СТИЈКК

СТИЈКК
САВРЕМЕНИ ТОКОВИ
У ИЗУЧАВАЊУ ЈЕЗИКА,
КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ

ЗБОРНИК РАДОВА

СА I НАУЧНЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ
ЗА МЛАДЕ ИСТРАЖИВАЧЕ И ДОКТОРАНДЕ

САВРЕМЕНИ ТОКОВИ У ИЗУЧАВАЊУ ЈЕЗИКА, КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ

одржане на Филолошком факултету у Београду
27. и 28. маја 2022. године

Година I

Едиција - Научни скупови

Едиција
Научни скупови

Зборник радова са I научне конференције за младе истраживаче и докторанде *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе*, одржане на Филолошком факултету у Београду 27. и 28. маја 2022. године. Година I

Издавач
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
Студентски трг 3
11000 Београд

За издавача
проф. др Ива Драшкић Вићановић, декан

Главни и одговорни уредник
Ненад Томовић

Уредништво зборника
Снежана Вучковић, Лука Меденица, Наталија Панић,
Наташа Ристивојевић-Рајковић, Ненад Томовић. Мирјана Ћорковић

Технички секретар
Биљана Ристић

Лектура
Јелисавета Арсић, Биљана Ристић, Јелена Сарић Цветковић,
Невена Станојловић, Ненад Томовић

Логотип
Софија Миладиновић

Фотографија на насловној страни
Биљана Ристић

Графичка припрема
Предраг Жижовић

Корице
Срђан Ђурђевић

Тираж
10 CD-ROM

Штампа
МАБ, Београд

ISBN 978-86-6153-732-5
https://doi.org

Радови су лиценцирани под условима и одредбама лиценце.

Рецензенти:

Милан Алексић
Едита Андрић
Ирина Антанасијевић
Маурицио Барби
Снежана Баук
Катарина Беговић
Софија Биланџија
Андреј Бјелаковић
Вељко Брборић
Бранко Вранеш
Александра Вукотић
Радојка Вукчевић
Марко Гагић
Невена Даковић
Милица Динић Маринковић
Драгана Ђорђевић
Мина Ђурић
Горана Зечевић Крнета
Ненад Ивановић
Ана Јаковљевић Радуновић
Данијела Јањић
Александра Јовановић
Јелена Јовановић Симић
Милица Кецојевић
Душка Кликовац
Бојана Ковачевић Петровић
Сергеј Мацура
Александар Милановић
Весна Николић
Сања Огњановић
Зоран Пауновић
Ненад Перић
Славко Петаковић
Александар Петровић
Ема Петровић
Миомир Петровић
Катарина Расулић
Маја Савић
Марина Спасојевић
Зорица Томић
Ненад Томовић
Минерва Трајловић Кондан
Наташа Тучев
Мирјана Ћорковић
Невена Цековић
Јован Чудомировић
Михаило Шћепановић

ЦИП

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ —— 8

Марина Ј. Баги
ЕВАЛУАТИВНИ КОМЕНТАРИ У ТЕКСТОВИМА
СПОРТСКИХ НОВИНАРА —— 9

Александра Б. Батинић
ДИСЕМИНАЦИЈА ИДЕНТИТЕТА ЈУНАКА – ОД *ПСАЛМА 44*
ДО *ПЕШЧАНИКА* —— 29

Светлана М. Борал
СЛИКА И ПАМЋЕЊЕ – УСМЕНА ИСТОРИЈА СРБА У МАЂАРСКОЈ И
САВРЕМЕНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ОЧУВАЊУ НЕМАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРНЕ
БАШТИНЕ У ДИЈАСПОРИ —— 43

Edita A., Bratanović
EXPLORATION OF TRAUMA INFLUENCE ON FEMALE IDENTITY IN
MARGARET ATWOOD'S SURFACING —— 61

Boglárka Vermeki
FORMULAIC LANGUAGE IN TEENAGE SPEECH CORPORA —— 79

Марко Д. Весић
О ТЕОРИЈАМА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ:
ПРИСТУПИ/ПРЕСТУПИ ТЕОРИЈСКИХ ПАРАДИГМИ,
ФИЛОЗОФСКИХ МЕДИЈАЦИЈА И МИТОЛОГИЈА —— 101

Јелена Д. Видовић
УТИЦАЈ ИСЛАМСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ НА РАЗВОЈ
САЈБЕРФЕМИНИЗМА У ИРАНУ —— 130

Јована Л. Војводић
ВЕЛИКИ МАЛИ ЉУДИ: ЛИКОВИ У ПРОЗИ ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ —— 145

Marija Živković
ANTHROPOLOGICAL ASPECTS OF PLAY IN DANCE PERFORMANCE
DECADANCE OF THE CROATIAN NATIONAL THEATRE IN ZAGREB —— 182

Павле З. Зељић
АВАНГАРДА АВАНГАРДЕ: РОМАНЕСКНИ ПОСТУПАК
ЛОРЕНСА СТЕРНА И ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА
У ДЕЛИМА *ТРИСТРАМ ШЕНДИ* И *РОМАН БЕЗ РОМАНА* —— 167

Nikola D. Janković
TIPOVI KORPUSA I MOGUĆNOSTI NJIHOVE PRIMENE
U NASTAVI ITALIJANSKOG JEZIKA —— 198

Драгана М. Јовановић
СЛИКА ДЕТИЊСТВА У РОМАНУ *SEMPER IDEM* ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА
(корелација са делима Д. Киша, М. Селимовића, П. Угринова) —— 220

Анђела С. Калуђеровић
МИКРОТОПОНИМИЈА СЕЛА МАЈИЛОВАЦ
(КОД ВЕЛИКОГ ГРАДИШТА) —— 239

Наташа Катић
ПОЗИЦИЈА ЖЕНЕ У АУТОБИОГРАФИЈИ
ОПИСАНИЈЕ ЖИВОТА МОГА САВЕ ТЕКЕЛИЈЕ —— 256

Natalija V. Lekić
INTERTEKSTUALNA I KOMPARATIVNA ANALIZA
ORIGINALA I PREVODA PESME „280“ EMILI DIKINSON —— 272

Jovana Z. Milovanović , Tara Č. Pešić
PEER-TO-PEER LEARNING IN HIGHER EDUCATION IN SERBIA:
EXPERIENCES AND PERSPECTIVES AT PHD STUDIES —— 286

Зорица Н. Младеновић
ВИДОВДАНСКО НАСЛЕЂЕ У *ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА* —— 298

Ленка С. Настасић
СУДБИНА ЛИКА „УКЛЕТЕ“ ТУЂИНКЕ (Л. КОСТИЋ - МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ
И Ђ. ЈАКШИЋ – *ЈЕЛИСАВЕТА, КЊЕГИЊА ЦРНОГОРСКА*) —— 315

Nataša V. Ninčetović
CONSUMERISM AND MEDIA SIMULACRA IN THE POSTMODERNIST
FRAMEWORK OF DELILLO’S *WHITE NOISE* —— 328

Jelena R. Perišić
REČNIK KOLOKACIJA SRPSKOG JEZIKA U DOMENU JEZIKA STRUKE I NAUKE –
POTREBE I MOGUĆNOSTI —— 339

Marko M. Petrić
FONOLOŠKA ADAPTACIJA KLUZILA U ANGLICIZMIMA
U SAVREMENOM DANSKOM JEZIKU —— 365

Кристина Б. Петровић
ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКИ ПРИСТУП РОМАНУ
ДЕРВИШ И СМРТ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА —— 388

Милица Д. Петровић
(ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА ИНДИВИДУАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА
У РОМАНУ *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ —— 408

Кристина С. Рајић
БЕРЂАЈЕВЉЕВСКИ ЕРОТОЛОШКИ ПРИСТУП
У ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНИХ ЕРОТЕМА —— 423

Драгана В. Ристић
О ДЈЕЧЈИМ ИГРАМА У *РЕЧНИКУ СРПСКОХРВАТСКОГА
КЊИЖЕВНОГ ЈЕЗИКА* МАТИЦЕ СРПСКЕ —— 438

Татјана З. Ристић
ЕКФРАЗА У РОМАНУ И ТВ СЕРИЈИ
МОЈА ГЕНИЈАЛНА ПРИЈАТЕЉИЦА —— 463

Михајло И. Стаменковић
КА ТЕОРИЈСКО-СТВАРАЛАЧКОМ СУСРЕТУ
НИКОЛАЈА ХАРТМАНА И ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА —— 485

Milica S. Stanković
VILIJAM FOKNER I LATINOAMERIČKI „BUM“ —— 507

Jelena Lj. Stanojević
MEDIJSKA PISMENOST U CRNOJ GORI, SA AKCENTOM
NA KAMPANJU *BIRAJMO ŠTA GLEDAMO* —— 525

Marija Stojanov
A REVISED GENRE-BASED APPROACH TO TEACHING BUSINESS
CORRESPONDENCE AT TERTIARY LEVELS: PRACTICAL
SUGGESTIONS AND ACTIVITIES —— 545

Маријана Б. Стојковић
ЕСТЕТИКА МЕЛОДИЈЕ У ПУТОПИСИМА ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА —— 578

Софија П. Тодоров
ЛИК МИЛОША ОБРЕНОВИЋА НАКОН СЛОМА ДРУГОГ СРПСКОГ УСТАНКА У ДЕЛУ *СМРТ КАРАЂОРЂА* ПЕРЕ ТОДОРОВИЋА —— 594

Александра А. Томашевић
О НЕКИМ ХИПОТАКСИЧКИМ ПОЈАВАМА У РАЗГОВОРНОМ И НОВИНАРСКОМ ЈЕЗИКУ —— 620

Снежана А. Хасанагић Ђорђин
СУФИКСАЛНИ ДЕРИВАТИ *NOMINA PROFESSIONIS* У СРПСКОМ И ЊИХОВИ ЕКВИВАЛЕНТИ У МАЂАРСКОМ ЈЕЗИКУ (НА ПРИМЕРИМА ИМЕНИЦА СА СУФИСКОМ -АЧ) —— 639

Александра В. Чебашек, Милица А. Кандић
СЛИКА БЕРЛИНА: ИМАГИНАРНЕ И РЕАЛНЕ ПРЕДСТАВЕ МЕГАЛОПОЛИСА У РОМАНУ *ОМАМА* СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА —— 657

УВОДНА РЕЧ

Поштовани читаоци,

Пред вама се налази зборник са Прве научне конференције за младе истраживаче и докторанде *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе*, одржане на Филолошком факултету у Београду 27. и 28. маја 2022. године.

Као што и само име сугерише, Прва научна конференција за младе истраживаче и докторанде *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе* јесте само прва, пошто је циљ Филолошког факултета да настави са оваквим скуповима и да подстакне младе да се баве науком.

Ова конференција је окупила студенте докторских студија и младе истраживаче у жељи да се подстакне размена идеја, сазнања и иновација које потичу од наших будућих научника. Филолошки факултет, као институција којој је стало до младих нараштаја, пружио је несебичну подршку за овај интелектуални сусрет.

Док читамо садржај овог зборника крећемо на путовање кроз разноврсна истраживања која су плод рада наших младих аутора. Њихов рад одражава не само познавање језика, књижевности и културе, већ и будуће правце истраживања у овим дисциплинама. Посвећеност и инвентивност свих учесника конференције показују да овдашња наука има велики потенцијал.

Ова конференција је постигла успех захваљујући многима. Декански колегијум на челу са проф. др Ивом Драшкић Вићановић је пружио максималну подршку да се она одржи, а Организациони одбор је на себе преузео најбитније задатке. Волонтери из редова студената и учесника су успешно уложили велики труд како би све прошло у најбољем реду. Рецензенти су помно прочитали све радове и помогли младим учесницима, којима је ово најчешће била и прва научна конференција, да ваљано представе резултате својих истраживања. Овом приликом се посебно захваљујем уваженом колеги, проф. др Славку Петаковићу, који је помогао у ангажовању рецензената за већи број радова из области српске књижевности. Коначно, захвалност налаже да поменем и мср Биљану Ристић, која је дала огроман допринос у организацији конференције и састављању овог зборника.

Сасвим је извесно да ће многи аутори, чији се први радови налазе управо овде, ускоро објављивати у најпрестижнијим научним часописима. Филолошки факултет им од срца жели да се то оствари у блиској будућности.

УРЕДНИК ЗБОРНИКА

Проф. др Ненад Томовић

Марина Ј. Баги[1]
Институт за српски језик САНУ[2]

ЕВАЛУАТИВНИ КОМЕНТАРИ У ТЕКСТОВИМА СПОРТСКИХ НОВИНАРА

Предмет овог рада јесте анализа спортских евалуативних коментара у српском језику. Истраживање је засновано на корпусу који чине примери из текстова спортских новинара објављених у штампаном и електронском облику. Полази се од претпоставке да се спортски коментари састоје од два основна типа текстуалних сегмената – од праћења радње и од коментара-евалуација, а да се евалуативни коментари углавном поларизују на похвале и покуде. Један од основних циљева рада јесте да се опишу језичка својства коментара-евалуација, да се сагледају њихови комуникативни аспекти, као и да се провери да ли су њихове карактеристике условљене језичким медијем. Посматра се однос између коментара и говорних чинова, те се тежи ка издвајању и анализирању језичких средстава којима се остварују похвале и покуде. У вези са евалуативним коментарима се, такође, разматрају питања емоционалности, експресивности и субјективности.

Кључне речи: спортски коментари, коментари-евалуације, публицистика, прагматика, српски језик.

[1] Контакт подаци: marina.bagi17@gmail.com
[2] Овај рад финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, према Уговору број 451-03-847/2021-14/2821, који је склопљен са Институтом за српски језик САНУ.

I Увод

1. Предмет рада

Овај рад проучава евалуативне коментаре (или коментаре-евалуације) у оквиру текстова које пишу спортски новинари. Посматрају се штампани текстови и текстови са интернет портала. Циљ је да се на ексцерпираним примерима из корпуса оцрта структура коментара-евалуација и да се уоче њихове одлике. Затим, наредни циљ састоји се у томе да се попишу и анализирају језичка средства којима се служе спортски новинари приликом писања ових коментара, као и да се установи да ли постоје разлике између штампаног и електронског медија. Осим тога, рад тежи ка томе да расветли друштвене и комуникативне аспекте у вези са настанком коментара-евалуација. Коначно, један од циљева јесте и да се ближе испитају питања афективности, експресивности и субјективности.

2. Теоријски оквир

У раду се, најпре, ослањамо на посматрање коментара као типа дискурса (Половина 1998: 397). У складу са тим, спортске коментаре сматраћемо једним од подтипова коментара као вида дискурса. Наиме, сам термин *коментар* јесте вишезначан, те, осим на тип језичког акта и дискурса, може да се односи и на кратак исказ саговорника (врста говорног чина), да означава шири дискурс (такав је, на пример, политички коментар) или делове ширег текста (коментар писца у књижевним делима) (в. Половина 1998: 397).

Према речима В. Половине, у коментару као типу дискурса издвајају се „два основна функционална типа текстуалних сегмената: 1) праћење радње, тј. дескрипција (просто информисање), и 2) коментар-евалуација. У оквиру евалуативног коментара најуочљивије је поларизовање на похвале и покуде" (Половина 1998: 404).

Напоменућемо да се, када су у питању одлике новинских текстова, ослањамо на анализе из релевантне литературе (в. Rajnvajn 1988, Katnić-Bakaršić 2001, Тошовић 2002, Спасић 2016). С обзиром на то да за нашу анализу није нарочито релевантно ком типу одређени новинарски текст припада, за све њих користићемо надређени појам *текст*.

На крају, у вези са теоријом говорних чинова, угледамо се на приступ Џ. Серла (в. Serl 1991) и на његову класификацију говорних чинова (в. Serl 1976). Према тој подели, похвале и покуде убрајају се међу експресиве.

3. Корпус и методологија истраживања

Истраживање је засновано на корпусу који чине ексцерпирани примери из штампаних и електронских медија, а односе се на спорт.

Када је реч о штампаним текстовима, коришћено је неколико бројева *Спортског журнала*, *Политике* и *Вечерњих новости*. Грађа за примере из електронских медија најчешће је преузимана са сајта *Mozzart Sport*, али и са следећих портала: *Политика*, *Блиц*, *Вечерње новости, Нова* и *Н1*. Сви примери су прикупљени у периоду између 13. марта и 1. маја 2022. године.

Ексцерпирано је укупно 200 примера (100 из штампаних текстова и 100 из електронских текстова) који представљају коментаре-евалуације у текстовима са спортском тематиком. Након ексцерпције, грађа је класификована и анализирана према језичком средству којим се постиже похвала, односно покуда, као и према томе да ли се примери одликују афективношћу и субјективношћу. При томе, посебну пажњу смо обратили на избор именица, придева и глагола, на метафоре и на поређења, на савете, на ублажавање онога што је изречено, на необичне спојеве речи, као и на експресивност и емоционалност.

4. Преглед литературе

Спортски коментари, али и спортски дискурс уопште, били су предмет анализе у неколико радова. У наредним пасусима приказаћемо делове из литературе који су важни за наше истраживање.

4.1. О језику спортских коментара писала је В. Половина (1998: 397–408). Ауторка је, најпре, одредила коментар као тип дискурса, а спортски коментар као подтип таквог коментара (Половина 1998: 397). Описала је његове карактеристике на лексичком, морфолошком и синтаксичком нивоу. Говорећи о аспектима којима се одликује језик коментара, Половина је посебну пажњу посветила комуникативним аспектима и односу између коментара и говорних чинова. Тако однос између коментатора и слушалаца (гледалаца, читалаца) сматра једном од одлика коментара (Половина 1998: 399). Осим тога, фокусирала се на језичке одлике директног, тзв. живог коментара, али и на разлику између директног радијског и директног телевизијског коментара. Мало је, међутим, речи о писаним спортским коментарима.

4.2. Фразеолошке особености спортског језика биле су предмет истраживања Д. Мршевић-Радовић (1978: 121–129). Иако је једна од тежњи спортског чланка да буде информативан, веродостојан и разумљив, према речима ауторке, он треба да буде и експресиван да би привукао пажњу читаоца и како би емоционално деловао на њега (Мршевић-Радовић 1978: 122). Наиме, „читалац сам често познаје чињенице, али жели да их види прокоментарисане, сагледане из другог угла. Тада спортски новинар није више репортер-очевидац већ субјективни коментатор, а неутрални стил његовог чланка постаје стилски обојен, експресиван" (Мршевић-

Радовић 1978: 122). Када су у питању писани текстови, ауторка сматра да се језичка афективност, односно експресивност, најчешће огледа у избору речи, њиховим везама и распореду у реченици. Наводи, такође, да се језик спортског текста одликује обиљем фразеологизама који потичу из свих сфера, те се као готови термини уносе у спортски језик и везују за нове садржаје (Мршевић-Радовић 1978: 128).

4.3. Спортски дискурс је једна од значајних тема када је у питању анализа јавног дискурса, те му је посвећен одељак зборника *Javni diskurs Srbije: kognitivističko-kritička studija* (Silaški и др. 2009: 176–194), у коме се односи метафоре и метонимије истражују на примерима насловâ. Њима се бавила и Н. Силашки у раду *Sportski diskurs u svetlu kognitivne lingvistike – konceptualizacija pobede i poraza u naslovima* (2009: 107–121), у коме је, на примеру наслова из спортских новина, истраживала метафоричност као одлику спортског дискурса уопште. Пишући о карактеристикама и функцијама новинског наслова, наводи да нас они ретко „фактографски обавештавају о резултатима спортских такмичења, који су, по изласку из штампе дневних (а поготово недељних) новина, у време огромне брзине протока информација, по природи ствари већ 'стара вест'. Коментари новинара, изјаве играча, анализе надметања, предвиђања резултата, клађења итд. јесу најчешћи разлози због којих се такве новине читају (Silaški 2009: 110).

4.4. Када је реч о новинарским жанровима, важно је напоменути да су они предмет студија многих аутора који се баве новинарством или аутора који проучавају језичке одлике новинарских жанрова. Навешћемо неке од њих.

Љ. Рајнвајн један је од истраживача који истиче промену која се догодила у свету новинарства. Реч је, наиме, о томе да је новинарство, уз свој задатак да обавештава и информише, „dobilo i drugu kompleksnu ulogu – da objašnjava i komentariše, propagira i kritikuje" (1988: 83). У складу са тим, мења се и улога коментара. Наиме, сматра се да је коментар „prvo i najbrže reagovanje na nešto, sav usmeren na izazivanje i prvog utiska javnosti i na njeno najbrže reagovanje" (Rajnvajn 1988: 120). Међутим, одлика коментара и јесте „u tome da ceo sistem ubeđivanja bude toliko dinamično i tako operativno razrađen da deluje, prvenstveno na instikt [sic!] i emotivnost publike. Dok, naprimer [sic!], članak treba prevashodno shvatiti, komentar se mora, pre svega, osećati" (Rajnvajn 1988: 120–121). Када настоји да делује на осећања људи, он у јавности постиже још већу заинтересованост. Према речима Љ. Рајнвајна, најчешћи су афирмативни и критички коментари (1988: 112).

Премда за наше истраживање није од великог значаја врста новинарског текста из које су ексцерпирани примери, треба нагласити

да се у литератури у последње време све чешће говори о хибридизацији жанрова. Под овим процесом подразумева се мешање новинарских жанрова до ког долази због велике брзине преношења вести. Наиме, она утиче на њихову форму, те од фактографских постају аналитички, дајући тумачење догађаја и шири контекст (Спасић 2016: 9).

4.5. Посматрајући наведене изводе из литературе, можемо приметити да је већина радова која говори о језику спорта или спортских коментара у данашњем тренутку прилично застарела. Осим тога, будући да у време писања тих студија није било интернета (или још увек није био доступан свима), нема ни помена о језику који се може читати на спортским порталима. Такође, акценат је често стављен на однос између коментара на радију и на телевизији, док се о писаним коментарима може наћи врло мало информација.

Каснији радови, ипак, у фокус истраживања смештају управо писане спортске текстове. Међутим, и даље је средиште интересовања посвећено спортским вестима у штампи, те нема много анализа спортских текстова са електронских портала.

II Анализа грађе

1. Евалуативни коментари у штампаним текстовима

Пре анализе коментара-евалуације у спортским текстовима у дневној штампи, важно је нагласити следеће ствари. Прво, с обзиром на то да је проток информација данас веома брз[3] и да у готово сваком тренутку можемо да сазнамо оно што нас интересује, поставља се питање ко данас чита спортске новине. Одговор на то нуди Н. Силашки, истичући да се новине данас и даље читају, и то најчешће због коментара новинара, изјава играча, различитих анализа и сл. (Silaški 2009: 110). Другим речима, читалац познаје фактографију, али га интересује аналитички аспект (пре свега, вредновање), како би употпунио слику о датом догађају.[4] Стога је

[3] Пишући о одликама новости, Љ. Рајнвајн као кључну одлику издваја брзину. Наиме, сматра да се, уколико новост није откривена и саопштена на време, она „namah pretvara u svoju suštu suprotnost, u svog najvećeg neprijatelja, u – već poznatu stvar" (Rajnvajn 1988: 15).

[4] Међутим, постоје и обрнути случајеви. Анализа корпуса је показала да се у текстовима *Спортског журнала* поједини коментари готово своде на само описивање, те да имају врло мало елемената вредновања. У питању су вести о којима просечан читалац тих новина није могао да се информише – фудбалске утакмице у нижим лигама, неке кошаркашке утакмице, одбојка, ватерполо, као и женски спортови. С обзиром на то да су у питању спортски догађаји који се углавном не преносе на телевизији (или се не помињу на интернету), најважнија функција новинских вести јесте да саопшти кључне информације важне за развој догађаја, те нема много простора за евалуативне коментаре.

један од кључних задатака спортског текста да пружи нову перспективу и да привуче пажњу читалаца.

Будући да су информације на интернету лако доступне, све је теже подстаћи читаоца да прочита новине и да из њих сазна оно што га занима. Иако се писани коментари разликују од оних који настају током директног извештавања на телевизији или током радио-преноса, јер новинари имају времена да уобличе своје мисли, и њихови коментари одликују се експресивношћу. Да би скренуо пажњу на себе, новински текст мора да поседује димензију валоризације, а њу често прати афективност.

Као што је наведено, евалуативни коментари се најчешће поларизују на похвале и на покуде (Половина 1998: 404), како је уочено и у нашој грађи. Кренућемо, најпре, од похвала.

1.1. Похвале у текстовима из дневне штампе

У наредним пасусима биће представљене основне одлике похвала у штампаним текстовима. Предмет похвале може бити утакмица, начин игре, неки потез, погодак или сам играч. Сви коментари имају одређену структуру: износе неку информацију, али је присутан и лични став аутора.

1.1.1. Субјективни став новинара се уочава у употреби речи које имају похвалну конотацију, какве су лексеме *сјајно* и *незаборавни* из примера који следе.

(1) После другог гола Партизана, уследио је нешто досаднији период игре, није било узбуђења све до 71. минута: Милош Јојић је сјајно упослио Рикарда, шпиц са Зеленортских Острва се нашао очи у очи са Ранђеловићем и рутински „боцнуо" лопту преко њега.[5]

(2) Незаборавни меч на „Далушу" Орлови су одиграли још 14. новембра 2021.

У примеру (1) уочавамо својеврсни опис ситуације на терену (*нешто досаднији период игре; није било узбуђења*), а потом се хвали начин на који је Јојић упослио Рикарда – *сјајно*. Похвала утакмице дата је у примеру (2), те се меч назива *незаборавним*.

1.1.2. Спортски новинари често „правдају" начине на који је одређена екипа дошла до успеха, што уочавамо у следећем примеру:

(3) Црвено-бели су добили утакмицу са пуно преокрета, можда теже него што су неки очекивали, али Цибона је талентована екипа и играла је добро.

[5] Сви примери који су наведени у тексту рада преузети су у изворном облику, онако како су забележени у дневној штампи, односно на електронским порталима.

Аутор на известан начин брани црвено-беле, а то чини, прво, употребом речце *можда*, чиме се ограђује, али и похвалом коју упућује екипи Цибоне. На тај начин, успех Црвене звезде представља још већим.

1.1.3. Метафоре представљају једну од најзначајнијих одлика спортског дискурса, а могу се уочити и у евалуативним коментарима. Њима се постиже експресивност и придобија се читаочева пажња. Осим тога, исказ постаје необичнији. У наредном примеру се један играч посматра у светлу загонетки и енигматских задатака, те се изједначава са *нерешивом енигмом*:

(4) Квинси Мениг је био нерешива енигма за дефанзивце Радника, правио је дармар по боку [...].

На тај начин, његова игра се представља као недокучива, али се уједно и одбрамбени играчи представљају као неспособни да реше задатак. Тиме се појачава утисак о виртуозности играча Менига.

1.1.4. У вези са метафорама, издваја се концептуализација поновног успеха као ренесансе, односно поновног рађања. Наиме, у питању је једна од чешћих метафора у текстовима спортских новинара, а можемо је уочити и у наредним примерима.

(5) Свесни су и они били да је Ненад Лалатовић препородио Раднички 1923, који је и пету утакмицу завршио без примљеног гола.

(6) Ренесанса по Ћавију [наслов]

(7) Барселона је дефинитивно процветала, првог дана пролећа демолирала је Реал у сред Мадрида (4:0), а победа је могла да буде и убедљивија!

Када одређени клуб неко време не постиже победе, његов успех после тог периода поима се као поновно рађање (или цветање), односно као ренесанса. Алузијама на добро познате и прихваћене појмове (каква је ренесанса), језик постаје стилски обојен, али се и коментари новинара сматрају поткрепљенијим и ауторитативнијим (в. Мршевић-Радовић 1978: 122). Примери (6) и (7) припадају истом новинском тексту, а новом тренеру Барселоне (Ћавију) приписују се заслуге за бољу игру клуба.

1.1.5. У спортском дискурсу нарочита пажња се посвећује појму вертикалности (в. Silaški 2009: 117). Наиме, оно што је добро налази се горе, док је оно што је лоше – доле (Klikovac 2004: 23). Такав когнитивни појам уочавамо и у следећем примеру:

(8) Ангелина Топић звезда која долази [...] Јасно је као дан, Ангелини је само небо граница...

Овде се спортисткиња изједначава са звездом, а у исто време јој се предвиђа велики успех, те је граница *небо*. Дакле, пут успеха је вертикалан пут, те се успешан спортиста налази горе, у висинама у којима су и звезде.

1.1.6. У наредном примеру јасно се може уочити субјективни став аутора, али и афективна обојеност коментара:

(9) Онда је Богдан Богдановић експлодирао у последњој четвртини, потпуно преузео контролу игре, довео домаће на праг преокрета… И потом више није добио ниједну лопту, већ је Јанг покушао да реши све. И Атланта је изгубила, а са Богданом на терену за 33 минута имала је плус шест.

Наиме, коментатор хвали играча, при чему користи експресиван глагол *експлодирати*. Ниже асиндетске реченице појачавајући узбуђење. Међутим, оно се прекида тротачком, која означава паузу. Наредна реченица, ипак, представља суптилну покуду упућену тренеру Атланте, будући да коментатор сматра да поменутог играча није требало слати на клупу, те да је његов изостанак са терена утицао на то да Атланта изгуби. Да би поткрепио своју тврдњу, новинар наводи *а са Богданом на терену за 33 минута имала је плус шест*. Наиме, статистичка чињеница му служи као својеврсна потврда за оно што је претходно изрекао.

1.1.7. Експресивност се постиже и употребом речи које нису карактеристичне за спортски дискурс. Такве су речи *икс фактор* из примера који следи.

(10) Да Нови Пазар има играче на клупи који осим срца поседују и икс фактор показао је 88. минут.

Наиме, онај ко поседује тзв. икс фактор сматра се харизматичним, предодређеним за успех и сл.

1.1.8. У грађи су забележени примери у којима се уочава необична употреба речи. Тако се у примеру (11) играчи Сурдулице називају *хитом наставка првенства*, а такво именовање је за коментатора „епитет”:

(11) Сурдуличани су остварили трећу победу на трећем гостовању, као домаћини су сва три меча играли нерешено и потврдили епитет хита наставка првенства.

Такође, ексцерпиран је пример у коме се игра на утакмици изједначава са *добром клавирском партитуром*, што је у вези са наводом да је преузимање израза из других функционалних стилова (и сфера) карактеристика спортског језика.

(12) Као по доброј клавирској партитури смењивале су се екипе у нападима, али су одбране до краја сусрета ипак биле чврсте и нису поклекле.

Фудбалери се сматрају уметницима, а фудбал се, као игра, изједначава са уметношћу.

1.2. Покуде у текстовима из дневне штампе

1.2.1. Покуде се у спортским коментарима, такође, често јављају. За разлику од похвала, оне немају толико утврђену структуру, већ се међусобно углавном разликују. Ипак, анализирајући примере из корпуса, уочили смо да се у покудама чешће ублажавају вредносни судови. Наиме, негативан став о догађају, поступку, играчу итд. јачи је од позитивног, а може да изазове и снажне реакције код читалаца. Стога се неретко слаби оштрина онога што је изречено.

(13) За три минута оба тима су постигла по два коша, што јасно говори како је лоше стање владало на паркету.

(14) Јасно је да је са овим слабашним играчима, од којих многи не завређују Партизанов дрес, Александар Станојевић извукао максимум максимума.

Својеврсно ублажавање новинаревог суда се у примеру (13) огледа у изношењу факта, односно статистичког податка који поткрепљује тезу коментатора да је стање на паркету било лоше. Са друге стране, у примеру (14), аутор обезличава реченицу и почиње је са „јасно је". На тај начин, његов став да је тренер „извукао максимум максимума" представља се као врло очигледан, а уједно се сугерише и да је сваки читалац дошао до истог запажања. Такође, неки играчи Партизана називају се *слабашним*, што је еуфемистична замена за реч *лош*.

Ублажавање потенцијалног закључка који би неки читалац могао да изведе, уочава се у наредном примеру.

(15) Не може да им се приговори да нису желели победу, али било је све отежано том одбраном гостију, који су на то били присиљени после искључења Матовића већ у шестом минуту.

Наиме, коментатор брани играче, тврдећи да *не може да им се приговори да нису желели победу*, али је од њихове жеље да победе била јача чињеница да је екипа гостију имала специфичну одбрану. Дакле, уколико је неки читалац након утакмице помислио да жеља играча није била довољно јака, овај коментар имао би циљ да му промени мишљење, или да га макар ублажи.

1.2.2. И у сегментима коментара који представљају покуде наилазимо на употребу лексема и конструкција које имају снажну експресивну конотацију. Таква је лексема *дебакл*, из примера (16), којом се описује пораз на свом терену од екипе која је знатно слабија:

(16) Није срамота изгубити, али остати без бодова на својој територији од тима који се бори за опстанак, то је већ дебакл.

Наилазимо и на пример у коме коментатор упоређује слабост садашње управе клуба са његовим претходним управама:

(17) [...] погрешан потез далеко најслабије управе коју је икада имао Партизан.

У овим примерима присутна је и нота афективности, као и примеса субјективног суда. То је посебно уочљиво у реченици (17), у којој нема чињеничних потврда да је тренутна управа клуба заиста и најслабија, али је новинар ипак назива *далеко најслабијом*. Речју *далеко* појачава се оштар суд, који је могао произаћи само из његовог разочарања.

1.2.3. Да би се појачао значај речи које износе, коментатори умеју да се послуже пословицама, као у примеру (18).

(18) Пролеће је, ипак, показало да су се занели у успеху, у смислу „не може нам нико ништа", али ко високо лети ниско пада.

Примећујемо да су овде инкорпорирана два навода. Први се, при томе, односи на стих популарне песме (*не може нам нико ништа*), док други представља општепознату пословицу (*ко високо лети, ниско пада*). Помињањем познатих изрека или навода појачава се вредност суда, али се постиже и његова већа ауторитативност, о чему је било речи раније (в. 1.1.4). Наиме, будући да је истина која се наводи општеприхваћена, ауторов суд добија званичнији тон (Мршевић-Радовић 1978: 123).

1.2.4. У наредном примеру дата је оцена суђења.

(19) Судија је иритирао домаћина тенденциозним суђењем у корист Панчеваца, није утицао на коначан резултат, али није адекватно ни санкционисао крађу времена и ваљање по терену Динамових играча.

Наиме, оно се назива *тенденциозним*, а таквим поступком судија је *иритирао* домаћина. Иако, према речима коментатора, није утицао на коначан резултат, у његовом послу је било пропуста. Да је аутор текста помало и субјективан, уочавамо у чињеници да лежање појединих играча на терену назива *ваљањем*, те да сматра да вероватно нису били повређени, већ да су лежали како би искоришћавали преостало време, што он назива *крађом*.

2. Евалуативни коментари у текстовима са интернета

Као што је наведено, с појавом интернета информације су постале лако доступне ширем читалачком слоју публике, те се уочава да се штампани медиј полако потискује. Многи часописи, наиме, имају и штампана и електронска издања, па се одређени број људи често одлучује за електронске портале. Осим тога, интернет поседује још једну предност – текст може да буде објављен одмах након догађаја и вест је увек актуелна. Из тог разлога се често догађа да, када су у питању спортски догађаји,

новинари немају сувише времена да пажљиво осмисле текст да би он што пре био пласиран. На многим сајтовима могуће је такозвано живо праћење утакмице, у коме се на језгровит начин из минута у минут пише шта се догађа на терену. Како читаоци најчешће знају резултате и како постоји мноштво електронских портала који прате спорт, да би се привукла шира публика, све чешће се појављују текстови у којима се коментарише ток игре и у којима се оцењују играчи. Такви чланци углавном не садрже много текстуалних сегмената који се односе на описивање, већ је тежиште на вредновању. То је посебно карактеристично за важније фудбалске и кошаркашке утакмице, каквим се сматрају дербији, европска такмичења српских клубова, као и такмичења српске репрезентације.[6]

Стога је интересантно посматрати језик таквог текста, који настаје одмах након догађаја, и упоредити га са језиком коментара у штампаним медијима.

2.1. Похвале у коментарима са електронских портала

2.1.1. У раду је већ поменут однос који се успоставља између коментатора и читалаца, а он се сматра једним од кључних комуникативних аспеката када је реч о коментарима. Осим говорних чинова похвале и покуде, у неким сегментима јасно се може уочити присуство других појава које могу да представљају маркиране говорне чинове. Реч је, наиме, о ситуацијама у којима се коментатори „'обрате' онима који никако не могу да им буду тренутни саговорници" (Половина 1998: 404). Такви су наредни примери, у којима се хвале играчи.

(20) Некада су ту били Алесандро Дел [sic!] Пјеро, па Андреа Пирло и могли сте да видите како понека длака седи противничким тренерима док су мајстори слободних удараца хватали залет.

(21) […] Да нас не схватите погрешно, али понекад нам буде жао што [је] Александар Драговић део фудбалске Србије. Он је за оне утакмице које се играју уторком и средом.

(22) Доминирао у ваздуху, са неподношљивом лакоћом решавао и ситуације када је иза леђа имао везисте и штопере црно-белих. Задатак број један за Управу Црвене звезде: задржати можда и најбољег штопера у овој деценији што је дуже могуће.

У примерима (20) и (21) коментатор се обраћа читаоцима (*могли сте да видите*; *да нас не схватите погрешно*). Тим обраћањем показује да је свестан публике за коју пише. Осим тога се, у примеру (20), на овај начин читаоци „увлаче" у оно што представља сама похвала. Наиме, као да су били сведоци онога о чему коментатор тако експресивно пише. Такође,

[6] У питању су, наиме, спортски догађаји који интересују многе посетиоце електронских портала. Другачија је ситуација када су у питању спортови које не прати већи број људи. У том случају, већи је акценат на описивању него на вредновању.

у овом примеру уочавамо и хиперболу, будући да се, најпре, појављивање седих власи не може лако уочити, а потом и зато што противнички тренери нису заиста постајали седи. Двоструким преувеличавањем појачава се експресивност израза, али и сама похвала упућена играчима – задавали су бриге од којих се одмах седело, а то су сви могли да виде.

Са друге стране, у примеру (22) коментатор се индиректно обраћа управи клуба са задатком да задржи играча. Према мишљењу аутора, у питању је можда и најбољи штопер у овој деценији. Коментатор јасно исказује своје мишљење, које је вероватно и субјективно, а евалуативни коментар је и афективан. То се огледа и у необичном избору речи, какве су *неподношљива лакоћа*, а оне представљају алузију на роман М. Кундере *Неподношљива лакоћа постојања*.

2.1.2. И коментари са електронских портала одликују се метафоричношћу. Међутим, чини се да су, у односу на метафоре из дневне штампе, ове метафоре много експресивније и слободније. Пре свега, у примеру (23) фудбалски клуб се концептуализује као машина, која може и да се поквари, а играчи су представљени као мајстори који могу да је поправе. Осим тога, фудбалери су креативни, те „измишљају" голове.

(23) […] пре свега захваљујући мајсторству Карима Бензема[,] који је поново "измишљао" голове када је Реалова машинерија затрокирала.

Даље, одбрана тима се концептуализује као ланац, а играчи представљају његове карике, као у наредном примеру. Ту постоји и сликовна метафора (посматрање низа играча као ланца) на основу устаљеног, метафоричког фразеологизма (најслабије место у некој целини је најслабија карика у ланцу). Експресивност се уочава и у овој реченици, а чини се да коментатор толико жели да онеобичи свој исказ да посеже за конструкцијама које нису потпуно смислене (*као да једини има жар у очима да промени слику на терену*).

(24) Најчвршћа карика у, иначе, слабом ланцу Партизанове одбране. Деловао је енергетски као да може да издржи две везане утакмице, као да једини има жар у очима да промени слику на терену кад је кренуло по злу за његов тим.

Слично је и у примеру (25), у ком се игра везног реда пореди са разбијеним нитима. Наиме, како везни ред заиста и представља средишњу везу са одбраном и нападом, коментатор одлучује да се послужи својеврсном игром речима. Осим тога, играч који је достојан дербија представља се као превозно средство, будући да мора да има *пун резервоар бензина*.

(25) Грешио јесте, али се репрезентативцу Габона играо фудбал, гледао је да пасовима унапред скупи нити разбијене игре везног

реда српског шампиона. […] Достојан дербија, играо је са пуним резервоаром бензина.

У похвалама и покудама присутна је дихотомија *прави* : *лажни*. Наиме, уколико неко поседује адекватне квалитете, коментатор га назива *правим*, као у примеру (26). У поменутој реченици се играч пореди са животињом (и то са змијом), која може да уједе противника, те се он концептуализује као жртва, односно плен.

(26) То је прави нападач. Када је Поповић одбранио ударац Катаија, Охи се претворио у кобру и ујео вечитог ривала.

У примеру који следи тренер се пореди са антибиотиком, који, иначе, има функцију да заустави развој бактерије. У складу са тим, друга екипа се представља као бактерија. Ефекат који се тиме постиже врло је експресиван. Међутим, то као да коментатору није довољно, те наставља наводећи да је тренер и *њен џелат*. Дакле, може да „пресуди" другој екипи.

(27) Био је тих месеци Александар Станојевић слављен, с разлогом хваљен, постао прави стрепотомицин [sic!] за Звезду, њен џелат.

2.1.3. Коментари са електронских портала обилују необичним поређењима и снажном, експресивном лексиком. Тако се у примеру (28) играч назива *прошлогодишњим бонус пачетом* (наиме, био је резерва), а потом и *најфинијим лабудом*. У питању је алузија на познату бајку, која појачава написани исказ. Осим необичног поређења, у датом примеру уочавамо и несвакидашњу допуну уз глагол *пленити*. Наиме, уз ову глаголску лексему употребљавају се лексеме који имају позитивну конотацију. У овом случају се то мења, те је глагол допуњен и именицом позитивне конотације (*елеганција*), али и именицом која поседује снажну негативну конотацију (*агресија*).

(28) Прошлогодишње бонус паче, претворило се у најфинијег лабуда српског шампиона. Пленио је агресијом и елеганцијом, узео велики број чистих лопти, прихвативши [sic!] дуеле један на један на своја млада плећа.

Реченице које следе су, такође, примери необичних поређења.

(29) […] скакао је као камиказа на високе лопте показавши да може да буде припадник 63. падобранске бригаде. Специјалац који је стигао да буде значајан зачин у акцији код другог гола.

(30) Чувао је и носио лопту пред насртајима везиста Партизана као најразмаженије дете испред новобеоградског солитера.

Наиме, у примеру (29) играч који се хвали истовремено се представља кроз неколико различитих слика – као камиказа, као припадник падобранске бригаде и као зачин. Са друге стране, у реченици (30) понашање играча пореди се са *најразмаженијим дететом испред новобеоградског солитера*. На тај начин се експресивно осликава вештина везисте Партизана да добро чува и носи лопту.

2.1.4. У насловима електронских портала често се упућивање похвале постиже употребом хиперболе, коју уочавамо и у наредна два примера.

(31) АЛЕКСАНДАР ВЕЛИКИ: Митровић поставио рекорд по броју голова

(32) ШЕСНАЕСТЕРАЦ ЈЕ ЊЕГОВО КРАЉЕВСТВО Када уђе у казнени простор, Митровићу НИКО НИШТА НЕ МОЖЕ

Најпре, у примеру (31) видимо да се фудбалер Александар пореди са моћним и познатим владаром, Александром Великим, чиме се засигурно постиже јак ефекат и привлачи се пажња читалаца. У другом наслову (32) исти фудбалер се посматра као краљ, а његову апсолутну доминацију коментатор представља речима *нико ништа не може*, које су и визуелно истакнуте, како би појачале утисак које поменуте речи треба да изазову код читалаца.

2.2. Покуде у коментарима са електронских портала

2.2.1. Метафоре су, такође, једно од основних језичких средстава за упућивање покуда, па се тако фудбалери пореде са ентитетима који могу да се запале, да горе и да се угасе, као у примеру (33).

(33) Од тог тренутка Јојић као да се „угасио". […] Толико је било непријатно да је после наредног дуела, у коме је дозволио Михајлу Бањцу да му украде фудбал, тренер Станојевић подигао с клупе Лазара Марковића […]

Ипак, коментатор се ограђује од свог исказа поредбеном реченицом са везничким спојем *као да*, који се употребљава за поређење са хипотетичком ситуацијом, а не са реалном (Станојчић/Поповић 2012: 334). У наведеном примеру видимо и лични, субјективан доживљај спортског новинара у вези са оним што се догађало на терену (*толико је било непријатно*).

И у коментарима са интернета присутно је представљање играча као уметника, с тим што је у наредном примеру фудбалер назван уметником који је свирао фалш ноте, те готово да није личио на себе.

(34) Звездин уметник је вечерас свирао фаллш [sic!] ноте. Не памти се када је у једном дербију Александар Катаи имао овако лимитиран учинак до границе непрепознавања.

Алузију на општепознате појаве и наводе уочавамо у примеру (35), у ком се играч назива *Ахиловом петом*.

(35) Већ пре крај првог полувремена Италијан се ухватио за ложу, показавши да ће бити Ахилова пета директног и храброг фудбала Дејана Станковића.

У наредној реченици се буђење играча, односно његово покретање, назива *јако сложеном операцијом*. Мисли се, наиме, на математички задатак

са више непознатих, те да би тренер подстакао поменутог играча, морао би претходно да реши врло комплексан изазов, што је тешко остварљиво. Коментатор на известан начин нуди лично, афективно виђење проблема које има поменути играч.

(36) Али буђење Милана Павкова је јако сложена операција, озбиљан тренерски задатак са више непознатих.

2.2.2. Експресивност постоји и у примерима који следе. У реченици (37) учинак играча се, будући да се понавља, пореди са репризама домаћих серија на РТС-у. Наиме, овај пример је врло интересантан будући да је новинар детаљније изнео своје мишљење у вези са непрестаним репризирањем серија, али је, како се чини, то учинио јер сматра да није једини који тако размишља. Другим речима, поређењем константног лошег учинка са репризама домаћих серија, новинар је привукао пажњу свих оних који о репризирању мисле исто што и он.

(37) Лош учинак против Звезде репризирају као домаће серије на РТС-у. И на њима сећања на „главне глумце" бледе, имају све мању публику и склоњене су из „прајм" термина. А онда их мало ко гледа.

У примеру (38) налазимо дихотомију *прави* : *лажни*, о којој је раније било речи.

(38) Ово није „прави" Александар Станојевић. Ово је нека друга, слабија верзија.

2.2.3. У наредним примерима, поред процене и вредновања, коментатори шаљу поруке у виду савета. То се, међутим, чини на суптилан начин. Играње без енергије сматра се *јако погрешним резоном* (пример 39), те се сугерише Италијану да промени мишљење, а да се онда другачије и понаша. Новинар, такође, оправдава неке поступке играча, како би ублажио изречену покуду.

(39) Јако мршав учинак који може донекле да се оправда недавном залеченом повредом. Нешто друго озбиљно може све да забрине све инстанце у Љутице Богдана. Италијан игра без било какве енергије као да части присуством тим и клуб. Јако погрешан резон.

Покуде се, наиме, ублажавају и саветима, односно проценама шта треба променити или шта је могло боље бити учињено, што уочавамо у наредном примеру. Такође, своје мишљење да је играч *један од криваца за гол* коментатор овде аргументује чињеницом да је управо након његове грешке постигнут погодак, а он је даље усмерио ток утакмице.

(40) Један од криваца за први гол Звезде, морао је боље да мотри на Катаија, а тај детаљ је усмерио ток дербија, јер је из одбитка Охи поентирао.

2.2.4. Као што је поменуто, новинари често оно што би могао да буде њихов став представљају као општи, како је у следећем коментару.

(41) Можда се највише сумња у одлуку да Бранко Лазић буде проглашен за најбољег дефанзивца лиге јер по мишљењу навијача није ни најбољи у Црвеној звезди. Утисак је да је награда додељена по аутоматизму, као да то нико не би могао да оспори или на основу неких старих заслуга. Далеко од тога да је Лазић лош дефанзивац, али просто било је много оних који су полагали право на ово звање.

То се чини навођењем обезличених конструкција (*можда се највише сумња...*, *утисак је да...*). Осим тога, помиње се и мишљење навијача, којим се поткрепљује изречена процена. Међутим, чини се да поменути утисак припада управо новинару, као и да он највише сумња у одлуку да одређени играч буде проглашен најбољим дефанзивцем.

2.2.5. Како би донекле ублажили експресивност, новинари се често изражавају апстрактно, те се може наићи на примере коментара у којима постоји својеврстан контраст. На пример, у коментару (42) најпре се помиње *плес четвороструког узастопног шампиона* (дакле, екипа се посматра као уметник, и то као плесач), а онда и бирократска конструкција *притисак морања услед данашње победе Партизана*, у којој се налази више именичких јединица у генитиву. Коментар се, ипак, завршава експресивном сликом: расквашен терен претвара се у полигон мучења.

(42) Очекивало се да Црвена звезда згроми Чукарички, с обзиром на плес четвроструког [sic!] узастопног шампиона у Бачкој Паланци и притисак морања услед данашње победе Партизана. Међутим, расквашен терен Маракане претворио се у полигон мучења за изабранике Дејана Станковића.

У примеру (43) такође постоји покушај да се израз учини вишим преузимањем термина из другог дискурса, какви су *персонификација* и *синтагма*. Новинар је, међутим, вероватно имао на уму неку другу реч уместо персонификације (можда *живи пример*, *отелотворење* или *постварење*), што показује да не познаје добро област из које преузима термин. Тако је и са термином *синтагма*, јер *шта би било да је било* не представља пример синтагме, већ реченице. Употребом ових лексема новинар је, вероватно, желео на поетичан начин да нагласи како посматра неискоришћени потенцијал играча.

(43) Холанђанин је персоникифација [sic!] синтагме „шта би било да је било“.

2.2.6. Приликом изношења покуда, новинари умеју да буду и врло субјективни и да износе своје виђење играча, тренера, игре и сл., као у примеру који следи. Могло би се, наиме, закључити да је коментатор симпатизер Црвене звезде, будући да је њена игра код њега произвела емоционални утисак – иритирало га је што неко време није било голова.

(44) Не памти се када је Црвена звезда била толико иритантна, али је имала среће да поведе на време.

Ипак, тај став ублажава тако што обезличава реченицу, те као да она може да припада било коме (*не памти се...*).

3. Сличности и разлике међу евалуативним коментарима у дневној штампи и на интернету

Коментари-евалуације се и у новинама и на електронским порталима одликују употребом именица, придева и глагола који су изразито експресивни. Такође, у оба медија налазимо елементе афективности.

Са друге стране, иако спортске коментаре начелно одликује метафоричност, анализа грађе је показала да евалуативни коментари на интернету садрже више метафора у односу на текстове из дневне штампе. Такође, такве метафоре су много „слободније" и необичније од метафора у новинама. Наиме, за спортске чланке у новинама чешће се везују устаљенији изрази. Другим речима, мање се експериментише, будући да се настоји да новинарски жанрови на неки начин одрже своју структуру и да буду препознатљиви. Стога, иако садрже неке необичне спојеве речи, они су у дневној штампи сведенији у односу на спојеве који се могу прочитати на порталима. Као што је наведено, мноштво постојећих вести на интернету и брзина њиховог објављивања један су од разлога због којих аутори чланака посежу за необичним конструкцијама – потребно је привући читаоца, произвести емоционални или мисаони утисак код њега, а онда га и задржати.

