rząd premiera M. Nedicia przywiązywał również ogromną wagę do upowszechnienia oświaty wśród Serbów. Jednym z podstawowych założeń prowadzonej przezeń polityki była budowa nowych szkół, których

5 B. Marković, *Veliki narodni sabor u Tršiću*. [w:] *Obnova*, 12 novembra 1942 god., s. 4.

6 *Loco cit.*

7 G. L., *Od „Društva Srpske Slovesnosti” do Akademije Nauka*, [w:] *Obnova*, 18 decembra 1942, s. 4.

liczba była niewystarczająca w okresie Królestwa Jugosławii, a wiele z nich uległo zniszczeniu podczas działań wojennych.⁸

Jednakże oprócz budowy nowych obiektów szkolnych, Ministerstwo Oświaty i Wyznania podjęło szeroko zakrojoną akcję reorganizacji szkolnictwa podstawowego oraz stworzyło szereg wydziałów na terenie całego kraju, mających na celu walkę z powszechnym analfabetyzmem. Projekt zakładał, iż: (...) *pri svima narodnim školama osnivaju se analfabetski tečajevi, koje će voditi učitelji. Pohađanje tečajeva obavezno je za sve nepismene muškarce do 45 godina i neudata ženska lica do 25 godine starosti. Predavanja na tečajevima traju pet meseci, od 1 oktobra do 31 maja. Za nepohađanje tečajeva predviđen je kao kazna prinudan rad.*⁹ Równocześnie założeniem programu było pielęgnowanie tradycji i kultury ludowej, szczególnie w środowisku wiejskim.¹⁰

Kolejnym dowodem troski o język ojczysty było powołanie w 1942 r. przez ministra oświaty specjalnej komisji, której zadaniem była ocena najlepszych prac maturalnych wśród uczniów gimnazjów realnych oraz szkół nauczycielskich na terenie całego kraju. Warunkiem przyznania nagród była: (...) *pre svega zdrava, snažna i nacionalna misao, čist i pravilan jezik, razvijen i izrađen stil i korektan pravopis. Ako ma i jedan od tih uslova nije zadovoljio, zadatak nije uzet u definitivan už izbor.*¹¹

Na łamach prasy rozstrzygano również kwestie poprawności językowej poszczególnych form gramatycznych. Przykładem obszerny artykuł poświęcony formom miejscownika rzeczowników r. żeńskiego III deklinacji, omówionym na przykładzie powszechnie używanego w okresie wojennym wyrazu *bitka*: *u odbranbenoj bici, u pomorskoj bici, u vazdušnoj bici Kad ne bismo znali šta hoće da se kaže, sumnjam da bi iko u prvi mah razumeo ovaj oblik, naročito kao samostalan izraz.*

8 N. Rad., *Nastava u narodnim školama*, [w:] *Obnova*, 11 juna 1943 god., s. 3.: (...) *prema podacima i izveštajima opštinskih i školskih vlasti, u Beogradu i beogradskom okrugu u toku poslednje dve godine, pored 212 osnovnih škola, podignute su dve škole sa 42 odeljenja. U istočnim krajevima, pored postojećih 1085 školskih zgrada, podignuto je 7 novih sa 88 odeljenja, a u zapadnoj Srbiji, pored ranijih 686 škola, podignuto je 15 novih sa 128 novootvorenih odeljenja. Što se tiče Kosovske oblasti, u kojoj je ranije bilo 77 osnovnih škola, posle rata otvorena su još 4 nova odeljenja.*

9 *Akcija na narodnom prosvetivanju*, [w:] *Obnova*, 16 juni 1943, s. 4.

10 *Loco cit.*: *Odeljenje je pokušavalo sa spreči rđavu pojavu u našem narodu da se sve više zanemaruje narodna nošnja i da se gube narodne rukotvorine sa umetničkom vrednošću. Ono je izdalo naređenje svima školskim nadzornicima, upraviteljima škola i nastavnicima da utiču na najšire narodne slojeve, naročito na seosku omladinu, da u svojim rukotvorinama gaje narodne motive i čuvaju narodnu nošnju. Oni su pozvani da umetničko stvaranje svoga kraja ožive i pomognu. Stoga će na završetku svake školske godine, za vreme svečanih ispita, organizovati u školskim prostorijama besplatne izložbe ovih radova za narod.*

11 *Nagrađeni najbolji maturalski zadaci iz srpskog jezika*, [w:] *Obnova*, 3 oktobra 1942, s. 4.

Bici! Šta je to i šta znači?¹² Autor artykułu w sposób bardzo wyczerpujący wyjaśnia zagadnienie pisowni problematycznego rzeczownika. Mimo iż zakończony samogłoską *-a*, zalicza się do grupy rzeczowników, do której należą również: 1) rzeczowniki o znaczeniu pieszczotliwym *seka - seki, čika - čiki*; 2) rzeczowniki r. ż. zakończone sufiksem *-ka*, poprzedzonym spółgłoskami *c* lub *č*, np.: *kocka - kocki, tačka - tački*; 3) często imiona własne osobowe, np.: *Stanojka - Stanojki, Toska - Toski* oraz 4) nazwy geograficzne zakończone przyrostkiem *-ka*, np.: *Gradiška - Gradiški, Umka - Umki*. Istnieje jednak grupa - zaliczana przez autora artykułu - do wyjątków, w których spółgłoska tylnojęzykowa, kończąca temat, może ulegać wymianie lub nie. Należą do nich m. in.: *tetka : teci / tetki, pripovetka : pripoveci / pripvetki* itd. Odnośnie tych rzeczowników zdania językoznawców były podzielone.

Rozważania językoznawcze kończy apel: *Ovakvi javni razgovori, ma i u povremenim razmacima, raščistili bi mnoge zablude i praktično raspravili svakodnevna pitanja iz oblasti gramatike i pravopisa. Možda bi čak i uklonili i znatan broj jezičnih rugoba koje su nam ostale iz nedavne prošlosti i koje, nažalost, još i sad susretamo na svima stranama. Možda bi sprečili i nove da se podmuklo ne uvlače u jezik. Jer, kada se za našu nacionalnu obnovu, duhovnu i materijalnu, ulažu toliki naponi, dužnost je sviju nas da čuvamo i branimo lepotu srpskog književnog jezika i njegove prave književne reči. Tu ništa nije ni sitno, ni beznačajno, ni izdišno.*¹³

Ponadto prasa publikowała również krótkie utwory literackie oraz powieści w odcinkach autorów zarówno serbskich, jak i niemieckich, włoskich oraz węgierskich, co także służyło rozpowszechnianiu wzorców języka serbskiego.

Jednakże najważniejszą kwestią dotyczącą spraw językowych, jaka znalazła się w centrum uwagi ówczesnych władz oświatowych, było zagadnienie serbskiej normy językowej. W dniu 23 listopada 1942 r. zostało przez Ministerstwo Oświaty i jego *Glavni prosvetni savet* opublikowane *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, które - podobnie jak poprzednie z 1929 r. - zostało przeznaczone dla wszystkich typów szkół z dniem 1 stycznia 1943 r. Ówczesny minister oświaty Velibor Jonić, w wydrukowanym zarządzeniu poprzedzającym tekst *Uputstva* napisał, iż zostało ono opracowane *pristupačno, lako shvatljivo i praktično (...)* u duhu srpskoga jezika i da se izbegnu kolebljivosti i nedoslednosti

12 M. Dimović, *U odbranu srpskog književnog jezika*; „Bici”, „bitci” ili „bitki”?, [w:] *Obnova*, 11 juna 1943, s. 3.

13 Loco cit.

*dosadašnjeg pravopisa (...). Ovim prestaje važiti dosadašnje Pravopisno uputstvo P. br. 15142 od 15 juna 1929 g.*¹⁴

Doniesienia o mających się niebawem ukazać nowych zasadach pisowni serbskiej pojawiły się najpierw na łamach prasy. Dziennik *Obnova* z dnia 23 grudnia 1942 r. informował o ukończeniu prac nad tą jakże potrzebną Serbom reformą, nad którą od niemal roku pracowała powołana z inicjatywy ministra oświaty specjalistyczna komisja, złożona z grona najbardziej uznanych filologów oraz leksykografów. Autor artykułu donosił o rozpo-częciu druku oczekiwanej publikacji,¹⁵ zaś trzy dni później tenże dziennik podał informację o zaprezentowaniu w ostatnim numerze *Službenih novina* nowych zasad pisowni wprowadzonych przez Ministerstwo Oświaty wraz z dosyć pobieżną rezenzją dokonanej reformy pisowni serbskiej.

W wyniku konsekwentnie przeprowadzonego procesu upraszczania dotychczasowych zasad pisowni, *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika* wyeliminowało większość form dubletywnych, jak i wszystkie zapisy, które umożliwiały funkcjonowanie form zamiennych, co dotyczy zwłaszcza interpunkcji oraz wyrazów zawierających spółgłoskę *h*, której stosowanie okazało się jednym z podstawowych problemów pisowni serbskiej.

Tak więc troska o poprawność językową w okresie wojny była elementem bujnego życia kulturalnego, które wbrew wszelkim oczekiwaniom rozkwitło w latach wojennej zawieruchy i dowodziło stabilizacji wewnętrznej w kraju w okresie sprawowania władzy przez rząd gen. M. Nedicia.

II Biblioteki

W wyniku bombardowania stolicy w kwietniu 1941 r., nauka i kultura kraju poniosła niepowetowaną stratę, została bowiem niemal całkowicie zniszczona Biblioteka Narodowa. Serbowie, świadomi poniesionej straty, niemal natychmiast, bo w połowie maja, przystąpili do odnawia-

¹⁴ *Novo pravopisno uputstvo srpskog književnog jezika*, Beograd 1943, s. 9.

¹⁵ *Novi srpski pravopis, Jedna preko potrebna reforma*, [w:] *Obnova*, 23 decembar 1942, s. 5.; Oto komentarz nieznanego autora zamieszczonego artykułu, dotyczący wprowadzonej reformy pisowni serbskiej: *Ova reforma srpskog pravopisa ni u kom slučaju ne nosi neki senzacionalan karakter. Koliko smo obavešteni, ona se svodi uglavnom na izvesne dopune i uprošćavanja, i što je najvažnije, na potpuno i definitivno izbacivanje hrvatizama iz pravopisa. Kao što je poznato, srpski pravopis bio je prepun hrvatizama koji su prodrli blagodareći jednoj ranijoj komisiji, u kojoj su, od četvorice, dvojica bili Hrvati, a jedan Rus. Sem toga, samo je jedan član te bivše komisije bio stručnjak za srpski pravopis, dok su ostali bili isključivo stručnjaci za uporednu gramatiku slovenskih jezika. Najzad, ovom prepravkom srpskog pravopisa izvršena je modernizacija koju je nalažala sama njegova struktura, kao i kulturne potrebe prosečnog građanina koji je primoran da se i u najobličnijoj korespondenciji strogo pridržava pravopisnih znakova.*

nia zbiorów. Przed zniszczeniem liczyły one około 500.000 książek, ponad 1300 rękopisów oraz dokumentów, około 2000 egzemplarzy listów sławnych osób, a także około 25 wydań pierwszych serbskich drukarni z okresu od XV do XVII w.

Ze zbiorów tych pozostało bardzo niewiele. Wielki pożar strawił niemal całość zasobów. W sumie zachowały się jedynie 2 stare rękopisy, trochę książek, kilkaset listów oraz w całości magazyn książek, które występowały w kilku egzemplarzach. Zbiory te stanowiły początek nowej biblioteki, w której kompletowaniu uczestniczył dosłownie cały naród. Jako jednego z pierwszych ofiarodawców wymienia się premiera gen. M. Nedicia, który sprezentował stary serbski rękopis *Ispovest monaha*, będący najstarszym egzemplarzem wśród nowych zbiorów bibliotecznych, pochodzącym z XIII w. Podarunkiem szefa rządu było również *Žitije Sv. Save* napisane przez mniha klasztoru hilendarskiego Teodosija. Darczyńcami byli także handlowcy, księgarze, a pojedyncze osoby ofiarowały własne księgozbiory. Do wzbogacenia majątku placówki przyczyniła się także młodzież serbska skupiona w organizacji *Nacionalna služba*, która sprezentowała Bibliotece jeden z egzemplarzy *Krmčije Sv. Savy*, zaś za pieniądze zebrane przez oficerów oflagu XIII-B, usytuowanego w pobliżu Norynbergi, został zakupiony *Ustav za držanje psaltira* oraz jeden *Stari srpski rodoslov*.¹⁶

W chwili publikowania niniejszego artykułu upłynęło dwadzieścia miesięcy od rozpoczęcia pracy nad ponownym gromadzeniem zbiorów. Okres ten zaowocował zebraniem 150.000 książek, licznych czasopism oraz przedmiotów bibliotecznych. Spośród dokonywanych zakupów książkowych, kładziono nacisk na pozycje, które ukazały się do połowy XIX w. Ponadto Biblioteka zbierała rękopisy drukowanych dzieł rodzimych pisarzy oraz naukowców, np.: Branislava Nušicia, Simy Matavulja, Borisava Stankovicia itd., które stanowiły początek oddzielnego działu.

Udało się również zgromadzić spory zbiór dokumentów dotyczących serbskiej historii wieku XIX i XX. Dział ten przejął zachowane dokumenty ze starego archiwum, w tym akty sporządzane przez Đuro Daničicia oraz Stojana Novakovicia, będących bibliotekarzami Biblioteki Narodowej, dotyczące zwłaszcza dokumentacji życia kulturalnego i rozwoju oświaty na terenach południowej Serbii.

Oprócz ponownie odtwarzanego zbioru korespondencji sławnych postaci kultury serbskiej, całkowicie od podstaw był tworzony zbiór plakatów, ulotek oraz obwieszczeń. Znalazły się w nim m. in. proklamacje z okresu rządania księcia Mihaila – dar gen. M. Nedicia. Na uwagę zasługiwał również zgromadzony zbiór gazet i czasopism, którego ciekawost-

¹⁶ *Dvadeset meseci na obnovi Narodne biblioteke*, [w:] *Obnova*, 6,7,7, januar 1945, s. 6.

ką były także rękopisy gazet, sporządzane przez żołnierzy na froncie oraz w obozach jenieckich.

Odrębny dział stanowiły inkunabuły, za które zwykle się uważać książki drukowane przed 1500 r., z których w posiadaniu Biblioteki znalazły się tylko fragmenty *Oktoiha prvoglasnika* z roku w 1493-94, a oprócz tego egzemplarze wydrukowane przez pierwsze serbskie drukarnie od XV do XVII w.

Jednakże gromadzenie i opracowywanie zbiorów nie było jedynym problemem odradzającej się Biblioteki Narodowej. Największym niedostatkiem okazał się wkrótce brak odpowiednich pomieszczeń, które przede wszystkim byłyby przystosowane do znoszenia dużych obciążeń. Biblioteka wykorzystywała tymczasowo pomieszczenia *Ferijalnog saveza*, które jednak nie spełniały koniecznych pod tym względem wymogów i hamowały rozmach prowadzonych działań.

Należy podkreślić, iż prasa na bieżąco relacjonowała atrakcyjne zakupy czy prezenty otrzymywane przez odradzającą się instytucję. Jednym z białych kruków był z całą pewnością najstarszy *Nemačko-srpski i Srpsko-nemački rečnik* Teodora Avramovicia, który ukazał się w Wiedniu w 1790 r. Z pozycją tą związane były nieporozumienia dotyczące daty jej druku. W trakcie badań okazało się, iż istniały dwa wydania: z roku 1790 dedykowane metropolicie Karlovców, drugie z roku 1791 - Francu Bałaši, kanclerzowi Iliryskiej Kancelarii Dworskiej.¹⁷

Mimo iż problemy Biblioteki Narodowej znajdowały się w centrum uwagi serbskiego społeczeństwa, to nie zapominano również o innych bibliotekach. Jako jedyna o reprezentatywnym znaczeniu po pożarze Biblioteki Narodowej pozostała Biblioteka Uniwersytecka, która nie ucierpiała podczas działań wojennych. Pod koniec 1942 r. prasa donosiła o niemal w całości zakończonych pracach związanych z porządkowaniem i ponownym katalogowaniem księgozbioru,¹⁸ co miało umożliwić jej szybkie udostępnienie studentom.

III *Žycie teatralne*

W latach 1941-1944 nastąpił niezwykle bujny rozkwit życia kulturalnego, a zwłaszcza teatralnego. Na początku października 1942 r. w Belgradzie funkcjonowało pięć scen teatralnych.¹⁹ Najważniejszą było *Srpsko narodno pozorište* (Serbski Teatr Narodowy), mające swą siedzi-

17 *Narodna biblioteka je nabavila najstariji Nemačko-srpski i Srpsko-nemački rečnik*, [w:] *Obnova*, 3 ktobar 1942, s. 4.

18 *Sređivanje Univerzitetske biblioteke*, [w:] *Obnova*, 23 decembra 1942, s. 5.

19 *Kulturni život u prestonici, U Beogradu danas radi pet pozorišta sa punim uspehom*, [w:] *Obnova* 1 oktobra 1942, s. 9.

bę w *Zgradi na Vračaru*, prezentujące klasyczny repertuar zarówno teatralny, jak i operowy. Przykładem takie nazwiska, jak: Goethe, Mozart, Weber, Lessing, zaś spośród twórców rodzimych: Milovan Glišić, Ignjatović, Svetomir Nastasijević itd. Szczególnym zainteresowaniem cieszyła się opera ostatniego z wymienionych twórców – *Đurađ Branković*, której premiera odbyła się w 1940 r.

Najpierw w budynku *Kolarčeve zadužbine*, później zaś na letniej scenie na Kalemegdanie, prezentowało swój repertuar *Umetničko pozorište* (Teatr Artystyczny), które oprócz klasyków ukazywało na scenie bogactwo serbskiego folkloru i muzyki ludowej.

Jednym z najnowszych teatrów w omawianym okresie było *Srpsko savremeno pozorište* (Serbski Teatr Współczesny), wystawiające swe sztuki na różnych scenach – nawet w szkolnych budynkach oraz na peryferii, by umożliwić kontakt ze sztuką teatralną nie tylko mieszkańcom stolicy, ale możliwie szerokim kręgom zainteresowanych, mających do niej utrudniony dostęp. W założeniach programowych tej sceny było wystawianie utworów wyłącznie pisarzy serbskich, zarówno dramaturgów, jak i komediografów.

Po zakończeniu działań wojennych rozpoczęło się funkcjonowanie kolejnej sceny teatralnej, tym razem satyry i komedii *Bodljikavo prase* (Kłujące prosię), która natychmiast zyskała aplauz wśród mieszkańców Belgradu, akceptujących jej repertuar. Jej ostateczną siedzibą stało się kino *Morava* przy ulicy Sarajevskiej.

Swoją scenę posiadała również belgradzka klasa robotnicza. W budynku *Srpske zajednice rada* przy ulicy Nemanjinoj działała scena *Srbozar*, prezentująca repertuar popularny, umożliwiający wpływ na wychowanie kulturowe i patriotyczne.

O rozmachu życia teatralnego w Belgradzie najlepiej świadczy sprawozdanie z zakończonego sezonu 1942-43, opracowane przez dyrektora Serbskiego Teatru Narodowego Jovana Popovicia, zamieszczone na łamach *Obnova* w dniu 17 lipca 1943 r. Podkreśla on szczególnie dwie kwestie: *Prvo, režiju u ovoj sezoni vodili su samo srpski reditelji, što u drami odavno nije bio slučaj, i drugo, ustanovljenje lektorata koji ima da prečisti i utvrdi na prvoj srpskoj sceni čist, pravilno naglašen srpski jezik, da probudi i oživotvori u njemu sveža vrela najboljeg i najmuzikalnijeg narodskog govora, dajući mu, ujedno, pravilne logične i psihološke naglaske.*²⁰

W zakończonym sezonie teatr zaprezentował 254 przedstawienia, w tym 154 sztuki pisarzy serbskich i 100 – obcych. Nowością stały się

20 J. Popović, *Na kraju pozorišne sezone, Pregled rada Srpskog narodnog pozorišta*, [w:] *Obnova* 17 juli 1943, s. 7.

przedpołudniowe przedstawienia dla dziecięcej publiczności, połączone z wykładami na temat prezentowanych autorów oraz dotyczące analizy wystawianych utworów.

Na deskach Serbskiego Teatru Narodowego wystawiano także opery oraz balety. W operowym 1942/43 zaprezentowano 8 dzieł operowych: *Toscę*, *Wesele Figara*, *La Boheme*, *La Cavalleria Rusticana*, *Pajace*, *Cyrulika sewilskiego*, *Czarodziejski flet* i *Rigoletto* – łącznie 99 przedstawień. Podobnie wystawiono 35 spektakli baletowych, a oprócz tego 43 przedstawienia łączące operę z baletem oraz 39 - łączących balet ze spektaklami teatralnymi. W omawianym okresie został również przygotowany kolejny balet, którego premiera miała nastąpić wraz z rozpoczęciem nowego sezonu teatralnego. Ponadto Teatr uczestniczył w okazjonalnych przedstawieniach organizowanych dla niemieckiego wojska.

Tak wypełniony repertuar *Srpskog narodnog pozorišta* sprawił, iż dochód ze sprzedaży biletów wyniósł w omawianym sezonie 7 634 000 dinarów, co było najlepszym dowodem zainteresowania publiczności tą gałęzią sztuki, a równocześnie uznaniem dla przyjętej przez kierownictwo Teatru polityki w doborze prezentowanego repertuaru.²¹

IV *Emisje radiowe Beogradske radiostanice*

W kwietniu 1941 r. Radio Belgrad znalazło się w rękach niemieckich. Stacja nadawcza została całkowicie zniszczona i żołnierze niemieccy byli zmuszeni do skorzystania z pomieszczeń i nadajników krótkofalowych przy ulicy Miloša Velikoga, w budynku zajmowanym przez urzędy administracji państwowej.

Początki organizowania belgradzkiego radia okazały się bardzo trudne. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy była zupełnie prozaiczna – nie dysponowano odpowiednią ilością płyt gramofonowych, mogących zapewnić oprawę muzyczną emisji radiowych. W tej sytuacji jeden z żołnierzy niemieckich został oddelegowany do Wiednia z zadaniem przywiezienia jak największej ilości brakujących płyt. Misja została wypełniona, a pomiędzy nowymi melodiami znalazła się jedna, która podbiła serca Serbów. Była nią *Lili Marlen*. To właśnie podczas Świąt Bożego Narodzenia 8 stycznia 1943 r. obchodzono w Radiu Belgrad swoisty jubileusz, którym była 500 emisja tego szlagieru, którego prawdziwy tytuł brzmiał *Piosenka młodego wartownika (Pesma mladog stražara)*.

Jej niewątpliwy urok sprawił, iż towarzyszyła każdej emisji radiowej, a niewiele brakowało, by została całkowicie wycofana z muzycznego repertuaru, o czym zdecydował szef radia, który w pewnym momencie

²¹ Loco cit.

zabronił jej emitowania. Przerwa nie trwała długo, gdyż pod naporem listów, pochodzących głównie od żołnierzy dopytujących się o przyczynę braku na antenie ich ulubionej piosenki, została ona przywrócona do łask. To dzięki niej redaktorzy Radia mogli się zorientować, jak bardzo chętnie są słuchane emisje Radia Belgrad. W napływających do redakcji listach pojawiły się sugestie emisji swego rodzaju koncertu życzeń dla żołnierzy oraz dla ich rodzin w kraju. Audycje te stały się tradycją rozgłośni, a o ich popularności świadczył fakt, iż z początkowo trwających 5 minut, przedłużyły się wkrótce do 20 min., a kończyła je tradycyjnie *Lili Marlen*.

Być może, iż właśnie wojna i emisje Radia Belgrad przyczyniły się do popularności tej piosenki, której kompozytor Norbert Schultze początkowo w żaden sposób nie mógł znaleźć dla niej wydawcy. Jednakże od jesieni 1941 r. rozpoczęła się zawrotna, międzynarodowa kariera *Pesme mladog stražara*, a sam Schultze był gościem belgradzkiej rozgłośni podczas obchodzonego jubileuszu.

Jednakże ulubiona muzyka radiosłuchaczy stanowiła tylko element programu Radia Belgrad. Znaczną jego część wypełniały serbskie emisje, które były poprzedzone specjalnym sygnałem radiowym. Muzyka rozrywkowa oraz poważna wypełniała Program II, ale główna uwaga redaktorów radiowych była skupiona na emitowaniu muzyki ludowej, z wykorzystaniem wszystkich możliwych instrumentów ludowych.

Redakcja regularnie organizowała przesłuchania rodzimych twórców, którzy zgłaszali swój udział w programie. Osoby, które przeszły przez wymagane eliminacje, miały możliwość dalszego doskonalenia swych umiejętności muzycznych poprzez uczestniczenie w różnorodnych kursach.

Ówczesny szef Radia Belgrad, porucznik Karl Heinz Reintdgen, wiele miejsca w ramówce programowej poświęcił emisjom serbskim. Największą popularnością cieszyły się te, w których odczytywano nadsyłane do redakcji listy, a także listy – płyty z nagraniem, zwłaszcza przez więźniów niemieckich obozów jenieckich, pozdrowieniami dla ich najbliższych w kraju.

Ponadto w emisjach radiowych znajdowały się relacje dotyczące najważniejszych wydarzeń w samej stolicy, jak również w kraju. Stałym punktem programu były także koncerty symfoniczne oraz cotygodniowa czwartkowa audycja dla dzieci. W godzinach przedpołudniowych emitowano również program przeznaczony dla mieszkańców wsi, który

zawierał przede wszystkim informacje dla nich przeznaczone i tradycyjnie dużo muzyki.²²

Redaktorzy radiowi wykazywali się dużą inwencją w przygotowywaniu swych programów, starając się je uatrakcyjnić. Przykładem koncert zorganizowany z okazji Świąt Bożego Narodzenia w drukarni *Obnova* i przeznaczony przede wszystkim dla pracowników tej gazety, którzy dzięki niecodziennej inicjatywie wydrukowali świąteczny jej numer przy dźwiękach muzyki orkiestry Radia Belgrad.

Niewątpliwie rozgłoszenia cieszyła się duża popularnością, a tajemnica jej sukcesu została zdefiniowana następująco: (...) *govori svakom svom slušaocu lično, upravo kao da s njim čavrlja i tako se, bez obzira na udaljenosti, smesta stvara kontakt između Radiostanice i njenih slušača. Sem toga, daje se baš ona muzika sa lakim modernim ritmom koji slušači toliko vole. I te emisije nikada ne prelaze u šablon nego su uvek žive i sveže, i uvek pune novih domišljaja.*²³

V Wystawy

Lata 1941-44 to również okres burzliwego rozwoju sztuk plastycznych, o czym świadczy bogata statystyka informacji prasowych, dotycząca organizowanych w stolicy różnorodnych wystaw, zwłaszcza malarstwa.²⁴ Można wśród nich odnaleźć wystawy tematyczne, np.: *Dokumenti serbske kulture* w Muzeum Księcia Pawła, wiosenne i jesienne prezentacje dzieł malarzy belgradzkich oraz serbskich, *Naša crkva i umetnost*, *Izložba radova ruskich slikara*, fotografii artystycznej, jak również ciesząca się dużym zainteresowaniem wystawa poświęcona stolicy *Stari Beograd*.

Organizowały je galerie oraz muzea. Jednym z miejsc najczęściej odwiedzanych przez mieszkańców Belgradu było Muzeum Etnograficzne, które pod koniec 1942 r. poszerzyło swe pomieszczenia oraz zasób zbiorów o dział poświęcony prezentacji serbskiej przeszłości. Ta część Muzeum pokazywała przede wszystkim typy wsi serbskich, począwszy od tzw. starowłaśkiego, poprzez zabudowę naddunajską, aż po typ mačvanski. Dotyczyło to okresu, kiedy podstawowym zajęciem narodu serbskiego było pasterstwo. Z czasem jednak straciło ono swą dominującą pozycję na rzecz uprawy roli, z którą związane były różne formy rzemiosła.

22 *Božićna poseta Radiostanici Beograd, Jubilej „Mladog stražara”,* [w:] *Obnova* 6,7,8 januar 1943, s. 9.

23 *Loco cit.*

24 B. Đorđević, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom 1941-1944*, Beograd 2001, s. 343-350.

Wystawa prezentowała zwiedzającym nie tylko omawiane rodzaje dawnej serbskiej zabudowy, ale w dalszej części pokazywała różnorodne przedmioty służące uprawie roli, jak również te, wykorzystywane w życiu codziennym.

Jednakże codzienności, również w odległej przeszłości, towarzyszyła potrzeba piękna. Stąd wiele zgromadzonych egzemplarzy dekorowanych sprzętów i narzędzi oraz piękne wyroby rękodzielnicze, będące głównie wytworem rąk kobiecych.

Tak bogata kolekcja, zgromadzona w Muzeum Etnograficznym, które znalazło swą siedzibę w budynku Ministerstwa Oświaty na Terazijama, umożliwiała bardzo dokładne zapoznanie się zwiedzających z bogatą przeszłością kultury materialnej narodu serbskiego, zaś autor tekstu poświęconego opisowi wystawy apelował do mieszkańców Belgradu: *Dužnost je svakog Srbina da poseti ovaj muzej u kome je sabrano, u malom, sve ono što je pratilo naš nacionalni život kroz vekove ...*²⁵

VI Uwagi końcowe

Zaprezentowane powyżej wybrane przykłady z codziennej prasy dowodzą bogactwa życia kulturalnego Serbii w trudnym okresie wojennym. Będąc jednym z podstawowych elementów opiniotwórczych, gazety regularnie donosiły o wszystkich wydarzeniach kulturalnych, mających miejsce na terenie kraju. Relacje te dotyczyły bardzo szerokiego spektrum zagadnień, począwszy od obchodów różnorodnych jubileuszy, rocznic, akcji dobroczynnych, poprzez informacje o wystawach plastycznych, aż po problematykę związaną z coraz to bardziej popularną sztuką filmową, reprezentowaną w tym czasie głównie przez kinematografię obcą: niemiecką, włoską, francuską i węgierską. Należy tu jednak wspomnieć także o filmach dokumentalnych, realizowanych przez Niemców na terenie Serbii zwłaszcza do celów propagandowych.

Biorąc pod uwagę dynamikę rozwoju życia kulturalnego i bogactwo jego przejawów w państwie serbskim w okresie II wojny światowej, można wnioskować o ogromnych staraniach rządu kierowanego przez gen. Milana Nedicia, by w ekstremalnie skomplikowanych okolicznościach politycznych oraz niebywale trudnej sytuacji ekonomicznej państwa, zapewnić jego obywatelom nie tylko odpowiednie warunki, dzięki którym ówczesna rzeczywistość sprawiałaby wrażenie stabilizacji, ale również w miarę możliwości stworzyć odpowiedni klimat, sprzyjający rozwojowi kultury i sztuki.

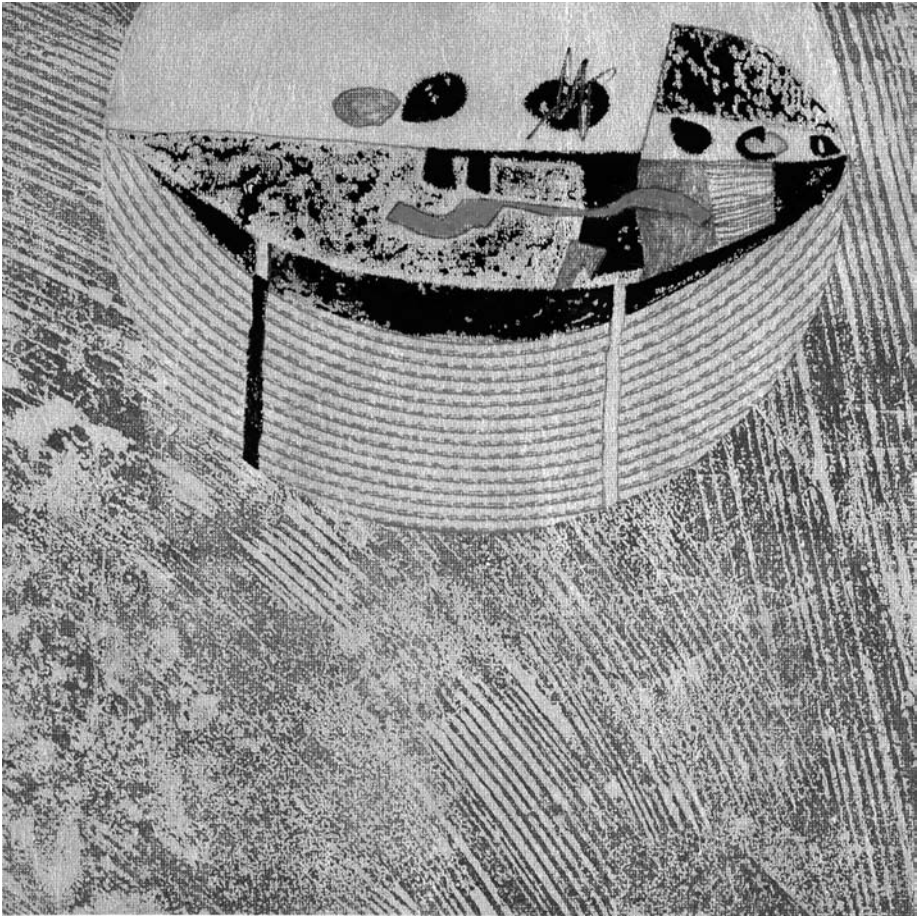
25 P., *Na Balkanu, u doba Aleksandra Makedonskog, bilo je lavova*, Obnova 1 oktobra 1942, s. 5.

Streszczenie

Agresja Niemiec hitlerowskich na Królestwo Jugosławii w dniu 6 kwietnia 1941 r. rozpoczęła nowy rozdział w historii kraju. W swych przedwojennych granicach państwo zostało podzielone na sześć stref okupacyjnych. W państwie serbskim, utworzonym na terenie niemieckiej strefy okupacyjnej, w dniu 29 sierpnia 1941 r. został sformowany Rząd Ocalenia Narodowego (*Vlada narodnog spasa*), a na jego czele stanął cieszący się dużą popularnością i zaufaniem przedwojenny generał Milan Nedić.

Wbrew dotychczasowym sądom, iż okres wojenny to całkowity zanik serbskiego życia kulturalnego, należy podkreślić ogromny wysiłek władz, również finansowy oraz mobilizację społeczeństwa, by życie toczyło się nadal nieprzerwanym rytmem. Nieoczekiwanie nastąpił żywiołowy rozwój kultury: teatru, literatury, sztuki, muzyki i filmu. Nie ustaje także życie naukowe. Wychodzi kilka nowych tytułów czasopism, jak: *Novo vreme*, *Obnova*, *Srpski narod*, *Naša borba*, które oprócz prowadzonej propagandy prohitlerowskiej, pozwalają na dokładne śledzenie wydarzeń, również kulturalnych, w okupowanym kraju.

Прихваћено за штампу августуа 2010.



Приштиниште II, 2009, комбинована техника, 30x30 cm

Драгана Ратковић
Институт за српски језик САНУ, Београд

ИМЕНИЦЕ СА ИНТЕРФИКСОМ -О/Е- И СУФИКСОМ -(А)Ц

Рад представља творбено-семантичку анализу именица насталих комбинованом творбом — композицијом помоћу интерфикса -*o/e*- и суфиксацијом помоћу форманта -(*a*)*ц*. То је најпродуктивнији модел сложено-изведених именица са интерфиксом -*o/e*- као творбеним формантом. У првој компоненти ових именица налазе се: именица, заменица, придев, број и глагол. Анализа показује да су творбено-семантички типови именица са датим творбеним моделом бројни. Овим речима се именују различите појаве: људи (вршиоци радње, особе карактеристичног понашања, физичког изгледа и сл.), биљке, животиње, предмети и разне друге реалије. Појмовно је најразуђенији тип са придевом и бројем у првој и именицом у другој компоненти, док су најбројније именице са глаголом у другој компоненти. С друге стране, нису нарочито продуктивни модели са заменицом и глаголом у првој компоненти.

Кључне речи: сложено-изведене именице, интерфикс -*o/e*-, суфикс -(*a*)*ц*

1. Двотематске речи се према начинима творбе деле у две велике групе — на речи настале синтаксичком и морфемском творбом. Прве су сраслице, а друге се опет према начинима творбе деле у две подгрупе: на речи настале слагањем (композицијом) и мешовитом (комбинованом) творбом, која подразумева комбинацију композиције и деривације (префиксације и/или суфиксације). Слагањем настају чисте сложенице (комполити) — помоћу интерфикса, а комбинованом творбом сложено-изведене речи — помоћу интерфикса и одговарајућег суфикса и/или префикса као творбених форманата.

Савремени српски језик познаје три интерфикса: -*o*- са аломорфом -*e*-, -*u*- и -*ø*- (нулти интерфикс), а речи са интерфиксима могу бити: именице, придеви, прилози и глаголи. Најбројније су именице, па придеви, док глагола има сразмерно мало у односу на њих, а прилога свега неколико [исп. Ратковић 2009: 246, 249].

О двотематским речима (првенствено о именицама и придевима) у савременом српско(хрватско)м језику много је писано, са различитих аспеката — од нормативистичког, преко творбено-семантичког до контрастивног аспекта. О томе в. нпр. у: Miklosich 1875, Даничић 1876, Новаковић 1902, Живановић 1904, Maretić 1963, Белић 1949, Белић 1950, Стевановић 1954, Brabec–Hraste–Živković 1958, Babić 1986, Zett 1968–1969, Стевановић 1970, Николић Б. 1972–1973, Rammelmeyer 1975 (исп. приказ у Ивић 1978), Raspor 1976, Barić i dr. 1979, Газизова 1989, Vukićević 1995, Клајн 2002 I, Станојчић–Поповић 2008, Ћорић 2008.

Међутим, речи са интерфиксима углавном су разматране са речима без интерфикса — сраслицама и префиксалним твореницама, при чему су све оне претежно обједињене термином „сложеница“.

2. Овај рад представља творбено-семантичку анализу именица насталих слагањем помоћу интерфикса *-o/e-* и суфиксацијом помоћу форманта *-(a)и* (<*ьсь* [Стакић 1988: 34]). То је најпродуктивнији модел сложено-изведених именица са интерфиксом *-o/e-* као творбеним формантом [исп. Ратковић 2009: 142–197].

У истраживању смо пошли од врста речи којима припадају речи у творбеној бази, групишући творбено-семантичке типове у оквиру врсте речи која се налази у првој компоненти. Именице сваког творбено-семантичког типа, где је то било неопходно, поделили смо у појмовне групе (нпр. *nomina agentis*, зооними, фитоними и сл.), са освртом на синтаксичке односе међу компонентама и неке друге појаве (нпр. скраћивање основе).

Као грађа за истраживање послужили су нам: *Речник српско-хрватског књижевног и народног језика* (Речник САНУ), *Речник српскохрватског књижевног језика* (шестотомни Речник Матице српске), једнотомни *Речник српског језика* [Николић М. 2007], *Обраћни речник* Мирослава Николића [Николић М. 2000] и језик штампе и телевизије.

2.1. У првој компоненти датих сложено-изведених именица налазе се: именица, заменица, придев, број и глагол.

Именице са првом именичком основном садрже у другој компоненти именицу и глагол.

2.1.1. Именице са структуром: им. + *-o-* + им. + *-(a)и* представљају називе за становнике одређених подручја и бића са карактеристичном особином.

Особе су: *Бабоџредац* и *Бабоџредац* 'становник Бабине Греде', *зайадоземац* (необ.) 'онај који је из западних земаља' — са скраћеном

првом основном, *змијòглавац* 'мушка особа са главом у облику змије', *козòножац* и *козонóжац* 'онај који има ноге као у козе', *пасòглавац* 'човек са главом као у пса', *псòглавац*, *кравòреџац* (погрд.) 'онај који вреди колико и реп краве', *лакшòбрадац* (нераспр.) 'онај који има браду дугу један лакат', *мужоженàц* (заст.) 'онај који има физичке карактеристике и мужа и жене', *облако̀главац* (покр.) 'онај коме је глава у облаку', док су животиње: *бодљòко̀жац* и *бодљòкожац* 'врста животиње која има бодље на кожи', *кожòкрíлац* и *кождòкрилац* 'врста инсекта коме су крила обавијена кожом', *о̀инокрíлац* и *о̀ино̀крилац* 'врста инсекта са крилима обавијеним опном', *љускокрíлац* и *љуско̀крíлац* 'инсект који има крила прекривена љуском', *крстíокљýнац* и *крстíòкљýнац* 'врста птице која има кљун у облику крста', *главòножац* и *главонóжац* 'морски мекушац који има ноге на глави', *шр̀бòножац* и *шр̀бонóжац* — са скраћеном првом основном, *шкр̀гòножац* и *шкр̀гонóжац*, *крилòножац* и *крилонóжац* 'врста морског мекушца који има крила у функцији ногу', *водозéмац* 'животиња која живи и у води и на земљи', *раменòножац* и *раменонóжац* 'морски бескичмењак који има ноге на раменима', *листí̀ножац* и *листí̀онóжац* 'врста рака са чланком ногу налик на листове', *листí̀дрожац* 'врста инсекта са роговима у облику листова', *семенòглавац* 'семе које има главу'.