Дакле, карактеристике евалуативних коментара у текстовима спортских новинара разликују се у односу на језички медиј у коме су настали. Тако на електронским порталима налазимо више експресивнијих поређења, а када су у питању покуде, често се може догодити да их прате савети. Иако и у једним и у другим коментарима-евалуацијама наилазимо на ублажавања судова, она се различито износе. Наиме, спортски новинари се у дневној штампи чешће ограђују од онога што су написали употребом речца или изношењем статистичких података, док се аутори коментара на интернет сајтовима, како би ублажили своје евалуације, чешће служе целим обезличеним реченицама или поредбеним реченицама са везничким спојем *као да*. Осим тога, текстови у дневној штампи садрже више сегмената описивања, док у текстовима са интернета преовлађују сегменти вредновања.

III Закључна разматрања

Овај рад се бавио анализом евалуативних коментара у спортским текстовима који потичу из дневне штампе и са интернета.

Полазећи од хипотезе да се коментари-евалуације у спортским чланцима углавном поларизују на похвале и на покуде, на примерима из корпуса смо анализирали њихове одлике, језичке специфичности, али и комуникативне и друштвене аспекте њиховог настанка. Корпус је састављен од 200 примера – половина је ексцерпирана из спортских штампаних текстова, а половина из спортских вести са интернета.

Анализа корпуса је показала да је, и у једним и у другим спортским текстовима, поред фактографије изузетно важна и анализа, односно вредновање. Ипак, чешће се процењује и валоризује на интернету, док се у дневној штампи чешће описује, премда се и у спортским новинама све више наилази на експресивне евалуативне коментаре.

Када је реч о похвалним коментарима у дневној штампи, истраживање је показало да се они остварују употребом лексема са позитивном конотацијом, које су врло често експресивне. Затим, коментари похвале одликују се и употребом метафора, као и необичним спојевима речи. Такође, у текстовима из дневне штампе приметно је ублажавање покуда са циљем да се утиче на свест читалаца.

Покуде у коментарима из дневне штампе такође се одликују употребом врло експресивних лексема. Међутим, изрази покуде се и ублажавају изношењем статистичких чињеница, као и својеврсним оградама. Да би поткрепио свој суд, новинар уме и да инкорпорира читаве пословице, као и општепознате наводе.

Са друге стране, неке похвале са електронских портала садрже различите видове обраћања, којима се и читаоци на известан начин укључују у текст. Затим, аутори на интернету чешће пишу текстове са слободнијим и експресивнијим метафорама. Такве, снажне слике граде се и уношењем врло необичних спојева речи, као и необичним поређењима и хиперболама.

На интернету, евалуативни коментари који се односе на покуде такође обилују метафорама и експресивним поређењима. Покуде се поткрепљују познатим наводима, али се од њих новинари и ограђују, а често их и ублажавају. Могу бити праћене различитим саветима и проценама новинара.

Може се, наиме, закључити да су поједине разлике међу евалуативним коментарима из дневне штампе и оних са интернета условљене језичким медијем. Ипак, на крају је важно напоменути да овај рад представља само покушај да се осветли природа евалуативних коментара у данашњим спортским текстовима. Да би анализа била целовитија и да би садржала

више закључака, било би потребно спровести шире истраживање које би укључило већи корпус примера и све врсте коментара, од штампаних, преко радијских и телевизијских, до оних са интернета. Осим тога, било би корисно засебно посматрати коментаре у зависности од спорта који се описује, будући да се за сваки спорт везује специфичнији језик. На тај начин добила би се богатија слика о структури и одликама евалуативних спортских коментара.

Литература

Мршевић-Радовић 1978: Драгана Мршевић-Радовић, Неке фразеолошке особености спортског језика, *Наш језик*, 23, 3/4, 121–129.

Половина 1998: Весна Половина, О језику спортских коментара, *Српски језик*, 3, 1/2, 397–408.

Спасић [Максимовић] 2016: Јелена Спасић, *Језичко-стилске карактеристике новинске вести и новинског извештаја* [докторска дисертација одбрањена на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу]. https://phaidrakg.kg.ac.rs/view/o:721

Станојчић/Поповић 2012: Живојин Станојчић и Љубомир Поповић, *Граматика српског језика*, Београд: Завод за уџбенике.

Тошовић 2002: Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.

Katnić-Bakaršić 2001: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika*, Sarajevo: Ljiljan.

Klikovac 2004: Duška Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Rajnvajn 1988: Ljubomir Rajnvajn, *Stvaralaštvo novinara*, Beograd: Naučna knjiga.

Serl 1976: John Searle, A Classification of Illocutionary Acts, *Language in Society*, Vol. 5, No. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1–23.

Serl 1991: Džon Serl, *Govorni činovi: ogled iz filozofije jezika*, Beograd: Nolit.

Silaški 2009: Nadežda Silaški, Sportski diskurs u svetlu kognitivne lingvistike – konceptualizacija pobede i poraza u naslovima, *Nasleđe: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 6, 14/1, 107–121.

Silaški i dr. 2009: Nadežda Silaški, Tatjana Đurović, Biljana Rodić-Bojanić, *Javni diskurs Srbije: kognitivističko-kritička studija*, Beograd: Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta.

V. ИЗВОРИ

ВН: *Вечерње новости* (издање објављено 17. марта 2022. године)

СЖ: *Спортски журнал* (издања објављена 13. марта 2022. и 22. марта 2022. године)

П: *Политика* (издања објављена 15. марта 2022, 17. марта 2022. и троброј – од 30. априла до 2. маја 2022. године)

EVALUATIVE COMMENTS IN SPORTS JOURNALISTS' TEXTS

S u m m a r y

The subject of this paper represents an analysis of sports evaluative comments in the Serbian language. This research is based on a corpus consisting of examples from printed and electronic sports journalists' texts. It is based on the assumption that sports commentaries consist of two basic types of text segments – the segments following the action and comment-evaluations, and that evaluative comments are generally polarized into praise and criticism. One of the main goals of the paper is to describe the linguistic properties of comment-evaluations, to look at their communicative aspects, as well as to check whether their characteristics are determined by the language medium. The relationship between comments and speech acts is observed, and the aim is to isolate and analyze the linguistic means used to express praise and criticism. In connection with evaluative comments, issues of emotionality, expressiveness and subjectivity are also considered.

Key words: sports comments, comments-evaluations, journalism, pragmatics, Serbian language.

Александра Б. Батинић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
истраживач-приправник

ДИСЕМИНАЦИЈА ИДЕНТИТЕТА ЈУНАКА – ОД *ПСАЛМА 44* ДО *ПЕШЧАНИКА*

У раду се, полазећи од теоријског оквира Деридине идеје о дисеминацији и Делезовог концепта о разлици и понављању, испитују технике и домети конструкције идентитета на одабраном прозном корпусу Данила Киша – почев од *Псалма 44* до *Породичног циклуса*. Пратећи идентичности и разлике између идентитета приповедача и ликова, у првом реду фигура оца и сина у поменутим текстовима, уочава се Кишова тежња да поступком дисеминације, то јест измештањем, надомештањем и модификовањем биографија јунака најпре дестабилизује структуру и семантику текстова на нивоу приповедачи/јунаци. Овакво поигравање отвара могућност ка тумачењу онтологије приповедних лица у одабраним текстовима, која одбија да се сведе на једно(значност) и сугерише сложену игру, хајдегеровски речено, између бивствујућих и бивствовања.

Кључне речи: дисеминација, разлика и понављање, идентитет, јунаци, при-поведачи, Данило Киш.

У књижевно-научним разматрањима, шездесете године 20. века сматрају се преломним периодом за настанак романескних творевина које се суочавају са великим модернистичким темама, најпре на тематско-мотивском плану, а затим, у годинама које долазе, и на структурном пољу обликовања романескне грађе. Проблематизације форме, (не) поузданости приповедне инстанце и техника приповедања постају основне карактеристике романа седамдесетих година, доводећи га на праг онога што ће теорија књижевности идентификовати као постмодернизам. Прозни аутори овог раздобља показаће, међутим, и

[1] Контакт подаци: aleksandra.batinic.ist@fil.ac.bg.rs

тенденцију ка експлицитном или мање очигледном уланчавању својих дела, што представља врло сложен и комплексан проблем при тумачењу њихових поетика и сваког од тих дела понаособ. Говорећи о романима Меше Селимовића, Александар Јерков ће приметити да романи *Тишине, Дервиш и смрт* и *Тврђава* представљају трилогију, са повезницама на више текстуалних равни, а у још сложенијем саодносу стоје дела Данила Киша и Борислава Пекића. Александар Јерков је у више радова истицао споне између три Селимовићева романа, указујући на заједничке теме љубави, слободе, лепоте и стваралаштва, и њихову повезаност поетичким исказима. Данило Киш је своју збирку прича *Рани јади* и два романа, *Башту, пепео* и *Пешчаник* објединио под насловом *Породични циклус,* док је Борислав Пекић повест породице Његован наративизовао у неколико дела, најобимније у циклусу романа *Златно руно* (Јерков, 1992: 13, 20–22).Тенданција аутора ка циклизацији прозних дела отвара три важна проблемска питања – најпре, који се тектуални елементи, на којим равнима и на који начин преносе из наратива у наратив, чинећи да их посматрамо као органску целину; потом, ако у оквиру ауторове поетике постоје дела која је он интенционално искључио из циклуса или су корелације између њих мање очигледне, те нису разматрана као делови неке веће целине, покреће се проблем успостављања нових значења и њихове поновне интерпретације у новом кључу, и коначно, проблем аутономије текста, будући да се хоризонт читања и тумачења битно редукује или проширује у зависности од тога да ли се суочавамо са целином или појединим њеним деловима.

Сва ова питања потребно је поставити и при тумачењу прозе Данила Киша, јер, како ћемо у даљем раду показати, тенденција ка уланчавању наратива може се пратити од његовог првог романа *Псалам 44*, објављеног кад и *Мансарда,* 1962. године. Сам Киш је направио одређени отклон од *Псалма 44*, негативно га вреднујући у интервјуу објављеном у *Горком талогу искуства*:

> Ali to što u toj knjizi ni do dana današnjeg ne volim, to je, što sam, uprkos tome, tom lirskom nanosu, neke stvari, zbog nedovoljnog književnog iskustva, ipak odveć direktno rekao, upravo kao to 'Für Juden verboten'. Danas bih, verujem, našao i za to neko drugo, srećnije rešenje. Takva sam rešenja, čini mi se, našao u svojim kasnijim knjigama, koje su na izvestan način zapravo ispravke i popravljanja te jedne knjige i te jedne, iz mog aspekta gledano, krupne književne greške. A i taj je roman, *Psalam 44*, mada zasnovan u prvom redu na mom sopstvenom iskustvu, kao i na svedočenjima onih naših retkih rođaka koji su se vratili iz logora, i taj roman, velim, ipak pripada *dokumentarnom žanru* [...].
>
> (Киш, 1997: 106, 107)

Ипак, овај аутопоетички исказ је драгоцен, будући да упућује на могућност да се *Псалам 44* посматра као генерички текст у односу на дела

Породичног циклуса, али не само као зачетак Кишовог документаристичког поступка већ као дело у које су похрањени „трагови", деридијански речено, који се, потом, у различитим контекстуалним варијацијама појављују као организациони елементи у *Раним јадима, Башти, пепелу* и *Пешчанику.* Теоријски оквир деконструкције, понајпре идеје Жака Дериде и Жила Делеза, показаће се веома корисним за идентификовање и тумачење Кишове прозе у дискурсу дисеминације. Деридин појам „трага" као елемента који чува разлику у оквиру итерабилности знака представља окосницу његове идеје о „дисеминацији", која указује на феномен да се одређена значења обзнањују у игри разлике и понављања у оквиру истовремене променљивости и репетитивности контекста. Поступци текстолошке дисеминације, који потом воде ка проблему дисеминације наративне инстанце у Кишовој прози, у овом раду биће уочени и анализирани најпре кроз елементе везане за идентитете ликова у поменута четири дела. Једна од кључних Делезових филозофских концепција тиче се претпоставке да онтолошко, те иманентно поље идентитета постоји као разлика, несводива на истост у погледу бивствујућих и бивствовања. Ако ликове поменутих Кишових дела посматрамо као бивствујуће у оквиру бивствовања четири наратива, уочљиво је да је дисеминација елемената њихових идентитета омогућена дисеминацијом идентитета приповедне инстанце, која одбија да се сведе на идентичност или на разлику, те као таква опстојава на граничној позицији. Стога ћемо у првом делу овог рада укратко представити оне теоријске концепте Деридине и Делезове идеје о дисеминацији који ће нам послужити да у другом и трећем делу рада тумачимо разлике и понављања у оквиру идентитета јунака и наративних инстанци.

Траг, дисеминација, разлика и понављање као могућност истраживања идентитета ликова и приповедача

Дерида уводи појам „трага" у семиотички систем да би указао на суштинско својство знака да се модификује у зависности од контекста, тако да се његова генеричка интенција константно мења, задржавајући део првобитног постојања. Дефинишући идеју „трага" у филозофији Жака Дериде, Новица Милић ће у књизи *АБЦ Деконструкције* указати да:

> Znak nosi taj trag prvobitnog prisustva (ali ne celo prisustvo), zadržava ga kao trag intencije, ali se kombinuje sa drukčijim prisustvom kao *trag*, a ne kao čist ili idealan identitet znaka – otuda je mogućnost da se on drukčije, različito razume, suštinska za znak, a ne tek neka pogreška intencije ili sama njena nejasnost. Suštinska mogućnost znaka da kroz trag jednog uđe u vezu s drugim, da se nerazume shodno nameri nekog porekla, u osnovi je jezika [...]
>
> (Милић 1998: 37).

Дакле, услов за идентификовање „трагова" је постојање различитих контекста који утичу на другачију семантичку вредност одређених елемената исказа. Читалац који би пред собом имао само *Псалм 44* не би био у могућности да идентификује „трагове" из овог дела у делима *Породичног циклуса*, а самим тим ни да стекне увид у сложену игру разлике и понављања којом се Киш као приповедним поступком обилато служио на скоро свим равнима. Нужност контемпоралног кретања кроз поменута четири дела, како би се уочили и разјаснили поступци дисеминације, нарушава структуралистичку идеју о аутономији текста, али открива могућност да се *Псалам 44* истовремено посматра као прототип дела *Породичног циклуса* и као роман који му не припада. Но, ако бисмо до краја пратили Деридину идеју о семантичкој дисеминацији која претпоставља константно померање и измицање значења у недоглед, што и јесте најшире објашњење његове идеје о „диференцији"[2], остали бисмо лишени сваког интерпретативног циља, коме је увек задатак да понуди и донекле фиксира неку семантичку вредност у оквиру текста. Представљајући разлике између Дериднног и Делезовог разматрања разлике и понављања, Андрија Филиповић ће у својој докторској дисертацији *Делезова и Гатаријева теорија уметности* запазити да се Деридина мисао креће „[...] u pravcu transcendencije: ono za čim on traga jeste razlika 'izvan bivstvovanja i bivstvujućih' - i upravo na taj način opisuje différance: 'Razlika koju je još nemogućnije misliti nego ontološku razliku između bivstvovanja i bivstvujućih'." (Филиповић 2014: 38) Поводом Делезове концепције пак, Филиповић ће истаћи да се он окреће иманентном пољу у оквиру онтологије, са идејом да: „bivstvovanje ne samo da treba da objasni spoljašnju razliku između bivstvujućih, već i činjenicu da su sama bivstvujuća obeležena 'unutrašnjom razlikom', a ontološka razlika se ne sme odnositi samo na razliku između bivstvovanja i bivstvujućih već i na razlikovanje bivstvovanja od samog sebe, 'slaganje bivstvovanja i njega samog u razlici' […]" (Филиповић 2014: 38). Међутим, и сама разлика по себи (или разликовање, јер је Делез схвата као процес) има два аспекта[3], који,

[2] „Diferancija (od *différer*, razlikovati, razlučiti; odložiti, odgoditi) označava reciprocitet u jeziku, pojavu da u njemu kao sistemu nema pozitivnih termina, već samo razlika (znak postaje odredljiv tek u razlici prema drugim znacima; isto važi za značenje). Ali ona naglašava i razlikovanje u vremenu, nepoklapanje pojave sa sobom, njeno pojavljivanje pre ili kasnije, unutar određenog sklopa, nikad u punom prisustvu, pojavu kao odlaganje, kao temporalno premeštanje." (Милић 1998: 85)

[3] „Dok diferen*t*ijacija određuje virtuelni sadržaj Ideje kao problem, diferen*c*ijacija izražava aktuelizaciju tog virtuelnog i uspostavljanje rešenja (posredstvom lokalnih integracija). Diferen*c*ijacija je kao drugi deo diferencije, razlike, i potrebno je obrazovati kompleksni pojam diferen*t/c*ijacije kako bi se označio integritet, odnosno integralitet objekta. […] Svaki objekat je dvostruk, a da njegove polovine ne liče, budući da je jedna virtuelne, a druga aktuelna slika. […] Ali i diferen*c*ijacija ima dva aspekta, jedan koji se odnosi na kvalitete, odnosno različite vrste koje aktuelizuju mnogostrukosti, i drugi koji se odnosi na broj, odnosno distinktne delove koji aktuelizuju singularne tačke." (Делез 2009: 339)

разматрајући их у контексту проблема идентитета ликова и приповедних инстанци у наведеним Кишовим делима, воде ка питању шта је оно што је различито/понављајуће у идентитетима Маријиног оца Едија из *Псалма 44* и Едуарда Сама из трилогије *Породични циклус* и приповедача/ликова Марије и Андреаса Сама, то јест како текстолошка дисеминација постаје поетичка дисеминација, и какве то последице има на семантику ових текстова.

Сиже *Псалма 44* почиње да се гради на прелазу из првог у други пасус, када се обликује позиција приповедача наспрам оног о коме се приповеда, до тог тренутка имамо фабулу – говор о догађају који је изазвао тишину – „убијене (су) на жици три жене међу којима је била и Ержика Кон из њихове собе" (Киш, 2006: 7), као прелаз између неуправног у непосредни дискурс. Но, ако почетак и крај текста разматрамо као повлашћена места, она која уоквирују роман, зашто је на почетку романа било важно да се именује девојка која је убијена? Због тога што је била „из њихове собе"? Пре ће бити да је на делу једна Кишова „интрига", поигравање значењем текста који и открива и скрива функцију Ержике Кон. Унутартекстовно значење би се тицало њеног мађарског порекла, које у корпусу значења једног тока текста као реминисценције на мађарску рацију на Дунаву, „хладне дане", најављује не само судбину логораша већ се приповедно јавља као последица узрока који се накнадно сазнаје текстом, крећући се од тренутка рације до смрти услед бекства, у темпоралном премештању антериорног и постериорног, од сећања до садашњости главне јунакиње. Међутим, занимљиво је и вантекстовно значење које произилази из њеног имена – име Ержика потиче од енглеског имена Елизабет, које значи „Бог је срећа", презиме Кон је носио Кишов отац Едуард, чије име значи „чувар благостања, среће". Лик Ержике Кон ће се још само појавити као пратилац Марији ка железничкој станици, где је требало видети Јакоба. Што није случајно, будући да Марија, као и Едуард Сам, „воли путовања возом" (Киш, 2006: 75), а љубав према возовима се, изгледа, баш на том месту „вавилонског вапаја" заробљеника, где воз израња као „препотопски тираносаурус рекс" (Киш 2006: 17), окончава. У финалном темпоралном померању, „Епилогу", Марија ће са Јакобом путовати аутобусом. Но, још увек нећемо износити закључак о дубљој вези између фигура Ержике Кон и Едуарда Сама. Засад ћемо само закључити да је још на почетку романа на снази извесно поигравање са идентитетима ова два лика, као интенцијски знак.

Од Едија до Едуарда Сама и натраг – измештање, надомештање и модификовање биографије

Активирајући фигуру Едуарда Сама у контексту *Псалма 44*, већ смо ступили у деридијанско поље „трагова" и наступили са становишта једног синхроницитета, у погледу Кишове прозе, држећи их у дискурсу сигнификације. Позиционирајући лик Марије кроз функције сведока који приповеда и уједно као посматрача који контемплира, најчешће ван говора у овом роману, Киш настоји да темпоралним премештањем њених реминисценција на равни антериорно-постериорно и асоцијативно, у пресеку ових поступака, фрагментарно оцрта, са једне стране, њен живот у логору, а са друге, живот који је водила пре заробљеништва (реминисценције се укидају и фрагментарност нестаје у последњем поглављу, „Епилогу"). Спирала сећања која се креће уназад, у четвртом поглављу романа иницирана чекањем Макса, кроз епизоду са Јакобом и доктором Ничеом, преко још ранијег сећања на долазак у логор, до новосадске рације, у шестом поглављу враћа се унапред, на последњи сусрет Јакоба и ње, да би ту слику асоцијативно повезала са најранијим сећањима саопштеним у тексту – филм о Христу, затим коментар Илонке Кутај да су „сви Жидови криви за смрт Сина Божјега: сваки је барем [...] чавле додавао" (Киш 2006: 72). Ово последње иницираће најраније Маријино сећање у тексту – догађај преласка из села у град и с тим у вези, појава фигуре оца.

Отац је у сећању примарно дат у обрисима, као портрет са „кратком лулом" и „наочарима са гвозденим оквиром", „оштрог и строгог погледа" (Киш, 2006: 74), да би се, суочен са пренесеним Илоникиним речима, видело „како се његов строги поглед испод наочара са гвозденим оквиром *спира* и *брише* и претвара у неку болно замишљену и очајничку одлуку" (Киш, 2006: 79). Затим ће се очев говор „*разлити* [...] потече као вода [...] одједном (је) тако жустро проговорио а да ипак она *памти то све*, што значи да је она *знала све то и давно пре тога*" (Киш, 2006: 79). На овом месту у роману, са становишта приповедног поступка, али и исприповеданог, отвара се поље низа техника које ће Киш примењивати и у својим наредним делима. У првом реду, приказивање сликом, кадрирањем, које ће се вишеструко усложњено појавити у *Пешчанику* („Слике с путовања", слика, фотографија, слика у слици), која је дата у односу статично-динамично, у зависности од контекста. Затим, проблем памћења и заборава, који је у Кишовој прози и структурно и семантички значајан, будући да се између кретања на овој равни успостављају приповедни токови у *Раним јадима,* сложеније у *Пешчанику*, где се догађаји преплићу у сећању Е. С-а са измењеном приповедном перспективом, и уједно оно што се заборавља постаје основ за промену или прекид приповеданог (као у „Испитивању сведока I"). Потом,

проблем сазнања, као један од најважнијих конструктивних и значењских принципа Кишове прозе, који увек представља једну игру моћи – актера, приповедача, докумената, коначно, игру самог приповедног поступка. У контексту последња два проблема, на овом месту у роману суочавамо се са оним што би Дерида назвао „отпором", очевим монологом који одбија да се сведе на мисао (што је у роману и графички назначено) јунакиње, јер је дат као писмо, транскрипција говора, и истовремено је и присутан и одсутан. Његово постојање „оправдано" је сазнањем јунакиње о садржају тог говора; ван њене мисли он не постоји. Но, садржај изреченог, којим су експлицитно представљене идеје на којима почива игра моћи и репресије у контексту страдања због припадности вери, раси, нацији, у траговима и другачијем контексту откривају нам се у *Пешчанику*. Траг директно изречене мисли „сви Жидови су криви за смрт Сина Божјега" у *Пешчанику* ће се наћи кроз вишеструко приповедно посредовану изјаву кочијаша Мартина: „Који је доказни материјал потезао крманош, а у корист своје тезе о богоубицама [Јеврејима]? Распетог богочовека [...] плавих очију као плаво небо [...] с круном од трња [...]" (Киш, 1991: 47), у другачијем контексту. И трагови очевог монолога из *Псалма 44* остаће, измењени и реконтекстуализовани, у „Белешкама једног лудака III", у речима „Једнако ће страдати сви, сиромашни и богати, а највише ми – одабрани" (Киш, 1991: 120), потом само као назнака разговора који воде Е. С. и Гавански, и ,коначно, као идеја да се различитим сигналима и значењима дође управо до те и такве игре моћи. Поменуто указује да је на делу не текстуална, већ дисеминација идеје и интенције. Међутим, када се одмах након тог монолога појави још једна пукотина у тексту дата као дидаскалија у оквиру сећања: „[...] знала (је) да ће се отац због свега тога на крају ражестити *[а то мора да је знала* [...]" (Киш 2006, 81), заправо интервенција приповедне инстанце која показује и вишак и мањак сазнања, јер „мора да је знала" као израз модалности, могућности представља мањак сазнања, али исти израз као суплемент сазнању о љутњи уједно је и вишак знања, улазимо директно у поље биографије Е. С-а. Садржај дидаскалије заправо је сажетак скоро свих оних елемената идентитета Е. С-а које ћемо измештене из овог контекста и реконтекстуализоване наћи у *Баште, пепелу* и, у још ширем и фрагментарнијем виду, у *Пешчанику*:

> [а то мора да је знала и мајка јер отац не воли много да прича и откако се почео опијати (и то само у последње време откако им је пропало све и откако је отац остао без посла), а они нису били никада богзна како богати, а отац је био уложио све у неки посао па је и то све пропало а он почео да ради као намештеник и аквизитер и као страни кореспондент у некој четкарској фабрици а када је почео да пије [...] тако госпођа Вајс [...]
>
> (Киш, 2006: 81, 82)

У *Пешчанику* се у „Истражном поступку I" директно, из говора Е. С-а, ова редукована биографија из *Псалма 44,* која се тиче оснивања и пропадања фирме четкарских производа Weiss & Comp. разграђује и детаљније образлаже испитивачу, док је пијанство Е. С-а један од основних чинилаца његове биографије, и појављује се у свим делима *Породичног циклуса.* Трагови потоње биографије Е. С-а могу се уочити у *Псалму 44* и на нивоу именовања – у овом роману, Маријин отац се зове Еди, скраћено од Едуард, што позива на идентичност али и на разлику. Затим у погледу ликова који се везују за причу о Едију, који се појављују и у *Пешчанику*: „[...] пред њом да прича [...] онако како је могао да разговара можда још једино са господином Розенбергом-старијим" (Киш, 2006: 88), наспрам породице Розенберг, са којом је Е. С. пословао, то јест његов отац Макс са Розенбергом старијим, у „Испитивању сведока II" (Киш, 1991: 203–213). Сличност је уочљива и у идеји Едијевог бога као „инкарнације правде и човекољубља и доброте; и наде" (Киш, 2006: 90), која се појављује као мисао Е. С-а да је то идеја читаве „градске сиротиње", као „веровање у Бога, у Доброту, у Праведност, у Небо" у „Пролегомени за сваку историју" (Киш, 1991: 58, 59). Коначно, у Маријином сећању на последњи дијалог између оца и ње, Едијев говор, окарактерисан као „метафизичка слутња", наликује на последње речи Е. С-а из „Бележака једног лудака V":

> [...] 'као у неким древним религијама, веровање не у провидну обману загробног живота као у јеврејској или хришћанској религији него веровање у неуништивост оног дела човековог бића који представља неопходну и нужну карику у ланцу што га ствара природа; и онда није битног интереса [...] па можда ни за нас ако све то гледамо другим очима, погледом ширим од погледа бића [...] да ли ће се човек [...] појавити у некој тамној будућности у облику птице или рецимо кукца.
>
> (Киш, 2006: 88–89)

Идеја о неуништивости оног дела бића који је скопчан са природом као облик који бесконачно траје, јер се трансформише у шездесет шестом фрагменту *Пешчаника*, биће образложена као жеља Е. С-а да „незамисливу празнину вечности оплеменим горким земаљским травама, оним што ничу из срца човекова, да глуву празнину вечности оплеменим кукањем кукавице и певањем шеве" (Киш, 1991: 238), као „бореална светлост" и ехо из прошлости за будућност, у вери да „non omnis moriar".

Дакле, оно што је Едијева биографија, као епизода у сећању главне јунакиње, један руб текста, граница измакнута од центра сижеа, преокренуто се појављује у *Баште, пепелу*, где је тематика логора и рата потиснута на руб текста у корист приказивања и демистификовања оца, а у *Пешчанику* модификована тако да се центар и границе приповеданог константно измештају – од биографије Е. С-а до догађаја који се тичу

страдања Јевреја. Ипак, Едијева биографија се не може свести на „једно" са биографијом Е. С-а, јер између ове две биографије постоје крупне разлике – Едију је Марија ћерка јединица, Едуард Сам има двоје деце, Ану и Андреаса. Затим, Еди је заувек одведен „ноћи уочи рације" (Киш, 2006: 87), дакле након мађарске рације на Дунаву, а Едуард Сам, сазнајемо из *Пешчаника,* преживљава ту рацију, да би неколико година потом био одведен у логор и тамо нестао, по тексту *Баште, пепела.* Тако се оно што се могло пратити и сводити на стабилне чиниоце биографије Едуарда Сама одједном дестабилизује, ступајући у једну игру поетичке дисеминације, деконструисања и реконструисања, које константно измиче сводивости на идентично и различито, истовремено опстајући у позицији између „и-и" и „ни-ни".

Делезова идеја о разлици и понављању у бити претпоставља да сви идентитети постоје као низ разлика у односу једни на друге и на себе саме, те да се као такви показују симулиранима, тј. произведенима из одређеног „виртуалног објекта" који је увек „пре" у односу на идентитетско „сада", и који такође опстојава на битној разлици између онога шта је актуелизовано у идентитетском-сада и онога што је актуелно (постојеће, али нереализовано, или ако се хоће, неосвешћено постојеће). На „виртуелни објекат", као прошлост коју треба лоцирати у контексту приповедача романа Меше Селимовића, указао је Иван Мајић у тексту „Идентитет између брата и сина: типологија идентитета у романима Меше Селимовића", констатујући да: „[...] питање идентитета у Селимовићеву дјелу бива повезано са различитим позицијама исказних инстанци приповиједања, оних разних, различитих, разликом постављених, утјеловљених разлика и различитих тјела [...]" (Мајић 2010: 83). Очигледно да нараторово „пре" у односу на идентитетско, текстуално „сада" Кишових приповедача, садржи одређени корпус слика-догађаја које текстуалном дисеминацијом твори поетичку дисеминацију, линијом измицања, деконструкције, како би се реконструисало и тиме идентификовало оно што је разлика или понављање у сопственом идентитету. Отуда су последње речи Е.С-а из *Пешчаника,* изречене као тежња и вапај да се његов идентитет реконструише, и назнака ко би то могао да учини („Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке [...]" – Киш 1991: 239), уједно и иницијална интенција приповедачке инстанце *Породичног циклуса*, која се зачела још у приповедачу *Псалма 44.*

Но, вратимо се још једном на онај део текста у *Псалму 44* којим је уопште започета прича о оцу – како четрнаестогодишња девојка, која себе назива „малом оштроконђом" и „балавицом", може тако сложено питање игре моћи, тоталитаризма, њихове узроке и идеолошка начела, „знати давно пре тога"? Поготово што се њен лик у највећем делу романа, у логору када има 24 године, креће између слутње и осећаја до тумачења знакова

из сећања или стварности. Њој Јакоб објашњава игру доктора Ничеа, коју она сама не разуме (Киш, 2006: 54). Очигледно да је реч о још једном расцепу у тексту који се одвија на релацији приповедач-приповедано, дискрепанцији која се ствара између вишка сазнања приповедача, потом јунакиње и отпора који пружа семантика текста. Али које је порекло тог расцепа? Оно је похрањено у још једној игри сличности и разлика између биографија Марије и Андреаса Сама.

Марија и Андреас Сам – отпор логици идентитета ликова

Када говоримо о биографијама које се конституишу у тексту са становишта приповедања, поготово ако разматрамо више текстова, увек смо на трагу историје једног постојања, а историја, запажа Новица Милић поводом деконструкције, „почива на барем две илузије: да је могуће исказати догађај онако како се збио – тј. да је уопште могућна перспектива сведочења – и да је говор у суштини иниферентан према случају који нам се преноси" (Милић, 1998: 75). Отуда, закључује Милић, „сведочење подлеже свим паралогијама или парадоксима метафизике презентације" (Милић, 1998: 75), а пошто се сведочење изражава говором, оно је увек интерпретација и реинтерпретација, накнадни текст, који зависи од онога ко саопштава. Сведоков текст је, стога, увек обележен вишеструком дисеминацијом – од субјективног ка објекту и објективном, од мисли до говора и текста, од једног одсечка времена до другог. Тако ће се у најранијем Маријином сећању које се тиче преласка из села у град, исказаном комбинацијом неуправног дискурса са конферансом и управног говора, центално поље догађаја тицати забране путовања трамвајем, то јест текст упућује на значења која се образују око реченице „Für Juden verboten". Међутим, оно што је на рубу тог сећања представља простор кроз који Марија пролази на путу до куће и ауторефернци као односа према ономе што запажа:

Онда стигоше у град и она рече мајци да јој је сада доста тих кола и да би она барем *трамвајем оним плавим што од станице долази све до угла њихове улице са цвећем дивљег кестена* [...] а дотле се већ помоли ситно звонећи прапорцима *онај мали плави трамвај што толико личи на играчку* [...] јер волела је да се вози тим плавим трамвајем, плавих је мање и они су ваљда зато лепши***, и зато није свеједно плави или жути***, никако није свеједно [...]. (Киш, 2006: 75)

Овако селектовани детаљи из Маријиног сећања нису случајни – у поређењу са Кишовим текстовима из *Породичног циклуса*, они постају траг који се дисеминира у приповеци „Улица дивљих кестенова" из *Раних јада*, у којој Андреас Сам из позиције хомодијагетичког приповедача, такође према сећању, у Бемовој улици, сведочи и реконструише простор:

> [...] Бемова улица. [...] но бар бисте могли знати да ли има ту негде *нека улица с дворедом дивљих кестенова*. (...) Зар се не сећате господине? [...] У близини је била касарна, лево, иза угла, на другом крају улице. Ми, деца, дотле смо смели да одлазимо. Ту саобраћај није био жив. А на углу, код касарне, *почињале су шине (мали жути и плави трамваји)*.
>
> (Киш, 1990: 12)

Очигледно је да Марија и Андреас Сам деле простор Бемове улице као важан чинилац њихове биографије, и не само простор – Марија ће евоцирати догађај када се „Динго није вратио кући цело преподне" (Киш, 2006: 99), пас кога је аутор на неколико места у *Раним јадима* именовао као пса који припада Андреасу Саму. Но, разматрање у пољу идентичности и разлике ова два лика не би било могуће да биографија Едија и Едуарда Сама не опстојава између исте игре која одбија да се сведе на једног или другог. Зато се питање вишка сазнања приповедача, које смо уочили поводом Марије, директно тиче сазнања које поседује Андреас Сам, као лик који је најближи аутору, двојник једне стварне и постојеће биографије. Но, отпор логици идентитета овде тек почиње – не само да се део Маријине биографије изместио и преобликовао као чинилац биографије Андреаса Сама већ највећи део текста који се тиче и једног и другог лика одбија да се доведе у позицију сличности. Разлика у полу, добу, току живота и судбини је толико очигледна да води ка апорији. Дакле, где лежи „истина" сведочења? У Маријином сећању и чињеницама везаним за њеног оца или у сведочењу Андреаса Сама, исказаном у првом лицу у *Баште, пепелу,* у игри првог и трећег лица као игре приповедних перспектива у *Раним јадима,* и скоро потпуно измештеном из текста у *Пешчанику*? Поново се суочавамо са постојањем „виртуелног објекта" који Кишовим приповедачима омогућава да истовремено опстојавају у идентичности и разлици једни према другима. Овакавим поступком Киш отвара поље метаморфозе ликова и приповедача ка важној постмодернистичкој идеји о преиспитивању појмова „истинитости" и „лажи". Кишов текст не настоји да оспори једног субјекта уграђујући и преобликујући делове његове биографије у другог, дакле, децентрирајући их, већ да проблем идентитета субјеката подвргне поновном одређењу. Јер изнова одређујући субјекта који се и може и не може свести на једно, на „истинитост", преиспитује се и историја, њена (не)веродостојност, сазнање као моћ и одсуство моћи, коначно, језик сам и његове могућности да у зависности од времена, места и сведока и идентично и различито говори из себе и о себи. Да је у синхроницитету могуће постојати у противречностима, у позицији „и-и" у базним чиниоцима идентитета, попут пола, изрећи ће Едуард Сам у *Баште, пепелу*: „јер човек заправо игра свој живот, своју судбину" (Киш, 2004: 118), и игра је кроз константно децентрирање, јер „он је био све то истовремено, велики болесник и хистерична жена, жена бременита (...) а био

је и дете, велико дете свога доба" (Киш, 1990: 87), како ће о њему сведочити Андреас. Оно што важи за Едуарда Сама, важиће и за Андреасову и Маријину биографију, али и за идентитете приповедача ових дела. Зато је могуће да је Ержика Кон далеки суплемент идентитета Едуарда Сама, као бића које се претвара, улази и нестаје из текста, било као лик који пројектује своју смрт у *Пешчанику* или лик који се појављује „можда као други" пред крај текста *Баште, пепела*. Та игра је аналогна оној коју примећује Линда Хачион поводом постмодернистичког схватања субјекта: „наћи му (субјекту) место [...] значи признати разлику расе, пола, класе [...] Наћи му место исто тако изначи и признати идеологију субјекта и сугерисати алтернативне представе о субјективности" (Хачион, 1996: 266).

***

Између идентитета ликова се тако отварају границе могућих светова, као „миметички симулакрум понављања" који „није ни оригинал, ни копија, тј. [...] сличност није само продукт (ре-продукт односа две ствари), већ да сама продукује [...] тако што сама придобија моћ" (Милић, 1998: 105). Са становишта текста, сви чиниоци који се везују за ликове улазе у сложену игру дисеминације, истоветности и разлике, постајући тако центар око ког се образују рубови значења који се везују за идентитет, и истовремено, они сами представљају руб који дестабилизује значење неких других центара приповедног текста. Оно што се у погледу идентитета ликова уочава као релативно стабилна вредност у оквиру дела *Породичног циклуса,* у саодносу са *Псалмом 44* обзнањује се као вишеструко сложена игра значења у којој се, између осталог, зачиње оно што ће постати препознатљива одлика Кишове прозе – пукотине у говору, тексту, изразу, садржају као сигнал за дестабилизацију позиција моћи, (са)знања, историје као проблема истинитости и неистине, сведочења којим се конструише, реконструише и деконструише логос приче. Анализирајући места која су одређујућа за постојање самог ткива наратива – идентитете ликова и приповедача *Псалма 44* и *Породичног циклуса*, указали смо на могућност да се *Псалам 44, Рани јади, Башта, пепео* и *Пешчаник* посматрају као тетралогија, чиме се семантика ових дела проширује и отвара ка потрази за „виртуелним објектом", рачунајући на то да ће ово идентитетско „пре" константно измицати оном идентично-различитом „сада" у Кишовим текстовима.

Литература

Јерков 1992: Jerkov, Aleksandar. „Postmoderno stanje srpske proze" u: *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba.* Nikšić: Unireks, Beograd: Prosveta, Podgorica: Oktoih, str. 13, 20–22.

Киш 1997: Данило Киш, *Горки талог искуства,* Сплит: Feral tribune.

Мајић 2010: Иван Мајић, „Идентитет између брата и сина: типологија идентитета у романима Меше Селимовића" у: Палавестра П. (ур.), *Споменица Меше Селимовића*, књ. 129, Београд: САНУ, стр. 79–91.
Делез 2009: Žil Delez, *Razlika i ponavljanje,* Beograd: Fedon.
Милић 1998: Novica Milić, *ABC Dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
Филиповић 2014: Andrija Filipović, *Delezova i Gatarijeva teorija umetnosti*, doktorska disertacija,
https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/41?locale-attribute=sr_RS 29.9.2022.
Хачион, 1996: Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Art print.

Извори

Киш 1991: Данило Киш, *Пешчаник,* Београд: Просвета.
Киш 2004: Данило Киш. *Башта, пепео.* Београд: Новости.
Киш 1990: Danilo Kiš, *Rani jadi*, Beograd: BIGZ.
Киш 2006: Danilo Kiš, *Psalam 44,* Beograd: Prosveta.

DISSEMINATION OF CHARACTER IDENTITY – FROM *PSALM 44* TO *THE HOURGLASS*

S u m m a r y

In this paper, led by the trace of Derrida's and Deleuze's deconstruction, we tried to read the processes and meanings that form a connection between *Psalm 44* and *Family cycle*, using hero and narrator identity analysis. First, we proposed a thesis on semantic and narrative bounds between *Psalm 44* and *Family cycle*, which we then analyzed in three different segments, approaching them as a tetralogy. In the first segment, using the concepts of Jacques Derrida and Gilles Deleuze, we defined the theoretical framework for examining the problems of hero and narrator identity, applying Derrida's ideas on „trace" and dissemination, and describing them via Deleuze's understanding of difference and repetition. Noticing the initial „trace" that connects the characters in *Psalm 44* and *Hourglass*, we made room for identifying the textual and poetic dissemination processes within the identity of Eddie and Eduard Sam, and simultaneously pointed out the existence of a „virtual object" as a generic duality from which (de) and (re)constructed identities of characters and narrators are realized. In the third segment of this paper, following the difference and repetition dance, we analyzed the identities of Mary and Andreas Sam and attempted to examine the semantic consequences that stem from their destabilized identities. Finally, we pointed out the possibility of looking at *Psalm 44* and *Family cycle* as a tetralogy.

Key words: dissemination, difference and repetition, identity, heroes, narrators, Danilo Kiš

Светлана М. Борал[1]
Универзитет Етвеш Лоранд у Будимпешти – Филозофски факултет,
студенткиња докторских студија

СЛИКА И ПАМЋЕЊЕ – УСМЕНА ИСТОРИЈА СРБА У МАЂАРСКОЈ И САВРЕМЕНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ОЧУВАЊУ НЕМАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРНЕ БАШТИНЕ У ДИЈАСПОРИ

Кроз заједнички пројекат *Слика и памћење* Српског црквеног музеја из Сентандреје и Српског института из Будимпеште, већ десетак година се успешно сакупљају, дигитализују, обрађују и презентују старе и архивске фотографије Срба у Мађарској. Упоредо са овим процесом одвија се и бележење догађаја, успомена или породичне историје власника фотографија, те је на тај начин могуће сачувати од заборава не само лична сећања, него и различите информације значајне за културну историју српске заједнице у Мађарској. У раду је је приказано да архивске фотографије често могу да послуже и као примарни извори приликом проучавања српске културне баштине у дијаспори. У овом пројекту је акценат на старијим фотографијама, с обзиром да стари фотографски записи добијају истакнуто и значајно место у формирању колективног сећања одређене друштвене или националне заједнице. Циљ овог рада је да се прикаже интердисциплинарни и савремени приступ проучавања српске културе у Мађарској.

Кључне речи: Срби у Мађарској, национални идентитет, пројекат *Слика и памћење,* усмена историја, колективно сећање

Увод

Вишевековно очување националног, културног и верског идентитета Срба у Мађарској везује се за настојање поштовања привилегија које је српски народ добијао од угарских владара. Укључивањем тих привилегија

[1] Контакт подаци boralsz@student.elte.hu

у законодавство, Срби би имали иста грађанска права и слободе као и остали поданици Хабзбуршке монархије. У стварности друштвени и правни положај Срба у Угарској није толико зависио од вероисповести, па ни од националне припадности, колико од места живљења, што је омогућавало различит однос према појединцу и колективу, па и одређену политичку манипулацију сходно мирнодопским или ратним временима (Прелић 2008: 78).

„...Стога ваља настојати, али без велике галаме и вређања, да се тај илирски или рашки народ помало сједини са римском црквом...Наиме, ако се те привилегије већ не могу изменити или скратити, то нека се бар од речи до речи потврде али таквим тамним изразима и двосмисленим речима изложе које би се у разна времена, могле сад овако, а сад онако разумети и тумачити...“ Кардинал гроф Леополд Колонић 1696. (Давидов 1994: 7)

Српском народу се према привилегијама гарантовала слобода вероисповести, право на црквену аутономију и ослобађање од плаћања десетка – обавезног пореза Католичкој цркви. Још у средњем веку за време деспота Ђурђа Бранковића (1377-1456) преживелим становницима српског града Ковина након турског пустошења 1439. године угарски краљ Владислав I (1424-1444) је издао привилегију. По њој су Срби могли да се населе на Чепелско острво и притом су им гарантована слична права и слободе које су уживали у Србији (Ћирковић 1990: 42).[2] Од повластица за српски народ у Угарској свакако су најпознатије оне из времена пред Велику сеобе, потврђене потом неколико пута, а које су биле кључне за одлуку патријарха Арсенија Чарнојевића да из Србије пређе са више десетина хиљада људи у крајеве северно од Саве и Дунава. Царском Дипломом из 1690. је аустријски владар Леополд I (1640-1705) гарантовао Србима слободу вере, да се нико неће уплитати у црквену самоуправу, да верски поглавар може бити само Србин и да се само цар може мешати у јурисдикцију цркве (Ћоровић 2014: 518). На основу ових повластица је наредних деценија утврђен легитимитет Српске православне цркве која је представљала национални стожер и подршку српском народу у Угарској у најтежим временима. У недостатку световног владара управо је Српска црква одлучивала о најважнијим одлукама. Она води главну реч у области политичких питања и дипломатије, настоји да се поштују привилегија, брине о образовању и школству, има одлучујућу улогу у домену судства, доноси регулативе и законе у области породичног живота, заслужна је за очување националног идентитета српских заједница који је у туђој католичкој земљи од првих дана био угрожен. Управо ће припадност православном ентитету омогућити опстанак првих

[2] Срби оснивају 1440. Српски Ковин или мађ. Ráczkeve, град на Чепелском острву јужно од Будимпеште, који у свом називу чува успомену на стари завичај.

генерација досељеника као и стварање колективне свести кроз Српску цркву, историју и традицију донете из старих крајева (Павловић 2011: 30).

Данас је српска заједница у Мађарској изразито малобројна и према последњем попису из 2011. године око 7200 особа је изјавило да им је национална припадност српска.[3]

Срби имају статус националне мањине, а права су им загарантована мађарским законом из 1993. године. Територијално, они живе веома расуто, већинско становништво су у месту Ловра на Чепелском острву, које се налази неких шездесетак километара јужно од мађарске престонице. Највише Срба живи у Будимпешти и околини, или у местима дуж Дунава од Ловре до Сентандреје и уз Мориш од Сегедина до Батање. Српске заједнице су присутне од 15. века у Бачкој и Барањи, што је све последица историјских околности и миграција становништва са Балкана у правцу севера. Бројност Срба у мањим местима и насељима је такође условљена постојањем Српске православне цркве, предшколске образовне установе или основне школе где се настава изводи на српском језику, као и активношћу културно-уметничких друштава, различитих српских удружења и сл. (Прелић 2005: 52)

Србе староседеоце у Мађарској све више карактерише криза идентитета под утицајем мешовитих бракова и мађарске културе. За разлику од ранијих, традиционалних одредница које би карактерисале критеријуме српског идентитета: познавање српског језика, припадност Српској православној цркви, српско порекло и породично име, данас је ситуација нешто другачија и особе са мађарским именима се пријављују као припадници српске националности (Ластић 2003: 808). За само сто година, током двадесетог века, долази до великих промена у српским заједницама. У односу на њихову изразиту затвореност по питању мешовитих бракова с почетка века, већ након Другог светског рата број оваквих бракова је у порасту (Прелић 2005: 53). За очување српског идентитета у Мађарској, који се у великој мери разликује од идентитета у матици, данас је од пресудне важности неговање историјске свести о континуитету опстанка и прилагођавања у туђини, као и очување културне баштине и вишевековног наслеђа.

Усмена историја у функцији колективног сећања

Термин усмена историја (oral history) се везује за коришћење усмених историјских предања, чије вишеструке могућности леже у друштвеној ангажованости, мењању садржаја и улоге историје. Аутори који су се међу првима залагали за нов приступ коришћења усмених извора су Пол Томпсон (Paul Thompson) и Хјуго Слим (Hugo Slim), чија књига *Ослушкујући*

[3] https://mek.oszk.hu/11500/11517/11517.pdf, 27.

промене (*Listening for a Change*) из 1990. године пружа сасвим нов увид у методологију проучавања прошлости за разлику од традиционалне историографије (Томпсон 2012: 16). Потенцијал усмене историје се по Томпсону може огледати у развијању самосвести, самопоуздања, као и осећања националног поноса. Насупрот традиционалној историји, која се учи из уџбеника, предност усмене историје се налази у чињеници да постоји велики број неискоришћених података везаних за породичну или колективну историју. Званичне историје често подлежу једностраном посматрању догађаја, а у зависности од тренутне идеолошке ситуације могу да одражавају приоритете већине, тј. политичке усмерености владајуће политичке партије. Зато коришћење усмене историје и непосредних извора отвара нове могућности и креативне приступе у истраживању одређених тема и проблематике (Томпсон 2012: 19).

Иако се усмена историја традиционално више везује за етнолошка, етнолингвистичка или етномузиколошка истраживања на терену, овај метод се показао врло корисним приликом проучавања нпр. маргинализованих групација, као и мање познатих аспеката живота. Фокус истраживања неких европских друштвених историчара и социолога друге половине 20. века био је условљен променама у сагледавању званичне и незваничне историје, а предност у њиховим истраживањима је дата проучавању менталитета, свакодневице, завичајне историје и сећањима савременика (Петровић 2015:297). Добар пример истраживачке методе усмене историје, у контексту њеног бележења и потом анализе корелације приватног и колективног сећања, између осталог даје и јеврејски пројекат *Centropa* покренут 2000. године у Бечу и Будимпешти. Циљ овог пројекта је да се сачувају и отргну од заборава животне приче појединаца, а нагласак је на евоцирању личних успомена на основу фотографија из породичних албума. Приликом вођења интервјуа предност су имали припадници старије генерације Јевреја, јер је међу њима још увек било живо сећање на догађаје из прошлости као значајан сегмент за проучавање јеврејске културе и историје.[4]

Културне везе и научна сарадња Србије са српским заједницама у Мађарској чвршће су успостављене током седамдесетих година прошлог века и до сад су дале значајне резултате. Поред оснивања Сентандрејског одбора при Одељењу историјских наука Српске академије наука и уметности (1976), који је издао четири значајне публикације *Сентандрејског зборника*[5], интензивирају се везе и са Етнографским институтом САНУ (Дрљача, Прелић 2013: 25). Истраживачи поменутог института наредних година врло активно учествују на бројним конференцијама, те је приметно да се све више пажње посвећује

[4] https://www.centropa.org/en/about-centropa-0
[5] издања су из 1987, 1992, 1997. и 2015. године

проучавању српске културе у Мађарској. Допринос интердисциплинарног истраживања се огледа и у радовима српских и мађарских научника који су објављивани у познатом будимпештанском годишњаку *Етнографија Срба у Мађарској* (Дрљача, Прелић 2013: 27). Године 1979. потписана је *Конвенција о сарадњи у области науке, просвете и културе* између Републике Мађарске и Републике Србије, што је свакако омогућило бољу билатералну сарадњу и олакшало стручна путовања за научнике из обе државе. У то време је започета и обрада фондова Библиотеке Српске православне епархије будимске под стручним надзором библиотекара из Народне библиотеке Србије и Матице српске из Новог Сада, која и данас траје (Синдик et al. 1991: 9). Боља организованост током деведесетих година је допринела и континуираној сарадњи са институцијама српске мањине (Прелић 2013: 66).

Поред многобројних објављених студија, чланака, монографија и научних радова у вези са приказом свакодневног живота и питањем идентитета Срба у Мађарској, нарочито су драгоцена усмена сведочења самих припадника српских заједница која су била део етнографских истраживања. Пројекат Младене Прелић, сараднице Етнографског института САНУ, с почетка деведесетих година о етничком идентитету српске мањине, по речима саме ауторке доносио је низ изазова. При теренском истраживању у месту Ловри (мађ. Lórév), селу са већинским српским живљем недалеко од Будимпеште, она се сусретала са проблемом културног превођења, емпатијом саговорника, начином интерпретације резултата, питањем континуитета промена културних образаца и преклапањем локалног и етничког идентитета (Прелић 2013: 68).

Следећи пројекат Етнографског института САНУ под називом *Срби у Батањи* (мађ. Battonya) Мирославе Лукић Крстановић и Мирјане Павловић вођен је као део теренских истраживања током деведесетих година, где су управо „усмени извори били стожер етнолошких проучавања, док је посебан наративни опус обухватао индивидуалне и породичне приче, које су етнолошкој опсервацији пружиле когнитивни пресек животних искустава и ставова у формирању система вредности“ (Лукић-Крстановић, Павловић 2013: 77). Као још један пример етнолошких истраживања уз коришћење усмених извора јесте пројекат покренут почетком 2001. године ради израде обимније етнолингвистичке студије при проучавању локалних говора, а на ком су радиле Биљана Сикимић, Марија Илић и Марија Вучковић из Балканолошког института САНУ. Значајну студију за проучавање усмене усторије 2008. године објављује Марија Илић поменута сарадница Балканолошког института. Ова студија је објављена на енглеском језику у зборнику радова посвећених Габријели Шуберт под називом *Усмена историја: од аутобиографског до колективног наратива – српски усмени дискурс о протеривању Немаца из Мађарске,* у којој се

ауторка, између осталог, бавила и усменом историјом у оквиру класичног етнолингвистичког интервјуа (Сикимић 2013: 94, 97).

Треба напоменути да је овде наведен само мали број истраживања, чији број је у стварности много већи, као илустрација научне сарадње са етнолозима, етнолингвистима и осталим стручњацима из Србије, који већ деценијама проучавају српску културу и традицију у Мађарској. Сви они су заслужни за неговање српске баштине кроз оригиналне тематске и методолошке приступе и интердисциплинарне студије којима је заједничко коришћење разноврсних и непосредних усмених извора.

Слика и памћење

На основу богатог искуства у оквиру етнолошких проучавања српских заједница у Мађарској и примене усмене историје као метода истраживања, 2008. године се у Српском црквеном музеју из Сентандреје зачела идеја о покретању истраживачког пројекта под називом *Слика и памћење*. Од почетка замишљен као пројекат који би укључио и локално становништво у српским заједницама, окосницу истраживачког рада је чинило прикупљање и обрада старих породичних и архивских фотографија. Истовремено би се бележиле личне успомене и сећања власника на основу приказаних догађаја на фотографијама у виду аудио-записа.

Очигледно је да фотографије и стари снимци, како време пролази, садрже више информација него што је ухваћен један моменат стварности или тренутак у нечијем животу. Након одређеног времена и услед различитих историјских околности другачије се приступа ишчитавању и тумачењу догађаја забележених оком камере или фото-апарата (Вуковић 2013: 111). Полазна идеја у Српском црквеном музеју, као највеће музејске установе српских православних старина у Мађарској, била је управо то: да интердисциплинарним приступом пројекта понуди другачија тумачења везана за историју и идентитет српског народа на овим просторима. Пројекат би са друге стране пратио савремене тенденције музеологије исказане у документовању и презентовању резултата, где би сами учесници пројекта *Слика и памћење* били креатори новог музејског садржаја и притом активно учествовали у расветљавању неких догађаја из породичне или колективне историје значајних за српску заједницу.

Како старе и архивске фотографије до тада нису биле предмет помнијег истражавања, или сам циљ истраживања, уочио се немерљив значај у њиховом проучавању, а нарочито из старијих периода као примарног извора за истраживање српске културе у Мађарској.

Према плану пројекта рад на терену се изводи у неколико сегмената:

– Најпре истраживачи заједно са саговорницима врше селекцију и одабир фотографија. У том процесу се бирају фотографије које поседују изузетну документарну вредност у односу на историју и културу српске заједнице, или на адекватан начин илуструју породичну причу. Што су фото-записи старији то су драгоценији за истраживање и носе више информација о догађајима у прошлости. Уколико фотографија није директно везана за испитаника нити за његову личну или породичну историју, већ за његов животни пут у ширем контексту, она је такође уврштена у корпус. С друге стране, требало би вршити већу и строжу селекцију међу млађим фотографијама, нарочито оним које су настале у другој половини 20. века. Препорука је да се узимају у обзир само оне фотографије које се издвајају специфичним приказом у односу на остале понуђене, или бележе неки занимљив и значајан догађај.

– Упоредо са прикупљањем фотографија метод подразумева и бележење усмене историје, исказа и сећања власника фотографија у виду аудио записа. Фотографија у том случају служи као примаран извор усмене историје, носилац је велике количине информација о забележеним моментима, приказаним предметима, особама, догађајима, различитим важним дешавањима у оквиру породичне историје или колектива. Документарност фотографије се у овој истраживачкој фази огледа у бележењу једног времена, историјског тренутка њеног настанка и представља илустрацију усменог исказа саговорника. Документациони фонд с друге стране настаје интеракцијом неколико фактора: између особе приповедача која тумачи личну историју, присећа се догађаја и представља усмени извор, затим одабране фотографије као визуелног извора и самог истраживача који анимира саговорника и наводи га на сећање и разговор, те се ствара посебан систем комуникације између њих.

– Техничка обрада подразумева скенирање предње стране и полеђине фотографије, нарочито уколико су се тамо евентуално нашли записи, посвете, уписани датуми, места и сл. Треба посебно обратити пажњу на тачно ишчитавање записа, јер они најчешће представљају извор за датирање фотографије, или смештање у неки историјски контекст и догађај. Скенирање се у почетку вршило у Српском црквеном музеју, док се данас оно обавља на терену захваљујући бољој опреми, па се фотографије из приватних збирки одмах враћају власницима. Ово представља важан психолошки моменат у комуникацији, јер се испитаници и истраживачи најчешће не познају од раније и веома је битно да се од првог момента успостави поверење између њих (Каплан 2021: 140).

– Као завршна фаза рада на терену, сви архивирани подаци и скениране фотографије се смештају у посебну датотеку у складу са основном праксом музејског инвентарисања. Овај сегмент пројекта је подразумевао израду посебног софтвера који би помогао у разврставању,

селектовању и претраживању података. Сваки описни картон фотографије ради боље прегледности садржи следеће рубрике: регистрациони број, назив фотографије, година и место настанка фотографског снимка, аутор фотографије, димензије и материјал фотографије, извор података, датум и место уноса. Поред тога, пројекат подразумева накнадно прегледање архивске или неке друге историјске грађе везане за одређене особе или догађаје који се помињу у аудио записима. Ово је нарочито важно за фотографије из старијих периода, како би се стекла права слика и евентуално отклониле сваке сумње у погледу датирања ако је казивач био несигуран у својим сећањима. За особе и догађаје из 19. века предвиђа се консултовање матичних књига или приватне архиве уколико би то помогло детаљнијем опису, док би се у описној рубрици картона фотографија у напомени нагласило који су подаци добијени усменим путем, а који накнадним архивским истраживањем. Треба напоменути и то да је цео пројекат *Слика и памћење* од почетка конципиран у складу са *Повељом о заштити дигиталног наслеђа* коју је издао УНЕСКО 2003. године (Вуковић 2013: 113-114).

До значајаног момента за развој пројекта долази 2013. године када се активно укључује Српски институт из Будимпеште[6], обогативши тиме мрежу сарадника и стручњака на терену. Српски институт је основан неколико година раније управо са циљем да проучава и подстиче научна истраживања Срба у Мађарској (Ластић 2018: 187).

Из досадашњег скоро десетогодишњег рада на терену са припадницима српске заједнице у Мађарској се стекло богато искуство, а пројекат је у међувремену прошао кроз многе фазе различитих изазова, можда и нереалних очекивања, нарочито када се ради о усменој историји и осетљивом питању националног идентитета у мањим местима и срединама. Као важан део процеса проналажења адекватних и одговарајућих фотографија,

показало се да је од великог значаја активно учешће најстаријег члана породице у чијем поседу се налазе фотографије и који још увек може да се сети која особа или догађаји су приказани на њима. Усмена историја је најупечатљивија у тумачењу породичне историје, пошто специфични односи, контакти или афинитети појединих чланова породице неки пут остају непримећени и непознати широј јавности. Чак и фрагментарни подаци неки пут могу да представљају значајан историјски материјал. С друге стране, постоји опасност да саговорници из неког разлога одбијају сарадњу, не желе да учествују у разговору или да покажу фотографије, иако су претходно пристали да буду део пројекта (Ластић 2018: 188, 190). Стога истраживачи морају бити посебно обучени за овај теренски рад, а за

[6] https://srpskiinstitut.hu/

успех интервјуа потребно је поседовати и одређену умешност, укључујући и разумевање људских односа (Томпсон 2012: 23). Бележење усмене историје власника фотографија представља један од њених изазова. Иако је замишљено да аудио-записи буду интегрални део пројекта, то у неким случајевима такође зависи од обавештености казивача, његове меморије, као и спремности да учествује у пројекту и подели своја сећања. Поставља се и питање тачних/лажних успомена, односно аутентичности догађаја о којима се приповеда и где су сведоци малобројни. За разлику од етнолошких истраживања, где се усмена историја користи као секундарни извор, овде је изостао класични интервју, па се приповедач налази у улози која му омогућава да активно обликује нарацију. Још један од проблема коришћења усмених извора односи се и на питање евалуације различитих наратива, научне селективности, нивоа научног истраживања, техничког квалитета материјала који се обрађује, али и на проблем дисонантног наслеђа неке заједнице.

Старе фотографије, нарочито из 19. века, су данас на жалост вишеструко угрожене. Услед неадекватног чувања и физичког пропадања, записи који се понекад налазе на полеђини и представљају поуздан начин примарног извора о самој фотографији буду нечитки, избрисани или уништени. Недостатак информација прети да неки догађаји неповратно буду заборављени или да се информације будућим поколењима преносе селективно и непотпуно (Вуковић 2013: 112). Зато се врло брзо увидела потреба за прикупљањем и дигитализовањем различитих докумената у власништву породице, који би били од велике важности за породичну историју или културно наслеђе српске заједнице. Управо ова архивска грађа данас чини део датотеке, поред дигитализованих фотографија и аудио-записа и представља основу за даља научна истраживања.

Захваљујући локалном становништву и развијеној мрежи сарадника, који су врло брзо проширили активности на мања места, у оквиру пројекта *Слика и памћење* теренска истраживања се обављају широм Мађарске. Данас овај пројекат обухвата 17 насеља са српским живљем у којима се обавља теренски рад, а број дигитализованих фотографија је петнаест пута већи него што је то било на почетку. До сада је интервјуисано више од 140 припадника српске заједнице, скенирано је 7739 фотографија и снимљено више од 300 сати дужине разговора. Сав материјал је обрађен, дигитализован и смештен у специјалну дигиталну датотеку (Каплан 2021: 140). Очекивања Српског института, који тренутно финансира овај пројекат, јесу да се за неколико наредних година обухвате сва насеља са српским становништвом, да се сними 200 интервјуа, скенира и унесе у датотеку око десет хиљада фотографија са пратећим аудио-записима (Ластић 2018: 187). Иако ће сакупљени материјал највише помоћи етнолошким, етнолингвистичким и историјским истраживачима, нарочито онима који

се баве питањем језичке асимилације, мултиетичке средине, променама обичаја и очувањем културног идентитета, прикупљена грађа ће бити драгоцена и на локалном нивоу, у српским и мађарским школама. Ту ће се пружити могућност изучавања српске културе, језика и прошлости као и различитих утицаја две културе (Каплан 2021: 140).

Као последњи и завршни сегмент пројекта *Слика и памћење* планира се музеолошка презентација одабраних дигитализованих фотографија у Српском црквеном музеји. Поред класичне изложбе фотографија у плану је коришћење различитих медија и дигиталне технологије, где ће визуелни сегмент бити оживљен и обогаћен аудитивним, што опет изискује значајне финансијске издатке. Треба напоменути да ће се овом пажљиво осмишљеном мултимедијалном поставком, уз употребу савремене технологије, један класично традиционални музеј, какав је Српски црквени музеј у Сентандреји, приближити алтернативним облицима нове музеологије. Уз помоћ дискурса наслеђа и другачијег фокуса посматрача, на овај начин ће бити могуће разматрати улогу колектива, у овом случају српских заједница, у неговању и односу према културном наслеђу. Тај модел демократизације културе и историје, као и враћање „баштине људима" иначе подржавају противници одавно установљене друштвене хијерархије „одозго на доле" управљања баштином и све више је присутан у музејима широм света (Кисић 2012: 108-109).

Пратећи ове нове трендове у музеологији, очигледно је да и традиционални музеји морају да прилагођавају концепт, ако не сталних изложби, онда бар привремених поставки. То се може постићи управо коришћењем различитих ресурса и савремене технологије које укључују визуелне, тактилне и аудитивне изворе. Према музеолозима, наступа ера нових музеја који немају за циљ само да приближе своје експонате публици, него и публику да наведу на активну партиципацију у креирању музејских садржаја (Милосављевић Аулт 2012: 9). Ово може да буде исказано кроз декодирање семантике музејског предмета, провоцирање емоција посетилаца у контексту сећања, било приватног или колективног, као и другачије интерпретације историје и дефинисања појма наслеђа и баштине, чиме се уосталом и бави пројекат *Слика и памћење.*

Закључак

Када се осврнемо на историју Срба у Мађарској, поред периода несигурности опстанка, враћања на стара огњишта упркос опасности од турске одмазде, ступања у војну службу и ратовања за туђе господаре, бележимо такође и процват српске културе и уметности, развој друштва, борбу за грађанске идеале и слободе. Сви ови векови српске историје у туђини, ван граница матичне земље, допринели су уобличавању једног

посебног етнитета који је веома свестан своје богате историје и културног наслеђа. Изазови српске заједнице у Мађарској се данас ипак огледају и у кризи идентитета услед све већег утицаја мађарске културе, чему је допринело слабљење језичких баријера и пораст броја мешовитих бракова, нарочито од друге половине 20. века. Иако малобројна, српска национална мањина и данас насељава она места која су током историје сеоба представљала крајња одредишта. С друге стране, бројност Срба у мањим местима је условљена постојањем Српске православне цркве, основне школе где се настава изводи на српском језику, културно-уметничких удружења итд. За неговање и очување српске културе и идентитета веома је важно постојање Епархије будимске у чијој су надлежности српске цркве и храмови широм Мађарске, затим Самоуправа Срба у Мађарској, гласило Српске недељне новине, Српско позориште, Српски културно-документациони центар итд. У Мађарској је српски језик признат као језик националне мањине, па постоји могућност учења и образовања на српском од предшколског узраста до факултета. Поред основне школе и гимназије „Никола Тесла“ у Будимпешти, српски језик се изучава на Катедрама за српски језик и књижевност на Филозофском факултету Универзитета ЕЛТЕ у Будимпешти и Филозофском факултету Универзитета у Сегедину. Све наведене српске институције имају за циљ да допринесу неговању националног идентитета и традиције кроз разне културне активности, али и одржавања веза са матицом.

Пројектом *Слика и памћење* Српског црквеног музеја из Сентандреје и Српског института из Будимпеште сачуваће се од заборава велики број породичних и архивских фотографија. Активним укључивањем у рад и ангажовањем српске заједнице пружа се осећај припадности и заједништва, а негује се и успомена на богату културну прошлост и наслеђе. Сумирајући резултате досадашњег рада на терену очигледно је да су забележене многе драгоцене породичне приче и мање познати детаљи о важним личностима и догађајима који су били део српске историје, а који би можда временом пали у заборав. Коришћењем непосредних усмених извора омогућено је да се чује другачије виђење прошлости, из личног угла, што такође доприноси расветљавању неких осетљивих питања као што су асимилација, напуштање традиције и проблем националног идентитета у малим срединама. Прикупљена визуелна, аудио и архивска грађа, у којој се прожимају колективно сећање и личне судбине једне релативно мале етничке заједнице, биће искоришћена да на најбољи могућ и савремен начин презентује духовно богатство и наслеђе Срба у Мађарској.

Литература

Вуковић 2013: Коста Вуковић, Основни приступ и циљеви пројекта „Слика и памћење – програм евидентирања , дигитализације и обраде старих и архивских фотографија о Србима у Мађарској“, у: Ластић, П.(ур.), *Етнологија Срба у Мађарској: стање и перспективе*, *Зборник радова Етнографског института САНУ*, бр. 29, Будимпешта – Београд: Српски институт – Етнографски институт САНУ, 111–114.

Давидов 1994: Д. Давидов, *Српске привилегије царског дома Хабзбуршког*, Нови Сад – Београд: Галерија Матице српске – Балканолошки институт.

Дрљача, Прелић 2013: Душан Дрљача, Младена Прелић, На добром путу: Етнологија Срба у Мађарској, у: Ластић, П. (ур.), *Етнологија Срба у Мађарској: стање и перспективе*, *Зборник радова Етнографског института САНУ,* бр. 29, Будимпешта – Београд: Српски институт – Етнографски институт САНУ, 25.

Кисић 2012: Вишња Кисић, Стваралац, са-учесник, критичар, конзумент – оквири учешћа грађана у стварању баштине, у: Милосављевић Аулт, М. (ур.), *Култура,* год. 2014, бр. 144, 106–127.

Ластић 2004: Пера Ластић, О положају Срба у Мађарској, *Теме,* год. 28, бр.2, 805–830.

Ластић 2018: Пера Ластић, Слика и памћење, *Српски календар,* год. 2018, 187–190.

Лукић-Крстановић, Павловић 2013: Мирослава Лукић-Крстановић, Мирјана Павловић, Срби у Батањи: Истраживања Етнографског института САНУ, у: Ластић, П. (ур.), *Етнологија Срба у Мађарској: стање и перспективе*, *Зборник радова Етнографског института САНУ*, бр. 29, Будимпешта – Београд: Српски институт – Етнографски институт САНУ, 77–84.

Каплан 2021: Софија Каплан, Пројекат „Слика и памћење“, у: Ластић, П. (ур.), *Етнографија Срба у Мађарској: етнолошке студије из живота Срба у Мађарској,* бр. 8, Будимпешта: Мађарско етнографско друштво – Српски институт – Српска самоуправа у Будимпешти, 140.

Милосављевић-Аулт 2012: Ангелина Милосављевић-Аулт, Нова музеологија између теорије и праксе – уводна реч приређивача, у: Милосављевић-Аулт, М. (ур.), *Култура,* год. 2014, бр. 144, 9–10.

Павловић 2011: Мирјана Павловић, Концептуализација стратегије и реализација етничког/националног идентитета у историјском дискурсу, *Гласник Етнографског института САНУ,* књ.59, св. 1, 29–47.

Петровић 2015: Соња Петровић, Усмена историја – културно вишегласје као мост између прошлости и садашњости, *Књижевна историја,* год. 47, бр. 157, 293–304.

Прелић 2005: Младена Прелић, Етничка егзогамија као фактор конструкције идентитета: пример Срба у Будимпешти и околини, у: Радојичић, Д. (ур.), *Гласник Етнографског института САНУ,* LIII, Београд: Етнографски институт САНУ, 51–65.

Прелић 2008: М. Прелић, *(Н)и овде (н)и тамо: Етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*, Београд: Етнографски институт.

Прелић 2013: Младена Прелић, Етнички идентитет Срба у Будимпешти и околини: истраживања Етнографског института САНУ, у: Ластић, П.

(ур.), *Етнологија Срба у Мађарској: стање и перспективе*, *Зборник радова Етнографског института САНУ*, бр. 29, Будимпешта – Београд: Српски институт – Етнографски институт САНУ, 65–76.

Сикимић 2013: Биљана Сикимић, Преглед теренских истраживања Срба у Мађарској обављених у оквиру Балканолошког института САНУ, Београд (2001–2010), у: Ластић, П. (ур.), *Етнологија Срба у Мађарској: стање и перспективе*, *Зборник радова Етнографског института САНУ*, бр. 29, Будимпешта – Београд: Српски институт – Етнографски институт САНУ, 93–102.

Синдик 1991: Синдик et al., *Опис рукописа и старих штампаних књига Библиотеке Српске православне епархије будимске Сентандреји,* Нови Сад – Београд: Библиотека Матице српске – Народна библиотека Србије.

Томпсон 2012: П. Томпсон, *Глас прошлости*, Београд: Clio.

Ћирковић 1990: Сима Ћирковић, Сеобе српског народа у краљевину Угарску у XIV и XV веку, у: Ранковић, Д. (ур.), *Сеобе српског народа : од XIV до XX века : зборник радова посвећен тристагодишњици Велике сеобе Срба,* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 37–46.

Ћоровић 2014: В. Ћоровић, *Историја Срба*, Београд: Научна КМД.

Интернет извори

https://mek.oszk.hu/11500/11517/11517.pdf, 28.08.2022.
https://www.centropa.org/en/about-centropa-0 3.09.2022.
https://srpskiinstitut.hu/ 5.09.2022.

PICTURE AND MEMORY – THE ORAL HISTORY OF HUNGARY'S SERBS AND CURRENT TENDENCIES IN THE PRESERVATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN THE DIASPORA

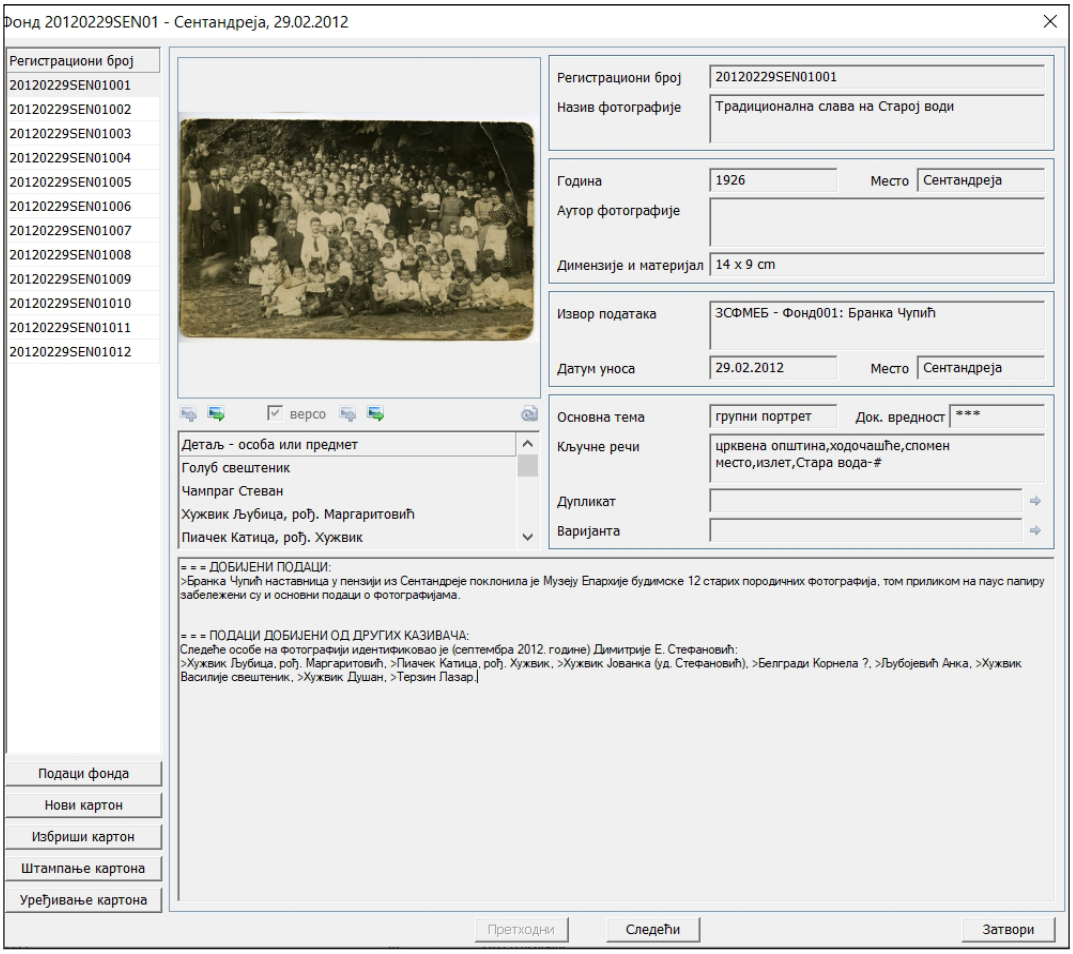
S u m m a r y

As part of 'Picture and Memory', the joint project of the Serbian Ecclesiastical Museum, Szentendre, and the Serbian Institute, Budapest, as well as with the support of local contributors and the entire Serbian community, for the past ten years or so, old photographs of Hungary's Serbs have been successfully collected, digitalised, shared and presented. Parallel to these processes, the events, memories and the family histories of the owners of the photographs have been recorded in an effort to stop not only personal memories but also diverse information relevant to the cultural history of the Serbian community of Hungary from lapsing into oblivion. The present paper demonstrates that old photographs often serve as a primary source in the study of the cultural heritage of Serbs in the diaspora. Emphasis is laid on early photographs – in this case, from the 19th century – in view of the fact that old photographic inscriptions are assigned a special and significant role in the formation of the collective memory of a particular social or ethnic community. As these photographs are susceptible to

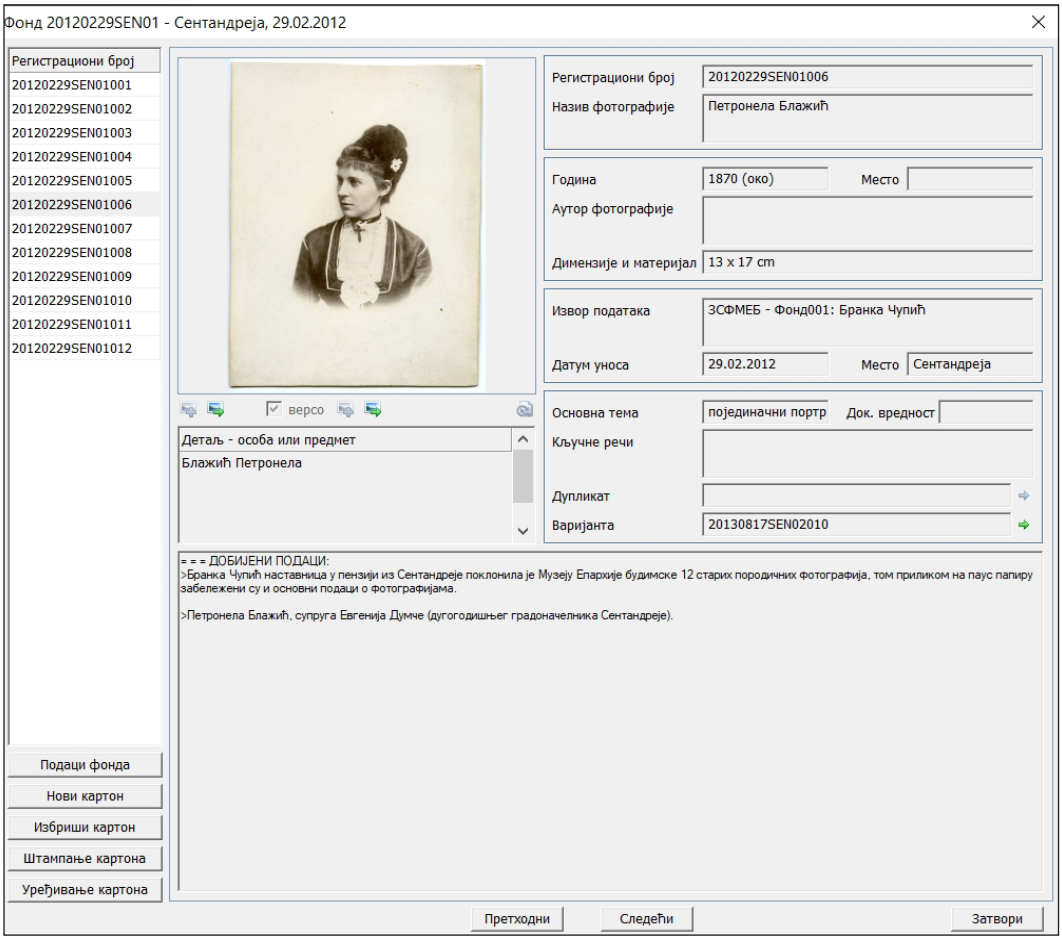
physical corruption, it was naturally ensured that they would be selected and processed with caution, and the notes on the reverse sides would be accurately deciphered since these represent highly invaluable and authentic information. The aim of this paper is to offer an interdisciplinary and state-of-the-art approach to the study of Serbian culture in Hungary.

Key words: Serbs in Hungary, national identity, the *Picture and Memory* Project, oral history, collective memory

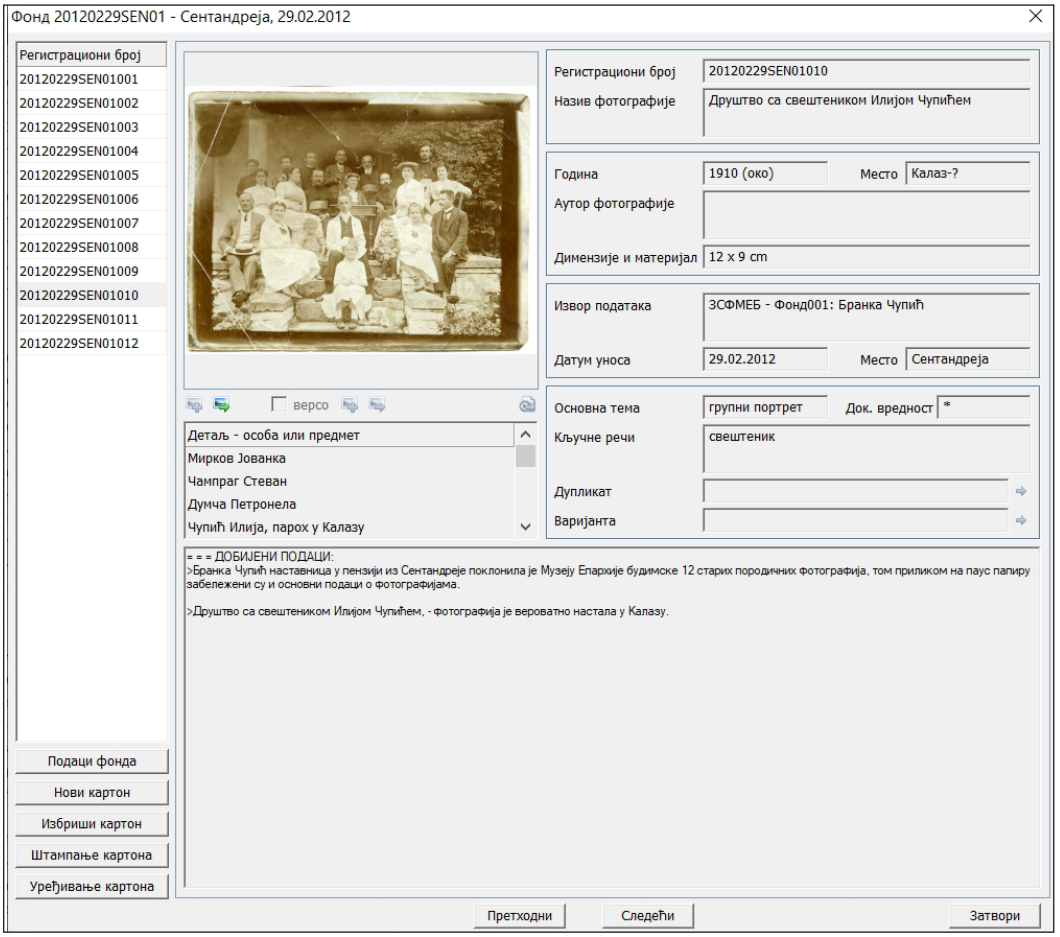
Прилози



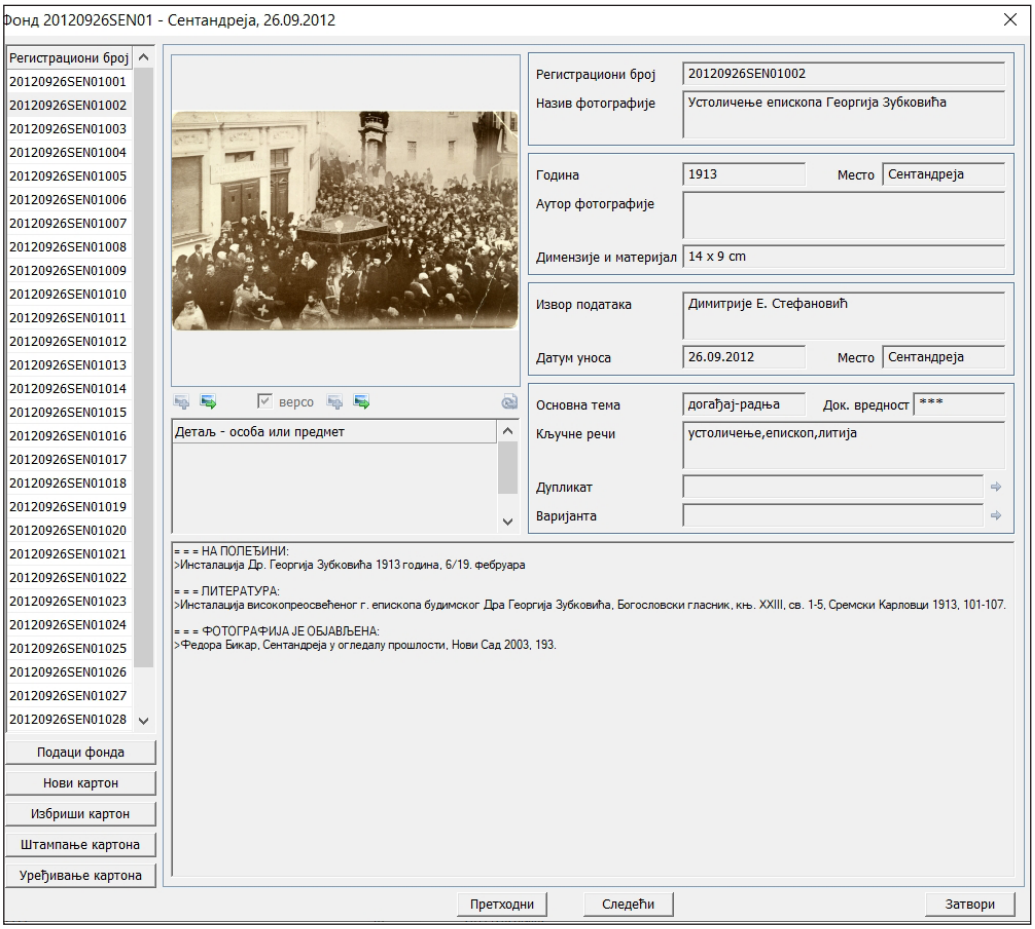
Прилог 1. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење:
Традиционална слава на Старој води, Сентандреја, 1926.



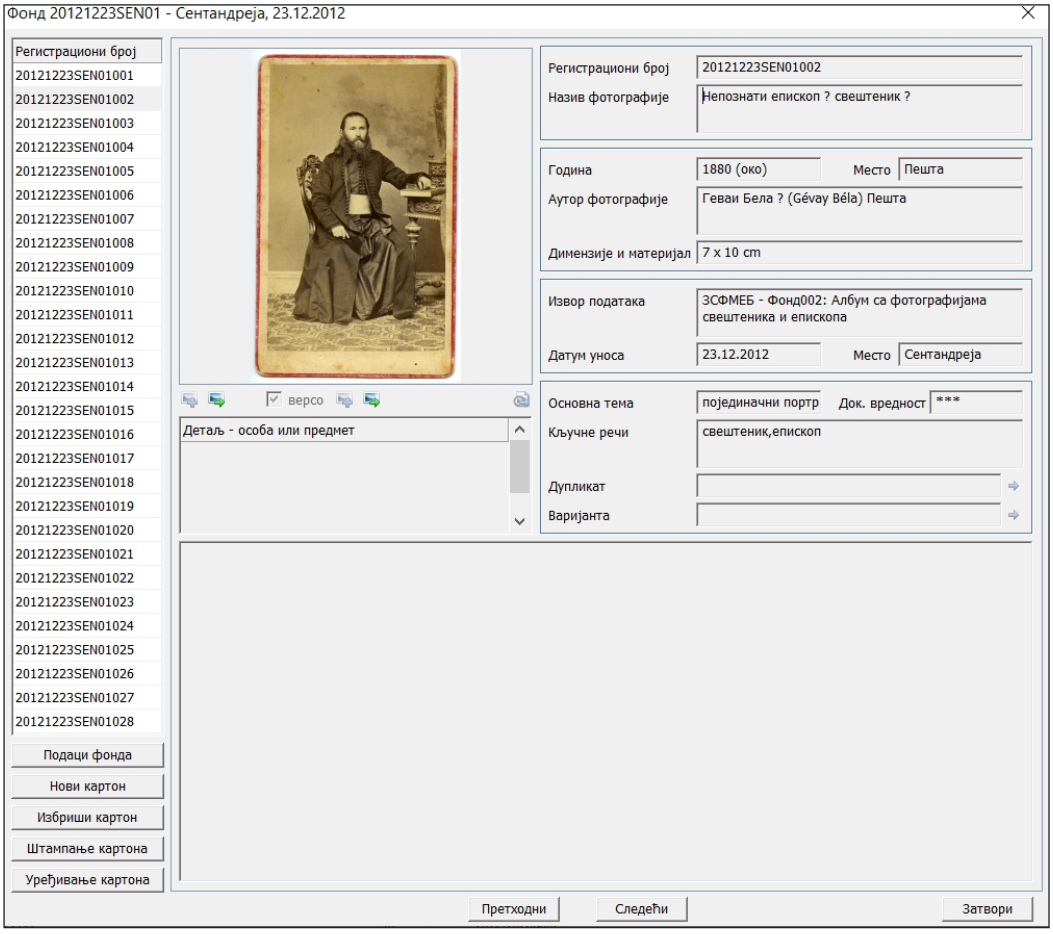
Прилог 2. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење*:*
Петронела Блажић, око 1870.



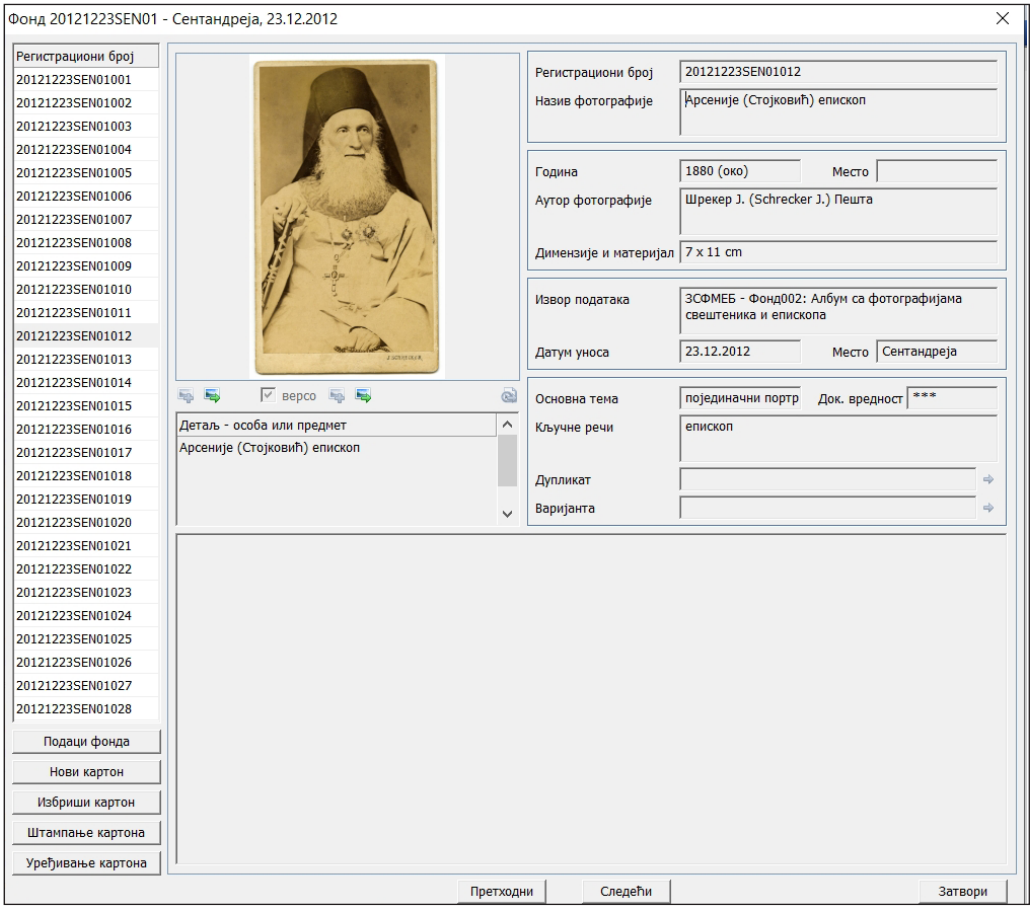
Прилог 3. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење: Друштво са свештеником Илијом Чупићем, Калаз? око 1910.



Прилог 4. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење:
Устоличење епископа Георгија Зубковића, Сентандреја, 1913.



Прилог 5. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење:
Портрет непознатог свештеника, Пешта, око 1880.



Прилог 6. Из фотодокументације пројекта *Слика и* памћење:
Портрет епископа Арсенија Стојковића, Сентандреја, око 1880.

Edita A. Bratanović[1]
University of Belgrade – Faculty of Philology, PhD candidate

EXPLORATION OF TRAUMA INFLUENCE ON FEMALE IDENTITY IN MARGARET ATWOOD'S *SURFACING*

Surfacing, Margaret Atwood's second novel which was published in 1972, tackles complex and disturbing topics of abortion, traumatized experiences, and physical and psychological abuse of women. The novel discusses the lives of female characters whose identities are threatened by the traumatized experiences they have endured and the manners in which they attempt to overcome them. Traumas the female characters have suffered lead them to social and familial alienation, the creation of an inferiority complex, repressed memories, and the concealment of their deepest secrets that shaped their identities.

The aim of the paper is to elaborate on the potential causes of female characters' traumas, analyzing their psychological state of mind and background events, thoughts, and emotions that contributed to them. The paper will endeavor to present the narratological techniques and strategies that Margaret Atwood employs in portraying traumatic experiences and their powerful impact on female characters. Eventually, it will look into Atwood's possible suggestions on how to overcome traumatic events by examining female characters' psyche and their coping strategies with regard to trauma.

Key words: female identity, feminism, trauma studies.

1. Introduction

The subject of this paper is the very complex question of traumatized experiences and their influence on female characters' identities in Margaret Atwood's novel *Surfacing*. The aim of this paper is to shed light on various factors that contribute to the creation of traumas, analyzing their impact on

[1] Contact information: bratanovicedita@gmail.com

female characters' psyche and the characters' strategies in their attempts to overcome traumatic experiences.

Margaret Atwood is a distinguished writer equally appreciated for her beautiful writing style and the social criticism that is prominent in her work. The central themes of her fiction are women and the many burning issues they face. Atwood depicts women's struggles that make them a marginal societal category, wishing to explore culprits and possible solutions for women's problems. Regarding the topics prevalent in Atwood's fiction, Karen F. Stein asks the questions that she believes Atwood attempts to answer:

What would happen if we heard the stories of marginalized, usually silent people, especially women? What stories do women tell about themselves? What happens when their stories run counter to literary conventions or society's expectations? What factors limit or enhance their storytelling? How may they become authors, authorities of their own lives? (Stein 1999: 1)

Atwood brings marginalized female characters to the fore, wishing to draw attention to their stories and all the unfavorable aspects contributing to their struggles. In *Surfacing* Atwood sheds light on two emotionally and physically traumatized women whose traumas resurface on their trip when the literal quest for the protagonist's father turns into a metaphorical quest for self-actualization. Atwood portrays various causes of traumatized events, such as dysfunctional relationships, false ideals of marriage, men's insistence to control women when it comes to their way of life, whether or not they need to wear make-up, use birth control, terminate unplanned pregnancy, etc. Additionally, female characters are alienated from their families and friends, being forced to cope with their traumas in isolation, and not being able to form healthy relationships and establish closeness with people in their surroundings.

Discussing the subject matter of the novel, David Staines observes: "Although a feminist novel, *Surfacing* is simultaneously a study of victimization" (Staines as cited in Howells, 2006: 20). While Atwood does present her female characters as victims, she also emphasizes the necessity to overcome their victimization status in order to be able to overcome traumatic events. In this way, Atwood does not blame only men for women's position, but she suggests that women are also partially responsible for their traumatized identities. Atwood spoke extensively on the topic of victimization:

If you define yourself as innocent than nothing is ever your fault – it is always somebody else doing it to you, and until you stop defining yourself as a victim that will always be true. […] And that is not only the Canadian stance towards the world, but the usual female one… (Atwood as cited in Tolan, 2007: 53).

Atwood exemplifies hew viewpoint in the novel by juxtaposing two female characters, the unnamed protagonist and Anna. While the nature, scope, and intensity of the traumas they suffer through are completely different,

Atwood also depicts two different possibilities for dealing with traumas. The protagonist eventually deals with her repressed emotions, deciding not to be a victim anymore and taking her life into her own hands. On the other hand, Anna continues with her traumatized life, choosing to remain a victim, thus ruining a chance at a happy life.

As observed by David Ward: "*Surfacing* operates successfully as both mirror and map" (Ward as cited in Nicholson, 1994: 130). In other words, the novel represents the mirror of the social circumstances that induce traumatic experiences, but it also serves as the map showing the possible paths toward resolutions. In her analysis of the novel, Heidi Slettedahl Macpherson makes an interesting analogy, comparing the novel to the palimpsest: "Put simply, the novel acts as a palimpsestic text – a text that is layered over with meanings that erase and disrupt the picture that the reader receives" (2010: 33). *Surfacing* requires readers' active participation, as it is infused with multiple metaphors and layers of meaning, and together with the protagonist, readers embark on a journey toward finding the truth.

2. The concept of trauma manifested in the novel

Cathy Caruth, an English professor who wrote extensively on the topic of trauma, defined the concept of trauma in the following manner: "In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, the uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena" (1996: 11). Understood in its broadest meaning, trauma refers to the unwilling, strong reaction of an individual to events that have profound consequences when it comes to the well-being of an individual. When it comes to the novel's protagonist, she experienced the trauma of abortion, which she agreed to but that she did not wish to take part in, which imposed severe consequences on her mental well-being.

Given the context of traumatic experiences, it is significant to mention the thoughts of Judith Herman, a psychiatrist, researcher, and author, who remarks: "Trauma arrests the course of normal development by its repetitive intrusion into the survivor's life" (1992: 37). Herman suggests that traumatized individuals are constantly reminded of the painful traumatic events which do not allow them to live their lives independently of the influence of trauma. This phenomenon is evident in the novel, as the narrator constantly struggles to move on with her life while the traumatic experience occupies her thoughts, mind, and emotions. Commenting further on the concept of trauma, Herman emphasizes that "Traumatic events call into question basic human relationships" (1992: 51), as traumatized individuals often feel unable to share their experiences

and emotions with their friends and family. According to Herman, sharing traumas with the community is a necessary step on the pathway to a successful resolution. When it comes to the protagonist of *Surfacing*, the traumatic experience of abortion completely shattered her psyche, not allowing her to speak of her problems to anyone, her family, friends, or her boyfriend, thus forcing her to tackle it in total isolation. Analyzing the traumatic experience the protagonist suffered through, Josie P. Campbell noted: "Because of this one traumatic moment in her life, she is unable to face her own guilt in the "murder," and she separates herself not only from her private past, but from her parents, and more crucially, from all emotion" (Campbell as cited in McCombs, 1988: 171). Perhaps the reason why the protagonist prefers emotional numbness to speaking about the trauma she experienced is because she is subconsciously aware that she participated in something that she considered to be a murder, and she is aware that even the slightest emotion in relation to the abortion might provoke guilt regarding the most disturbing event in her life.

When it comes to the resolution of trauma, Herman elaborates on the recovery process: "Recovery unfolds in three stages. The central task of the first stage is the establishment of safety. The central task of the second stage is remembrance and mourning. The central task of the third stage is reconnection with ordinary life" (1992: 155). In *Surfacing*, the protagonist's quest for her missing father turns into a quest for recovery. She accomplishes the first stage by reaching the place where she grew up, which is completely alienated from everything and everyone that took part in her traumatic experience. The narrator reaches the second stage during a diving expedition when she remembers and comes to terms with her act – the abortion. When it comes to the third stage, readers are left with an ambiguous ending that does not provide answers to whether the narrator reconnected with her former life or not.

Since the central trauma discussed in the novel is the trauma of abortion, it is significant to understand the concept of abortion, that Vivien K. Burt and Victoria C. Hendrick define in the following manner: "Induced abortion is the deliberate termination of pregnancy" (2005: 101). In the discussion of the novel, the protagonist of *Surfacing* was coerced into terminating the pregnancy by the man whom she was seeing. However, as he was having an affair with her while being married and raising children of his own, he found abortion as the logical and necessary step for her to take. While he did compel her to get an abortion using persuasive arguments, she agreed to it, unaware of the power of "postabortion psychological distress" (Burt and Hendrick, 2005: 104). Considering the fact that the male figure was the one making the final decision regarding abortion, the novel suggests that patriarchy still has a strong influence on women's lives. Speaking of the patriarchal influence on women, feminist essayist and poet Adrienne Rich makes a distinction between "the potential relationship of any woman to her powers of reproduction and to

children; and the institution, which aims at ensuring that that potential – and all women – shall remain under male control" (1986: 13). Despite his many reasons to terminate the pregnancy, some of which being completely justified, the impression lingers that the decision was made against the narrator's will and without the consideration of her feelings and psychological damage this act may cause.