2.1.2. Сложено-изведене именице са структуром: им. + -о- + гл. + -(а)и су бројније.

Именица у првој компоненти углавном је прави објект датог глагола. Наводимо неке глаголе и одговарајуће сложено-изведене речи. То су:

красíи (*ко̀њокрáдац* 'онај који краде коње', *дрво-*, *зверо-* (покр.), *касо-* (заст.);

носиíи (*ба̀дњонóсац* 'онај који носи бадњак', *биче-*, *лаже-* (заст.), *о̀гње-* (ков.);

љубиíи 'волети' (*баснољýбац* 'онај који љуби басне', *правдо-*, *шр̀удо-*, *ново-* (заст.), *жено-*, *књиго-*, *лажо-* (неуб.), *боје-* (индив.);

пéваíи (*п̀салмојéвац* 'онај који пева псалме');

ш̀вориíи (*баснош̀вóрац* 'онај који твори басне', *државо-*, *уст̀аво-*);

ждераíи (*биљòждéрац* и *биљòждерац* 'животиња која ждере биље', *мраво-*, *дрво-*, *куцò-*);

јéстíи (*биљòјéдац* 'животиња која једе биље', *бубо-*, *дрво-*, *биљо-*, *зрно-*, *жабòјéдац* (погрд.) 'онај који једе жабе');

мрзеíи (*ср̀бомр̀зац* 'онај који мрзи Србе', *књиго-*, *водо-*, *човеко-*, *жено-*, *брашò-*, *деíиò-*, *крстíò-*, *шѝрано-*, *кулш̀ууро-*);

чинити (*прељубочинац* 'онај који чини прељубу', *блудо-* (заст.), *рукочинац* 'онај који чини (твори) рукама', *кваро-* (ков. нера-спр.), *штити-*);
давати (*наредбодавац* 'онај који дава (даје) наредбу', *службо-*, *животи-*, *посло-*, *налоџо-*, *стиано-*, *законо-*, *поклоно-*, *рачуно-*, *да-ро-*, *илаш-*, *савеш-*, *влаш-*);
веровати (*божоверац* (ков.) 'онај који верује у бога');
жалити (*божожалац* (заст. покр.) 'онај који жали бога');
гледати (*костогледац* 'особа која гледа у кост');
водити (*мазговодац* вој. 'онај који води мазге', *коњо-*, *муло-*, *во-ловодоцац* и *воловодцац*);
итражити (*зајмоитражац* 'онај који тражи зајам');
(по)везивати (*књиговезац* 'онај који (по)везује књиге');
лизати (*чанколизац* и *чанколизац* 'онај који лиже туђе чанке', *итолизац*, *мрво-*);
пити (*водоитијац* 'онај који пије воде', *крво-*);
гојити (*свињогојац* 'онај који гоји (узгаја) свиње', *рибо-*, *марво-*, *коњо-*);
делати (*земљоделац* 'онај који дела на земљи', *земље-*, *пољо-*, *виноделац* (заст.) 'онај који дела у винограду', *дрводделац* и *дрво-делац*, *златиодделац* (заст.));
ломити (*браколомац* 'онај који ломи брак', *шитрајко-*, *веро-*, *враш-*, *ледоломац* 'брод којим се ломи лед');
мори (*чедоморац* и *чедоморац* 'онај који мори чедо', *дрво-*, *људо-*, *козо-*, *пчело-*, *жено-*, *браш-* (неодом.));
дељати (*дрводдељац* и *дрводдељац* 'онај који деље дрво', *камено-*, *стихо-*);
грабити (*мрвограбац* 'миш који граби мрве');
куити (*мрвокуијац* 'миш који купи мрве');
ловити (*риболовац* и *риболовац* 'човек који лови рибу', *бубо-*, *мраво-*, *ларво-*, *буво-* (индив. шаљ.));
сећи (*горосечац*, *главо-*, *дрво-*, *камено-*, *образо-* (ков. неуоб.) 'онај који сечењем (у камену) прави образе (ликове)' — 'кипар');
ловити (*миноловац* и *миноловац* (вој.) 'ратни брод опремљен справама које лове мине');
губити (*душогубац* и *душогубац* 'онај који губи (погубљује) душе', *душе-*, *душманогубац* (ков.));
продавати (*дрвопродавац* 'онај који продаје дрва', *крш-* (ков. необ.));
хитнути (*каменохитијац* (индив.) 'даљина до које се може хитнути камен(ом)');

џониџи (волоџо̀нац 'онај који гони волове', волоџо̀њац);
џрџовати (*дрвоџрџац* (нераспр.) 'онај који тргује дрветом',
књиџо- (ков. заст.), *вино-* (зап. кр.), *коњо-* (неол.);
резати (*металорезац*, *камено-*, *киџо-*, *печатиџо-*, *њушко-*
 (индив.)).

Сложено-изведене речи са именицом у функцији индиректног објекта су: *идолоџокло̀нац* (нераспр.) 'онај који се поклања идолима', *ваџроџокло̀нац* (мит. ков.) 'онај који се поклања ватри', *боџовџерац* (ков.) 'онај који верује у бога', *дрвоџрџац* (нераспр.) 'онај који тргује дрветом', *књиџо-* (ков. заст.), *вино-* (зап. кр.), *коњо-* (неол.), док је реч са именицом у функцији субјекта *џромоџерац* (покр.) 'дрво које је одрао гром'.

Именице овог творбено-семантичког типа су *nomina agentis* или означавају особе са карактеристичним понашањем и карактеристичним обележјем: *виноџрџац* (зап. кр.) 'онај који тргује вином', *мореџло̀вац* 'онај који плови морем', *моро-* (заст.), *морево̀дац* (пом. заст.) 'онај који води (спроводи) бродове по мору', *руко̀делац* и *руко̀деџац* 'онај који дела рукама', *џрбуџозбо̀рац* 'онај који збори из трбуха', *џрбозбо̀рац*, *домо̀седац* (ков.) 'онај који седи дома, у дому', *боџобо̀јац* 'онај који се боји бога', *веробо̀рац* (индив.) 'онај који се бори против вере', *корено̀дубац* 'онај који дуби до корена' — 'етимолог, језички чистунац', *живоџоборо̀рац* 'онај који се бори за живот', *оста̀водџавац* 'онај који даје нешто у оставу (на чување)' *оста̀воџрџимац*, *морехо̀дац* (песн. заст.), *џрадо̀зебац* 'онај који зебе од града', *очѐвиџац* 'онај који види својим очима', *сило̀дрџац* 'онај који силом држи власт', *љубоџѐвац* (ков. нераспр.) 'онај који пева о љубави', *земљоро̀дац* (заст. и покр.) 'онај који ради на земљи', *снохо̀дац* 'онај који хода у сну', *службоџрџимац* 'онај који је примљен у службу', *доморо̀дац* и *домо̀дродац* 'онај који је рођен у свом дому', *земљоро̀дродац* (нераспр.) 'онај који је рођен на земљи'.

Животиња карактеристичног обележја је *косо̀дноџац* (покр.) 'коњ који се коси ногама'.

2.2. Сложено-изведене речи са заменицом у првој компоненти имају у другој компоненти именицу и глагол.

Са именицом су: *ово̀џодац* (са старом основом *џод-* [исп. Маројевић 2005: 728]), *овозѐмац* и *овџземац*, *овоџсџрџанац* (заст.) 'онај који живи на овој страни (реке, државе, области)', *џноџсџранац* и *оноџсџрџанац* 'човек који живи или долази с друге стране (обично реке одн. границе)', *исџовџерац* и *исџовџерац* 'онај који је с неким другим исте вере', *нашѐземац* и *нашо̀земац* 'онај који је из наше земље (краја)', *сво̀јеџерац* 'онај који је своје (исте) вере', *инџоро̀дац* припадник

инок (другог) рода или народа, *индселац* и *иноселац*, *иноверац* и *индобрац* 'припадник ине (друге) вере, *индокрајац*.

Са глаголом су *самодржац* 'онај који сам држи власт' и *свашидоједац* 'онај који свашта једе'.

2.3. Именице са придевом у првој, у другој компоненти имају именицу и глагол.

2.3.1. Говорећи о сложено-изведеним именицама са структуром: пр. + -о- + им. + -(а)и, Клајн каже да је овај суфикс најпродуктивнији управо у овом моделу, при чему дате именице „углавном означавају људска бића, ређе животиње, а захваљујући метафоричној употреби неке од њих (као *жушокљунац*, *дебелокожац*) могу имати оба значења“ [Клајн 2002 I: 67].

Грађа потврђује продуктивност овог модела, с тим што ове именице поред људи и животиња означавају и биљке и предмете и неке друге појаве.

Именице које означавају људе могу се поделити на називе за:

становнике одређених подручја (*Горскокошарац*, *Фрушкогóraц*, *Црногóraц*, *Новопазарац*, *Новоселац* и *Новоселац*, *горњоварошац* 'становник горњег дела вароши, *горњомахаџац*, *левдлимац* (необ.) 'онај који живи с леве стране реке Лима, *крашкòсенац* (необ.) 'онај који живи у тропским пределима где је сунчева сена кратка, *јужноземац* (заст.) 'становник јужних земаља или неке јужне земље');

припаднике расних, етничких група и других организација и присталице одређених убеђења (*дугоглавац* 'представник антрополошког типа са дугом (издуженом) главом, *крашкòглавац*, *дуголубањац*, *крашкòлубањац*, *белокаџац* 'онај који носи белу капу, *белоџњац*; *белокóжац* и *белокожац* 'човек беле коже, *црвенокóжац* и *црвенкожац*, *црнокóжац* и *црнокожац*, *жушкòкóжац* и *жушкòкожац*; *црнорукац* 'припадник организације „Црна рука“, *народновòљац* 'припадник тајне руске револуционарне организације „Народна воља“, *народовòљац*, *бождòгробац* 'припадник калуђерског реда чувара божјег гроба, *црнорíзац*, *белорíзац* (цркв.) 'католички калуђер који носи белу ризу, *левокрíлац* и *левòкрилац* 'онај који се налази на левом крилу неке војне или борбене формације, *средњошкòлац* 'ученик средње школе, *пучкошкòлац* 'ученик пучке (основне) школе, *обрíношкòлац* (заст.) 'ученик обртне (занатске) школе, *великошкòлац*, *високошкòлац*, *вишошкòлац*, *нижешкòлац*, *нижошкòлац*, *шућоземац* и *шућòземац* 'онај који живи у туђој земљи, *западноверац* (заст.) 'припадник западне вере' и *оѓњеверац* и *оѓњеверац* (мит.

ков.) 'онај који верује у огањ');

вршиоце радње (*шешкокашеџорац* 'боксер тешке категорије', *црновунац* и *црновунац* 'пастир који чува само овце са црном вуном');

особе са карактеристичним обележјима (*црнкайац* 'човек који носи црну капу', *сјајношлэмац* (песн.) 'онај који носи сјајни шлем', *крснодименац* (покр.) 'онај који слави исто крсно име као неко други', *сивобрадац* 'човек сиве браде', *брзорукац* 'онај који је брзих руку', *босдоногац* (покр.) 'онај који иде босих ногу', *босдоножац*).

Животиње су: *кусореџац* 'животиња кусог репа', *шусинокљунац* и *шусидокљунац* 'врста птице са тустим (дебелим) кљуном', *жушнокљунац* и *жуидокљунац* 'птица (обично птиче) жутог кљуна', *мекокожац* и *мекдокожац* 'инсекат меке коже', *једнакокрилац* и *једнакодкрилац* 'инсекти једнаких крила', *дуилдоножац* и *дуилноножац* 'врста стоноге која има дупле ноге', *белдоушац* 'коњ који има бели део ногу на месту где се ставља путо', *белокрилац* и *белокрилац* 'врста патке белих крила', *дугокљунац* и *дугдокљунац* 'онај који има дуг кљун', *злашндокљунац* (покр.), *мршвдглавац* 'врста ноћног лептира са шаром у облику мртвачке главе', *злашндгривац* 'коњ златне гриве', *белдгривац*, *дугореџац* 'врста рибе дугог репа', *кусореџац* 'животиња кусог репа', *дугдоножац* и *дугдононожац* 'врста инсекта дугих ногу', *дугдорожац* 'бик који има дуге рокове', *црндгривац* 'коњ црне гриве'.

Биљке су: *белдокорац* и *белокорац* 'краставац беле коре', *мекдокорац* и *мекокорац* 'воће које има меку кору', *дугдзрнац* 'врста пољске пшенице са дугим зрнцима', *жуидсрдац* (покр.) 'врста пасуља чија зрна имају жуто срце', *жушоцрешњац* (покр.) 'врста пасуља чија зрна личе на жуту трешњу', *мекдољусац* и *мекољусац* (покр.) 'онај који има меку љуску' — са скраћивањем друге основе, *илоснорожац* 'врста инсекта пловних (пловнатих) рогова', *судоџерац* 'врста биљке сухих пера'.

Предмети су: *белдокорац* и *белокорац* 'нож, јагаган, револвер белих корица', *црндокорац* и *црнокоорац*, *дебелдокорац* и *дебелокорац* (покр.) 'нож са дебелим корицама', *белойољац* 'фигура у шаху која иде само по белим пољима', *црнойољац*, *оширдоџерац* 'врста сечива са оштрим перима'.

Од других реалија издвајамо *бјелдолац* (ијек. покр.) 'ветар који дува са бијелог дола'.

2.3.2. Сложено-изведене речи са структуром: пр. + -о- + гл. + -(а)и су: *живдородац* 'врста рибе која рађа живе младе', *босдоходац* (ков.) 'онај који хода бос', *живдодерац* и *живодерац* 'онај који је жив

одеран', *сиџиноџрџац* (заст.) 'онај који тргује ситном робом', *живо-дељац* (индив.) 'онај који живе деље' — 'вајар', *муџноловац* и *муџноловац* (ков.) 'онај који лови у мутном', *духодубац* (индив.) 'онај који дуби / удубљује се у духовна питања'.

2.3.3. Са придевом у првој компоненти је и трокомпонентна сложено-изведена реч: пр. + -о- + пр. + -о- + им. + -(а)ц — *новоцрногорац* и *новоцрногорац* 'становник новијих крајева Црне Горе'.

2.4. Сложено-изведене именице са бројем у првој компоненти имају у другој компоненти именицу и глагол. Бројеви су основни, редни и збирни.

2.4.1. Именице са структуром: бр. + -о- + им. + -(а)ц су бројне. Означавају:

људе: *једнокрвац* 'онај који је једне (исте) крви', *једнославац* (покр.), *једновољац* и *једновољац* 'онај који верује да Исус Христос има једну вољу', *једнородац*, *двоволац* 'онај који има два вола', *двоножац* 'онај који иде на две ноге', *двоножац* (покр.), *једнобрижац* (нераспр.) 'онај који је обузет једном (истом) бригом као неко други', *другоседац* и *другоседац* 'онај који је из другог села', *другојоџивац* 'војник другог позива', *џрећейоџивац*, *џрећейоџивац*, *џрворазредац* 'ученик првог разреда', *другоразредац*, *џрећеразредац*, *џрећеразредац*, *џрвошколац* 'ученик првог разреда неке школе', *другошколац*, *чеџврџошколац*, *џеџошколац*, *седмошколац*, *осмошколац*, *џрећоредцац* (кат.) 'припадник трећег реда св. Фрање', *једнородац* 'онај који припада једном (истом) роду као неко други', *двоволац* 'онај који има два вола', *једножéнац* и *једножéнац* 'онај који има једну жену', *двожéнац* и *двожéнац*, *џрожéнац* и *џрожéнац*, *џрвожéнац* и *џрвожéнац* 'онај који има прву жену', *другожéнац* и *друдожéнац*, *двоверцац* и *двоверцац* 'онај који исповеда две вере', *џровéрац* и *џрдоверцац*, *двомлецац* (покр.) 'дете које је сисало два млека' — 'дете које мајка доји за време нове трудноће', *једнокоцац*, *двокаџац* (покр.), *друговерцац* 'онај који је друге (другачије) вере', *једноверцац* и *једноверцац* 'онај који је једне (исте) вере као неко други', *једногласац* (ир. заст.) 'онај који добије само један глас на изборима', *двогласац*, *двоџлаџац* (нераспр.) 'онај који прима две плате', *друдогласац* (заст.) 'припадник друге класе (другог позива);

животиње: *десетножац* и *десетножéцац* 'врста ракова који имају десет ногу', *једнорожéцац* 'врста кита са једним рогом', *осморучац* 'врста хоботнице која има осам руку (јавља се у мн.)', *дводогац* 'мужјак домаће или дивље животиње од две године',

једно̀годац 'онај који има једну годину', *џр̀догац*, *седм̀догац*, *двадесет̀догац* (ове речи садрже стару основу *џод-* — исп. т. 2.2.), *двокр̀илац* и *двокр̀илац* 'врста инсекта са развијена два крила', *џр̀докожац* 'врста инсекта са три слоја коже', *дру̀го̀ралац* (покр.) 'во који другу годину вуче рало';

биљке: *једно̀лучац* 'врста биљке која има једну луковицу', *дво̀лучац*, *џр̀долучац*, *четвор̀оредац* и *четворор̀едац* 'врста јечма са четворо редова зрна у класу', *шест̀ер̀оредац* и *шест̀ерор̀едац*, *шест̀ор̀оредац* и *шест̀орор̀едац*, *шест̀ор̀едац* и *шест̀ор̀едац*, *осм̀оредац* и *осмор̀едац*, *дванаест̀ор̀едац* 'врста кукуруза на чијем клипу има дванаест редова зрна', *једно̀ченац* 'бели лук с једним ченом у главици', *једно̀зрнац* 'врста пшенице у којој сваки класић има по једно зрно', *дво̀зрнац*, *дво̀врст̀ицац* 'врста јечма са две врсте зрна', *пет̀ѝо̀ирс̀ицац* 'врста биљке која расте пет прстију у висину', *једно̀лис̀ицац*;

предмете: *џр̀доножац* 'врста столице на три ноге', *дво̀г̀рошац* 'новчић од два гроша', *једно̀дина̀рац* 'метални новац у вредности од једног динара', *дво̀дина̀рац*, *пет̀ѝодина̀рац*, *десет̀ѝодина̀рац*, *дво̀ѝарац* 'метални новац у вредности од две паре', *пет̀ѝо̀ѝарац*, *десет̀ѝо̀ѝарац*, *двокр̀илац* и *двокр̀илац* 'авион са двоструким крилима', *дво̀мот̀ѝорац* 'авион са два мотора', *џр̀омо̀ѝорац*, *чет̀ѝверомо̀ѝорац*, *дво̀брз̀и́нац* 'бицикла са две брзине', *пет̀ѝо̀ѝонац* 'камион који може превести дванаест тона', *десет̀ѝо̀ѝонац*, *дванаест̀ѝо̀ѝонац*, *једнокр̀илац* и *једно̀кр̀илац* 'авион с једним паром крила', *једно̀г̀рањац* (покр.) 'женски зубун (врста горњег дела одеће) са извезеном једном граном', *дво̀ѝо̀лац* (покр.) 'врста тканине са две поле', *џр̀до̀ѝо̀лац*, *дво̀ѝерац* 'буздован који има два пера', *шест̀ѝѝерац*, *дво̀сечац* 'предмет са два сечива'.

2.4.2. Сложено-изведене именице са структуром: бр. + -о- + гл. + -(а)ц су малобројне: *дво̀ломац* 'врста калцита који ломи зрак на два дела', *једно̀лочац* (покр.) 'штене које са другом штенади лоче из једног (истог) суда' — 'штене у односу на другу штенад из истог накота', *дво̀живац* (заст.) 'онај који живи у двама срединама (воденој и копненој)';

2.5. Сложено-изведене речи са глаголом у првој компоненти имају структуру: гл. + -о- + им. + -(а)ц, а синтаксичко-семантички однос глагола и именице у творбеној бази је објекатски (*љубом̀у̀грац* (заст.) 'онај који љуби мудрост', *крадо̀звѐрац* и *крадо̀звѐрац* (покр.) 'онај који краде звери', *кријо̀главац* (покр.) 'врста инсекта који крије главу', *кљудо̀дрвац* (покр.) 'онај који кљуви дрво', *жубо̀*

дробац (покр.) 'онај који губи (нечији) дроб'; *климòглавац* 'онај који клима главом', *вршòглавац*, *клашорéцац* (покр.) 'врста птице која клати репом') и адвербијалан (*вијòгорац* (нар.) 'онај који се вије гором' — 'ветар', *иџродрац* (покр.) 'онај који игра у ору'.

3. Анализа показује да су творбено-семантички типови именица насталих слагањем помоћу интерфикса *-o/e-* и суфиксацијом помоћу форманта *-(a)ц* бројни. У првој компоненти се налазе: именица, заменица, придев, број и глагол. Овим речима се именују различите појаве: људи (вршиоци радње, особе карактеристичног понашања, физичког изгледа и сл.), биљке, животиње, предмети и разне друге реалије. Појмовно је најразуђенији тип са придевом и бројем у првој и именицом у другој компоненти, док су најбројније именице са глаголом у другој компоненти. С друге стране, нису нарочито продуктивни модели са заменицом и глаголом у првој компоненти.

Литература

- Babić 1986: Stjepan Babić. *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku*. Nacrt za gramatiku. Prvo izdanje. Zagreb.
- Barić i dr. 1979: E. Barić, Mijo Lončarić, Dragica Malić, Slavko Pavešić, Mirko Peti, Vesna Zečević, Marija Znika. *Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb.
- Белић 1949: Александар Белић. *Савремени српскохрватски језик, II гео. Наука о грађењу речи*. Београд.
- Белић 1950: Александар Белић. О сложеницама *Наш језик*, нова серија, Београд, 1950, књ. I, св. 5–6, 169–177.
- Brabec, Hraste, Živković 1958: Ivan Brabec, Mate Hraste, Sreten Živković. *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga jezika*. III nepromijenjeno izdanje. Zagreb
- Газизова 1989: Р. Ф. Газизова. *Сложные слова и исходные словосочетания с глагольным компонентом в русском и сербохорватском языках*. Саратов.
- Даничић 1876: Ђуро Даничић. *Основе српскога или хрватскога језика*. Биоград.
- Живановић 1904: Јован Живановић. Сложене ријечи у српском језику. *Глас Српске краљевске академије*, Београд, 1904, бр. LXVIII, 175–207.
- Ивић 1978: Павле Ивић. Matthias Rammelmeyer. Die deutschen Lehnübersetzungen. Beiträge zur Lexikologie und Wortbildung [приказ књиге: Rammelmeyer 1975]. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, Нови Сад, 1978, књ. XXI, св. 1, 236–250.
- Клајн 2002 I: Иван Клајн. *Творба речи у савременом српском језику. Први гео. Слагање и префиксација*. Београд.

- Maretić 1963: Tomo Maretić. *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*. Treće, nepromijenjeno izdanje. Zagreb.
- Маројевић 2005: Радмило Маројевић. Творба речи у савременом српском језику Ивана Клајна (1) [критички приказ књиге: Клајн 2002 I]. *Српски језик*, Београд, 2005, год. X, бр. 1–2, 685–779.
- Miklosich 1875: Franz Miklosich. *Vergleichende Stammbildungslehre der slavischen Sprachen*. Wien.
- Николић Б. 1972–1973: Берислав Николић. Основни принципи творбе речи у савременом српскохрватском књижевном језику. *Наш језик*, Београд, 1972–1973, књ. XIX, н. с., св. 1 (1972), стр. 7–20, св. 2–3 (1972), стр. 142–154, св. 4–5 (1973), стр. 273–286.
- Николић М. 2000: Мирослав Николић. *Обраћни речник српскога језика*. Београд.
- Николић М. 2007: *Речник српскога језика* [у редакцији М. Николића]. Нови Сад.
- Новаковић 1902: Стојан Новаковић. *Српска граматика*. Друго целокупно издање. Београд.
- Rammelmeyer 1975: Matthias Rammelmeyer. *Die deutschen Lehnübersetzungen. Beiträge zur Lexikologie und Wortbildung*. Wiesbaden.
- Raspor 1976: Zenica Raspor. Sistem građenja složenih imenica i prideva u italijanskom i u srpskohrvatskom jeziku. *Živi jezici*, Beograd, 1976, br. VII, 19–36.
- Ратковић 2009: Драгана Ратковић. *Речи са инџерфиксима у српском језику*. Београд [докторска дисертација].
- Стакић 1988: Милан Стакић. *Деривациона фонетика именица и придева у јужнословенским језицима*. Београд.
- Станојчић–Поповић 2008: Живојин Станојчић, Љубомир Поповић. *Грамаџика српског језика (за гимназије и средње школе)*. Једанаесто, прерађено издање. Београд.
- Стевановић 1954: Стевановић 1954: *Грамаџика српскохрватског језика за више разреде гимназије*. Друго издање. Нови Сад.
- Стевановић 1970: Михаило Стевановић. *Савремени српскохрватски језик (граматички системи и књижевнојезичка норма) I. Увод. Фонетика. Морфологија*. Друго издање. Београд.
- Ђорић 2008: *Творба именица у српском језику*. Београд.

Dragana Ratković
THE NOUNS WITH THE INTERFIX O/E
AND THE SUFFIX -(A)C

Summary

The paper deals with the formational and semantic analysis of the nouns which are composition formed, by using the interfix *o/e* and the suffix, that is to say the suffixation by employing the suffix *-(a)c*. (Serbian: *ц*). The first component contains: the noun, - pronoun, adjective, number and a verb. In the formation process in question, the analysis indicates that these formational and semantic noun types are numerous. The words are used to name different phenomena: people (those who perform an act, persons with specific behaviour and physical looks, and alike), plants, animals, objects and other forms of reality. In terms of conceptual analysis, the rarest is the type with an adjective and a number in the first, and a noun in the second component, while the most numerous ones are those nouns containing a verb in the second component. On the other hand, models with a pronoun and a verb in the first component are not that productive.

Прихваћено за штампу августу 2010.

Марија С. Копривица-Лелићанин
Италијански институт за културу, Београд
Филолошки факултет, Београд

ПРИМЕНА ПОСТУПКА НОРМАНА ФЕРКЛОУА НА ОПИС БЕРЛУСКОНИЈЕВОГ ГОВОРА *DISCESA IN CAMPO*

Поступак критичке анализе дискурса Нормана Ферклоуа обухвата опис текста (енг. *description*), тумачење (енг. *interpretation*) и објашњење (енг. *explanation*). Ферклоуов аналитички оквир за опис текста садржи кључна питања за откривање искуствених, односних и изражајних вредности лексике, граматике и текстуалне структуре. Циљ рада је примена Ферклоуовог модела на опис текста Берлусконијевог говора *Discesa in campo*. Највећа потешкоћа је управо у подели наведених вредности и могућој субјективности, те смо полазни инструмент допунили упоредном анализом вредности помоћу Венових дијаграма и тако омогућили прегледну поделу и преклапање искуствених, односних и изражајних вредности. Поред тога, у оригинални Ферклоуов модел укључили смо и одлике (италијанске) темпоралности. Ферклоуов поступак се показао као темељан водич за анализу текста, али за потпунију критичку анализу дискурса неопходно је детаљно критичко тумачење и објашњење италијанских историјских, друштвених и политичких прилика.

Кључне речи: опис текста, критичка анализа дискурса, Берлускони, Ферклоу

1. Увод

Критичка анализа дискурса (КАД) истражује како се друштвена моћ, доминација и неједнакост осликавају у тексту и разговору у друштвеном и политичком контексту. Примењује се у анализи неједнакости полова, дискурса медија, политике, етноцентризма, антисемитизма, национализма и расизма, као и доминације у професионалном и институцијском окружењу (Teun van Dijk 2001: 352–371).

Норман Ферклоу (Fairclough 2001: 116-139) предлаже методолошки оквир за КАД која обухвата: лингвистички опис текста

(енг. *description*), тумачење (енг. *interpretation*) и објашњење (енг. *explanation*) дискурса у социјалном окружењу. Опис текста (први корак у КАД) разлаже у десет најважнијих питања у којима испитује искуствене (енг. *experiential*), односне (енг. *relational*) и експресивне вредности (енг. *expressive*) лексике, граматичких односа и текстуалне структуре. Искуствена вредност указује на ауторова знања, садржаје и веровања, односна упућује на друштвене везе, а изражајна вредност у најширем смислу означава ауторов суд реалности на коју се односи откривајући социјални идентитет и субјективне вредности. Ферклоу додаје још и конекторску вредност (енг. *connective value*), која служи за повезивање делова текста у целину. Сваки језички облик може да поседује више наведених вредности.

У овом раду намера нам је да применимо схему Нормана Ферклоуа на лингвистички опис Берлусконијевог говора *Discesa in campo*¹.

2. Опис Берлусконијевог говора према постојућу Нормана Ферклоуа

2.1. Лексика

2.1.1. Искуствена вредност

Које искуствене вредности имају речи?

Берлускони почиње свој говор речима са снажном искуственом вредношћу, на којима заснива своја знања и уверења: *radici, speranze, orizzonti, mestiere di imprenditore*, затим у трећем пасусу наилазимо на *ruolo di editore e di imprenditore, esperienza, impegno*. Свим овим именица, претходи присвојни придев „мој” (*mie, miei, mio, mia*) и који се, само у првом и трећем пасусу, понавља чак осам пута (8% од укупног броја речи у ова два пасуса). Речима које указују на искуство Берлускони као да настоји да обезбеди кредибилитет, а учесталом употребом присвојног придева „мој” доказује ангажованост, патриотизам и блискост (с домовином, грађанима).

Да ли постоје речи које су идеолошки обојене? Да ли постоји понављање речи (rewording ili overwording)? Да ли постоји синонимија, хипонимија и антонимија у вези са идеолошким значењем речи?

1 *Scendere in campo* на италијанском значи изаћи на мегдан (Клајн 1996: 114). *Discesa in campo* поред тога што значи излазак на мегдан или силазак на бојно поље, уједно је и назив првог Берлусконијевог говора, а означава и политички моментум укључивања Силвија Берлусконија у политику Републике Италије.

У тексту издвајамо две различите идеологије: нову и стару. Ново и модерно доноси Берлускони (својим искуством, знањем, а касније помоћу верних и искрених савеза демократских сила, као и грађана Италије који су му указали поверење), а старим и превазиђеним представља дотадашњу комунистичку власт. Недвосмислени антоними су: *nuovo, moderno* ≠ *vecchio, superato*; *Paese pulito, libero* ≠ *Paese impreparato ed insicuro*; *libertà, tolleranza, solidarietà, mercato libero, amore per il lavoro* ≠ *paura, invidia, odio, baruffe*, итд.

2.1.2. Односна вредност

Уиошреба маркираних формалних или неформалних речи?

Берлускони се изражава лексиком разумљивом обичним грађанима Италије.

Од речи које не припадају разговорном стилу издвојили бисмо разлику између *liberale* и *liberista* (политичко-економски језик), *retaggio* (књижевноуметнички стил), *apporto* (термин из правно-економског регистра, овде употребљен уместо *contributo*), *cartello* (језик економске струке) и сл.

2.1.3. Изражајна вредност

Берлускони постиже антагонизам и између наизглед реалних појава неоптерећених судом говорника. Синтагме *dovere civile* (грађанска дужност) и *debito pubblico* (јавни дуг) познате су широј јавности и окамениле су се у политичко-привредном животу. У тексту су ове две синтагме смештене у два различита пасуса (четврти и пети), чиме се додатно појачава њихова манипулативна изражајна вредност. Наиме, (десничарској) грађанској дужности супротставља (левичарски) јавни дуг. Издвојили смо овај пример јер у себи садржи и снажну етимолошку везу и фонетски доживљај. На италијанском *dovere* (*dovere civile*) употребљено је овде као именица у значењу дужности, обавезе, а глагол *dovere* значи требати, морати, али и дуговати (Клајн 1997: 250). У етимолошкој вези са овим последњим значењем је именица *debito* и значи дуг, дуговање, дужност (Клајн 1997: 210).

Супротстављањем реалија Берлускони изражава суд и гради лични идентитет на наизглед непристрасан и реалан начин.

2.1.4. Упоредни преглед искуствених, односних и изражајних вредности лексике

Помоћу Венових дијаграма (в. слику 1) приказали смо преклапање скупова искуствене, односне и изражајне вредности. Ориги-

налну поделу Нормана Ферклоуа сузили смо додатним питањима: искуствена вредност одговара на питање КО, односна вредност упућује КОМЕ је текст намењен и какав се успоставља однос са бирачима, а изражајна вредност нам открива КАКО и којим изражајним средствима се аутор служи.

Значајан број присутних језичких средстава преклапа се у својим вредностима. Запажамо да Берлускони, кад говори о непријатељима, комунистима и левици, употребљава највише изражајна средства која садрже лични суд или, боље речено, осуду (нпр. нелиберална, несигурна земља, незреле силе и незаконит систем финансирања партија и многе друге). Представљајући своју опцију, користи највише искуствена и односна, такорећи “реална”, средства, лишена личног суда.

Берлускони, као своје, нуди опште вредности (као што су слобода, развој, просперитет, толеранција, љубав према послу, породица, профит и многе друге). Сматрамо да на овај начин покушава да дискредитује своје политичке противнике, док истовремено своју опцију представља као опште добро и благостање.

2.1.5. Метафоре

Издвојили бисмо метафору бојног поља, метафору трга и метафору чуда.

Свој улазак у политику Берлускони означава као силазак на мегдан, где га очекује борба са криминалом, корупцијом, дрогом и осталим наследством комунистичког режима, мора бити чврст и одлучан, рачунајући на искрен и одан савез свих либералних и демократских сила. Његови непријатељи, потонули под теретом јавног дуга, колико год да су рециклирани или прелакирани, само су сирочад старог и превазиђеног комунизма и претвориће земљу у трг пун вике и дреке, грдњи, осуда, свађа, мржње... Уместо тога, Берлускони нуди остварење сна, просперитет, ведру будућност, развој, ефикасност и позива грађане да заједно изграде ново италијанско чудо.

2.2. Грамајшика

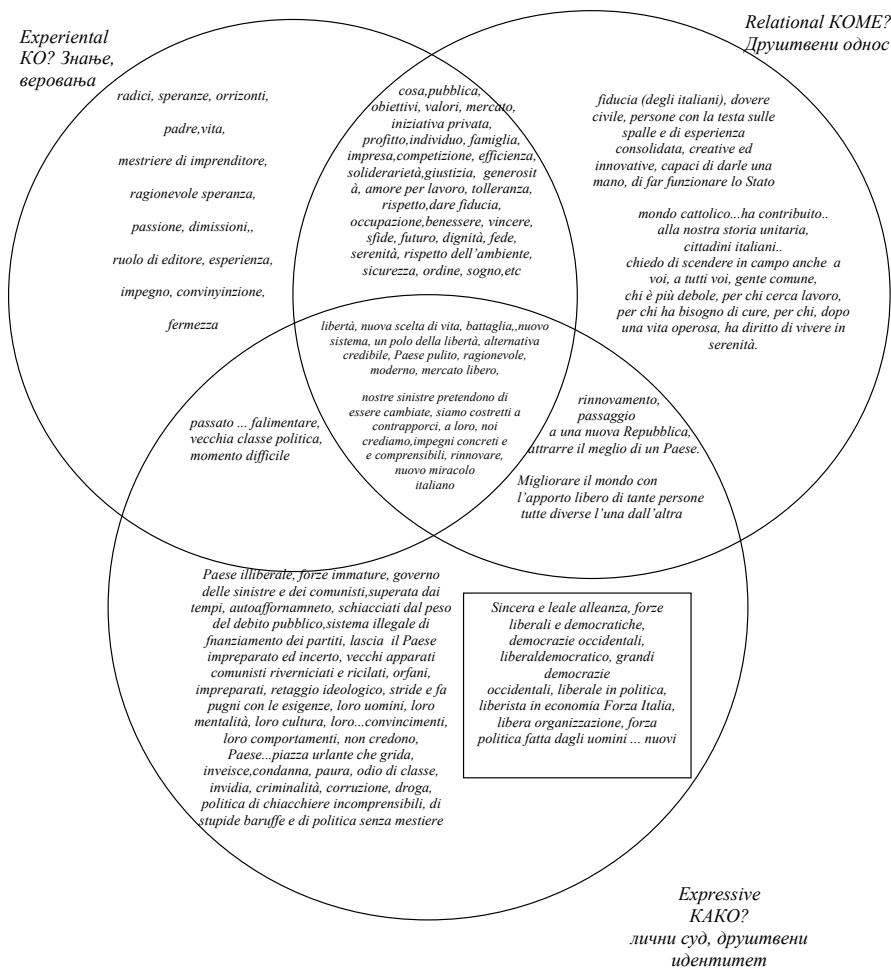
2.2.1. Искуствена вредност

Која врста процеса и учесника доминира? Да ли је јасан вршилац радње?

У Берлусконијевом говору готово линеарно можемо пратити смењивање учесника и процеса. У прва четири пасуса апсолутно

слика 1.

Искусвена, односна и изражајна средства у Берлусконијевог говору



доминира говор у првом лицу ЈА / Берлускони, у петом пасусу вршилац радње су ОНИ / стара италијанска класа, у шестом и седмом се говори уопштено о друштву и грађанима (Италија, грађани, друштво), у осмом и деветом Берлускони опет говори о противницима, дакле ОНИ / стари комунистички апарати, којима смо (десети пасус) МИ / приморани да се супротставимо. Једанаести пасус обједињује Берлусконијево ЈА и ВИ / грађани, те се логично слива у дванаестом и тринаестом пасусу у МИ (ЈА + ВИ). Веома је занимљив четрнаести пасус у којем Берлускони опет доминира. Међутим, како би направио оправдан прелаз на ЈА / Берлускони, вршилац радње прве реченице са истовремено и конекторском

вредношћу је ИТАЛИЈА (*La storia di Italia è ad una svolta*). У петнаестом пасусу видимо градацију ЈА / Берлускони и МИ (ЈА + ВИ / грађани) са кулминацијом ИТАЛИЈА (*Vi dico (JA) che possiamo (МИ) , vi dico (JA) che dobbiamo costruire insieme per noi e per i nostri figli (МИ) , un nuovo miracolo italiano (ИТАЛИЈА)*)

Да ли се користи номинализација?

Номинализацијом се постиже концизност у излагању, богатство концепата, као и компактна и сажета синтакса (Scarpa 2001: 31). Поствареним појмовима се лакше ментално манипулише него процесима: они се лакше уочавају, упоређују, логички повезују (Кликовац 2008: 51). Номинализација предиката карактеристична је за административни језик и у италијанском (Scarpa 2001: 71) и у српском (Кликовац 2008: 51), али и за више интелектуализовани функционални стил, као што су језик политике, права и науке (Радвановић 1990: 45).

У Берлусконијевом говору примећујемо следеће номинализације предиката: *fare a pugni – combattere; pugnare* (архаично); *dare sostegno – sostenere; ha voglia di fare – vuole fare; dare fiducia a qualcuno – fidarsi di qualcuno, confidare; ho ... speranza – spero; ... che portino più .. rispetto all'ambiente – che rispetti l'ambiente...* Не бисмо желели да на основу свега неколико примера номинализације аутоматски закључимо и „менталну манипулацију“ у говору Берлусконија. Претпостављамо да има основа за такав закључак, али да дубље тумачење номинализације у језику Берлусконија захтева и детаљнију анализу на обимнијем корпусу.

Да ли су реченице активне или пасивне?

Берлускони најчешће употребљава пасивне конструкције кад говори о својим политичким противницима: *La vecchia classe politica italiana è stata travolta dai fatti e superata dai tempi. L'autoaffondamento dei vecchi governanti, schiacciati dal peso del debito pubblico e dal sistema di finanziamento illegale dei partiti, lascia il Paese impreparato e incerto nel momento difficile del rinnovamento e del passaggio a una nuova Repubblica*. Претпостављамо да разлоге треба тражити у намери да се појача њихова политичка тромост и неспремност.