Given the protagonist's irrational behavior and hallucinations, it can be argued that she suffers from mental illness, which Nada L. Stotland considers as a natural repercussion when "decision to terminate a pregnancy was made under duress" (1991: 3). However, the decision to terminate a pregnancy is far from easy for either of the parties included in the decision-making process and there are various factors that are taken into consideration. Stotland mentions some of them: "…reproductive behavior is interwoven into a dense fabric of cultural traditions, social circumstances, family expectations, and individual medical and psychological needs. Reproduction is fraught with tremendous psychological meaning for members of both sexes" (1991: 6). The man the narrator was involved with considered his family, his wife, and children, and the pain and suffering he would impose on them. However, by focusing on social and familial circumstances, he completely neglected the narrator's pain and distress over that decision.

It is noteworthy to observe that readers do not find out about the real cause of trauma until the second part of the novel. The protagonist conceals the truth and shares the untrue version of events: that she was married and had a child that now stays with her ex-husband. In the interpretation of the protagonist's reasons for hiding the truth, it is relevant to take into consideration Sigmund Freud's comments on people's inclination to hide the real events: "But it is a predisposition of human nature to consider an unpleasant idea untrue, and then it is easy to find arguments against it" (1920: 9). Freud considers people's tendency to be silent about particular distressing events to be completely natural. Therefore, it can be concluded that the truth is so unbearable for the narrator that she keeps it in repressed memory, trying to convince herself of the altered version of events. Regarding people's reactions to traumatic events, Herman remarks: "The ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness. Certain violations of the social compact are too terrible to utter aloud: this is the meaning of the word unspeakable" (1992: 1). For the narrator, her experience is unspeakable, too painful and too difficult to talk about, and by refusing to discuss it, she hopes to eliminate it from her memory and consciousness.

Due to the narrator's inability to accept and come to terms with the traumatic experience, she finds the trauma impacting all other aspects of her life. Discussing the powerful impact of traumatic events, Laurie Vickroy insightfully observes: "Despite the human capacity to survive and adapt,

traumatic experiences can alter people's psychological, biological, and social equilibrium to such a degree that the memory of one particular event comes to taint all other experiences, spoiling appreciation of the present" (2002: 11). Vickroy implies that the consequences of the traumatic experiences may be severe and may affect the traumatized individual's life negatively. In Atwood's novel, the protagonist finds herself unable to feel love in her relationship, to sustain meaningful friendships, to attend her mother's funeral, and to keep in touch with her family members. Trauma colors her life to the extent that it seems impossible for her to find happiness in any aspect of her life.

Additionally, it is noteworthy to explore the narrative strategies Atwood employs when writing about trauma. Vickroy wrote extensively on the subject of presenting trauma in fiction: "Writers have created a number of narrative strategies to represent a conflicted or incomplete relation to memory, including textual gaps (both in the page layout and content), repetition, breaks in linear time, shifting viewpoints, and a focus on visual images and affective states" (2002: 29). In *Surfacing*, Atwood uses powerful narrative techniques to both represent the narrator's trauma and engage readers' interest. Atwood includes many textual gaps in the first part of the novel, when the protagonist offers only partial insight into her past and the painful events. In addition to this, the plot is not presented in a linear manner, but it follows the narrator's quest for her father with many flashbacks depicting her past memories. The protagonist repeats the events that she appears to be fixated on, but each time she repeats them, she alters crucial details of the story, showing that she was embellishing the truth. Atwood also incorporates powerful visual images depicting grotesque details regarding the abortion, the murdered heron, etc. thus demonstrating the narrator's state of mind and bringing her trauma closer to the readers' experience.

3. The traumatized female characters in *Surfacing*

3.1. The protagonist

The unnamed narrator embarks on a journey with her boyfriend and her friends with a particular purpose – to find her missing father. However, coming back to the place where she spent her childhood awakens some painful repressed memories, turning her quest into self-discovery. Nevertheless, in her analysis of the protagonist's journey, Fiona Tolan emphasizes that it is relevant to notice that self-discovery and coming to terms with trauma were not the protagonist's intentions: "However, as she journeys into the wildness, it becomes apparent that the narrator's quest was never intended as an active quest for self-definition, but was instead an attempt to escape into isolation and innocence" (2007: 52). Tolan notes that the protagonist recognizes the peace

and quiet of the wilderness as the ideal shelter from her present worries and traumas. Initially, when she and her friends reach her hometown, the narrator feels uncomfortable and she is trying to rush them into leaving. Later on, when she decides to stay after they leave, her wish is to escape from the world, judgment, and people, and completely delve into social alienation and the natural world. Commenting on the protagonist's social relationships, Vickroy observes: "At the outset of her journey, the deeply traumatized Surfacer is unable to trust or bond with others" (Vickroy as cited in Brooks Bouson, 2013: 267). The narrator is unable to form meaningful so she forms superficial friendships and relationships after her traumatic experience, admitting that she does not feel love toward the boyfriend she lives with, that her best friend is the person she has only known for two months, and that she did not keep in touch with her parents, and especially, that none of the people from her life are aware of the most painful event that has happened to her.

The narrator often appears cold, distant, and emotionless, as she does not seem to be too disturbed about hurting her boyfriend's feelings or witnessing David's abuse of Anna. Her relationship with Joe seems strange, as she admits that she agreed on moving in with him without much contemplation. The narrator is not able to respond to Joe when he declares his love for her. She feels emotional numbness, and inability to express, show and feel love. While he thinks she does not feel the same way about him, the narrator's thoughts reveal that the word "love" tricked her into agreeing on abortion, "He said he loved me, the magic word, it was supposed to make everything light up, I'll never trust that word again" (Atwood 2009: 56). Due to her traumatic experience, she is incapable of closeness with anyone in her life. Taking the protagonist's attitude toward emotions into consideration, Barbara Hill Rigney notably remarks: "The protagonist cannot say to Joe that she loves him because that would be a capitulation, and he would be the victor, waving a flag, a 'parade' in his head" (1987: 48). Rigney suggests that feelings of love are associated with the power struggle in the novel. For the protagonist, "love" is associated with power, and she feels reluctant to allow anyone to ever have so much power over her mind and body again. She is even afraid to be powerful herself: "…if I'd turn out like the others with power I would have been evil" (Atwood 2009: 42). It appears that the narrator associates power with evil, as all the powerful people she has known ("Americans" who killed the heron, David, the man she got pregnant with) acted cruelly without taking other people's feelings into consideration.

Nevertheless, as the novel progresses, she starts expressing intense and genuine emotions toward the natural world. Vickroy sheds light on the changes in the protagonist's behavior and feelings:

> As her repression weakens, the Surfacer responds to the physical environment and the people around her in intensely emotional ways because of her traumatic

> history. Her descriptions of land and nature focus on death, disease, and the decline of the natural world, reflecting her own tainted sense of life".
>
> (Vickroy as cited in Brooks Bouson, 2013: 267)

Vickroy suggests that the nature she is surrounded by reminds the protagonist of her painful past. For instance, the narrator seems extremely upset over killing the fish, even though she went on a fishing expedition with that particular aim in mind. She admits that her behavior is "…irrational, killing certain things is all right, food and enemies, fish and mosquitoes;" (Atwood, 2009: 80), but she still feels disturbed at the very sight and thought of death. However, as the novel continues and the real cause of her trauma is revealed, the conclusion can be drawn that the narrator has difficulties accepting death in any form. She gets perturbed over the death of fish and heron, but she also refuses to accept the death of her father, even when sustainable evidence is provided. She is in denial about her baby and her father, and she invents stories to cover up her pain. When she notices the dead bird, she feels shaken and distressed, even though her consciousness insists that her behavior is irrational:

> In a way it was stupid to be more disturbed by a dead bird than by those other things, the wars and riots and the massacres in the newspapers. But for the wars and riots there was always an explanation, people wrote books about them saying why they happened: the death of the heron was causeless, undiluted".
>
> (Atwood 2009: 167)

Here the narrator seems to associate the death of the heron with the death of her child, as she realizes that both deaths happened without an explanation and justifiable reason, and in both cases, the victims did nothing to deserve an ending like this.

When it comes to the narrator's worldview, she observes and perceives all the people and things around her in terms of binary oppositions. Discussing the reasons for the narrator's viewpoints, Alice M. Palumbo commented: "An unvoiced, but lurking, anxiety is the source of the narrator's need to order things in neat binaries; for her, leeches are "good" or "bad," humans are bad, animals good, and the mind and the body are two separate things" (Palumbo as cited in Bloom, 2009: 23). Palumbo implies that the protagonist's inner distress forces the narrator to establish order in her thoughts and emotions. Therefore, it seems that the narrator's whole perception of the world is based on dualism: she makes a distinction between now and then, good and bad, Americans and Canadians, and city and nature. In her unintended quest for self-discovery she attempts to run away from the present moment, Americans, the city, and what she considers to be bad hoping to completely emerge herself in the natural world.

Nevertheless, the diving expedition reveals the real source of her trauma. According to Laura Wright, "The three instances of diving down mark the narrator's encounter with three losses, one national (Native Americans), one familial (her father), and one personal (her unborn child)" (Wright as cited in Brooks Bouson, 2013: 218). These instances are illustrated in the protagonist's separation: from her hometown and the people she knew as a child, from her parents, and her unborn baby.

It is evident that the narrator is deeply concerned over issues of nationalism and that she shows strong animosity towards everyone and everything that she considers American. In her view, the term "American" is not solely related to the people from the United States of America, but to the pattern of behavior: "But they'd kill the heron anyway. It doesn't matter what country they're from, my head said, they're still Americans, they're what's in store for us, what we are turning into" (2009: 165). For the narrator, the term "American" equals to the act of killing, disrespect for human life, and destruction of nature. Simultaneously, the narrator feels ashamed that she forgot the path to her parents' house, that she cannot speak French, and that she feels like an outsider in the town where she spent her childhood.

When it comes to the narrator's acceptance of the deaths of both her father and her unborn child, Heidi Slettedahl Macpherson notes: "The narrator is only able to confront the reality that her fake past covered over once she accidentally comes across her father's body, submerged in the water where he was looking for rock paintings; his camera had kept him trapped and invisible" (2010: 33). Macpherson suggests that the narrator is ready to accept the reality of her traumatic experiences once she discovers the substantial evidence for her father's death. The revelation of the death of her father finally brings to the surface her concealed and repressed trauma – the deliberate termination of pregnancy. The abortion was both physically and psychologically traumatizing for the protagonist. She vividly remembers the act: "… they take the baby out with a fork like a pickle out of a pickle jar" (Atwood 2009: 101), explaining her feelings "I was emptied, amputated" (Atwood, 2009: 184). In the first moments of remembrance of trauma, the narrator puts the total blame on the man she got pregnant with: "He wasn't there with me, I couldn't remember why; he should have been, since it was his idea, his fault" (Atwood 2009: 101). The narrator represents herself as a victim, even though she was also partially responsible, as she did agree to an abortion. It is easier for her to blame the man and the people who performed the surgery, saying: "I won't let them do that to me ever again" (Atwood 2009: 101). The verb that she used "let" indicates that she was physically forced to agree to abortion when that was not the case. Upon the revelation of the trauma, the narrator decides to stay in nature, and abandon the city life and her friends and Joe, wishing to live among and as an animal. Discussing the narrator's behavior and estrangement from urban life, Macpherson succinctly comments:

"…the unnamed protagonist shrugs off human identity altogether by the end of the novel, preferring to seek the resolution to her problems by refusing to speak altogether" (2010: 30). Macpherson suggests that the narrator's behavior is an attempt to overcome her trauma. The narrator desires to strip off her human identity, imitating an animal lifestyle, eating the fruit and vegetables available in nature, covering her traces, and giving in to hallucinations. Her behavior mirrors her mental state. She is aware of the dangerous nature of words and chooses complete silence which ultimately brings her to a situation where she is not able to decipher the meanings of other people's words. Perhaps the reason why the narrator wanted to mimic the animal lifestyle so much is due to the man's comparison of their unborn baby to the animal: "He said it wasn't a person, only an animal; I should have seen that was no different, it was hiding in me as if in a burrow and instead of granting it sanctuary I let them catch it" (Atwood 2009: 185). By psychologically "turning into" an animal, the narrator might have had the impression she was closer to her unborn baby.

Other aspects worthy of critical attention are motherhood and mothering, as the protagonist opts for total repression of these concepts from her conscious thoughts and actions. She does not attend her mother's funeral, and she never speaks of her traumatic ending of pregnancy with anyone, including her mother. However, in order to overcome trauma, she needs to reconnect with her mother, which happens when she discovers the picture her mother left her which shows a pregnant woman. In her analysis of the picture the narrator comes across, Tolan provides her interpretation:

> "The unborn child is herself, but it is also her aborted child, and it is also the child that she is about to conceive; life and death merge and flow in a manner more comprehensible to the narrator than the division and rationalisation that epitomise the culture from which she is escaping" (2007: 51).

It appears that the image of a pregnant woman carries a strong symbolism for the narrator, as it brings memories of her mother and her unborn baby, but it also gives her something to look forward to – the new pregnancy. Continuing the discussion, Vickroy further explains: "Driven to undo her earlier mistake by trying to become pregnant with Joe, she continues an unfinished process of trying to refashion an identity that rejects the gender indoctrination and female submissiveness that left her vulnerable to exploitation and trauma" (Vickroy as cited in Brooks Bouson 2013: 269). Vickroy suggests that the protagonist comes to learn from her mistakes. This time, the protagonist takes control of the situation, she is the powerful one, as she decides to get pregnant and stay isolated from the urban life and the father of the baby, in order to have full control over her body and her child. She believes that the act of getting pregnant grants her forgiveness from the aborted baby: "He trembles and then I can feel my lost

child surfacing within me, forgiving me, rising from the lake where it has been prisoned for so long, its eyes and teeth phosphorescent; the two halves clasp, interlocking like fingers, it buds, it sends out fronds" (Atwood 2009: 209). With the aborted baby's forgiveness, the narrator is finally able to forgive herself and accept the reality of the traumatic experience.

However, it seems that it was necessary for the narrator to reach rock bottom, complete social alienation and return to nature in order to face the trauma, and come to terms with her responsibility. When it comes to the narrator's resolution of trauma, Wright concludes: "And yet her near breakdown leads to a breakthrough" (Wright as cited in Brooks Bouson 2013: 226). Moreover, it appears that her breakthrough finally leads her to the acceptance of blame: "Whatever it is, part of myself or a separate creature, I killed it. It wasn't a child but it could have been one, I didn't allow it" (Atwood: 2009: 183). She admits that she perceives abortion as murder and that she was the one who committed it. She decides to take her life into her own hands, to continue living in spite of her trauma and to stop victimizing herself, finally realizing that "withdrawing is no longer possible and the alternative is death" (Atwood 2009: 249). She manages to confront her past and face her reality, which might lead to the resolution of the trauma.

At the end of the novel, Joe returns to look for her, calls her name, but readers do not get the information whether the narrator responds to his call or not. Atwood ends the novel optimistically, creating the impression that the narrator might be able to move on with her life. Discussing the novel's ending, Philip Stratford insightfully observes: "What it will be remains uncertain, but at least hitherto unformulated questions have now been asked. Progress has been made" (Stratford as cited in Grace and Weir, 1983: 122). Startford perceives the ending of the novel positively, emphasizing that the narrator has improved on her pathway to recovery from trauma. Her progress is also evident in the protagonist's acknowledgment of the love she feels for Joe: "I watch him, my love for him useless as a third eye or a possibility" (Atwood 2009: 250). Although she describes it as "useless", the fact is that she started expressing her emotions and stopped concealing them.

As a narrator, the protagonist is "unreliable and untrustworthy" (Vickroy as cited in Brooks Bouson 2013: 266). She conceals a lot of information, and tells untruthful versions of events, all in an attempt to repress the painful memories from her consciousness. Atwood switches between the narration of real events and the stream-of-consciousness technique to offer insight into the narrator's deepest feelings and thoughts. In this way, readers appear to follow the narrator through the self-discovery process. Regarding the narrator's physical and psychological journeys, Rigney makes an interesting comparison: "Her immersion in the wilderness as well as her religious ecstasies are metaphors for her journey through her own subconscious mind, that place in which she can

discover her past and affirm her identity, much as in a process of psychoanalysis" (1987: 53). Rigney perceives the narrator's journey to wilderness and nature to symbolize the psychological journey that allowed her to come to terms with her trauma. In this way, the narrator progresses from the complete trauma-induced annihilation of the self to the optimistic rediscovery that brings hope for the future.

3.2. Anna

Anna is the second prominent female character in *Surfacing.* Her abusive husband and unhappy marriage account for the traumatic environment that causes severe consequences for Anna's well-being. At the beginning of the novel, the narrator shares her conceptions of Anna, that the two of them are best friends, and that Anna and her husband David have the perfect marriage. However, throughout the novel, both of these conceptions prove to be false. Anna and the narrator have known each other for two months only and the trip reveals that both of them have very limited knowledge of the other person's life and feelings.

Anna endures both physical and psychological abuse at the hands of her husband David who exhibits selfish and sexist behaviors. It is evident from their conversations that David conveys a condescending attitude toward Anna, dismissing her opinions and disregarding her wishes and preferences, such as her desire to shorten their stay in the cabin. David's misconduct extends to sexually harassing the narrator and making inappropriate comments about her in the presence of his wife. Moreover, he consistently criticizes Anna's physical appearance and even forces her to wear makeup constantly: "'He doesn't like to see me without it,' and then, contradicting herself, 'He doesn't know I wear it" (Atwood 2009: 52). It seems that Anna is unable to confide in her best friend about the reality of her marriage, as she provides contradicting comments regarding the state of her marriage. Additionally, she constantly does her best to fulfill David's expectations, because of which she develops an inferiority complex, frantically applying make-up even when she is sunbathing. However, even though Anna is perfectly aware of all this, she chooses to stay with him. Anna is victimized, but she agrees to remain in an abusive dysfunctional marriage. In her interpretation of Anna and David's marriage, Rigney shares her viewpoint:

> "So David and Anna, as the protagonist sees them, are divided and separated, he the criminal and she the victim, balanced forever in some terrible polarity of opposition, she hiding behind her make-up and the screen from her cigarette smoke, reading murder mysteries but never realising that she herself is the victim of another kind of murder" (1987: 48).

Rigney perceives Anna and David's marriage as dysfunctional and potentially dangerous, especially if Anna's mental well-being is taken into consideration. Rigney implies that David occupies the position of the criminal in their relationship, as he is the one who psychologically abuses Anna, whom herself occupies the position of a victim who willingly remains in such a relationship. Anna fails to comprehend that her husband's abusive behavior is unhealthy, as she completely alters her identity to suit his expectations. In the process, she fails to do anything that makes her happy and content, deciding instead to play the victim role. Gloria Onley describes the consequences of such a role: "Anna's compulsive need to conform to male expectations makes it impossible for her, despite a degree of self-knowledge, to view other women as friends and fills with unconscious self-loathing" (Onley as cited in McCombs, 1988: 77). Onley's comment suggests that Anna's dysfunctional marriage does not allow her to form meaningful friendships and social relationships. As evident in the novel, Anna resents the protagonist for refusing to have an affair with David, as she finds it easier to agree with her husband regarding all matters than to confront him. In this way, she destroys a rare opportunity for friendship. Additionally, she develops an inferiority complex due to David's negative comments regarding her physical appearance, desperately reapplying make-up and observing the flaws on her body.

At the rare opportunity of confiding in the protagonist, Anna describes her marriage to David: "He's got this little set of rules. If I break one of them I get punished, except he keeps changing them so I'm never sure. He's crazy, there's something missing in him, you know what I mean? He likes to make me cry because he can't do it himself" (Atwood 2009: 156). Anna's portrayal of her marriage gives an impression of a very dysfunctional union, where David enjoys his patriarchal supremacy imposing rules on his wife and punishing her when she does not comply. Additionally, it seems that he enjoys inflicting pain upon her, as evident by his insistence that she strips naked so that he can record her. When she refuses, he physically and psychologically tortures her until she agrees.

Interestingly enough, while Anna tries her best to please her husband, she is also unfaithful to him and makes sure that he knows it. When she discusses him cheating on her and bragging about it, she says: "'David is a schmuck. He's one of the schmuckiest people I know'" (2009: 125). Nevertheless, even though she is aware of his characteristics and personality and does not have any problem talking about it behind his back, when they are together she has a tendency to agree with him and take his side, even apologizing to him for expressing her opinion, succumbing to a totally subordinate position.

The narrator draws a conclusion regarding David and Anna's marriage:

> They know everything about each other, I thought, that's why they're so sad; but Anna was more than sad, she was desperate, her body her only weapon and she

> was fighting for her life, he was her life, her life was the fight: she was fighting him because if she ever surrendered the balance of power would be broken and he would go elsewhere. To continue the war".
>
> (Atwood 2009: 196)

As dysfunctional as David and Anna's marriage is, they are both aware of each other's flaws and they both consensually stay married. However, one major distinction between them can be made; while he seems to enjoy himself and be perfectly satisfied with their marriage, she appears to be unhappy and suffering greatly. Still, unlike the protagonist who has managed to reach some sort of a happy ending in the form of the hope for better future by coming to terms with her trauma, Anna does not do the same. As it has already been mentioned in the discussion of Judith Herman's three stages of recovery from trauma (1992: 155), it is of paramount importance for an individual to create a safe environment in order to come to terms with traumatic events. It appears that Anna refuses to do so, as she does not accept how traumatized she is by her marriage and her husband, and by willingly remaining in a traumatic environment, she does not stand a chance at overcoming her trauma.

4. National trauma

In addition to individual traumas that the characters suffer through, *Surfacing* also explores the scope and intensity of national trauma that refers to historical events and past conflicts that imposed psychological consequences and collective wounds on Canadians. The consequences of national trauma might be quite severe, as they might impact an individual's national sense of belonging and the cultural and national identity. According to Hill Rigney, "One sees the self in the context of a national history…" (1987: 60), suggesting that the individual's identity is inextricably linked to the nation they belong to, which includes its history and culture. In *Surfacing*, the narrator's personal journey to her hometown draws attention to the important questions of the loss of cultural heritage and the suppression of national identity. The protagonist admits that she forgot her native language, and that she never comes to visit her hometown and its residents, illustrating an important loss when it comes to her cultural heritage and traditions.

In the context of the importance of national identity, Rigney further elaborates: "Identity and sanity, at least for the protagonist of *Surfacing*, ultimately lie in the confrontation with the outer duality of Canada reflected in the inner duality of the self" (1987: 60). Rigney suggests that the protagonist's personal trauma sheds light on Canada's national trauma. It appears that the narrator's relationship with both of these traumas is marked by loss and

intentional suppression; she does not wish to remember the sad event of losing her child and she does not want to acknowledge that she lost the connection with her hometown and forgot important aspects of her culture and tradition. Toward the end of the novel, the protagonist's immersion in nature and estrangement from urban life seems to become the metaphor for uncovering hidden traumas, confronting them, and possibly overcoming them, both in terms of her personal trauma of abortion and national trauma. In this way, the novel warns of the dangers of national amnesia and emphasizes the importance of acknowledging and tackling past traumas, as they might have a relevant influence on one's national identity.

Another interpretation could be that Atwood wishes to suggest that the outer duality of Canada represented by the strange relationship between Canadians and Americans, and among Canadians themselves, between Anglophones and Francophones, can be overcome in the same way as the protagonist's trauma – by refusing to be the victim. By intertwining personal and national traumas, it appears that Atwood wishes to draw attention to the interconnectedness between individual experiences and the historical context, demonstrating that national traumas and historical events might have a profound impact on individuals' lives.

In her discussion of Canada's national trauma in *Surfacing*, Laura Wright makes a shrewd observation:

> Through its careful deconstruction of power politics – imperial, gendered, national – *Surfacing* furthers Atwood's supposition, which is stated and codified in *Survival*, that Canada is a victim, that Canada is a colony, and that it is possible to imagine Canada as, therefore, a postcolonial survivor, a country, like Atwood's narrator in *Surfacing*, seeking to articulate and map the unspeakable and liminal space of the border".
>
> (Wright as cited in Brooks Bouson 2013: 226)

In other words, in a broader sense, Canada and the protagonist's trauma can be compared. Wright suggests that both the Canadians and the narrator prefer the victim status, as it is easier not to blame themselves for the traumas they experienced. The novel demonstrates that the father of the narrator's unborn baby in the case of the narrator's trauma of abortion, and that colonizers and the Americans in the case of the Canadian national trauma of colonization and strained relationship with Americans, might be primarily responsible for these traumas. However, the novel also suggests that simply blaming those who are responsible for inflicting traumas will not bring about their resolutions. Therefore, it seems that Atwood wishes to suggest that the Canadians, in the same manner as the protagonist, have to let go of the past, get rid of their victimized status in order to overcome traumatic events and

move forward. Atwood exemplifies her stance in the novel by illustrating the narrator's insistence that the Americans were the ones who killed a heron for sport; she assumes the nationality of the men because of something that she considers to be an act of unnecessary violence. However, the protagonist turns out to be mistaken, as the men are Canadians. In this way, Atwood warns of potential dangers when falsely attributing negative qualities to a whole nation, but she also presents this mode of behavior as a consequence of national trauma.

Discussing the subject matter of *Surfacing*, Fiona Tolan believes that Atwood wants to deliver the following message:

> In the novel, she begins to examine the implications of identifying one's self as an innocent individual within a framework of collective guilt, and Atwood charges both feminists and Canadians with perpetuating their victim status, yet struggles to reconcile her instinctual liberalism with a simultaneous belief in communal guilt and mutual responsibility" (2007: 35).

Tolan suggests that Atwood's novel can be seen as a criticism of any individual or group of people who assume the position of a victim. Atwood illustrates in the novel that the victim status prolongs the consequences of traumatic experiences, and suggests that it is necessary for individuals to break free from their victimized status and take steps toward recovery from traumas.

5. Conclusion

Margaret Atwood's novel *Surfacing* tells a story about traumas – individual, familial, and national. Atwood depicts the physical and psychological consequences of traumatic events, and the female characters' potential solutions to them. Observed from a broader perspective, female characters' traumas can be associated with and compared to the national trauma of the Canadians, offering two different possibilities to tackle it.

The protagonist, severely traumatized by the deliberate termination of her pregnancy, goes through a painful process of self-discovery and learns the hard way that she needs to face the past and accept responsibility for her actions in order to move on with her life.Anna, on the other hand, deeply traumatized by the abusive marriage and her husband, despite the realization of her unfortunate situation, decides to stay in a dysfunctional marriage without any indication of a happy ending.

According to Laurie Vickroy, "Atwood particularly examines how her women characters are psychologically overwhelmed by personal relations that reinscribe dominance and submission in particularly gendered behavior codes. She explores the personal ramifications of the political in the broad sense" (Vickroy as cited in Brooks Bouson 2013: 255). Vickroy implies that

patriarchy exerts a strong influence on female characters' lives. Instead of defying patriarchal tradition, both female characters blame the men in their lives for the ordeals they suffered through, at first failing to accept their own responsibility. By juxtaposing two different personalities and perspectives on life, Atwood illustrates different mechanisms for dealing with traumatic events.

Atwood suggests that living with trauma, dealing with it, and accepting it is a distressing and extremely difficult process, as evident by both female characters. However, she also implies that resolution of the trauma is not possible without coming to terms with painful events, ceasing to blame others, and taking responsibility for personal choices. Atwood considers this to be a necessary and unavoidable process, whether the trauma is individual, familial, or national, emphasizing the importance of self-discovery and rediscovering one's true self.

References

Atwood, M. (2009). *Surfacing.* London: Virago Press.
Bloom, H. (2009). *Margaret Atwood.* New York: Infobase Publishing.
Brooks Bouson, J. (2013). *Critical Insights: Margaret Atwood.* Pasadena: Salem Press.
Burt, V.K. and Hendrick V.C. (2005). *Clinical Manuel of Women's Mental Health.* Washington: American Psychiatric Publishing, Inc.
Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Freud, S. (1920). *A General Introduction to Psychoanalysis.* New York: Horace Liveright.
Grace, S.E. and Weir, L. (1983). *Margaret Atwood: Language, Text, and System.* Vancouver: University of British Columbia Press.
Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery: the Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror.* New York: Basic Books.
Hill Rigney, B. (1987). *Margaret Atwood.* London: Macmillan.
Howells, C.A. (2006). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood.* Cambridge: Cambridge University Press.
Macpherson, H.S. (2010). *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood.* New York: Cambridge University Press.
McCombs, J. (1988). *Critical Essays on Margaret Atwood.* Boston: G.K.Hall & Co.
Nicholson, C. (1994). *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity.* New York: St. Martin's Press.
Rich, A. (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.* New York: W.W.Norton & Company.
Stein, K.F. (1999). *Margaret Atwood Revisited.* New York: Twayne Publishers.
Stotland, N.L. (1991). *Psychiatric Aspects of Abortion.* Washington: American Psychiatric Press.
Tolan, F. (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction.* Amsterdam: Rodopi.
Vickroy, L. (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction.* Charlottesville: University of Virginia Press.

ISTRAŽIVANJE UTICAJA TRAUME NA RAZVOJ ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANU *IZRANJANJE* MARGARET ATVUD

S a ž e t a k

Rad predstavlja istraživanje uticaja traumatičnih iskustava na razvoj ženskog identiteta u romanu *Izranjanje* Margaret Atvud, sa namerom da se razotkrije uticaj trauma na ponašanje i psihu ženskih likova. *Izranjanje*, drugi roman spisateljice Margaret Atvud, objavljen 1972. godine, bavi se složenim temama abortusa, traumatičnih iskustava i fizičkog i psihičkog nasilja nad ženama. Roman govori o životima ženskih likova koji doživljavaju krizu identiteta zbog traumatičnih iskustava koja su ih zadesila i načinima na koje ženski likovi pokušavaju da ta iskustva prevaziđu. Traume koje su ženski likovi doživeli dovode do njihove društvene i porodične izolovanosti, stvaranja kompleksa niže vrednosti, potisnutih sećanja i skrivanja njihovih najintimnijih tajni koje su u velikoj meri doprinele razvoju identiteta.

Cilj ovog rada je razmatranje krize identiteta koja se dešava kod ženskih likova i ispitivanje okolnosti koje usmeravaju razvoj njihovog identiteta. Posebna pažnja se posvećuje psihološkoj analizi ženskih likova u pokušaju da se razotkrije uticaj traume. Problem uticaja trauma kada je u pitanju identitet posmatra se i kroz naratološku analizu. Kroz književni korpus i relevantnu teorijsku građu, rad nastoji da otkrije uticaj trauma na nastanak krize ženskog identiteta kroz interdisciplinarno istraživanje koje će uključiti oblasti feminističke kritike, naratologije, psihologije, psihoanalize i studija traume.

Ključne reči: ženski identitet, feminizam, studije traume.

Boglárka Vermeki[1]
University of Belgrade – Faculty of Philology, Hungarology Department, visiting lecturer

FORMULAIC LANGUAGE IN TEENAGE SPEECH CORPORA

This study's primary focus is examining formulaic sequences in the spontaneous speech of teenagers. Previous research has demonstrated that proficient language users frequently employ fixed or semi-fixed lexical units in their discourse. These formulaic sequences play a crucial role in communication due to their coherence and fluency-enhancing properties. Acquisition of such formulaic language can also greatly benefit language learners, as it enables more natural speech production and fluency. Consequently, it is essential to thoroughly investigate and incorporate the most frequent formulaic sequences when composing educational materials for language teaching.

The methodology employed in this corpus-based research relies on the utilization of the KorSzak Child Language Corpus, a pedagogical spoken language corpus specifically designed for curriculum development. The corpus contains dialogues and monologues of children aged 11–15, discussing specified topics, which are the topics of the language teaching material in preparation. Within the scope of this study an extensive exploration of formulaic lexical units was conducted, leveraging a systematic approach to identify and categorize these linguistic constructs within the corpus under investigation.

The findings of this study provide valuable insights into the use of formulaic language by Hungarian children speaking on the recordings, thereby informing the development of effective language learning materials for this target population. During this phase of the research, nearly a thousand sequences were identified, which were categorized into the following groups based on their pragmatic functions: expressing doubt and uncertainty, conveying opinions (agreeing, disagreeing), emphasising, soliciting opinions, and repairing. The most frequent speech act with a relatively significant number of hits (275) was doubting and expression of uncertainty. However, valuable expressions can be

[1] Contact: vermekiboglarka@yahoo.com

utilised within each category to enrich teaching materials targeted at children learning Hungarian.

Key words: corpus linguistics, child language, spontaneous speech productions, formulaic language, fluency

Introduction

Pawley and Syder (1983) called the 'puzzle of native-like selection' the phenomenon in which competent language users select the most appropriate of all possible and grammatically acceptable formulations. The puzzle is why we choose that particular formulation and feel that the other possible structures do not sound good or are not English, Hungarian or Serbian enough. Due to the cognitive demands associated with spontaneous speech processing, conversations have a "limited and repetitive repertoire" (Biber et al., 1999: 1049) and depend on formulaic, "pre-constructed" lexical units (Wray, 2002). Corpus linguistic studies have shown that competent language users rely heavily on formulaic language during their speech production (O'Keefe et al., 2007) and that they do not make use of the limitless variation possibilities theoretically provided by grammar (Pawley–Syder, 1983). Several studies have shown a high proportion of formulaic lexical units in the discourse of native speakers (cf. Altenberg, 1998; Biber, Johnson, Leech, Conrad–Finegan et al., 1999; Pawley–Syder, 1998.). For instance, this is also proven by Altenberg's research, who, using the London-LundCorpus, a corpus of English spoken language, came to the conclusion that the structures that have become routine, partly or entirely prefabricated, have an impact on all levels of language organisation, from utterances to discourse. The structures found, which can best be described as more or less conventionalised expressions, are located along the border between fully lexicalised units and free constructions. He also estimated in his study that more than eighty per cent of the words in the corpus are part of word combinations (Altenberg, 1998). Erman-Warren (2000), in addition to the London-LundCorpus, examined a total of nineteen samples taken from the Lancaster-Oslo-Bergen written language corpus; based on their calculations, formulaic language makes up approximately fifty-five per cent of the speech and writing of competent language users (Erman–Warren, 2000). Another research showed that multiword speech made up 28% of the spoken and 20% of the written discourse studied, according to Biber et al. (1999). Lewis also concluded that "language consists of chunks which, when combined, produce continuous coherent text" (Lewis, 1997: 7). In her book, *Fluency in Native and Nonnative English Speech* (2013), Götz writes about the necessity for lexical units, which she calls *multiword sequences*. She concludes that these multiword sequences are learned in childhood as a routine and develop in adulthood. They do not

require much attention during speech. It does not require cognitive effort to use or extend each utterance. Research examining first language acquisition has also concluded that formulaic sequences are first memorised without analysis, and children only begin to analyse them later (Tomasello, 2003: 305–307).

Among the many types of research that deal with this topic, if we only take into account the ones listed above, we can already conclude that formulaic language use is indeed an essential part of communication. Competent language users know and actively use a significant amount of lexical units. So for language learners, using these units would also be important (Siyanova-Chanturia–Pellicer-Sánchez, 2019: 1). This idea is the basis of a larger project, of which the present research is also a part. The main aim of the project is to develop teaching material for children who are heritage language speakers of Hungarian, learning in the so-called Sunday or Weekend schools around the world.

To achieve the project's main aim, we are building a children's spontaneous speech corpus, which is needed to inform the teaching material. For several reasons, using corpora as a source in preparing teaching materials is important. In language teaching, corpora were usually used to create dictionaries for language learners. However, more and more teaching materials are created using them today because "in order to become a competent language user, it is essential that students become familiar with the expressions used by native speakers in everyday situations" (Szita–Pelcz, 2017: 263). Corpus-informed teaching materials reflect actual language use, and this way, they are effective tools for language learning. Therefore, we are basing the teaching material – among other sources – on the KorSzak Child Language Corpus and its examination. One research contributing to the realisation of the project's main aim is the present research on teenagers' formulaic language use.

Definition of formulaic sequences and their features

According to Wray (2019: 267), a formulaic sequence refers to any multiword string that is perceived by the agent (e.g., the language learner) to have an identity or usefulness as a single lexical unit. Formulaic language use in more detail is defined as follows:

"[Formulaic language is] a sequence, continuous or discontinuous, of words or other elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis by the language grammar" (Wray, 2002: 9).

Numerous terms can be found for this phenomenon in the literature. In her book, Wray (2002) collected more than fifty expressions that describe different aspects of formulaic language use. Among the fifty expressions, some emphasise the *meaning* (e.g., "idiom", "unit of meaning") and its structure (e.g. "sentence stem"), and others emphasise their *fixedness* (e.g., "multiword unit")

(Hunston, 2022: 102). Although there is a nuance of differences between them, they all try to describe the same phenomenon: they are *groups of words that often occur together in each other's company*.

In addition to formulaic sequences, the terms *lexical chunks*, *lexical bundles* and *multiword expressions* are mainly used in the English literature. According to Siyanova-Chanturia–Pellicer-Sánchez (2019: 2), it is best to use the term formulaic sequences or formulaic language use, because it can also include single-word items such as *exclamations* (e.g., hurrah) or various *speech formulas* (e.g., yeah), while if we use for example the notion multiword expressions, the above mentioned would be excluded from the definition, even though they function similarly to more extended multiword units.

The main characteristic of formulaic sequences is that they are holistically stored and recalled from memory, thus reducing the cognitive load (Wray, 2002). Besides the characteristic of being holistically stored, there are four other features of formulaic language: *frequency*, *familiarity* and *predictability*, *fixedness*, and *pragmatic function*, which are also important (Siyanova-Chanturia–Pellicer-Sánchez, 2019: 3).

Frequency is considered one of the most defining attributes, but research results show a low correlation between frequent formulaic sequences and the sequences learned by the studied group (cf. Siyanova-Chanturia –Pellicer-Sánchez, 2019: 4).

According to Siyanova-Chanturia-Pellicer-Sánchez, **familiarity**, convention, and **predictability** by the community are much more determining factors than that. An example of the latter is reading, during which the reader predicts the following words and even jumps in the text, thereby speeding up their reading speed (Siyanova-Chanturia–Pellicer-Sánchez, 2019: 4).

Based on their **fixedness**, these prefabricated or formulaic sequences can be fixed or semi-fixed, which means their parts are variable. For example, in Hungarian:

(1) őszintén szólva ('to be honest')

(2) jó emlékem van a *NOUN+-val/-vel* kapcsolatban ('I have good memories connected to NOUN')

Of the two examples above, the first is a fixed formulaic sequence, while the second is a partially fixed one. From a language learner's point of view, it is important to note that, in addition to making our speech more natural, such partially fixed formulaic sequences have a great communicative value since we only have to learn them once. However, they can be used in several ways and sometimes in several contexts.

Another key feature of formulaic sequences that makes them worth learning is that we often use them in **pragmatic functions** during our conversations.

(3) Ja, értem. ('Yeah, I see.')

(4) Én is egyetértek az XY-val/-vel. ('I also agree with Sb')
(5) Nekem az lenne az első kérdésem, hogy… / Nekem az első kérdésem az lenne, hogy… (' My first question would be that...')

There are expressions that we use during interactions, for example, to *maintain communication* (3), to *express our agreement* (4) or to *organise our discourse* according to our communication goals (5) (Siyanova – Chanturia – Pellicer – Sánchez, 2019: 5).

Formulaic sequences in language acquisition

According to usage-based approaches to language acquisition (cf. Langacker, 1987; Bybee, 1985, 1995; Croft, 2001; Tomasello, 2003, 2009, 2015), a central element of first language acquisition is the use of formulaic language. Since the rise of corpus linguistics research, there is no doubt that formulaic language use is a significant part of children's language and nursery language, i.e., child-directed speech. Several studies have been carried out on this topic, which shows that child-directed language is full of formulaic units (cf. Bannard & Matthews, 2008; Theakston - Lieven, 2017). These formulaic units are memorised by children after hearing them and are later rehearsed and used. In their experiment, Bannard and Matthews (2008) not only analysed the language directed towards children but also went further to investigate the use of formulaic language by children in more detail. Three-year-old children were asked to repeat certain words they knew and similar but unfamiliar words. The children were naturally more effective and faster at repeating items that they had heard several times in their everyday lives.

In addition to the research described above, the process of grammatisation (the term is also used in the form of grammaticalization cf. Dér, 2019), during which, in a general sense, a lexical item gradually acquires grammatical status, and which is in many ways the macro-level equivalent of the micro-level process during which children acquire the syntactic structure of language (Dörnyei, 2009: 210). According to Tomasello (2003: 5), during communication, words are interwoven into sequences, forming patterns of use that later solidify into grammatical structures. Ellis and Larsen-Freeman (2006: 567) argue that the process of grammatisation involves the automation of frequently occurring sequences of linguistic elements, which can lead to the emergence of syntactic constructions and then to changes in function as a result of frequent encounters. Frequency, however, plays an important role in language change and, at the micro-level, in language acquisition. According to researchers in usage-based theories, the pattern-finding function of children's language processing systems, the inference of regularities from memorised constructions, is strongly dependent on the frequency of patterns (Ellis, 2002: 144). Ellis's idea is confirmed by Bybee (2008), who writes that psycholinguistics, cognitive and functional linguistics,

computational linguistics, corpus-based analyses, and discourse analysis have all come to the realisation that linguistic knowledge is firmly based on linguistic experience, and that frequency of use is a fundamental determinant of the grammatical properties of language. Larsen-Freeman (2002: 281), however, points out that frequency alone cannot explain children's language acquisition (cf. Steinkrauss, 2017), something else is needed, which she calls probabilistic tendencies. This idea is based on Bob, Hay and Jannedy's book *Probabilistic Linguistics (2003)*, in which they explain that language learning should not be conceived as a minimal set of categorical rules or constraints, but as a set of gradient rules characterized by a statistical distribution (Dörnyei, 2009: 219). This implies that, in addition to frequency, the predictability of linguistic patterns and structures also plays a significant role, and that, contrary to previous theories, grammatical rules are associated with the probability of use. Thus, it is not the structure that is linguistically possible that is recorded, but the one that is thought to be linguistically probable, the one that has been encountered repeatedly in that context, in the company of already known linguistic elements.

The importance of formulaic language in language teaching

As mentioned earlier, formulaic language use is an essential part of the communication of competent language users, but it is also important for language learners. Numerous recent studies have been devoted to lexical units and formulaic language use. Formulaic language has been proven effective in developing the ability to communicate in a second language and contributes to speech fluency (Wray &Fitzpatrick, 2008). Segalowitz (2010: 126) states that "the ability to correctly use formulaic sequences contributes to the nativelike naturalness of speech, and to modulating the message-processing load to make communication easier and more efficient". Language learners who cannot use these lexical items properly will not be able to benefit from the use of such sequences, and this deficit may increase their speech processing burden, which may compromise their fluency. Hill (2000) also claims that learners who lack collocational competence employ longer, wordier phrases with grammatical faults and struggle with comprehension frequently. Using these formulaic sequences, by using collocations and expressions similar to those of competent language users, supports the fluency of speech and the proper use of the language (Kirk, 2014: 105). Lewis's Lexical Approach (1993) is based on these basic ideas. However, formulaic language has played a significant role in language teaching since the spread of the audio-lingual method (Tavakoli, 2020: 32). Even much earlier, Harold Palmer stated in 1925 about the English conversational language that the basic guideline for improving it may be to memorise groups of frequent, useful words (1925, 1999: 185). However, the active use of formulaic sequences improves language learners' receptive and productive skills. It is due to the fact that the recognition of frequently repeated

lexical units enables faster processing of linguistic input. It has been shown that language learners recognise words faster when they hear them in the company of words with which they normally appear.

Similarly, eye-tracking studies (Siyanova-Chanturia et al., 2011; Pellicer-Sánchez et al., 2022) have also shown that test subjects could read paragraphs that consisted of familiar lexical units faster. We can say that formulaic sequences are of fundamental importance from the point of view of language processing and language production. Their use allows our productive skills and our language use to be natural, fluent and accurate, and they also help with the development of receptive skills, reading and listening comprehension. In summary, formulaic language use is significant in the field of language learning and teaching because it:

- frequently occur in competent language user's language,
- aids fluency in speaking and writing,
- aids accuracy,
- makes learners use the target language more naturally,
- makes comprehension of texts easier, as it eases the load for the reader or listener.

Language corpora informing teaching material

As a result of the recognition of the importance of corpus use, more and more corpus-informed teaching materials are now appearing in language textbooks. Whatever the language, it can be argued that the use of corpora as a resource is important in the writing of curricula for several reasons (McCarthy - McCarten, 2022). One of the most important is that, in order to become competent language users, it is essential that learners become familiar with the expressions that native speakers use in everyday situations (Szita - Pelcz, 2017: 263). In turn, the natural language use of native speakers can be easily observed by relying on spoken and written language corpora (Conrad, 2000: 548). When the authors interpret their corpus research, McCarthy says that they have "three overarching goals in mind:

1. to identify authentic, motivating language,
2. to weave these findings into a carefully designed curriculum,
3. and to create textbooks that are familiar in structure and easy to use" (McCarthy, 2004: 15).

The use of corpora can support the work of curriculum developers in several areas (cf. McCarthy - McCarten, 2022). Using them can help avoid over-reliance on intuition and thus avoid misrepresented language use (McEnery - Xiao - Tono, 2006), help to create a levelled lexicogrammatical syllabus, and help to select appropriate texts and real-life situations in which language learners can practice the language elements they have learned (McCarten, 2010: 415;

McCarthy - McCarten, 2022). By examining the frequency of language forms, corpus linguistics can also help to make decisions about how the curriculum will reflect real language use (Conrad, 2000). In addition, the use of corpora can be very useful in other areas. These include the selection of useful vocabulary, the relationship of vocabulary to different text types (formal - informal style, written or spoken language), grammatical patterns (Kaltenböck - Mehlmauer - Larcher, 2005), and the observation of the use of discourse markers (McCarten, 2010). The use of corpora also facilitates the work of authors in areas such as determining the proportion of the phenomenon under study in a text or selecting the order of the linguistic forms to be studied (Meunier - Reppen, 2015: 501). In addition, Biber and Reppen suggest that authors of teaching materials should draw on data from frequency studies to increase the meaningful linguistic input available to learners (Biber - Reppen, 2002: 207). Authors should compare the vocabulary to be taught with the topic, the context in which competent speakers use it, and the grammatical patterns that often appear in their context, so that the texts in the corpora can serve as models for learners (Kaltenböck - Mehlmauer-Larcher, 2005: 72).

Crosthwaite (2019) mentions in his book that language teaching of children through the data-driven learning [DDL] method is not yet widely used and has only been studied by a few. The main reason for this is that language teachers find it too much of a task to introduce the computer programs required for data-driven language learning to younger learners. However, using corpora in language teaching would be beneficial to children, as well.

Not many pedagogical corpora were designed with the purpose of using it with children. Sinclair had planned to produce a language teaching corpus for primary school-age children in Scotland, but his death in 2007 meant he could not complete it. He wrote about the project, PhraseBox, in the local newspaper West Word:

"... it is like giving each pupil real-time access to a huge memory of all the different ways in which thousands of people have expressed themselves over several years, all instantly available in a highly organised presentation. Gradually, students are expected to internalise what they need of the resource and gather confidence in their ability to express themselves publicly; but the resource will always be available when it is needed" (Sinclair, 2006).

Later, others have also attempted to compile such corpora, mainly for teenagers. One such attempt was ELISA, the English Language Interview Corpus as a Second-Language Application (Braun, 2007), which consisted of 25 video interviews with native English speakers. Braun (2007: 322) tested the use of the corpus with twenty-six English language learners aged 14-15 for a month and found that the corpus-informed tasks created for it proved effective. A second pedagogical corpus for children, SACODEYL (System-Aided Compilation and Open Distribution of European Youth Language), was

developed between 2005 and 2008 as part of the European Union's Minerva project. The corpus was created to fill a gap in the corpus used in secondary school language teaching. The project website states, "SACODEYL sees itself as a pedagogical mediator in the language learning process of young Europeans, using ICT resources to provide opportunities for data-driven language learning based on a constructivist approach" (SACODEYL, 2008). Finally, a project in the pipeline on educational corpus for children exists. CorpusMate, developed by Peter Crosthwaite and Vít Baisa, provides simplified linguistic data analysis for children learning English as a second language in secondary schools. The project aims to integrate the best features of the available corpus tools into an easy-to-use digital environment. The corpus texts on the interface relate to secondary school and university subjects.

Methods and materials

About the corpus

The KorSzak Child Language Corpus, a dynamic corpus for pedagogical purposes, currently, in September 2022, contains seventy-three recordings of thirty-one children aged 11-15 (twelve boys and nineteen girls). The corpus is dynamic because it is constantly growing, and it is a corpus created for pedagogical purposes, which means the texts are annotated by predetermined topics. The main goal of corpus building is to create corpus-informed teaching material for children. The corpus contains more than 70,000 tokens and consists of sixty-four dialogues and nine monologues. The children-informants are classmates and friends learning in different schools in the countryside of Hungary. They are all monolingual Hungarian speakers, studying English or German as a foreign language in primary schools. They talk freely in pairs or small groups about a particular topic during the video and audio recordings. The task's duration was not defined, which is why there are recordings of 1-2 minutes and much longer ones, up to 45 minutes. The audio materials were transcribed using the speech recognition program called Alrite.[2] And after proofreading, they were uploaded to the Sketch Engine[3] interface.

Building the corpus began by defining the topics the children talked about during the recordings. A survey was conducted among 11-14-year-old children about what topics they like to talk about, what their favourite leisure activities are, and with whom they like to spend their free time. During the survey, in which 138 primary school children participated, they had to complete a mind map in pairs or small groups and answer open-ended questions. The topics were sorted according to age and frequency. Then we selected twelve of them (animals, dogs; trips; Harry Potter; hobbies: creative hobbies, sports;

[2] Website and more information: https://alrite.io/ai/hu/
[3] Website and more information: https://www.sketchengine.eu/

influencers; TV series; inventions, technical innovations; travel, talking about their own stories, food). For each topic, we created a mind map with short questions, and the purpose is that if the children get stuck during the recordings, they can get new ideas to continue by looking at the questions. (Baumann et al., 2021: 33-35). The process of recording the conversations started in the spring of 2020 and has been ongoing ever since.

Procedure

In order to identify formulaic sequences, corpus linguistic tools can be used. At the same time, the results cannot be obtained immediately using a single tool. When it comes to fixed lexical units, the so-called congram (i.e. Ngram with a variable end) searches can be used to find them. Another method is to find them manually from the concordance lines (Hunston, 2022: 102). In order to be able to establish that these word connections selected based on frequency are real formulaic sequences, specific criteria needed to be defined. Biber (2006), for example, looked for such lexical units (he refers to them as "lexical bundles") in university teaching materials and classroom language. The lexical units he found could be three or four words long, but he only used four-word units for his research. In addition, he also determined that the selected lexical units appear at least forty times in a corpus of one million words (Biber, 2006: 133–134). Since the corpus, I am using for the research is only a spontaneous speech corpus and since the Hungarian language has different features from English, it is necessary to define different criteria. Due to the agglutinating nature of the Hungarian language, I also list the two-word lexical units based on frequency in the first phase. Furthermore, I will examine the first five appearances due to the corpus size. Later, following the ratio defined by Biber (2006: 133–134), I plan to examine in detail only those lexical units that appear at least twenty-eight times in the corpus.

As for the formulaic language use, in the first current phase of the research, I only focus on lexical units consisting of several words and will analyse the one-word formulaic language use only later in the research. I examine the multiword units based on the frequency with the Sketch Engine N-grams search tool (cf. Biber, 2006), which generates frequency lists from token sequences. After I have selected the most frequently used formulaic language, I conduct concordance searches. Due to the word order characteristic of the Hungarian language, there may be expressions that the tool finds only with the second search or classifies them in separate groups. Here is an example of this issue:

(6) ezzel én is így vagyok

(7) én is így vagyok **ezzel/vele**

The above examples, which mean *'I think the same'*, clearly shows the challenges of working with Hungarian word order. The meaning of both sentences is the same, the children expressed their agreement on a particular

topic, but the search tool treated them as two separate N-grams during the first search due to the position of the pronoun 'ezzel', which means 'with this'. The pronoun 'ezzel' may be at the beginning or the end of this expression, while the other pronoun 'vele', which has a similar meaning ('with this or someone'), may be only at the end. Therefore, it is essential to examine the search results in detail and perform a second Key Word in Context (KWIC) concordance line analysis.

Table 1 Concordance line exact of 'én is így vagyok'

	Details	Left context	KWIC	Right context
1	doc#2	ɔn embertelen, vagy hogy mondjam. - Igen, ezzel	**én is így vagyok**	, hogyha már egyszer valamin ki kell próbálni, akk
2	doc#8	ıet kitalálni, mert nem ismered a személyiséget. -	**Én is így vagyok**	vele.</s><s>És milyen színű golden retriever lenn
3	doc#53	gymond bárkivel, akivel jól érzem magam, igen. -	**Én is így vagyok**	ezzel, mint az Amira, hogy én is bárkivel kimegyek
4	doc#53	yünk, akkor csak egyedül is szeretek sétálgatni. -	**Én is így vagyok**	ezzel a dologgal, hogyha családdal vagyunk, akkc
5	doc#60	ɣiket se nézem, én inkább az angol sorozatokat. -	**Én is így vagyok**	vele, mint az Eszter.</s><s>Igazából nem nagyon
6	doc#61	ɜm tudom abbahagyni, mivel izgalmas. - Hű ezzel	**én is így vagyok**	.</s><s>Én függővé válok és ez nagyon durva. - I
7	doc#68	n természeti látnivalók inkább jobban vonzanak. -	**Én is így vagyok**	vele, de például, amikor mentünk Firenzébe, akko

After the frequency analyses, as the last part of the process, I categorised the results obtained in this way according to the following speech acts: *expressing an opinion* (agreeing, disagreeing), *asking for an opinion*, *emphasising*, *repairing*, *doubting and expressing uncertainty.*

Results

During the present research, I found a total number of 1434 different multiword expressions, 945 expressions after lemmatization. Multiword lexical items are claimed to range from two to six words. However, this is only true for languages like English. In the initial stages, due to the agglutinating nature of the Hungarian language, the search tool found only a few 6-word, some 5 and 4-word units. However, most of the results were 3-2-word units.

Rank	Multiword expressions	Occurances
1	2-words	861
2	3-words	73
3	4-words	5
4	5-words	3
5	6-words	3

Table 2 Number of multiword expressions found in the corpus

Among the small number of 4-6-word findings, there are some useful semi-fixed (examples 8 and 9) and fixed expressions (example 10). Although these examples are not very frequent in the corpus, they are practical, and therefore it would be worthwhile to deal with them in more detail in a later phase of the research.

Example of a 6-word expression:

(8) jó emlékem van a sporttal kapcsolatban ('I have a good memory connected to sport/or another noun')

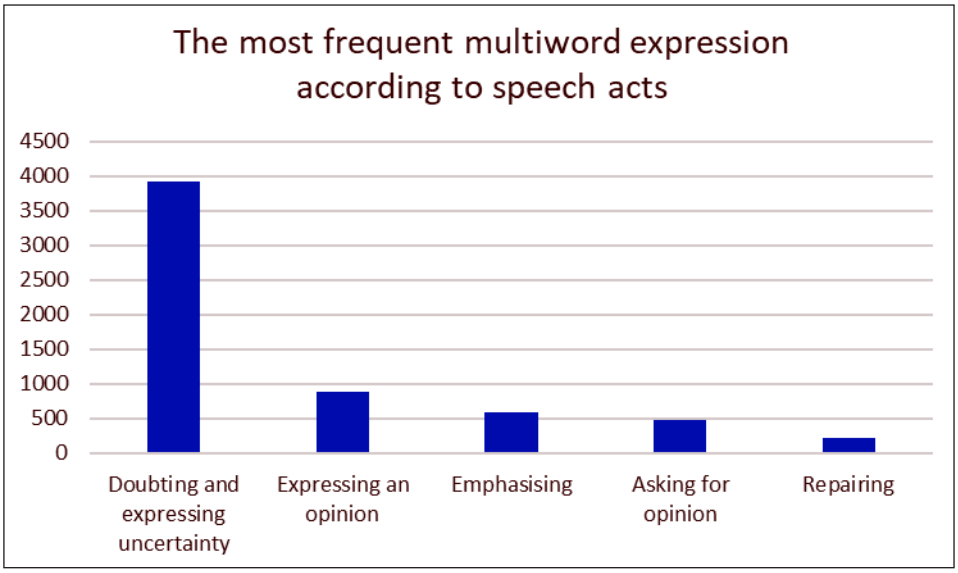
Example of a 5-word expression:

(9) általában a családommal szoktam kirándulni ('I usually go for a trip with my family / or another noun')

Example of a 4-word expression:

(10) semmi értelme nem volt ('it did not make any sense')

When examining the corpus, I found the most expressions belonging to the speech act *doubting and expressing uncertainty*.



Graph 1 The most frequent multiword expression according to speech acts

There are relatively few types of lexical units expressing this speech act, but they are found in the most significant number in the corpus. It is not only characteristic of children's speech but also of spontaneous speech itself since, unlike written communication, spontaneous speech is "real-time, improvised, and affects the capacity of the short-term memory of the listener and the speaker" (Andó, 2003: 98). For this reason, different lexical units are sometimes needed to spare time for the informants, so phrases such as *'I do not know'* can be used as time fillers. In the table below, different lexical units can be seen to

express uncertainty. The last two (4 and 5) are variations of the first two (1 and 2) completed with the word 'vagy', meaning 'or', which means they are also included in the first two findings.

Rank	Lexical unit	Translation	Hits	Frequency (Number of hits per million tokens)
1	nem (is) tudom	'I do not know'	275	3914.98
2	hogy (is) mondjam	'how should I say'	31	441.32
3	mit tudom én	'how should I know'	29	412.85
4	vagy nem (is) tudom	'or I do not know'	27	284.38
5	vagy hogy mondjam	'or how should I say'	18	256.25

Table 3 Multiword expressions showing 'doubt and uncertainty'

The second largest category was the *expression of opinion* due to the nature of the task. During the recordings of the conversations, children had to share their opinions on various topics, which is why the corpus contains many expressions related to this speech act. It is important to remember that children informants are friends and classmates. Consequently, they usually agree as they think similarly on specific topics. Even if they disagree, they only use lexical units expressing soft disagreement. We must be aware of this limitation of the research, but at the same time, it must also be noted that the circumstances did not allow for other types of recordings to be made for the time being.

Rank	Lexical unit	Translation	Hits	Frequency (Number of hits per million tokens)
1	ez / az igaz	'this/that is true'	23	327.43
2	hát én/nekem is	'well me too'	14	142.36
3	én is egyetértek	'I also agree'	8	113.89
4	(ezzel) én is így vagyok ezzel / vele	'I think the same'	7	99.65
5	igen, (az/ azok) abszolút	'yes, absolutely'	7	99.65
6	(én is) egyet tudok érteni	'I can agree, too'	6	85.42
7	én is inkább	'I would rather, too'	6	85.42
8	nekem is hasonló a véleményem / a helyzet / mint…-nél	'I have the same opinion'	4	42.71

Table 4 Multiword expressions showing agreement (the subcategory of expressing an opinion)

	Details	Left context	KWIC	Right context
1	doc#28	az utálódással kapcsolatban sajnos van, amikor	**egyet tudok érteni**	.</s><s>Nekem is van az osztályból, sőt a másik
2	doc#39	resszt. - Hát én ezzel a kapcsolattárssal teljesen	**egyet tudok érteni**	, meg mondjuk például, hogyha lehullott igazából
3	doc#39	rt kreatívabbak a gyerekek. - Ezzel én is teljesen	**egyet tudok érteni**	.</s><s>Szerintem is a felnőtteknek kicsit kevese
4	doc#39	át igen, foglalkozott vele. - Én is mindkettőtökkel	**egyet tudok érteni**	.</s><s>Szerintem is sokkal nagyobb értéke van
5	doc#60	an, másik világnak lehetek a része. - Ezzel én is	**egyet tudok érteni**	, szerintem jó kikapcsolódás.</s><s>És ha pihen
6	doc#60	vagy ilyesmi, ami egyébként meg jót tesz. - Én is	**egyet tudok érteni**	mindkettőtökkel, hogy ha nagyon sokat nézzük, a

Table 5 One of the multiword expressions to express agreement

Rank	Lexical unit	Translation	Hits	Frequency (Number of hits per million tokens)
1	(így) annyira nem	'not so much'	39	555.22
2	de szerintem ez/az	'but I think this'	10	142.36
3	nem azt mondom, hogy	'I am not saying that'	8	113.89
4	én / nekem nem nagyon	'not so much for me'	7	99.65
5	de szerintem nem	'but I do not think so'	3	42.71
6	hát nekem nem	'well not for me'	3	42.71

Table 6 Multiword expressions showing (soft) disagreement (the subcategory of expressing an opinion)

Closely related to this speech act is the category of opinion requests. The children informants did not use many variations of this speech act, but the following examples appeared several times.

Rank	Lexical unit	Translation	Hits	Frequency (Number of hits per million tokens)
1	Szerinted az fontos / lényeges, (hogy)…?	'do you think that is important'	34	484.03
2	Mit gondolsz azokról / arról, hogy…?	'what do you think about'	8	113.89
3	És szerinted…?	'and what do you think'	9	128.13
4	Neked mi a kedvenc…?	'what is your favourite'	2	28.47
5	Neked mi a véleményed…?	'what is your opinion'	2	28.47

Table 7 Multiword expressions of the speech act ,asking of an opinion'

Emphasis is expressed in many different ways, but the most typical are *'de még akkor is'*, *'és igenis'* and *'semmiképp(en) sem'*. The children used the following lexical units in the corpus:

Rank	**Lexical unit**	**Translation**	**Hits**	**Frequency (Number of hits per million tokens)**
1	az nem + Object/ Adjective/ Possession	'that is not'	41	583.69
2	(de még) akkor is	'but even then'	36	512.51
3	mennyire + Adjective	'how…'	26	370.14
4	pont a(z) …-ról/-ről (már) beszéltünk	'that is what we were talking'	5	71.18
5	és igenis	'igenis' is used for expressing the contrary of something	4	56.95
6	semmiképp se(m)	'by no means'	3	42.71
7	mindegyik ugyanolyan fontos / aranyos	'they all are equally important/nice…'	2	28.47

Table 8 Multiword expressions of the speech act 'emphasis'

Just as *doubting and expressing uncertainty* is characteristic of spontaneous speech, so is *'repairing'*, which is why this category also brought a relatively significant number of hits. The children used the following multiword units.

Rank	**Lexical unit**	**Translation**	**Hits**	**Frequency (Number of hits per million tokens)**
1	tehát, hogy	'so that'	16	227.78
2	tehát nem	'so not'	8	113.89
3	nem feltétlenül, (hanem)	'not necessarily'	7	99.65
4	mármint, hogy (nem)	'I mean that'	5	71.18

Table 9 Multiword expressions of the speech act 'doubting and expressing uncertainty'

Suppose we collect the lexical units categorised according to the different speech acts. In that case, we can see that overall, the most frequently used ten multiword lexical units in the KorSzak Child Language Corpus are the followings:

Rank	Lexical unit	Translation	Hits	Frequency (Number of hits per million tokens)	Speech act
1	nem (is) tudom	'I do not know'	275	3914.98	doubting and expressing uncertainty
2	az nem + Object/ Adjective/ Possession	'that is not'	41	583.69	emphasising
3	(így) annyira nem	'not so much'	39	555.22	expressing an opinion (disagreement)
4	(de még) akkor is	'but even then'	36	512.51	emphasising
5	Szerinted az fontos / lényeges, (hogy)…?	'do you think that is important'	34	484.03	asking for an opinion
6	hogy (is) mondjam	'how should I say'	31	441.32	doubting and expressing uncertainty
7	mit tudom én	'how should I know'	29	412.85	doubting and expressing uncertainty
8	mennyire + Adjective	'how…'	26	370.14	emphasising
9	ez / az igaz	'this/that is true'	23	327.43	expressing an opinion (agreement)
10	tehát, hogy	'so that'	16	227.78	repairing

Table 10 The most frequent multiword lexical units in the KorSzak Child Language Corpus

Discussion and conclusion

The primary purpose of the current study on the KorSzak Child Language Corpus, which is a dynamic, spontaneous speech corpus with a pedagogical purpose, was to learn and categorise the multiword lexical units most frequently used by the informants according to speech acts. The research was necessary

to show the first directions for preparing a Hungarian teaching material being edited for children who are heritage language speakers of Hungarian. Using the research results for the teaching material is necessary because corpus-informed teaching materials based on corpus linguistic investigations are more effective since they reflect natural language use. Just as it is for adult students, it is also essential for children to know the language use of their L1 Hungarian-speaking peers to use their acquired knowledge in a target language environment easily. The examination of formulaic language contributes to the knowledge of natural language use because it is known from several studies (cf. Altenberg, 1998; Erman - Warren, 2000) that these lexical units appear in a large proportion in the speech of competent language users. Research shows that children learn these formula-like sequences all at once without analysing them (Tomasello, 2003: 305–307). Formulaic sequences can be similarly mastered by second or heritage language learners, as learning them brings many benefits. Among others, the two most important benefits of learning formulaic sequences are the following:

1) It develops productive skills (speaking and writing comprehension) because the time and energy freed up by recalling the holistic stored units from memory can be utilised in other areas. Language learners become more fluent by using these sequences.

2) It develops receptive skills (reading, listening comprehension). Since the recognition of frequently repeated lexical units enables faster processing of linguistic input, if we know a collection of formulaic sequences during reading and listening, we can create predictions by which we can understand texts faster and more successfully. Similar to competent language users.

In the first phase of the research, multiword lexical units were examined. Due to the agglutinating nature of the Hungarian language, most of these formulaic sequences consist of two or three words. However, we can also find examples of multiword expressions, including 4-6 words. The present research shows that five speech acts appear most often in the KorSzak Child Language Corpus. Based on their order of frequency, they are the following:

1. doubting and expressing uncertainty,
2. expressing an opinion (agreeing, disagreeing),
3. emphasising,
4. asking for an opinion,
5. repairing.

The most frequent speech act with a relatively significant number of hits (275) is *doubting and expression of uncertainty*. However, it should be noted that children often use multiword lexical units in this category as time fillers while thinking during a conversation. This aspect of the expressions used should be examined in more detail. The second most frequent category is *expressing an opinion*, and within it, the subcategories of *agreement and disagreement*.

Considering the expressions belonging to the disagreement subcategory, it should be mentioned that the relationship of the informants to each other is friendship, which influences the results since mostly soft disagreement expressions can be found among them.

Formulaic sequences selected on the basis of frequency are used in several ways in the teaching material. I will only mention a few because this could be the subject of a separate study. On the one hand, they are taken into account in the didacticization of spoken language texts, the frequent elements are not taken out of the texts but are presented several times in several contexts so that learners notice, practice and later use the expressions themselves. In speaking tasks, these expressions are used as a model, facilitating learners' linguistic production, as they do not have to compose their whole utterance themselves but can select parts of it from a database of frequently used formulaic language. This speeds up their speaking and comprehension and allows them to concentrate on the relevant information in their conversations, which leads to developing their fluency.

Limitations of the study

While this study contributes valuable insights into the role of formulaic sequences in teenagers' speech productions, it is important to acknowledge certain limitations that may have influenced the findings and implications of the research.

Firstly, the recordings for this study were collected from two counties in Hungary. As a result, the sample may not be fully representative of the entire population of Hungarian-speaking children. Hungary's regional and cultural variations might affect formulaic sequences' frequency and usage patterns. Therefore, caution should be exercised when generalizing the results to the broader Hungarian-speaking population.

Secondly, the recordings in the corpus are not balanced, with certain topics having a higher number of recordings (e.g., Animals) compared to others. This imbalance in the data might introduce a bias in the analysis. Future research should aim to collect a more balanced and diverse dataset to mitigate this limitation.

Another limitation of the study relates to the inclusion of monologues in the corpus. While monologues can provide valuable insights into individual language production, they may differ in terms of formulaic sequence usage compared to dialogues. Including monologues alongside dialogues might introduce data variability and could affect the overall analysis and interpretation of formulaic sequences. Future studies could consider separating monologues and dialogues for more focused analysis or explore the specific characteristics and functions of formulaic sequences in each type of speech.

Lastly, the categorization of formulaic sequences in this study was conducted by a single researcher. Although efforts were made to ensure reliability and accuracy, the categorization process could benefit from the involvement of multiple researchers to enhance inter-rater reliability.

The obtained results are only partial results of the first phase, but by getting to know the preliminary results and limitations of the research, we got closer to realising the project's main goal. Further investigations are needed in the next period and the following phases. It is necessary to examine the expressions that appear in the categories of individual speech acts in more detail, conduct further frequency studies, and analyse formulaic language use, taking into account the characteristics of the Hungarian language.

References

Altenberg, B.: 1998, On the phraseology of spoken English: the evidence of recurrent word-combinations, In A.O. Cowie (Ed.), *Phraseology: theory, analysis and application*, Oxford: Oxford University Press, 101–122.

Andó É.: 2003, Beszélt nyelvi narratívumok szerkezeti összetevőinek és beszédtempójának összefüggése. In Tóth Szergej (Ed.): *Nyelvek és kultúrák találkozása. A XII. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus kiadványai III.,* Szeged, 98–103. web: https://manye.hu/wp-content/uploads/2020/12/Toth-Szergej-szerk.-NYELVEK-ES-KULTURAK-TALALKOZASA.pdf (26.09.2022)

Bannard, C., Matthews, D.: 2008, Stored word sequences in language learning: The effect of familiarity on children's repetition of four-word combinations. *Psychological Science*, 19(3), 241–248.

Baumann T., Majoros J., Pelcz K., Schmidt I., Szita Sz., Vermeki B.: 2020, Bemutatkozik a Korpusznyelvészeti és Szakmódszertani Munkacsoport. *Hungarológiai Évkönyv* 21: 1-2, 32-41.

Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S. and Finegan, E.: 1999, *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow: Longman

Biber, D., Reppen, R.: 2002, What does frequency have to do with grammar teaching? *Studies in Second Language Acquisition*, 24, 199–208.

Biber, D.: 2006, *University Language: A Corpus-based Study of Spoken and Written Registers*. Amsterdam: Benjamins.

Bod R. Hay J., Jannedy S.: 2003, *Probabilistic linguistics*. MIT Press.

Braun, S.: 2007, Integrating corpus work into secondary education: From data-driven learning to needs-driven corpora. *ReCALL*, 19 (3), 307–328.

Bybee, J.: 2008, Usage-Based Grammar and Second Language Acquisition. In: Robinson P. J., Ellis, N. C. (Eds.). *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. Routledge.

Bybee, J.: 1985, *Morphology: A study of the relation between meaning and form*. Amsterdam: John Benjamins.

Bybee, J.: 1995, Regular morphology and the lexicon. *Language and Cognitive Processes*, 10 (5), 425–455.

Conrad, S.: 2000, Will corpus linguistics revolutionize grammar teaching in the 21st century? *TESOL Quarterly*, 34, 548–560.

CorpusMate: 2023, *Information*. Web: https://corpusmate.baisa.cz/info (Utoljára megtekintve: 2023.04.11).

Croft, W.: 2001, *Radical Construction Grammar: Syntactic Theory In Typological Perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Crosthwaite, P. (Ed.): 2019, *Data-Driven Learning for the Next Generation: Corpora and DDL for Pre-tertiary Learners*, Routledge.

Dér Cs. I.: 2019, *Grammatikalizáció*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Dörnyei, Z.: 2009, *The Psychology of Second Language Acquisition - Oxford Applied Linguistics*. Oxford University Press.

Ellis, N. C., Larsen-Freeman, D.: 2006, Language Emergence: Implications for Applied Linguistics--Introduction to the Special Issue. *Applied Linguistics*, 27(4), 558–589.

Ellis, N. C.: 2002, Frequency effects in language processing: A Review with Implications for Theories of Implicit and Explicit Language Acquisition. *Studies in Second Language Acquisition*, 24 (2), 143–188.

Erman, B., Warren, B.: 2000, The idiom principle and the open choice principle, *Text & Talk*, 20(1), De Gruyter Mouton, 29–62.

Hill, J.: 2000, Revising priorities: from grammatical failure to collocational success. In Lewis, M. (Ed.) *Teaching Collocation: Further Developments in the Lexical Approach*. London: Heinle Cengage Learning, 47-67.

Hunston, S.: 2022, *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaltenböck, G., Mehlmauer-Larcher, B.: 2005, Computer corpora and the language classroom: on the potential and limitations of computer corpora in language teaching. *ReCALL*, 171, 65–84.

Kirk, S.: 2014, Addressing Spoken Fluency in the Classroom. In Muller, T. (2014). *Exploring EFL fluency in Asia*. 101–119.

Langacker R. W.: 1987, *Foundations of cognitive grammar*. Stanford University Press.

Larsen-Freeman, D.: 2006, The Emergence of Complexity, Fluency, and Accuracy in the Oral and Written Production of Five Chinese Learners of English. *Applied Linguistics*, 27 (4), 590–619.

Lewis M.: 1993, *The lexical approach: the state of elt and a way forward*. Language Teaching Publications.

Lewis, M.: 1997, *Implementing the Lexical Approach*. Hove: Language Teaching Publications.

McCarthy M.: 2004, *Touchstone–From Corpus to Course Book*, Cambridge: Cambridge University Press.

McCarthy, M., McCarten, J.: 2022, Writing corpus-informed materials. In: Norton, J., Buchanan, H. (Eds.). *The Routledge Handbook of Materials Development for Language Teaching*. Routledge. 170–183.

McEnery, T., Xiao, R., Tono, Y.: 2006. *Corpus-based language studies: An advanced resource book*. London: Routledge.

Meunier, F., Reppen, R.: 2015, Corpus versus non-corpus-informed pedagogical materials: grammar as the focus In: *The Cambridge Handbook of English Corpus Linguistics*, Biber, D., Reppen, R. (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press.

Nattinger, J.R., DeCarrico, J.S.: 1992, *Lexical Phrases and Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press.

Palmer, H.: 1925, Conversation: The fundamental guiding principle for the student of conversation, In: Smith, R.C. (1999) *The Writings of Harold E. Palmer: An Overview*, Tokyo: Hon-no-Tomosha. web: http://homepages.warwick.ac.uk/~elsdr/WritingsofH.E.Palmer.pdf (12.06.2022)

Pawley, A., Syder, F.H.: 1983, Two puzzles for linguistic theory: Native-like selection and native-like fluency. In: Richards, J., Schmidt, R. (Eds), *Language and Communication*, London: Longman. 191–226.

Pellicer-Sánchez, A., Siyanova-Chanturia, A., Parente, F.: 2022, The effect of frequency of exposure on the processing and learning of collocations: A comparison of first and second language readers' eye movements. *Applied Psycholinguistics*, 43(3), 727-756. doi:10.1017/S014271642200011X

SACODEYL: 2004-2008, http://webapps.ael.uni-tuebingen.de/backbone-search/faces/search.jsp

Segalowitz, N.: 2010, *Cognitive bases of second language fluency*. New York, NY: Routledge.

Sinclair, J.: 2006, A language landscape. *West Word*. Web: www.westword.org.uk/jan2006.html (Utoljára megtekintve: 2022.08.02.)

Siyanova-Chanturia, A., Pellicer-Sanchez, A.: 2019, *Understanding formulaic language: A second language acquisition perspective*. New York, NY: Routledge.

Siyanova-Chanturia, A., Conklin, K., Schmitt, N.: 2011, Adding more fuel to the fire: An eye-tracking study of idiom processing by native and nonnative speakers, *Second Language Research*, 27 (2), 1-22.

Steinkrauss, R.: 2017, 5. L1 acquisition beyond input frequency. In: Evers-Vermeul, J., Tribushinina, E. (Eds.). *Usage-Based Approaches to Language Acquisition and Language Teaching.* Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 117–142.

Szita Sz., Pelcz K.: 2017, Modellalapú nyelvoktatás – Természetes nyelvhasználat a tanteremben és a tantermen kívül. *THL: A magyar nyelv és kultúra tanításának szakfolyóirata,* 1–2., 262–269.

Tavakoli P., Wright C.: 2020, *Second language speech fluency: from research to practice.* Cambridge: Cambridge University Press.

Theakston, A., Lieven, E.: 2017, Multiunit Sequences in First Language Acquisition, *Topics in Cognitive Science*, 9, 588–603.

Tomasello, M., Dweck, C. S., Silk, J. B., Skyrms, B., Spelke, E. S.: 2009, *Why we cooperate.* MIT Press.

Tomasello, M.: 2003, *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tomasello, M.: 2015, The usage-based theory of language acquisition. In: Bavin, E., Naigles, L. (Eds.). *The Cambridge Handbook of Child Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 89–106.

Wray, A., Fitzpatrick, T.: 2008, Why can't you just leave it alone? Deviations from memorised language as a gauge of nativelike competence. In: F. Meunier & S. Granger (Eds.), *Phraseology in foreign language learning and teaching*, Amsterdam: John Benjamins. 123–148.

Wray, A.: 2002, *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge: Cambridge University Press.

Wray, A.: 2019, Concluding Question, Why Don't Second Language Learners More Proactively Target Formulaic Sequences? In: Siyanova-Chanturia, A., Pellicer-Sanchez, A. (Eds.) *Understanding formulaic language: A second language acquisition perspective*, New York, NY: Routledge. 248 – 269.

FORMULAIČNI JEZIK U GOVORNOM KORPUSU TINEJDŽERA

S a ž e t a k

Ovaj istraživački rad se bavi nedostatkom udžbenika na mađarskom jeziku za decu na osnovu istraživanja korpusa i nedostatkom nedavnih istraživanja upotrebe jezika kod dece, posebno u vezi sa formulačkim jezikom. Primarni fokus ove studije je ispitivanje formalnih sekvenci u spontanom govoru tinejdžera. Prethodna istraživanja su pokazala da iskusni korisnici jezika često koriste fiksne ili polufiksne leksičke jedinice u svom diskursu. Ove formulaične sekvence igraju ključnu ulogu u komunikaciji zbog svoje koherentnosti i svojstava koja poboljšavaju tečnost. Usvajanje takvog formulačnog jezika takođe može od velike koristi učenicima koji uče jezik, jer omogućava prirodniju proizvodnju i tečnost govora. Shodno tome, neophodno je temeljno istražiti i uključiti ove formulne sekvence prilikom sastavljanja obrazovnih materijala za nastavu jezika.

Metodologija korišćena u ovom istraživanju zasnovanom na korpusu oslanja se na korišćenje korpusa dečijeg jezika KorSzak, pedagoškog korpusa govornog jezika posebno dizajniranog za razvoj kurikuluma. Korpus sadrži dijaloge i monologe dece uzrasta 11–15 godina, koji govore o određenim temama.

Nalazi ove studije pružaju vredan uvid u upotrebu formulačnog jezika od strane mađarske dece, čime se informišu o razvoju delotvornih materijala za učenje jezika za ovu ciljnu populaciju. Tokom ove faze istraživanja identifikovali smo skoro hiljadu sekvenci, koje su kategorisane u sledeće grupe na osnovu njihovih pragmatičnih funkcija: izražavanje sumnje i neizvesnosti, prenošenje mišljenja (slaganje, neslaganje), isticanje, traženje mišljenja i popravljanje. Najčešći govorni čin sa relativno značajnim brojem pogodaka (275) bila je sumnja i izražavanje nesigurnosti. Međutim, vredni izrazi se mogu koristiti u svakoj kategoriji kako bi se obogatili nastavni materijali namenjeni deci koja uče mađarski.

Ključne reči: korpusna lingvistika, dečji jezik, spontana govorna produkcija, formulački jezik, tečnost jezika

Марко Д. Весић[1]
Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности,
студент

О ТЕОРИЈАМА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ: ПРИСТУПИ/ПРЕСТУПИ ТЕОРИЈСКИХ ПАРАДИГМИ, ФИЛОЗОФСКИХ МЕДИЈАЦИЈА И МИТОЛОГИЈА

Теорије савремене уметности које данас препознајемо као најутицајније постају доминантне деведесетих година прошлог и почетком овог века, те представљају реакцију на инертни простор постмодернизма и неадекватне теоријске платформе које нису биле у способности да идентификују и објасне нову уметност односно онто- и филогенезу *уметности у настајању*. Теорије које ће бити у фокусу нашег аналитичког погледа могу се сврстати у три категорије. Реч је о филозофским медијацијама, парцијалним дискурзивним праксама и теоријским парадигмама које ће, као такве, бити представљене у интегралном прегледу. Наш циљ је, у извесном смислу, методолошко разграничење научних и ненаучних приступа те критички осврт на теорије савремене уметности кроз преиспитивање темељних методолошких услова за (про)научну анализу социо-културалних феномена. Фундаментално питање *уметности у настајању* односно актуелне уметничке продукције јесте и питање њеног односа према савремености – на који начин је савременост уписана у једно уметничко дело схваћено као тачка пресека различитих димензија друштвености (политике, културе, економије итд.) са свим антагонизмима и конфликтима које рефлектује и чини видљивим у друштвеном простору? Преглед и критички поглед на теорије савремене уметности пружиће нам прилику да сагледамо динамичку природу савремених уметничких пракси и њихову зависност од локалног и глобалног социо-културалног контекста у коме настају, постоје и временом постају део архива прошлости.

Кључне речи: савремена уметност, филозофија/теорија, социологија кул-туре, научна парадигма, локално/глобално

[1] Контакт подаци: vesic.marko9@gmail.com

Увод

Нетривијално према својој природи, питање *савремености* и њених историјских граница поставља се као један од императива анализе савремених уметничких пракси. Реч је о покушају да се омеђи друштвено-историјски те културални контекст фило- и онтогенезе уметничких дела (као простор услова и могућности њихове продукције) у покушају да се успешно одговори на питање – Шта је савремена уметност? Перманентно *кретање* садашњег тренутка, у методолошком смислу, на историјској скали представља далеко мањи проблем од питања краја оног што му је претходило; омеђити прошлу епоху, макар и у крајње техничком смислу, подразумева разматрање *услова* таквог методолошког реза са свешћу да између нас и (ближег или даљег?!) *садашњег* тренутка заправо не постоји историјска дистанца. Сматрајући, ипак, да би сваки људски акт иницијално био обесмишљен уколико бисмо прихватили премису непредиктабилности и темељне неспознатљивости тренутка у коме постојимо, наредне редове посветићемо разумевању оног (или овог) *сада* спрам његових граница и егзистенцијалних услова, пре свега иза угла филозофије и теорије уметности.

In medias res: ка конструкцији савремености

Иако мисао о постмодернизму као актуелној друштвено-историјској парадигми не јењава како у академским, тако ни у оквирима популарне културе, мишљења смо да се стварност од деведесетих година прошлог века умногоме променила те да је, сходно томе, потребно извршити својеврсну ревизију оваквог становишта. Док се модернизам у својој перманентној промени могао описати крилатицом *новије од новог*, постмодерна је оличена у идеји *краја историје*. Остајући подељена између западног света и Гвоздене завесе, постмодерна је свет мислила као простор симултаних различитости, парцијалних и несводивих дискурса, без општег друштвеног наратива и унутрашњег сукоба – што није представљало објективу друштвену стварност знајући да је поменути период праћен већим или мањим друштвеним трансформацијама у пољу економије, културе и политике (Батлер 2007: 16).[2] О томе говоре редови француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара:

> Из овога се може извући песимистичан закључак: нитко не говори све ове језике, они немају универзални метајезик, пројекат систем-субјект је пропао, пројекат ослобођења нема никакве везе са знаношћу.
>
> (Лиотар 2005 : 58)

[2] У овом одељку рада, како напомиње и његов наслов, биће речи о *конструкцији* постмодерне у односу на савременост чему ћемо се критички вратити у последњем поглављу.

Размишљајући на овом трагу, показује се да ће савременост поново покренути точак историје (под окриљем неолибералних струјања), а то значи редефинисати однос појединца и система са свим његовим унутрашњим антагонизмима и аберацијама – на историјском размеђу колективне и личне одговорности те транзиције из једног великог *ми* у више појединачних *ја.*[3]

Кроки друштвених промена да се приказати падом Берлинског зида и његовим ефектима – реч је о *новом* историјском периоду свеопште либерализације, умрежавања и друштвеног отварања земаља у транзицији, успостављањем сарадње Запада и Истока на политичко-економском и културалном плану (Јансон, 2016 : 955). Под премисом технолошког и културалног развоја остварених, превасходно, процесом глобализације (некада називане вестернификацијом), свет се суочио са радикалним променама, док су инертни простор пост-историје и развој релативистичке (скептичке) филозофске мисли усмерене према познокапиталистичкој производњи и картезијанском идентитету били резервисани за постмодерну перспективу (Батлер 2007 : 18-19), савременост је термине симултаних различитости (идеја плурализма) заменила терминима *многострукости* – неизвесних друштвених, политичко-економских и културалних струјања у глобалном и децентрализованом свету као таквом. Успон либерализма, можда и највећег противника постмодерне, може се разумети кроз призму глобалне социо-културалне транзиције:

> Глобална транзиција указује на свет у коме не постоји стабилан друштвени, културални или уметнички поредак, већ, пре свега, многострукост нестабилних, отворених, номадских, кризних и флексибилних догађаја који се могу препознати као тренутне међурелације уметности и друштва – а то значи тренутне и несигурне политике. [...] Савременост није „симболичка посуда смисла" у којој се одигравају контрадикције и конфликти локалних производњи глобалности и глобалних индексација локализама у уметности, култури и друштву. Савременост је тренутни и несигурни ефекат и афекат, а то значи апаратус: борба сваког са сваким у свету клизајућих значења, смисла и чулних/телесних стимулуса.
>
> (Шуваковић 2016 : 9)

На трагу Делезове и Гатаријеве мисли о потенцијалности садашњег тренутка, за почетак је, макар и у крајњој таутологији појмова, потребно

[3] Предавање-перформанс проф. др Миодрага Шуваковића (Институт Гете, 2022) обележен је разговором о ауторовим путовањима, док је једна од тема била је транзиција југословенског простора ка појединачним националним земљама. Упоредо са промишљањем постструктуралистичког концепта сопства, идеја великог *ми* спрам појединачних *ја* изречена је у духу промене друштвене парадигме – од социјализма ка демократском и либералном окружењу.

рећи да се увек ради о својеврсном ту-простору и сада-времену односно о овде-сада тренутку (Делез, Гатари 1995: 126-127); фрагилност и неухватљивост *тренутности* оличена је у идеји уметника-истраживача (спрам уметника-активисте) који, попут културалног *номада*[4], настоји да мапира и документује стварност, те да је представи у пресеку локалног и глобалног, стабилног и нестабилног, симболичког и афективог, увек везаног за конкретан простор и конкретно време, а то значи да естетски и дискурзивно посредује *поруку* или *код* какав тај (конкретни) друштвени простор препознаје и разумева. Напослетку, проширујући простор комуникације уметности, њеног ефекта и вредности које пос(р)едује, парадигма интернет-култура-језик је на темељном нивоу редефинисала питање уметности и њене онтологије заменивши га идејом перманентног протока информација.

Када је реч о променама које се тичу иманентно уметничког поља производње, можемо тврдити да се таква транзиција (или *естетска револуција*) до сада није појавила у историји уметности. Размотримо, пре свега, услове постмодерног стваралаштва који подразумевају еклектицизам (са-постојање различитости *без* историјске перспективе у њиховој колизији) те брисање граница између популарне и високе културе. Такав се приступ може описати и терминима *двоструког кодирања* које нам представља Чарлс Ценкс:

> *Двоструко кодирање*: комбиновање модерних техника са још нечим (обично традиционалном градњом) како би архитектура могла да комуницира са јавношћу и заинтересованом мањином, обично другим архитектама. [...] Да поједноставимо, „двоструко кодирање“ значи и елитно/популарно и старо/ново, а за те супротне парове постоје убедљиви разлози.
>
> (Ценкс 2016 : 24-25)

[4] Током излагања на *Летњој школи трансдисциплинарне хуманистике и теорије уметности* у организацији *Факултета за медије и комуникације* (2019-2020), проф. др Јован Чекић истакао је важност овог термина за савремену теорију уметности и уметника. *Номад* не представља уметника ренесансе или класицизма који је гравитирао ка конкретним центрима моћи, као ни постмодерног ствараоца који је, између две светске позорнице, заузимао позицију било дисидента (активисте) или државног, режимског уметника бивајући, напослетку, друштвени субјект унутар једне игре. Данашњег уметника треба разумети као *менталног номада* који се, као сингуларност, налази унутар *кластера* мрежа; он не остаје на једном месту, (раз)откривајући ново и истраживајући различите констелације стварности, чинећи његов учинак и силе које га одржавају видљивим (*DACIDA*, разговор Јована Чекића и проф. др Маје Станковић, 2018).
Са друге стране, он се креће кроз друштвени простор уочавајући његове контрадикције и аберације, мапирајући их и критички излажући те расправљајући путем свог стваралаштва употребом (у том тренутку) адекватних техника и естетика у циљу *кодирања* и *декодирања* садржаја.

На том трагу је размишљала и *нова* музикологија – дефинисање постмодерне у музици било је, у извесном смилу, отежано чињеницом да је музика, за разлику од језика, псеудосимболички систем. Ипак, траг који је постмодерна оставила у уметности био је важан и за музичку мисао, без обзира на чињеницу што таквих дела није било пуно (Шнитке, Губајдолина и, сасвим неизвесно, одређени облици минимализма могу се разумети у овом кључу; у српској средини реч је о стваралаштву Зорана Ерића, Срђана Хофмана и неколицине других, мање истакнутих композитора). О идеји лингвистичког одређења постмодернизма у музици говоре нам наредни редови:

> Зашто је он, у оквирима музичког стваралаштва, привлачнији од других назива (поставангарда, нови романтизам, нова осећајност, нова музика)? Можда управо због одбацивања појма *ново* у корист магично привлачног префикса *пост*. Музика се, ето, самоодређује не према садашности или будућности, већ према прошлости, према сопственој историји. Одувек заокупљена својим језиком, изразом и формом, својом физичком појавношћу у звуку, музика има двоструки однос према сопственом значењу и могућностима његовог поимања: од става да је „способна да изрази само себе", до става да може и треба да искаже било који дискурс изван звука.
>
> (Премате 1997: 154)

Док је модернизам инсистирао на перманентној промени (естетике и дискурса уметности), оличеној у Бодлеровој девизи према којој *пролазно, краткотрајно, нестално јесте једна половина уметности, а друга половина је вечно и непроменљиво*, постмодерна нам обећава један нелинеаран и антихијерархијски организован простор уметности, што препознајемо у поменутој идеји еклектицизма, симултаног постојања различитих израза (естетика) на сликарском платну, колажу-скулптури или у музичкој композицији. Иако је постмодерна у себе интегрисала наслеђе прошлости под премисом аисторијског стања културе, њен обрачун са прошлошћу је на одређеном плану ипак постојао; одустајање од идеје перманентног прогреса значила је и отклон од дискурса (високог) модернизма што се најочигледније види у критикама које се тичу намере интелектуалаца да морално и естетски конструишу свет, те немару архитектуре да путем артикулације друштвености, као њене најважније функције, организује јавни и приватни простор према потребама становништва, а не спрам личних поетика и политика као таквих (Џенкс 2015 : 47, 84). Савремена уметност, са друге стране, не почива ни на каквом обрачуну; она прошлост, њене естетике и дискурсе не сукобљава на сликарском платну нити у *језичким играма* еклектичног романа, напротив, савремена уметност прошлост користи као *средство* израза, *материјал* или *бувљак естетика* које учествују у конструкцији уметничког дела (Бурио 2020

: 142-147). Депонија израза јесте *библиотека кодова* која се за свој циљ поставља комуникацију дела са публиком (уколико уметничко дело схватимо као тачку пресека умрежене слике света – у пресеку културе, политике, економије, активизма и других димензија људске стварности и продукције). Стога, реч је о приказивању и конструкцији значења што представља делатност уметника-номада или *семионаута* који измишља и конструише путање знакова (Бурио 2020 : 120).

Мапирање савремености неминовно подразумева извесну дозу редукционизма – он нам помаже да комплексност света и уметности разумемо путем анализе мањег броја (релевантних) друштвених варијабли са опрезом да, парадоксално, *ништа* (битно) не заборавимо. Ипак, редови иза нас имали су за циљ да представе генезу позиције уметника у савременом свету, али и сам *свет* у коме он ствара, интервенише, сукобљава, приказује и у коме ћути. Савремено уметничко дело, као тачка пресека друштвених варијабли, биће сагледано кроз призму различитих филозофских и теоријских струјања, а основна идеја биће њихово разганичење на плану научних и ненаучних приступа.

Филозофске медијације и обнова метафизике

Заинтересовани читалац би се могао питати да ли између (у наслову) истакнутих категорија постоји извесна разлика или је метафизички дискурс доминантно својство филозофских струјања којима ћемо се бавити. Занимљиво, одговор је негативан; редови који следе имаће за циљ анализу приступа унутар филозофских пракси, метафизичких платформи, парцијалних дискурса (пореклом из других хуманистичких дисциплина, у нашем случају теоријске психоанализе) те интегралних филозофских струја. Преглед који следи биће праћен примерима из уметности, као и критичким осврtом који ће свој целовит облик добити у последњем поглављу.

О савременој уметности се, по свему судећи, може говорити из посве различитих перспектива сматрајући, истовремено, да је баш она за коју се определимо исправна. На трагу Кантове (заправо јасно реконтекстуализоване Фукоове) мисли у домену савремене естетике, Жак Рансијер ће тврдити следеће:

> Желимо ли некакву аналогију, естетику можемо схватити у кантовском смислу – можда обновљеног Фукоом – као састав облика *a priori* који одређује оно што се даде опазити. То је дијељење времена и простора, видљивог и невидљивог, ријечи и гласова које у исти мах одређује мјесто и улог политике као облика искуства. Политика се тиче онога што видимо и што о тому можемо рећи, онога тко је мјеродаван да види и способан да каже, политика се односи на својства простора и могућности времена.
>
> (Рансијер 2005: 320)

За Рансијера, естетика и политика, у својој појавности, представљају синониме; естетика није средство политичке борбе, већ њен непосредни терен тј. простор (Колшек 2009: 659). Стога, аутор одустаје од традиционалних модела и подела унутар историје уметности успостављајући свој систем *режима уметности* утемељен у специфичним трансформацијама западноевропске стваралачке традиције. Реч је о етичком (како начин бивања уметности утиче на *етос* односно на бивање индивидуа у заједници), поетско-репрезентативном (идентификација партикуларне супстанце уметности на трагу поезиса и мимезиса) и естетичком режиму (издвајање чулног начина бивања као специфичног за уметничку производњу) који наступа са немачким романтизмом (Колшек 2009: 669). У смислу односа уметности и политике, као и политика унутар уметности, Рансијер говори о инхерентној амбивалентности естетичког режима – он осцилује између своје друштвене пројекције у виду забаве (примене) и иманентно уметничких категорија које поседује. Та амбивалентност видљива је на примеру Баухаус архитектуре и конструктивизма (*Art and Craft*, примењени дизајн) који су са собом донели, у ширем смислу, идеју покућства, што значи „нове заједнице која је такође надахнула нову идеју пиктуралне површине као површине заједничког писма“ (Рансијер 2005 : 322). У том смислу, циљ уметности се може схватити као истраживање нових модалитета прерасподеле чулног нападом на већ афирмисане и увек-политичне форме друштвености и естетике; потребно је, напослетку, невидљиво учинити видљивим кроз преиспитивање формата видљивости и друштвене организације.

Савремена уметност се суочава са проблемом амбивалентности и у ономе што аутор назива *етичким заокретом у естетици*. Тај проблем се своди или на специфичне облике служења уметности заједници (поновно успостављајући друштвене везе) или је вечити сведок апсолутне катастрофе и оног непредстављивог, сублимног (Колшек 2009: 674). Како је за Рансијера уметност један од актера политичке борбе интегрисан у њу саму, потребно је изаћи из овог етичког заокрета, а то значи напустити идеју аутономије уметности и њене имагинарно пуританске природе те независности од политике како би се тим интервенцијама дао увек „неодређен, неизвестан и расправљачки карактер“ како истиче ауторка (Колшек 2009: 676). Са друге стране, у духу политичке природе естетике која се не сме сметнути с ума, Рансијер истиче следеће поводом *ослобађања уметности* у смислу какав заступају (теоретичари) дела Дишана и Ворхола:

> Проблем је у томе да се умјетичне праксе, вредноване у оквиру тог *ослобођења*, најчешће своде на вјежбе неразлучивости које се односе на двоструког постојања писоара и лименки с јухом као упорабних предмета

> и уметничких дела. То *ослобођење* умјетности затвара заправо њено властито *мишљење* у точно одређену друштвену игру [...] кустоса критичара и посматрача. Рансијер овим речима напушта идеју идеалног уметничког дела о коме се и даље расправља на плану иманентно уметничких те контекстуално уметничких карактеристика; за њега, уметност треба схватити у ширем смислу њене појавности, а то значи естетских режима у којима се јавља и спрам којих је способна да интервенише.
>
> (Рансијер 2005: 334)

Када је реч о (директној) обнови метафизике, можда је најбоље представити рад француског филозофа Алена Бадјуа у чијем опусу срећемо, између осталог, и тенденције ка дефинисању те разумевању савремених уметничких пракси. Централни појам који срећемо у Бадјуовој теорији је *инестетика* која представља *интрафилозофске* ефекте уметности; истине које уметност производи сматрају се сингуларним и иманентним те произведеним управо (секвенцом) уметничких дела (Зане Шоу 2009: 647). На том трагу, *истина* уметности се не може свести на политику, науку, љубав и филозофију (што су важне, готово централне теме истраживања) па се тако свака накнадна филозофска мисао разумева као ефекат мишљења о уметности и уметничком делу схваћеном као субјект истине (Зане Шоу 2009: 647). Наведимо једну од многобројних Бадјуових крилатица о савременој уметности:

> Уметност се, данас, ствара само почев од онога што за Империју не постоји. Уметност апстрактно ствара видљивост тог непостојања. То је оно што, у свим уметностима, заповеда формални принцип: способност да се за све начини видљивим оно што за Империју, дакле за све – али са другог гледишта – не постоји.
>
> (Бадју 2017: 13)

Иако се чини да Рансијерова и Бадјуова мисао конвергирају ка фундаменталном питању видљивог и невидљивог, извесне разлике у мишљењу ипак постоје; док Рансијер свет посматра у његовој целовитости и прерасподели друштвених, чулних, филозофских учинака, уписа и ефеката, Бадју инсистира на уметности као сингуларном *догађају* који по себи представља рез, пукотину или празнину унутар претходно успостављеног бића и његове онтологије. Занимљиво, тај догађај је јединствен и сведочи, својом иманентном истином, о садашњем тренутку; уметност мора бити чврста као доказ, изненађујућа као ноћни напад, уздигнута као звезда (Бадју 2017: 12).

Савремена уметност, у Бадјуовом смислу речи, подразумева отклон од актуелног стања Империје (који, верујем, није потребно посебно појашњавати) што значи да је њен циљ, парадоксално, мање у појавности

колико у дисконтинуитету који њена појавност производи; то је несводиви филозофско-научно-теоријски сусрет са *истином* што значи и са границама спознаје унутар једног прекинутог тоталитета. Уколико је боље ништа не чинити него формално радити на видљивости онога што, за Империју, постоји (Бадју 2017: 15), можемо се осврнути на примере који би били доследни његовом разумевању уметничког догађаја, а касније и Рансијеровог поимања уметности и њене улоге.

Филм је уметност кретања, проласка и трајања која користи друге уметности за формирање и отеловљење сопствене идеје. Размотримо, на том трагу, две сцене из филма *GATACCA* насталом 1997. године у режији Ендру Никола; реч је о научно-фантастином остварењу које као централни проблем поставља питање генетичког детерминизма и еугенике. Винсент, генетички инфериорни човек, чији је животни циљ био да се отисне у Свемир, успева, напослетку, да се запосли у спејс-индутрији. Мењајући идентитет са некадашњим спортистом који је, силом (не)прилика, постао параплегичар (заменом крви, јагодица прстију, рожњаче итд.), Винсет је, према биолошким критеријумима одабира, успео да постане део више *генетичке класе*; овакав обрт је главном јунаку донео, поред доста користи, и пуно проблема, натеравши његовог *стварног двојника* (парадоксално) на промишљање вредности сопственог живота, а Винсента на низ одлука непредвидивог исхода.

Сцена I: Након проблематичне ситуације у граду, Винсент је са девојком побегао са места злочина. Полиција, која је убрзо дошла, није успела да га ухвати, али је установила идентитет починиоца претходно видевши како он изгледа. Када су стигли на његову адресу, у кући су затекли параплегичара; он се никако није дао уклопити у представу о осумњиченом. Занимљиво, полицајац се није обазирао на његов изглед, већ је анализом крви установио да се ради о Винсенту (иако је, што се чини јасним, реч о човеку који је Винсенту позајмио идентитет). На тај начин је главни јунак избегао оптужницу, а мистерија није била разрешена.