Истакли бисмо и реченице *Per questo siamo costretti a contrapporci a loro*, као и *La vita mi ha insegnato...* Берлускони наизглед себе ставља у пасивну улогу. Наиме, није да он жели борбу, него је присиљен да се супростави дотадашњој политици. Односно, уместо да каже шта је сам (својом вољом) научио у животу, као вршиоца радње бира живот (као нека виша сила), који га је научио свему. Тако опет постиже наизглед оправданост и нужност политичке реакције.

Да ли су реченице потврдне или одричне?

Већина реченица је потврдна. Одричне реченице се, по правилу, односе на противну политичку опцију: *non voglio vivere in un Paese illiberale, governato da forze immature...; So quel che non voglio...; Quegli obiettivi e quei valori che invece non hanno mai trovato piena cittadinanza in nessuno dei Paesi governati dai vecchi apparati comunisti...; Né si vede come a questa regola elementare potrebbe fare eccezione proprio l'Italia; ... non sono soltanto impreparati al governo del Paese; Ma non è vero. Non credono nel mercato, non credono nell'iniziativa privata, non credono nel profitto, non credono nell'individuo. Non credono che il mondo possa migliorare attraverso l'apporto libero di tante persone tutte diverse l'una dall'altra. Non sono cambiati. Non credono più in niente.* Берлускони одбија да живи у нелибералној земљи, да би затим „доказао“ како циљеви и вредности старог комунистичког поретка нигде нису доживели успех (реално стање ствари) и коначно, износи њихове недостатке: они не верују у слободно тржиште, у иницијативу приватника, у профит, они не верују ни у шта. Оваквим репетитивним негацијама Берлускони настоји да дискредитује противнике. Додатну емфазу постиже градацијом потпуно супротне слике, општег добра које обећава његова политика (о чему је било речи).

2.2.2. Односна вредност

Које врсте реченица преовлађују (изјавне, ујитине, зајоведне)?

Преовлађују изјавне реченице. Директно упитне реченице у потпуности су изостављене. Берлускони не поставља питања својим грађанима, он их разуме у „тешком тренутку“ и позива их на нову опцију. Стога бисмо истакли следећу заповедну реченицу: *Ascoltateli parlare, guardate i loro telegiornali pagati dallo Stato, leggete la loro stampa.* Ова реченица смештена је у пасусу са највише негација усмерених на политику „комуниста“.

Односна модалност указује на ауторитет у тексту који се постиже употребом модалних глагола. Најфреквентији је глагол VOLERE (хтети, желети) и то употребљен у првом лицу једине и првом лицу множине. Берлускони тиме гарантује своју одлучност, а затим је поставља као одлучност свих „нас“. Глагол POTERE (моћи) употребљен је свега два пута. У првом случају указује да не види како би Италија могла да буде изузетак у којем би се успешно остварила власт левице: *Né si vede come a questa regola elementare potrebbe fare eccezione proprio l'Italia.* Левица се опет приказује слабом и онемоћалом. У другом случају има функцију градације са глаголом DOVERE (морати, требати) у закључном излагању: *Vi dico che possiamo, vi*

dico che dobbiamo costruire insieme per noi e per i nostri figli, un nuovo miracolo italiano.

Које се заменице уџошребљавају?

Нисмо забележили ниједну употребу личне заменице првог лица (*io*). Лична заменица првог лица множине (*noi*) веома је фреквентна у последњим пасусима текста и појављује се шест пута. Без обзира на одсуство личне заменице „ја“, Берлусконијево присуство је загарантовано, пре свега као вршиоца радње, и честом употребом присвојног придева *mio* (мој). Заменица *noi* може имати инклузивну и ексклузивну вредност. Инклузивна: [+аутор], [+слушалац], [+множина] има вредност множине појединаца која обухвата и говорника и слушаоце. Ексклузивна вредност: [+аутор], [-слушалац], [+множина] има вредност множине појединаца која обухвата говорника, али не и слушаоце. Претпостављамо да се тумачење заменице *noi* у овом говору Берлусконија требало односити на инклузивну функцију и постизање солидарности (Радовановић 2003: 132-143), истог идентитета и ширења исте идеологије, али се суздржавамо преурањених закључака. Ваљани закључци би тек требало да наступе у следеће две Ферклоуове фазе анализе текста, а пожељно и на већем корпусу.

2.2.3. Изражајна вредност

Изражајна модалност?

У метафори сна Берлускони се опредељује за декомпоновану варијанту глагола *POTERE*, тј. *Vi dico che è possibile realizzare insieme un grande sogno*. Овим средством постиже већу објективност у уверавању, иако говори о сну.

Италијански савезни начин (коњунктив) употребљен је на свега неколико места, најчешће граматички условљен употребом везника (нпр. *prima che, affinché*) или у релативним реченицама, кад је реч о неком жељеном својству антецедента (*un polo della libertà che sia capace di attrarre a sé il meglio di un Paese pulito*).

У тексту смо такође приметили ограничену употребу италијанског погодбеног начина (кондиционала).

2.2.4. Темпоралност

Цео говор је у садашњем или прошлом времену. Од прошлих времена аутор се определио за перфект (ит. *passato prossimo*), тј. да исприча догађаје који припадају блиској или још увек актуелној прошлости чије се психолошке или емотивне последице и даље осећају у садашњости (Модерц 2006: 305). Поред овог разлога, Берлускони

се определио за перфект, а не за прост перфект (ит. *passato remoto*), јер је данас перфекат у говору (нарочито италијанског севера) готово у потпуности потиснуо прост перфекат и свео његову употребу на писани језик и књижевност.

2.3. Конективност

Како су реченице повезане?

Текстуалну кохеренцију смо објаснили кроз смењивање вршиоца радње и тема и догађаја који их се тичу. У оквиру исте теме, Берлускони поред логичких конектора (нпр. *dunque*) користи и понављање. Тако у првом пасусу понавља *qui, mio* (у варијантама рода и броја), затим негацију *non* у деветом пасусу, *vi dico* на самом крају.

Координација / субординација?

У тексту је присутна и координација и субординација. Координација превлађује кад говори о политичким противницима (пасус 9): *Non credono nel mercato, non credono nell'iniziativa privata, non credono nel profitto, non credono nell'individuo...* У овим примерима видимо асиндетске напоредне реченице. Одсуством везника у напоредним реченицама постиже се скоро „псеудофактографски“ стил, а претпостављамо и лакше разумевање и већи ефекат код публике. Од субординације најприсутније су узрочне, односне и намерне реченице. Објашњава се логичка узрочна веза за стање у којем се Италија налази и Берлусконијева одлучност да то стање промени.

2.4. Текстуална структура²

Које су веће целине у џексџу?

Будући да је целокупан Берлусконијев говор велика вест о његовом укључивању у политику, покушали смо да у тексту издвојимо целине које би одговориле на питања КО, ШТА, ГДЕ, КАД, КАКО и ЗАШТО.

Берлускони започиње свој говор одговарајући на питање КО, представља се, изражава свој патриотизам и предузетничко „порекло“. У другом пасусу исказује ШТА (силазак у политичку арену) и делимично ЗАШТО (не жели да живи у неслободној земљи, итд.). У наставку говора (трећи пасус) враћа се на питање КО и детаљније представља свој идентитет искусног и успешног преду-

2 Ферклоуово питање број 9 односи се искључиво на интеракцију, систем реч-за-реч и механизме преузимања контроле и моћи у интеракцији, као што су прекидање, подстрекивање експлицитности, контрола теме и формулација (Fairclough 2001: 113), те ово питање на нашем примеру монолога нисмо могли обратити

зетника од којег одустаје да би се посветио борби у коју чврсто верује. Четврти пасус делимично наговештава и КАКО намерава да се бави политиком (у искреном и верном савезу са свим либералним и демократским силама...). Пети пасус посвећује одговору на питање ЗАШТО и описима непријатељске стране и последицама на Италију, да би у шестом и седмом изнео ШТА је неопходно да се уради, односно каква врста отпора у складу са новим изборним системом. У наредна два пасуса (осми и девети) Берлускони представља непријатеље (опет ЗАШТО), да би у десетом и једанаестом пасусу одговорио ШТА, односно изнео намеру како нас свих тако и његову личну, а да бисмо успели да остваримо опште добро - ШТА (тринаести пасус), неопходна је хитна реакције – КАД и ШТА (четрнаести и петнаести пасус).

3. Закључак

Модел Нормана Ферклоуа је темељан водич за опис текста, што је основа за његову даљу критичку анализу, тумачење и објашњење у социјалном контексту. Будући да омогућује детаљно обрађивање лексике, граматике и текстуалне структуре, овај поступак сматрамо адекватним за анализу, пре свега, краћих текстова, како монолога, тако и дијалога.

Тешкоће у примени Ферклоуовог модела наилазимо у прецизном разлучивању искуствених, односних и изражајних вредности. Будући да се наведене вредности могу преклапати, а у циљу постизања што веће могуће објективности, послужили смо се и анализом скупова. Наиме, помоћу Венових дијаграма прегледно се виде односи скупа, подскупа и пресека Ферклоуових предложених вредности. Приметили смо, такође, да недостаје јасно наведен проблем темпоралности (иако се може свести под процесе и питање бр. 5).

Обрађујући текстуалну структуру на крају, Ферклоу нуди редослед од појединачног ка општем. Сматрамо да би обрнут редослед, од општег ка појединачном, тј. од текстуалне структуре, па граматике и на крају лексике, омогућио логичнији след, мању редундантност и ефикаснију дескрипцију текста.

С обзиром на то да је циљ овог рада била практична провера Ферклоуовог поступка у опису текста, суздржали смо се од тумачења и објашњења политичког и социјалног контекста. Уједно, за такву потпуну критичку анализу дискурса неопходно је уврстити и друге говоре, као и представити и политичка и друштвена дешавања која су и претходила овом политичком тренутку.

Прилог 1 : Берлусконијев говор *Discesa in campo*

<<http://www.repubblica.it/2004/a/sezioni/politica/festaforza/discesa/discesa.html>> 01.03.2010

- 1 “L’Italia è il Paese che amo. Qui ho le mie radici, le mie speranze, i miei orizzonti. Qui ho imparato, da mio padre e dalla vita, il mio mestiere di imprenditore. Qui ho appreso la passione per la libertà.
- 2 Ho scelto di scendere in campo e di occuparmi della cosa pubblica perché non voglio vivere in un Paese illiberale, governato da forze immature e da uomini legati a doppio filo a un passato politicamente ed economicamente fallimentare.
- 3 Per poter compiere questa nuova scelta di vita, ho rassegnato oggi stesso le mie dimissioni da ogni carica sociale nel gruppo che ho fondato. Rinuncio dunque al mio ruolo di editore e di imprenditore per mettere la mia esperienza e tutto il mio impegno a disposizione di una battaglia in cui credo con assoluta convinzione e con la più grande fermezza.
- 4 So quel che non voglio e, insieme con i molti italiani che mi hanno dato la loro fiducia in tutti questi anni, so anche quel che voglio. E ho anche la ragionevole speranza di riuscire a realizzarlo, in sincera e leale alleanza con tutte le forze liberali e democratiche che sentono il dovere civile di offrire al Paese una alternativa credibile al governo delle sinistre e dei comunisti.
- 5 La vecchia classe politica italiana è stata travolta dai fatti e superata dai tempi. L’autoaffondamento dei vecchi governanti, schiacciati dal peso del debito pubblico e dal sistema di finanziamento illegale dei partiti, lascia il Paese impreparato e incerto nel momento difficile del rinnovamento e del passaggio a una nuova Repubblica. Mai come in questo momento l’Italia, che giustamente diffida di profeti e salvatori, ha bisogno di persone con la testa sulle spalle e di esperienza consolidata, creative ed innovative, capaci di darle una mano, di far funzionare lo Stato.
- 6 Il movimento referendario ha condotto alla scelta popolare di un nuovo sistema di elezione del Parlamento. Ma affinché il nuovo sistema funzioni, è indispensabile che al cartello delle sinistre si opponga, un polo delle libertà che sia capace di attrarre a sé il meglio di un Paese pulito, ragionevole, moderno.
- 7 Di questo polo delle libertà dovranno far parte tutte le forze che si richiamano ai principi fondamentali delle democrazie occidentali, a partire da quel mondo cattolico che ha generosamente contribuito all’ultimo cinquantennio della nostra storia unitaria. L’importante è saper proporre anche ai cittadini italiani gli stessi obiettivi e gli stessi valori che hanno fin qui consentito lo sviluppo delle libertà in tutte le grandi democrazie occidentali.
- 8 Quegli obiettivi e quei valori che invece non hanno mai trovato piena cittadinanza in nessuno dei Paesi governati dai vecchi apparati comunisti,

per quanto riverniciati e riciclati. Né si vede come a questa regola elementare potrebbe fare eccezione proprio l'Italia. Gli orfani e i nostalgici del comunismo, infatti, non sono soltanto impreparati al governo del Paese. Portano con sé anche un retaggio ideologico che strida e fa a pugni con le esigenze di una amministrazione pubblica che voglia essere liberale in politica e liberista in economia.

- 9 Le nostre sinistre pretendono di essere cambiate. Dicono di essere diventate liberaldemocratiche. Ma non è vero. I loro uomini sono sempre gli stessi, la loro mentalità, la loro cultura, i loro più profondi convincimenti, i loro comportamenti sono rimasti gli stessi. Non credono nel mercato, non credono nell'iniziativa privata, non credono nel profitto, non credono nell'individuo. Non credono che il mondo possa migliorare attraverso l'apporto libero di tante persone tutte diverse l'una dall'altra. Non sono cambiati. Ascoltateli parlare, guardate i loro telegiornali pagati dallo Stato, leggete la loro stampa. Non credono più in niente. Vorrebbero trasformare il Paese in una piazza urlante, che grida, che inveisce, che condanna.
- 10 Per questo siamo costretti a contrapporci a loro. Perché noi crediamo nell'individuo, nella famiglia, nell'impresa, nella competizione, nello sviluppo, nell'efficienza, nel mercato libero e nella solidarietà, figlia della giustizia e della libertà.
- 11 Se ho deciso di scendere in campo con un nuovo movimento, e se ora chiedo di scendere in campo anche a voi, a tutti voi - ora, subito, prima che sia troppo tardi - è perché sogno, a occhi bene aperti, una società libera, di donne e di uomini, dove non ci sia la paura, dove al posto dell'invidia sociale e dell'odio di classe stiano la generosità, la dedizione, la solidarietà, l'amore per il lavoro, la tolleranza e il rispetto per la vita.
- 12 Il movimento politico che vi propongo si chiama, non a caso, Forza Italia. Ciò che vogliamo farne è una libera organizzazione di elettrici e di elettori di tipo totalmente nuovo: non l'ennesimo partito o l'ennesima fazione che nascono per dividere, ma una forza che nasce invece con l'obiettivo opposto; quello di unire, per dare finalmente all'Italia una maggioranza e un governo all'altezza delle esigenze più profondamente sentite dalla gente comune.
- 13 Ciò che vogliamo offrire agli italiani è una forza politica fatta di uomini totalmente nuovi. Ciò che vogliamo offrire alla nazione è un programma di governo fatto solo di impegni concreti e comprensibili. Noi vogliamo rinnovare la società italiana, noi vogliamo dare sostegno e fiducia a chi crea occupazione e benessere, noi vogliamo accettare e vincere le grandi sfide produttive e tecnologiche dell'Europa e del mondo moderno. Noi vogliamo offrire spazio a chiunque ha voglia di fare e di costruire il proprio futuro, al Nord come al Sud vogliamo un governo e una maggioranza parlamentare che sappiano dare adeguata dignità al nucleo originario di ogni società, alla famiglia, che sappiano rispettare ogni fede e che suscitino ragionevoli

speranze per chi è più debole, per chi cerca lavoro, per chi ha bisogno di cure, per chi, dopo una vita operosa, ha diritto di vivere in serenità. Un governo e una maggioranza che portino più attenzione e rispetto all'ambiente, che sappiano opporsi con la massima determinazione alla criminalità, alla corruzione, alla droga. Che sappiano garantire ai cittadini più sicurezza, più ordine e più efficienza.

- 14 La storia d'Italia è ad una svolta. Da imprenditore, da cittadino e ora da cittadino che scende in campo, senza nessuna timidezza ma con la determinazione e la serenità che la vita mi ha insegnato, vi dico che è possibile farla finita con una politica di chiacchiere incomprensibili, di stupide baruffe e di politica senza mestiere. Vi dico che è possibile realizzare insieme un grande sogno: quello di un'Italia più giusta, più generosa verso chi ha bisogno più prospera e serena più moderna ed efficiente protagonista in Europa e nel mondo.
- 15 Vi dico che possiamo, vi dico che dobbiamo costruire insieme per noi e per i nostri figli, un nuovo miracolo italiano.”

Прилог 2: Методолошки оквир за анализу текста (Fairclough 2001: 92-93)

A. Vocabulary

1. What *experiential* values do words have?
What classification schemes are drawn upon?
Is there *rewording* or *overwording*?
What ideologically significant meaning relations (*synonymy*, *hyponymy*, *antonymy*) are there between words?
2. What *relational* values words have?
Are there euphemistic expressions?
Are there markedly formal or informal words?
3. What *expressive* values do words have?
4. What metaphors are used?

B. Grammar

5. What experiential values do grammatical features have?
What types of *process* and *participant* predominate?
Is agency unclear?
Are processes what they seem?
Are *nominalizations* used?
Are sentences active or passive?
Are sentences positive or negative?
6. What relational values do grammatical features have?
What *modes* (*declarative*, *grammatical question*, *imperative*) are used?
Are there important features of *relational modality*?
Are the pronouns *we* and *you* used, and if so, how?
7. What expressive values do grammatical features have?

- Are there important features of *expressive modality*?
8. How are (simple) sentences linked together?
What logical connectors are used?
Are complex sentences characterized by *coordination* or *subordination*?
What means are used for referring inside and outside the text?
- C. Textual structures
9. What intertextual structures are used?
Are there ways in which one participant controls the turns of others?
10. What larger-scale structures does the text have?

Библиографија

- Берлускони 1994: S. Berlusconi, *Discesa in campo*, <<http://www.repubblica.it/2004/a/sezioni/politica/festaforza/discesa/discesa.html>>. 01.03.2010.
- Ферклоу 2001: N. Fairclough, *Language and Power* (second edition), Essex: Pearson Education Limited.
- Ферароти 1977: F. Ferrarotti, *Sociologia del potere da prerogativa personale a funzione razionale collettiva*, Roma, Bari: Editori Laterza.
- Клајн 1996: И. Клајн *Италијанско-српски речник*, Београд: Нолит.
- Кликовац 2008: Д. Кликовац, *Језик и моћ*, Београд: XX век.
- Модерц 2006: С. Модерц, *Граматика италијанског језика. Морфологија са елементима синтаксе*, Београд: Luna crescens doo.
- Радовановић 2003: М. Радовановић, *Социolingвистика* (треће издање), Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Радовановић 1990: М. Радовановић, *Синтакса и семантика*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ренци 1991: L. Renzi, *Grande grammatica italiana di consultazione. Volume I. La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*, Bologna: il Mulino.
- Скарпа 2001: F. Scarpa, *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*. Milano: Hoepli.
- Ван Дејк 2001: T. A. van Dijk, "Critical Discourse Analysis". D. Schiffrin, D. Tannen and H. E. Hamilton *The Handbook of Discourse Analysis*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 352 - 371.

Marija S. Koprivica-Lelićanin

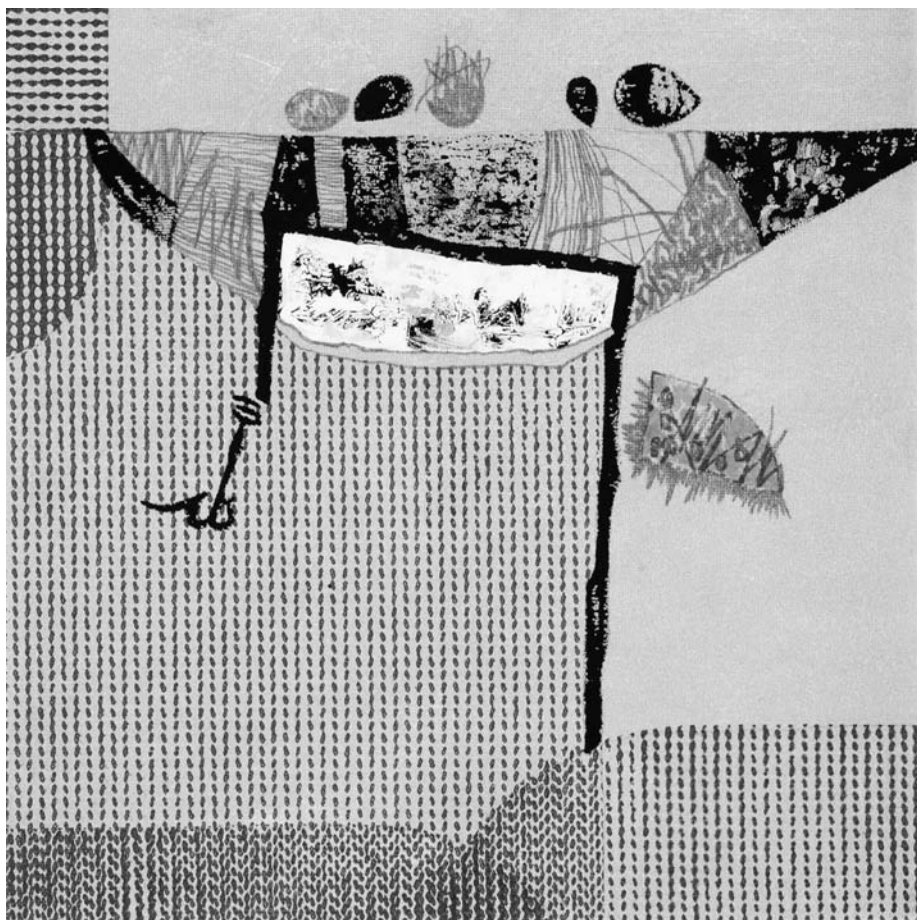
APPLICATION OF FAIRCLOUGH PROCEDURE FOR TEXT DESCRIPTION ON BERLUSCONI'S SPEECH DISCESA IN CAMPO

Наслеђе 16 • 2010 • 189-203

Summary

Norman Fairclough's procedure for critical discourse analysis is based upon these three stages: description of text, interpretation of the relationship between text and interaction and explanation of the relationship between interaction and social context. The procedure for description of text is organized around ten main questions (and some sub-questions) on experiential, relational and expressive values of vocabulary, grammar and text structure. Our aim was to test Fairclough's model for text description on Berlusconi's earliest public speech „Discesa in campo“. In order to divide most precisely the values with most possible objectivity, we used Venn diagram that clearly shows the sets' relationships, intersection, etc. We also added the characteristics of (italian) temporality. The complete critical discourse analysis must include detailed interpretation and explanation of italian social and hystorical circumstances.

Прихваћено за шџамџу септембра 2010.



Присіянниште I, 2009, комбинована техніка, 30x30 см

Ksenija Bogetić*Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu*

NOTES ON THE ROLE OF PROSODY IN CONVERSATIONAL DISCOURSE: EVIDENCE FROM ENGLISH AND SERBIAN TALK IN INTERACTION

This paper examines the role of prosody in Serbian and English conversational discourse. The underlying assumption is that the investigation of conversational prosody can yield deeper understanding of both prosody and conversational structure, but that it demands a different approach that is not based on sentence-level grammar. The corpus used consists of three recorded conversations in English and three in Serbian, transcribed using the conventions of DuBois et al. (1992, 2006). The results point to several systematic tendencies in the role of prosody in turn taking, as well as in the realization of interruptions and simultaneous speech. In this respect, notable similarities between English and Serbian are found. In a more general sense, it is argued that it has become necessary for speech prosody research to step beyond sentence-level models and take a more interactionally oriented approach.

Key words: prosody, conversation, turn-taking, talk-in-interaction

1 Introduction

Prosody has long been recognized as playing a central role in the production and interpretation of spoken language. Major approaches to prosody, however, have been based on speech read in laboratory settings, produced in ideal recording conditions, with conclusions and theories established on the basis of sentence-level models (e.g. Trager 1964, Lehiste and Ivić 1986, Bolinger 1989, Cruttenden 1997). Only recently, there has been a growing awareness of the fact that prosodic study derived from spontaneous speech may provide a deeper understanding of both conversation structure and prosody (Schegloff 1998:237, Furo 2001:3). What nevertheless still emerges from the existing literature is the need for fuller examinations of prosody in the conversational context. Also there is scarce, if any, literature on the conversational prosody of Serbian.

This study represents an initial segment of a wider analysis of conversational prosody of English and Serbian, intended to point to some aspects of interest that have been little studied in the existing literature on prosody. It touches on some methodological issues, such as determining appropriate units of analysis, and then moves on to show particular discursive functions of prosody not captured by word and sentence-level analyses. The focus is primarily on the interactional function of prosody in managing spontaneous conversation. The principal hypothesis is that participants actively make use of prosodic information in order to project, interpret and produce verbal behaviour in spontaneous interaction, drawing on socially acquired rules of conversation. The underlying assumption is that it has become necessary for prosodic research to step beyond sentence-level grammar and take a more interaction-oriented approach.

In this study a communicative approach is adopted and prosody is viewed in light of discourse organization. Crucially, investigating the discourse functions of prosody presupposes reliance on stretches of speech longer than a sentence. For this purpose, a corpus of spontaneous conversations in Serbian and American English has been collected. The corpus is composed of spontaneous conversations recorded by the participants themselves and transcribed using the transcription conventions of DuBois et al. (1992, 2006). It totals 6 conversations altogether (3 in Serbian and 3 in English), comprising about 1 hour 16 minutes of speech and about 4000 intonation units. The obtained discourse-level material was subjected to acoustic analysis, although impressionistic observations are also found to be useful. The list of the transcription conventions used is given in the Appendix.

The following are some findings and observations about prosody in conversational interaction. The intention is to offer a concise account of the role of prosody in interaction and to point to aspect of interest for future research. The paper starts with a brief section introducing the basic concepts and terminology pertaining to conversation analysis and prosody, and then moves on to methodological issues and a summary of findings. The focus is on conversational structure and the management of its sequential order, and it is hypothesized that the investigation of prosodic form can provide additional insight into the turn-taking mechanism and the management of turn-taking violations.

2 Background

2.1 Conversation

However mundane or unsensational it may appear, conversation is a fundamental activity in social life. As such, it has nowadays been firmly established as a linguistic and social activity worthy of study in its own right, rather than the erratic reflection of linguistic competence, as it used to be viewed in the earlier structuralist tradition (TenHave 2007:3). In the past two or three decades, the management of everyday talk has been receiving growing attention in areas as diverse as linguistics, psychology, sociology, anthropology, gender studies and socially oriented discourse analysis. Early studies on the topic were mainly prescriptive in focus, and only since the 1960s the investigation of how people actually speak, rather than how they *should* speak, has earned a legitimate place in linguistic scholarship (TenHave 2007:11). The analytic framework that allowed for this shift of emphasis is conversation analysis (or CA) developed by Harvey Sacks and Emanuel Schegloff (1973, 1974).

Conversation analysis is primarily concerned with the **sequential order of conversation**, or the ways participants take turns at talking in orderly and systematic ways (Schegloff 2000:1). A key question in this respect is how it is possible for interactants to so easily synchronize this **turn-taking** with so little gap or overlap (Wennerstrom 2001:168). Sacks, Schlegloff and Jefferson (1974:701) showed that orderly turn-taking is feasible because participants mostly take turns at what they termed **transition-relevance places (TRPs)**, or places at which legitimate transition between speakers is in some way signalled as possible. Sacks et al. (1974:704) further propose a simple set of turn-taking rules:

1. If a speaker has selected a particular next speaker, then that speaker should take a turn at that place.
2. If no such selection has been made, any next speaker may select himself/herself as the next speaker.
3. If no next speaker has been selected, then the current speaker may, but need not, continue talking.

These rules are tacitly understood by the participants, forming a part of their linguistic and interactional competence, although they need not be recognized overtly. This is what makes it possible for interactants to manage and negotiate their participation in conversation (Hutchby and Wooffitt 2008:41).

One more concept needs to be introduced at this point. It has been termed **projectability** and involves the possibility for participants to

project, at the course of what is being said, the type of unit in question and its possible completion point. This projection is based on a whole set of inferential signals, that may be syntactic or pragmatic, but also prosodic in nature. Signalled in these ways, projectability allows participants to identify the first possible completion point of a unit, which becomes the initial TRP, where speaker changes can occur (Furo 2001:35). It is thus crucial in accomplishing orderly interactional sequences with little gaps and overlaps.

2.2 Prosody

Prosody is generally defined as the suprasegmental aspects of speech that comprise phonetic features such as pitch, loudness, length and quality (Banno 1999:9, Cruttenden 1997:2). These features are associated with intonation, exhibited in gradient contrasts resulting from pitch movements and pitch accents within an utterance (Banno 1999:10). Although the terms *prosody* and *intonation* are sometimes used interchangeably, prosody is usually thought of as including some phenomena which are not encompassed by intonation, such as pauses, silences and voice quality.

In the English tradition, there is a large body of work dealing with speech prosody. Kenneth Pike was among the first American structuralists to systematically analyze prosodic factors in English. He used the term *intonation contours* for abstracted sentence melodies (Pike 1945, reproduced in Bolinger 1969:53). Pike's system was later adopted by Trager and Smith (1951) and Trager (1964), whose primary contribution was a more thorough examination of the role of stress and of pitches occurring at pause points. Within the British tradition, one of the most significant contributors was David Crystal with his *Prosodic systems and intonation in English* (1969). He analyzed the tone unit as the primary functional unit to which linguistic meanings are attached. In more interaction oriented research, an influential model of prosody is that of Halliday (1967a, 1967b), founder of systemic-functional linguistics, who developed a functional description of English intonation. Halliday was also one of the first researchers to analyze natural conversation, a sample of which he included at the end of his book *Intonation and Grammar in British English* (1967a). More recent studies on British and American English include Selkirk (1995) Brazil (1997), Cruttenden (1997), Wrenstom (2001).

Research done on the speech prosody of Serbian has yielded comparably less result, mostly focusing on the problem of word accents (e.g. Fekete 2000, Petrović 1996). One influential publication in this area is

that by Lehiste and Ivić (1986). The book addresses the gap that the authors identify in research on Serbo-Croatian prosody. The authors are primarily interested in accentual patterns in final and nonfinal sentences and clauses. While the analysis offers much novel data on Serbian prosody, it is nevertheless somewhat limited in scope and the material used (272 sentences produced by two participants). Also, the study does not address the topic of discourse prosody and is only based on sentence-level material. The questions of Serbian interactional prosody thus remain underresearched to date.

Altogether, the vast majority of research on prosody and intonation has so far dealt mainly with (usually read) speech collected in experimental laboratory setting, using sentence-level data for analysis. Considering the nature of naturally-occurring talk in interaction, which normally involves incomplete sentences, repetitions, hesitations and false starts, it seems appropriate to assume that conversational prosody cannot be adequately and fully described on the basis of sentence-level models. A discourse-level approach is thus crucial in accounting for the interactional meaning of particular prosodic events in real-time conversation. The goal of this study is to address this gap and point to some possible avenues for further explorations.

3 Going beyond sentence-level prosody

The examination of the collected material confirms the hypothesis that discourse-level speech exhibits some difference in prosody and that its investigation calls for including a wider spectrum of prosodic characteristics and a somewhat different approach from sentence-level inquiry. The following is an attempt to briefly cover these aspects and point to some possible avenues for further explorations.

3.1 Different units of analysis

Whatever its theoretical background or language of interest, every study of prosody must involve well-defined units of analysis. However, identifying units appropriate for a discourse-level examination poses some methodological challenges and has yielded some disagreement among scholars.

Looking at any transcript of conversational interaction, it becomes evident that conversational speech is not segmented into regular syntactic units such as full sentences or clauses. It typically involves frequent repetitions, false starts, repair, self-repair, interruptions, collaborative constructions etc. Although they represent relevant categories for spoken discourse, syntactic units are thus evidently inappropriate as units of

analysis. What is required as a basis of interaction-oriented examination of prosody is a cognitively and interactionally defined unit that speakers use to articulate turns at talk in interaction.

An increasingly influential attempt to formulate and define units of spoken discourse is that of Wallace Chafe (1994, 1998), based on cognitive constraints, information flow and the referential aspects of discourse. Chafe introduces *intonation units* (IUs) as basic units of talk that are functionally relevant. The intonation unit is defined as “a sequence of words combined under a single, coherent intonational contour” that “plays an important functional role in the production and comprehension of language” (Chafe 1994:62). Chafe shows that intonation units often correspond to syntactic units, as approximately 60% of intonation units in English are shown to consist of a single clause (Chafe 1994:78). However, this leaves 40% of cases where IUs do not entail such syntactic correlations, but are composed of close fragments, single words, noun phrases, prepositional phrases etc. While Chafe’s account is mainly based on cognitive constraints, such as the one-new-idea-per-unit constraint (Chafe 1994:99), intonation units may also be viewed as interactional units. As Kärkkäinen (2003:29) points out, IUs are sensitive not only to cognitive, but also to interactional constraints that emerge in the course of talk, and as such are especially appropriate for analyzing any aspect of conversational discourse.

Having this in mind, the present paper draws on the notion of intonation units as proposed by Chafe, while also viewing them as interactional units. When the examination of prosody is concerned, these are seen as the only appropriate units of analysis, as the observations on interactional prosody and its role-in turn-taking, such as the ones presented below, would be virtually impossible if merely relying on sentence and clause units.

3.2 Prosody in the management of turn-taking

The notion of projectability - an interlocutor’s ability to anticipate when a turn is likely to end - was examined in both the English and the Serbian conversations, with a focus on prosodic features. The patterns that have emerged hold for both languages, with minor differences in frequency. Several prosodic cues are shown to have a crucial role in talk-in-interaction, allowing the participants to interpret meaning and to predict what is to follow.

The analysis has thus shown that speakers choose to take the floor not only on the basis of syntactic completion, but that they also project turn-completion onto particular prosodic signals. Such signals are per-

ceived by listeners slightly in advance of the end of a turn and they enable participants to anticipate turn-completion before it actually occurs. In the analyzed material, several instrumentally identifiable prosodic cues that are perceptually effective as markers of TRPs have been identified.

The most common of such cues in both English and Serbian are *pauses*, which tend to occur at ends of turns, thus marking potential loci of turn-completion at which the next speakers can take over the floor. The following example from Serbian offers an illustration ¹:

- (1)
- 1 DINA; On je meni reko
 2 Ja sam se prebacio na ovaj novi program
 3 Jer mi je neko reko da je lakši
 4 (1.1)
 5 MAJDA; Njemu nijedan neće biti la:k
 6 ..
 7 DINA; A kako da ostaje ovde?
 8 ..
 9 MAJDA; Ne znam ja sad dal on ostaje
 10 ..
 11 DINA; Pa reko mi je
 12 Upi[sao se]
 13 MAJDA; [A pa dobro] ja reko ti mene pitaš
 14 ..
 15 DINA; Ūpisao se

The analysis shows that pauses function as significant cues in turn-taking. Although they are by no means fixed signals, it appears that participants often associate pauses with turn-completion, which prompts them to take the floor. Long pauses are almost uniformly followed by turn shifts in both languages. This confirms the existing findings of pauses as good predictors of turn completion (e.g. Wennerstrom and Siegel 2001:11).

The second prosodic property shown to be transition-relevant is the so-called *final lengthening* (Klatt 1975:129-140), or the lengthening of syllables at the ends of intonation units. This prosodic property is shown to play a role in the local interactional management of conversation, al-

1 The transcription of pauses here follows the system of DuBois et al. (2006:1): short pauses are indicated with two dots, longer pauses (of approximately three tenths of a second up to one second in length) are transcribed with three dots, while long pauses (of more than one second) have the measured length of the pause given in parenthesis.

lowing participants to predict turn finality and act with little gap or silence. Lengthening is not only found on words bearing focus, but is just as common on non-focal lexemes. Also, the data from both languages show that final lengthening is found most frequently on the final syllable in the IU, but the effect is also found to spread on the preceding syllable. This calls for including both final and next-to-final syllables when identifying final lengthening. The following example illustrates the final lengthening phenomenon (lengthening is marked with : in line with DuBois et al. 2006:1):

- (2)
- 1 SANDRA; well
 2 it's your very first .. like official ima:ge
 3 STEVE; yeah yeah it's my first-
 4 SANDRA; like if this -
 5 STEVE; and this little initial thi:ng
 6 there's plenty more I can do:

Sandra's turn in line 2 contains lengthening on the very final unstressed syllable in the IU (*image*). The example shows what this means in discourse: Steve takes the lengthening to indicate turn-completion and takes over immediately, without any pauses. But Sandra's interruption that promptly follows in line 4 indicates that she may not have been done with her turn, which leads to a series of interruptions where turns are being negotiated.

The corpus shows that turn-finality is also characterized by a *drop in pitch*. In both languages, there is a marked tendency for pitch levels to diminish not only at the ends of intonation units, but at the ends of turns as a whole. This downward pitch movement, typically occurring at the final word or syllable in the IU, can be taken as an indicator of turn completion, where the floor can legitimately be shifted from one speaker to another. This is thus another prosodic property that appears to play a notable role in the speakers' mutual management of interaction. In the following example, the average pitch level for the segment is 262 Hz; in Dina's last intonation unit in line 4, the average pitch is similarly 244 Hz, starting at 270 Hz (*Ja*) and ending in a notable drop at 208 Hz (*smrzla*), leading Majda to take over the turn immediately.

- (3)
- 1 DINA; Oni su hteli ceo dan da bleje u Belegišu
 2 Pošto je kao trijes stepeni danju
 3 A vidim što ima trijes stepeni
 4 Ja sam se **smrzla**
 270Hz 262Hz 266Hz 208Hz
 5 MAJDA; U ponedeljak će biti jedanes

Similarly, turn-final segments in both English and Serbian commonly involve a *drop in loudness*. Again, this prosodic change can be taken as a salient marker of potential transition-relevance places. The material indicates that decreased amplitude, i.e. loudness, is commonly associated with the giving away of a turn in conversation in both English and Serbian. The example below illustrates the turn-final decrease in intensity (marked as P><P in the transcription), where Anne's turn starts at 74 db, progresses at an average of 70 db, and ends in 54 db.

- (4)
- | | | |
|---|--------|--|
| 1 | ANNE; | That's funny cause I'm just talking about the food |
| 2 | | .. |
| 3 | | But mm yeah it was nice |
| 4 | | .. |
| 5 | | And I P>went there for lunch today<P |
| 6 | MEGAN; | Very cool |
| 7 | | So were you nervous your first day? |

3.3 Prosody and the violations of turn-taking rules

3.3.1 Interruptions

Interruptions represent a significant and much studied aspect of language in interaction (e.g. Zimmerman & West 1975, Schegloff 2002, Kohonen 2004, Coates 2004, Tannen 2005). The examination of the material collected confirms the hypothesis that interruptions may be more fully understood if observing their prosodic form.

In the present analysis, the examination of interruption in the prosodic structure of English and Serbian discourse has revealed patterns of occurrence that exhibit notable regularities. The analysis shows that interruptions occur as products of participants' orientation to the conversational set of rules and that they are motivated jointly by emotional and turn-competitive needs. Altogether, 46 instances of interruption were identified in the English material and 65 in Serbian, and their phonetic properties were analyzed acoustically for both languages.

On a most general level, the phonetic realization of interruptions is shown to involve high amplitude and elevated pitch. In both English and Serbian conversations, the onset of an interruptive utterance is typically followed by a notable rise in pitch level and/or loudness, which may be seen as a way of compensating for the intrusion and maintaining the fundamental orientation to the basic rule-set. In the following example, Majda interrupts in line 3 at a pitch level of 401 Hz and loudness at 69

dB, which is significantly higher than the pitch and loudness of Dina's preceding interrupted utterance in line 2):

- (5)
- | | | | | |
|---|--------|---------------------------------|---------------|--------------|
| 1 | DINA; | I onda su kao rekli | | |
| 2 | | Baš će to da bude sve strava a- | 283 Hz | 58 dB |
| 3 | MAJDA; | I svi nose neko | 401 Hz | 69 dB |
| 4 | | neka: | | |
| 5 | | nacionalna obeležja | | |

However, the exact pitch levels are found to vary according to the emotional and cognitive urgency of an interruption. Most generally speaking, greater urgency involves higher pitch and loudness. It thus appears crucial to distinguish between functions and types of interruptions, such as those that are directly turn-competitive and those that are purely supportive or cooperative.

3.3.2 *Overlap*

Looking at the prosodic form of utterances can also be revealing when investigating the ways people manage and resolve overlapping segments in conversation. The instance of both parties starting to speak at the same time and continuing in overlap for several syllables or words is common in both language materials, though it appears somewhat more frequent in Serbian. Similarly as in the case of interruptions, such overlapping sequences are found to be typically characterized by a rise in pitch level, and even more prominently, loudness. These prosodic features function as resources that may be drawn on in competing for the turn at the moment of overlap. The following is an example of such competition:

- (6)
- | | | | | |
|---|--------|-------------------------------------|---------------|--------------|
| 1 | BRIAN; | Especially when you're | | |
| 2 | | you know | | |
| 3 | | (1.5) | | |
| 4 | | watching @twilights | | |
| 5 | | @@@ | | |
| 6 | | .. | | |
| 7 | | Oh man that movie was [S:o stu]pi:d | 310 Hz | 56 dB |
| 8 | MARIA; | [It was really] ba:d | 366 Hz | 71 dB |

Further, a similar tendency as with interruptions is noted in the case of overlaps: overlaps that are directly competitive for the floor generally involve higher pitch and greater loudness than those that are simply cooperative, such as back-channels (*mhm*, *yeah*, *right*) and brief expressions of agreement and support (*I know what you mean*). There appears

to exist, however, some difference in the prosodic change between English and Serbian, the Serbian overlap instances showing somewhat less rise in pitch and loudness than the English ones. It is beyond the scope of this paper to discuss interruptions and overlap in more detail, but it would be interesting to examine the variations in prosody depending on the discourse functions and types of these elements, which may potentially yield valuable insights into some cross-linguistic differences in the management of such seemingly disruptive segments.

4 Discussion

The findings confirm the hypothesis of prosody as actively employed in the projection and production of verbal behaviour. Prosody is shown to be a significant resource for interpreting meaning in discourse and situating one's own participation in it. This is in line with Schegloff's (1998:237) view of prosody as one of the sets of linguistic resources by which participants interactively produce conversation. Its interactional role is thus distinct from that of sentence-prosody, contributing to a wider spectrum of turn-taking actions.

The analysis of prosodic properties of turns and intonation units has yielded some insights into the local organization and management of conversational structure. Namely, speakers choose to take the floor not only on the basis of syntactic completion, but they also project turn-completion onto particular prosodic cues, such as pauses, syllable lengthening or drop in pitch or loudness. These cues can be perceived by listeners slightly in advance of a turn's end, enabling them to anticipate turn-completion before it actually occurs. The analysis points to some notable patterns of occurrence in this respect, with the majority of turn-transitions marked by at least one of the four described prosodic cues. This is not to say that such prosodic signals can function entirely on their own, or that there is a one-to-one correspondence between a specific signal and an interactional function. They are essentially the result of complex negotiating of the ongoing discourse organization, working together with non-verbal cues, syntax, pragmatic and cognitive factors to produce clear signals of conversational intentions. Moreover, as spoken discourse involves a number of syntactically possible completion points, prosody can be relied on to project TRPs out of all the syntactically complete utterances.

Apart from these more or less smooth transitions, instances of interruption and overlap have been identified and analyzed separately. What emerges from the analysis is that such elements are typically marked

prosodically, involving a rise in pitch or loudness. One implication of this finding is that interruptions and overlap do not merely represent random violations of the turn-taking rules, but are fundamentally related to the basic rule-set. If these rules are to be broken, this has to be marked and compensated in some way, and one way of compensating for intrusion is precisely through prosody. The fact that the prosodic form of interruptions and overlap appears to vary depending on the level of intrusion (i.e. whether the disruption is turn-competitive or purely cooperative) further confirms the view of prosody as reflecting orientation to the basic turn-taking rules. All this gives importance to Drummond's (1989:150-166) emphasis on distinguishing between disruption and facilitation, as the analysis shows that even when a speaker is interrupted formally, i.e. caused to stop speaking or abandon the turn, this is often motivated by the need to offer support to current talk. By looking at the prosodic properties of different interruption and overlap types, their interactional implications may be understood more fully.

All these findings point to the roles of prosody as a set of interactional resources for speakers and hearers distinct from the functions of sentence-level prosody. This is seen as giving support to Emanuel Schegloff's (1998:236) claim that the notion of conversational prosody must be viewed *in contrast* to the prosody of invented sentences, experimentally read sentences or elicited utterances, as the study of conversational prosody involves the study of the ways interaction figures in the production and understanding of talk.

5 Conclusion

The investigation of prosody in English and Serbian talk-in-interaction has confirmed the underlying assumption in this paper, the view of conversational prosody as distinct in use and function from sentence-level prosody and worthy of analysis in its own right. Prosody is shown to play a role in the management of turn-taking in conversation, allowing participants to interpret what has been said, to predict what is to follow, or to signal and compensate for rule-violations, such as interruptions and overlap. However, these are just preliminary findings and though they indicate some avenues for further explorations, more work with larger corpora is needed. What is nevertheless apparent from the present analysis is that in order to fully understand the prosodic characteristics of conversational discourse, it is necessary to explore a wide range of properties such as pauses, silences, pitch, loudness and tempo

and investigate their *interactional* function using *discourse*-level material. The application of such findings is undoubtedly extensive, ranging from second and foreign language teaching to the design of intelligent dialogue-systems software.

Altogether, the results presented here lend support to the view that prosodic analyses of spontaneous speech can provide deeper insights into both prosody and conversational organization. Prosody is shown as playing a notable role in the management and organization of conversation, as a resource for signaling the various speakers' needs and motivations. All this confirms the idea that valuable new insights may be obtained in prosodic research that steps beyond sentence-level grammar and takes a more interaction-oriented approach.

APPENDIX

Transcription conventions

| | |
|----------------------|--|
| STEVE; | speaker attribution |
| .. | short pause (untimed) |
| ... | longer pause (untimed) |
| (1.2) | long pause (timed) |
| : | prosodic lengthening |
| [] | overlap first pair |
| [₂] | overlap second pair |
| - | truncated/cut-off word |
| (H) | inhale |
| (Hx) | exhale |
| @ | laugh |
| @you're @ kidding | laughing word |
| (COUGH) | vocalism |
| (TSK) | click |
| <VOX> | voice of another |
| ### | unintelligible (one symbol per syllable) |
| #word | uncertain transcription |
| ((COMMENT)) | analyst comment |
| ~Pete | pseudograph |
| <L2 L2> | code switching |
| >> | speeding up |
| << | slowing down |

<P P> quiet voice
→ unit of interest

Литература

Бано 1999: M. Banno, *Towards a discourse model of prosodic structure : a prosodic and syntactic analysis of declination in Japanese*. Thesis (M.A.) University of California, Santa Barbara.

Болингер 1989: D. Bolinger, *Intonation and Its Uses: Melody in Grammar and discourse*. Stanford: Stanford University Press.

Чейф 1994: W. Chafe, *Discourse, consciousness, and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*, Chicago: University of Chicago Press.

Чейф 1998: W. Chafe, Language and the flow of thought. У: Michael Tomasello (ред.) *The new psychology of language*, Erlbaum, 93-111.

Коутс 2004: J. Coates, *Women, Men and Language*, Harlow: Pearson Longman.

Купер-Кулен и Селтинг: E. Couper-Kuhlen and M. Selting, *Prosody in conversation: Interactional studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Кратенден 1997: A. Cruttenden, *Intonation*, New York: Cambridge University Press.

Кристал 1969: D. Crystal, *Prosodic systems and intonation in English*, London: Cambridge University Press.

Драгин 2005: Г. Драгин, Прозодијске особине говора спикера – новинара – РТВ Нови Сад, *Зборник Мајнице српске за филологију и лингвистику*, 48, 1-2, 277-282.

Драмонд 1989: K. Drummond, A backward glance at interruptions. *Western Journal of Speech Communication*, 53, 150-66.

Дубоа 2006: J. Du Bois, *Comparison of transcription symbols*, <http://www.linguistics.ucsb.edu/projects/transcription/A04comparison.pdf>, 25. 8. 2010.

Дубоа и др. 1992: J. Du Bois, S. Schuetze-Coburn, S. Cumming and D. Paolino, Outline of discourse transcription. У: J. A. Edwards J. A. i M. D. Lampert M. D. (ред.) *Talking data: Transcription and coding indiscourse research*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 45-89.

Фекете 2000: Е. Фекете, Неке појаве систем(ат)ског нарушавања акценатске норме. *Јужнословенски филолог*, 56, 1297-1329.

Фуруо 2001: Н. Furo, *Turn-taking in English and Japanese: Projectability in grammar, intonation and semantics*, New York: Routledge.

Халидеј 1967: М. А. К. Halliday, *Intonation and grammar in British English*, Paris: Mouton.

- Хачби и Вуфит 2008: I. Hutchby and R. Wooffitt, *Conversation analysis: Studies from the first generation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Клат 1975: M. Klatt, *Vowel lengthening is syntactically determined in connected discourse*, *Journal of Phonetics*, 3, 129-140.
- Кохонен 2004: S. Kohonen, *Turn-taking in conversation: overlaps and interruptions in intercultural talk*, *Cahiers*, 10, 15-30.
- Лехисте и Ивић 1986: P. Lehiste and P. Ivić, *Word and sentence prosody of Serbo-Croatian*, Cambridge: MIT Press.
- Мурата 1994: K. Murata, *Intrusive or cooperative? A cross-cultural study of interruption*. *Journal of Pragmatics*, 21, 385-400.
- Петровић 1996: Д. Петровић, Фонетика – српски језик на крају века. У: М. Радовановић (ред.) *Српски језик на крају века*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Секс и гр. 1974: H. Sacks, E. Schegloff and G. Jefferson, *A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation*, *Language*, 50, 696-735.
- Шеглоф 1998: E. Schegloff, *Reflections on studying prosody in talk in interaction*, *Language and speech*, 41, 235-263.
- Шеглоф 2000: E. Schegloff, *Overlapping talk and the organization of turn-taking for conversation*, *Language in Society*, 29, 1-63.
- Шеглоф 2002: E. Schegloff, *Accounts of conduct: Interruption, overlap and turn-taking*. У: J.H. Turner (ред.) *Handbook of Sociological Theory*, New York: Kluwer, 287-321.
- Танен 1990: D. Tannen, *You just don't understand: Women and men in conversation*, New York: Morrow.
- Танен 2005: D. Tannen, *Conversational style: Analyzing talk among friends*, Oxford: Oxford University Press.
- Тен Хав 2007: P. Ten Have, *Doing conversation analysis*, London: SAGE.
- Трејдер 1964: G. Trager, *The intonation system of American English*. У: D. Bolinger (ред.) *Intonation. Selected readings*, London: Penguin Books, 83-86.
- Венерстром 2001: A. Wennerstrom, *The Music of Everyday Speech : Prosody and Discourse Analysis*, Oxford: Oxford University Press.
- Зимерман и Вест 1975: D. Zimmerman and C. West, *Sex roles, interruptions and silences in conversations*. У: B. Thorne, B. and N. Henley (ред.), *Language and Sex: Difference and Dominance*, Rowley: Newbury House, 105-129.

Ксенија Богетић

**НАПОМЕНЕ О УЛОЗИ ПРОЗОДИЈЕ У ДИСКУРСУ
КОНВЕРЗАЦИЈЕ: НАЛАЗИ ИЗ ГОВОРА У ИНТЕРАКЦИЈИ
НА ЕНГЛЕСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ**

Резиме

У овом раду разматрана је улога прозодије у дискурсу конверзације у српском и енглеском језику. Основна претпоставка је да испитивање конверзацијске прозодије може допринети дубљем разумевању и прозодије и конверзацијске структуре, али да оно захтева и битно другачији приступ од досадашњих приступа, који углавном остају у оквирима нивоа реченице. Коришћени корпус састоји се од по три снимљене конверзације на српском и енглеском језику, транскрибоване на основу конвенција ДуБоа и сарадника (DuBois et al. 1992, 2006). Прозодија је овде посматрана кроз комуникативни, интеракцијски приступ, у светлу организације дискурса. том погледу, примећене су бројне подударности између српског и енглеског језика. У ширем смислу, ово упућује на потребу да испитивања прозодије говора изађу ван оквира чисто реченичних модела и усвоје више интеракцијски оријентисан приступ.

Прихваћено за штампу јула 2010.

Малиша Станојевић
Филолошки факултет, Београд

УЛАЗАК У ПЕСМУ ИНГЕ БАРЧ

У раду се прати историја једне песме и њене рецепције, и истичу односи између елемената тумачења песме, дескрипције о околностима настанка и трајања поетског текста. У читању песме, указивањем на посебности тренутака који су секундарног карактера, указује се на конотације које чине додатни материјал за тумачење стихова и разумевања поетског дискурса. Песма *Инге Барч* Константи Илдефонс Галчињског у овом раду је осветљена историјом настанка, променама које је претрпела, критичким односом према аутору, интерпретацијама које откривају вредности овог поетског дела. Два аспекта су доминантна: основни, поједностављено гледиште настанка уметничког текста, са посебним освртом на околности које су имале значајног утицаја на значења и поетски систем који у овом типу стваралаштва чини поетички оквир; сложени, уочавање значења и исказивања унутрашњих доживљаја са елементима драмског приказивања. Посебно се истражује актуелност поетског текста, историјски контекст и особеност ове песме у интерпретацији глумца и рецитатора.

Кључне речи: Галчињски, Инге Барч, историја, преврат, поезија, ангажовано, љубавна лирика, позориште, новинарски извештај

Песма *Инге Барч* Константина Галчињског пружа прилику да се, као и у време настанка песме (1934. године), о уметностима расправља као о нераскидивом делу великих идеолошких и друштвено-политичких конотација и покрећу спорна питања која су од почетка 20. века непрестано била предмет расправа о томе колико су уметности историје свога времена. Андреј Митровић у књизи *Ангажовано и лејо* бави се овим феноменом, а у својим закључцима између осталог наводи да подручје културних појава учествује у грађењу слике времена исто онолико колико и подручје политичких, друштвених и привредних појава, као и да се у карактеристичне садржаје те слике уграђује и оно што проистиче из повезивања, односно сукобљавања културних и осталих историјских појава.

Оставимо ли по страни текст и целовитост садржаја песме, или се усудимо бацити светло на стих који је у наслову, који покреће нека од многих питања у тумачењима поетике стиха, може нам се догодити да изађемо из мисаоне магле и угледамо линију која има свој траг, површину, своју даљину, смисао хармоније и коначно уобличиће поетске слике. Песма, као што је то овде случај, која је насловљена именом једне жене, што иначе песници често чине, у истом је значењу као и написани стих. Пољски песник Константи Илдефонс Галчињски (1905-1953) је пишући 1934. године две баладе, једну од њих насловио *Инге Барч*. Улазак у песму *Инге Барч* је са фактографске тачке гледишта једна од појава која указује на потребу материјализације идеје о покретљивости, која је попут инсталације уметничког приказа обострано постављена, једна према другој, са елементом прожимања и кретања у оба смера, што ће рећи да је улазак у песму, типично материјализован као улазак у град, у какав амбијент или неки други простор, односно да је са становишта рецепције песничког дела, читалац тај који улази у песму. Смисао ове покретљиве слике јесте у томе што се на такав начин отвара могућност тумачења, или једноставног постављања представе драмског текста, или приказивање сликарског дела. Са тог становишта Инге Барч изгледа сасвим једноставно и представа о жени коју игра Инге Барч је у форми стајаће фигуре, са маском лица, у белилу, обучена у црну хаљину, са израженим украсним предметима два црвена цвета, са кофером који је оборен испред ногу, кофером који је облика кутије из које испадају цигарете...

Средином седамдесетих година прошлог века и у Пољској опоравани песник Галчињски појавио се у српском преводу. У антологији *Савремена пољска поезија*, заступљен је са неколико песама (*Santicum anticorum. Молишва слепог месечара, Servus Madonna. У Варшави, Писмо из ројсџива*). Полониста Петар Буњак, представљајући превод пољске поезије 20. века код нас, указује на специфичности рецепције словенских књижевности, па тиме и пољске поезије, у прошлости, па делимично и данас. Буњак је мишљења да је реципирање

„условљено цикличним обнављањем деветнаестовековне романтичарске идеје о *словенској узајамности*, односно њеним квалитативно увек новим дериватима. Током времена карактер те пројектоване узајамности кретао се од етногенетске свести, тј. свести о заједништву етничког порекла, преко опште културне оријентације друштва, па све до фактора (спољно)политичког сврставања. Иако је, у основи, увек био ванкњижевна или, тачније, над-књижевна категорија, тај

идејни корпус се директно одражавао на пријем појединих словенских књижевности”.

Од већег броја пољских песника Галчињски постаје познат и овенчан славом, препознатљив по песми *Инге Барч*, која је убрзо постала популарна и често рецитована у интерпретацији југословенских глумаца, а посебно од рецитатора Ратомира Дамњановића и Витомира Дардића. Дардић је овој песми удахнуо живот и утемељио је у нашу културу, а недавно на Коларчевом универзитету песму је рецитовао са посебним приступом и акцентовањем, сврставајући је у ред најлепших песама. Дардићев приступ овој песми је у извесном смислу непрестани говор поезије, која опомиње, али која и својим нежностима и љубавним стихом указује на непрестану човекову борбу између добра и зла. Занимљиво је Дардићево казивање по коме се никада није бавио историјом настанка песме и да је песму увек говорио са посебним заносом, са помешаним осећањима о историји, страдању, превратима, духовитостима, љубавним осећањима, лепоти. Ако би се указивало на какве паралеле или трагало за сличностима, у српској књижевности таква моћ говора може се уочити код песника Бранислава Петровића.

Песма *Инге Барч* је преовлађујуће посвећена жени и може се сврстати у љубавне песме. Међутим, та врста одређења се у извесном смислу помера ка ангажованој поезији, јер је Галчињски, у писању поезије и њеном извођењу, поезију схватао као игру, хтео да је изведе на сцену, на тргове, на улице. Преводац и приређивач антологије, Петар Вујичић, у кратком осврту посвећеном Галчинском и његовом књижевном раду констатује да је он у неку руку био путујући певач и глумац. У самом тексту песме Галчињски говори и о наслову, називајући га „обичан: Инге Барч”. Да би дошао до праве љубавне лирике, песник ће се позвати и на Рилкеа, ослањајући се тако на једну песничку традицију „певања“ о љубави, самоћи.

Кренућемо са краја/дна песме, тражећи објашњења у неухватљивом одсутном тренутку песникове резигнације и стихова посвећених младој жени:

Штета./ Лепа./ Млада./ Плећа као сомот персијски./
И било је у њој нечег... женског,/ неухватљивог, /
далеког,/ нечега што треба хватати ноктима.

Иначе, песма почиње стихом: *Инге Барч, глумица, после преврата нестала у шајансјивеним околностима...*, који Галчињски поставља као какав актуелни новински извештај, као информацију која означава једно време, уочено преко једног догађаја који се збио у берлинском кабареу „Катакомбе“. Инге Барч је стварни лик,

глумица, у раним тридесетим годинама 20. века била је на врхунцу популарности, њена биографија се везује и за Макса Рајнхарта¹ са којим је сарађивала; и данас на интернет страницама може се видети њен девојачки изглед. Судбина јунакиње песме је, пак, измишљена и стога ће се кроз сиже песме преламати и сучељавати стање свести о опасностима Хитлеровог преврата у Немачкој 1933. године, тоталитарном режиму, појави нацизма и стварању нове империје; а, с друге, судбина јунакиње песме ће имати универзални симбол жртве. Слово о Инге Барч је поетизована историја, која насупрот животу и лепоти осликава свет који је чиста супротност. И све боје којима се слика лепота жене и наговештава љубав су необичне, осенчена имагинација жене: она је риђа, не сасвим и са неким сјајем који се не може описати (песник има слику сјаја који сам он види, али стихом даје назнаку онеобичавања, тј. сјаја који је *на коси бујао...*) Галчињски је своје доживљаје сусрета са Берлином, малим позориштем, са гвозденим Фридрихом, уз то и са песмом Курт Тухолског, коју је певала глумица Инге, сасвим приближио историји периода 1933-1934. године. Да ли је намера песника била да се историја фашизма тако забележи, или је он следио своју песничку мисао, која се у рецепцији другачије учитава? Свеједно, симбол гвозденог крста, који је као орден на грудима генерала, или увођење у песму Курт Тухолског (Kurt Tucholky, 1890–1933) – немачког комунистичког књижевника, аутора сонгова и сатиричних текстова, сасвим, можда и без намере уводи у историју песме германски проблем страшног сукоба између надирућег фашизма и притајеног отпора. Галчињски је преко љубавне теме у истом том смислу избегао јаснији однос према надолазећем злу, али је зато све то платио заробљеништвом и осудом од пољских интелектуалаца и књижевника који су га управо због тога оспоравали. Галчињски насупрот природи и лепоти годишњих доба које набраја, враћањем пролећу пише стих:

Државни удар, узгред имао је у себи нечег од звезде витлејемске/
за којом се вукло 3 000 000 мађионичара./

Антипод лепог и ангажованог у поетском значењу, са доста ироније, сарказма и равнодушности нагомилаће стихове који су сви од реда у служби смрти... Овај закључак се намеће као једно могуће виђење слике коју је песник као какав архитекта изградио. Скица те песничке грађевине могла би изгледати скромно, испуње-

¹ Немачко-аустријски глумац, један од највећих позоришних редитеља, дугогодишњи директор Немачког позоришта и Камерних игара у Берлину...

на дуванским димом који боји у сиво и црно, потом бојом ноћи, или боље речено само ноћ, соба сва црна од дима; и у тој превратничкој слици опис смрти:

- Револвер није био већи од руже: /Пик! И њене очи почеше да круже/ au-dela , по метафизици немачкој. /Неки дебелко је седео, пиво пио,/ није ни задрхтао нити се зачудио.../

За све који су у песми заступљени заједничко је да су мртви, па и сама јунакиња песме. У првој верзији песме² неки стихови су другачије гласили, нпр.:

[Рецимо да је то било на јесен, / додајмо да три године има томе] гласили су: Исто је тако свршио Јесењин, / исто је било и Мајаковскоме.

Песник се суочава са изазовом историје, песничком сликом и практицизмом који се огледа у покушају свођења сижеа на ниво новинарског текста. Коментар у песми је померио значења стихова и, може се рећи, претворио иначе променљиву природу текста у једноставност публицистичког исказа, као израз намера, и као отклон од свега што се у песми догодило. Судбина глумице Инге Барч сведена је на новинарски текст:

Није издржала у загушљивим стегама режима Инге Барч, глумица, после преврата нестала у сумњивим околностима...

То је и послужило интерпретаторима ове песме да пребаце Галичињском одустајање од оцене хитлеровског преврата и његових последица, имајући у виду шаљиве тврдње песникове да је описани догађај само тек новинарска сензација.

Песма *Инге Барч* задржала је своју основну сижејну садржину, љубавни стих, али и своју провокативност. Она у себи носи бреме једног раздобља и његове уметности и на драмски начин говори о љубави. О томе говоре ови стихови:

Видим: Инге седи за клавиrom, /пева и свира: ах, каква мора бити кад устане!/ Устала је. Груди је имала мале, савршене/ и — опростите молим — трбух/ тако јој се дивно под теретом оцртавао да почех викати браво и дречати: — Живео трбух!/ а неки Енглеz на то прогунђа: — *He's gone mad* — / Овај је луд.

Испреплетености које указују и на друге конотације говоре о томе да је поезија Галичињског више од игре, говора поезије и уметничког текста. Песник се није случајно вратио на изглед жен-

2 Први пут објављено у 'Na Szerokim Świecie' 1934, бр. 50. Прво издање песме разликује се у односу на њена послератна издања у књигама.

ског тела као полазиште. Као и на човековом лицу и у говору тела исказује се унутрашњи доживљаји.

Литература

Gałczyński 1982: К. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Опрас. Marta Wyka; Wrocław etc. Biblioteka Narodowa, s. I, nr 189.

Вујичић 1964: П. Вујичић, Предговор, у: *Савремена пољска поезија*, Београд, 7-25.

Митровић 1983: А. Митровић, *Анђажовано и лепо*, Београд.

Mališa Stanojević

ENTERING THE POEM “INGE BARTSCH”

Summary

The paper traces the history and reception of a poem by perceiving relations between the elements of poem's interpretation, and by describing the circumstances of poem's origin and longevity of a poetic text. When reading a poem, by pointing out the particularities of the moments that are secondary in character, connotations that comprise additional material for the interpretation of its verses and understanding poetized discourse are being specified as well. The paper elucidates the poem “Inge Bartsch” by Konstanty Ildefons Gałczyński by analyzing the history of its origin, tracing the alterations it underwent, taking a critical stance toward the author, offering interpretations that disclose merits of this poetic work. Two aspects are dominant: the basic one – a simplified view upon the origin of the poetic text, with particular attention paid to the circumstances that had significant influence on the meaning and narrative system which, within the contexts of this art form, makes up the poetic framework, and the complex one – the perception of meanings and expression of inner experiences bearing the elements of a dramatic representation. Modernity of the poetic text is analyzed in depth, as well as the historical context and particularity of this poem that is manifested through the interpretations delivered by actors and performing artists.

Прихваћен за штампу јула 2010. године

Драгана Василски

Факултет за грађинијски менаџмент Универзитет Унион, Београд

УТИЦАЈ РАЗЛИЧИТИХ МОТИВАЦИЈА НА НАСТАНАК И РАЗВОЈ МИНИМАЛИЗМА У АРХИТЕКТУРИ

Ако пођемо од чињенице да је развој минимализма у архитектури почео од деведесетих година прошлог века, при чему занемарујемо појединачне случајеве пре овог периода, можемо да закључимо да већ двадесет година он представља тему за једну константну дискусију. Мада његово значење изгледа потпуно јасно, јер када се чује ово име до свести допире дефинитивна слика посебне врсте архитектуре, са друге стране, што више покушавате да га схватите, то субјекат све више измиче дефиницији. Протагонисти често употребљавају подељен дизајнерски речник за врло различите намене и разлоге. Ова разлика у мотивацији је један од принципијелних разлога зашто је толико проблематично да се употребљава термин минимализам у сваком контексту, сем када се појави у евидентно правом. Због тога, ако желимо да правилно употребимо термин у дискусији о архитектури, основно је да прво испитамо ове различите мотивације. Опште је прихваћен став да је један од пресудних утицаја на појаву минимализма у архитектури потекло из уметности. Основне одлике минимализма у архитектури, у његовој почетној, раној фази развоја, у тзв. „есенцијалном“ минимализму, биле су чишћење интровертног из архитектуре, као и редукција. Настала као критика потрошачког друштва, редукција је имала и своју дијаметралну супротност – сумњу у комерцијалне аспекте потрошње. Немачко-швајцарски архитекти су у својим радовима остварили објективност архитектуре или њену самопрезентацију, на најбољи начин. Без обзира на различите мотивације и утицаје који се могу сагледати у настанку и развоју минимализма, са сигурношћу можемо закључити да је остваривање јединства између архитектуре и њеног места, другим речима, суштина меморије у архитектури, представљало његову основну парадигму.

Кључне речи: минимализам, архитектура, интровертно, редукција, самопрезентација

Увод

„Архитектура је стање духа, а не занат“, Ле Корбизије (Le Corbusier).

Према појединим приступима минимализам се посматра или као бастион против колапса од модерних вредности, или као бренд име за ново, или као симбол америчког тријумфа, или као континуитет европске традиције (Василски 2008а: 16). За неке то је позоришна бина дегенеративне уметности која је зависна од дизајна, моде и потрошача. По другима је потпуно супротно: минимализам је гаранција да су аутономија и историја уметности инкомпатибилне. Због тога минимализам не представља историјску појаву, већ је материјал за једну константну дискусију, поље на коме се одмерава снага између нових и старих уметничких вредности, између америчке и европске културе, између уметности и архитектуре (Jencks 1999: 15-16). Минимални сензибилитет тражи равнотежу између материјалног и духовног, између физичких квалитета и апстракције, између свакодневног и апсолутног. „Минимализам је једноставно изношење сложене мисли” - Доналд Џад (Donald Judd).

Минимализам је идеја чији основни концепт потиче од Мисове поставке да је живот тај који представља основну грађу архитектуре, из чега следи да свако одсуство у простору представља истовремено и празнину, коју испуњава догађај из живота. Чувен је Мисов мото „Мање је више“ („Less is more“), који је описивао естетски приступ наглашавања оквира конструкције, елиминацију унутрашњих зидова, усвајање отвореног плана, редукцију структуре на снажну али ипак транспарентну и елегантну кожу. Бекминстер Фулер (Buckminster Fuller) је усвојио сличну: „Учинити више са мање“ („Doing more with less“), али је његово разматрање више било оријентисано према технологији и инжењерству, него према естетици. Као начин размишљања, минимализам је покушај да се корача према будућности у складу са временом. Природа, простор, промена светлости, неизмерност неба, променљивост мора, топлота земље и човекових радњи, мисли и осећања поново откривају необично пространство и дубину. И исказују се кроз архитектуру. В. Серами (V. Cerami) пише: „Језик тишине није увек перфектно исказан говорним језиком. Уместо тога, језик је увек угушен, редукован, зато што се заснива на претходним културама које често тешко условљавају процес мисаоне кодификације... култура потискује мисли, безазлено.“ (Cerami 1998: 15).

Сам термин минималистичка архитектура је парадокс. Са једне стране значење изгледа потпуно јасно, јер када се чује ово име до свести допире дефинитивна слика посебне врсте архитектуре. Са друге стране, што више покушавате да га схватите, то субјекат све

више измиче дефиницији. Уместо јасно израженог концепта, суочени смо са житком масом која одбија сваки наш покушај да је обликујемо, зато што она стално мења облик како би одбила сваки покушај да буде дефинисана. Минимална архитектура је ултимативно све што се жели да буде. Општа медијска слика минимализма као једнолике и хомогене тенденције у архитектури прикрива чињеницу да протагонисти често, за врло различите намене и разлоге, употребљавају подељен дизајнерски речник (Zabalbeascoa, Marcos 2000: 36-44). Постоје аутори који свакако не припадају овом покрету, али чија поједина дела ту ипак припадају, на пример Доминик Перо (Dominique Pero). Са друге стране, постоје и они аутори чији је удео у формирању минимализма веома велики, као што су Херцог и де Мојрон (Herzog и deMeuron), а који су касније кренули сасвим другим путем (Василски 20086: 99-105). Ова разлика у мотивацији је један од принципијелних разлога зашто је толико проблематично да се термин минимализам употребљава у сваком контексту, сем када се појави у евидентно правом. Због тога, ако желимо да правилно употребимо термин у дискусији о архитектури, основно је да прво испитамо ове различите мотивације.

Настанак

Архитектонска критика је произвела три главне хипотезе (Veltese 1996: 169), које се односе на настанак и појаву минимализма у области дизајна и архитектуре:

- Пронађена је нова грађа, од деведесетих година прошлог века, када се минимализам нашао у опозицији са формалистичком неумереношћу осамдесетих година, али ствараоци из овог периода се одричу свог сопственог доприноса (Luis Barragan и AD Fronzoni, на пример) да су направили нешто добро пре овог времена.

- Минимализам као последица опште економске кризе према којој дизајнерске компаније нуде нове моделе умерености, једноставности и прибраности који много више одговарају новој фази, али ове хипотезе су коначно такође подложне многим примедбама.

- Минимализам као периодични повратак или „константна појава у естетици, увек способна за алтернацију са естетиком орнамената и неумерености, у покрету који је такође условљен економским таласањем.“ Ова трећа хипотеза изгледа да ужива највећу општу сагласност међу критичарима, али и она се чини застарелом, због своје претеране узнемирености према потреби класификације и каталогизације.

Утицај уметности на појаву минимализма у архитектури је опште прихваћена ствар. „За термин минимализам, без обзира шта се под тим подразумева, сигурно је да им се корени налазе у минималној уметности, тј. предмету који може бити прецизно лоциран у историји уметности“ (Zumthor 1998: 24). Термин „минимализам“ се сада употребљава дескриптивно, да укаже на стил обележен извесним аскетизмом у уметности, архитектури и дизајну. Значење је проширено и као естетска идеја или тренд на друге аспекте нашег живота и обухвата неке карактеристике као што су једноставност, формална редукација, чистота линије и одсуство ручне израде ради давања предности индустријском процесу и материјалима. Било како било, захваљујући визуелним уметностима, о овом термину може да се говори на прецизан начин само на основу две базичне претпоставке: у оквиру историјског контекста који се базира на стилу - покрету у уметности (углавном скулптуре и дефиниције тродимензионалних комада из шездесетих година прошлог века) или као стил са друге стране апстракције, у коме је геометрија истакнути извор. Ако употребимо овај други приступ, минимализам се појавио у пракси са првим авангардним покретима, као на пример у супрематизму Казимира Маљевича (Kasimir Malevich), у групи Де Стијл (De Stijl), код Ел Лисицког (El Lissitzky), исто као и код апстрактних сликара конструктивизма Александра Родченка (Alexander Rodchenko) и Наума Габоа (Naum Gabo), затим Антона Певснера (Anton Pevsner), Владимира Татлина (Vladimir Tatlin) и Ђорџа Ватонгерлоа (George Vatongerloo), а може се пронаћи и код Пиета Мондриана (Piet Mondriana) и Јозефа Алберса (Josef Albers). Али, изван овог историјског контекста можемо наићи на познату реакцију да уметничку креацију неупотребљивих објеката треба одбацивати, и то код неких других уметника, као што су Доналд Џад (Donald Judd) или Тони Смит (Tony Smith). Она је усмерена на америчку индустријску продукцију у друштву, дефинисану естетском и физичком контролом великих компанија.

У делу „Аспекти минималне архитектуре“ (1994) један Баесеов ентеријер (Alberto Campo Baeza) приказан је поред илустрације Џадове Чинати фондације (Chinati Foundation) у Тексасу. Разлог за ово је компликованији, јер није заснован само на формалним сличностима, као што су велике димензије, употреба индустријских материјала и представљање продукта, већ и на упутству од стране уметника минимализма. У ствари, у периоду од 1980. до 1990. Џад је стално писао о архитектури. Мењао је постојеће објекте и прaviо скице за пројекте од којих су неки реализовани. Дизајнирао је

намештај који се производио у серијама. Његова позиција је била јасна, манифестовала се на изложбама, на пример инсталација „Stage Set“ коју је дизајнирао за аустријски музеј „Примењених уметности“ у Бечу 1991. Цадова позиција 1980. - тих морала је да одговара многим архитектима, нарочито европским, који су желели да се ослободе од стилских ограничења постмодерне архитектуре. Због тога је била добродошла свака претпоставка о односу између уметности минимализма и архитектуре. На пример, за овакав став често је цитирано виђење Смита (Tony Smith), који је у својој каријери као архитекта често био заговорник блискости између архитектуре и уметности минимализма.

Други оригинални приступ теми може се наћи у тенденцији Карла Андреа (Carl Andre), Дана Флавина (Dan Flavin) и Роберта Мориса (Robert Morris) да подстакну контраверзност, тако што дело уметника идентификују са објектом. Естетска позадина ове идеологије је легат Марсела Дишампа (Marcel Duchamp) „Припремљено“ (Ready-made), као и утицај Константина Бранкузија (Constantin Brancusi) у развоју скулптуре која стоји на граници разматрања као уметничког дела, са становишта традиционалног приступа. Ова тензија у минималистичком покрету између две струје, једне у контексту индустријске естетике, друге у алтернативи између процене објекта да ли је он уметност или не, одвела је америчку уметност шездесетих година до тачке непредвидивих теоретских и психолошких дискусија. У овом контексту, имамо уметнике у различитим земљама који су касније радили на разјашњавању питања о уметниковом односу са друштвом. У континенталном делу Европе то су били Јозеф Беис (Joseph Beuys), Ивес Клаин (Yves Klein) и Пиеро Манцони (Piero Manzoni), у Енглеској Антони Каро (Anthony Caro) и Вилијам Тамбул (William Tumbull), у Америци Елсворт Кели (Ellsworth Kelly), Френк Стела (Frank Stella) и Карл Андре (Carl Andre). За уметничког критичара Кенета Бекера (Kenneth Baker) најочљивија разлика између европских и америчких уметника лежи у чињеници да су први порушили конвенције о подржавању уметности од остатка реалности, тако што су бирали оне материјале који могу да прикажу метафоричну субјективност. Ово је случај са Беисом, који је креирао скулптуре у салу, филцу и гуми.



Сл.1. Доналд Џад: Инсталација, Музеј америчке уметности Витни, Њујорк, 1968. / Fig.1. View of installation, Whitney Museum of American Art, NY, 1968.

Сл.2. Роберт Морис: Шперплоча показује, Зелена галерија, Њујорк, 1970. / Fig.2. Robert Morris: Plywood Show, Green Gallery, NY, 1970.

Андре, Џад и Морис су одбијали било који вид метармофозе предмета како би досегли већу прецизност у својим уметничким радовима. То показују њихова дела, на пример: Доналд Џад - Инсталација, Музеј америчке уметности Витни, Њујорк, 1968. (Сл. 1.) и Роберт Морис - Шперплоча показује, Зелена галерија, Њујорк, 1970. (Сл. 2) (Marzona 2009: 17,23). Из америчке перспективе минимализам је виђен као реакциони период позициониран насупрот уобичајеног просперитета државе која има социјално осигурање за све грађане. То је питање које песник и филозоф Ралф Емерсон (Ralph Waldo Emerson) описује као колизију између државе као политичке демократије и амбиције капитализма који је генерисан у истом периоду. Овај период садржи фрустрирајућу идеју америчке једноставности, посматрану као национални идеал који треба досегнути

и модел понашања који треба пратити, као противтежу сувишном у материјализму, чија је главна особина индивидуализам. Трагање за естетским разјашњењем преко минимализма у уметничкој функцији и кроз уметнички предмет као још један објекат који треба да буде прихваћен као начин приказивања супротности и идеолошких аспеката, потиче из америчког друштва из његових сегмената као што су нпр. Шејкерси (Shakers). Минимализам, углавном развијен у Њујорку, брзо је пустио корење захваљујући процени о прагматизму у америчкој култури. Он је произашао из филозофије Чарлса Пирса (Charles Peirce) и Вилијема Џејмса (William James), одбране функционалних и упрошћених аспеката присутних у дизајну намештаја Шејкерса, научног реализма Томаса Ијкинса (Thomas Eakins), фотографије Паула Стренда (Paul Strand) и Валкера Ивенса (Walker Evans) и у поезији Вилијемса Карлоса (Williams Carlos) и Маријане Мур (Marianne Moore) (Collins Design 2004: 35-37).

Развој

Чишћење интровертног из архитектуре је једна од основних одлика есенцијалног минимализма, тј. минимализма у његовој почетној фази. Есенцијални минимализам се често разликује квалитетом интроспекције (самопосматрања) и интроверзије (учаурености), он трансформише зграду у објекат са перфектном спољном формом и површинама, које не откривају ништа о конструкцији или функцији (Ruby, Sachs, Ursprung 2003: 16-26). Само неколико зграда из ове категорије кореспондира са спољним светом, преко своје делимичне или потпуне провидности. Генерално узевши, архитектонски објекти повлаче јасну линију између себе и свога, често хетерогеног окружења и представљају гледиште да “најмање је највише” („least is most“), што може бити схваћено на два начина. Са једне стране може бити схваћено као покушај да се на импозантан начин постигну уздржавање и ред, а са друге као критика архитектуре од стране окружења, које социјалне услове сматра за превасходно значајне. У исто време, нарочита елеганција стила се инверзно одражава у следећем: есенцијални минимализам обезбеђује, не без извесне ироније, одговарајућу архитектонску формулу за нарочито престижне поруџбине у домену јавног, пословног и приватног сектора.