Представљен сцена типичан је пример Рансијеровог погледа на питање видљивог и невидљивог – иако је публици сасвим јасно да се ради о различитим јунацима, полиција будућности је склонија да о идентитету суди на основу биолошких параметара, а не на основу изгледа. Управо се овде огледа идеја [пре]расподеле чулног – крајње политичка конструкција оног што је видљиво детерминише и оно што није тиме што га, као такво, изопштава из поља чулности. Постаје важан само онај режим слике који је установила доминантна политичка мисао, а то значи доминантна естетика стварности и иманентно њених правила прерасподеле чулности. Невидљиво се не чита као одсуство видљивог, оно је део који

није део односно *део који нема удела* (Колшек 2009: 661), остављен изван хоризонта видљивости. Улога савремене уметности, стога, јесте да прикаже парадоксе ових размера, али и да у истима интервенише како би сам ефекат деловања успоставио нова правила прерасподеле чулности.

Сцена II: На самом крају филма, Винсент напокон добија прилику да полети у Свемир што посматрачи виде кроз сцене његовог уласка у свемирску летелицу и њено полетање. Истовремено, публика прати причу о параплегичару који је главном јунаку позајмио идентитет; паралелно са сценама полетања, он улази у капсулу за спаљивање биолошких трагова коју је претходно користио Винсент не би ли прикрио свој идентитетски маневар. Тренутак када је Винсент полетео заменио је сцену самоспаљивања његовог двојника и тежине жртве коју је исти поднео иако су наративни и визуелни елементи исто сугерисали. Крај је праћен погледом на ноћно небо и амбивалентном поруком да смо састављени од звезда и њихових атома – *Maybe I'm not leaving thid world, maybe I'm goding home*.

Бадјуов поглед на филм резонира са формалистичким дискурсом уметности – он у центар збивања поставља интервенције, резове и ефекте монтаже те слагање наратива који се одвија у односу на њих. Без претензије да се бавимо детаљнијим освртима аутора на метафизику уметности, можемо рећи да претходна сцена приказује управо естетско-симболичке резултате тих дисконтинуитета; гледалац не види сцену спаљивања, већ је наслућује, као што поглед на звездано небо сугерише различите модалитете постојања и једног и другог јунака без њиховог присуства. Напослетку, уколико бисмо ефекат реза и монтаже желели да представимо на мање дискретан и поетичан начин, присетимо се свих заводљивих сцена просечних љубавних филмова; након кратког разговора и кинестетике тела главних јунака, обично следи сцена на прозору у којој неко од ликова пали цигарету. Спрам свега наведеног, чини се да је Бајуова идеја савремене уметности садржана у њој иманентној способности да пружи и прикаже радикални рез, дисконтинуитет и сусрет са невидљивим односно визуелни, аудитивни, тактилни те сваки други облик *пресека* или *расцепа* естетске реалности који, према његовим уверењима, Империја као таква никако не дозвољава. Сусрет са празнином подразумева испуњавање онтолошке празнине, али и суочење са аберацијама стварности какву живимо.

Неколико речи о савременој уметности долазе и из подручја психоанализе Жака Лакана односно њене трансформације (примене) и трасирања на нивоу друштвености и културе. Најистакнутији филозоф такве линије мишљења је, несумњиво, Славој Жижек који је постулате Лаканове дисциплине из индивидуалног пренео у друштвени простор. О улози и природи (савремене) уметности сведоче наредни редови:

> На британској телевизији је пре неколико година емитована једна симпатична реклама за пиво која почиње добро познатим сусретом из бајке: девојка шета поред реке, угледа жабу, ставља је нежно у своје крило, пољуби је и, наравно, ружна жаба се претвара у прелепог младића. Међутим, прича се ту не завршава: младић упућује девојци пожудан поглед, привуче је себи, пољуби је – и она се претвори у флашу пива коју он победоносно држи у руци. За жену, поента је да њена љубав и наклоност (изражене пољупцем) претварају жабу у прелепог мушкарца, у потпуно фалусно присуство; за мушкарца, поента је у свођењу жене на парцијални објекат, на узрок његове. Сексуални однос не постоји управо због ове асиметрије: или имамо жену са жапцем или мушкарца са флашом пива.
>
> (Жижек 2017: 59)

Да бисмо на прави начин разумели претходно описану сцену потребно је да се темељније позабавимо познатом Лакановом девизом која каже да *сексуални однос не постоји*.[5] Реч је, између осталог, о погрешном превођењу термина па бисмо сугерисали да такав исказ, заправо, значи следеће: *сексуална кореспонденција између субјеката не постоји*. Узевши у обзир да је за Лакана језик (као средство симболичког посредовања стварности и уписа идентитета) веома важан те конститутиван за однос субјеката са великим Другим, не би нас требало изненадити што се и кореспонденција на сексуалној разини одвија овим путем – субјекти језички посредују и мапирају стварност формирајући *фантазме*, неконзистентне слике стварности које су конструисане њиховим жељама. На том трагу постаје јасно да субјекти који учествују у сексуалнм чину у исти пројектују своје жеље (путем фанзатама) и да је резултат тога, заправо, асиметричан – колизија различитих менталних пројекција у исти или заједнички акт. Непостојање сексуалног чина се, надаље, чита и кроз призму *трауматичног* искуства; одсуство *комуникације* води празнини односно промашају, а празнина је увек трауматична – ни на који начин је није могуће симболички посредовани што је изражено формулом да је Реално (Лаканов регистар трауме и неспознатљивог, оно од чега субјекат узмиче) немогуће (Асун 2017: 62). Са друге стране, утеху можемо пронаћи у касније насталој идеји да је љубав оно што замењује сексуални чин (Асун 2017: 111).

Напослетку, како се све то уписује у питање (онтолошког статуса) уметности? Према Жижеку, уметничко дело које бисмо реконструисали (дестиловали) из претходно цитираног параграфа може се представити на следећи начин – Жабац који држи флашу пива (Жижек 2016: 59). У

[5] Лаканов дискурс је врло комплексан и херметичан, те га је, у циљу потпуног разумевања ове формуле, важно далеко темељније упознати. Он садржи не само теоријске, већ и клиничке импликације којима се овом приликом нећемо бавити.

таквој визуелној репрезентацији представљено је *немогуће*, кроз колизију фантазама мушкарца и жене; она осликава робусну и непријатну стварност сексуалне кореспонденција, сусрет са увек-избегнутим *трауметичним*. Према томе, за Жижека уметност представља сусрет са несимболизованим, неспознатљивим те оним што нам измиче на фундаменталном нивоу; сваки други облик посредовања стварности са собом носи њену извесност и лажну природност. Критика, стога, мора долазити из оног што је непредстављиво за субјекта те се, поводом савремене уметности, аутор пита следеће:

> А зар није етичка дужност данашњег уметника управо то: да нас суочи са жапцем који грли флашу пива онда када ми маштамо о томе како грлимо особу коју волимо? Другим речима – да исценира фантазме који су радикално десубјективизовани, које субјекат никада не може да прихвати. (Жижек 2017: 60)

Савремено уметничко дело би, према Жижеку, *увек* имало за циљ исценирње десубјективизованих фантазама са којима би се публика, као интегрални део друштва, суочавала; реч је о вештој конструкцији која у обзир узима и (релативно) променљиву природу великог Другог спрам кога се, у највећој мери, трауматични сусрети одигравају. Ова релациона констатација разматра и етичку дужност уметника кога разумева као *не-немог* посматрача у његовом мапирању необележених, трауматичних и неспознатљивих простора симболичког и естетског које увек посредује за Другог и према Другом. Пример уметничког дела, на трагу Жижекове теоријске мисли, је театарски комад *Могућност забављања код птица*, рађен према тексту Тијане Грумић и у режији Николе Исаковића. Реч је једној нетипичној представи; на сцени се, осим кућних уређаја и предмета на које најчешће не обраћамо пажњу, не појављује више ништа. Ипак, они су активни учесници драме, протагонисти који се (прикључени на погон) крећу по сцени обликујући *живот*, интеракције и артифицијелну друштвеност предмета у неантропоцентричном театарском простору као таквом. Ова дехуманизујућа перспектива приказује фантазматски отклон о коме је говорио Жижек; суочени смо са *немогућом* сликом света у којој предмети око нас контролишу не само себе, већ и сопствени, аутономни живот, без нас, одузимајући нам улогу какву смо претходно имали. Десубјективизација је, по свему судећи, остварена на још једном нивоу: не само да је уметничко дело замишљено ван интимног (естетског и дискурзивног) простора уметника, већ је и његов ефекат био десубјективизујући – као субјект, више нисам сигуран која је моја позиција моћи и контроле, суочавајући се са лиминалним зонама свог фантазма.

Последња категорија анализе савремене уметности у овом поглављу биће идеја метамодернизма. Реч је о филозофско-теоријској платформи

иза које се не крије, попут Рансијерове или Бадјуове мисли, индивидуална (више-мање) метафизички интонирана филозофија, као ни *рефлексија* (или интерпретација) независног теоријског дискурса иницијално позиционираног ван света уметности. Метамодернизам је, у том смислу, интегрално филозофско поље које се критички позиционира у односу на праксу постмодернизма која му је историјски претходила; одустајући од идеје *краја историје*, истакнути заговорници метамодернизма указују на следеће:

> Метамодернизам се креће ради покрета, покушава упркос свом неизбежном неуспеху; он заувек тражи истину коју никада не очекује да ће пронаћи. Ако нам на тренутак опростите на баналности наредне метафоре, рећи ћемо вам да метамодернизам својевољно усваја логику магарца и шаргарепе – коју он јури и никада не успева да поједе, увек остајући изван његовог домашаја.
>
> (Vermeulen, Akker 2010: 5)

По свему судећи, метамодернизам инсистира на *покрету*; он трага за истином не пристајући на естетизам статичне стварности модернизма (или иронијску те скептичку перспективу какву везујемо за постмодерну перспективу), са сазнањем да ту истину никада неће достићи. Симултано, метамодернизам представља и *одговор* на друштвене, културалне и економско-политичке антагонизме савременог у бити индетерминистичког света што се да приметити и кроз један занимљив неологизам *aesth-ethical* (Vermeulen, Akker 2010: 2). Колизија естетике и етичке дужности уметника очитава се кроз неколико стратегија метамодерне уметности које обухватају *реконструкцију текста*, *метаксис* и *структуру осећања*. Пре него што размотримо сваку од њих појединачно, није на одмет осврнути се и на епистемолошку и онтолошку позицију метамодернизма коју пружају његови аутори:

> Онтолошки посматрано, метамодернизам осцилује негде између модерног и постмодерног, између модерног ентузијазма и постмодерне ироније, наде и меланхолије те између наивности и знања, емпатије и апатије, јединства и плуралности, тоталитета и фрагментарности, прецизности и амбивалентности. [...] Епистемологију метамодернизма (*као да*) и његову онтологију (између) треба посматрати као пар „оба-ниједно" у њиховој динамици.
>
> (Vermeulen, Akker 2010: 5-6)

Налазећи се, онтолошки, између два пола – модернизма и постмодернизма – нова филозофска струја није ни њена разлика ни њен прост збир; такву формацију потребно је разматрати у њеном осциловању

између та два на шта нам сугериште епистемологија метамодернистичког покрета. Идеју *као да* треба разумети у крајње кантовском смислу; друштво се, здраворазумски речено, не креће ка неком природном и извесном циљу или сврси свог постојања, али *као да* постоје некакве нитиводиље које су то друштво довеле до моралног и политичког прогреса. Овде примећујемо да су онтолошки и сазнајни ниво метамодернизма, заправо, неодвојиви; тензија модерног и постмодерног оно је што на фундаментално апстрактном нивоу детерминише *као да* епистемологију – кретање савременог друштва резултат је коегзистенција тензичности које то кретање усмеравају и рефлектују кроз својеврсно *као да*. Ипак, чини се да је савремени уметник онај који то друштво може да усмери и да својим стваралаштвом унутар њега интервенише бивајући неанонимна сила или резултанта метамодернистичке епистемологије.

Када је реч о стратегијама какве користе метамодернисти, реконструкција текста се чини подобном за почетак овог истраживања. Успоставивши радикалну дискрапанцу између стварности те њеног симболичког посредовања (оличеног у хиперпродукцији), постмодернизам нас је од исте удаљио и наше размишљање, тиме, обојио скепсом. Циљ метамодернисте је да врати *искреност* путем *реконструкције текста* (где текст треба схватити у најширем смислу) тако што ће вратити *аутентичност* делу уметности; реч је о интринзичној потреби да се *реконструише ауторство* у смислу могућности његовог спољашњег представљања (Shcherov 2020: 573). Оно је, несумњиво, обојено претходно поменутом осцилацијом између стварности и фикције, али без претензије да се сумња, већ да се прикаже (реконструише) *путања стварности* којом је вођен аутор као процес његовог сопственог проналаска и интроспекције. Реконструисати текст, стога, значи и разумети конфликте који се јављају између субјекта писања и стварности, размишљати о прекидима као о местима сопственог узмицања и искрености, а не празних простора у које се може уписати сасвим арбитрарно и еклектично значење. Као подобан пример који следи овакву логику можемо истаћи поему Милене Марковић – *Деца*. Реч је о искреном говору (исповести) ауторке о сопственом и животу једне жене уопште, те свему што он са собом доноси. Читалац не (може да) зна који део поеме је фиктиван, а који се односи на стварне догађаје из живота ауторке; сврховитост се проналази у овој амбивалентности и истрајвању да се о животу *искрено* прича са свим прекидима и резовима који су не само неотуђиви део текста и *структуре осећања* приповедача, већ и моменти сасвим личног узмицања ауторке намењеног како публици тако и самој себи.

Под реконструкцијом текста можемо разумети и *структуирање осећања* као још једну метамодернистичку технику. Реч је о структуралном уједињењу стварности и свести које прераста самог аутора када се дело

и живот у истом изједначе (Shcherov 2020: 572). Једноставно речено, мисао која постаје осећање и осећање које постао мисао – то је смисао *структуирања осећања*. Понирање у интимни простор аутора праћено је идејом да се интервенише и у осећајном простору читалаца. Доста радикална уметничка пракса која одговара оваквој стратегији јесте неостварени перформанс Марине Абрамовић, *Без наслова*, у коме ауторка суочава себе (и публику) са односом мајке и ћерке – у сасвим реперсивној друштвеној атмосфери и приватном простору који је уметницу ограничавао да буде *оно што јесте*, инсистирајући на пројекцијама њене мајке, Марина покушава да разреши ту интринзично личну, али и колективну дилему:

> *Неостварен концепт*
>
> Предлог
>
> Простор галерије
>
> Стојим пред публиком у нормалној одећи. Са стране позорнице стоји сталак с одећом на коме виси одећа коју је требало да носим по жељи своје мајке. Лагано узимам одећу и облачим један за другим део по део. Неко време стојим наспрам публике.
>
> Из десног џепа сукње вадим пиштољ. Из левог џепа сукње вадим метак. Стављам метак у бубањ. Окрећем га. Стављам пиштољ на слепоочницу. Повлачим ороз.
>
> Тај перформанс има два могућа краја.
>
> (Фишер 2019: 33)

Немерљиво важан за историју уметности, овај перформанс говори о поменутом структуирању осећања на начин личног суочења аутора и идентификације публике у том (сасвим интимном) чину. Осим кроз призму метамодернизма, неостварено дело је било предмет анализе психоаналитичарке Жанет Фишер након које, у разговору са ауторком, говори следеће:

> То је перформанс Марине Абрамовић.
> Преображај *објекта насиља* у *субјект перформанса*.
>
> (Фишер 2019: 37)

или

> То је перформанс Марине Абрамовић.
> Инсценација егзистенцијалне дилеме.
>
> (Фишер 2019: 39)

Вративши се теми амбиваленције и комплексном индетерминистичком искуству стварности каквим се бави метамодернистичка уметност, последња стратегија којом ће се аутор овог рада бавити назива се *метаксис*. Реч је о старогрчком термину који мапира *интринзичну тензичност* (осциловање, о чему смо већ говорили) између материјалности и духа, свести и бића, мудрости и ароганције која бива представљена симултано, управо у свом увек двојаком виду (Shcherov 2020: 576). Скулптура Демијена Хрста под називом *Анатомија анђела* говори, према речима аутора, управо о томе, чиме ћемо закључити приказ метамодерних струјања:

> Скулптор је спојио духовно и природно у мермерну форму анђеоског женског тела. Са једне стране видимо небеског гласника – о чему сведоче крила и савршено тело весталке која није оптерећена порођајем – док са друге имамо разјапљену материцу и истурене кости створења које има земаљско порекло са лукаво причвршћеним крилима орла. Метаксис, заједно са вајарским занатом, хируршки ствара глатке ивице на телу у облику анђела и жене. Бели мермер обједињује фигуру у једну картографску површину без крварења рељефа.
>
> (Shcherov 2020: 577-578)

* * *

Иако се на први поглед може учинити да претходно описани приступи немају никаквих додирних тачака (и методолошких аберација), испоставиће се да то, заправо, није тако. Пре него што направимо критички осврт на теоријске приступе (и преступе) у истраживању савремене уметности, важно је напоменути да се о теоријама говорило *из њих самих*, задржавајући ентузијазам (или макар покушавајући да се тако нешто учини) оних који су те теорије писали. Перформативна природа теорије подразумева управо то; реч је не само о примену и описивању теоријске платформе или филозофске традиције, већ о покушају да се о уметности говори *кроз њу* и *из ње*. Размотримо, напослетку, ове теорије појединачно.

Приступ Жака Рансијера наликује на оно што у теорији називамо системским филозофијама; вешто структуиран дискурс који, испоставља се, унутар себе има смисла и може функционисати. Ипак, конзистентност дискурса, из научне перспективе, не значи да је он *оправдан* и *тачан*. Ревизија историје уметности успостављањем политика или естетских режима уметности као примарних категорија разумевања води неоснованој апстракцији и техничком формализму („фиокама знања“) који се, напослетку, не може не разумети као трансцедентни – што је миљама удаљен термин унутар научног дискурса као таквог. Поред тога, изједначавање политике и естетике је еквивалентно накарадној постмодернистичкој девизи „све је политика“. Без претензије да се

бавимо тривијама тог типа које, поперовски речено, својим тоталитетом садржаја заправо не говоре ништа, ми ову теорију можемо сагледати и из друге, релативно сличне перспективе – шта је основна премиса тврђења да је естетика полигон политичке борбе, њен конститутивни елемент и закон или императив? Аналог овог питања је и питање за Мишела Фукоа – премиса да је свет скуп репресивних система, у основи има које тврђење (чињеницу)? Из претходног се може препознати филозофска фрагилност ових теорија које су, готово независно од стварности, аксиоматски постављене: тумачити све око нас као естетско, признаћете, и није неко епохално откриће будући да највећи део информација о хуманим и не-хуманим системима добијамо посредством чула, а ставити знак еквиваленције између политике и естетике може бити прилично *опасно*. Прави проблем није у простом изједначавању ових феномена, већ о *инверзији перспективе*. Под тим термином подразумевам *упис значења* у феномене из перспективе теорије (њених вредности, интринзичне хијерархије итд.), без разумевања истих кроз њима инхерентни социо-културални контекст. Такво *теоријско отуђење* праћено је претходно поменутом девизим „све је политика", у нешто другачијем формату. Наиме, овакве теорије допуштају сваки (њима одговарајући) упис значења тиме што се сваки гест или акт политичко-естетске природе (што заиста *може бити* све) може интерпретирати у светлу теорије. На тај начин нестају критеријуми тумачења или услови научног сазнања који су озбиљном теоријском дискурсу преко потребни. Квалитет који проналазим у делу Жака Рансијера огледа се у идеји отклона од традиционалног погледа на авангардне и постмодерне уметничке праксе инсистирајући на шири поглед који неће обухватити просту и институционализовану друштвену игру посматрача (или публике), кустоса и уметника у њиховим интелектуалним филозофским епифанијама, већ се свој интелектуални улог пружити у разумевању социо-културалних и политичких категорија генезе и постојања дела у свету као таквом. Када је реч о савременој уметности, Рансијер пружа инструкцију каква она треба поново се позивајући на свој филозофски систем. Оно што се овде може замерити јесте став да научна мисао (уколико на научност или било какву тачност уопште претендује) може објаснити одређени феномен, али не и рећи шта друштво, уметник, кустос или било ко други **треба** да ради. Такав став је, напослетку, и у складу са његовом критиком демократије којој, овога пута, нећемо посветити пажњу.

Дискурс Алана Бадјуа се добрим делом може критиковати и из перспективе коју смо претходно представили. Он је метафизичке природе и поред те *метафизичности* се можда ништа друго и не треба критиковати – то је, чини се, довољно. Остајући доследни идеји разумевања савремене уметности, Бадјуов дискурс можемо разматрати и из друге перспективе.

Он, попут Рансијера, расправља о томе *какво треба да* буде савремено дело уметности, али и о томе где се крију пукотине, резови и дискрапанце у којима се њихово својство *уметничког* појављује. Уметност као прекид и отеловљење видљивог, уколико на такав дискурс пристанемо, можда и може имати смисла, али оно не може бити *по себи*; оно је релационо, у-зависности-од па се тако питање премешта у сасвим други простор. Напослетку, Ален Бадју прави фундаменталну разлику између филозофије, уметности, науке и љубави при чему филозофско писање може бити само ефекат уметничке истине. Упутити критику овако радикално подељеном систему на рачун ненаучности може се само изван њега; унутар система, ствари остају несводиве.

Дискурс Жака Лакана је изразито густ и херметичан те се за њега неретко везује и Гонгорино име. Не само да је, лаички речено, *незгодан* за читање, већ је његову мисао потребно познавати *и* систематично *и* кроз њен развој у времену. Како се сам Лакан није посебно бавио уметношћу (док лакановска музикологија, зачуђујуће, и даље живи), сви облици дискурзивног посредовања уметности долазе из накнадних, секундарних читања Лаканове мисли, најчешће кроз призму Жижекове теорије. Савремена уметност је и овде сагледана кроз њену (могућу, потенцијалну или једино-корисну) функцију. Осим етичког императива, методолошки проблем овог приступа да се сагледати кроз оно што називамо *професионалном деформацијом*. Иако се (за разлику од Рансијерове и Бадјуове теорије) психоаналитички приступ усмерио ка човековој когницији (јер се управо на том пољу и одвија перцепција уметности), а не питању онтологије савремене уметности или њених дистинктивних категорија, чини се да таква мисао, из себе саме, ипак не може разрешити питање савремене уметности (сводећи је на термине своје дисциплине, а не услове њеног објективног постојања) или га, ако овој теорији уопште поверујемо, не решава из праве перспективе. Можда је ово погодан тренутак да критику спроведемо на нешто другачији начин – низом питања. Шта је услов (гарант) да је садржај представљене критике једног члана друштва (нужно) еквивалентан трауматичном сусрету са Реалним других чланова? Да ли је савремена уметност *увек локална* у својој појавности и ко заправо суди о њеној *савременој природи*? На концу, да ли се о њој било шта *може рећи* на онтолошком плану с обзиром на то да савремена уметност („треба да“) производи сусрет са Реалним – или је критика/интерпретација само *ефекат писања* и његових учинака на субјекта који не могу мислити (а то значи идентификовати, тумачити и предочавати) савремену уметност као такву?

Испоставља се, приметиће читалац, да смо теорију критиковали *из ње саме*. На такав утисак одговорићемо афирмативно; радикални епистемолошки релативизам једино се тако да поразити пошто већина

његових заступника није спремна да прихвати крајњу бесмислицу методолошког солипсизма, који нам је познат најмање од Хјума, те који се налази у бити оваквог (данас видимо и врло опасног!) приступа.

Потребно је рећи и неколико речи о метамодернизму, а претходно га и похвалити на врло важном својству – метамодернизам (експлицитно) не говори о томе шта уметност *треба да* ради или каква *треба да* буде. Идејно, указивање на комплексност света такође може бити дочекано са радошћу – да оно није послужило као полигон за конструкцију нама не тако блиских замисли. На почетку, проблем се не налази само у релационој и не сасвим прецизно дефинисаној *онтологији*, већ питању *онтологије* савремене уметности уопште, враћајући се, на тај начин, метафизици. Иако аутори истичу другачије, чини се да је онтологија врло зависна од епистемологије дате у форми релације *као да*. Као и код претходних теорија, инхерентно *дескриптивна*, а не *објашњавалачка* природа наратива исти чини проблематичним. *Перманентно кретање* је, уз осциловање између фикције и стварности, предуслов свих других надконструкција метамодернизма. Оно што можемо приказати као њему јединствену методолошку аберацију јесте велики повратак *искреног ауторства* у ауторовог присуства у делу што, признаћете, ми никада са сигурношћу не можемо установити. Иако метамодернистичке стратегије мапирају специфична својства уметничких дела (или само индуктивно конструишу свој наратив осветљавајући једна, а не нека друга својства са јасним критеријумом узорковања, али не и анамнезе *савременог стања*), чини се да су оне пре конструисане у дистинкцији према постмодернистичком доктрином, него према реалним својствима уметничких дела. Другим речима, теорија метамодернизма пре служи сама себи, него разумевању савремене уметности. Изгледа, што никако није нови феномен, да се теорија отуђује од објективног истраживања услова онто- или филогенезе уметничких дела, покрета и стваралачких платформи бивајући јој битнији статус других (најчешће неуспелих) теоријских пракси.

Суочење са претходним теоријама аутору текста више оставља утисак *незнања*, *непознанице* савремених уметности, *раскорака* или *искорака* који нисмо ни направили у овом пољу, него проблематичности теорија као таквих; циљ теоријских струјања би, кроз здраворазумску перспективу, *требало да* буде сазнање, а не пука реторика која је, чини се, ипак доминантна категорија расправе.

Парцијалне теоријске праксе: диверзитет приступа

Многи аутори су се одважили да о савременој уметности говоре у мање општем, а више специфичном и теоријски утемељенијем смислу; Никола Бурио и Тери Смит само су неки од оних који савременим

уметничким праксама приступају из интегралне и високо специјализоване перспективе (бивајући не само теоретичари, већ и кустоси итд.). Без претензија да њихове погледе одмах поставимо на научни пиједестал, размотрићемо основна својства и претпоставке истих.[6]

Иако најпознатији према својој теорији *релационе естетике*, Никола Бурио иза себе има озбиљну каријеру кустоса и галеристе, као и неколико других, веома истакнутих радова (*Постпродукције* и *Алтермодернизма*). Видевши да су се већ '90 година догодиле корените промене у друштву, Бурио је мапирао неколико (према његовом мишљењу) важних одлика савремених уметничких пракси рекавши, већ на самом почетку, да *нова авангарда* више не припрема и не најављује будуће светове, већ обликује оне који су јој на располагању (Бурио 2020: 23). У том смислу, идеја релационе естетике се да видети из следећих редова:

> Уметничко дело не треба да ствара неку измишљену и утопијску стварност, већ да установљава видове постојања и моделе деловања у оквиру већ постојеће реалности, независно од мерила које уметник бира.
>
> (Бурио 2020: 23)

Аутор нас суочава са новом идејом уметничке форме: она је проширена и више не подразумева делу иманентан поредак знакова, већ настаје у директном садејству дела и публике пружајући нове модалитете њихове (зависне и независне) коегзистенције. На тај начин је аутор установио и други важан критеријум савременог уметничког рада који се тиче материјалности дела; више није реч о избору средстава и материјала зарад пуког истраживања истих, већ као средстава за остварење одређених циљева (релација, ефеката и модуса сапостојања) оличених у идеји постпродукције:

> *Постпродукција* преузима облике знања које генерише изглед мреже (како наћи сопствено место у културном хаосу и како из њега извући нове модусе

[6] Сложена мисао Бориса Гројса ће овом приликом бити изостављена из практичних разлога. Изузетно важно за развој мисли о савременој уметности, Гројсово истраживање се може предочити кроз две категорије анализе које разматрају „постсоцијалистичку" и „уметност у доба културе" у оквиру које он препознаје домете савремених уметничких струјања. Централно место у савременом стваралаштву за Гројса заузима инсталација, *проширени простор* музеја или галерије који настаје у сложеним релацијама са друштвеношћу унутар (посредством) симболичких топологија. Мапирање дихотомија попут ново/старо, политичко/неполитичко, јесте *исконско својство* инсталације као савременог уметничког облика који има за циљ да мапира садашњост – поред идеје о уметничкој документацији као главном *медију* савремене уметности. Гројс, стога, завређује далеко више пажње, али би се критике упућене овом аутору могле наћи у критикама других (као и афирмативне критике). Рад превасходно има за циљ разумевање методолошких аберација у сагледавању савремених уметничких пракси те смо склони да овом приликом прикажемо неке друге теоријске моделе. Увод у Гројсову мисао може пружити дело *У току* (Службени гласник, 2020).

> продукције). Заиста, запањује то што су алатке које уметници данас најчешће користе, у настојању да произведу релационе моделе, већ постојећи радови или формалне структуре; као да је свет културних производа и уметничких дела конституисао независне нивое који би могли да обезбеде алатке за повезивање индивидуа; као да успостављање нових форми друштвености и истинска критика савремених облика живота укључују другачији став у односу на уметничку заоставштину, кроз продукцију нових односа према култури уопште, а посебно према уметничком делу.
>
> (Бурио 2020: 130)

На трагу мисли о проширеној и *хуманизованој* форми уметничког дела, аутор истиче да је јединица (идеолошке, политичке, културалне) анализе данас *изложба*, а не сингуларно дело (Бурио 2020: 81), при чему форма постаје колективни феномен и, сасвим извесно, непредвидива у својим констелацијама. Ефекат таквог разумевања савремених пракси налази се у интегралном естетском искуству публике. Уметност, како тврди аутор, има за циљ да смањи аутоматизам у нама и да поништи сваки априорни одговор о ономе што (не само током изложбе, већ и након ње) опажамо (Бурио 2020: 90). Користећи се најразличитијим техникама обликовања и (пост)продукције дела, уметници историју доживљавају као својеврсну пијацу естетика и значења бивајући *семионаути* односно они који за публику конструишу и посредују (простор производње) значења (Бурио 2020: 125-2020, 145, 120).

Настао као назив изложбе, термин *алтермодерност* пре означава одређену врсту уметничких дела која настају него период у историји уметности (иако га аутор сагледава и на онтолошком и на епистемолошком плану). Иако кратак, текст о *алтермодернизму* истиче неколико важних категорија савремене уметности дефинишући, симултано, свој наслов:

> Сва ова дела желе да нам покажу да, у алтермодерном добу, кретање постаје метод цртања и да се уметнички стилови и формати од овог тренутка морају посматрати у светлу миграција, дијаспора и егзодуса. [...] Дело чини мрежа значења чије контуре исписује сам уметник или уметница, који одређују кретање дела у времену и простору: његово кружење.
>
> (Бурио 2020: 209)

Алтермодерно доба је, сасвим оправдано, доба релационе естетике. Враћајући се на пређашњи дискурс, аутор нас упућује на иманентно модернистички обрт, према коме се дела крећу унутар друштвеног простора у бесциљном и бесконачном трагању. Како је сама производња значења арбитрарна (у зависности од контекста, простора и времена у коме се дело излаже), *алтермодерност* се, према томе, дефинише као својство дела пре него у смислу историјског периода. Ипак, узевши у обзир почетак цитираног параграфа, питање алтермодерног доба остаје

отворено. Надаље, аутор говори о алтермодерности на нешто другачији начин:

> Структура уметничког дела, то јест начин на који дело настаје, одаје своју *савременост* самим чином скупљања и организације хетерохроних елемената: одложено (као кашњење) коегзистира са непосредним и антиципираним тренутком, на исти начин као што документарно коегзистира са фикцијом – не на основу акумулације (као постмодерни барокизам), већ у настојању да се открије онај облик наше садашњости у којем се преплићу нивои и временске осе стварности.
>
> (Бурио 2020: 219)

Алтермодернизам подразумева хетерохронију која није сврховитост по себи, већ метод којим се мапирају нивои друштвене, културалне и историјске стварности дајући одговор на питање шта се то историјско, културално са једне те прошло и будуће са друге стране налази у (увек одлазећем) садашњем тренутку те како оно, на нивоу аналогије или корелације, у њему интервенише (стварајући, примера ради, идеолошки фантазам). Дело које је на трагу ове идеје (односно које *трпи* упис свих ових теоријских конгломерата) је исценирана фотографија српске уметнице Тање Остојић под називом *Европа*; реч је о (ре)продукцији нагог женског акта који се ослања на дело Густава Курбеа, *Рођење света*, те који на месту гениталија поставља доњи веш са знаком *Европске уније*. Релациони карактер дела огледа се у полемици која је настала (посебно) након отварања изложбе којој су присуствовали политички званичници. Поред елемената постпродукције, дело се да разумети и као алтермодернистичко. *Пукотине* које постоје у стварности и животу жене која живи и ради у Европској унији (посебно као емигранткиња), уметница је вешто предочила дубоко интимном и интригантном сликом реализма насталом као поруџбина турског дипломате за интимни чин самозадовољавања. Производња значења, чини се и данас, никада није престала.

Питање савремене уметности, како смо нагласили и на почетку, питање је услова њене онто- и филогенезе: унутар каквог и како-одређујућег света она настаје и постоји? Да би се одговорило на ово важно је, према Теријy Смиту, разумети темељније питање које се тиче *савремености* – локалног и глобалног социо-културалног контекста у коме дело настаје и траје представљајући *тачку пресека* различитих димензија људске стварности. Мапирање савремености и критички осврт на њу аутор остварује следећим речима:

> [...] савременост се управо састоји из убрзања, свеприсутности и константности радикалних раскида перцепције, неусклађености начина

> гледања, процењивања истог света, у актуелној коинциденцији асинхроних временитости, у упорној контингенцији разних културалних и друштвених мноштвености које су окупљене тако да потцртавају нарастајуће неједнакости у њима и међу њима.
>
> (Смит 2014: 26)

Не постоји, наставиће аутор, осећај *вашег* или *нашег* времена јер се оно никако не може протегнути довољно да досегне своју супротност. Стога, савременост треба схватити као неухватљив, динамичан појам који се може апстраховати спрам различитих нивоа стварности, али који се мења, истовремено мењајући и стварност (уметности). Не треба сметнути са ума да се Тери Смит овим питањем бавио и из конкретне аналитичке перспективе не допуштајући да концепт савремености буде пука теоријска конструкција. Са друге стране, он није ни сасвим нови појам, те је аутор, у једном делу текста, направио осврт на његове покретљиве, врло порозне границе (Смит 2014: 38-47). Смитов осврт подразумева разматрање политичких, економских те друштвених утицаја по савремену уметности и савременост (Смит 2014: 28-35) – без које се уметничке праксе, као такве, не могу замислити, те њихов диверзитет мапира на глобалном нивоу својом познатом концепцијом *струја* уметности:

Први (скуп), јер је највидљивији, јесте наставак модерних пракси, веровања и аспирација, укључујући њихову активну обнову, њихову непрестану, али увек делимичну и можда све мање и мање ефикасну обнову код водећих, најславнијих и најскупљих уметника данашњице. (Назвао сам ове покушаје, са намерном провокацијом на уму, „ремодернизам; и „ретросензационализам“). Овој струји прети и у многим местима је превазилази друга која следи транснационални заокрет у свету (њихову геополитицку савременост), уметност која се углавном ствара изван евроамеричких центара и која је посвећена постколонијалној критици. Њену обузетост идентитетом, националношћу и традицијом деле и уметници у егзилу и дијаспори, као и они са критичким перспективама који делају у центрима. Уметност ове врсте пуни главне интернационалне изложбе, посебно бијенала, и све више је сакупљају музеји и други. Трећа струја је стално нарастајућа група (углавном младих) уметника који раде у мањим размерама и са скромнијим, но ништа мање битним амбицијама него оних из других струја. Делајући колективно, у умреженим групама, слободним удружењима или појединачно, ови уметници размишљају о променљивој природи времена, места, медија и расположења у свету око њих. (Смит 2014: 67)

Поред опште схеме коју пружа, аутор мапира и уметничке праксе у транзицији (такође кроз схематске приказе) без давања есенцијалистичког одговора на питање *шта је савремена уметност* те

без централизације дискурса о вредности дела. Важан искорак направљен је и у погледу категоризације њеног историјског развоја; више није реч о томе да је након (високог) модернизма уследио постмодернизам кога, надаље, наслеђује савремена уметност. Смит пише о *синхроно* мишљеним *дијахронијама* западноевропске, источне и уметности друштава у транзицији (Смит 2014: 69-81). Такав поглед је вишеструко користан јер историја уметности, путем резова које прави, конструише погледе на нешто што је одвеђ-већ неухватљиво и дивергентно, а то је историја као таква. Не пристајући на супстанцијалистички дискурс, аутор ипак износи своје мишљење о *природи* савремене уметности:

> Шта је савремена уметност данас? За мене, она изгледа као позно модерна која, полусвесна да је одвеђ лако усклађена са временом, наставља да користи кључне покретаче модернистичке уметности: рефлексивност и авангардни експеримент. [...] Надасве, она одговара на услове који су већ савремени на мноштвене начине и на изгледе да је то уметност која ће бити заувек: увек и само савремена.
>
> (Смит 2014: 74, 81)

Иако се у јавном дискурсу доживљава као ексцесна и увек нова, Смит утврђује да се једноставно ради о техникама модернизма: рефлексији и експерименту. Наравно, битно је одређена односом према центрима моћи, али не на начин њене конструкције или улоге, већ начина на који комуницира и рефлектује услове *своје савремености*. Између редова (што никако није блиско научном методу!) можемо тврдити да савременост саме уметности није уписана у њу на онтолошком, естетском или епистемолошком нивоу, већ да се треба разумети у спрези са контекстом његове генезе: савремена уметност је она која постоји *у* и *са* временом – на различитим просторима и економско-политичким и другим културалним пејзажима. Ипак, аутор нас је предухитрио:

Праћење савремености **сваког уметничког дела** (болд: М. В.), у оквиру већих сила које обликују ову садашњост, задатак је савремене историје уметности. (Смит 2014: 68)

* * *

Иако на први поглед не изгледа тако, постављање *проширене форме* (*релационе естетике*) као императива савремене уметности поново доводи у питање *природу* овог исказа. Релациона естетика инклинира пре ка онтолошком него ка просто дескриптивном (индуктивно изведеном) закључку што је њен први проблем. Са друге стране, није ли сва уметност у извесном смислу *релациона*? Овакав теоријски искорак, без обзира на

своју проблематичност, указује на извесне промене у уметности што јесте вредност Буриоовог дела; проширена форма засигурно није *conditio sine qua non*, али јесте показатељ знатних историјских транзиција постконцептуалних пракси. Текст о постпродукцији је важан превасходно као историјски или документарни материјал. Он мапира различите технике рада и стваралаштва уметника сведочећи о *материјалној* или *техничко-реализаторској* природи савремене уметности иако о њеном статусу експлицитно не расправља. Питање архивског и документарног рада у пољу уметности није тривијално па стога ни његово интересовање за постпродукцију као проширену технику рада није од мале важности. Не смемо се не осврнути и на појам *алтермодернизма*. Дат у епистемолошко-онтолошком облику, он више представља дистинктивну категорију спрам постмодернизма и стриктно семантичко-естетких простора које је освојио него мисао о савременој уметности. Чини се да је аутор карактеризацијом једне изложбе желео да успостави нови историјски рез што, ипак, није сасвим изводљиво; многострукост савременог друштвеног и уметничког простора указује да такви покушаји нису могући, као и да свака епистема мора бити мишљена у конкретном, локалном простору. Вредност Буриоовог разматрања налази се и у разматрању позиције уметника не само *унутар* или *кроз* уметничка дела, већ у врло конретном социо-културалном простору као субјекту производње, потрошње, као и свих других активности.

Пресудни корак који Тери Смит чини у својој теорији савремене уметности јесте експлицитно разматрање услова *савремености*; она је покретљива и локална, зависна од различитих варијабли друштвености и културе, али никад одвојива од уметничке праксе унутар конкретног геополитичког простора. У том смислу, савремена уметност разумева се као уметност у *садашњем тренутку* унутар различитих контекста и спрам различитих активности. Такав приступ у извесном смислу *брише* вредносну карактеризацију сваке па и савремене уметности што је дуго времена био оптерећујући (али историјски врло важан параметар те критеријум анализе и афирмације). Размишљајући о категоризацији различитих пракси, оне несумњиво морају ићи спрам установљених *термина* не због њихове есенцијалистичке природе или некаквог имагинарног историјског прогреса – од ларпурлартизма до савремене уметности – већ из стриктно прагматичних разлога што аутор имплицитно показује. Величина Смитовог доприноса огледа се и у покушају да се глобална уметничка продукција (што значи **и** центра **и** маргине) сагледа из објективне, десубјективизујуће перспективе; мапирање струја (образаца *кретања* уметности) јесте искорак у тумачење дела уметности *спрам сила друштвеног поља* (бурдијеовски речено), а не из *ње саме* – што је доминантан поступак како метафизичког есенцијализма тако

и индуктивног закључивања које је, у односу на индетерминистичку природу инхерентну друштвеној стварности, увек осуђено на *грешку*. Ипак, Смиту се могу упутити и извесне критике; уметност, као *ефекат* културе, захтева темељније разматрање услова сопствене [ре]продукције са антрополошког и социолошког становишта пре него унутар дискурса теорије уметности која, у извесном смислу, трасира уметност као *основну јединицу* своје анализе; не ради се о томе да из категоризације *уметности и друштва* кажемо нешто о савременом стваралаштву, већ да мапирамо геополитичли простор појавности (простор могућег) новог, другачијег са једне и локално-другачијег са друге стране. Уметност је, поред наведеног, перцептивно-когнитивна категорија која своје рефлексије задобија на друштвеном и културалном плану и зато је ова перспектива такође врло релевантна – можда не толико за разматрање *савремене уметности* и питања *шта она представља*, али несумњиво за размишљање о стваралаштву и перцепцији уметности као таквој. По свему судећи, Смит је пронашао траг релевантног мишљења уметничке продукције који показује својства пронаучног мишљења; негирање идеје да је теорија уметности наука, већ дискурзивна пракса конструкције има смисла из друге перспективе, али, искрено говорећи, сумњам да би теоретичар уметности пристао да своју или теорију својих колега назове реторичком пре него утемељеном праксом говора о уметности.

[Про]научни приступ: на раскршћу хуманистике

Истраживање (савремених) уметничких пракси захтева, несумњиво, разматрање емпиријског узорка што значи скупа уметничких дела актуелне уметничке продукције. Мапирање савременог стваралаштва, какво смо имали прилике да видимо у претходним редовима, своди се на *индуктивни метод са предубеђењем* – односно на сакупљање дела које симболички и естетски одговарају теоријској парадигми коју аутор заговара. Ипак, нисмо склони дискредитацији баш свих естетско-симболичких вредности које ове или неке друге теорије препознају као *савремене*, већ је потребно преиспитати услове њихове производње те њиховог супериорног статуса у одређеном културалном контексту. Смит је, у том смислу, био на добром трагу када је установио категорију *савремености* – јасно дефинисаног простора који конструише дискурс уметности и динамику поља његове производње. Наравно, склони смо мишљењу да тај концепт није универзалан у смислу његовог глобалног карактера те се увек треба разматрати у конкретном контексту. Ипак, вративши се на тему емпиријских студија, истраживању савремене уметности недостаје систематична анализа тржишта уметничких добара, институција њиховог симболичког и економског посредовања, те образовних центара моћи – академија, универзитета итд. Све наведено

доводи до закључка да се питање (савремене) уметности далеко више креће у домену социологије културе, него теорије уметности (независно од врсте уметности); на такав закључак наводе, пре свега, парцијални дискурси унутар једне уметничке праксе који не пружају прилику за систематични приступ. Са друге стране, уметничко поље је интегрални део друштвеног поља и оно не постоји у *својој аутономији* на онај начин на који то најчешће посматра теорија уметности.

Секундарни, али не безначајан феномен јесте питање саодношења дискурса (о) уметности и њихове *интеруметничке* валидности; различите теорије постмодернизма напросто не могу објаснити појаве у историји музике која се врло разликује од других историја уметности. Такве теорије, једноставно, не могу бити *универзални модели* који обухватају све *дијахроније* свих уметничких пракси – што не може нити једна теоријска пракса. Проблем са којим се теорије савремених уметности такође суочавају је проблем њиховог *саодношења* што се јасно види на примеру метамодернизма; реч је о дискурсу који је далеко више конструисан у односу на друге теорије, него у односу на стварност или сопствену мисао – сведен на своја порицања, пре него на конзистентну теорију.

Као што је вешт читалац могао приметити, идеја *савремености* (њена анамнеза) коју смо приказали на самом почетку, такође је *конструкција* (признајемо, изразито сведена); наравно, она то не мора бити уколико јој се приступи са дистанце: из објективне и комплексне антрополошко-социолошке перспективе како сваки наредни дискурс или говор о уметности не би био *конструисан* спрам друге *конструкције*. Уколико желимо да будемо сасвим експлицитни, теорија уметности се данас не позиционира као секундарни дискурс о уметности, већ као конститутивна пракса говора и симболичког конструисања вредности уметничких дела. У том смислу, задржавајући формат какав данас поседује, теорија уметности *интегрални је део* (није независно и објективно поље сазнања) уметничког света учествујући у њеној динамици, афирмацији вредности о чему експлицитно говоре наредни редови Пјера Бурдијеа:

> Произвођач вредности уметничког дела није уметник него поље производње као свет веровања који производи вредност уметничког дела као фетиша, стварајући веровање у стваралачку моћ уметника. [...] Дакле, мора да се узму у обзир не само директни произвођачи дела у чињеничном стању (уметник, писац, итд.), него такође скуп чинилаца и институција које учествују у производњи вредности дела путем производње веровања у вредност уметности уопште и у дистинктивну вредност оваквог или онаквог уметничког дела, критичког, дела историје уметности, издавачког, управника галерија, продаваца, кустоса, колекционара актере ауторитета посвећивања, академија, салона, комисија...
>
> (Бурдије 2002: 323)

Епилог овог рада може бити покушај да се сасвим укратко методолошки оцртају границе и услови истраживања савремене уметности. Пронаучни приступ не би требало да се заснива на дистинктивним категоријама савремене уметности, нити на питању шта би она *требало да буде* (етичка перспектива) те шта *она јесте* (онтолошка перспектива). Императив анализе би, у том смислу, требало да буде разумевање (врло) комплексних (структуралних) друштвених феномена који представљају **услов** уметничке продукције у динамици са уметничким пољем. Другим речима, потребно је кренути из *поља могућег* односно из друштвене перспективе која обезбеђује простор да се уметност, као таква, генерише.

Уколико је знатижељни читалац очекивао да ћемо, напослетку, пружити некакву (по могућству општу!) теорију савремене уметности, мораћемо да га разочарамо; на трагу идеје да наука може да објасни природне и друштвене феномене, али не и да каже *шта треба* радити или *како треба мислити*, питање савремене уметности треба сагледати у том светлу – савременост није онтолошка или епистемолошка категорија, то је *свеукупно стање* уметничког поља продукције у тренутку говора или садашњости у свим својим, сасвим одвојеним или зависни дијахронијама на геополитичком плану. Не заборавимо, на концу, читаоца упозорити и на постојање једне неретко заборављане појаве коју ми називамо *културалним индетерминизмом* оличеног у трансформацији термина теорије уметности њиховом апропријацијом од стране уметничких пракси које, потом, делују на његово редефинисање. Чини се да су консеквенце оваквих пермутација очигледне те да их не морамо разјашњавати. Интеракција уметности и теорије представља перманентну промену *и* филозофске мисли *и* стваралаштва у бескрајном кружењу истих чему тренутно сведочимо, али и учествујемо.

Литература

Асун 2017: П. Асун, *Лакан*, Лозница: Карпос

Бадју 2020: А. Бадју, *Тезе о савременој уметности*, Београд: Факултет за медије и комуникацију

Батлер 2007: К. Батлер, *Постмодернизам*, Сарајево: Шахинпашић

Бурдије 2002: П. Бурдије, *Правила уметности*, Нови Сад: Светови

Бурио 2020: Н. Бурио, *Релациона естетика / Постпродукција / Алтермодерност*, Београд: Факултет за медије и комуникације

Vermeulen, Akker 2010: T. Vermeulen R. Akker, Notes on metamodernism, *Journal of Aesthetics & Culture, 2:1, 5677*, 1-14

Делез, Гатари 1995: *Шта је филозофија?*, Нови Сад: ИКЗ Зорана Стојановића

Жижек 2016: С. Жижек, *Како читати Лакана*, Лозница: Карпос

Зане Шоу 2009: Д. Зане Шоу, Ален Бадју, у: А. Ерјавец, М. Шуваковић (ур.) *Фигуре у покрету*, Београд: Аточа, 645-658
Јансон 2016: Х. В. Јансон, *Историја уметности*, Београд: Беген комерц
Колшек 2009: К. Колшек, Жак Рансијер, у: А. Ерјавец, М. Шуваковић (ур.) *Фигуре у покрету*, Београд: Аточа, 658-678
Лиотар 2005: Ж. Ф. Лиотар, *Постмодерно стање*, Загреб: Ибис
Премате, 1997: З. Премате, *Дванаест лаких комада*, Београд: Просвета
Рансијер 2005: Ж. Рансијер, Расподела чулног – естетика и политика, *Трећи програм 125/126, I-II*, 319-342
Фишер 2020: Ж. Фишер, *Разговор психоаналитичарке и Марине Абрамовић*, Београд: Службени гласник
Смит 2014: Т. Смит, *Савремена уметност и савременост*, Београд: ОрионАрт
Schcerov 2020: V. I. Schcerov, Philosophical Aspects of Metamodernism, *Genero e Interdiscipliridade, Vol. 2, No. 1,* 567-588
Џенкс 2015: Ц. Џенкс, *Постмодернизам*, Лозница: Карпос
Шуваковић 2016: М. Шуваковић, *Уметност и политика*, Београд: Службени гласник

ON THEORIES OF CONTEMPORARY ART: APPROACHES/TRANSGRESIONS OF THEORETICAL PARADIGMS, PHILOSOPHICAL MEDIATIONS, AND MYTHOLOGY

S u m m a r y

Theories of contemporary art that are known today as the most influential, became dominant in the 1990s and at the beginning of this century. They represent a reaction to the inert field of postmodernism and inadequate theoretical platforms that were not able to identify and explain new art, that is, the onto- and phylogeny of art-in-upcoming. The theories that will be the focus of our analytical approach can be classified into three categories: philosophical mediations, partial discursive practices and theoretical paradigms that, as such, will be presented in an integral overview. Our goal is, in a certain sense, a methodological demarcation of scientific and non-scientific approaches and a critical review of the theories of contemporary art through a review of the fundamental methodological conditions for (pro)scientific analysis of socio-cultural phenomena.

Key words: contemporary art, philosophy/theory, sociology of culture, scientific paradigm, local/global

Јелена Д. Видовић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

УТИЦАЈ ИСЛАМСКЕ РЕВОЛУЦИЈЕ НА РАЗВОЈ САЈБЕРФЕМИНИЗМА У ИРАНУ

Предмет рада представља кратак осврт на статус жена у постреволуционарном иранском друштву. Анализирајући важна политичка дешавања, преиспитују се основна људска права и положај жена, како у некадашњем, наизглед либералном, монархистичком друштву, тако и у новонасталој исламској републици, као директном продукту револуције. Кроз појашњење концепта *сајберфеминизма*, истражују се домети, али и последице употребе модерних технологија као медијума у борби за права жена. Поред тога, прави се и осврт на најуспешније покрете против обавезног ношења хиџаба, који постаје симбол опресије, као и на неизбежне последице по њихове предводнике. Циљ рада је анализа утицаја политике на развој самосвести жена у патријархалном окружењу, као и утицај интернета на подизање свести о правима жена како на локалном, тако и на међународном нивоу.