Интерес за чишћење савремене културе од хибрида и загађења представља константну реторичку тему есенцијалног минимализма. Дизајнер Масимо Вигнели (Massimo Vignelli) види у минимализму не стил већ „високо досегнуту реакцију на буку, визуелну

буку која ремети мир и свакодневницу“ нашег времена. Гледано са становишта јасности и чистоте, минимална архитектура није чист аскетизам, већ је део перцептуалне терапије који третира предмет уништен постмодернизмом. Минимална архитектура, према Маги Тои (Maggie Toy), дозвољава живљење у томе: „Ослободити се свакодневне гужве у животу и опустити се у тихом, елегантно једноставном окружењу, ослобођен стреса и гужве, што омогућава простор“ (Toy 1999: 23-26). Постоји нешто бизарно у овом терапеутском погледу и то треба објаснити, доследно, као једну од примарних карактеристика есенцијалног минимализма: спољно самоглагодавање објекта. Зграда готово херметички затворена споља има, гледано са овог терапеутског становишта, функцију нетакнутог заштитног плашта који нас штити од опасности из спољњег света. Ентеријер зграде постаје ванвременски у реалности и у њему се нуди последње уточиште изгубљеном редоследу ствари.

Пример у коме се приказује како је врста архитектонског реалног менаџмента примењена са канонском чистотом јесте Центар технолошких иновација Балеар (Centro Balear de Inovacion Tecnologica), Инка, Мајорка, Шпанија, 1999, (сл. 3). Уместо да земљиште за изградњу пословног простора препусти бездушној реалности пословног парка на Мајорки, Баесе (Alberto Campo Baeza) је троугаоно земљиште затворио, континуалним граничним зидом који је врло ефектно омогућио околини да нестане из видокруга. Канцеларије су лоциране у комплетно застакљеним павиљонима из којих се може гледати или у „тајну башту“ у центру дворишта или у континуални гранични зид. Свет споља постоји само ако се изоставе и башта и зид. Баеса третира архитектуру као чисто спољње место, унутрашњи свет није му интересантан, као ни питање како свет из спољашње средине разуме тај унутрашњи свет. Овакав ауторски став објашњава зашто се његови пројекти увек приказују без фотографија ентеријера (Bertoni 2002: 194-195).

Кућа Асума, Осака, 1975. (сл. 4) пример је елиминације спољњег света, што је близак мотив у урбанизму једнопородичних кућа Тадаа Анда из периода 1970. – 1980., у којима је он формулисао критику хетерогеног урбанизма јапанских градова. „Монотоност нашег окружења открива како је безосећајно предати се и уронити у њега.“ (Ando 1995: 126-132). За Анда једини могући начин сналажења у овом контексту јесте негирање окружења у потпуности. Његови погледи обликују бетонске зидове без прозора. Ови простори су, по правилу, осветљени изнутра, из спољњег простора који је интегрисан у кући. Простор је још увек климатски повезан



Сл. 3. Алберто Кампо Баесе: Центар технолошких иновација Балеар, Мајорка, Шпанија, 1999. / Fig. 3. Alberto Campo Baeza: Centro Balear de Innovacion Tecnologica, Majorca, Spain 1999.

Сл. 4. Тадао Андо: Кућа Асума, Осака, 1975. / Fig.4. Tadao Ando: Asuma House, Osaka, 1975.

са спољашњошћу, али је комплетно условљен простором ентерије-ра.

Према спољашности, Андове куће остварују ефекат сличан оном који креирају скулптуре минимализма. Погледи посматрача не налазе детаље који их могу одморити на глатким површинама објеката Доналда Џада, Роберта Мориса или Тонија Смита, и готово импулсивно завршавају истраживање ових креација тако што

настављају да лутају по галеријском простору. Исто тако и наш поглед почиње да клизи по досадним бетонским фасадама Андових градских кућа, уместо да се развија интересовање за структуре суседних објеката (Evergreen 2005: 036-041). Било како било, ово дијалектично активирање спољњег урбаног простора, узроковано градитељском апстракцијом, изгледа као случајни ефекат. Суштински, Андо прати класично јапанско отварање куће према пејсажу. Он то чини када год му је у контексту понуђен пејсаж одређеног квалитета, као на пример код Цркве на води (Church on the Water, Nakkaido, Japan, 1988). Када земљиште за изградњу не пружа тражени амбијентални квалитет, Андо затвара свој објекат од његовог окружења и однос према спољашности, компензује креирајући „имплантант“ спољна врата, као што је то учинио на Кући Асума.

Редукција као критика потрошачког друштва је следећа карактеристика у развоју есенцијалног минимализма. Сетимо се шта је рекао Еразмо Ротердамски: „Човек грешит кад мисли да је срећа у стварима, у ономе што нас окружава; она зависи од мишљења које имамо о тим стварима.“

Један од првих архитеката у свету који је примењивао редукцију је управо Тадао Андо, који је од глаткости свог бетона направио свој лични препознатљив знак, и то управо у раним 1980, тј. пре појаве архитектонског минимализма. Одбацивање савременог града, као и интерна емиграција у Андовој архитектури представља моралну критику касног капиталистичког друштва. Андо сагледава континуалну стимулацију жеља као озбиљну претњу објекту. „Када се једном жеља приближи перфекцији, она почиње да расте брже и стимулише и друге амбиције. Човек улази у бескрајни круг и постаје доминантан помоћу својих властитих жеља“, писао је Андо. Архитектура која се заснива на редукцији може да помогне људима да открију своје праве суштинске жеље. „Поједностављење кроз елиминацију свих површинских декорација, примена минималних симетричних композиција и ограничавање материјала представљају изазов савремене цивилизације.“ (Ando 1995: 224-226).

Овакав приступ има и Џон Поусон (John Pawson), чије је дело према многим – својеврсно отелотворење минимализма у архитектури (Stoquis 2006: 4-10). Његов рад је дефинисан хладном елеганцијом и контролисаним умањивањем. Он редукцију архитектуру сагледава као критичку корекцију западног потрошачког друштва. „Док у 19. веку удобно намештена кућа није имала више од неколико стотина предмета, ми се данас у нашим домовима гушимо од предмета.“ (Powson 1996: 10). У намери да разоткрије

скривени значај нашег постојања, Поусон се окреће моралном интегритету естетске редукције која је садржана у јапанској дефиницији „wabi“ (добровољно сиромаштво). Као архитектонске референце, Поусон цитира архитектуру Шејкера, религиозне заједнице која се заснива на Квекерима, са добровољним начином живота који је диригован од вере, кроз сексуалну апстиненцију, одбијање контакта са друштвом, као и забрану употребе декорације и орнамената. Следећа референца је архитектура Цистерцијанаца. Поусонов опис цистерцијанске архитектуре је такав да су орнамент и декорација виђени као луксуз који би могао да разори обожавање Бога (Powson 1996: 14).

Дијаметрална супротност – сумња у комерцијалне аспекте потрошње се манифестовала преко популарности термина „минимализам“ у архитектури у касним осамдесетим, захваљујући плодној сарадњи појединих модних креатора и архитеката, пре свега у Лондону и Њујорку. Тако је популаризација термина минимализам у знатној мери везана за промену у комерцијалној стратегији, која је почела када је неколико дизајнера одлучило да престане са класичним излагањем своје робе. Власници бутика су настојали да прикажу своје производе усвајајући изложбену традицију уметничких галерија. Оваква идентификација водила је томе да роба може да стекне ауру уметничког дела, наравно, асоцијација између производа и уметничког рада није била нова. Слике и скулптуре изложене у галерији су такође биле за продају. Бутици Келвина Клина (Calvin Klein), Џорџа Арманија (George Armani), Исеи Мијаке (Issey Miyake), Џил Сендера (Jill Sander), Доне Каран (Donna Karan) и Ботега Венете (Bottega Veneta) су изградили своју сопствену препознатљиву естетику, која је била заснована на једноставности, употреби беле боје, хладне светлости, великим просторима са неколико приказаних објеката и са минимумом намештаја. Архитекти, који су аутори ових бутика: Џон Поусон, Петер Марино (Peter Marino), Дејвид Чиперфилд (David Chipperfield), Стантон Вилијамс (Stanton Williams), Клаудио Силвестрин (Claudio Silvestrin), Михаел Габелини (Michael Gabellini), Франсоа де Менил (Francois de Menil), Данијел Ровен (Daniel Rowen), називали су себе минималистима. Они су често имали могућност да употребе комаде намештаја које је дизајнирао Доналд Џад, или да третирају осветљење тако да подсећа на Џејмса Турела (James Turrell). Неки од ових архитеката су се раније бавили дизајном галерија и њихов каснији однос са минималистичком скулптуром проистекао је из тог искуства. Било како било, догодила се транспозиција оба елемента и садржаја и

простора у коме се налази садржај. Бројни су разлози због којих су минималистички бутици замишљени као уметничке галерије. Сем галерије постоје и други типови простора, са намером да се предмети представе под најбољим условима.

У Бутику за Арманија, у Њујорку, 1995. (сл. 5) Петар Марино представља просторну конструкцију која делује истовремено и као контејнер и као представник нечега тако ефемерног, као што је мода. Марино је одлучио да се ухвати у коштац са овим почетним парадоксом, тако што је одабрао мање кинематографски, мање визуелни, мање хедонистички начин редукције, облик који мање говори о потрошњи и уместо тога више обавештава преко празнине и рефлексије. Много критикована због своје равнодушности и изгледа према окружењу у урбаном контексту, ова зграда је „бела кутија“ која се залаже против тамне позадине старих конструкција од цигле у свом окружењу. Ова тамна позадина, са патином насталом временом, претвара Маринов објекат у „идеални“ објекат, сјајни, апстрактни контејнер који је нетакнут од стране погрешног утицаја града.

Један други бутик је нешто раније скренуо пажњу јавности на свог аутора. Био је то Клајнов бутик у Медисон авенији (Calvin Klein Madison Avenue), Њујорк, 1996, (сл. 6) у једној од најпрестижнијих светских луксузних комерцијалних зона у Њујорку. Клајнова основна замисао била је да се формира простор у коме ће он изнети своје идеје, ставове и лични поглед на моду, а не само простор за продају производа. Његову личну идеју о лепоти и луксузу спровео је Џон Поусон, који је у истом духу објединио простор, намештај и осветљење и тако материјализовао Клајнов мото: „У Њујорку луксуз чине простор и светлост“.

За Поусоновог ранијег пословног партнера Клаудија Силвестрина, Цистерцијанска архитектура без орнамената такође формира један виши извор инспирације за његов рад, где захваљујући његовим властитим речима, главни интерес лежи у „сумњи у конвенционалне аспекте потрошње“. За потпуно разумевање и дубље сагледавање овог тврђења, мора се имати у виду да је од 1999. Силвестрин одговоран за Арманијеву „светску архитектонску слику“, тако што је дизајнирао бутике Ђорџо Армани („Giorgio Armani“) у 18 градова широм света (Vignelli, Bertoni 1999: 226).

Минимализам је полако улазио у јавни живот и на други начин. Канадски новинар Тајлер Бру (Tyler Brue), употребио је минимализам као атмосферу лајт мотива у своме магазину о стилу живљења „Зидне новине“ („Wallpaper“), основаног 1997. Дозволио је



сл. 5. Петар Марино: Бутик Армани, Њујорк, 1995. /Fig.5. Peter Marino: Giorgio Armani Boutique, New York, 1995.

сл. 6. Џон Поусон: Бутик Келвин Клајн Медисон Авенија, Њујорк, 1996. / Fig. 6. John Powson: Calvin Klein Madison Avenue Boutique, New York, 1996.

минималистичку презентацију робе, тако што је приказивао фотографије модела у тренду најновије дизајнерске моде у атмосфери у чијој је позадини била минималистичка архитектура, тако да је она често силазила са пасивне позадине и сама постајала производ, односно њен духовни значај је прерастао у свакодневни културни приказ, па је тако извршена транслација минимализма - из архитектонског стила у стил живљења.

Објективност архитектуре или њена самопрезентација најбоље се може сагледати у радовима немачко-швајцарских архитеката. Како би се оградиле од културног конфликта, они су развили радикалну редукцију која надмашује чак и Мисово схватање „мање је више“. Када год би Мис редуковао архитектонски омотач у циљу да

открије логику структуре, ови архитекти, који су традицију високо квалитетне швајцарске производње инкорпорирали у архитектуру, учинили су да структура потпуно нестане у ентеријеру затвореног блока. Зграда престаје да буде зграда, са намером да постане у потпуности објекат који не представља нити своју функцију нити конструкцију, већ само интелектуалну идеју о реду у коме се огледају хаотични услови окружења.

За архитектуру немачког говорног подручја у Швајцарској, која представља значајан сектор есенцијалног минимализма и њен однос према минималистичкој уметности, било је без сумње добродошло значење о сопственом позиционирању у ситуацији осамдесетих година у архитектури. Када се ради о стиливима ове епохе, знамо, доминантни су били постмодернизам и деконструктивизам, две тенденције од којих су се швајцарско-немачки минималисти, да поменемо само неке као сто су Динер и Динер (Diener и Diener), Гигон и Гујер (Gigon и Guyer), Мајли и Петер (Meili и Peter), потпуно дистанцирали. Еклектично узбуђење постмодернистичког стила им је било исто тако сумњиво као и формална комплексност и теоретска склоност ка деконструктивизму. Они су спречили концептуалне спољне препоруке архитектуре, тј. референтно према систему „страни“ у архитектури са интроспекциом базираном на „суштинским архитектонским“ вредностима. Уместо приступа архитектури користећи филозофске и лингвистичке процесе, или оне прилагођене из природних наука, као што је случај са Петером Ајзенманом (Peter Aisenmann), интелектуалним претходником деконструктивне архитектуре, швајцарски минималисти су били заинтересовани за нову „самопрезентацију“ архитектуре. Принцип редукције овде је сачуван у смислу „одбране истине и задовољства у посматрању антипропагандне форме под потпуно конфузним културним околностима“.

Следећа два примера, музеј и пријемни павиљон, представљају типичне минималистичке објекте. Музеј у Винтертуру, Швајцарска, 1993-95. (сл. 7), аутори Гигон и Гујер (Annette Gigon и Mike Guyer), може бити позициониран врло блиско са бројним принципима минималистичке уметности. Као привремени објекат, макар и теоретски, то је објекат чији је век трајања лимитиран, у значењу његове савремене појаве, или његов изглед као минималистичког уметничког дела разликује се знатно од старијих музејских објеката подигнутих од 1913. Овде је присутна и тема експанзије, која је тако важна у минималистичкој уметности. Пријемни павиљон на гробљу Зоргвилиед, у Амстелвену, у Холандији, 1995-98. (сл.

8), аутор Клаус ен Кан (Claus en Kaan), представља пажљиво позиционирани пример апстрактне архитектуре, који заједно са погребним холем из 1930. креира специјалан контекст. Једноставан бели објекат израста директно из земљишта покривеног гробовима, његов снажни кров оријентисан према старом објекту, дефинише нови спољни простор између две структуре. Намера аутора је била да створи „невидљиву архитектуру“, која може да се чита и као „метафора одсуства“ и чак у позитивној атмосфери може на неки начин да умирује осећања губитка.



Сл. 7. Гигон и Гујер: Музеј уметности у Винтертуру, Швајцарска, 1993-95.
/ Fig.7. Annette Gigon & Mike Guyer: Winterthur Museum of Art, Winterthur, Switzerland, 1993-95.

Сл. 8. Клаус ен Кан: Пријемна зграда, Зоргвлиед гробље, Амстелвен, Холандија, 1995-98. / Fig.8. Claus en Kaan: Reception Pavilion Zorgvlied Cemetery, Amstelveen, The Netherlands, 1995-98.

Суштина

Остваривање јединства између архитектуре и њеног места или суштина меморије у архитектури је једна од основних одлика минимализма. И као што је рекао Кенго Кума (приликом предавања у оквиру Салона архитектуре у Београду 2006.): „Архитектура је фасцинантна област ... специфичност локалитета ће постати норма у архитектури 21. века.“

Добитник Притцкерове награде 2009. године, Петер Цумтор (Peter Zumthor) је аутор који је често цитиран као главна фигура минимализма, мада он сам негира било какву везу са покретом. Његов успешни покушај да пружи конкретну форму, употребљавајући простор, волумен и површине, према апстрактним техничким захтевима савремене идеје једноставности је ултимативно заснован на осећању места, пре него на естетској формули. „За мене постоји лепа тишина о зградама коју повезујем с појмовима као што су опуштеност, саморазумљивост, трајање, присутност и интегритет, али и топлина и осетљивост, бити оним самим за себе, бити зградом, не приказивати нешто, него бити нешто.“ (Zumthor 1999: 30). Он често употребљава занатски приступ материјалу, како би удахнуо нови живот аури пролазности времена и региона. Веровање у концентрисану суштину архитектуре, која се јасно разликује од онога што није архитектура, лежи у основи рада Петера Цумтора:

„Ја верујем да архитектура данас треба да се рефлектује на одређеним пословима и могућностима који су искључиво и само њени. Архитектура није превозно средство или симбол за ствари које не припадају њеној суштини. У друштву које поздравља небитно, архитектура може да се одупире, спречавајући тако губитак форме и значења, кроз говор својим сопственим језиком.“ (Zumthor 1998: 22).

Цумтор заузима специјално место међу представницима такозваног „швајцарског минимализма“. Оно што је минималистичко у његовом делу је у крајњој линији израз темељне метафизичке културе о запамћеним местима или предметима. Он сваки свој објекат сагледава као један „омотач и позадину за живот који се одвија у и око њега.“ (Zumthor 1998: 22). Значење празнине коју ови објекти остварују лежи у начину на који они дозвољавају објекту да их квази - духовно сагледа:

„Наше опажајне способности расту тихо, без предрасуда и без присвајања. Оне се пробијају између знакова и симбола, оне су отворене, празне. То је као да можемо нешто да видимо, али не можемо на то да фокусирамо своју свест. Овде, у том перцепционом вакууму, мемо-

рија може покрити површину, меморија која изгледа као да је изашла из понора времена.“ (Zumthor 1998: 22).

За Цумторову меморију пресудан је услов остваривање јединства између архитектуре и њеног места:

„Ја сматрам да зграде које постану поступно прихватљиве у свом окружењу морају имати способност да су по укусу наших емоција и мишљења на различите начине. Али, како су наша осећања и разумевање укоренењени у прошлости, наша осећања у вези са објектом морају поштовати процес памћења.“ (Zumthor 1998: 22).

Материјал је један од пресудних катализатора у процесу памћења. На пример, у Стамбеном комплексу за старе особе, Масанс, Швајцарска (1993), Цумтор је врло свесно употребио материјале који су кориснике подсећали на њихов дом из ранијег живота у околним селима: лакирано дрво и туфа камен. Намера је била да ови материјали учине да се корисници осећају као да се поново налазе у својим кућама, које су само премештене на друго место. Идеју о употреби старе технике, чији је значај у досезању иновације кроз континуитет, Цумтор је остварио у кући Гугалин, сл. 9, где је наравно поново применио материјал из окружења – дрво.

У Термалној бањи, Валс, Швајцарска (1996), сл. 10, Цумтор је обложио подземна купатила гнајсом који је ископан у каменолому у планинама, удаљеном 1000 метара од локације. Идеја о примени природних ресурса је врло јасна: купатила су направљена од истог камена као и планина у коју су укопана и из које извире топла вода која се користи у базенима. За Цумтора, купатило је средство које може довести човека у контакт са есенцијалном сржи његовог постојања. У складу са својим ставовима, Цумтор цитира Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) и каже

„да је филозоф дао назив “Bauen, Wohnen, Denken” једном есеју у којем образлаже шта значи када човек гради кућу и живи на специфичном месту. Изградња, становање, и размишљање су активности које иду заједно и које човек употребљава као начин да научи и да буде део света. Хајдегер је сматрао да наше мишљење, онолико апстрактно колико може да изгледа, стоји у чврстој вези са нашим искуством места. Ово има неке везе са чињеницом да човек постоји на месту, да од места на коме је он формира свој однос према свету - или једноставно, он живи у свету“ (Zumthor 1999: 122).

Тадао Андо је аутор објекта Болница за жене и децу Чидарта, у Бутвалу, Непал (1998), сл. 11. Испоштован је традиционално основни грађевински материјал у Непалу - опека, док је армирано бетонска носећа конструкција видљива само код стубова који



Сл. 9. Петер Цумтор: Кућа Гугалин у кантону Граубунден, Швајцарска, 1990-94. / Fig.9. Peter Zumthor: Gugalin House, Versam, Canton of Graubunden, Switzerland, 1990-94.

Сл. 10. Петер Цумтор: Термална бања, Валс, Швајцарска, 1996. / Fig. 10. Peter Zumthor: Thermal Bath, Vals, Canton of Graubunden, Switzerland, 1996.

премошћавају велике распоне. Тај бетон није препознатљиви Андоов бетон у естетском смислу, јер је аутор поштовао традицију (неварску архитектуру) и могућности средине (Василски 2009: 477-482).

Сличан пример је и Кућа Нојендорф на Мајорки, из 1989. Клаудија Силвестрина (Claudio Silvestrin), сл.12. Ова структура израста из земље на којој стоји: боја фасаде је направљена из локалног пигмента боје земље помешаног са кречом, локални камен покрива

поводе унутра и споља и тако формира тело објекта - непомичне столове, клупе и базен. Права, степенаста стаза дужине 110 метара води до куће. Свуда овде су природа и архитектура осмишљене тако да се међусобно преклапају и надопуњују.



Сл. 11. Тадао Андо: Болница за жене и децу Чидарта, Бутвал, Непал, 1998. / Fig.11. Tadao Ando: Chiddhartha Children and Women's Hospital, Butwal, Nepal, 1998.

Сл. 12. Клаудио Силвестрин: Кућа Нојендорф, Мајорка, Шпанија, 1989. / Fig.12. Claudio Silvestrin: Neuendorf House, Majorca, Spain, 1989.

И многи други примери показују да „минимализам открива невидљиво, ...све што лежи у дубини до које речи не могу стићи. Слушајући архитектуру и архитектуру места која се црпи равно из невидљиве мреже која постоји у стварности, али која још увек чека да буде извучена на светлост.“ (Carmagnola Pasca 1996: 29).

Минимализам код нас

Минимализам у архитектури представља појаву која је карактеристична за естетски високо развијена друштва. Његов утицај у свету се шири и продире у све категорије архитектуре, у већој или мањој мери, некада јасно, некада само у назнакама.

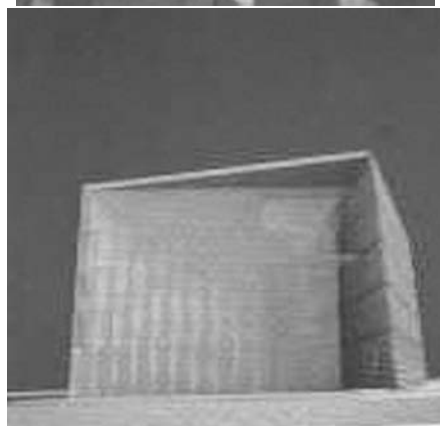
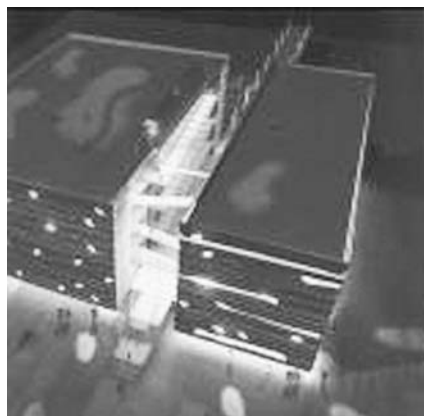
У Србији, минимализам није могуће пратити у развојном облику, мада је могуће о њему говорити у оквиру наше вернакуларне архитектуре (Стевовић, Василски 2009: 006-016). Јавља се само у траговима код појединих стваралаца, нпр. Стамбени блок на Дедињу (2003), аутори Јован Митровић и Дејан Миљковић. У односу на изведене објекте, минимализам је више заступљен у конкурсним радовима (нпр. Бранислав Митровић: Мачванска улица, Београд, 2007, сл. 13. и Мустафа Мусић: Хотел, Београд, 2007, сл. 14, (2008: 149-154). Архитекта Милан Максимовић је написао монографију о свом досадашњем стваралаштву у домену архитектуре и урбанизма (Максимовић 2007), у којој се његово опредељење за минимализам потврђује преко конкурсних радова: (нпр. Пословни центар у Бања Луци, 1999. и Хотел у Рајићевој улици у Београду 1998.). Заступљеност минимализма у конкурсним пројектима се можда може објаснити чињеницом да они омогућавају сагледавање идејних погледа и тенденција које су доминантне на светској архитектонској сцени.

Последњих година, у нашој средини, минимализам се све више појављује у ентеријеру (нпр. Зоран Абадић: Ентеријер породичне куће у Београду, сл. 15). На 30. салону архитектуре у Београду, 2008. године признање у категорији „Ентеријер“ додељено је Ђорђу Гецу, Даниели Станковић и Невени Стојовић за ноћни клуб „The Tube“ у Симиној улици 21 у Београду - за атмосферу и свеукупност дизајна (Василски 2008ц: 447-452). Сетимо се и ентеријера хотела „Самотлор“ у Нижњевартовску (1993-94), чији су аутори били Светислав Мартиновић и Богдан Славица (Малдини интернет).

Имајући у виду широке могућности уклапања оваквих објеката у животну средину, можемо се надати да нам у будућности предстоји афирмација минимализма, како бисмо направили корак напред. „Треба сањати и веровати да ће се снови остварити“ (Тадао Андо, Истанбул, 22. ВИА интернационални конгрес архитектуре).

Закључак

„Следбеници Демокрита, најранијег минималисте, покушали су да изброје мноштво форми и да истакну креативност реконструишући



сл.13. Бранислав Митровић: Мачванска улица, Београд, 2007. (конкурсни пројекат). / Fig.13. Branislav Mitrović: Mačvanska street, Belgrade, 2007. (competition design).

сл.14. Мустафа Мусић: Хотел, Београд, 2007. (конкурсни пројекат). / Fig.14. Mustafa Musić: Hotel, Belgrade, 2007. (competition design).

свет који није никада постојао, изузев у мислима – користећи црну и белу. Али, постмодернизам изгледа да је заменио Демокрита, сиромаштво са елегантним Епикуровим сиромаштвом, производом презасићености мноштва. Присутно је трагање за празнином и разликама производа изобиља, проналажење једнакости ствари кроз слике.“ (Carmagnola, Pasca 1996: 29).

Минимални сензибилитет тражи равнотежу између материјалног и духовног, између физичких квалитета и апстракције, између свакодневног и апсолутног. Он оставља трагове у садашњости и гради нову будућност или, како би рекао Карл Андре (Carl Andre):



сл.15. Зоран Абадић: Ентеријер породичне куће, Београд, 2005. / Fig. 15.
Zoran Abadić: Family house interior design, Belgrade, 2005.

сл.16. Ђорђе Геџ, Даниела Станковић и Невена Стојковић: Ноћни клуб
„The Tube“ у Симиној улици 21 у Београду / Fig.16. Ђорђе Геџ, Даниела
Stanković i Nevena Stojović: Night club „The Tube“ in Simina street no. 21,
Belgrade, 2007.

„Уметност је оно што ми чинимо. Култура је оно што је нама учињено“ („ Art is what we do. Culture is what is done to us.“).

На исти начин као што су грчки храмови били лоцирани на простору „одсеченом“ на небу („temnere“, и одатле „templum“) од стране древног пророка, минималистичка архитектонска конструкција је супстанција празнине коју њена суштина чини видљивом и запамтљивом. Минимализам, то је начин размишљања, искуство које се стиче читавог живота – трагање за суштином и одбацивање свега сувишног. То је израз тежње да се кроз животни простор човека пронађу чистота, прозирност и хармонија једноставности самог живљења. Како “постоји савремена потреба за редом, једноставношћу и чистотом који појединачно долазе из историје, оних

примера суштинског за којим постоји нарастајућа ургентна потреба, и на који се може на неки начин бацити ново светло” (Василски 2010: 29-40), архитекта је тај, сетимо се речи Добровића, који као „стваралац нове просторно-временске уметности, као мајстор-режисер највећег домета“, постаје креатор самог живота (Добровић 1960: 10-11). Ако архитектуру формирамо истински добро, онда ће за узврат и она формирати нас. А минимализам у архитектури управо то омогућава.

Референце

- Ando 1995: T. Ando, *Interior, Exterior*, in *Tadao Ando: Complete Works*, Francesco Dal Co, London.
- Bertoni 2002: F. Bertoni, *Minimalist architecture*, Birkhauser, Basel.
- Василски 2008а: Д. Василски, *Минимализам као цивилизацијска парадигма на почетку XXI века* „Архитектура и урбанизам“, 22 - 23, Београд, 14-24.
- Василски 2008б: Д. Василски, *Херцог и Де Мојрон и њихов ушћицај на развој минимализма у архитектури*, Изградња, 3-4, Београд, 99-104.
- Василски 2008ц: Д. Василски, *Простор као прошагонист - минимализам у ентеријеру*, Изградња, 10 - 11, Београд 447- 452.
- Василски 2009: Д. Василски, *Архитектура Нејала - Неварска архитектура као ехо Хималаја*, Изградња, 9-10, Београд, 477-482.
- Василски 2010: Д. Василски, *Једноставност у архитектури - од идеје у модерној архитектури до ђура минимализма данас*“, Изградња, 1-2, Београд, 29-40.
- Veltez 1996: A. Veltese, *Semplicita minimale nell'arte: fiume carsico o movimento specifico?*, in Carmagnola, F., Pasca, V. *Minimalismo*, Lupetti, Milano, 169.
- Vigneli, Bertoni 1999: M. Vignelli, F. Bertoni, *Claudio Sulvestrin*, Firenze, Octavo, 226.
- Добровић 1960: Н. Добровић, *Покренутошћ простора - Берџсонове „Динамичке схеме - Нова ликовна средина“*, Човјек и простор, 100, Загреб 10-11.
- Evrgrin 2005: Evergreen, *Minimalist Interiors*, Koeln, Taschen Gmbh.
- Zabalbesko, Markos 2000: A. Zabalbeascoa, R.J., Marcos, *Minimalisms*, Barcelona Karmagnola, Paska 1996: F. Carmagnola, V. Pasca, *Minimalismo*, Lupetti, Milano, 29.
- Kolins dizajn 2004: Collins Design, *Minimalism Design Source*, New York, Harper Collins Publishers.
- Krokis 2006: Croquis, *John Powson 1995-2005* Madrid, Croquis editorial.
- Максимовић 2007: М. Максимовић, *Архитектура и*, Архитектонски факултет, Београд.

- Малдини: *Стилилови и покретии у српској архитектури крајем XX и почетком XXI века*, <http://pulse.sm-art.info/category/arhitektura/> 05.04.2010.
- Marcona 2009: D. Marzona, *Minimal Art*, Koln, Taschen Pouson 1996: J. Powson, *Minimum*, Phaidon, London.
- Rabi, Saš, Arsprung 2003: I&A. Ruby, A. Sachs, Ph. Ursprung, *Minimal Architecture*, New York, Prestel.
- Serami 1998: V. Cerami, *C'era una volta il rumore del silenzio*, La Repubblica del. 24.11.1998.
- Стевовић, Василски 2009: С. Стевовић, Д. Василски, *Воденице као сјоменик културе и пушоказ ка савременим решењима малих хидроелектрана*, Савремено градитељство, 1, Бања Лука, 006-016, www.zibl.net.
- Toi 1999: M. Toy, *Editorial*, *Architectural Design*, 5/6.
- Tadao 1995: A. Tadao, *A Wedge in Circumstances*, in *Tadao Ando: Complete Works*, Francesco Dal Co, London.
- 2008: *30 салон архитектуре*, каталог, Музеј примењене уметности, Београд.
- Cumtor 1999: P. Zumthor, *Architektur denken*, Birkhauser, Basel, 30.
- Cumtor 1998: P. Zumthor, *A Way of Looking at Things*, in: „a+u“, 02.1998, 22-24 Cumtor 1999: *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects, 1979-1997*, Birkhauser, Basel.
- Dženks 1999: Ch. Jencks, *Open discusion* in *Architectural Design*, 69,5/6, May - June, London, 15-16.

Dragana Vasilski

INFLUENCE OF DIFFERENT MOTIVATION ON ORIGIN AND DEVELOPMENT OF MINIMALISM IN THE ARCHITECTURE

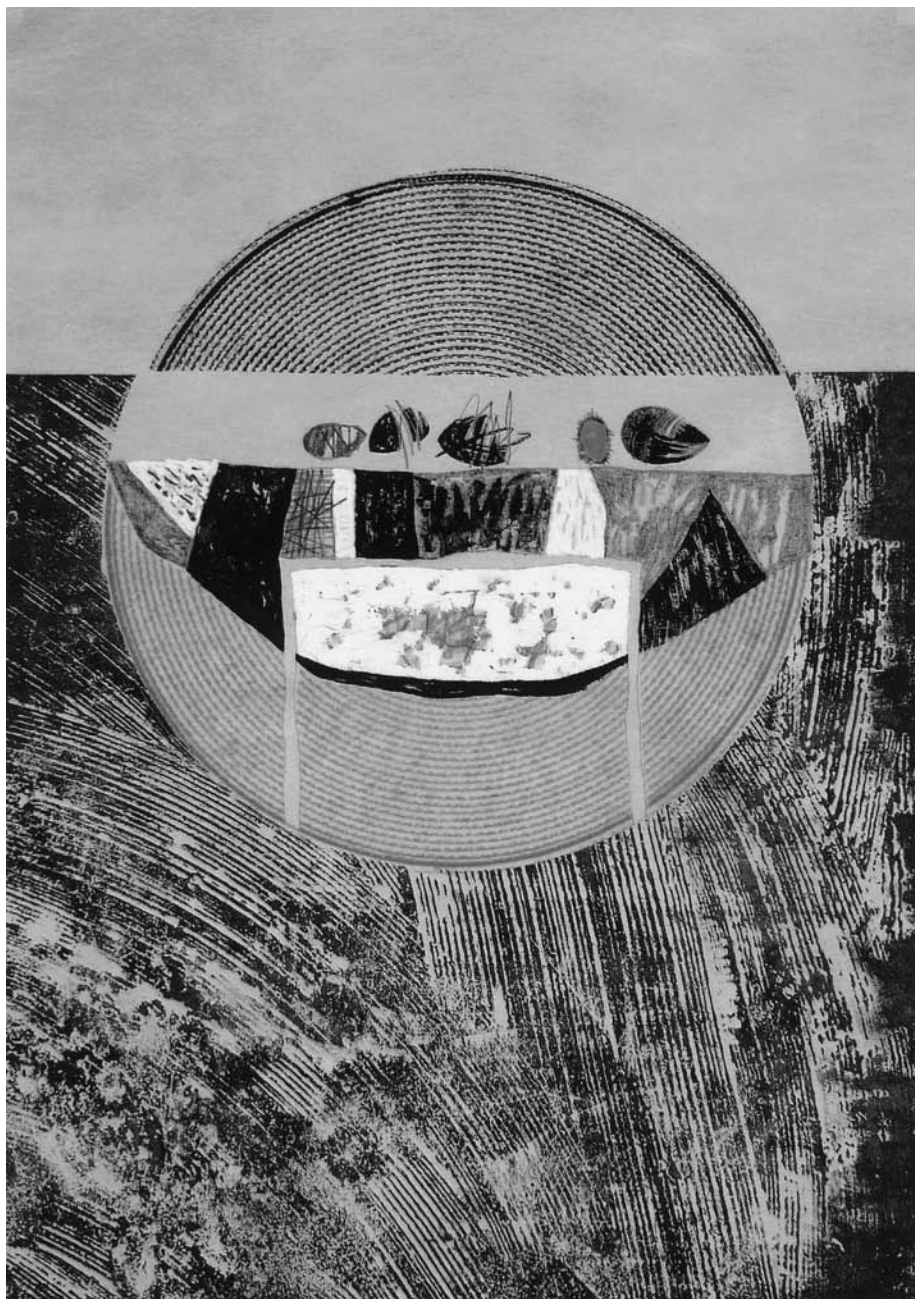
Summary

If we start from the fact that the development of minimalism in architecture began in 90's of the last century, avoiding individual cases before this period, we can conclude that now for twenty years it is a constant theme for discussion. Although its meaning seems entirely clear, because when one hears this name he instantly gets a final picture of certain very special type of architecture. On the other hand, the more one tries to understand the subject the more elusive its definition. The protagonists often use split design vocabulary for very different purposes and reasons. This difference in motivation is one of the principal reasons why it is so problematic to use the term minimalism in any context except when it appears evident at a glance. Therefore, if we correctly want to use the term in a discussion on the subject of the architecture, the first and foremost task is to examine the different motivations.

It is widely accepted that one of the crucial influences on the emergence of minimalism in architecture came from the arts. The basic features of minimalism in architecture, in its early stages of development, the so-called. "essential" minimalism, were cleaning introvert from architecture as well as reduction. Emerged as a critique of consumer society, the reduction has had its diametrically opposite - doubts about the commercial aspects of consumption. In their

work, German-Swiss architects, achieve objectivity or the self-presentation of architecture, on the best way. Regardless of the different motivations and influences that can be seen in the emergence and development of minimalism, we can certainly conclude that the realization of unity between architecture and its place, or the essence of memory in architecture constitute its basic paradigm.

Прихваћено за штампу јуна 2010.



Пристанищете III, 2009, комбинирана техника, 50x70 cm

Саша Божидаревић*Факултет уметности, Косовска Митровица*

ФОЛКОРНИ ТЕКСТ КАО ПОТЕНЦИЈАЛНИ ГЕНЕРАТОР ПОСТУПАКА ГЕНЕРИСАЊА СТРУКТУРЕ И ФОРМЕ УМЕТНИЧКИХ ОБРАДА НАРОДНИХ ПЕСАМА ЗА ЈЕДАН ГЛАС И КЛАВИР

Иако је текст у свести народних певача нераскидиво и синкретички повезан са мелодијом, у уметничкој обради народне песме он бива у многим случајевима третиран као самостална целина која врши значајан утицај на своје уметничко окружење. Утицаји фолклорног текста на компоненте и планове уметничке обраде првенствено зависе од приступа самих композитора фолклорној материји, тј. њиховог односа према њеним плановима (музичким и текстуалним). Процене утицаја планова фолклорног текста на његово уметничко окружење могу се извршити у свим жанровима уметничке музике у којима је у било ком квалитативном и квантитативном односу дошло до рада са њим, како у случајевима када је он преузет у синтези са музичким планом, тако и у случајевима када је из ње издвојен и преузет као самостални сегмент. Истраживања ове врсте обавили смо у обрадама народних песама за један глас и клавир. У овој специфичној категорији соло песме фолклорни текст је преузет заједно са музичким садржајем народног напева, али се у односу на његов изворник уочавају одређени поступци његове трансформације: попут убацивања рефренских делова, дистинктивних у односу на оригинал, алтернативних речи или синтагми семантички небитних, скраћивања оригинала, понављања којих нема у изворнику, промене редоследа стихова и сл. Дакле, у праћењу могућих генетских потенцијала фолклорног текста ми не полазимо од оригиналних текстова пронађених у изворницима, већ од варијанти затечених у њиховим уметничким обрадама. Овај истраживачки корак у проучавању одабране материје претпоставља издвајање фолклорног текста из његовог уметничког окружења и подвргавање истог детаљној књижевнотеоријској анализи, која подразумева проучавање свих текстуалних планова релевантних за будуће компоненте и планове музичког тока уметничке обраде. Из свега наведеног да се закључити да ћемо се у овом раду бавити потенцијалима и капацитетима фолклорних текстова кроз проучавање њихових планова од којих су за циљеве овог истраживања најзначајнији: а) семантички план, б) спољашњи динамички потенцијал, ц) афективно-емоционални план (унутрашњи динамички потенцијал).

Кључне речи: планови фолклорног текста, народне песме за један глас и клавир

Фолклорни текст, издвојен као самостални сегмент народне песме, сам по себи представља сложено ткиво. У својој студији „Књижевни фолклор и његова музичка транспозиција“ Ана Стефановић истиче да „комплексан процес разумевања народног лирског текста, усложњен, дакле, дубином и многострукошћу значењских слојева народне лирске поезије – као семантичка хетерогеност – али и битним принципом њихове потпуне корелације отвара, дакако, широки простор могућностима њене интерпретације“ (Стефановић 1991: 403-420). Многострукост значењских слојева народног лирског текста, о којим говори Ана Стефановић у апострофираној студији, у категорији композиција на које је усмерен овај рад, изражена је кроз три доминантна плана: семантички, спољно-динамички и афективно емоционални, при чему сваки од њих садржи у себи изванредан (прецизно немерљив) генетски потенцијал који, како се показало на примеру нашег истраживачког узорка, може, али и не мора представљати генераторе многобројних композиционих поступака примењених у уметничкој обради.

А. Семантички план фолклорног текста

У појединим композицијама нашег истраживачког узорка међусобни однос вокалне деонице и клавирске надградње може се посматрати у контексту могућих утицаја сижејне и укупне семантичке компоненте фолклорног текста. Грађа коју смо анализирали потврђује ову констатацију. Значењски слојеви у анализираним песмама могу се идентификовати на основу неколико критеријума.

- А. I. Први критеријум бисмо могли назвати **синтаксички** и у њему се семантички појмови могу поређати по систему растућих вредности од појединачних појмова, преко синтагми и сличних исподреченичних формација до реченичних структура. Од свих теоријски могућих конструкција са семантичким потенцијалом у народним песмама, које су обухваћене нашим истраживањима, издвојили смо следеће: **а. појединачни појмови: као синоними** (Коста Манојловић – *Чекање*, синоним дремала); **као симболи** (Јосиф Маринковић – *Ој шаркијо*, симбол ружа) **б. синтагме** (Петар Коњовић – *Повела је Јела*, бистра вода, односно, мутна вода; *Вода звира*, лепа черлена, хладна мрзлена); **ц. реченичне формације** (Петар Коњовић – *Текла вода Текелија*, Станислав Бинички – *Појдо на горе, појдо на доле, како тебе нигде не најдо*).

А. II. Други критеријум је **стилски**, јер се семантичке структуре исказују помоћу стилских фигура, и то:

а. хиперболом (Петар Коњовић – *Аман дјевојко*: Твоје русе косе моју памет носе“, или „Твоје грло бијело памет ми однијело“; Станислав Бинички – *Појдо на горе*: „Појдо на горе, појдо на доле, како тебе нигде не најдо“, Владимир Ђорђевић – *Росна ливада*: „Твоје је лице јарко сунашце“)

б. метафором (Петар Коњовић – *Вода звира*: Вода звира из камена, хладна мрзлена. Расте ружа из корена лепа черлена.)

Присуство других стилских фигура знатно је ређе у песмама ове категорије и откривање њихових значења обично не представља већи проблем, с обзиром на то да се заснивају на опште познатим стереотипима. Тако се народни песник, када користи **епитет**, не труди да буде оригиналан, већ користи за народну праксу уобичајене спојеве придева и именице (тзв. стални епитети). Када описује девојачку лепоту, он једноставно каже да је девојка лепа (или лепота, односно лепотиња). Ако није, онда је бела – бела Рада, бело Дуде, бело Доне и др. Коса јој је, по правилу, руса, очи чарне, а грло бијело.

А. III. Трећи критеријум је **функционални**.

Синтаксичке структуре у функцији су тумачења естетских вредности, моралних судова, љубавних осећања, дескрипције, експресивних момената и слично.

У песмама које су обухваћене овим радом естетске вредности се исказују углавном хиперболом, у оквиру реченице. У песми *Појдо на горе* Станислава Биничког хиперболом се истиче посебност вољене девојке: „Појдо на горе, појдо на доле, како тебе нигде не најдо“. У песми *Росна ливада* Владимира Ђорђевића у хиперболичном поређењу испољава се девојачка лепота „Твоје је лице јарко сунашце“.

Хипербола је средство којим се понекад исказују и морални судови. Тако се у песми *Чекање* Косте Манојловића она употребљава у циљу доказивања да су духовне вредности, тј. љубав, изнад свих материјалних: „Ко би ми бега довео дала би му луке читлука“.

Ипак, хипербола најчешће служи за изражавање љубавних осећања. У песми *Аман дјевојко* овом стилском фигуром исказује

се момачка опчињеност девојачким атрибутима: „Твоје русе косе моју памет носе“ или „Твоје грло бијело памет ми однијело“.

У тумачењу љубавних осећања поред хиперболе, у знатно мањем обиму, бележимо и присуство метафоре, која такође (попут хиперболе) бива уграђена у реченичну структуру. У светлу текста народне песме *Вода звира* који је углазбио Петар Коњовић, дескрипција друге строфе може се схватити као метафора, а не само као опис пасторалног пејзажа. Ружа која расте из корена „лепа черлена“, одговара страсном љубавном осећању заљубљеног младића. Насупрот тој страсти имамо воду која звира из камена „хладна мрзлена“ – и камен и хладна вода могу се метафорично схватити као израз девојчине незаинтересованости и хладноће. Тако имамо контраст и у слици из природе и у осећањима младића и девојке.

Љубавна осећања се понекад исказују и употребом синонима. Тако је немир младе жене, у песми *Чекање* Косте Манојловића, изражен употребом синонима дремала-спавала.

У песмама нашег истраживачког узорка налазимо и на употребу синтагми, често у симболичном значењу. У песми *Повела је Јела* двома синтагмама се исказује емоционални однос Јеле према вољеним особама, брату и мужу, при чему бистра вода означава исправан поступак, док мутна вода изражава погрешан.

Попут синтагми и појединачни појмови могу имати симболично значење. У песми *Ој шаркијо* ружа представља симбол више-струког значења: живота, младости, лепоте, љубави.

О појави семантичких структура у текстовима народних песама можемо говорити и у случајевима када се оне појављују као семантичке назнаке које нису експлицитно исказане. У таквим случајевима оне указују углавном на латентност љубавног мотива. У песми *Пошла мома на вода* Милоја Милојевића сусрет девојке и момка на води, разбијени крчази и сузе наговештавају више него описани догађај.

Присуство дескрипције у народним текстовима, углавном се односи на описе бујног и раскошног природног екстеријера. Најчешће се налази у почетној строфи (*Текла вода Текелија, Пошла мома за вода, Повела је Јела, Биљана илајино белеше*), али се понекад распростире на целокупну форму народне песме (*Вода звира*). Сви елементи дескрипције представљају симболе битне за семантичку раван текста, без обзира на то којој књижевној врсти припадају.

За разлику од дескрипције, емоционални и експресивни моменти присутни у текстовима народних песама најчешће су последица присуства различитог интензитета љубавних осећања, па ће у на-

шем раду, ради ефикасније процене њиховог евентуалног утицаја на планове уметничке обраде, они бити истраживани у оквиру посебног поглавља које следи.

Б. Спољашњи динамички потенцијал фолклорног текста

Под спољашњим динамичким потенцијалом фолклорног текста подразумевамо све у њему присутне елементе (садржинске, стилске, драмске и др.), који на било који начин разрађују мотиве (најчешће љубавне) народних песама, а који могу имати утицаја на неки од планова уметничке обраде. Зато ће наша класификација истражених поетских садржаја бити изведена на основу у њима присутног енергетског потенцијала – капацитета. Под овим појмом подразумевамо колико у песми постоји елемената који утичу на динамизацију њеног текста. Основни класификациони систем је степен њихове покретљивости – динамичности, који у већем броју случајева зависи и од односа елемената понављања и прогресије, нивоа присутности елемената драмског тока и друго. На примеру истраженог узорка се показало да оваква врста анализе није без значаја, поготово ако се узме у обзир сложеност и вишеслојност народних текстова који су приликом композиторске (уметничке) обраде преузети у синкретичкој повезаности са музичким планом народних напева. Крајњи циљ истраживања и проучавања апострофираних сегмената фолклорног поетског текста јесте утврђивање обима и начина њихових утицаја на оба вертикална нивоа уметничке обраде: вокалну деоницу и клавиру пратњу, при чему се посебан акценат ставља на хоризонталну и вертикалну димензију уметничке надградње (клавирске деонице), испољену кроз све релевантне чиниоце њеног садржаја: динамику, артикулацију, ритам, мелодију, фактуру, контрапункт, хармонију. Овај међусобни однос музике и текста могао би се свести на два основна плана: технички и психолошки, од којих је овај други за нас од неупоредиво већег значаја. У недостатку стриктно научно дефинисаних система класификације, уређених на основу спољашњег динамичког потенцијала народних поетских текстова, те немогућности прецизно мерења разноврсних елемената прогресије, остаје нам да основни постулати нашег понуђеног система буду две у основи физичке категорије: статичност и динамичност. Ови основни модели пружају могућност да се унутар њихових оквира изврши даља поткатегоризација на различите подгрупе и подсистеме (подтипове), укључујући и поетске целине прелазног типа који у себи садрже елементе обе наведене категорије.

1. Статични текстови

- са неразвијеним основним мотивом који се у њима обрађује
- са слабо развијеним основним мотивом који се у њима обрађује

2. Прелазни (комбиновани) текстови

3. Динамички – прогресивни

- са непотпуним, недовршеним, незаокруженим драмским током
- са заокруженим драмским током – градационо једно-смерни

Б. I. 1. Статични текстови – са неразвијеним основним мотивом који се у њима обрађује

Основна карактеристика ове врсте текстова је одсуство било каквог развоја фабуле поетског садржаја, што значи да се у њима основни (углавном љубавни) мотив не развија, већ је он у потпуности или готово у потпуности статичан, што значи да нема развијених елемената који би иницирали динамичко-енергетске процесе¹ током уметничке надградње

У појединим песмама целокупни текст представља једну алегоријску песничку слику, један орнамент (*Три ишчице, Да сам јадна сшудена водица, Девојка куне шерзију*). Целокупним садржајем текста понекад се саопштава једно искуство и наговештава емоција. Станислав Бинички – *Кад сум бил, мори Ђурђо*. Драмска статичност поетског садржаја присутна је и у наредним примерима, где се индиректно – скривено (*Да сам јадна сшудена водица*) или директно – јавно (*Калино, чује зелено*) исказују љубавне жеље према вољеној особи (младићу или девојци).

Б. I. 2. Статични текстови – са слабо развијеним основним мотивом који се у њима обрађује

Ова врста текстова у односу на прву апострофирану поткатоорију статичних текстова представља покретљивији и динамичнији поетско-садржински ток, јер се понављањем одређених текстуалних чланака, певаних стихова или читавих певаних строфа и рефрена, постиже појачавање експресије (углавном), па се у односу

¹ Под динамичко-енергетским процесима подразумевамо све оне поступке који се одвијају на релацији текстуална компонента фолклорног напева – уметничка надградња, а проузроковани су употребом једног или више динамичко-енергетских елемената.

на потпуно мировање мотива, о коме смо говорили код претходно обрађених поетско-садржинских токова, овде може констатовати одређени ниво покретљивости, динамизације појединих елемената овог сегмента музичког тока, који у крајњој инстанци може остварити утицај на неке (евентуално више њих) од компоненти и планова уметничке надградње.

Интензивирање динамичких процеса у текстуалном садржају песме *Појдо на зоре*, обрађене од стране Станислава Биничког, остварује се вишеструким понављањем жеље за умирањем услед варијантно датих узрока: „Ох, дај да умрем, да не гледам твоје бело лице (снага, косе) други да га љуби (крши, мрси)“. На динамизацију садржинског тока утиче и градација, која се у појединим случајевима, као у песми Стевана Мокраћаца – *Три су сеје*, везује за текстове ове врсте.

Б. II. Прелазни (комбиновани) текстови

Народни текстови ове врсте представљају прелазни облик између статичких и динамичких (прогресивних) текстова. Њихов најдинамичнији део је почетак, експозиција (на основу чијег замаха очекујемо развијен драмски ток), која убрзано доводи до заплета, али се ту драмски ток прекида и по правилу прелази у статично изношење неког става, осећања, емоције и слично (Корнелије Станковић – *У Будиму граду*).

Динамизација текстуалног садржаја код ове категорије народних песама често се постиже употребом дијалогске форме (кроз питања и одговор). Укључење другог субјекта у драмски ток заострава, а његов одговор на постављено питање доживљавамо као почетак заплета (Петар Коњовић – *Зашио, Сике, зашио*).

Б. III. 1. Текстови прогресивног садржинског тока – са непотпуним, недовршеним, незаокруженим драмским током

Текстови ове врсте имају развијенију драмску радњу од претходних категорија текстова, јер садрже заплет, али немају расплет, па читав драмски ток остаје недовршен, а прича неиспричана. Попут комбинованих текстова, и код ове групације подизање енергетског нивоа и нарастање драматуршког таласа остварује се најчешће употребом градације и комбиновањем различитих типова исказа. У нашем истраживачком узорку овај текстуални тип присутан је у следећим народним песмама: *Омиле ми, Сву ноћ ја леђох, Бела Рада, Ко ти куйи кондурице, Бродар и девојка, Марика, Пошла мома за вода, Аман, ђевојко, Русе косе цуро имаш* и тако даље.

Б. III. 2. Текстови прогресивног садржинског тока са заокруженим драмским током – градационо једносмерни

Текстови ове врсте, у односу на све издвојене типове текстова у овом класификационом систему, представљају најпрогресивније и најдинамичније поетске конструкције, због своје развијености и драмске заокружености. Они започињу експозицијом, а завршавају се расплетом, па остављају утисак испричане приче. Иако све песме ове врсте чувају своје лирско језгро, повећање енергетског потенцијала и динамизација њиховог тока остварује се помоћу развијања фабуле, која је карактеристика другог књижевног рода – епског, али и постојања етапа драмског тока, што је карактеристика драмског књижевног рода. Најизразитији примери ове врсте у нашем истраживачком узорку су текстови следећих народних песама: *Ој за гором за зеленом, Росна ливада, серенада, Биљана њлајино белеше* и други.

Изразита једносмерна градација драмског тока присутна је у народној песми *Биљана њлајино белеше*.

Будући да је ово романса, епско-лирска песма, она има фабулу изложу мање–више по књижевнотеоријским правилима епске композиције. Песма и у својој нецеловитој верзији² има тачно онолико строфа колико етапа има композиција епског (и драмског) дела.

I експозиција: у првој строфи представљени су актери – Биљана и винари; такође је лоцирана радња: све се догађа на Охридским изворима

II заплет: девојка упозорава трговце да јој не згазе платно – прилично безазлено, али овим ипак почиње „сукоб“

III кулминација: све у шаљивом и зачикујућем тону, винари нуде да плате ако почине штету.

IV перипетија: Биљана одржава тензију и пажњу слушаца предлажући различиту одштету (лудоно што напред тера карванот)

V расплет: девојачко признање да јој се допада младић на зечељу каравана, а и она, изгледа, њему.

Епско, лирско и драмско испреплетани су у овој песми складно и једноставно. Лирско је оно што се тиче осећања, епско – оно што се догађа, а драмско то што је већи део песме дат у дијалогској форми.

2 Комплетан текст нису представили ни Милоје Милојевић ни Петар Коњовић, а можемо га пронаћи у етномузиколошком запису истоимене песме Ст. Стојановића Мокрањца

Развојне етапе драмског тока бележимо и у народној песми *Пошла мома за вода*, али је у њој изостављена перипетија, па се радња нагло завршава расплетом (Милоје Милојевић – *Пошла мома за вода*)

В. Афективно-емоционални план фолклорног текста (унутрашња динамичност)

Афективно-емоционални план текста подразумева сагледавање свих емоција које су у њему присутне. Пошто је у народним текстовима који су ушли у наш истраживачки фокус, као и уопште у нашој народној песми, љубав најчешћа тема, разумљиво је и присуство разноврсних емоција које се за њу везују. Ово сложено осећање налазимо у овом избору приказано у богатој скали различитих нијанси и различитог интензитета. И управо ове две апострофирание карактеристике, услед недостатка научног система који се бави овом проблематиком, послужиће нам као два критеријума за дистинкцију по интензитету и карактеру различитих емоција. Процена интензитета емоција које су присутне у народним текстовима: од оних са најнижим унутрашњим динамичким потенцијалом, у којима се љубав само наговештава, до оних са највишим, у којима је присутна необуздана жудња, у функцији су сагледавања унутрашњих динамичких потенцијала за будућу уметничку наградњу у оба њена вертикална конструктивна нивоа – вокалну деоницу и клавијирску пратњу.

Најнижи интензитет љубавних осећања је у оним народним песмама у којима се љубав само наговештава. У њима емоција нема простора да се развије, па нема никаквог утицаја на покретање унутрашњих динамичких процеса (*Градином златио ходило*, *Киша иде Нено моја*, *Море извор вода извирала* и др.). У примерима ове врсте афективно-емоционални план текста је на најнижој тачки свог динамичког развоја.

Унутрашњи динамички потенцијал на ниској је стопи развоја и у народним песмама *Бистра вода* и *Какве очи цура има*, у којима се љубав представља кроз сажет израз стидљиве устрепталости и дивљења, како младића према девојци, тако и обрнуто. Има нешто одређенијих песама, чији текст представља удварање: *Русе косе цуро имаш*, *Росна ливада*, *Градином златио ходило*. Понекад се љубав изражава кроз жудњу, још увек невезану за одређену особу: *Три су сеје*. У свим апострофираним примерима ове врсте, као и у песмама у којима је због краткоће текста емоција спутана уским оквирима (Петар Коњовић – *Вода звира*), слабо је развијен афективно-емоционални план текста.

Следећи корак на узлазној лествици интензитета изражених осећања представљају песме *Аман дјевојко*, *Биљана илајино белеше*, *Божана*, *Мирјано Мирјанке*, *Текла вода Текелија*, *Девети љодини*. Овде већ имамо искристалисан облик заљубљености. Младић гледа девојку, диви се њеној лепоти и жели је за себе (*Аман дјевојко*, *Текла вода Текелија*). Међутим, није само девојчина физичка лепота привлачна, него то може да буде и неки други квалитет: девојчина даровитост – леп глас, на пример, као у песмама *Мирјано* и *Божана* („песме да појеш, ја да те слушам, мори Божано“). Покретање унутрашњег динамизма у овим песмама постиже се интензивирањем различитих емоција које су везане за љубавно осећање. Снага осећања често се изражава употребом хиперболе. (Петар Коњовић – *Аман дјевојко*: Твоје грло бијело памет ми однијело). У овој песми емоција благо расте из строфе у строфу, образујући градацију: од прве строфе у којој њене косе његову „памет носе“, до последње, у којој њено „грло бијело“ његову памет „однијело“. Интензивирање унутрашњег динамичког плана народног текста у песми *Божана* остварује се употребом епифоре, понављањем девојачког имена из стиха у стих. Нарастање емоције у овом случају сугерира младићеву опчињеност девојком. Сличан поступак нарастања емоције из стиха у стих бележимо и у народној песми *До ири ми иушки*. У њој се жалост мајки за изгинулим синовима додатно потврђује кроз анафору (повнављање истих речи на почетку узастопних стихова).

Интензитет љубавних осећања најјачи је у оним песмама где се, као у античкој трагедији и у уметности уопште, запажа блискост (повезаност) мотива љубави и смрти, ероса и танатоса. Наш народни певач, иако неук, умео је да то осети снагом свога дара. Таква је нпр. песма *Појдо на љоре* у којој се помисао на смрт јавља из љубоморе, као и у песми *Омиле ми*. У првој од две апострофиране песме снага љубавног осећања праћена љубомором изражава се хиперболом („Дај да умрем само да не гледам твоје лице други да га љуби“). У истој песми хипербола се користи у комбинацији са понављањима (паралелизмима), што у великој мери дочарава снагу изражених емоција. Изразито јак емотивни набој представља колективну карактеристику за већи део песама са подручја Босне. Особеност љубавних песама из овог краја је то што су обојене снажном чежњом за драгим или драгом или патњом због неостварене љубави. Та пратећа емоција означава се турцизмом севдах, што значи љубавна чежња, патња. Један од најизразитијих репрезентата са овог подручја је песма *Серенада* обрађена од стране композитора Косте

Манојловића, у којој се на смрт помишља услед неузвраћене љубави.

Анализирајући све у овом раду истакнуте „генетске потенцијале“ фолклорног текста можемо констатовати да у великом броју случајева није дошло до уважавања њихових потенцијала, па се чак може говорити и о потпуном дисбалансу између онога што поједини текстови пружају као могућност и начина на који су они музички третирани. Тако у великом броју обрађених примера и код највећег броја композитора који су обухваћени нашим истраживањима развијеност појединих текстуалних планова (попут семантичког, спољнодинамичког и афективно-емоционалног) имала је занемарљив утицај на компоненте и планове уметничке обраде. Игнорисање текстуалних потенцијала најевидентније је у композицијама ове врсте Корнелија Станковића и Владимира Ђорђевића, у којима уметничка надградња (клавирска пратња) ни у чему не бива подстакнута унутрашњим и спољашњим динамичким капацитетима фолклорних текстова, па чак ни на локалном нивоу, у оквиру почетне строфе – модела. Код Корнелија Станковића не уочавамо никакаву разлику у третману народног текста ни у песмама које припадају различитим књижевним родовима, док обојица на еквивалентан начин, без евидентних разлика у плановима музичке надградње третирају тематско-мотивски различите текстуалне садржаје у оквиру лирског рода.

Нешто другачији однос према текстуалном садржају имају композитори Јосиф Маринковић, Станислав Бинички и Коста Манојловић. И код ових композитора потенцијали фолклорног текста нису имали утицај на укупни структурно-формални план уметничке обраде, али су извршили изванредан утицај на хармонску компоненту (код Јосифа Маринковића и Станислава Биничког), односно хармонску компоненту и укупну клавирску фактуру (код Косте Манојловића) у оквиру почетне строфе. „Генетички“ потенцијали фолклорних текстова нису у довољној мери утицали на планове уметничке надградње ни у већем броју остварења Стевана Мокрањца, Милоја Милојевића и Петра Коњовића. Тако у појединим случајевима, у којима је развијена семантичка, афективно-емоционална и спољнодинамичка структура поетског текста, поступци уметничке надградње се не прилагођавају и не одвијају у складу са наведеним поступцима присутним у фолклорном тексту. У свим наведеним случајевима планови фолклорног текста, гледано глобално, на нивоу целокупне композиције, не подстичу никакве структурне промене мелоритмичког садржаја фолклорног

цитата, нити динамизују било коју од компоненти и планова, уметничке обраде, па се целокупни музички ток реализује у оквирима строфичног макроформалног модела организације у оба вертикална нивоа композиције – у вокалној деоници и клавирској пратњи.

У мањем броју композиција Стевана Мокрањца, Станислава Биничког, Милоја Милојевића и Петра Коњовића, текстуални садржај (односно његови планови) остварују извесне, некада мање, а некада веће утицаје на један или оба нивоа композиције (на вокалну деоницу и клавирску пратњу), имплицирајући различите поступке уметничке трансформације мелоритмичке структуре фолклорног цитата у вокалној деоници, те формирање разноврснијих типова клавирске фактуре и динамичнијег хармонског израза, који понекад подразумева употребу заостренијих хармонских сазвучја и примену разних типова модулације. Све наведене активности музичких компоненти и планова уметнички обрађених народних песама, настале као последица активнијег, „приснијег“ односа композитора према фолклорном тексту, имале су за последицу стварање развијенијих макроформалних модела (у односу на строфичан). Међутим, развијеност (сложеност) формалног модела није увек била имплицирана само текстуалним плановима, већ је настала као последица удруженог дејства текстуалних и музичких планова, који су свој утицај на макроформу остваривали у различитом квалитативном и квантитативном односу. Исто тако различити композициони поступци примењени у примерима обухваћеним овим радом (посебно у клавирској пратњи), били су првенствено условљени индивидуалним стилем и интенцијом сваког композитора понаособ, у знатно већем обиму од самог „генетског потенцијала“ фолклорних текстова.

На крају морамо истаћи да су „генетски потенцијали“ фолклорних текстова композиција које су обухваћене нашим истраживањем, најблаже речено недовољно искоришћени, те да су очекивања аутора овог рада у погледу тога била много амбициознија. Ипак, истраживања која су извршена и резултати који из њих произилазе представљају методолошку основу за нека будућа истраживања, не само у овом музичком жанру, већ и у свим осталим музичким жанровима у којима се у неком од композиционих поступака, на било који начин уметнички обрађује фолклорни текст.

Коришћена и консултована литература

Бергамо 1989: Б. Марија, Фрагмент о музички националном, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, зборник радова, Београд: Факултет музичке уметности.

Веселиновић-Хофман 1997: М. Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад: Матица српска, 21-28.

Големовић 1997: Д. Големовић, *Народна музика Југославије – Класификовање народних песама*, Београд: Музичка омладина Србије.

Големовић 1989: Д. Големовић, *Певање које по јесте и није. Фолкор и његова уметничка транспозиција* (реферати са научног скупа), (73), Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

Девих 1997: Д. Девих, *Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама у: V међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, Изузетности и сајоспојање* (216 – 244), Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

Ђокић 1989: Љ. Ђокић, (приређ.), *Основи драматургије*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Кук (?): Д. Кук, *Језик музике* (прев. Владимир Карлић), Београд: Нолит.

Кучукалић, Зија, *Романтична соло пјесма у србији, Сарајево, ИП Свјетлост - ООУР Завод за уџбенике*, 1975.

Маринковић 2004: С. Маринковић, *Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору, у: Дани Владе С. Милошевића*, научни скуп, 13. април 2004, зборник радова, Бања Лука: Академија умјетности, 136–149.

Маурхофер 1997: А. Маурхофер (Mauerhofer, Alois), *О композиторском усвајању наодоне музике од доба Хердера – покушај типологије, у: IV међународни симпозијум Фолклор–музика–дело*, Београд: Факултет музичке уметности, 13–26.

Николић 1987: М. Николић, *Природа и усмерење фолклорних импулса у новијој српској а џајелла хорској музици* (хабилитациони рад), рукопис (доступан у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду), Београд.

Стефановић 1997: А. Стефановић, *Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића, у: IV међународни симпозијум, Фолклор–музика–дело* (349-376), Београд: Факултет музичке уметности.

Стефановић 1991: Ana Stefanović, *Književni folklor i njegova muzička transpozicija, u: Folklor i njegova umetnička transpozicija*, (zbornik referata sa naučnog skupa održanog 24–26.10.1991), (403–420), uredili: Vlastimir Peričić, Dragoslav Dević, Mirjana Veselinović, Mladen Marković, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991.

The new Grove dictionary of music and musicians (edited by Stanley Sadie; executive editor Jonh Tyrell), Vol. 23, Florence to Gligo, 2nd ed.; London: Macmilan; New York: Grove, 2001.

Чубелић 1961: Т. Чубелић, Народна књижевност (Појам, врсте и поријекло - лирска народна пјесма), у Петре, Фран и Зденко Шкроб (уред.), Увод у књижевност, Загреб: Знање.

Saša Božidarević

FOLKLORE TEXT AS A POTENTIAL GENERATOR OF THE STRUCTURE GENERATING PROCEDURES AND FORMS OF ARTISTIC ADAPTATIONS OF FOLKLORE SONGS FOR A SOLO AND A PIANO

Summary

Though, in the minds of folklore singers, a text is inherently and syncretically cohesive with the melody, in the artistic adaptation of a folklore song it is quite often treated as an individual entity exerting a considerable influence on its artistic environment. The impact of a folklore text on the components and planes of artistic adaptation is primarily dependant upon the approach to be taken by the composers themselves toward the folklore material, that is to say upon their attitude toward the planes (musical and textual). The judgments as to the influence of the folklore text planes on its artistic environment can be applied to the entire range of musical genres having dealt with the text, whether that be in a qualitative or quantitative sense, as well as in those cases when a segment is excerpted and taken as an individual entity. The research of this kind was conducted with the adaptations of folklore songs for a solo and a piano. Within the specific category of a solo song, a folklore text is taken together with the music contents of the folk melody, yet in relation to its original form, certain types of transformations were to be detected, such as: the insertion of refrain formations, distinctive in relation to the original, alternative words or syntagmas bearing no semantic relevance, the reductions of the original, repetitions which are not to be found in the original, changes in the disposition of the verses, etc. Therefore, in the process of development analysis of the folklore text genetic potentials our initial standpoint did not refer to the original texts found in the script, but to the variations to be detected in their artistic adaptations. The research analysis hereby employed in regard to the exploration of the selected material suggests the excerpts of a folklore text taken out of its artistic environment and making it subject to an extensive literary and theoretical elaborations, indicating the study of all the textual planes relevant for the future components and musical development of artistic adaptations. All of the aforementioned implies that the paper is to deal with the potentials and capacities of folklore texts by analyzing their planes, among which the most important for this research would be the following: a) the semantic plane, b) the external dynamic potential, c) affective and emotional plane (the internal dynamic potential).

Keywords: folklore text planes as potential component generators, planes of artistic adaptations of folklore songs for a solo and a piano

Прихваћено за штампу јуна 2010.

Душан Р. Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПОЈАМ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ

Циљ рада представља анализу генезе, природе и функције процеса интертекстуалности. Анализа ће се кретати у два правца: 1) у дијахронијској димензији – од првих теорија интертекстуалности, до поетике постмодернизма; 2) у синхронијској димензији – у вишеслојној комуникацији између аутора, читаоца (коаутора) и текста у непрестаном семантичком преображају. У овом контексту посматрамо шире схватање интертекстуалности, по коме сваки текст представља интертекст, као и уже схватање, које прецизира стварање интертекстуалних веза посредством „сигнала“ у тексту, у смислу експлицитног или имплицитног упућивања на други текст у дијалогу са читаоцем. Дакле, док је шире схватање интертекстуалности погодније за дескрипцију опште парадигме, уже схватање интертекстуалности има прецизнију функцију у анализи конкретних интертекстуалних аспеката у књижевноуметничком делу.

Кључне речи: интертекстуалност, метатекстуалност, прототекст, подтекст, преображај, коауторство

1.1 Генеза

Интертекстуалност дефинишемо као процес комуникације између прототекста¹ и новонасталога текстуалног дискурса. Она, према томе, условљава и интерференцију значења између делова разнородних прототекстова у тексту, приказује различит степен ауторског односа према преображају традиције (цитат, парафразу, алузију, пастиш, палимпсест) и ствара универзум значења, коресподентност ауторове сугестије и читалачке суме искустава. Да би се, међутим, ближе одредио феномен интертекстуалности, неоп-

1 Под појмом прототекста („први текст“) подразумевамо део или целину једног текста чији је семантички систем транспонован у други текст. „Прототекст представља сваки текст који постаје објекат међутекстовног надовезивања“ (*Речник књижевних термина* 1985: 614).

ходно је претходно приказати краћи преглед његове појмовне гене-
зе.

Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин) је био иницијатор, ако не и термина „интертекстуалност“, онда свакако специфичног погледа на језик и књижевност, који ће условити каснији развој теорија интертекстуалности. Наиме, Бахтин сматра да се све лексеме у језичком систему налазе у условљеном и интерферирајућем односу значења. На тај начин ствара се *дијалогизам* који је својствен сваком тексту у оквиру било ког социјалног контекста. У идеји „међуповезаности“ текстова, Бахтин поима текст као „исказ“, монаду, систем значења који се налази у „дијалогској узајамности“ и „одражава све текстове (у границама) дате мисаоне сфере“ (М. Бахтин 1995: 12). Према томе, полифонија и интерференција преузетих, алудираних или преображених значења представљају иманентне одлике књижевности. Појам интертекстуалности, каквог га ми данас познајемо, новијег је порекла. Он је најчешће везан за наговештаје постмодернизма и идеју полифоније разнородних утицаја уметничке традиције, а с друге стране – за развој постструктурализма и интердисциплинарности науке о књижевности.

Под утицајем Бахтиновог учења о дијалогској узајамности текста и полифонији, Јулија Кристева (Julia Kristeva), 1967. године, у студији *Le mot, le dialogue et le roman*, ствара термин „интертекстуалност“ („l'intertextualité“). Међутим, за разлику од Бахтинове идеје контекста у „размени смисла“, Кристева истиче аспект „производње смисла“, анализирајући више интенције аутора од читаоачеве улоге у препознавању и стварању контекста:

„Књижевни текст се умеће у целину текстова: он је писање – реплика (*écriture- repliqué*) (функција или негација) неког другог (неких других) текстова. Својим начином писања, читајући пређашњи или истовремени књижевни корпус, аутор живи у историји, и друштво се уписује у текст“ (Кристева 1969: 120).

Другим речима, не може постојати текст који би сам по себи чинио аутономну категорију, већ мора бити тумачен у зависности од културног кода и времена коме припада, а шире посматрано - и његовог дијалога са целокупним „универзумом“ уметничке традиције. Јулија Кристева тако обједињује спољашњи и унутрашњи приступ проучавања књижевности², посматрајући литерарне текстове

2 Теорије Ролана Барта, Умберта Ека и Јулије Кристеве доприносе развоју мултидисциплинарности и интердисциплинарности у проучавању књижевности. До шездесетих година 20. века, наука о књижевности је поседовала више различитих актуелних теоријских школа унутрашњег проучавања књижевности (руски формализам,

као системе знакова културе. Такође, њихова комуникација може се истовремено посматрати и синхронијски, као и дијахронијски. Првобитни *сем* (знак), транспонован у текст, процесом семиозе доживљава опалесценцију или пак промену значења, и постаје нови знак – *semeion*.

Ментор Јулије Кристеве на поменутој студији о дијалогизму, Ролан Барт (Roland Barthes), заслужан је за даље конституисање појма интертекстуалности, као и за његово популаризовање широм европског културног круга. За разлику од Кристеве, он сматра да је фокусирање на односе текста и читаоца пресудно за проучавање интертекстуалних веза. Бартова теорија интертекстуалности остварила је доминантнији утицај на постструктуралистичку мисао, па и на читаву постмодерну. У теоријској мисли Ролана Барта, структура престаје да буде линеаран, „централизован“ појам (односно делова и целине имплициран током читавог развоја европске културе), већ постаје динамичан процес. Бартово поимање интертекстуалности је до те мере уопштено, да се сваки текст сматра интертекстом; он се може тумачити као епистемолошка метафора, јер књижевност представља универзум значења³. По Бартовом мишљењу, текст⁴ не може изаћи из „мреже“ интертекстуалности, без обзира да ли је реч о уметничком или вануметничком садржају⁵.

Са становишта филозофије језика, Барт одређује интертекст на следећи начин:

„Појам интертекста доноси теорији о тексту социјални аспект: цио језик, ранији или савремени, долази до текста, не слиједећи пут наследства или свјесног опонашања, него дисеминације - фигура која јамчи да текст нема статус репродукције, него продукције (тачније: производности)“ (Р. Барт 1986: 9-10).

англо-америчка нова критика, чикашки критичари, итд.), концентрисаних на значења која постоје „искључиво у тексту“. С друге стране, у универзитетским круговима били су примењивани и чисто позитивистички, социолошки и психоаналитички, дакле, спољашњи приступи, који су били изразити противници идеје семантичке аутономије текста. Обе подељене стране нудиле су сужене научне перспективе. У савременој науци о књижевности, међутим, присутна је интерференција различитих књижевно-теоријских схватања, па чак и преузимање метода и идеја из друштвених и природних наука.

- 3 Овакво поистовeћивање је посебно применљиво на дела мозаичке композиције и експлицитног аутопоетичког истицања доминантне улоге интертекстуалности у књижевном делу.
- 4 Дефиниција текста као материјалне секвенце коју чини специфична законитост организације представља општи став структуралистичке мисли.
- 5 Барт поима интертекст у најширем смислу, укључујући, такође, и имплицитне видове интертекстуалности, као што су несвесни или аутоматски цитати, подразумевајући под појмом интертекста и „класичне“ појмове утицаја, извора и посредника.

Барт у овом ставу посматра социјални аспект интертекстуалности, као и Јулија Кристева, у ширем, културолошком смислу. Међутим, он истиче и естетску позицију оригиналности стварања. Дакле, чак и преузети текст, транспонован у другом „склопу“, постаје нова креација.

Мишел Рифатер (Michell Riffaterre), с друге стране, више од Барта наглашава улогу рецепције, дефинишући интертекстуалност као „модалитет перцепције, читаочево дешифровање текста тако да он идентификује структуре којима текст „дугује“ своју уметничку вредност“ (Рифатер 1984: 145). Рифатер на тај начин посматра интерференцију формалних и семантичких аспеката интертекстуалности. Такође, интертекстуалност за њега значи феномен усмеравања линијског читања. Међутим, да не би дошло до термилошке забуне, појам „линијског“, односно „линеарног“ читања нећемо користити у овом раду у смислу који предлаже Рифатер, већ искључиво у значењу „класичног“, једносмерног односа писца и читаоца.

Проучавање интертекстуалности не може се свести на интенције аутора, или, с друге стране, тумачити само кроз рецепцију, јер је савремена књижевност експлицитно против оваквих једностраности, у својим поетичким ставовима о нелинеарности уметничког дела и коауторства читаоца. Аутор не тежи да уоквири у један непроменљиви систем различите комбинације интертекстуалних аспеката⁶, већ ствара „међупростор“, отвореност за читаочево препознавање, интерпретацију и стварање нових интертекстуалних веза у делу. У духу компаративног поимања књижевности уопште, Јован Делић (1995: 21) истакао је концизан и свеобухватан став: „Бавити се књижевношћу, значи мислити у релацијама“. Читалац постаје текстолог, упоређујући различите варијанте, проналазећи и „дописујући“ нова значења у њиховим односима. Динамичност и преображај значења представљају иманентне одлике интертекстуалности.

С друге стране, генерализовањем ставова о природи интертекстуалности, у науци о књижевности отвара се проблем спецификације појмова, који се често употребљавају у различитим значењима, те долази до парадоксалности њихових тумачења „у зависности од контекста“ у књижевнотеоријском тексту. Циклична концепција редоследа епоха и стилова у књижевности добија своје оправдање, али и допуну у феномену интертекстуалности.

6 У транспоновану супротстављених модуса различитих делова прототекста, интертекстуалне везе могу постати и системи супротности.

Хајнрих Плет (Heinrich Plett) у студији *Интертекстуалности* износи „силогистички“ став који само привидно прецизира општост наведених једнакости текста и интертекста: сваки интертекст је текст, јер представља аутономну структуру знакова (уп. Плет 1991: 45). Међутим, то не мора имати и реверзибилно значење, јер сваки текст не мора бити и интертекст. Плет такође сугерише да се одређени текст не може интерпретирати изоловано, јер је он увек пост-текст, као и пре-текст. Овакву дистинкцију можемо тумачити као вођење дијалога са традицијом, и као потенцијални подстрек стварању нових текстова. Плет тумачи интертекстуалност са дијахронијског становишта, улазећи у очигледну контрадикцију и не вршећи анализу показатеља и критеријума генезе интертекста.

Транспоновани део или целина постојећег текста очекивано добијају нова значења. Овим поступком открива се један од аспеката интерпретације књижевног дела, а не (целокупан) смисао текста, јер би онда говорили једино из позиције затворених, линеарних семантичких система, а експлицитна употреба интертекстуалности сама по себи представља полифонију значења. Контекст интертекстуалних веза у књижевноуметничком делу непрекидно се преображава. Анализа контекста „подразумеваног смисла“ постаје још комплекснија, ако се има у виду да савремена наука о књижевности тежи ка полифонији различитих теоријских ставова. Ова промена значења може бити, с друге стране, проузрокована и разнородним виђењима културе у оквиру једног уметничког дела. За објашњење овог феномена погодан је термин „интерконтекстуалност“ (*intercontextuality*), који уводи Николас Цурбруг (Nicholas Zurbrugg), имплицитно бришући и разлике (сада већ класичне дистинкције) између спољашњег и унутрашњег контекста тумачења дела, имајући у виду доминантну тезу о потпуној зависности значења од динамичности контекста (уп. Цурбруг 1984: 86 – 107).

Улрих Бројх (Ulrich Broih) је имплицитно одредио интертекст као субординиран појам тексту, сматрајући да мора постојати и директно упућивање на претходни текст (имплицитно имајући у виду и интерконтекстуалност), да би се остварила интертекстуална веза, ауторовим коришћењем назнака, или маркера (уп. Бројх 1985: 12). У овом ставу Бројх је само привидно непрецизан, јер под „претходним текстом“ подразумева обједињујуће аспекте протекста и подтекста. Теоријски ставови Улриха Бројха погодни су за интертекстуално-компаративна проучавања, показујући изузетну флексибилност и универзалност, а с друге стране – њихова

специјализованост у интерпретативном смислу има широку примену у анализи процесуалности интертекстуалних веза.

Да би се увидела суштина Бројховог поимања интертекстуалности, у овом контексту истичемо наше поимање сличности и разлика између појмова подтекста и прототекста. Појам подтекста је уопштен, те може представљати и систем скривених значења дела, која се „откривају“ херменеутичким компаративним методама. Такође, подтекст више асоцира на тематску и идејну, него на формалну димензију дела. Прототекст је прецизнија одредница, јер једноставно означава претходни, односно „први“ текст на који нас упућује новонастало дело; према томе, да би се остварила интертекстуална коресподентност, морају се успоставити системи сугестије, као и полифоније значења. Подтекст је слојевитији појам, ближи релацијама интерконтекстуалности, који може означавати: а) свеобухватност књижевне традиције која посредно или непосредно утиче на стварање дела; б) сегменте, као и одлике значења прототекста, в) новооткривена значења прототекста у новом тексту, г) коресподентност значења тоталитета текста и прототекста. Зато задатак теоретичара књижевности у области интертекстуалне компаратистике представља, дакле, анализу односа подтекста, прототекста и интертекстуалних веза са новонасталим текстом, од ауторове селекције, стваралачког процеса до рецепције.