Кључне речи: сајберфеминизам, Иран, ислам, револуција, хиџаб.

УВОД

У земљама у којима је ношење верског вела уређено законом, оно не представља искључиво верско, већ прераста у политичко питање. Иран је једна од неколико земаља на целом свету у којима се одевање у складу са верским нормама подразумева за све који у њему бораве, независно од њиховог порекла и вероисповести. Ношење хиџаба је и пре Исламске револуције представљало контроверзну тему. Од забране његовог ношења, до наметања исламског вела као обавезног одевног предмета,

[1] Контакт подаци: jelenavidovic.3@gmail.com

ношење хиџаба је деценијама уназад било уређивано законом, док се воља жена ни у једном тренутку није узимала у обзир.

Према речима активисткиња, попут Зибе Мир-Хусеини[2], верски вео постаје симбол кршења права жена (Mir-Hosseini 2007: 1), сматрајући да се на овај начин ограничава њихова слобода прављења свесних избора. Самим тим, није тешко Иран перципирати као земљу која је након више од четири деценије повратила свој револуционарни дух и која је изнова спремна на радикалне друштвене промене, чији би циљ био исправљање свих неправди начињених иранском становништву након Исламске револуције. Ипак, не смемо занемарити ни одређене позитивне промене, приметне у постреволуционарном периоду, попут оних у сфери образовања, где се види драстичан скок у броју описмењених жена (Aryan 2016: 42), као и броју студенткиња на иранским универзитетима (Aryan 2016: 46). Такође, приметан је и благи пораст удела жена у радној снази Ирана (Bahramitash et al. 2018: 28), што може бити продукт често критиковане родне сегрегације. Оваква пракса, иако у западним земљама виђена као дискриминаторна, женама из религиозних породица омогућава да се после уз благослов како породице, тако и средине у којој живе.

Велики број грађана напустио је своје домове, бежећи од опресивног режима и мањка слободе. Као високо образована и технолошки описмењена нација, Иранци су одавно упознати са чарима дигиталне ере. Они који су напустили своју домовину нису остали неми на проблеме својих пријатеља и породице, који нису имали толико среће да започну нови живот у некој од западних земаља. Многи Иранци у оквиру средине у којој бораве активно раде на освешћивању јавности по питању положаја иранског становништва, а пре свега жена, под исламским режимом. Постоје разни начини да се то учини, а неки од најпопуларнијих су писање мемоара (Nasirpour 2016: 78).

Занимљиво је како је питање верског вела одувек посматрано као борба између модерног и традиционалног, либералног и назадног, а у данашње време имамо безброј примера жена које сматрају да им је хиџаб донео слободу самим тим што их људи вреднују на основу њихових способности, а не изгледа (Koutlaki 2010: 91). Ипак, проблем настаје онда када ношење хиџаба престаје да буде избор и унутрашња потреба за поштовањем одређених моралних кодекса и постаје симбол угњетавања и наметања патријархалног система (Mir-Hosseini 2007: 1).

ПОЈАМ САЈБЕРФЕМИНИЗМА

Сајберфеминизам је у данашње време изједначен са концептом оснаживања жена. У енглеском језику реч *empowerment* (оснаживање)

[2] Перс. زیبا میرحسینی

имплицира пређашњу немоћ (енгл. *powerlessness*), па се, сходно томе, може закључити да су жене перципиране као немоћне (Gajjala 1999: 618), те да им је на овај начин уступљен нови вид моћи, првенствено у виду новостечене слободе говора.

Ова аналогија проистекла је сасвим природно, пре свега због нових могућности које су се указале захваљујући експанзији масовних медија, превасходно интернета. Неоспорно је да је у ери технологије веома лако допрети до великог броја људи широм планете. Самим тим, отвара се потпуно нови спектар могућности, чиме је свима омогућено не само дељење сопствених ставова и система вредности, већ и један вид борбе за права која су маргинализованим друштвеним групама ускраћена (Sreberny 2015: 359). У овом случају би то биле жене, иако се поставља питање можемо ли жене тако олако окарактерисати као маргинализоване. Статус жена у друштву се константно мења, а жене су одувек померале границе које им друштво поставља. Такође, ово представља један вид пропагирања стереотипа о немоћи жена, које су, глобално гледано, данас можда моћније него што су икада биле.

Жене из конзервативних патријархалних средина по први пут имају прилику да несметано искажу све што желе, без цензуре и ограничења, и што је још важније – без страха од осуде јавности или одмазде. Интернет пружа анонимност онима којима је неопходна, те даје глас свима који га предуго нису имали, најчешће из страха, који свакако није безразложан. Коначно постоји простор, иако виртуелан, у ком свако, независно од свог порекла, социјалног статуса, пола или било ког другог параметра (Hinsey 2013: 27), добија прилику да укаже на одређене друштвене проблеме и искористи јавно мњење као покретачку силу која може довести до коренитих промена. С друге стране, не смемо изгубити из вида потенцијалне негативне аспекте оваквог облика активизма. Иако интернет начелно нуди анонимност онима којима је потребна, доводи се у питање то да ли је заиста могуће сакрити свој идентитет у потпуности, нарочито уколико је идентитет потребно сакрити од, на пример, обавештајне службе земље у којој живите. Такође, виртуелне платформе за комуникацију нису модериране, те корисници осим на подршку коју очекују, могу наићи и на низ радикалних неистомишљеника, претње и увреде.

Једна од постојећих дефиниција сајберфеминизма јесте да је то феминизам у виртуелном интернет простору, који омогућава несметану комуникацију и интеракцију људи широм света у реалном времену. Спознајом да жене интернет могу да користе за остваривање много виших циљева, а не само за потребе куповине (Gajjala, Mamidipudi 1999: 8), долазимо до зачетка сајберфеминизма као глобалног покрета који подстиче жене да се боре за своја права, како би обезбедиле бољу будућност

за себе, али и за своје ћерке и унуке. Конкретно на примеру Ирана, поред термина сајберфеминизам, у литератури се сусрећемо и са „исламским феминизмом“ и „блискоисточним феминизмом“, те можемо рећи да су у овом случају сва три термина блиско повезана. Према речима Бахадори (Bahadori 2014: 130–131), „исламски феминизам“ и „блискоистични феминизам“ су у литературу увеле иранске социолошкиње и антрополошкиње, попут Мир-Хусеини, која се у свом научном раду бави положајем жена у Ирану. Битно је напоменути да се, попут Мир-Хусеини, многе од њих научним радом баве махом из дијаспоре. Неке су активизмом почеле да се баве након напуштања Ирана, док има и оних које су због свог рада биле жртве политичког прогона и одслужиле вишегодишње затворске казне, након чега би напуштале домовину.

Не треба занемарити ни могуће проблеме које интернет активизам може донети. Милфорд (Milford 2015: 61) истиче да се интернет простор иницијално посматрао из искључиво утопијске перспективе и да је у њега полагано превише наде када је у питању решавање проблема мањинских или угрожених група у друштву. Међутим, интернет се, уколико се не користи са опрезом, може претворити у средство које ће поменуте групе додатно угрозити. Сходно томе, акценат је често управо на анонимности, нарочито када је у питању Иран, који је одличан пример земље која кажњава оне чије интернет активности нису у складу са званичном политиком земље.

ИСЛАМСКА РЕВОЛУЦИЈА КАО ПРЕКРЕТНИЦА У ИРАНСКОЈ ИСТОРИЈИ

Исламска револуција, која се одиграла 1979. године, променила је животе жена из корена. Ипак, ни пре четири деценије власт није убирала симпатије целокупног становништва, а неки савремени историчари чак шахову владавину називају диктатуром. Занимљиво је то да је положај жена наизглед био бољи, иако се припаднице сиромашнијих друштвених слојева не би нужно сложиле са тим.

Имућнији Иранци, чији су политички ставови били блиски режиму, били су окренути западњачкој култури, те им традиционалне исламске вредности нису биле блиске. Проводећи значајан део свог времена на путовањима по европским метрополама, имућни Иранци одевали су се у складу са најсавременијим модним трендовима тог времена (Asghar 2015: 2). Ношење верског вела сматрали су застарелом праксом коју треба искоренити из иранског друштва.

Шахови ставови били су у складу са жељама иранске елите, а оно што га је додатно мотивисало да предузме неопходне кораке у модернизацији друштва биле су тадашње дипломатске посете Турској. Видевши напредак

суседа по питању секуларизације државе (Shirazi 2001: 89), шах Реза Пахлави[3] започиње спровођење низа непопуларних друштвених промена које на крају доводе до његовог свргавања са власти и прогона.

Године 1936. шах доноси уредбу познату под називом *кашф-е хеџâб*[4], којом се женама у Ирану у потпуности забрањује ношење верског вела у јавности, а нарочито током боравка у државним институцијама, попут школа и универзитета (Shirazi 2019: 4). Ова одлука само је један од индикатора тзв. слободе коју су Иранке уживале у предреволуционарном периоду. Иако се наизглед радило на модернизацији државе, доношење уредби које ограничавају слободу грађана не иде у прилог либерализације друштва.

Верницама које су својевољно носиле хиџаб, поштујући шеријат[5] – исламске верске законе (Kar 2007: 2), полиција би на врло насилан начин скидала мараму у јавности, чиме би оне биле посрамљене, деградиране, а неретко и обешчашћене. Не осећајући се сигурно на улици, многе су престајале да напуштају своје домове. Поврх тога, девојкама које нису биле спремне да погазе своја морална начела, приступ универзитетима био је забрањен.

Оно што је стварало додатну тензију јесте чињеница да се све до Исламске револуције годишњица доношења ове уредбе славила као Дан ослобођења иранских жена[6] (Hamezehei 2014: 10), док иранске жене нису уживале слободу чак ни да се одевају према сопственом нахођењу. Имајући ово у виду, можемо закључити да је једнакост у Ирану чак и пре Исламске револуције била само привидна (Bahramitash et al. 2018: 19-20), а да слобода није била индивидуално осећање, већ пропис заснован на ставовима власти о томе како слобода у једној савременој држави треба да изгледа.

Жеље сиромашнијег, а уједно и најрелигиознијег дела становништва, ни у једном тренутку нису узете у обзир, што је довело до револта чак и либералнијег становништва, увидевши неправду којој је велики број њихових сународника изложен. На многобројним протестима могле су се уочити и Иранке које нису практиковале ношење верског вела, али су се у знак солидарности бориле за права свих жена Ирана.

Очекивано бурну реакцију имале су све верске фигуре у земљи, сматрајући шахове поступке срамним (Mahdi 2004: 430). Верски представници били су међу предводницима покрета који временом прераста у оно што данас називамо Исламском револуцијом. Након револуције, указује им се прилика да преузму власт и промене све оно

[3] Перс. رضا پهلوی
[4] Перс. کشف حجاب
[5] Арап. شريعة
[6] Енгл. Iranian Women's Liberation Day

што је до тог тренутка представљало извор незадовољства у земљи. Иако су имали могућност да својим примером покажу исправан начин вођења земље, нажалост, услови живота у Ирану нису се побољшали. Диктатура се наставила, и то у много суровијем облику, наметањем дијаметрално супротних вредности од дотадашњих целокупном становништву.

Новоуспостављена власт имала је за циљ да искорени све што је савремено и западно оријентисано, под изговором да то чине зарад иранске омладине, коју је претходна власт затровала усађивањем погрешних моралних вредности (Afshar 1998: 201–203). Успостављен је висок ниво цензуре, како садржаја произведених у земљи, попут филмова и књига, тако и свих увезених производа, док је неретко у потпуности заустављен увоз производа које је власт сматрала неприкладним.

Данас је и више него јасно да циљ постреволуционарне власти није био да заштити младе нараштаје, већ да буде што је могуће другачија од претходне. Као резултат тога, једна од првих уредби нове власти било је обавезно ношење исламског верског вела у јавности, независно од националности и вероисповести. Самим тим, уредба постаје законска обавеза не само Иранаца, већ и свих посетилаца ове земље.

Иако одевање у складу са исламском верском традицијом подразумева скромније одевање у целости, оно што је одувек привлачило највише пажње међународне заједнице и представљало највећу тачку раздора у оквиру земље, јесте управо прекривање косе и врата, односно ношење мараме, која временом постаје и симбол опресије, али уједно и отпора, првенствено иранске омладине. Иран је земља са веома младим становништвом, те није изненађујуће да су предводници протеста најчешће управо млађе генерације. Друштвене мреже су постале неизоставни део живота младих, а у случају младих Иранаца друштвене мреже представљају прозор у један другачији свет. Живот који виде на интернету умногоме се разликује од њиховог, што подстиче жељу за променама које би им омогућиле да воде живот налик оном који виде у другим земљама.

Попут шаха, исламски владајући режим формирао је посебне полицијске јединице – *гашт-е ершâд*[7], чији је једини посао био да се побрину да становништво поштује смернице које се тичу одевања и понашања у јавности (Koo 2016: 153). Ове полицијске јединице имале су ингеренције да кажњавају преступнике, а казне би варирале од новчаних до затворских, у зависности од озбиљности преступа.

[7] Перс. گشت ارشاد

САЈБЕРФЕМИНИЗАМ У ИРАНУ

Након Исламске револуције, многи Иранци напустили су своју домовину, разочарани исходом револуције и у потрази за бољим животом. Иако су жене из Ирана ван своје домовине живеле потпуно другачијим животом од својих некадашњих сународница, проживљавале су патњу свог народа заједно са њим. Многе су желеле да помогну објављивањем мемоара или блогова, преносећи своја искуства са исламским режимом, покушавајући тако да скрену пажњу међународне јавности на постојеће проблеме (Nasirpour 2016: 78–79).

Као земља која има већински младо становништво, са највећим порастом интернет корисника на целом Блиском истоку, Иран представља веома плодно тло за развој сајберфеминизма (Amir-Ebrahimi 2008: 100–101). Жене иранског порекла које се за права Иранки боре како у земљи, тако и у иностранству, има много. Неке од њих чак користе своје познавање правног система како би помогле припадницама истог пола које су због непоштовања правила одевања и понашања или активизма осуђиване на високе затворске казне у озлоглашеним затворима. Многе су искључиво због свог учешћа у борби за права жена биле приморане да напусте земљу због страха од политичког прогона. Оне које нису имале исте могућности, чекала је затворска казна, а последице су често утицале на животе њихових породица, којима би најчешће било онемогућено напуштање земље.

Велики број активисткиња на дневном нивоу добија претње смрћу, највероватније од стране радикално оријентисаних становника (Michaelsen 2016: 9), па је и више него извесно да за њих повратак у домовину не само да није безбедан, већ је практично немогућ. И поред невероватног труда и резултата који нису нимало занемарљиви, велики број активисткиња које се боре за права жена у Ирану није познат широј јавности, што свакако не умањује њихов допринос. Међу познатијим су адвокатица Насрин Сотуде[8], добитнице Нобелове награде за мир Ширин Ебâди[9] и Наргес Мохамади[10], као и новинарка Масуме Алинежâд[11], у јавности познатија као Масих Алинежâд[12].

Покрет који је Алинежад донео велику медијску пажњу, као и бројне престижне међународне награде за своје залагање, почео је спонтано путем друштвене мреже Фејсбук[13] 2017. године (Stewart, Schultze 2019: 7). Како сама Алинежад тврди, идеја за покретање странице на овој

[8] Перс. نسرین ستوده
[9] Перс. شیرین عبادی
[10] Перс. نرگس محمدی
[11] Перс. معصومه علینژاد
[12] Перс. مسیح علینژاد
[13] https://www.facebook.com/StealthyFreedom/?_rdc=2&_rdr

друштвеној мрежи родила се када је увидела да има привилегован положај, самим тим што не живи у Ирану и не мора да се прибојава објављивања својих фотографија без верског вела. Желећи да скрене пажњу на овај проблем, Алинежад на страници *My Stealthy Freedom*[14] објављује разне врсте садржаја – од анонимних фотографија и видео записа активисткиња које се у јавности појављују без мараме, до едукативног садржаја који интернационалним пратиоцима приближава живот жена у Ирану. Алинежад је успоставила своје присуство и на Инстаграму[15], Твитеру[16] и Тик Току[17], чиме је обухватила велики спектар узраста и невероватан број корисника.

Мало је рећи да нико, па ни сама Алинежад, није очекивао успех који је уследио, као ни вишемилионску публику, што само показује да је Иран био спреман да предузме следећи корак у својој борби и да је само било потребно каналисати растуће незадовољство грађана. Алинежад истиче да њена борба није усмерена против вере, што је доказала када се заузела за права жена исламске вероисповести којима се у многим европским земљама ограничава могућност ношења хиџаба. Њена борба се заснива на борби против режима, сматрајући да је на свакој жени да сама одлучи на који начин ће се односити према свом телу (Batmanghelichi, Mouri 2017: 62). Алинежад је објавила и мемоар на енглеском језику под називом *The Wind in My Hair: My Fight for Freedom in Modern Iran*, у ком говори о свом искуству са исламским режимом у Ирану, с обзиром на то да је и сама била жртва политичког прогона, да нема могућност да посети своју домовину, да је њеној породици онемогућено напуштање земље, као и да на дневном нивоу добија претње смрћу. Алинежад је за свој рад 2015. године добила награду Женевског самита за људска права и демократију[18] (Michaelsen 2016: 15).

Објављивањем фотографија жена без марама у јавности или ношењем беле мараме средом уз паролу „не обавезном хиџабу“[19], започет је тренд познат као „Бела среда“[20]. Оно што је занимљиво јесте да су се покрету прикључиле и многе жене које су вернице и својевољно носе мараму, у знак солидарности, сматрајући да се вера налази у срцу сваког верника и да не може бити законом наметнута. Неретко се виђају и мушкарци који се средом такође облаче у бело и деле своје фотографије на друштвеним мрежама, пружајући тако подршку женама у свом окружењу (Rahbari et al. 2019: 10). Оно што је допринело експоненцијалном расту

[14] Перс. آزادی های یواشکی زنان در ایران
[15] https://www.instagram.com/masih.alinejad/
[16] https://twitter.com/mystealthyorg
[17] https://www.tiktok.com/discover/Masih-Alinejad
[18] Енгл. Geneva Summit Award for Human Rights and Democracy
[19] Перс. نه به حجاب اجباری
[20] Перс. چهارشنبه ی سفید

броја учесника, а сходно томе, и порасту објава, јесте анонимност. Иако се многи не устручавају да прикажу своје лице, представе се и истакну у ком граду живе, онима који се плаше одмазде омогућена је заштита идентитета.

Из овог покрета проистекао је други, можда још запаженији, под називом „Девојке улице Енгелâб“[21]. Назив је добио након што је Видâ Мовахед[22] у престоничкој улици посвећеној управо Исламској револуцији протестовала против обавезног ношења хиџаба. Мовахед је у знак провокације држала белу мараму окачену на прут, а слика овог поступка изазвала је бурне реакције. Пажњу страних медија највише је привукла информација да је млада активисткиња ухапшена.

Негативне реакције су уследиле што из политичких, што из друштвених разлога. Осврт одређених земаља, попут Сједињених Америчких Држава, на оно што се догодило, у складу је са традиционално лошим односима које имају са Ираном све од Исламске револуције. Азаде Моавени[23] (Moaveni 2018), новинарка иранског порекла, у чланку за амерички часопис *Њујоркер*[24] износи да сматра да кабинет тадашњег америчког председника Доналда Трампа[25] користи борбу за права жена у Ирану како би ту земљу изоловао и утицао на свргавање исламског режима. Овоме претходи додатно затезање односа између две земље, након изласка Ирана из нуклеарног споразума, као и поновно увођење санкција. Са друге стране, организације за људска права, такође, апелују на ослобађање Мовахед, али и других активисткиња које су приведене, према речима власти, што због неношења верског вела, што због наводног пропагирања неморала.

Уз помоћ Алинежад, уследио је велики број сличних фотографија са престоничких улица, а свим активисткињама су одређене високе затворске казне због промовисања неморала у јавности. Власт се затворским казнама служила као врстом упозорења за све оне који су желели да се придруже покрету.

Још једна интересантна употреба модерних технологија огледа се у појави апликације која корисницима омогућава да шаљу и прате дојаве о кретању верске полиције, која је формирана још 1984. године (Hamzehei 2014: 11). С обзиром на то да су казне варирале од новчаних, преко бичевања до затворских, апликација се показала популарном. Међутим, мобилна апликација *Гершâд*[26], настала 2016. године, уклоњена је са интернета у року од двадесет и четири часа, претпоставља се од стране власти (Коо 2016: 153).

[21] Перс. دختران خیابان انقالب
[22] Перс. ویدا موحد
[23] Перс. آزاده معاونی
[24] Енгл. The New Yorker
[25] Енгл. Donald Trump
[26] Перс. گرشاد

У септембру 2022. године, двадесетдвогодишња Иранка, Махса (Жина) Амини[27], умире након што ју је верска полиција ухапсила због наводног кршења кодекса одевања. У званичној верзији догађаја, Амини је у центру за преваспитавање доживела срчани удар, док њена породица, као и многи Иранци сматрају да је Амини највероватније претучена у притвору, те да су повреде које је задобила проузроковале њену смрт.

Овај догађај покреће један од највећих масовних протеста у постреволуционарном Ирану. Иако се испрва чинило да ови протести прете да доведу до нове револуције, чији би главни циљ био свргавање тренутне власти, сада је већ извесно да ефекти протеста нису били далекосежни. Према речима Сузан Малони[28], блискоисточне аналитичарке, иако су прошлогодишњи протести прекретница, неће резултирати грађанским ратом (Turak 2023). Араш Азизи[29], ирански аналитичар, сматра да је највећи проблем чињеница да не постоји алтернатива тренутном режиму (Turak 2023). Осврћући се на период незадовољства владавином шаха, чини се да има тежине у Азизијевим речима. Народ се тада окренуо ајатолаху Хомеинију[30], који постаје врховни верски вођа, а који је био савршена алтернатива јер је представљао све оно што шах није, док данас немамо довољно проминентну фигуру која би била лице нове револуције.

Са друге стране, ови немили догађаји доводе сајберфеминизам у Ирану до свог врхунца, где су се друштвене мреже, превасходно Инстаграм и Тик Ток, користиле за дељење информација са страним медијима. Колику улогу интернет има увиђамо у тренутку када власт одлучује да грађанима онемогући интернет конекцију, како би се привремено сузбило ширење информација, како међу самим Иранцима, тако и ван граница земље.

Годину дана након протеста и даље нема поузданих информација о ономе што се догодило. На друштвеним мрежама су кружили потресни, али непроверени снимци са иранских улица, на којима се наводно виде хапшења и убијања протестаната. У том периоду су кружиле и информације да је војска прибегла регрутовању деце и употреби возила хитне помоћи како би се несметано инфилтрирала међу цивиле. Често смо виђали и наводе о хапшењу јавних личности које су на друштвеним мрежама позивале на протест. Међутим, према наводима Би-Би-Сија[31], већина је пуштена на слободу у врло кратком року (Ghobadi 2023).

Јавност и даље нема прецизан број повређених и убијених у нередима, иако се на друштвеним мрежама на дневном нивоу повећавао списак оних чије су породице тврдиле да су убијени током протеста. У

[27] Перс. مهسا (ژینا) امینی
[28] Енгл. Suzanne Maloney
[29] Перс. آرش عزیزی
[30] Перс. آیت‌الله خمینی
[31] Енгл. BBC (British Broadcasting Corporation)

већини случајева су у питању младићи и девојке узраста између двадесет и тридесет година. Породице су, такође, тврдиле и да су им власти забраниле да говоре о узроку смрти своје деце, уколико желе да им њихова тела буду предата, како би их сахранили, као и да им је недавно забрањено да обележе годишњицу смрти своје деце. Оно што знамо јесте да су неки од ухапшених активиста погубљени због, како је јавности званично пренето, „злочина против Бога“[32] (Zerrouky 2022).

РЕАКЦИЈЕ СТРАНИХ ЗЕМАЉА НА ДЕШАВАЊА У ИРАНУ

Током низа протеста против власти у Ирану, а нарочито током протеста жена против обавезног ношења хиџаба, западни медији и политичари, пружили су велику подршку иранском народу, често говорећи о овој теми у званичним телевизијским обраћањима. Током протеста који су почели да се одржавају у септембру 2022. године, аустралијски и канадски парламент изразили су своју подршку током телевизијских преноса заседања. Државне установе и популарне туристичке атракције у Канади носиле су боје иранске заставе, а у великом броју европских, северноамеричких и аустралијских градова организовани су масовни протести подршке.

Овакав вид подршке водећих светских сила представља изврстан подстрек иранском становништву да истраје у својој борби за основна права. Међутим, треба имати у виду реакцију иранског владајућег режима који овакав вид подршке изједначава са уплитањем страних сила, које су често окарактерисане као непријатељске, у национална питања земље. Власт сматра да је једини разлог за мешање страних сила у протесте дестабилизација Ирана, који светске силе виде као претњу. Моавени у свом чланку у *Њујоркеру* скреће пажњу управо на овај проблем. Према њеним речима, иранске активисткиње су исказале своју забринутост да ће независни покрет бити доведен у везу са страним властима, које би могле користити тензије унутар Ирана у своју корист (Moaveni 2018), што би додатно заоштрило односе са иранском влашћу.

Када је међународна подршка у питању, морамо сагледати све њене предности и мане. Један од главних недостатака је чињеница да се подршка углавном заснива искључиво на порукама подршке и јавне осуде владајућег режима. Иако сваки вид подршке представља сјајан извор мотивације за активисте, евидентно је да се помоћ међународне заједнице неће материјализовати у предузимање конкретнијих корака. Још један проблем са којим се активисти који имају међународну подршку сусрећу, јесте могућност служења затворске казне због дослуха са страним службама. Сходно томе, овакав вид подршке често може бити веома контрапродуктиван.

[32] Перс. محاربه

Посматрајући револуцију, стекли бисмо утисак да активности спроведене у оквиру самог Ирана имају много већи утицај на политичку ситуацију у земљи. Ипак, уколико имамо у виду масовне протесте започете у септембру 2022. године, као и многе друге протесте који су се спорадично одржавали у последњих четрдесет година, за сада је евидентно да ниједан од тих покрета не може парирати оном из 1979. године. Историја нам је више пута доказала да су радикалне промене могуће једино уколико се народ уједини са заједничким циљем. Ови протести нису ни први, а можда ни последњи, а иако се чинило се да имају тенденцију да прерасту у нову револуцију, која би решила неке од горућих проблема, ефекат протеста је, напослетку, био миноран, а уступци власти практично непостојећи.

С друге стране, анализирајући друштвене мреже, не можемо да не приметимо реакције земаља у којим је већинско становништво исламске вероисповести, а закључак је да су осећања Муслимана на ову тему помешана. На друштвеним мрежама можемо видети девојке које носе неке од најстрожих облика верског вела, који им покрива цело лице, како исказују разумевање за жене у Ирану. Њихова солидарност заснива се на томе да жене не смеју бити приморане да носе хиџаб, већ да је то нешто што мора бити искључиво њихова одлука. Насупрот томе, на друштвеној мрежи Тик Ток чести су коментари, превасходно мушкараца, који показују потпуно неразумевање за ситуацију у којој се жене у Ирану налазе, сматрајући да њихови поступци током протеста, попут спаљивања марама и Кур'ана, нису прихватљиви и да су увредљиви за Муслимане.

ЗАКЉУЧАК

Разлог за развој и приметну експанзију сајберфеминизма у Ирану може бити управо сусрет вишедеценијског незадовољства и масовног медијума, какав је интернет. Други највећи разлог би могао бити и велики проценат младог становништва, чији живот се у данашње време прелива на друштвене мреже у сваком свом аспекту. Самим тим, не треба нас изненадити да млади на интернету деле чак и своје фрустрације, неретко очекујући разумевање околине и подршку шире јавности.

Иако је хиџаб постао симбол борбе за права жена, обавезно ношење хиџаба није ни једини ни највећи проблем са којим се Иранке сусрећу, нити је сврха сајберфеминизма у Ирану искључиво борба против обавезног ношења хиџаба. Такође, питање хиџаба није представљало једини разлог за покретање Исламске револуције, али је имало немерљиву улогу и знатно допринело свеопштем незадовољству сиромашнијег слоја, који је био на рубу егзистенције и који је додатно понижен одузимањем дела свог идентитета у тренутку када је ношење хиџаба било потпуно забрањено.

Битно је нагласити да проблеми жена у Ирану нису почели Исламском револуцијом, већ да је она постојеће проблеме продубила. У тренутку када

је дошло до кулминације свих негативних аспеката исламског режима и када Иранци поново излазе на улице како би се изборили за своја права, дајући можда чак и свој живот за оно у шта верују, ова тема постаје горуће питање не само у Ирану, већ и у остатку света.

Литература

Афшар 1998: H. Afshar, *Islam and Feminisms: An Iranian Case-Study*, London: Palgrave Macmillan.

Amir-Ebrahimi 2008: Masserat Amir-Ebrahimi, Transgression in Narration: The Lives of Iranian Women in Cyberspace, *Journal of Middle East Women's Studies*, god. 4, br. 3, 89–118.

Arjan 2016: Khadijeh Aryan, The Boom in Women's Education, u: Povey, T. & Rostami-Povey, E. (ur.), *Women, Power and Politics in 21st Century Iran*, New York: Routlage, 35–52.

Asgar 2015: Tahreem Junaid Asghar, Good Hijabi, Bad Hijabi: The Politics of Women's Clothing in Iran, *Journal of Georgetown University - Qatar: Middle Eastern Studies Student Association*, god. 2, br. 1, 1–11.

Bahadori 2014: Atoosa Bahadori, Muslim Women's Participation in Cyberspace in Contemporary Society, *International Research Journal of Human Resources and Social Sciences*, god. 1, br. 5, 126–135.

Bahramitaš i dr. 2018: R. Bahramitash, A. Sadegh & N. Sattari, *Low-Income Islamist Women and Social Economy in Iran*, New York: Palgrave Macmillan.

Batmangeliči, Muri 2017: Soraya Batmanghelichi & Leila Mouri, Cyberfeminism, Iranian Style: Online Feminism in Post-2009 Iran, *Feminist Media Histories*, god. 3, br. 1, 50–80.

Gadžala 1999: Radhika Gajjala, 'Third World' perspectives on cyberfeminism, *Development in Practice*, god. 9, br. 5, –619.

Gadžala, Mamidipudi 1999: Radhika Gajjala & Annapurna Mamidipudi, Cyberfeminism, technology, and international 'development', *Gender & Development*, god. 7, br. 2, 8–16.

Gobadi 2023: Parham Ghobadi, *Iran protests: Secret committee 'punished celebrities over dissent'*, BBC 23. 4. 2023, https://www.bbc.com/news/world-middle-east-65373847, 11. 10. 2023.

Hamezehei, P, *Iranian Woman's Experience of Mandatory Hijab: A Case Study of a Campaign on Facebook*, http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:780122/FULLTEXT01.pdf, 8. 6. 2022.

Hinsi 2013: Vera Hinsey, Girls Get Digital: A Critical View of Cyberfeminism. *On Our Terms: The Undergraduate Journal of the Athena Center for Leadership Studies at Barnard College*, god. 1, br. 1, 25–32.

Kar 2007: Mehrangiz Kar, Iranian Law and Women's Rights, *Muslim World Journal of Human Rights*, god. 4, br. 1, 1–13.

Ku 2016: Gi Yeon Koo, To be Myself and have My Stealthy Freedom: The Iranian Women's Engagement with Social Media, *Revista de estudios internacionales mediterráneos*, br. 21, 141–157.

Kutlaki 2010: S. A. Koutlaki, *Among the Iranians: A Guide to Iran's Culture and Customs*, Boston: Intercultural Press.

Mahdi 2004: Ali Akbar Mahdi, The Iranian Women's Movement: A Century Long Struggle, *The Muslim World*, br. 94, 427–448.

Majklsen 2018: Marcus Michaelsen, Exit and Voice in a Digital Age: Iran's Exiled Activists and the Authoritarian State, *Globalizations*, god. 15, br. 2, 248–264.

Milford 2015: Trevor Scott Milford, Revisiting Cyberfeminism: Putting Technology, Theory and Policy into Dialogue with Girls' and Young Women's Voices, u: Bailey, J. & Steeves, V. (ur.), *eGirls, eCitizens: Putting Technology, Theory and Policy into Dialogue with Girls' and Young Women's Voices*, Ottawa: University of Ottawa Press, 55–82.

Mir-Huseini 2007: Ziba Mir-Hosseini, The Politics and Hermeneutics of Hijab in Iran: From Confinement to Choice, *Muslim World Journal of Human Rights*, god. 4, br. 1, 1–17.

Moaveni 2018: Azadeh Moaveni, *How the Trump Administration is Exploiting Iran's Burgeoning Feminist Movement*, The New Yorker 9. 7. 2018, https://www.newyorker.com/news/news-desk/how-the-trump-administration-is-exploiting-irans-burgeoning-feminist-movement, 11.10.2023.

Nasirpur 2016: Sanaz Nasirpour, Iranian Women and the Politics of Diasporic Websites in the Digital Age, *Anthropology of the Middle East*, god. 11 br. 1, 76–90.

Rahbari i dr. 2019: Ladan Rahbari, Susan Dierickx, Gily Coene & Chia Longman, Transnational Solidarity with Which Muslim Women? The Case of the My Stealthy Freedom and World Hijab Day Campaigns, *Politics & Gender*, god. 17, br. 1, 112-135.

Sreberni 2015: Annabelle Sreberny, Women's Digital Activism in a Changing Middle East, *International Journal of Middle East Studies*, god. 47, br. 2, 357–361.

Stjuart, Ulrike 2019: Maya Stewart & Ulrike Schultze, Producing solidarity in social media activism: The case of My Stealthy Freedom, *Information and Organization*, god. 29, br. 3, 1–23.

Širazi 2001: F. Shirazi, *The Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture*, Gainesville: The University Press of Florida.

Širazi 2019: Faegheh Shirazi, The Veiling Issue in 20th Century Iran in Fashion and Society, Religion, and Government, *Religions*, god. 10, br. 8, 1–31.

Turak 2023: Natasha Turak, *More repression, yet more resistance: Iran one year after the Mahsa Amini protests*, CNBC 25. 9. 2023, https://www.cnbc.com/2023/09/15/iran-one-year-after-the-mahsa-amini-protests.html, 11. 10. 2023.

Zeruki 2022: Madjid Zerrouky, *'Enmity against God': The legal accusation behind the execution of Mohsen Shekari*, Le Monde 9. 12. 2022, https://www.lemonde.fr/en/international/article/2022/12/09/enmity-against-god-the-legal-accusation-behind-the-execution-of-mohsen-shekari_6007191_4.html, 12. 10. 2023.

ИЗВОРИ

Dabaši 2016: H. Dabashi, *Iran: The Rebirth of a Nation*, New York: Palgrave Macmillan.

Dženjuari 2008: B. January, *The Iranian Revolution*, Minneapolis: Twenty-first Century Books.

Kuk 2001: M. Cooke, *Women claim Islam: Creating Islamic feminism through literature*, New York: Routledge.
Omid 1994: H. Omid, *Islam and the post-revolutionary state in Iran*, Houndmills: The Macmillan Press.
Rustem-Šehade 2003: L. Rustum-Shehadeh, *The idea of women in fundamentalist Islam*, Gainesville: The University Press of Florida.

THE INFLUENCE OF THE ISLAMIC REVOLUTION ON THE DEVELOPMENT OF CYBERFEMINISM IN IRAN

S u m m a r y

This paper focuses on women's online movements following the Islamic Revolution in Iran. The paper analyses key political and historic events, with the emphasis on human rights. It also examines just how liberal Iran was and just how free Iranian women were prior to the Islamic Revolution. The paper then follows to define cyberfeminism, as one of the key aspects of contemporary Internet activism. It explores the reach of cyberfeminism, as well as its consequences. Furthermore, the paper outlines the most important online women's rights movements in Iran, the majority of them dealing with the issue of compulsory hijab, which is considered the symbol of female oppression. The aim of the paper is to determine the impact of politics on women's lives in patriarchal environments, as well as raising awareness on women's rights both locally and internationally.

Key words: cyberfeminism, Iran, islam, revolution, hijab.

Јована Л. Војводић[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студент докторских студија

ВЕЛИКИ МАЛИ ЉУДИ: ЛИКОВИ У ПРОЗИ ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ

У свом прозном раду Фрида Филиповић догађаје подређује јунацима, што не произилази као коинциденција већ особен приповедни манир. Наиме, постављајући њихов унутрашњи свет у сржнаративног ткива, у средишту истраживања постављени су управо ликови који чине окосницу приповедачког поступка ауторке. Премда су у прози доминантно присутни женски ликови, они свакако нису и једини. Предмет рада јесте одгонетање њихових идентитета у циљу откривања слике интимног света поменутих фигура, чија је и специфичност у повезаности судбине с карактером. У том смислу, анализом се настоји показати како доживљаји и расположења чине њихово стање нарочито сложеним. Кроз своје литерарне јунаке, Фрида Филиповић промишља о општељудским темама, те тако њено приповедање осликава свет обичних људи, али истовремено и онога што их заокупља и(ли) превазилази.

Кључне речи: Фрида Филиповић, проза, портретисање, ликови

„ali je ostala u meni večita potreba dakroz prozor gledam u nešto lepo.“
(Filipović 2002: 132)

Према Васи Павковићу (2006: 136) Фрида Филиповић је рафиниран реалистичкиприповедач који се бави људским односима и психологијом ликова грађана. Када се узму у обзир њене кратке приче објављиване у дугом временском размаку,[2] онда се Павковићева изнесена тврдња

[1] Контакт подаци: jovanav997@gmail.com.
2 У питању су следеће збирке: *До данас* (1956), *Разилажења* (1973), и постхумно објављена

може се указати као истинита. Осећајем за психолошку страну, Фрида Филиповић првенствено гради лик изнутра. Управо зато што није фокус на догађају него на човеку у њему, писац о збивањима приповеда доста сажето. Међутим, такву чињеницу не би требало видети као недостатак већ пре као остављен простор за особеност друге врсте. Наиме, у збијености радње у специфичној напрегнутости ишчекивања крајњег исхода, у први план избијају доживљаји, расположења и емоције јунака, и тај интимни свет сложен је и својом природом склопа нарочито специфичан. Занемаривање фабулативне ширине приповедне грађе и веће усмерење ка драмској неизвесности, с економичношћу у погледу броја ликова, главни јеразлог њихове просторне и временске омеђености, па према томе и психолошке продубљености. Дакле, неопходност фабуле није најважнија јер не постоји нужност праћења генезе ликова сагледана хронолошки по узрочно-последичном плану. Фрида Филиповић се, наиме, не интересује за промену коју пратимо у лику већ у конкретној ситуацији, непосредни посматрач прати јунака преносећи тренутна стања, исказе и поступке. Сва је драматика у интимном свету јунака.

У средишту наратива јесте човек с оним што га одликује као људско биће, а то суњегове врлине и мане, особене карактерне црте. Ликови јесу створени по узору на обичног, малог човека, али који ту своју обичност превазилазе, не победом над несвакидашњим подвизима или изазовима већ управо начином на који се са њима суочавају. Неретко, ти се свакодневни подухвати намећу тако да превазилазе оне који сес њима хватају укоштац, но то уопште није њихова суштина, јер је важније како се јунациносе с том тежином и како се носе с евентуалним неповољним исходом. Уосталом, тријумф се чита и пре крајњег исхода у виду јаке и непрекидне воље да се истраје. Уметнички обликујући различите ситуације, ауторка спознаје и уобличава човеков сложен психолошки механизам сходно којем се он односи према животним околностима и који га као таквог обликује као индивудуу, као аутентично биће. Ликови нису типски и нису одраз специфичне средине нити амбијента, што им даје простор да својом индивидуалношћу стекну универзалан карактер, па су њихове индивидуалне црте снажне и упечатљиве. Ауторка не остаје при ономе што је видљиво споља већ открива њихову дубљу природу, чинећи тако доступном њихова превирања, немире, ломове. Таква стања последица су сукоба у ликовима, што се суштински приближава схватању Жака Лакана који је сматрао да је издвајање појединих функција личности слободних од конфликата „исхитрен и непромишљен чин" (Јевремовоћ 2000: 27).[3]

књига којаобухвата кратак роман и петнаест кратких прича, *Екстеријер, поглед на врт* (2002).

[3] Лакан је иначе сматрао да је бављење психоанализом заправо аналогно интерпретативном раду на тумачењу текста (в. Јевремовић 2000: 55). Нав. према: Lakan 1998: Jacques

Постоје случајеви када визуелна страна лика уопште није дата, тако да се сав утисак о њему стиче тек спознајом изнутра. Различити сензибилитети, унутрашњи сукоби, судбинске предодређености ликова основна су садржајна богатства прозе Фриде Филиповић. Те су одлике заправо елементи модернистичког приповедања. Духовни и интелектуални статус се одражава на природу њиховог стања и то је нарочито видљиво у ауторкином последњем објављеном делу *Разилажења*. Индивидуална обележја су израженија и у том смислу се јунаци издвајају у односу на ликове из ранијих прозних записа.

У функцији грађења портрета стоје нарација и дескрипција, али не тако да су експлицитно усмерене на непосредну карактеризацију лика већ да сугестивно прикажу емотивно и психичко стање. У међусобним односима ликова, њиховим репликама и поступцима, откривају се узроци и последице одређеног проблема, као и посебна значења (разуме се, постоје случајеви када се суштина открива у унутрашњим монолозима). Другим речима, односи међу ликовима значајан су чинилац у њиховом грађењу. Тај чинилац је у највећој мери јасан, да напросто не захтева образложење и интервенцију приповедача. Основно изражајно средство је вербална комуникација, пре свега садржај, а потом и начин артикулисања, тако да се односи граде на исказима који се размењују и који имају двоструку функцију. Са једне стране, преносе одређену информацију другоме (саговорнику), а са друге, можда чак и важније, искази говоре и о ономе ко их изговара због контекста и околности у којима су изговорени. Дакле, искази имају повратно дејство: говорећи другоме и(ли) о другоме, јунак ствара слику и о себи самоме, а оба пута под емотивним набојем. Слика коју јунак ствара о самом себи једнако је занимљива колико и слика коју он има о свету у којем обитава.

Како је Филиповићева у свом првом објављеном делу писала махом о женама, о чему се да наслутити већ самим насловом (реч је збирци приповедака *Приче о жени* објављеној 1937. године у издању Геце Кона), може се рећи да је спектар ликова наредним збиркама проширен и усложњен што је извесно била последица стваралачкогразвоја, погодним за преиспитивање теме. Истина, жене у тој прози нису опредељене етнички али јесу социјално. Та условљеност на основу друштвеног положаја уједињује их по једној особености, а она подразумева непомирљив раскорак између традиционалних норми и слободе којој се природно тежи у чијем је средишту управо поменута фигура.

У аутопоетичком тексту „Древни корени", објављеном у оквиру књиге *Екстеријер, поглед на врт*, Фрида Филиповић даје три одређења кратке приче, према сопственом виђењу. Текст је важан као теоријски прилог јер је

Lacan, Freud's Papers on Technique, *The Seminar od Jacques Lacan I*, Cambridge: W. W. Norton & Company, p. 73.

у њему видљив траг оногашто се чита у њеним прозним делима. Ауторка у тексту, наиме, даје кратак историјски преглед ове књижевне форме. Она каже да се савремена кратка прича отима свакој строгој дефиницији и да је, као таква, врло растегљивих оквира и карактеристика, ипак стабилна у једној особености: исконској и неискорењивој потреби човека да другима саопшти неки свој доживљај, тј. искуство. Исто тако, њена основна претпоставка је да се другоме нешто исприча на најкраћи и најбољи могући начин. Као песник у песми, и приповедач у краткој причи настоји да фиксира (речима) један делић живота, једну животну истину, да их издвоји од широког, непрегледног тока стварности. Зато је неумесан чести приговор аутору кратке приче његова „неспособност“ да тему развије ипродуби. Он (аутор) је то могао, али би онда резултат био посве другачији: разуђена и опширна романескна нарација која у суштини не би казивала више од свог ембриона – кратке приче. Према томе, грешка је критичара што писце таквих прича олако сврставајуу ствараоце „кратког даха” и „скромног домета”. Тај неоправдани суд нису успели да пониште велики писци ове форме као што су Чехов, Мопасан, Конрад, Фицџералд, Кафка, Томас Ман, Хемингвеј и др. Штавише, Фрида Филиповић сматра да су они у оквиру кратких прича достигли своје највише домете, можда баш зато што је сама краткоћа приче њена предност, што у њој нема места за омашке. Ако је успела, у њој нема ничег сувишног ни погрешног (Filipović 2002: 160–162). Но, оно што на неки начин тишти јесте чињеница да је кратка прича, према мишљењу ауторке, омаловажена, поготово кад је реч о правој уметничкој краткој причи.[4] Стиче се утисак као да је овом оштром примедбом хтела да скрене пажњу на недовољну мотивисаност писаца да својеприче штампају у часописима под чијом уређивачком политиком није ни показивана нарочита воља за тим послом.

На крају, помиње се суштинска одлика модернистичких тенденција у књижевности, оно чега је свесна и Филиповићева и што суптилно заговара:

„zapostavljena kratka priča, u svom najboljem vidu, možda najprikladniji književni rod za savremenog čoveka [...]” (Filipović 2002: 162). Ауторка је, дакле, аутопоетичким излагањем навела оно што је практично сама радила. У тој књижевној минијатури савремени читалац би могао наћи прилику за „jedno vraćanje sebi [...] i za trenutno drukčije sagledavanje sveta i života” (Filipović 2002: 162). Ово аутопоетичко излагање, заокружује се у виду једног отвореног и помало уопштеног закључка који наводимо у целости: „Kad bi mu češće bila ponuđena, umetnička kratka priča možda bi uspela da bar uspori otuđivanje današnjeg čoveka od književnog stvaralaštva

[4] Ауторка издваја такозвану „забавну кратку причу ’љубавног’ или ’детективског садржаја’” (Filipović2002: 162) која је за њу нека врста „књижевног сурогата, шунда” (Filipović 2002: 162).

uopšte" (Filipović 2002: 162).

Уз наведено теоријско знање, чини се за сходно поменути причу која је у својој необимности успела да постигне жељену замисао писца. „Сећање на Арлекина" прича је о професору музике, господину Мареку који улази у свет главног јунака као приватни поучитељ. О атмосфери која је постојала у његовој кући и томе како се осећао, говори, тада, млади ученик гимназијалац:

> A i ja sam se valjda baš u to vreme, s mukom iščaurivao iz sopstvenog detinjstva. Naglo sam rastao, jednog leta ogaravile su mi nausnice, počeo sam da čitam Frojda i Dostojevskog. I sve sam jasnije uviđao da nikad neću postati dobar pijanista. Izostajao sam buntovnički sa časova, sve češće, i rešavao da to priznam majci. Ali uvek bi me nekakva glupa griža savesti vraćala na utabani put, i ja bih se, s izmišljenim izvinjenjem, postiđen i nesiguran, opet našao između crno-belog *Arlekina* [истакла Ј.В.] i Betovenove maske.
>
> (Filipović 2002: 79)

Професор доласком окупатора прелази на њихову страну, а бивши ученик, иронијом констатује да је то зато што је професор веровао да су они потомци Баха и Бетовена и да ће, за разлику од средине у којој је живео и стварао, умети да цене његов рад (Filipović 2002: 81). Доказ да је највероватније био у праву проналази у следећем сазнању: „Prosedi, autoritativni profesor prometnuo se, izgleda, u svojoj velikoj revnosti, u nekakvog koncertmajstora Krajskomande, u poltrona koji je koncertne programe prilagođavao oficijelnom ukusu i tabuima Trećeg rajha..." (Filipović 2002: 81). Због немогућности да разуме његов поступак и неопозиво га презре, јунак само констатује да је својом променом професор изневерио његова надања поводом идеала за које је веровао да су њему постојала и „da je [...] nadahnut humanizmom Betovenove Devete, liberalizmom najinternacionalnije umetnosti" (Filipović 2002: 82). На примеру исте приче може се уочити способност Фриде Филиповић да себе представи у светлу одличног портретисте када суу питању детаљи. Методом детаља, ауторка је начинила интересантну форму тумачења ликова, а истовремено тим поступком осветљавања, увела мотивацијски слој ликова, богатећи портрете и доприносећи разумевању личности. Своја сећања млади пијаниста завршава поменом јунака „Комедије дел арте" који је стајао на клавиру и тиме се заокружује читава прича. Дакле, осећај за суптилан детаљ провучен кроз наратив осликао је карактер јунака, указујући на његову јединствену особеност. У овом случају, професор по основним одликама, наликује на плесача и акробату из 16. века, па их веже превртљивост, несталност, подлост; они су опште позната бескарактерна фигура. Чини се да је овакво поређење и више него успело уметничко објашњење

мотивације његовог поступка јер показује на каквом је принципу саздан професоров карактер, а да о томе није изречен конкретан опис.

Слично издајништво налазимо и у приповеци „Фини неки господин" из збирке *До данас* где јунак именован у наслову иронично треба да прикаже човека који је постаоидеолог и пропагатор Рајха, и као такав без емпатије према Српкињи, својој познаници, која тражи помоћ за нестало дете. Гашпарић не само да јој то одбија већ у невољи женевиди прилику да јој спочита, на првом месту, комунизам супруга којег ће због тога и назвати одродом и безбожником, потом да јој, провоцирајући, изнесе могућност да јој је син нестао зато што се вероватно придружио Савезу комунистичке омладине Југославије. Осим што, видљиво, нема обзир према њој, он користи ситуацију да јој оспори политичка опредељења. Пита се госпођа Булат у једном тренутку: „Шта је могло да га учини злочинцем? Мржња према људима? Жеља за влашћу?" (Филиповић 1956: 82). Заправо, Гашпарић у њој види потенцијално присуство опасности зато што је удовица комунисте. Она пак тврди да не долази у том својству, нити себе уосталом видикао припадницу такве политичке идеологије, већ пре свега као мајка. Њен супруг Маријан Булат јесте био комуниста кога су управо Гашпарићеви истомишљеници убили због претње коју је манифестовао доктрином.