1.2.1 Интертекстуалност – иманентна одлика постмодернизма

Развоју интертекстуалности у постмодернизму допринео је општи став да се уметност ствара једино из уметности. Постмодернизам представља нову врсту ларпурлартизма која обједињује спољашњи и „унутрашњи контекст“⁷ семантичке аутономије дела, тежећи да створи полифонију значења⁸. Плурализам идеја у постмодернизму условљен је и преображајем различитих врста традиције⁹ и

7 Шездесетих година двадесетог века, пре доминације постмодернизма, није била у кризи уметност, већ једносмерни начин обликовања и рецепције дела, који је затворен у систем пишчеве интенције и ограничен одређеним жанром.

8 Катица Кулакова, напротив, мисли да „постмодернизам растерује илузију аутономије литерарних дела и истиче њихову историчност и контекстуалност“ (Kulavkova, K. *Intertextual options and modifications*, translated from Macedonian by Zoran Anchevski, www.kulavkova.com, 14. 5. 2010). Под појмом аутономије дела, Катица Кулакова подразумева схватање по коме значења дела треба тражити искључиво у његовој семантичкој иманентности у ужем смислу. Ово, такозвано унутрашње проучавање књижевности, било је доминантно у науци о књижевности од руских формалиста до структурализма шездесетих година двадесетог века.

9 У плурализму идеја постмодернизам мења и проширује поимање семантичке аутономије текста.

начина њихове деконструкције, тако да је интертекстуалност постала његова доминантна одлика.

По мишљењу Манфреда Пфистера (Manfred Pfister), „постмодернизам и интертекстуалност се данас третирају готово као синоними“ (Пфистер 1991: 209). Културно-цивилизацијска знања су се до те мере увећала, да због своје полифоничне природе постмодернистички свет не може представљати целовит, већ само интертекстуални плуралистички систем. У овим односима настаје парадокс: децентрализована, нелинеарна књижевност ствара полифонију и амбигвитет, „обједињујући“ различите тенденције у постмодернизму¹⁰. У постмодернистичком виђењу света, искључени су појмови дијалектике и поларитета¹¹, а њихову улогу су преузели дихотомија, синхронизитет и паралелизам. Постмодернизам жели да поново „створи“ књижевну традицију, да превреднује њене филозофске концепте, културне и друштвене вредности, али у исто време и да искорени предрасуде везане за линеарност и „иреверзибилност“ књижевности. У постмодернизму се ствара нова „метајезичка“, нелинеарна књижевност, оличена у синкретизму и интердисциплинарности, која истиче своју интертекстуалну природу. Интертекстуалност садржи у својој основи амбигвитет¹², јер се истовремено и актуелизује и преображава значење транспонованог текста, успостављајући мултипликацију стваралачког процеса.

Жак Дерида (Jacques Derrida) истиче да се „сваким текстом чита други текст“ (Derrida 1979: 105). Овај општи став је директно утицао на целокупну теоријску мисао постмодернизма. Тако је афирмисана идеја нове кохерентности књижевности, али не на монолитан начин, већ у ширем смислу плуралитета који ствара системе супротности, јер је у књижевном делу успостављена мул-

10 Мора се разликовати парадокс као грешка у научном доказивању од легитимног парадокса који представља афирмативни стваралачки принцип у књижевном делу.

11 Структуралистичко поимање, везано за модернизам, стварало је идеје бинарних опозиција у проучавању књижевности, док постструктурализам у постмодерни уводи амбигвитет, парадокс и систем супротности као легитимне аспекте анализе и синтезе.

12 Линда Хачион (Linda Hutcheon) истиче да „постмодернизам оспорава управо ту идеју стандарда истине који се могу потврдити, тако што поставља питања, као што су: Ко је потврђује? Помоћу којих стандарда? Шта се мисли под стандардом? Зашто желимо стандарде? Са којим циљевима су изражени?“ (Хачион 1996: 346). Теорије постмодернизма не теже ка полемици у разрешавању противречности, већ дифузност парадокса представља њихову легитимну стваралачку особину. Додаћемо да постмодернизам, не само што оспорава идеју „стандарда“, (полазећи од опште деконструкције), већ, с друге стране, врло конструктивно успоставља ново поимање динамичности, разгранатости и амбигвитета појмова „стандарда“, кода и контекста у интертекстуалним коресподентностима.

типикација стваралачког процеса, као и интертекстуалне коресподентности. Оваква врста постмодернистичке деконструкције преображава и само поимање уметности. Контекст значења дела зависи од амбигвитета контекста његовог настајања, као и од контекста рецепције.

Нирман Морањак Бамбураћ (Nirman Moranjak Bamburać), под утицајем Деридиног става, уводи дистинкцију између интертекстуалности и алтеритета, које посматра као интерферентне феномене:

„На тај се начин у изучавање књижевности уводе два занимљива модела: интертекстуалност (оно што текст у свом настајању захвата од других текстова) и алтеритет (процес који осигурава укључивање текста у нове и другачије контексте у односу на онај првобитни који је утјецао на његово конституирање)” (Moranjak Bamburać 2003: 13).

Интертекстуалност и алтеритет су интерферентни процеси стварања новог идентитета постмодернистичког дела. Под појмом алтеритета не треба подразумевати само ауторов однос према синхронији и дијахронији у књижевности, већ и „објективистичко“ сагледавање сопственог стваралачког опуса. Интертекстуалност се може тумачити и као остваривање сопственог идентитета у алтеритету.

Интертекстуалност¹³ се посебно остварује у делима ерудитне постмодернистичке прозе, као доминантни наративни поступак који представља тежњу ка проналажењу „праузрока“ савремених цивилизацијских токова. Дакле, процес интертекстуалности у ерудитној прози постмодернизма садржи најмање три етапе: а) оживљава се „код“ традиције; б) преображавају се његова значења у контексту савремене суме искуства; в) ствара се амбигвитетни постмодернистички код као аутономна семантичка категорија, не представљајући правило које затвара, већ систем који отвара могућности нових интерпретација (уп. Еко 2004: 15). Али, не треба створити погрешну слику о постмодернизму као правцу који пародира и руши вредности различитих књижевних традиција.

¹³ У овом смислу, такође, треба споменути и кореспондирајући термин *интерлиџерарности*, који више упућује на идеје Манфреда Пфистера и Уриха Бројха, него на „владајуће“ теорије интертекстуалности Јулије Кристеве и Ролана Барта. Најчешће се користи у теорији књижевности у ужем смислу у којој је погодан за интерпретативне паралеле двају књижевноуметничких дела, док је интертекстуалност, пре свега термин опште семиотике и зато је чешће у употреби, јер може, поред наведених аспеката интерлиџерарности, обухватити и интерференцију уметничког и извануметничког садржаја.

Андреас Хајсен (Andreas Huysen) истиче да се „постмодернизам не може више ни хвалити ни кудити *en bloc*. Постмодерно се мора одбранити од његових заговорника и од његових клеветника“ (цит. према: Хачион 1996: 8). Постмодернизам, дакле, није догматске природе, а такође не би требало да представља помодарство, а с друге стране, ни да доживи негативну критику због доминације принципа интертекстуалности. Први разлог заступања овог става састоји се у чињеници да теоријски ставови управо проистичу из плурализма постмодернистичке књижевности. Други разлог је естетичке природе, јер се поетички принципи постмодернизма примењују на различите начине, који су врло либерални и више означавају описе релација, него конституисане идеје. Међутим, између ових супротности не постоји полемика, већ плурализам идеја, а недореченост и амбивитет постају њихове легитимне и позитивне особине.

Идеја оригиналности у оквирима интертекстуалности проистиче и из природе постмодернизма, у коме *semiosis* представља основни стваралачки принцип. Са филозофског становишта, доминантној улози интертекстуалности у постмодернизму допринеле су идеје релативности, реверзибилности, паралелизма и цикличности времена. Постмодернистички писац не промишља историју књижевности дијахронијским, већ симултаним начином. У односу према стварању, књижевност постмодернизма обједињује истовремено и *mimesis* и *diegesis, praxis*, субјекат и објекат, посебно у смислу метатекстуалности. Циљ постмодернизма није само мењање савременог света, већ промена поимања читавог културно-цивилизацијског тока, са свим његовим палимпсестима.

Да бисмо ближе одредили везе између интертекстуалности и постмодернизма, укључићемо у разматрање и постмодернистичку реакцију на вредности књижевне традиције уопште. Идеја рушења модернистичких вредности у постмодернизму постала је опште прихваћена хипотеза у науци о књижевности од осамдесетих година двадесетог века, али је више допринела тумачењу модернистичке поетике, него плурализму постмодернистичке уметности. На пример, Мишко Шуваковић, у појмовнику *Посимодерна* (1995: 125), дефинише постмодернизам у књижевности кроз „различите књижевне продукције засноване на критици и деконструкцији модернистичке књижевности и културе, а развијане од средине шездесетих година“. Овај став треба допунити констатацијом да је реакција на модернистичка поимања књижевности само један од аспеката постмодернизма. У есеју „Милорад Павић између модер-

не и постмодерне“, Зоран Глушчевић сматра да је постмодернизам естетичко-теоријска тенденција која још увек није дефинисана, па, према томе, садржи мноштво противречности¹⁴. Поред овог става, значајног за тумачење природе постмодернизма, ипак је нужно конституисање и обједињавање поетичких особина постмодернизма у науци о књижевности - у кохерентнију поетику која би садржала како идејне и формалне, тако и аксиолошке аспекте. Наравно, такво конституисање не би било прескриптивно, него би имало одлике дескриптивне анализе¹⁵. Треба такође истаћи да су систем контраста и парадокс у самом корену децентрализовани, представљајући полифонију постмодернистичких тенденција, где се због саме његове природе измиче дефинисаности, а свака дефиниција нужно тежи логоцентризму.

Истицање контрадикције и парадокса у свим елементима стваралачког процеса, као и рецепције, постаје општеприхваћени сегмент теорије постмодернизма. Зато у студији *Поетика постмодернизма*, Линда Хачион (1996: 202) истиче да „постмодернистичка уметност није толико двосмислена, колико је подвојена и противречна“. Треба ипак допунити овај општи став, имајући у виду узроке природе постмодернизма. Наиме, унутрашња противречност постмодернистичке књижевности управо проистиче из њене амбивитетне и интертекстуалне природе. У полисемичности и амбивитетету интертекстуалности, присутна је, с једне стране, селекција значења, а с друге, тоталитет – универзум дела као свеобухватност која ствара асоцијативне могућности тумачења дела.

1.2.2 Цитатни поступак – експлицитни вид интертекстуалности

Цитатност је до те мере усвојена као иманентна одлика постмодернизма, да се развила у цитатологију, као посебну дисциплину у оквиру науке о књижевности, а, шире посматрано, постала је и културолошки феномен савременог доба. Зоран Константиновић (2002: 40), у студији *Интертекстуална комјарација*

14 Уп. Глушчевић, З. *Милорад Павић између модерне и постмодерне*, пројекат „Растко“, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/12_pkp_gluscevic.html, 21. 8. 2010.

15 Недовољна дефинисаност поетичких ставова постмодернизма сасвим је и разумљива, јер је постмодернизам правац у конституисању, односно представља актуелни процес. За савремене проучаваоце књижевности, његово дефинисање је отежано и због недостатка дистанце од самог предмета, као и због плуралистичких тенденција у постмодернизму. Такође, врло је могућа и подела постмодернизма на мање стилске правце.

стика назива цитат „културолошким метатекстом“, због универзалности и флексибилности његове употребе.

У теорији цитатности, односно у цитатологији, постоје два основна супротстављена поимања цитата. Прво, шире схватање, односи се на шездесете и седамдесете године двадесетог века и на конституисање теорије интертекстуалности, које је, како смо напоменули, било базирано на општим семиотичким анализама. Јулија Кристева, на пример, назива цитатом свако подсећање на други текст. Шире поимање је пре свега, имало позитивну улогу у истицању доминантне улоге цитатних поступака у модерној књижевности. Ипак, на тај начин је доведена у питање употреба врло корисних компаративних појмова утицаја и паралела. Шире поимање, дакле, не може се користити у анализама дистинкције између различитих аспеката преузимања, или пак преображаја прототекста, пре свега, због своје опште семиотичке природе. Уже поимање цитата, с друге стране, корисније је за детаљнију анализу конкретног прототекста и интертекстуалних веза у белетристици. Зоран Константиновић (2002: 9) предлаже да се „у овом случају не говори о цитатима, већ о индикативима као местима која у тексту на ма који начин указују на његову повезаност са другим текстовима“. Константиновић овом дистинкцијом прецизира не само појам цитатности, него и само поље проучавања цитатологије. Индикатив¹⁶, преузет, пре свега, из теорије синтаксе, указује и на „сугестивну“ природу интертекстуалних веза и детаљније одређује природу цитатности у интерпретацији књижевног дела.

Цитатни поступак у књижевноуметничком делу дефинишемо као дословно преношење одломка другог текста, са или без навођења његовог порекла, при чему може доћи и до промене значења које тај одломак садржи у прототексту, у зависности од спољашњег и унутрашњег контекста дела.

Наводећи извор цитата, аутор тежи ка експлицитнијем откривању сугестије значења, као и реafirмацији прототекста. Цитатност тако успоставља двојност идентитета и алтеритета. С друге стране, изостављање навођења извора означава ауторов слободнији однос према традицији. Аутор се односи према цитату¹⁷

16 Лат. *indicativus* - показни (или изјавни) глаголски начин.

17 Као што, на пример, Џејмс Џојс (James Joyce) у *Уликсу* (итал. прев. цит. стр. 51.) цитира Аристотелову мисао из дела „О души“, („*De anima*“, VII, 30a): „Зашто провидно? Провидно, непровидно“. По мишљењу Умберта Ека, у овом Стивеновом монологу постепено се Аристотелове „уредне репартиције аргумената претварају у врсту непрекидног тока, у којему ствари и идеје губе своју физиономију и постају конфузне, двосмислене, дволичне“ (Еко 1965: 265).

првобитно као емпиријски читалац; даље, постаје коаутор, транспонујући га у нови тематско-мотивски контекст и на тај начин врши његову интерпретацију. Трећи корак представља ауторски преображај значења цитата, ограничавајући га у одређеним функцијама које поседује структура текста, понекад селекујући и његова мање доминантна значења, али и отварајући поља за нове асоцијације, које често и сам нема у виду у стваралачком поступку, а које су апсолутно равноправне са његовим интенцијама, уколико то дозвољавају интенције дела. Тако писац преображава традицију, проширујући је искуством савремене културе, често се чак и сукобљавајући са традиционалним, канонским, затвореним системима. Наиме, цитат у постмодернистичком тексту, иако је пренесен дословно, не мора бити директно везан за „основна“ значења прототекста, чак може, у зависности од контекста дела, садржати битно различита, па чак и супротна значења, од оних које поседује у „изворнику“; његов смисао зависи, пре свега од различитости контекста употребе, као и од међуконтекстуалних веза прототекста и новог, постмодернистичког текста. У једном постмодернистичком делу не мора постојати одређени владајући код-контекст¹⁸, по коме би се интерпретирале његове интертекстуалне везе. У овом систему, цитатност је остварила доминантну улогу у полифонији постмодернизма, као природни израз амбигвитетног поимања књижевности.

У овој врсти постмодернистичке аутопоетике, читалац има улогу која се састоји из пет етапа: препознавања прототекста, селекције функције значења које цитирани одломак поседује, интерпретације коресподентности текста и прототекста (као главна етапа), као и могућности читаочевог „коауторства“, под условом да такав дијалог сугеришу интенције дела у отворености према различитим културним кодовима. У процесу рецепције, доминанту улогу остварује сума читаочевог искуства, односно његово енциклопедијско знање. Појам знања по Шицовом (Alfred Schütz) мишљењу „обухвата све врсте вјеровања: од неутемељенога, слијепог вјеровања, од претпоставке пуке шансе или вјероватноће, до повјерења у емпиријску извесност“ (Шиц 1971: 201). У овом ставу, дакле подразумева се најшири обухват много више од чињеничног и „проверљивог“ кохерентног система, што би се могло итекако применити на полифонију постмодернизма, који и не тежи објективности, већ субјективној општости. Наравно, Шицова идеја је, пре свега, културоло-

18 Под појмом код-контекст подразумевам кохерентан систем значења текста, који читаоцу пружа „смернице“ и сугестије у правцу доследности његове интерпретације.

шке природе, па би у интерпретацији књижевно-уметничких дела постмодернизма морао бити укључен „међуконтекстуални“ аспект значења, као и интерференција објективних и субјективних ауторових и читалачких ставова. На тај начин се успоставља усклађивање ауторовог и читаочевог „кода“, што никако не значи ограничавање читаочево слободе интерпретације, већ усмеравање, али и подстрек за проналажење нових значења дела.

У постмодернизму постоји уверење да је цитатни поступак илуминативни, односно стваралачки, код кога је битнији преображај цитата, као и оригинална употреба цитата у новом контексту, у стварању „властите културе и властитог читалачког искуства“ (Tolić-Oraić 1990: 44). Илуминативни цитат¹⁹ је заступљен у књижевно-уметничком делу, јер носи „печат ствараоца“ и преображај прототекста у новом контексту²⁰, Изразито фреквентна употреба цитата (у постмодернизму) има различите узроке: од идеје космополитизма, ерудиције, универзалности и „свевремености“ књижевности, до декаденције модерне културе. Да би слика савремене књижевности била још комплекснија, треба истаћи да ови узроци нису у односима бинарних опозиција, већ су амбивитетни и често су обједињени у једном књижевноуметничком делу. У овим односима садржан је коренски парадокс постмодернизма, који више долази до изражаја, ако писац тежи ка отворености значења, не исказујући јединствен став, већ посматрајући своје време, као и традицију, из критичко-аналитичке позиције, свестан полифоније и непрекидног преображаја света.

Шире посматрано, процес цитатности, односно повезивања транспонованог одломка прототекста и значења које он поседује у новом тексту, остварује се сваким новим читањем, пре свега због промене спољашњег - социјалног, културног и историјског контекста, тако да у делу опстају универзални - „свевремени“ семантички и естетски аспекти, а мењају се ауторске перспективе које припадају времену стваралачког процеса.

Истичемо да цитат не мора бити само саставни део, инспирација или повод новонасталог текста. У осветљавању сопствених, често

19 Подела цитата Дубравке Толић-Ораић на илуминативни и илустративни, корисна је у семиотици као општој дисциплини, али у савременој теорији књижевности предмет проучавања је, пре свега илуминативни цитат, па самим тим ова дистинкција представља *circulus in demonstrandum* у анализи цитата конкретног књижевноуметничког дела у постмодернизму.

20 Док је илустративни цитат, који се директно позива на значење прототекста, погодан за приказивање изван-уметничког садржаја. Посебну комплексну творевину чини спој илустративних и илуминативних цитата у једном књижевно-уметничком делу.

и авангардних идеја, аутор се може послужити и селекцијом књижевне традиције - делом прототекста који ће читати и преобразити на нов начин. Цитат, дакле, може бити у функцији коментара новонасталог, оригиналног текста и тако створити специфичну, постмодернистичку врсту негације дијакхронијског поимања историје књижевности, успостављајући циклични и реверзибилни однос према традицији. На тај начин се дефинитивно руши идеја линеарности историје књижевности. Аутоцитат, опет, представља специфичан облик преиспитивања и модификације сопственог стваралачког опуса. Аутоцитат може бити модификован кроз коресподентност значења различитих дела једног аутора, чинећи посебни симболички систем. Поједина значења из дела једног аутора често могу представљати и путоказ у интерпретацији његових других дела, али, такође, у постмодернизму могу означавати дијалог, преображај, па чак и одбацивање првобитних идеја. Тако настају привидни, али и коренски парадокси у општој слици стваралаштва. Аутоцитатност²¹, с друге стране, обогаћује значења дела у смислу динамичности контекста. Претходна дела једног писца на тај начин успостављају дијалог са књижевном традицијом у односу у новонасталом делу.

У случају пародије, па и травестије, када аутор цитатом, који употребљава у новом контексту, руши или карикира одређену поетику, чак и тада можемо говорити о специфичној врсти утицаја, (ре)акције, јер се негацијом одређених поетичких принципа они ипак на тренутак поново призивају. Природа постмодернистичких тенденција зависи, пре свега, од врсте традиције коју преображава, као и од интерференције и начина остваривања врло флексибилних постмодернистичких ставова²².

Чак и само транспоновање цитата у новом тексту означава поступак његове реинтерпретације. Прво, самим чином издвајања из прототекста, треба посматрати одломак не као сегмент, већ као микроцелину која репрезентује читав прототекст у другом тексту. Цитирањем одломка прототекста²³, односно, формалном и семантичком селекцијом, могу се „активирати“ значења која нису припадала доминантним семантичким аспектима у прототексту, те се тако може извршити процес њихове актуелизације у по-

21 Такође, један од облика наративне мистификације представља псеудоцитат, који суштински означава прикривени аутоцитат.

22 Док је у авангардним правцима до шездесетих година двадесетог века ова мисао остала прикривена, (па чак и непризната од стране вођа књижевних покрета), у постмодернизму је постала експлицитна поетичка одлика.

23 На пример, Милена Стојановић (2004: 213-229) наводи следећу схему: подтекст (прототекст) ---- интекст (цитат) ----- властити текст.

стмодернистичком делу. Упоредо са формалним аспектима, у овом процесу се преображавају и идејни аспекти прототекста. На тај начин се ствара специфични текст у тексту: одломак прототекста, пре свега, мења своје законитости форме; сегмент прототекста постаје амбивитетан тако што формално и семантички креспондира са полифонијом значења постмодернистичког текста.

Закључујемо да фреквентна употреба цитата у постмодернизму не представља имитативно призивање традиције, већ управо њен преображај, (пре свега у претварању дијахронијске систематичности и припадности различитим епохама) у синхронијско, симултано поимање традиције. Цитатним поступком могу се истовремено призвати уметничке специфичности од почетка цивилизације до савременог доба²⁴, и тако бити присутне у једном свевидећем, универзалном времену – у организованом хаосу постмодернизма. Аутор, такође, може вршити и адаптацију цитата у зависности од својих идејних ставова, тако што ће цитат пренети у нови унутрашњи контекст. Ова врста комбинације у постмодернизму сматра се аутентичном, чак и оригиналном у највишем аксиолошком смислу. Цитатност тако постаје привилегија постмодернизма, привидно парадоксално, представљајући средство у тражењу новог уметничког израза.

1.3 *Метатекстуалности и постмодернизам*

Промишљање о природи интертекстуалности, дакле, нужно представља и промишљање о природи самог текста – метатекстуалну димензију која чини иманентну одлику поетике постмодернизма у новој визији аутономије књижевности, у којој текст постаје свет, а свет се преображава у текст. Један од главних циљева савремених проучавања књижевности представља тумачење природе и сврхе метатекстуалних аспеката. Жерар Женет (Gérard Genette) дефинише метатекстуалност на следећи начин:

„Ту сврставам под појмом метатекстуалности (насталом по моделу језик/метајезик) транстекстуални однос који повезује коментар са текстом којег коментарише: сви књижевни критичари, већ вековима, стварају метатекст, а да то и не знају“ (Женет 1985: 189)²⁵.

24 Најлепши хвалоспев цитатном поступку изрекла је бугарска песникиња Марина Цветајева, која свет назива само једним прелепим цитатом.

25 У овом ставу Женет вероватно асоцира на смисао модела – језик/метајезик, присутан у подели чувеног руског формалисте, Романа Јакобсона (Roman Jakobson), на четири елементарне функције језика: референцијалну (комуникативну), поетску, фатичку и метајезичку, која је оставила утицај на целокупну структуралистичку мисао.

Обједињавање поетске и метајезичке функције језика представља функцију метатекста у уметности постмодернизма, док се уједно наглашавају и имплицитни елементи метатекстуалности у уметничком наслеђу. Женет посматра метатекстуалност као релацију, односно имплицитно и као процес који може обухватити и уметничке и вануметничке текстове. Метатекст²⁶, дакле, тежи да успостави идејну, формалну и семантичку универзалност комуникације текста и подтекста, често есејистичким, па и књижевно-теоријским модусом у оквиру уметничког дела. Поетички аспекти, сходно својој природи, поседују метатекстуалност као своју иманентну одлику и најчешће су у функцији оквира семантичких аспеката²⁷.

Пошто постмодернизам нема јединствену поетику, метатекстуални коментар се може сматрати и специфичном врстом стваралачког „манифеста“. Метатекстуалност расветљава процес стварања, објашњава формалне аспекте, и представља увод у тематску и идејну димензију дела. Тема постмодернистичког дела може постати промишљање о природи уметности. По мишљењу Драгана Илића, „метатекстуалност представља експлицитни или имплицитни коментар на други текст“ (Илић 2006: 242). Метатекстуалност представља синхронизитет „идентитета“ и „алтеритета“ у књижевном делу. Поетска интерпретација прототекста тако може постати доминантни мотив књижевног дела²⁸, а метатекстуалност при том експлицитно у том случају кореспондира са иманентним аспектима интертекстуалности.

Метатекстуалност у постмодернизму, не само што преиспитује традицију, већ врши и непрестано преиспитивање сопствених поетичких принципа. У овом смислу, метатекстуалност је у функцији „оквира“ који сугерише одређене интерпретативне токове, а суштински апелује на сарадњу, па чак и на коауторску улогу читаоца. Ставови у метатекстуалним алузијама, „прегледима“ традиције и реминисценцијама, могу пружити читаоцу суму базичних

26 Уопштени став о природи и функцији метатекстуалности заступа Павао Павличић, имплицитно укључујући у појам метатекстуалности и целокупно научно бављење књижевношћу (Павличић 1993: 110). Ово схватање свакако на позитиван начин истиче улогу метатекстуалности у постмодернизму, али у нашем раду нећемо подразумевати метатекстуалност у ширем схватању, него, пре свега, као спој теоријског и уметничког дискурса у књижевноуметничком делу.

27 Морају се, међутим, узети у обзир и њихове разлике које се састоје, пре свега, у специфичности односа према прототексту.

28 У овом смислу, метатекстуалност не представља само дијалог са књижевношћу и науком о књижевности, већ успоставља нову филозофску и метакритичку димензију.

предзнања за тумачење дела²⁹. Развојем постмодернизма, такође, метатекстуалност добија значење интерференције теоријског и уметничког дискурса. Од универзалне, али ипак имплицитне особине књижевности, метатекстуалност је у постмодернизму постала једна од доминантних поетичких одлика.

У интерференцији поетичких и семантичких аспеката дела, пишчев коментар одломка преузетог из прототекста представља најексплицитнији вид споја интертекстуалности и метатекстуалности. Аутопоетички ставови у виду прикривеног метатекстуалног аспекта на експлицитан начин³⁰ изражавају опсесију плурализмом идеја у постмодернистичкој књижевности³¹. Наиме, метатекстуални коментари у књижевноуметничком делу далеко више утичу на поетику постмодернизма него што су то учиниле многобројне књижевно-научне студије. Ставови, појмови и идеје метатекстуалности преплићу се са сликовном-метафоричном природом белетристике, чинећи систем који проналази суштину једино у универзуму уметности, а с друге стране даје смисао свету у коме егзистира, као један од најзначајнијих видова људског духа.

Метатекстуалност остварује своје доминантне принципе у ерудитној прози постмодернизма, која обухвата синхронизитет најразноврснијих аспеката књижевног наслеђа. Ерудитна постмодернистичка књижевност уводи метатекстуалност као уметнички поступак космополитског односа према традицији, успостављајући синхронизитет разнородних поетика. Ерудисија представља иманентну одлику метатекстуалности. Метатекстуалност означава непрекидни пишчев монолог о природи књижевности, који се постепено, у комуникацији са читаоцем, претвара у дијалог са културом и цивилизацијом. У времену које не поседује једну владајућу књижевну „идеологију“, метатекстуалност заступа јединство у различитости, чија је позитивна страна свакако слобода стварања, односно, критички и полемички начин мишљења.

29 Треба истаћи да је постмодернизам опседнут мењањем историје и истицањем мотива тајних знања. Такође, треба прецизирати ову констатацију ставом да метатекстуалност у постмодернизму најчешће представља транспоноване теоријског дискурса у књижевноуметничком делу.

30 Метатекстуални аспект такође може представљати и коментар сопственог текста – претекст.

31 Један од доминантних разлога заступљености метатекстуалне димензије у постмодернизму, с друге стране, налази се управо у непостојању кохерентне, постмодернистичке поетике, те стога аутор непрестано тежи самокритици, од формалног, преко тематско-идејног, до аксиолошког аспекта.

1.4 Синтеза и закључни ставови о поимању процеса интертекстуалности

Закључујемо да је појам интертекстуалности комплексан пример амбивитетности појединих особина његових генеричких и модалних дефиниција. Разлог је у све ширем садржају који овај феномен поприма у савременој науци о књижевности. Теорије одређивања обима и функције појма интертекстуалности могу се поделити на два основна схватања: шире – по коме сваки текст представља интертекст, и уже – које прецизира постојање „сигнала“ у тексту, односно експлицитног или имплицитног упућивања на други текст, у дијалогу са читаоцем. Шире схватање је погодно почелима конституисања појма интертекстуалности (у теоријској мисли Јулије Кристеве и Ролана Барта), да би се истакао значај овог феномена у књижевно-уметничком делу, које увек води дијалог са традицијом, и како би се објаснила природа његове опште парадигме³². Даље, било је неопходно створити овај појам у функцији дескрипције феномена у тумачењу књижевности који су од антике, па до шездесетих година двадесетог века, остали на имплицитном нивоу.

Међутим, шире схватање интертекстуалности³³, има и своја методолошка ограничења. Ова теоријска претпоставка о природи сваког текста као интертекста створила би кризу науке о књижевности и отворила нерешиве дилеме: зашто би, у том случају, интертекстуалност требало тумачити као посебан феномен, и на који начин се може дефинисати специфична интертекстуална компонента једног текста који је суштински – интертекст? Пре свега, ако у потпуности изједначимо текст са (интер)текстом, тиме нисмо објаснили ни један појам, крећемо се у „зачараном кругу“, дајући за узврат само једно одређивање конститутивне особине комуникације међу текстовима. Па чак и у том случају, треба напоменути да су првобитне теорије интертекстуалности више посматране из перспективе усмерености на семиологију, него на теорију књижевности у ужем смислу (концентрисану на литерарност у тексту), што је донекле и разумљиво, с обзиром на то да је термин настао у новије време, (у правцу структуралистичких и постструктуралистичких оријента-

32 Такође, многи извори у књижевној традицији, присутни у постмодернизму, припадају „затвореним“ семиотичким системима, па према томе, поседују и другачије законитости интертекстуалних поступака.

33 Доминантна постструктуралистичка теорија, која заговара шире схватање интертекстуалности, бави се више појмом текста, транстекстуалности (кованица Жерара Жерарета) и уметничку и вануметничку природу текста сматра равноправном.

ција), али, поред ове опште парадигме, треба обратити пажњу и на формалне, као и на семантичке специфичности прототекста. Логично је, с друге стране, да ако већ постоји префикс *интер* (из)међу, онда је тај појам подређен изворном појму без префикса.

Истичемо да треба разликовати експлицитну интертекстуалност као аутопоетички поступак, где ауторским интенцијама текст постаје интертекст у употреби различитих алузија, парафраза или цитата, од имплицитне интертекстуалности, која сеже до ауторовог несвесног дијалога са књижевном традицијом. Сваки текст не мора бити и интертекст, али сваки (интер)текст нужно јесте (динамички) текст, са својим иманентним законитостима, па га у том смислу треба сматрати комплексним процесом кога ћемо поделити на неколико етапа:

1. Процес стварања књижевног дела:

- а) Ауторова свесна или несвесна селекција другог текста.
- б) Транспонованье у нови текст.
- в) Промена његове функције у новом тексту, а самим тим и у новом контексту који се тиче односа према интенцији аутора.
- г) Промена „старог“ текста; пишчева сугестија, тежња ка отворености значења и читаочевој сарадњи. Ова етапа је експлицитно заступљена у савременој уметности.

2. Процес симултане рецепције³⁴:

- а) Читачево свесно или несвесно, делимично или потпуно препознавање прототекста.
- б) Препознавање односа прототекста и интертекста, које сугерише текст, а не мора у свим аспектима значења бити подударно са пишчевим интенцијама.
- в) Читачева стваралачка улога, која обухвата „производњу“ значења текста и мењање контекста³⁵.

3. Процес *метаморфозе* рецепције

Књижевноуметничко дело, у коме поетички и семантички аспекти интертекстуалности заузимају доминантну улогу, захтева читачево коауторство које тежи поимању имплицитних, сугерисаних значења, јер „сарадничка“ улога читаоца у постмодернизму подразумева и слободу читачевог стварања семантичког контекста. У овом процесу читалац пролази кроз све фазе као у симултануј рецепцији, с тим што битне факторе представљају актуелност

³⁴ Под овим појмом подразумевамо однос читаоца према новонасталом делу.

³⁵ Ова етапа је посебно заступљена у концепцији „отвореног дела“ Умберта Ека, која је директно утицала на целокупну књижевност постмодернизма.

гледисти и сугестије аутора, теме, како текста, тако и прототекста. С друге стране, у духу времена рецепције, могу бити створена и нова значења интертекстуалних аспеката, тако да се постмодернистичко дело непрекидно преображава.

Литература

Барт 1986: Р. Барт, „Теорија о тексту“, превео Мирослав Бекер, Београд: *Рејублика*, Београд, бр. 12, 9 – 10.

Бамбураћ 2003: N. M. Bamburać, *Retorika tekstualnosti*, Sarajevo: Buybook.

Бахтин 1995: М. Бахтин, „Поводом естетике речи“, превела Злата Коцић, Београд: *Књижевна кријтика*, год. 26, Београд, 5-20.

Бити 1987: V. Biti, *Interes pripovjednog teksta*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka.

Бројх 1985: U. Broich, Manfred Finster, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen.

Глушчевић, Зоран. „Милорад Павић између модерне и постмодерне, пројекат „Растко“, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/12_pkp_gluscevic.html, 21. 8. 2010.

Делић 1995: Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Београд: Просвета.

Дерида 1979: Jacques Derrida: „Living On: Border lines“, in: *Deconstruction and Criticism*, Ed. Harold Bloom, New York: Seabury Press.

Еко 1965: U. Eko, *Otvoreno djelo*, preveo sa italijanskog Nika Milićević, Sarajevo: Veselin Masleša.

Еко 2004: U. Eko, *Kod*, превела Мирјана Ђукић–Влаховић, Београд: Народна књига, Alfa.

Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: Вук Караџић.

Илић 2006: Д. Илић, „Кратак увод у теорију пародије“, Нови Сад: *Летипис Машице српске*, мај, књ. 47, св. 5, Нови Сад, 836-852.

Јерков 1990: А. Јерков, *Нова текстуалност. Поговор Сабраним делима Милорада Павића*, у књизи *Анахорети у Њујорку у оквиру Сабраних дела Милорада Павића*, Београд: Просвета.

Кристева 1969: J. Kristeva, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil.

Константиновић 2002: З. Константиновић, *Интертекстуална комуникација*, Београд: Народна књига, Алфа.

Kulavkova, Katica. *Intertextual options and modifications*, translated from Macedonian by Zoran Anchevski, www.kulavkova.com, 14. 5. 2010.

Павличић 1993: Р. Pavličić, „Čemu služi autoreferencijalnost?“, u: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Tolić Oraić, Viktor Žmegač,

Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Плет 1991: Н. Plett, *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter.

Пфистер 1991: М. Pfister, „How postmodern is intertextuality?“ In: Н. F. Plett, *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter and Company.

Речник књижевних термина 1985: главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Београд: Нолит.

Рифатер 1984: М. Riffaterre, „Intertextual representation: On mimesis as interpretive discours“, *Critical inquiry* 11, Chicago: University of Chicago Press.

Стојановић 2004: М. Стојановић, „Интертекстуалност и цитатност као књижевни поступци“, у: *Књижевне теорије 20. века*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 213–229.

Толић-Ораић 1990: D. Tolić-Oraić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Цурбруг 1984: N. Zurbrugg, „Burroughs, Barts, and the Limits of intertextuality“, *Review of contemporary Fiction*, London: Dalkey archive press, 41, London, 86–107.

Шиц 1971: А. Schütz: *Das problem der Relevanz*, Frankfurt: Suhrkamp.

Шуваковић 1995: М. Шуваковић, *Постмодерна*, Београд: Народна књига.

Dušan R. Živković

THE NOTION OF INTERTEXTUALITY

Summary

The purpose of the paper is represented through the analysis of the genesis, nature and function of the process of intertextuality. The analysis is going in two directions: 1) in the diachronic dimension – it ranges from the first theories of intertextuality to the poetics of post-modernism; 2) in the synchronic dimension – it includes multi-layered communication among the author, reader (co-author) and text exposed to the incessant semantic metamorphosis. A broader perception of intertextuality is observed in this context, and according to this perception – each text represents an intertext; the narrower conception is also included within our observation, and the conception itself precisely defines the creation of intertextual relations by means of 'signals' given throughout the text, in terms of an explicit or implicit reference to another text in a dialogue with the reader. Therefore, while the broader conception of intertextuality is more appropriate for a description of the general paradigm, the narrower conception of intertextuality has a more precise function within the analysis of the concrete intertextual aspects in a literary work of art.

Прихваћено за штампу јула 2010.

КРИТИКЕ

Драгана Вукићевић
Филолошки факултет, Београд

О СЕИЗМОГРАФИМА СТВАРНОСТИ И ПОДВИЖНИЧКОМ ЧИТАЊУ

Душан Иванић, *Књижевна периодика српског реализма*,
Институт за књижевност и уметност, Матица српска,
Београд, Нови Сад, 2008.

Постоје многобројни разлози да се књига *Књижевна периодика српског реализма* не напише. Све је тако далеко од уобичајених „лакших“ почетка истраживача који је у радној соби са критичким издањем пред собом. Грађа није на једном месту нити је сачувана у потпуности – у горој варијанти изгубљени су сви бројеви, у бољој – само одређени. Ако се људској немарности и случају дода и бомбардовање Народне библиотеке – истраживачки напор уместо ка директној интерпретацији преусмерава се ка реконструкцији. Пут заобилазан и дуг. Тешка приступачност сачуване грађе од истраживача захтева и време и просторна измештања од једне библиотеке до друге у потрази за изгубљеним текстовима. Проналажањем часописа и комплетирањем годишта не завршава се припремна фаза рада. Неретко, нарочито у хумористичко-сатиричним часописима, прилози су или анонимни или под псеудонимом. *Попис имена, шифара и псеудонима* открива авантуру читања, атрибуцију, која је претходила анализи грађе. Импресиван је нарочито попис Змајевих псеудонима и шифара (неких од раније познатих, неких откривених), којих има преко сто.

Други разлог за одустајање лежи у обимности грађе. Она се не може ваљано ишчитати у једном истраживачком заносу. Проучавање четвородеценијске часописне продукције захтева и деценијску посвећеност. *Књижевна периодика српског реализма* плод је дугогодишњег Иванићевог рада прво у оквиру пројекта Историја српске књижевне периодике, који је покрену Институт за књижевност, затим у току израде докторске дисертације прерађене и публиковане под насловом *Забавно-поучна периодика српског реализма*, а затим и кроз засебна истраживања одређених часописа.

Трећи обесхрабрујући разлог лежи у самој природи часописа – у њиховој ефемерности. Они су осмишљени да трају из броја у број – њима се заправо тренутно бавимо (њихов разлог постојања јесте управо актуелност – опис часа), а у тренутку њиховог настанка можемо их (што најчешће чинимо) читати фрагментарно. Зато је писање синтетичке студије о периодици српског реализма попут узводног пливања, читање насупрот и упркос јаким струјама – читати као целину и уз то још уопштавати оно што је по својој бити дисперзивно, разнолико, презентоцентрично и у том смислу тренутачно. Ако је тематска и жанровска разуђеност карактеристика сваког часописа, онда се може замислити прогресија дисперзије свих прилога у часописма које је аутор монографије ишчитао. У *Појису наслова периодичних издања* набројано је преко 350 часописа, било оних који су засебно обрађени, било оних који су доведени у неку поредбену везу са периодиком српског реализма. С обзиром на најчешћу страначку искључивост читалаца који су били савременици ових часописа, није претерана тврдња да је њихов најревноснији читалац не онај који их је читао у тренутку излагања, већ онај који је писао монографију о њима у времену у коме они више нису актуелни.

Четврти обесхрабрујући разлог такође лежи у самој природи часописа који су истовремено и целина (јединство текстова које уређује један човек), али и „скуп целина“ (потпуна морфолошка самосталност прилога). Часопис је дакле и контекст који утиче на значење прилога, али и место (медиј) који не утиче. То подразумева једну „амбивалентну“ истраживачку позицију – неку врсту непрестане опрезности у доношењу заводљиво уопштавајућих судова о часопису као целини, као и слободу „отискивања“ од малих целина, прилога од којих се он састоји. Код Иванића као да једна врста читања држи на узди ону другу – овако „контролисано“, унутар себе субверзивно читање за последицу има двовалентност саме студије – она је и књижевноисторијска студија и лексикон. Њоме се стиче целовит увид у књижевну периодику српског реализма као и фрагментарни увид у одређене „одреднице“ – појединачне часописе, прилоге, дају се уреднике, сараднике, портрети аутора и сл. Значај Иванићеве студије је управо у њеној двовалентној природи, у смењивању индуктивног и дедуктивног приступа, библиографских белешки, каталога, пописа и аналитичко-синтетичких коментара.

Тешкоће постоје и у одређењу временских међаша будући да су часописи често одражавали хетеропоетичност доба. Реалистичких прилога било је и у протореалистичкој *Матици* или *Вили*, као и у

постреалистичком периоду (нпр. Матавуљеви текстови у *Српском књижевном гласнику*, промена уређивачке концепције у *Босанској вили*),¹ али аутор предност даје периоду доминације реалистичке нормe и часописима преко којих се та доминација остваривала. То су часописи кој су излазили 70-их, 80-их и 90-их година 19. века, делимично и у првој деценији 20. века. Називи поглавља разоткривају план студије, начин „овладавања“ разноврсном грађом: „Оно што је изгледало или хтјело бити несводљиво, лично, различито, нашим уопштавањем постаје једна морфолошка, семантичка, жанровска или књижевноисторијска класа.“ (434) Иванић уједињује хронолошку и типолошку класификацију и сву грађу разврстава у шест целина: 1. *Књижевно-научна периодика*, 2. *Књижевна периодика*, 3. *Забавно-поучна периодика*, 4. *Мјешовите врсте*, 5. *Календари и годишњаци*, 6. *Књижевности у политичкој и политичко-књижевној периодици*.

Унутар сваке целине часописи су хронолошки разврстани и појединачно описани и то по одређеном плану: а) кратак библиографски опис, б) уводна студија о часопису, в) анализа најзаступљенијих жанрова/тема/рубрика. Тако на пример опис часописа *Отаџбина* састоји се из а) библиографске белешке, б) уопштеног приказа часописа у којем се одређује његов књижевноисторијски значај, износе подаци о уреднику, сарадницима, претплатницима, идеолошкој оријентацији и в) поглавља посвећених различитим типовима прилога. У поглављу *Проза* Иванић уочава концентрацију великог броја, за реализам најрепрезентативнијих приповедних и романескних текстова, и заступљеност свих фаза/модела српске реалистичке прозе – у *Отаџбини* су објављивали Шапчанин, Игњатовић, Љубиша, Глишић, Лазаревић, Веселиновић, Матавуљ, Нушић. За разлику од доминације домаћих реалистичких прозних облика, у поглављу *Преводна проза* уочена је отвореност према различитим традицијама – од романтизма, реализма до модерне. Преводе се: Пушкин, Толстој, Манцони, Брет Харт, Мопсан. У поглављу *Поезија* по значају су издвојени Ђура Јакшић, В. Илић, као најплоднији Владимир М. Јовановић, од песника старије генерације Јован Илић. *Епика у стиху* је заступљена кроз радове Јована Илића, Стевана Каћанског, Николе В. Ђорића, Драгомира Бразака, а по значају су издвојене песме Војислава Илића *Рибар*, *Милева* и *Усамљени гробови*. *Преводна поезија* је заступљена кроз

1 О смењивању реалистичких културних образаца и књижевних идеја у периодици и стварању модерне в. Весна Матовић, *Српска модерна*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.

лирику Ариоста, Гетеа, Ламартинија, Поа, а превод Пушкиновог *Јевгенија Оњегина* је препознат као „први потпуни и релативно успио превод на српски“. У поглављу *Драмски облици* набројани су прилози од малог значаја, преко драма награђиваних на конкурсима Матице српске, популараних драма Милоша Цветића или Милована Глишића, до радова Драгутина Илића који су „сачували свој књижевноисторијски значај“. У поглављу *Наука о књижевности/Књижевна критика /Позоришна критика* представљена је разноликост критике која се тицала различитих подручја и која је часопису давала „енциклопедијски ефекат ревије за сва актуелна питања“. Истакнуте су критике Андре Николића, издвојена рубрика „Позоришни преглед“ која је била поверена С. Вуловићу и Драгомиру М. Јанковићу. За текстове објављене у овој рубрици Иванић примећује: „Иако с атрибутом позоришна, та критика је позоришту (извођењу, глумцима) давала једва коју реченицу, а опширно улазила у историјат књижевних појава и покрета.“ (80)

Ако се упореди простор посвећен одређеним часописима, лако се могу уочити они којима се даје приоритет. У уводној студији Иванић додатно објашњава зашто је дато посебно место часописима *Спармали* и *Дело*. Обимнији прилози су имали циљ да употпуне празнину у монографској обради важних гласила (већ су раније објављене монографије о *Јавору*, *Сиражилову*, *Ошацибини*, *ЛМС*, *Српском прегледу*...).

Читање часописа упркос свим набројаним тешкоћама има и својих дражи. Иако нас од реалистичке штампе дели више од једног века, стиче се утисак да се њеним читањем лако измештамо из наше временске перспективе у ондашњу. То *задржавање времена* опште је својство часописа и последица је синхроног читања. Ми из будућих времена нисмо њихова циљна група. Због те презентоцентричности, у њима објављени прилози увек делују за степен „реалистичније“ у односу на своје монографске еквиваленте. Реалистичност препознајемо у елементима стварносног, у везивању прилога за тренутак сада и овде (час-опис), у дубокој испреплетености грађе са економском, друштвеном, политичком, не само културном реалности сарадника². Не чини нам се претерана тврдња да је после читања студије о периодици реализма другачије разумевање „историчности“ текста. Време, макар било прошло, више није моновалентна „исписива“ величина. Иванићева студија управо почива на тумачењима поливалентности времена – на непрестеном укрштању различитих

2 О томе опширеније у раду *Специфичности књижевних облика у периодици епохе реализма*. Рад треба да се објави у часопису *Књижевна историја*.

традиција које су у динамичним односима – компетенције, субординације, доминације, асимилације и сл. Управо су часописи места укрштања ових различитих сила „означавајућих пракси“, које нам се из дијахроне перспективе чине хомогенијим него што су одиста биле.

Будући да се у периодици укрштају интеграционе силе савремености са силама текста, „цитати живота“ се препознају у паралелама, „преносивости текста“ – читаоцем упоређивању представе коју је гледао са позоришном критиком³, читању јавног предавања које је непосредно пре објављивања часописа слушао, „проверавању“ кореспондентности сатиричних текстова са сопственим виђењем политичке или културне стварности, читању некролога после сахрана...⁴ Иванићева студија је стога корисна и као хроника културног живота – извештавање о раду одржених институција (*Мајице српске*, *Српског научног друштва*, школа, академије) или текућем културном животу (позоришни репертоар, гостовања, књижевне афере). Кроз податке о уредницима, сарадницима и читаоцима, аутор монографије открива и „позадински“ живот текста (друштвене анимозитете, стереотипе). Тако на пример, несугласице између Љ. Неђића и уредништва *Дела*, по мишљењу аутора, добар су пример „преношења политичких мјерила на књижевност (конзерватизам, аристократизам/антидемократизам)“. Нарочито је корисно следити ауторово мапирање како друштвеноисторијских тако и личних (родбинских, породичних, професионалних, интимних) података, који за нас нису редувантни као за раније читаоце који су делили стварносни хоризонт са уредницима и сарадницима часописа. Иванићеве контекстуализације у том смислу омогућавају прецизније разумевање алегоричних, сатиричних, породичних и алузивних текстова. Тек уз помоћ „додатног“ знања и савремени читалац може да дочара „исклизнуће текста“ у алузивни простор – повеже фикцијске фигуре са историјским личностима, одређене описе радњи са конкретним дешавањима и сл. Иза карикатура, хипербола, инвектива, инсинуација, персонификација – Иванић у прототипској позадини разоткрива изгубљено и поново нађено време једног читања које је давно иза нас... Истовремено, упркос заводљивој актуелности часописних прилога и доживљају

3 О специјализованим позоришним часописима, в.: Марта Фрајнд: Позоришна периодика – покушај дефинисања особености, проблема и типологије, *Прилози за историју српске књижевне периодике*, Београд, 1990,.

4 В. Милица Бујас, Марија Клеут, Горана Раичевић, *Библиографија српских некролога*, Нови Сад, 1998; Ана Ђосић-Вукић, *Јанко Веселиновић у некролозима*, у: Јанко Веселиновић, проза, периодика, позориште, Београд, 2006.

„временовности“ коју они носе, аутор не заборавља да текст није ништа више (и ништа мање) него текст и да се он ствара по одређеним текстуалним стратегијама. Зато су осим података о генези и ширем друштвеноисторијском контексту појединих прилога (нпр. песма *Отаџбина* Ђ. Јакшића) значајне и анализе приповедних, генеолошких, версификацијских или стилских специфичности анализираних прилога.

Студија о периодици реализма упућује на једну битну разлику између часописног и монографског читања, јер између аутора и читаоца умеће једно посредно „уредничково“ читање. Већ сам избор текстова који ће се штампати (учинити приступачним читалачкој публици) утиче на креирање актуелних тема и стварање вредносне лествице. Уредничково одобравање текстова и разврставање у одређене рубрике, прављење редоследа текстова, такође је начин сугерисања интерпретације текста. Та „сугестија“ видљива је нпр. у прилозима у *Црногорки*, у опредељењу за историјску тематику (ту је објављен Матавуљев *Ускок*), у *Босанској вили* у фаворизовању националне тематике (ту своју историјску прозу објављује Стеван Сремац). Иванић стога посебно место придаје фигури уреднику, нарочито у „змајевском“ моделу часописа, у коме је уредник-писац истовремено и главни сарадник листа и уводним чланцима који су неретко откривали полемички набој између различитих уредничких концепција.

У монографији су уочене и одређене (од самих прилога шире) целине - ланци текстова (текст аутора + текст првог критичара + текст другог критичара), уније текстова (рубриком, као надређеном целином, повезани прилози који су излазили у више различитих бројева) и уније читалаца (повезују се сарадници истог часописа, или стварају уже читалачке групе, парови читалаца). Треба истаћи Иванићеве анализе рубричних целина, рубричних „збирки“ карактеристичних за Змајеве хумористичко-сатиричне часописе. Нарочито се инсистира на комуникативној димензији часописа – како оној експлицитној (писма уредника читаоцима, одговори уредника и сарадника, коментари и писма читалаца) тако и оној имплицитној (аутор→читаоци, критичар→писац и сл.)⁵. Индикативна је и популарност одређених поступака и жанрова који директно почивају на дијалогским аспектима текста – пародије,

5 Илустративно је посредно обраћање Глишића српским читаоцима приповеткама *Прва бразда* и *Тетка Деса* (нису случајно објављене у листу *Домаћица*, 1885) или утицај критика Андре Николића на тематско-мотивско преусмеравање управо према причама са породичном тематиком и ликовима жена (критика која је претходила писању поменутих прича објављена у *Отаџбини*, 1880).

пастиши (аутор→други аутор), критика критике (критичар→други критичар), критичке пародије (писац→критичар).

Комуникацијски аспекти - разоткривање динамичног процеса означавања настало у интеракцији аутора, уредника и читалаца – нарочито су дошли до изражаја у анализи оних часописа који су диреткно било усмерени на одређен тип читалаца. Иванић учоава да се женска читалачка публика мапира већ у периодици Доситејевог времена, да се на њу рачуна профилисањем одређених рубрика, а потом и специјализованих часописа. За гино критику, али и историју приватног живота, нарочито су подстицајне анализе часописа *Домаћица*, *Српкиња*, *Женски свети*, *Женски забавник*, *Посесирима*. Други тип чине верски оријентисани читаоци и њима намењена гласила: *Хришћански весник*, *Глас православаља*, *Глас истиине*, *Истиина...*), или часописи намењени деци и омладини (*Радован*, *Голуб*, *Невен*, *Српче...*), као и струковни листови (*Цариник*, *Занатлијски савез*, *Топографски весник*, војни лист *Српска стиража*) или стручни (службени) часописи – *Просветни гласник*, *Просветиша*.

У поглављу *Књижевност у политичкој и политичко-књижевној периодици* Иванић демаскира одређене „означавајуће праксе“, начине на које су се хомогенизовале идеје захватајући и саму фикцију. Посебно се анализира либерално-национална штампа у Аустро-Угарској (*Застава*, *Панчевац*, *Граничар*, *Глас народа*, *Браник*, *Садашњост...*) и Србији (*Српска независност*, *Српска застава*, *Српство...*), штампа програмског реализма (од С. Марковића до радикала и социјалиста), напредњачка штампа (*Шумадија*, *Видело..*), прорезимска штампа у Аустро-Угарској (*Недељни лист*, *Српски дневник*), штампа у Хрватској (*Српски лист*, *Српски глас...*), у Босни и Херцеговани (*Босанско-херцеговачке новине*, *Сарајевски лист*) као и нестраначка штампа (*Српске новине*, *Глас Црногорца*, *Ваљевске новине...*). О специфичностима политичко-књижевне периодике Иванић пише: она је „много динамичнија и актуелнија у реакцијама на књижевне појаве“, „на одређен начин и регионалнија, у већем степену локална“, отворенија према прози, критици, књижевној репортажи, преводној прози. Ова штампа је, с једне стране, повезивала сараднике по политичкој опредељености, али с друге, отварао могућности и за одвајање политичког од књижевног суда: „Књижевност је често неутралисала политичке оријентације аутора, повезивала у коло сарадника политички супротстављене појединце или их је, опет, из књижевних разлога удаљавала.“ (379)

Иванићева монографија скреће пажњу на још једну, честу димензију часописних прилога – на њихову повезаност са ликов-

ним прилозима уобичајену за хумористичко-сатиричне часописе (в. удео карикатуре у Змајевим часописима) или за календаре („Илустрације су обавезан дио календара, садржећи често информативни потенцијал и висок степен популаризације одређених личности“ (334).

Више него теоријске елаборације о посткултурном феномену, Иванићева монграфија открива како значења у култури нису фиксирани и исписива, чак и када се она ретроспективно сагледава као привидно „испричана прича“. У тој „испричаној причи“ успостављена је хијерархија текстова који у часописима имају једну другачију позицију – наспрам дијакхронијске вредносне вертикале – хоризонтална раван у којој су уједињени из перспетиве будућих времена и битни и небитни прилози. Хоризонтална контекстуализација текста Иванићу је омогућила да уочи интензивније везе између вредносно различито ранжираних текстова. Тако нпр. он препознаје извесну значењску сличност између песме *Својој вили* М. П. Шапчанина и Костићеве *Санџа Марие*, између текстова Велимира Ђорђевића *Први поглед* и Диса (*Можда слава*) или песме анонимног аутора *Слава освајачка* и циклуса Васка Попе *Врађи ми моје кривице* (145). У његовој монографији се чују нечујни, за наше време изгубљени писци, они за које не зна ни историја и који се прескачу у селективним библиографијама. Ти гласови нису без значења, а њихов књижевноисторијски значај постаје уочљивији када се прати генеза облика и динамичност релација међу текстовима. Илустративан је одломак у којем се до општег, значајног, долази преко низа безначајних прилога. Иванић, на пример, о популарној интимистичкој лирици пише енциклопедијски сажето, готово у форми одреднице, полазећи од имена/псеудонима која данашњем читаоцу ништа не значе (Владимир, С. Торбица, Александра Ђ., Милутин Трбић, Софија Стевановић, Драгомир...). (149)

Новина Иванићеве студије у интерпретативном смислу је заправо у враћању текста времену у коме је настало, истицању једне његове интерпретативне димензије која није одвојена од околности и услова стварања и непосредног реципирања текста. Ово враћање не почива на опонашању ранијег читалачког хоризонта јер је ова времепловна позиција немогућа. Иванићева студија је усмерена према ре-интерпретацијама и новим вредновањима нарочито оних писаца који су остали „заробљени“ у часописима као и према интензивнијем сагледавању књижевних генеза и интертекстуалних релација. У том смислу је нпр. подстицајно прочитати песму Огњеслава Утјешиновића *Острожинског Ирени*, објављену у Јавору

1874, за коју Иванић пише да се „издваја високим артизмом“ (142) или преиспитати друштвеноисторијски контекст за настанак родољубивих пригодница (143) и у том интерпретативном оквиру ишчитати изнова Костићеву песму *Дон Кихоту* (Јавор, 1874). И као студија о књижевним прилозима и као студија о штампи, монографија *Књижевна периодика српског реализма* оријентисана је на читаоце различитих интересовања – на оне које занима књижевност, култура, новинарство, медији, историја... Она је пример покривичког читања огромне часописне продукције у којој је била похрањена готово целокупна књижевност друге половине 19. века.

Прихваћено за штампу јула 2010.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Ст ободан Владушић

Доцент на предметима Савремена српска проза и Савремено српско песништво, на Филозофском факултету у Новом Саду. Књиге студија и критика: *Дејустација страсти*, *На промаји*, *Поршреи херменеутичара у иранзицији*, *Ко је убио мртву драгу*. Области интересовања: српска књижевност, теорија књижевности, студије културе.

Владимир Милисављевић

Рођен у Вуковару 1966. године, по образовању филозоф, ради на Институту за филозофију и друштвену теорију у Београду. Посебно се занима за немачку класичну филозофију. Објавио је две књиге: *Идентичеи и рефлексција: проблем самосвесии у Хејеловој филозофији* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006) и *Снага еџзистенције: теорија норме код Кантa и Хејела* (Федон, Београд, 2010).

Никола Бубања

Рођен 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Магистрирао на Филолошком факултету у Београду, где тренутно ради на докторату. Запослен као асистент на предметима из енглеске и америчке књижевности на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Члан је редакције часописа „Липар”.

Јасмина Теодоровић

Рођена 1973. године у Крагујевцу. 1998. године дипломирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Од 1999. до 2002. била је запослена као лектор за енглески језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду, Наставно одељење у Крагујевцу. Од 2002. запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Студент је треће године Докторских студија – Књижевни модул, на Филолошко-уметничком факултету. Пријавила је докторску дисертацију под насловом *Утйойијско-митйолошко-истйоријски дискурс Борислава Пекића и Дулијана Барнса*. Ангажована је као преводилац за научни часопис *Наслеђе*. Од 2009. године именована је за секретара организационо-програмског одбора Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, у организацији Филолошко-уметничког факултета. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова. Аутор је више научних и стручних чланака из области језика, науке превођењу и науке о књижевности. Аутор је практикума *Focus on Language: A Workbook for Students Majoring in English*, за студенте 3. године на студијској групи Енглески језик и књижевност. Била је координатор и учесник округлог стола (*Поси*) *модерна, айокалијса, књижевност*, одржаног у мају месецу 2010. године у организацији Филолошко-уметничког факултета. Области интересовања: наука о књижевности, наука о превођењу. Живи у Крагујевцу.

Желимир Вукашиновић

Рођен 1970. године у Сарајеву. У звању доцента на Филолошком факултету у Београду предаје Увод у филозофију. Објавио: *двокњижје Комйозиција философије: Поеиика йада и Генеалогија истйорије будућности*, 2006; *Бивстйовање, хермене-*

утика, субјект, 2010; *Лирика предаје* (књига песама), 2002; *Гравитације душе* (књига песама), 2006.

Сава Дамјанов

Рођен 1956. године у Новом Саду. Ради на Филозофском факултету у Новом Саду као редовни професор на Одсеку за српску књижевност: предаје српску књижевност 19. века и Креативно писање, а на докторским студијама Културу постмодернизма. Уредник је „Библиотеке српске фантастике“, едиције „Новосадски манускрипт“ (издавач Градска библиотеке Новог Сада, саиздавач „Орфеус“), као и антологијске библиотеке „Десет векова српске књижевности“ код Матице српске. Председник је (заједно са Јасмином Михајловић) Фондације Милорада Павића „Хазарски речник“. Објавио је следеће књиге: *Истраживање савршенства* (роман), Београд 1983; *Граждански ероџикон* (антологија), Ниш 1987; *Корени модерне српске фантасије* (студија), Нови Сад 1988; *Колачи, Обмане, Нонсенси* (приче), Београд 1989; *Шта то беше млада српска проза?* (есеји и критике), Београд 1990; *Причке* (проза), Београд 1994; *Постмодерна српска фантасија* (антологија), Београд 1994, Нови Сад 2004 (друго, проширено издање); *Кодер: историја једне рецеиције* (студија), Београд 1997; *Повести различне: лирске, ејске, но највише неизрециве* (приче), Нови Сад 1997; *Глосологија* (изабране и нове приче), Нови Сад 2001; *Ново читање традиције* (књижевноисторијски огледи), Нови Сад 2002; *Нови Сад - земљи рај* (хрестоматија, у коауторству са Л. Мустеданагић), Панчево 2003; *Нови Сад - земљи рај II* (хрестоматија, у коауторству са Л. Мустеданагић), Панчево 2004; *Антологија српској постмодерној фантасији* (на украјинском), Лавов, 2004; *Постмодерна српска фантасија* (антологија), Нови Сад 2004; *Граждански ероџикон* (антологија - друго, допуњено и илустровано издање), Нови Сад 2005; *Ремек-делца* (приче), Београд 2005; *Ерос и По(р)нос* (есеји, прикази, мистификације), Београд 2006; *Историја као Апокриф* (роман), Нови Сад 2008; *Апокрифна историја српске (пост)модерне* (есеји), Београд 2008; *Порно-литургија Архиепископа Саве* (приче), Нови Сад-Зрењанин 2010.

Драган Бошковић

Рођен 1970. године у Београду. Професор савремене српске књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објављене књиге: *Одисеј – каталожска прича* (коаутор Саша Илић), 1998; *Вртоглавица, лаж и Вавилон од картона*, 1998; *У једном шелу*, 2003; *Иследник, сведок, прича: Истражни постојци* у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича *Данила Киша*, 2004; *Исаја*, 2006; *Текстуално (не)свесно* Гробнице за Бориса Давидовича *Данила Киша*, 2008.

Александар Јерков

Сматра се да је Александар Јерков рођен 1960. године у Београду и да и данас постоји, премда о томе нема поузданих доказа. Утиске познаника и студената тешко је прихватити као веродостојна сведочанства јер је предајући Српску књижевност XX века, теорију књижевности, теорију културе и још понеку необичност, углавном на Филолошком факултету у Београду, али понешто и на докторским студијама у Крагујевцу и Новом Саду, нешто и у Загребу, те мало и у Америци и Немачкој (идуће године ако му живот о којем се много прича а мало зна дозволи, и у Француској), створио један неразориви привид: можете га наводно срести сваке среде или четвртка у кабинету. Па ипак од Аристотелове сугестије о сусрету као стратегији прокрета и препознавања, до загрљаја у којима је волео ле-

поту лепих бића, он сам мисли да се нико никада ни са ким стварно не сусреће, већ да увек грлимо химере као своје највредније обмане. И зато нема намеру да када је већ присиљен да напише белешку о себи дода иједну тешку и преозбиљну реч, нарочито не о себи. Он је сам себи и овако довољно, да не кажем превише тежак, а није ни другима много лакши. Можда поштења ради мора да каже како је писао много о постмодерном добу, у књигама *Од модернизма до постмодерне* и *Новој шекстијалности*, и направио *Анџиологију српске прозе постмодерног доба*, пре две деценије. Тад се веровало да није важно шта пишеш него шта ће Јерков рећи, а он је говорио колико је знао и умео, где год је стигао, и надао се. И није праштао више него што је нада захтевала, па када неке наде нису испуњене, учинило се писцима да то он неће, а не да они изгледа не могу. Парадоксално, што их је више тешио благошћу, то су му више замерали. Такав је свет. Ове године обајвио је две књиге *Смисао (српског) стиха (Де/конституцију и Само/осиоравање)* и сада су сви одахнули, јер је тако срушио, невољно, легенду о своме ћутању. Ако ништа друго, то ћутање разумео је његов учитељ и главни кривац за цело ово замешатељство, човек који га је из математике и физике, и радости читања, снагом карактера и своје појаве повукао у књижевност. Хвала му на томе. Уосталом, нико није бољи од себе, па ни Јерков није бољи од Јеркова, штогод то значило. Ипак, он се на све смешка као неко коме је до свега стало и коме је јасно да никоме ни до чега није стало довољно. Преживео је килаве покушаје дифамације које су му приредили вајни књижевни другови, али и озбиљан наговештај атентата због прозе Хагу интересантних аутора, а недавно и сикофантске пашквиле двојице бивших студената од којих није очекивао да му доказују да су људи обично бедни чим се напусти поље једног колико-толико узвишеног дијалога, и сада се осмехује још и више, све док их потпуно не разјари. Јер њих од њих чак ни он, упркос најбољој вољи, није могао да спасе. Могао би им рећи без патетике: хвала господо, ја и сада пишем критику. Нико никога не може да спасе. Ни Јеркову нема спаса, терет времена све више прекрива све снове некада младог критичара. Јесен живота, и критика без смисла.

Ипак, овог пролећа у Крагујевцу, било је као да су се апокалипса прошле младости и успомене на неке далеке дане изиле на наш скуп и преточиле у валпургијску ноћ. Он је Крагујевцу захвалан због тога, а на све учеснике апокалипсе који су до јутра тражили ноћ, поносан. Шта мари ако је нису нашли. Ко је још икада ишта нашао.

Ала Татаренко

Слависта, историчар књижевности, преводилац, књижевни критичар. Доцент Катедре за славистику Универзитета Иван Франко у Лавову, Украјина. Превела на украјински *Енциклопедију мртвих*, *Гробницу за Бориса Давидовича*, *Лаушу и ожиљке* Д. Киша, *Нови Јерусалим* Б. Пекића, *Звездани џлаши* М. Павића, бројна прозна и песничка дела савремених српских писаца. Приредила је антологију савремене српске приповетке *Неодољиви Ерос* *Приче*. Преводи на српски прозу и поезију украјинских књижевника. Аутор књига *Месио сусрећа: огледи о српској књижевности* (Српски ПЕН центар, Београд, 2008), *У зачараном троуглу: Црњански, Киш, Пекић: есеји и студије* (Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 2008), „Поетика форми в прозі постмодернізму: досвід сербської літератури“ (Львів: ПАІС, 2010), више књижевноисторијских радова, књижевнокритичких текстова и есеја на српском и украјинском језику.

Частав Николић

Рођен 1983. године у Пећи. Јуна 2002. године уписао се на студије српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дипломирао је септембра 2006. године. У току школске 2006/2007. године ангажован је на Филолошко-уметничком факултету као сарадник у настави предмета Српска књижевност 18. и 19. века и Српска књижевност 20. века. Фебруара 2007. године уписао се на постдипломске (магистарске) студије из књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву (Република Српска, Босна и Херцеговина). Магистарски рад *Проблем биографског метода и биографија Пера Слијепчевића* одбранио је 25. октобра 2008. године. Бави се испитивањем политичких и поетичких елемената у стваралаштву Милоша Црњанског.

Силвија Новак-Бајцар

Рођена 1971. године у Кракову. Предаје Српску књижевност 20. века и Превод на Јегелонском универзитету у Кракову. Поред низа радова, објавила је две научне књиге: *Монолог као стање свесћи* (2001) и *Маје времена. Српска постмодернистичка проза и изазови епохе* (2010).

Мирјана Мишковић-Луковић

Рођена 1964. године у Београду. Наставник на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области интересовања: семантичко-прагматички интерфејс, лексичка прагматика, анализа дискурса. Објављене књиге: *Семантика и прагматика исказа: маркери дискурса у енглеском језику*, Београд: Филолошки факултет (2006); M. N. Dedaić, M. Mišković-Luković (eds.), *South Slavic Discourse Particles*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (2010).

Тијана Ашић

Рођена 1973. у Београду. 2004. године одбранила је докторат из опште лингвистике на Универзитету у Женеви и докторат из когнитивних наука на Универзитету у Лиону. За своју докторску дисертацију добила је престижну швајцарску награду *Charles Bally*. Аутор је педесетак радова (за рад о предлозима *по, на, у* у јужнословенским језицима добила је 2003. Наулор-ову награду Универзитета у Охају) и две књиге *Espace, temps, preposition Droz. Geneve* (2008) и *Семантика и прагматика глаголских времена у француском језику*, (2006/8, са В. Станојевићем). У више наврата је као гостујући професор држала предавања на универзитетима у Швајцарској, Француској, Енглеској и Немачкој. Ангажована је на два пројекта Министарства за науку Републике Србије и придружени је члан Института за когнитивне науке у Лиону. Бави се семантиком, прагматиком, социолингвистиком и стилистиком. Поред српског језика говори и француски, енглески, немачки и свахили.

Веран Станојевић

Рођен 1967. године у Ваљево. Докторску дисертацију - *Syntaxe et sémantique des noms de nombre en français* (Синтакса и семантика бројева у француском) - одбранио је 2004. на Универзитету Париз 7, у Паризу. Ванредни је професор на Филолошком факултету у Београду. Објављене књиге: *Les noms de nombre en français. Essai de sémantique formelle* (2007); *Семантика и прагматика глаголских времена у француском* (2008, у коауторству са Т. Ашић). Учествовао је на преко

30 међународних и домаћих научних скупова. У више наврата је као гостујући професор држао предавања из француске лингвистике на Универзитету Париз 4 Сорбона, на Универзитету у Женеви и у Нојшателу. Члан је истраживачке групе *Семантика и моделзација*, при Лабораторији за формалну лингвистику у Паризу (GDR *Sémantique et modélisation*, Laboratoire de Linguistique Formelle, Paris). На ФИЛУМ-у, у оквиру докторских студија, држи предавања из генеративне синтаксе.

Lilianna Miodońska

Рођена 1954. у Биелску-Биалој. 1978 завршила студије на Филолошком одсеку Јагелонског универзитета у Кракову и добила је звање магистра славенске филологије у области српско-хрватске филологије, као и овлашћење као судски преводилац за српско-хрватски језик. Сарађивала је са пољским двонедељником *Поглядду* (*Погледи*), за који је преводила са македонског језика, и са Издавачком кућом *Śląsk* у Катовицама. Годину дана касније почела је да ради као редактор у издавачком предузећу *Бескицког културног друштва* у Биелску-Биалој. Водила је *Центар за науку страних језика*, радила као учитељ пољског језика у основној школи и као учитељ енглеског језика у гимназији. 2004. је одбранила докторску дисертацију на Шлеском универзитету у Катовицама и добила титулу доктора хуманистичких наука. Ради у Техничко-хуманистичкој академији у Биелску-Биалој, где предаје српски и хрватски језик.

Драгана Ратковић

Рођена 1977. године. Дипломирала је 2002. године на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за српски језик и јужнословенске језике (група за српски језик и књижевност). Од 2003. ради у Институту за српски језик САНУ, ангажована на пројекту *Лингвистичка истраживања савременог српског језика и израда Речника српскохрватског и народног језика*. Магистрирала је 2006. и докторирала 2009. на Филолошком факултету у Београду. Научно се усавршавала у Прагу и Брну (Чешка) и Минску (Белорусија), где је радила и као лектор српског језика, на Катедри за теоријску и словенску лингвистику Филолошког факултета Белоруског државног универзитета (2006/2007). Објавила је двадесетак радова и приказа из области његошологије, дијалектологије и дериватологије у домаћим и страним часописима од међународног, водећег националног и националног значаја.

Марија Копривица-Лелићанин

Рођена у Београду 1979. године. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду на Катедри за италијанистику 2002. године. Као стипендиста италијанске владе боравила је неколико пута у Италији. По дипломирању обучава се за симултане и консекутивне преводиоце у Београду. У септембру 2005. завршава мастер студије МБА (Master in Business Administration), на МИБ School of Management у Трсту. Тренутно је студент докторских студија примењене лингвистике на Филолошком факултету у Београду. Ради као професор италијанског језика у Италијанском институту за културу и као професор језика електротехнике у Удружењу стручних и научних преводилаца у Београду. Њена интересовања обухватају примењену лингвистику, анализу дискурса и критичку анализу дискурса, језике струке и социолингвистику.

Ксенија Богетић

Рођена 1984. године у Београду. Дипломирала на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Првенствено се интересује за социолингвистику, анализу дискурса и језик у интеракцији. Тренутно је студент докторских студија на Филолошком факултету у Београду.

Малиша Станојевић

Рођен у Рачи (крагујевачкој) 1949. године. На Филолошком факултету у Београду дипломирао на групи за српскохрватски језик и југословенске књижевности. Магистрирао је на смеру за савремену српску књижевност одбраном рада *Теме и структуре нарајивне прозе Милице Јанковић*. На Филолошком факултету у Београду одбранио је докторску дисертацију *Краљ Пећар Први као књижевни лик у писаној и усменој традицији*. Радио је на програмима радија као новинар у редакцијама Радио Београда и обављао је лекторске послове. Запослен је на Филолошком факултету у Београду и управник Одсека за студентска питања. Од 2002. до 2005. године је академски управник Одсека за филологију Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. У Наставном одељењу у Крагујевцу (сада: Филолошко-уметнички факултет), на Групи за српски језик и књижевност радио је као асистент и као наставник на предмету Културна историја Срба. Оснивач је и уредник *Библиотеке Лицеј* и оснивач часописа за књижевност, уметност и културу *Наслеђе*. Уредник је у издавачкој кући Кораци Крагујевац. Уредио је фотомонографију *Крагујевац* (2007), Зборник радова у спомен Радоју Домановићу (1908-2008) Лако перо Радоја Домановића, а уредник је Сабраних дела овог писца. Објављене књиге: *Портрет народног краља, Трагом српскога војда* (монографије), *Осено дрво живоша* (алегорично-поетски роман), *Месец у сламеном шеширу* (књига песама), *Епохе и стилови у српској књижевности 19. и 20. века* (приредио са Слободаном Лазаревићем). Објавио је већи број научних радова, студија, есеја, приказа, критика, рецензија, кратких прича, песама, текстова у области уметности и културног стваралаштва. Заступљен је у *Библиографском речнику Међународног славистичког центра*, Београд, 2005. и *Библиографском речнику Центра за митолошке студије Србије*, Рача, 2006. Бави се проучавањем савремене српске књижевности и културне историје Срба. Члан је Удружења књижевника Србије и Савета Центра за митолошке студије Србије.

Драгана Василски

Рођена 1955. године у Београду. Дипломирала и магистрирала на Архитектонском факултету у Београду. Докторирала на Факултету за градитељски менаџмент Универзитета Унион у Београду, на теми из области минимализма у архитектури. Као самостални пројектант урадила је већи број пројеката, углавном у области индустрије. Реализовала је више студија, укључујући и архитектонска решења ентеријера, са посебним акцентом на енергетској ефикасности. Аутор је више радова и реферата објављених на конференцијама и у часописима од националног и међународног значаја, са темама из области минимализма у архитектури и одрживе архитектуре. Са др С. Стевовић написала је монографију *Одржива архитектура* (2010). Учествоје у научноистраживачком пројекту техничко-технолошког развоја Министарства за науку и технолошки развој (2008-2010). Доцент је Факултета за градитељски менаџмент Универзитета Унион у Београду.

Саша Божидаревић

Рођен 1967. године у Врњачкој Бањи. Основно и средње музичко образовање стекао је у Музичкој школи „Стеван Мокрањац“ у Краљеву. Дипломирао је на одсеку за општу музичку педагогију на Факултету уметности у Приштини на предмету Познавање хорске литературе, код професора Милоја Николића 1992. године. Последипломске студије код истог професора завршио је на Факултету музичке уметности, на Одсеку за музичку теорију у Београду. Магистрирао је у фебруару 2010. са темом „Фолклорни цитат у српској соло песми до другог светског рата – трансформације оригинала и генерисање структура и форми обрада.“ Објавио је неколико студија и чланака за стручне часописе. Ради као доцент на Факултету уметности у Косовској Митровици, где предаје предмет Анализа вокалне литературе.

Душан Живковић

Рођен 1980. године у Крагујевцу. Дипломирао на Филозофском факултету у Новом Саду, на одсеку Српска књижевност и језик, а магистрирао на Филолошком факултету у Београду. Запослен је као асистент на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (научна област: Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност). Радио је и као уредник у издавачкој кући „Кораци“. Добитник је „Изузетне награде“ Универзитета у Новом Саду за постигнут успех у току основних студија, као и награде „Diploma di Merito“ удружења „Dante Alighieri“ на европском конкурс у поезије. Области интересовања: типолошка проучавања европске књижевности, компаративна књижевност, наратологија.

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу – као отворени документ (Word), на електронску адресу редакције *Наслеђа*: nasledje@kg.ac.rs.

2. **Дужина рукописа**: до 15 страница (28.000 карактера).

3. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтиа*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

4. **Параграфи**: *формати*: Normal; *први ред*: увучен аутоматски (Col 1).

5. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово (препоручујемо) и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

6. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија. Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се, посебним ознакама или на други начин, назначити из које од наведених усанова потиче сваки од аутора. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Контакт подаци**: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог.

8. **Језик рада и писмо**: Језик рада може бити српски, руски, енглески, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. Писмо на којем се штампају радови на српском језику јесте ћирилица.

9. **Наслов**: Наслов треба да буде на језику рада; треба га поставити центрирано и написати великим словима.

10. **Апстракт**: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних

речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

11. Кључне речи: Број кључних речи не може бити већи од 10. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан апстракт. У чланку се дају непосредно након апстракта. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

12. Претходне верзије рада: Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка. Не може се објавити рад који је већ објављен у неком часопису: ни под сличним насловом нити у измењеном облику.

13. Навођење (цитирање) у тексту: Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Захтева се следећи систем цитирања, преовлађујући у науци о језику:

... (Ивић 2001: 56-63)..., / (в. Ивић 2001: 56-63)..., / (уп. Ивић 2001: 56-63)... / М. Ивић (2001:56-63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „ / ”]

14. Напомене (фусноте): Напомене се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али не могу бити замена за цитирану литературу. [Техничке пропозиције за уређење: формат – Footnote Text; први ред – увучен аутоматски (Col 1); величина фонта – 10; нумерација – арапске цифре.]

15. Табеларни и графички прикази: Табеларни и графички прикази треба да буду дати на једнообразан начин, у складу с лингвистичким стандардом опремања текста.

16. Листа референци (литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. Референце се наводе на доследан начин, азбучним односно абецедним редоследом. Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. Референце се не преводe на језик рада. Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поезије*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Радовић 2007: Б. Радовић, Путеви опере данас, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9-21.

[за прилог у зборнику]

Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, Српски језик у употреби, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277-288.

[за радове штампане латиницом]

Бити 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Лајонс 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Плотњикова 2000: А. А. Плотникова, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a, b, c* или *a, б, в*, нпр.: *2007a, 2007b* или *2009a, 2009б*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Симић, Остојић*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др*.

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Лич ²1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth etc.: Pinguin Books.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фронт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Нпр.: Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

17. **Резиме:** Резиме рада јесте у ствари апстракт на другом језику на којем није рад. Ако је језик рада српски, онда је резиме обавезно на једном од словенских или светских језика. Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Литература*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

18. **Биографија:** У биографији, која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, институција у којој је запослен, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief

Бранка Радовић / Branka Radović

Сања Пајић / Sanja Pajić

Радмила Настић / Radmila Nastić

Катарина Мелић / Katarina Melić

Анђелка Пејовић / Anđelka Pejović

Тијана Ашић / Tijana Ašić

Секретар уредништва/Editorial assistant

Маја Анђелковић/Мaja Anđelković

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Преводилац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

ГЦ Интерагент, Крагујевац/GC Interagent, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasleđe comes out three times annually

**Издавање овог часописа финансијски помаже
Министарство за науку и технолошки развој
Републике Србије**

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ : часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. – Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : ГЦ Интерагент). - 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068