Људи с маргине и локалне скитнице без животног остварења такође су јунаци Фридиних прича. Још је занимљивије када се у тој улози нађе жена као у новели „Тле под ногама", где је насловом сугерисана ирониј ајер изостаје чврст животни ослонац: изостаје основна стабилност, материјална опскрбљеност, штавише и жива потпора јер безимена јунакиња не може да оствари социјалне контакте. Ова је прича написана у форми ретроспективне исповести током болничког лечења где се посредством догађаја из прошлости сазнаје болна судбина жене којој она не може да се супротстави а да јој притом не подлегне. Таквом удесу није било помоћи, изузев оне да је удес могао да се ублажи тиме што је испричан и тако „преполовљен", смањен у неподношљивости. То су, уједно, они разговорни људи који се не либе да ослове непознатог човека, где год га срели, и да му испричају, само ако стигну, све о себи. Осим поменуте, такав је призор присутан на почетку „Племенитог лица", као увод у причу о несрећи мајке због синовљеве одлуке. Ова је прича интересантна због тога што мајка, према процени незнаца и будућег саговорника, подсећа на вајарску скулптуру Ивана Мештровића (*Мајка*), „na majke iz narodne poezije. Monaški skromna, ali vrlo uredna i dostojanstvena, ulivala je nekakvo poštovanje" (Filipović 2002: 124), а на самом крају, када исприча разлоге и околности свог незадовољства (а то значи оштре и не сасвим оправдане ставове), бележи се следеће: „Majka iz narodne pesme, majka plemenita srca, na moje se oči preobražavala: nos joj se ušiljio, brada se isturila, obrazi

osuli pegama" (Filipović 2002: 126).Јасно је и недвомислено оцртан правац асоцијација.

У збирци *Екстеријер, поглед на врт*, налази се и новела по којој је прозна збиркаи названа („Поглед на врт"). Кандид, баштован врта, назван према Волтеровом делу, односно његовом скептично-филозофском јунаку који људима усрдно саветује:

> „'Obrađujte svoj vrt...'" (Filipović 2002: 133), делује у складу са упутством које је изрекао; негује свој врт, полако, истрајно, нечујно. Нечујно, чак и када се поремети ред у том његовом простору, и то не због непажње или запуштања већ захваљујући другима. Постепено санира нанете штете и на тај начин води усамљени рат са суседима. Једна одњих је задивљена његовом преданошћу и непрекинутој посвећености, јер он, иако у седмој деценији, негујући врт, заједно с њим „zeleni i cveta".
>
> (Filipović 2002: 134)

Ову сцену треба схватити метафорички. У виду ониричног пасуса, дата је слика нестанка ревности старог Кандида и настанка ревносног и злокобног сатирања његовог рада, што од природних процеса, што од немара пролазника. Сан суседкиње ваља схватити као упозорење, такође метафорички дато, као и дескрипцију врта.

Из корпуса прича с поуком, по квалитету се издваја „Маска" која говори о људској потреби за изигравањем неке улоге, и говори, додуше као неми реквизит, о фаталном исходу такве игре: непозвани и туђи људи зграђавају се над лицем које је садаоткривено и мртво, док се супруг осећа „i kriv i povređen u svom supružanskom ponosu onom svojom ženom kojoj su se svi divili, koja je volšebno umela da iz dana u dan da svoje lice podmlađuje i da uvek, za ceo svet, 'izvanredno izgleda...'" (Filipović 2002: 121). Ово је хроника о пропасти једне душе, мала али са ванредним интертекстуалним моментом: није случајно што модерна, трагична фигура носи име Доријана. Разуме се, апсолутна поистовећивања свакако да нису оправдана јер, на првом месту, изостаје поетска снага која је обимом књижевне форме, у роману Оскара Вајлда добила јак замах, а у причи Фриде Филиповић простора за тај набој нема. У том смислу, вртложна и интензивна осећања попут љубоморе, зависти, мистике и необузданог егоизма који се разбуктавају, све до тачке врхунца када Грej, не могавши да побегне од своје савести, окончава као поражен, код Филиповићеве су дата само кроз наговештај.[5] Привиди лепоте као залог наводне среће – изневерени су код оба јунака.

Из перспективе детета, писано је неколико приповедака („Маказе", „Као роса"). То суочавање са светом који је одрастао, светом који обилује

[5] Уосталом, код Фриде Филиповић не постоји свезнајући приповедач као у случају Оскара Вајлда, јер је та функције поверена Доријанином супругу који прича о недавно окончаном младом животу и збивањимакоја су му претходила, као њихов најнепосреднији сведок.

оним чега у дечјој свести још увек нема, али има маште и невероватне способности домишљања, чини поменуте приче упечатљивим и занимљивим. Деца перципирају на себи својстен начин, с намером да оно што уоче разумеју. Како другачије објаснити поступак мале девојчице, која из позиције првог лица, чиме додатно појачава утисак зрелости, узима оштар предмет којим жели да своју дадиљу госпођу Новак спасе од неизлечиве болести („Маказе"*)*. У свету којем сами не припадају, деца обитавају јер им он делује привлачно стварима којесу за њих забрањене и далеке, и баш зато фасцинирају.

Приче обједињене и штампане 1956. под насловом *До данас* јесу друго штампано дело Фриде Филиповић. Све приповетке, сем једне из 1940. године („У новом парку"), писане су у годинама након Другог светског рата, обележене тим искуством. Њихову нарочитост у том смислу чини пишчево порекло јер се, наиме, ауторкино јеврејство осликава кроз ликове о којима пише, чинећи њихова искуства дубљим и снажнијим, па се та субјективност овде испоставља као предност. Иако све приповетке нису тематски блиске ратном, оне које то јесу, јесу и најбоље. Слике ратом окупираног Београда потресне су утолико више што одражавају сву непобитну потчињеност и немогућност одрицања од тога:

> Завејан снегом те прве окупациске зиме, Београд је изгледао мање рањав и разрушен ношто је уистину још био. Уствари, у њему је све још дрхтало од бола. Људима се у пролазу поредизвесних зграда чинило да чују јауке. Ноћу су многи и многи лежали будни, отворених очију, као шумске звери у предосећању хајке. И дању пред очима многих Београђана често је лебдела слика Србије са вешалима на трговима варошица, са згаришитима села, са празним амбарима, са свежим гробницама поред путева. А Немци су тих децембарских дана на више места у граду, пред свој Божић, намештали горостасне, шареним сијалицама окићене јелке. Немачка војна музика је концертирала на Теразијама и на степеницама пред Парламентом. Вејао је искричав снег, ваздухом су летели метални звуци маршева, немачки војници шетали су Београдом натоварени пакетима и осећали се, и без отсуства, празнично. Тако су бар изгледали.
>
> (Филиповић1956: 61–62)

У таквој атмосфери, један стамбени престонички простор постаје окупацијско власништво, а станари принуђени да га уступе беспоштедно, уз пристанак непрекидне послушности и служења. У животу тих обичних људи, предодређених на страдање без кривице, најбоље се види колико се великог крије у њима самима, малима. Наиме, иако се свет богатог грађанског слоја урушава, оно што ипак опстаје јесте њихова племенитост и достојанствено држање у губљењу онога што им припада. Махом су то угледне престоничке породице чији је углед, под притиском нацистичке Немачке, на прагу да се у потпуности разори.

„Руже на порцелану" је прича о Јеврејки, Рози Ланг, обликована кроз сумирање њеног проживљеног живота, врло лирски интонирана кад се успореди с осталим новелама. Рекли бисмо да је том тону допринела и биографска чињеница, а која је овде пре слутња. Фрида Филиповић је рођена у јеврејској породици и могуће је да је добро упозната с општепознатим положајем Јевреја током Другог светског рата, инспирисана болом и несрећним догађајима, и сама желела да им личним доприносом на неки начин посведочи. Уз то, 1941. године Фрида Филиповић је добила прву легитимацију као Јеврејка крijући се у Врњачкој Бањи. Као Јеврејки удатој за сарадника Милана Недића, одобрен јој је боравак у Београду до краја рата. До 1944. је и живела у Београду (под именом Мирјана Тасић), а потом су окупационе власти приморале све Јевреје да носе обележје (Todoreskov, Stevanović 2015: 107). Овај нам се податак чини као могући повод, не само ове већ и других прича које крију биографску црту, а препознају се управо према поменутом идентитету. Прича „Руже на порцелану" написана је 1951. године, у годинама када је рат оставио траг у људском исксутву тог времена, и када је, с одређене дистанце, ипак могло да се пише о свеопштем страдалништву и преживљеној голготи. Интересантно је то што читалац испрва не осећа наклоност ка главној јунакињи (која јеуједно и једини лик), јер о њој дознаје из времена пре рата, кроз то како се носила с тешким моментима који су је задесили и без емоција које би природно биле испољене. Или је можда управо у том необичном потискивању тајна достојанства једног господства? Нарочито је оправдано поставити ово питање на крају приче, након њеног напуштања дома и одласка у логор, чиме се начиње осећај емпатије због промашености и страха од немоћи да се зло избегне. Све мисли усмерене су ка оном што управо долази, и све мисли обележене су тим надолазећим. Стара госпођа живи од сећања и са сећањима због тога што нема ништа друго. Једно од тих сећања јесте стари порцелански сервис који је заправо нит, симболична веза с њеним ранијим животом који је већ постао прошлост, премда не тако срећна, ипак боља од садашњости. Стога је посве разумљива њена сентиментална везаност за материјални предмет. Као предосећај, сет шоља чуван је дуго и с пажњом, представљајући својим присуством посебност у дому породице Ланг. Симболично, сервис остаје у удовичином дому, нестајући у пламену подметнутом руком окупатора, тиме поништавајући сваку могућност повратка и обнове. Руже на порцуланском сервису симбол су минуле епохе која се, онда, симболично оставља у стану по доласку окупаторских снага, па је утисак меланхоличног расположења као најаве будуће смрти и више него осетан:

> Кад је тешки камион испред куће кренуо даље, зазвечали су прозори собе у којој је до малочас седела старица. Од њих је читавим затвореним

> простором прошла лака дрхтавица: фини, ситни звуци, одјекнули су од ормана са судовима, на столу је лако заиграла шоља од порцелана, бела и ружичаста, а на старинском лустеру су стаклене цевчице затреперile и зазвучале као да је по њима прешла рука невидљивог свирача. Али сва та тиха музика потрајала је колико један уздах. А онда је све утихнуло. Напуштену собу освајала је ноћ слична агонији. Само је зидни сат још куцао, као срце у бесвесном човеку... Сутра ујутро неће бити руке која гаје навијала, из дана у дан, целог једног живота.
>
> (Филиповић 1956: 53)

Етикетом идентификована као Жидовка, Роза Ланг страхотом рата постаје маргина, лишена сваке људскости:

Пришила је на свој капут жуту звезду, пажљиво, уредно као што је некада пришивала украсе на шешире. [...] Од пролећа до јесени, пре тога још свежа и ведра старица која је полако али вешто пословала по кући, која је још имала добар вид и миран сан, претворила се у немоћно, уплашено створење које [...] као да је заборавило где се налази и шта управо треба да чини... (Филиповић 1956: 50)

Она, дакле, осим својства које јој је додељено, до краја носи господство у себи чиме своје трпљење чини двоструко узвишеним. О искуству јеврејства кроз призму женеФрида Филиповић говори и у новели „Ма шта се десило" (о којој ће касније бити речи),која се чак у већој мери чини потресном с обзиром на психолошку обојеност главне јунакиње.

Храброст показану као у случају госпође Ланг, показују и јунакиње које иступају као народни борци и у њој се, судећи према опису једне од њих, назире и нови идеал жене тога времена: „Била ми је тако лепа, тако необична, у униформи боје увелог лишћа,опасана оружјем, с петокраком на капи. Њен дечачки лик добио је коначно *свој пуни смисао* [истакла Ј. В.], свој коначни израз" (Филиповић 1956: 87). Упркос страдању и рањавању, млада Лала не доживљава учествовање у рату као трауматично искуство, поготово не када је реч о физичком подношењу његових болних страна. Штавише, она говори из личног исксутва, да „човек има чудну моћ прилагођава" (Филиповић 1956: 89) и да може да научи да подноси и превазиђе оно што га задеси. Заједно с осталим женама,Лала се доказује као, равноправна по способности с партизанима, смели борац.

Збирка *До данас* донекле је сродна првом објављеном делу Фриде Филиповић. Такође је реч о збирци приповедака *Приче о жени* објављеној 1937. године у издању Геце Кона. Сродност се понајпре види у тематском, односно мотивском смислу, јер како је жена главна фигура у поменутој збирци, може се слободно рећи да је то уједно проблемско подручје које Филиповићеву интересује у великој мери. Гледајући на обе збирке, жене су готово без разлике према социјалном положају и улози која јој је предодређена према друштвеним узусима. Дакле, и даље је то биће

које пуни смисао живљења задобија у брачној заједници и када та улога не остаје једина већ из ње проистиче она природна и логична, а то је мајчинска. Неретко, пред остварење у тим улогама постављен је низ сметњи које морају бити савладане како би се достигао жељени циљ, а та борба од пресудног је животног значаја. За *Приче о жени*, Иво Козарчанин (1938: 98) изрекао је повољан суд, хвалећи првенствено: „njezin pošten trud,da se što bolje izrazi i usavrši, da pogleda životnoj istini otvoreno u oči [...]", дакле показанувољу да се што боље прикаже у књижевном смислу, а да се притом у набоју не изгуби уметничка вредност дела.

Спознаја тела и интиме као одраз зачетка зрелости, непристајање на удају, одлукародитеља да се брак по сваку цену склопи, због материјалне опскрбљености која би требало да обезбеди жени срећу, а суштински је само прилика за добро удомљавање, такође је у спрези с темом женске фигуре прозе Фриде Филиповић. Исто тако, проблем женског новорођенчета, неправда и бесмислена увреда која се наноси мајци (па и самомдетету), те она подноси тежак терет предрасуда: „Увређена у свом тек никлом поносу, [...] понижена у свом тек рођеном достојанству животодавке" (Филиповић 1956: 137), Фридин је писани вид отпора према традиционалним и конвенционалним поимањима, јавно иступање против те некритичке заслепљености чије је обрисе могуће сама осетила, па уз то и потребу да јој се супротстави. Детету се предочава болна судбина одмах на рођењу, а судбина је позната зато што је познат пол. Живот ће од чекања и живљења оджеља постати потреба да се нађе друг за живот, мајчинство, а на крају ће се свеједно свести на самоћу. Равнодушност оца према детету, које ће извесно задесити таква судбина, застрашујућа је: „Иако је ћерка, сви су ми честитали" (Филиповић 1956: 137). Овај, здравом човеку необјашњив разлог, необјашњив је удес оцу с којим он не може да се помири. Уједно, ова приповетка је сажето сагледана анатомија женског живота, од рођења, одрастања, зрелости, све до достизања кључних улога супруге и мајке.

Филиповићева промишља о општељудским темама попут: бесмислом вођеном животу, стрепњама, болести (душевној или телесној), старости, близини смрти, бесмислу који наткриљује све наведено. Кроз та подручја испитује се свеукупност човека како би се добио одговор на одређена питања или да би се ублажила немогућност добијања потпуног одговора. Рад у књижевности је за ауторку пружена прилика за таква промишљања и подједнако начин да о томе изрази сопствено мишљење. У једној од новела, кроз визију једног јунака (како основна поетичка начела новеле обично налажу), сабране су основне тематске целине које су претходно поменуте. Прешавши праг зрелости, старица понире у мисаоност о сопственом животу, чија је основна сврха заправо тиха и насушна утеха услед учињених грешака и промашаја. Утеха је уједно и шанса за рађање мисли и идеја који би остатак земаљског живљења могао да оплемени.

Исто тако, исходи размишљања неретко завршавају равнодушношћу, односно закључком:

> Obični postupci i pokreti, mlaka voda što se sliva niz telo, miris sapuna, poznati glas radio- spikera i muzika koja se i ne sluša, ukus kafe i prepršenog hleba – sitne, prijatne stvari što svojom svakodnevnošću umiruju, razbijaju noćne, nerazložne strahove, pomogle su joj da zakorači i u taj dan svog samovanja, ni prvi ni poslednji, samo jedan od neizvesnog broja koji su je još čekali.
>
> (Filipović 2002: 131)

Насупрот оваквом монологу, у дијалозима се очекује размена искуства, али не нужно. Саговорници су, осим што су незнанци, врло често само повод за гласна размишљања („У новом парку") и од њих се очекује само да су немо присутни, без давања било каквог знака пажње, разумевања, учествовања у дијалогу. Док мисли добијају свој други облик, кроз изговорено, истовремено онај ко их изговара западa у стање у ком се одваја од појавног света и то се стање сматра врхунцем проживљеног искуства.

Има и прича кроз које се провлаче сентименталне теме у виду писања о односу мушкарца и жене, о брачним ломовима и како они настају, љубавном засићењу, љубомори и неверству. Када их читамо, приче подсећају, атмосфером и стилски, на приповетке које су писале ауторке 19. века. Рекли бисмо, неке од њих, и успешније негошто је то учинила Фрида Филиповић. Но, у таквим пасажима треба видети, пре свега, једну нит која у књижевном смислу везује Филиповићеву с ауторкама које су стварале пре ње, и начин на који је ту нит обогатила ауторка о којој је овде реч.

Разилажења (1973) су последње објављено дело Фриде Филиповић (постхумно је штампан *Екстеријер, поглед на врт*, 2002). Фрида Филиповић овом збирком показуједа има прилично књижевно искуство што се види кроз истанчан стил и сензибилитет, тетематски, знатно сложенији, оквир. Три приповетке, колико их је у овој књизи, представљају извесну новину у опусу ауторке с обзиром на то да су кратке приче, познате одраније, заменили знатно обимнији прозни записи, и још важније – психолошка продубљеност ликова. Сваки од јунака носи се са својим удесом као нарочитим обележјем.

Због своје полисемичности, наслов је довољно сугестиван. Разилажењима се не назива само емотивно раздвајање већ и оно што томе претходи: раскид са смислом живота у губитку сопственог ја (када се оно изгуби, нестаје и могућност да сваки другиоднос опстане). Јунаци књиге су обични људи, за разлику од претходних, с различитим професијама и интересовањима, чије интелектуално усмерење има утицаја на оно што чине. Ту ширину ликова сажима особеност која их повезује – проблеми и

дилеме који суисти за све. Треба, међутим, имати на уму да се та психолошка стања различито манифестују с обзиром на то да су јунаци постављени пред одређене изазове на које морају да одговоре својом способношћу и разумно. Осим тога, њихово деловање под специфичним околностима у којима се налазе чини основ разлике која се чита у наративу.

Поменуту одредницу дилема и превирања надилази проблематика усамљености.То је, уједно, још једна заједничка особеност главних ликова. Будући да се истиче доживљајност поводом дешавања, по чему се већ може назрети инсистирање на психолошкој страни, није погрешно приче назвати новелама.

У једној од три новеле колико их има, пратимо причу усамљене Јеврејке под окупацијом кроз чији је лик сажета трагика страдања под налетима рата. Већ ту се да назрети могућа биографска позадина приче. Борба Јеврејке, крајње усамљена и снажна, основни је мотив за новелистичко приповедање. Тим мотивом, Соња Костић се придружује оном низу жена које делају без других, а њих је у прози Фриде Филиповић много, првенствено у збирци *Приче о женама* (1937): „Конфети", „Уседелица", „Трафика" и др.

Један од језивих тренутака ратног живота који чини само део нацистичког политичког режима нашао се као предложак прве у низу новела. На почетку приче „Машта се десило", доминира аудитивни доживљај стварности у ратом заокупљеном простору па је доминантно присутан звук сирене као сигнал почетка људске трагедије –индивидуалне, потом и опште. Соња Костић проводи прво окупацијско лето у изолованој средини, кријући се (попут Фриде Филиповић), јер мора то да чини због опасности које са собом носи због порекла и како би сачувала свој живот. Соња је млада,удата жена, али истовремено она која је и остављена од стране свог супруга са којим одржава, мада не учесталу, преписку. Он, универзитетски професор права, наиме, испуњава своју обавезу на фронту, док га она чека у пансиону. Соња, будући да борави као заточеник, има времена да размишља, чиме и испуњава меланхолично увијене дане.Та меланхолија нагло ће бити прекинута писмом у којем стоји: „учинићемо неки формални корак" (Филиповић 1973: 32), чиме је дат наговештај развода (у множини исказан тако да се одриче одговорност само једног супружника) важан са једног социјалног аспекта. Након што прочита садржај тог писма, Соња поменути наговештај усваја тако што се већ помало осећа слободном и, што је овде можда истакнутије – ослобођеном. Дакле, напушта простор виле и излази на отворен простор, међу људе. С људима је првенствено веже исто порекло и чињеница да сви подједнако подлежу трагичној судбини која је све извеснија. Соња је свесна свог порекла али га не доживљава као одређујуће већ „као нешто случајно, као ирелевантно, као непроменљиво, али и неважно" (Филиповић 1973: 46). Због чега је то тако? Због тога што

она није одрасла у средини где се неговала припадност јеврејском народу већ у средини где су њене прве речи биле изговорене на српском, а школа коју је учила такође је била српска. Међутим, сазнајемо из њених сећања, та средина јој није била наклоњена на начин који је то она прижељкивала. Штавише, ма колико да фактор припадности није био релевантан у Сољином случају, та средина није желела да је прихвати. Као ни тада, током детињства, ни касније за Сољу не постоји чврста тачка у том, њој ненаклоњеном и непријатељском свету. То што ју је оженио Србин, за њу је био доказ брака из љубави,а не предрасуда, и вера да се неће покајати због свог избора. Та слутња неконвенционалног и ненаметнутог односа изневерава се онда када се Костић одриче те заједнице ради сопствене безбедности (из писма се сазнаје да према посебно донетој Уредби, свако ко је ожењен Јеврејком, подједнако бива сматран припадником тог народа, и као такав, разуме се, по немачку власт, он је непожељан). Када се његово саопштење одлуке „завија у обланду некакве потресености", помишљамо да он то чинипринудом опасности и сувише егоистичан, али заправо закључујемо да се ради о одсуству жеље за жртвом, која би се очекивала да постоји истинско љубавно осећање. Свој кукавичлук, према мишљењу тада још законите супруге, ублажава назнакама привидног и привременог, али чињеница остаје чињеница: она је за њега постала терет и опасност (Филиповић 1973: 89). На крају, начети осећај неразумевања који прераста убезнађе, потом омраженост, претвара се у извесно гађење, тако да се јунакиња освешћујеи дозрева толико да брак види као прљаву, помало и ружну, игру. Јунакиња о томе мислисве док је сан о једној другој игри, по свему другачијој, не одведе у другу стварност, непостојећу али лепу. У тој стварности, она проналази сигурност, одузету у сваком погледу, и извесну утеху. У питању је љубавна игра, кратка и вероватно пролазна, но свакако авантура која има својство хедонистичког препуштања чулним страстима.

Крај новеле нарочито је ефектан због поетске снаге у метафорички предоченој трагици (једне) људске судбине. Сољин сан заправо је слутња те трагике која ће се догодити и биће погубна. То је слика налета каруца које јуре по неравном друму упрегнуте коњима и неконтролисано се крећу, након чега следи још потреснији призор:

> „Господе, кола ће се преврнути, и сви ће се онда наћи у прашини, животиње и људи, све ће бити један грозан сплет крвавих глава, одраних удова, ишчашених зглобова, притиснут поломљеним колима. Јауци ће се помешати с дивљом њиском коња [...]"
> (Филиповић 1973: 101)

Тим кратким натуралистичким описима језгровито су приказане страхоте надолазећег рата преломљене кроз визију усамљене жене која

од почетка, не мењајући свој статус већ само га додатно усложњавајући, бива остављена, и тако принуђена да живи двоструко болну судбину: једну коју дели на општем друштвеном плану, а другу интимну која је једнако мучна и наметнута попут прве, али јој је такорећи и пружена прилика за новинама које доносе позитивне промене.

Када се из кошмарног сна пробуди, Соња схвата да је сама и да су се гласови чудно пренели на јаву: „Да, некакви пијани гласови, као и они у сну, одјекују стварно кроз ноћ, али то су Немци, после обилне вечере, они то јодлају, као да су негде у свом Тиролу или Шварцвалду, а не под непознатом планином, у туђој, балканској земљи...“ (Филиповић 1973: 102).

Том је сликом предочено да рат не престаје ни ноћу, и ма шта се десило, судбина је извесна. Слика рата тиме постаје заокружена целина сходно почетку новеле: долазак нациста и незаустављивог зла.

Новела у форми дневничког записа, по теми усамљености, односно остављености жене блиска је претходној причи, и према томе, једна у низу који се бави женским питањем. Ипак, прича „Одсуство” особена је по начину на који се развија главни мотивте усамљености.[6] О њој сазнајемо да је последица не ратних околности већ чисто личне природе – Воја оставља своју, тада још увек закониту супругу, а она о превари слути доксе још није сасвим догодила. Одсуство је овде учињено кроз све своје развојне фазе и тоје оно што причу чини модернистичком: прво се рађа равнодушност супружника, међусобно раздвајање у којем пословне обавезе служе као изговор, окупираност послом, покушај да се мисли одагнају даље од партнера. Кад је реч о последњој фази, треба рећи да покушаји нису увек сасвим успешни због тога што, у случају главне јунакиње, остаје траг љубави која још увек није сасвим нестала. У тим тренуцима, млада докторанткињаНева слути о превари о којој су гласине већ начете, мучи се питањем има ли у томе истине, и ако има, шта мора подузети како би најисправније поступила. Да ли да поступи према моралном очекивању и остави, не само Воју већ и цео свој дотадашњи живот, или да опрости неверство оправдајући тај чин преузимањем дела кривице на себе.

Војислав Ивковић, попут Дејана Костића (Соњиног супруга из

[6] Ова је новела писана у првом лицу. Терминологијом Женетове теорије приповедања у којој се издвајају три основне категорије: *historie, récit, narration* чији је однос посматра у неколико аспеката: време, начин, глас, у оквиру последњег аспекта теоретичар помиње тзв. термин *унутрашња фокализација* „у којем се збивања сагледавају у предочавају из перспективе једног од једног од ликова романа” (Марчетић 2001: 164). Исто тако, Женет каже да је у оквиру форме дневника, „приповедач истовремено још јунак и већ неко други: догађаји који су се догодили тог дана већ припадају прошлости, а ’тачка гледишта’ се у међувремену могла променити” (Марчетић 2001: 172). Више видети: Ženet 1995: Žerar Ženet, Perpektiva i fokalizacije, u: Marčetić, M. (ur.), *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 2, br. 8, Beograd: Radio B92, 83– 86; Ženet 1985: Žerar Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.

новеле „Ма шта се десило"), путем писма обавештава супругу о разводу. Воја о томе говори крајње равнодушно, рачуна на Невино здраворазумно реаговање које ће изнедрити најисправнију одлуку, притом цинично се позивајући на обострану интелектуалност и комунизам, заговарајући тиме идеју да су то два пресудна фактора човековог трезвеногпоступања.

Боравећи у дубровачком архиву у који долази како би радила на истраживању (што је уједно и изговор да би отишла), Нева користи чари јадранског летовалишта и докједног дана излаже своје младо тело сунцу, схвата да је неко посматра. Она је тим гестомполаскана, тако да почиње да пази на сваку своју позу и кретање. Тај поглед у Неви побуђује размишљање о себи као жени: каква је сада, на прагу четрдесете, шта је на њојостало од привлачног. Када имамо пред овакав призор, неминовно је присетити се поетичне Андрићеве приповетке „Жена на камену". Та слика на обали због очигледних сличности може се окарактерисати као интеретекстуални моменат. Осим што их веже писање из перспективе првог лица, Андрићева Марта Л., оперска певачица, приближно истих година као и Нева, опружена у летњој врелини и, ослобођена оквира стварности, постаје жена именована у наслову. У чину размишљања о себи доминатна је непрекидна мисао о старости која ужасава и тешко јој пада. Неву, са друге стране, не испуњава такво сазнање већ нешто друго што је њој такође ужасавајуће и тешко: могућност да је изгубила предност у односу на „безбојну паланчанку" која је, везавши Воју за себе, њојга и преотела. Размишљајући о Мири, она заправо размишља о жени која је за њу супарница и претња јер поседује велики потенцијал.[7] Тај потенцијал толики је да Нева, да би себе утешила, почиње да га негира. Она себе обмањује и по питању других, потенцијално угрожавајућих истина, али схвата да ни таква утеха није од нарочите помоћи. Развод је јасна и кратка реч која, упркос томе, иза себе оставља понор. Индиферентна према свету и у целости окренута унутарњим превирањима, Нева прелази у безвољност као последицу засићености догађајима који су је снашли, а безвољност је испољена у идеји, уобличеној реторски: „Размишљам: није ли бесмислено везати се сав, сваким својим нервом, за једног човека, једно биће?" (Филиповић 1973: 120–121). Баш када је требало да докучи најбољи могући одговор, пристиже писмо у којем Воја трезвено тражи развод, сматрајући то најповољнијим исходом за обе стране. Он тврди да је садржину писма диктирао његов разум (и обзир према њој), али нема много убедљивости да у то поверујемо. Најзад, он се нада да ће Нева предлог прихватити како доликује, а то значи без сувишних емоција. У тим речима као да је открио прави повод писања. Нева, за разлику од формалности коју је прочитала и сходно којој се очекивало да реагује, постаје осорна жена, понижена толико да

[7] Нева каже да је Мира доживела извесну метаморфозу када је телесно почела да личи на мексичку лепотуу изгледу (Филиповић 1973: 111–112).

се осећа увређено. Када се изгуби сродност мисли, осећања, истоветан однос према свету, губи се смисао да се уложи билокакав напор да се однос спаси. Нева наглас анализира писмо и закључује само једно: „Он [Воја] је сада туђ, хладан, лицемерен, сав усредсређен на то да се што лакше, што мирније извуче" (Филиповић 1973: 129). Мада активностима испуњени, дани су бесмислени и неживотни, управо зато што онај ко их живи, живи у безнађу. На страницама које су исписане тим догађајима и доживљајима, најбоље се очитавају одлике жанра новеле јер је као примаран постављен унутарњи свет јунака и драматичназбивања која га обузимају. Од збивања, једно је неочекивано и дешава се оног тренутка када морални отпор малаксава и настаје страсна веза између Неве и локалног мештанина. Да ли се тај чин може тумачити као осветнички или пак као искориштена могућност да се буде вољен? Рекли бисмо да је пре ово друго. У прилог томе би могло да послужи следеће објашњење: „Његово ћутање помогло ми је да се донекле повратими чак да извесно немерљиво време проведем у илузији да се ништа страшно није са мномдогодило..." (Филиповић 1973: 161). Дакле, телесни чин је тренутак у ком се накратко превазилази брачни слом, заборавља на патологију неверства и препушта ужитку. Истина, мора се рећи да је од моралности која је тада ослабила, ипак остао њен један деоу виду срамног осећаја који се јавио након неког времена. Како се ништа није могло променити поводом учињеног, али и насталог осећања, уследило је поновно засипање послом, а потом и пристанак на разрешење брака „'услед трајног неспоразума'" (Филиповић 1973: 164).[8] Исто се десило и Соњи Костић која, бежећи од мучне стварности, допушта себи тренутке слободе, који значе само пролазни спокој. У прози Фриде Филиповић, новела „Одсуство" јесте најбољи пример чулности, сензуалности, свести жене о томе да су то њене особености, новела која отвора питања и промишљањасексуалности која стоје насупрот духовној привлачности између двоје људи.

Последња новела се не поклапа с обрасцем приповедања у женском маниру јер јеглавни јунак мушкарац и то је оно што је примарно издваја у односу на остале. Новела садржи, као уводни мото, одломак из поеме Жака Превера *Art abstrus*: „стојећи испред свог мученичког ликовног штафелаја види себе и посматра себе у огледалу платна"[9], дајући наговештај о основним оквирима приче у којој је врло особито причање из перспективе мушког лица, што није чест манир у прози ове ауторке. Главни јунак је средовечан и незадовољан уметник, али не само собом и креативним деловањем већ и својим емотивним статусом. Док стоји пред прозорским стаклом, он не види велелепну Венецију у коју је

[8] Наводницима јунакиња појачава иронију разлога тражења развода: разлог није неспоразум, јернеспоразум служи као покриће за Војину прељубу.

[9] Слоб. прев.

дошао због одржаваног бијенала, а ни у свом одразу не може да пронађе задовољство. С тим незадовољством интимног пејзажа, сугерисано је опште стање, али и наговештен лом човека који не проналази сврху. То промишљање је психолошки мотивисано и сама ауторка га је начинила литерарно успелим и убедљивим. Стање засићености и неиспуњености тера га на извесну промену којом би надоместио изгубљени смисао. Његова супруга, не видећи потпуну слику, логично, не разуме ни потребу да Петар промени своју „сликарску кожу" и то је неразумевање било само почетно у низу других која су се испречила између њих, а одразило се и на низ његовихпокушаја да начини уметничко дело, покушаја који су остали у том домену, без икаквогуспеха. Чини се као да је аналогијом поређења правилних облика и форми предмета на платну, уметник изгубио не само професионално умеће већ и могућност да се оствари у љубави, иако је видно присутна, односно осетна потреба за једним и другим. Истина, Петар јесте успешан уметник (према аукцијској продаји, изложбама на којима је представљен својим сликама), али тај успех није му довољан. Упоредо са жељом да се врати анонимности, због трајног и свепрожимајућег очаја, он жели да поврати тренутке прошлости и љубавног заједништва. Као да у тој прошлости трага за оним што би му надоместило лоше прилике у садашњости, мада болно схвата да је то немогуће. Новела чак ни не поставља питање да ли мушкарац треба да остане у браку, покушавајући да га спасе, јер се он већ определио да од њега одустане. Затвореног у атељеу, Мара га види као жртву која предано ради и улаже сав трудбени капацитет ради уметности, а он у тојизолацији налази више него добар изговор да буде сам и тако је избегне. Привидно слободан, а емотивно празан, у сусрету са „анемичном biondom из Сарајева" (Филиповић 1973: 175), он среће и прилику која ће моћи да му пружи утеху кроз ужитак. О Ели, Јеврејки из Сарајева према којој је новела насловљена, размишља примарно кроз њену телесну појавност, њихов однос, мада с потенцијалом да оствари дубину захваљујући учесталим сусретима, ипак остаје површан. Слично почетку, своди се на креветну забавуи редак, необавезан разговор. Ела, међутим, није прва или једина жена с којом Петар општи. О каталогу његових љубавница сазнајемо кроз његова евоцирања на које је подстакнут изналажењем корена свог незадовољства, а конкретно кроз сексуалне непосредности. Ова је новела, сходно томе, заједно с јунаком, најотворенија у изразу, ласцивним чиновима. Откриће тела је повод да се о њему непрестано мисли. Будући да је Ела сва од телесности, очекивана је наглашена еротичност, не само њена већ и она коју остварује са другим: „Није то била њихова прва ноћ. Била је једна од последњих. Али још увек га је чудно узбуђивала. Допадало му се што је загрљаје подносила тихо, пасивно, дајући се без резерве, без отпора, без халапљиве жеље да увек прва стигне на дно понора..." (Филиповић 1973: 170).

Ако узмемо у обзир то да у првој објављеној књизи приповедака Фриде Филиповић нема сличних делова (преваре су суптилно изражене, а чулност сведена на минимум), могли бисмо закључити да је ауторки било потребно време за књижевну смелост за такво писање. А ако је и други разлог заслужан за писање на овај начин и о овим темама, јасно је да ауторка поседује сензибилитет који је обазриво литерарно спровела. Има овде и те како стереотипног шаблона, јер је реч о прељуби која настаје када један од супружника одлази након што је изгубио жељену визију оног другог, присуство фигуре лепе и фаталне жене која привлачи (телом) усамљеника, и занесеност њеним, више него очаравајућим, изгледом. Ипак, Фрида Филиповић из тог обрасца преузима само основну идеју којој даје индивидуални карактер, динамичност у наративуи, можда, најбоље – представља растројство човека убедљиво и са снажном мотивицијом. Оно што јунака, поред тога, чини модерним јесте његов однос према ономе што ради: Петар нема страх од осуде јавности, породице, а најмање од супруге, зато што не може да назове неморалним свој најлепши тренутак у интимном животу. Штавише, сам поставља питање може ли се сусрет с том женом упоредити с неким ранијим искуством и без двоумљења одговара да не може јер је доживео нешто за шта не проналази адекватан појам, али је сигуран да је било интензивно и да прија. Несвакидашњим поступком могли бисмо назвати и то што Петрова супруга зна за своју младу и, раскошну као Венеција (пастелно лице, тамне очи, прозирна кожа, тицијанска коса), супарницу, а и Елин муж познаје уметника из Београда. Обоје су обманути преваром, само за њу не знају са сигурношћу. Еротска авантура завршава се неодређено, уметниковом медитацијом о проживљеном ратном искуству који га је задесио непосредно пре одласка из земље. У рату Петар увиђа да је доживео још једно интензивно осећање, додуше другачије природе него с Елом, да је од „борби и лутања и превирања, од успеха и пораза и тражења себе, остала [...] празна љуштура: статус уметника" (Филиповић 1973: 206). Додали бисмо да љуштура одражава и његово стањеи тренутно расположење. Такав, напушта Италију и осећање да је остварен – у Италији и с Елом.

Уз изражајност и сликовитост наративне технике и тематских одабира, једно од најсугестивнијих елемената прозе Фриде Филиповић представљају њени литерарни субјекти. Тој особености допринела је првенствено чињеница постојања једне врло широке и богате панораме ликова, а која је последица пишчеве умешности у њиховом портретисању. Нимало идеализовани, панорамом су представљени ликови различитог друштвеног статуса, интелектуалног устројства и опредељења чије деловање је и одређено поменутим одликама. Разуме се, увек постоји и контекст, окружење које такође условљава једним делом њихов судбински ток, па је та двојност утолико занимљивија. Без сувишног анализирања,

психолошка оцртавања су реалистична и то је оно што читалац може да увиди и заволи као пишчеву врлину.

Важно је напоменути да Фриду Филиповић као списатељку понајвише заокупља психологија, па путеви који понирањем воде до осетљивог епицентра људске душе, комплексне и садржајне, истовремено су путеви на којима се чине истинске емотивне драме чији исход, био повољан или не, престаје да буде пресудан у односу на начин какосе драма одвија. Чак и онда када јунаци нису, по себе, животни победници, они ипак односе важну победу, а она се тиче њиховог пристанка да борбу, упркос свему, воде. Захваљујући управо психологизацији, проза ауторке је по питању карактера разуђена и разноврсна. Истовремено присутан социолошки аспект особен због приказивања друштвених, политичких и социоисторијских прилика и догађаја у великој мери одређује природу карактеризације.

У репертоару ликова, поред доминантно присутних женских фигура које су на путу ка потпуном раскидању с улогом какву су имале у традиционалном систему (збирке *Приче о жени*, *До данас*), налазе се и оне које су тај корак већ начиниле (збирка *Разилажења*). Било да је реч о једним или другим, писац је заокупљен њиховим тежњамаи настојањима, тако да су причом обухваћена дешавања у функцији откривања суштине унутрашње стране ликова. Разумевањем њихових идентитета, добијамо ширу контекстуалну слику која ствара емпатију за мале, а заправо велике људе. Не мање важнајесте слика света која се кроз ликове даје, као и начин на који се из њихове позиције преиспитују животни смисао и вредности.

На крају, треба рећи да је приповедање Фриде Филиповић ненаметљиво, а ликови природни и уверљиви, надасве развијени и заокружени, што говори у прилог тврдњи даје посреди и више него успело уметничко обликовање.

Премда се може стећи утисак да је рад интрепретативно оптерећен, остајемо у уверењу да се прегледом репрезентативних прозних примера може најбоље показати живописност њених протагониста, чиме није изневерен научни принцип, а није начињено ни сагрешење о смислено промишљање на именовану тему.

Литература

Јевремовић 2000: Петар Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато. Марчетић 2001: Адријана Марчетић, Женетова теорија приповедања, у: Делић, М. (ур.), *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 49, св. 1/2, Нови Сад:Матица српска, 157–178.

Павковић 2006: Васа Павковић, *Девет заборављених приповедача*, Пожаревац: Центар за културу.

Lakan 1988: Jacques Lacan, Freud's Papers on Technique, *The Seminar od Jacques Lacan I*, Cambridge: W. W. Norton & Company.

Kozarčanin 1938: Ivo Kozarčanin, Novele Fride Filipović, u: Jurišić, B. (ur.), *Hrvatska revija*, Zagreb: Tisak zaklade tiskare Narodnih novina u Zagrebu, 96–98.

Todoreskov, Stevanović 2015: Dragana Todoreskov, Kristina Stevanović, Frida Filipović – pisanje kao nemesto otpora i konstituisanja subjekta, u: Pantić, M. (ur.), *Moderna ženska proza i društveni kontekst*, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 107–116.

Ženet 1985: Žerar Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.

Ženet 1995: Žerar Ženet, Perpektiva i fokalizacije, u: Marčetić, M. (ur.), *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 2, br. 8, Beograd: Radio B92, 83–86.

Извори

Филиповић 1956: Фрида Филиповић, *До данас*, Београд: Просвета. Филиповић 1973: Фрида Филиповић, *Разилажења*, Београд: Просвета.

Filipović 2002: Frida Filipović, *Eksterijer, pogled na vrt*, Beograd: Narodna knjiga - Alfa.

GREAT LITTLE PEOPLE: CHARACTERS IN FRIDA FILIPOVIĆ'S PROSE

S u m m a r y

In her prose work, Frida Filipović subordinates events to heroes, which does not arise as a coincidence, but as a special narrative manner. Namely, placing their inner world at the core of the narrative tissue, the characters who form the backbone of the author's narrative process are placed at the center of the research. Although female characters are predominantly present in prose, they are not the only ones. The subject of the paper is to unravel their identities in order to reveal the image of the intimate world of the mentioned figures, whose specificity is in the connection of destiny with character. In this sense, the analysis seeks to show how experiences and moods make their state particularly complex. Through her literary heroes, Frida Filipović reflectson common human themes, and thus her narration depicts the world of ordinary people, but at the same time whatoccupies and (or) transcends them.

Key words: Frida Filipović, prose, portraiture, characters

Прилози

Прилог 1.
Фрида Филиповић

Извор:

Филиповић 1973: Фрида Филиповић, *Разилажења*, Београд: Просвета.

Marija Živković[1]
University of Zagreb – Faculty of Humanities and Social Sciences,
PhD student

ANTHROPOLOGICAL ASPECTS OF PLAY IN DANCE PERFORMANCE *DECADANCE* OF THE CROATIAN NATIONAL THEATRE IN ZAGREB

The paper examines elements, types, and characteristics of play in dance performance *Decadance*, premiered on 11 November 2021 at the Croatian National Theatre in Zagreb, choreographed by Ohad Naharin. The first part of the paper presents a theoretical consideration of play as one of the basic existential phenomena, the formal features of play, possible approaches to play, and dance as play. In the second part of the paper, the ways of embodying play in the conceptual structure of the performance are analysed, especially in its choreographic, dramaturgical, and performing segments. It is concluded that the dimensions of play in *Decadance* are multiple and layered. Based on gaga dance language, the choreographic structure embodies diversity, plasticity, and unrestrainedness of movement characteristic of play, and supported by diverse performative and expressive dancers' interactions (with each other and with the audience), it forms sections that are characterized by the usual formal features of play: freedom, temporal and spatial limitation, unpredictability of course and outcome, unproductiveness, subordination to its own rules, a kind of beauty, but also unreality, and tension in terms of testing physical abilities. Dance, vocal, and verbal performance sections are structured in such a way as to include some elements of all types of children's play: physical play, play of pretend, manipulation of sound and words, play with rules, and creative play. Hence, those sections contain almost all characteristics of children's play: magical features; strength; confirmation, reflection or enhancement of identity; imagination; research; frivolity.

Key words: play as an existential phenomenon, formal features of play, dance as play, types of children's play, characteristics of children's play

[1] Contact details: marija.zivkovic01@gmail.com

1. ANTHROPOLOGICAL ASPECTS OF PLAY

1.1. Play as an Existential Phenomenon

According to Schiller (2006: 89), man only plays when he is in the fullest sense of the word a human being, and he is only fully a human being when he plays. Play is the fifth basic element of human existence—after death, work, ruling, and love—but although it is listed as the last, it is not because it is the least important; on the contrary, play is primordial like other mentioned phenomena (Fink 1984: 292). Play permeates the entire human life and significantly determines its way of being, as well as the way of human understanding of being. It also permeates other basic phenomena of human existence, with which it is inseparably intertwined and connected. It does not have goals it needs to serve; it has its own goals and meaning in itself, and its pleasure lies not only *at* play, but also *in* play, that is, in a strange mixture of reality and unreality. Furthermore, play is characterized by rules; play sets obstacles and limitations for itself, i.e., it is subject to the rules it sets itself. Rules can be removed, or new ones can be made, but as long as play and playing are understood meaningfully, one remains bound by them (ibid. 296–298). In play, man "transcends" himself, goes beyond the limitations he surrounded himself with and "realized himself" in, leaves himself and every fixed situation and dives into the life's foundation of primordial possibilities; in play, one can always start anew and discard the burden of the history of one's life (Fink 2000: 263).

Play is most frequently defined as a voluntary action or activity that takes place within temporal and spatial limits, according to voluntarily but unconditionally accepted rules, that has goals in itself, and that is accompanied by feelings of tension and joy, as well as the awareness that it is "something else" than "ordinary life" (Klarin 2002: 14). Although play is commonly considered purpose-less or purpose-free activity, Fink (1979: 15) disagrees; he considers play a comprehensive and purposively determined activity, which in individual steps of the course always has particular purposes that are linked together. But the immanent purpose of play is not, as with purposes in the rest of human activities, projected out toward the highest ultimate purpose; play has only internal purposes. Play is regularly characterized by the aspect of portrayal, by its sense-imbued aspect and constant transformability, which manage to "alleviate life". Play carries us away from a factual state of affairs, from the confinement in a pressing and oppressing situation, affording us happiness of fantasy in the flight of possibilities, which remain without the agony of actual choice (ibid. 15–23).

In play, the variety and plasticity of one's own ability to move is discovered and elaborated, but Gehlen (2005: 189) believes that the true character of play should be sought in the realm of imagination and its relieved interests.

Imagination is the true core of play, but, looking deeper, this core is creation, self-indulgence in human "superficial" and relieved interests, which change quite arbitrarily. Adult play shows just that; namely, it rarely succeeds if it does not involve erotic, financial or competitive interests. The point, however, is that these interests may only be shown under the guise of, for example, fantastic and completely "impractical" interests; bouncing balls, the random distribution of multi-coloured cards, and the like, are actually fun or lively parts of play, and cause great interest in objectively quite insignificant cases. That ceremonial part, fantasy or chance mixed with rules, colourful and exciting things, and sometimes special clothes, deeply condition the charm of play, representing the relieved interests that are actually "play". Ultimately, play is formed by the self-experience of the basic features of the man's drive structure, which is abundant, plastic, open to the world, and communicative (ibid. 189–191).

1.2. Formal Features of Play and Possible Approaches to Play

Huizinga (1992: 15–17) and Caillois (1979: 34–38) list several important features of play:

a) freedom—the main feature of play. Play is a voluntary activity, and as such is a source of joy and leisure; if participation in it became mandatory, it would soon cease to be play and become compulsion, i.e., an effort everyone would soon try to become free of. As a mandatory or even onlyrecommended activity, it would lose one of its basic characteristics —that a player surrenders to it wholeheartedly and for his own pleasure.
b) fictitiousness—play is accompanied by a specific awareness of a kind of secondary reality or of complete unreality in relation to life.
c) unproductiveness—play does not create any goods, wealth, or any new elements, except for the transfer of ownership within the circle of players, and the outcome of the situation is identical to that at the beginning of play. Namely, the goals that play serves lie beyond the immediate material interest, i.e., the individual satisfaction of life's needs.
d) temporal and spatial limitation—play is "played" within certain time and space limits. In play, there is movement, rise and fall, change, certain order, merging, and discernment.
e) organization and prescriptiveness—play brings certain temporary limited perfection into imperfect world and complicated life, i.e., it requires unconditional order; therefore, even the slightest deviation from order spoils it, takes away its significance and makes it worthless.
f) tension and uncertainty—the course and outcome of play cannot be predicted because the player is given a certain degree of freedom due

to the need to invent. Tension tests player's abilities—both his spiritual powers and physical strength (endurance, ingenuity, boldness, persistence)—because the player, although he wants to win, must obey the prescribed limits.

g) beauty—the aesthetic factor of play is perhaps identical to the urge to create an orderly form that play brings to life in all its shapes.

h) repeatability—once played, play remains in the memory as a spiritual creation or spiritual treasure, it becomes a tradition and can be repeated at any time—it does not matter whether after a long pause or immediately after the end, as in the case of children's play, a game of chess or a match.

Schechner (2013: 93) lists seven possible approaches to play—which are interrelated—emphasizing that this number is not necessarily definitive:

1. Structure—what are the relationships between the events that constitute a play.
2. Process—how are play acts generated and what are their phases of development over time.
3. Experience—what are the feelings and moods of the players and spectators, how do they affect the play, and the like.
4. Function—what are the purposes of the play.
5. Evolutionary, species, and individual development of play—what is the relationship between human play and animal play, what are the differences between child play and adult play, etc.
6. Ideology—what political, social, and personal value the play presents, propagates, criticizes, or undermines.
7. Frame—how do players and spectators know when the play starts, unfolds, and ends.

1.3. Dance as Play

As a symbol of freedom from material limits (Chevalier, Gheerbrant 1994: 514), dance is, of course, (also) play because it frees the body from all social mimicry, from all gravity and conformity (Badiou 2009: 12). The art of dance arose from life itself; it is an activity of the entire human body, but an activity that is transposed into world, into a type of space-time that is no longer equal to that of everyday life (Valéry 2009: 7). As a person, man is his own means (Plessner 1994: 165). Self-immersion, as a personality trait, corresponds to exteriority in relation to physical form, which enables a man to make his body a means of expression (namely, due to the ability of grasping and manipulating, everything can become a means) (ibid. 166–167). A man noticed that he was stronger and more flexible, that his joints and muscles had more capabilities than were necessary to meet the needs of his existence, and he noticed that

some of these movements—by their frequency, sequence or amplitude—created pleasure in him, which goes as far as a kind of drunkenness, pleasure that is sometimes so intense that only the complete exhaustion of his forces, only a kind of ecstasy from exhaustion could end his delirium, or his loss of stimulated driving force (Valéry 2009: 7). A dancing body gives the impression that it ignores everything else, or that it knows nothing about what surrounds it. It seems that it is listening to itself, and that it does not see or hear anything but itself. In that world there is no goal outside of action, there are no things to reach for or push away (ibid. 9–10). Barba (2005: 10) therefore approaches the terms *actor* and *dancer* indiscriminately, considering that the tendency to understand the terms *theatre* and *dance* as different—characteristic of our culture—actually indicates a void without tradition which constantly risks turning the actor towards denial of the body and the dancer towards virtuosity. Trying, ultimately, to answer the question of what expresses the motif of dance as lightness, Badiou (2009: 13) believes that the assertion that it is the absence of weight will not take us far. Lightness should be understood as the capacity of a body to manifest itself as an unconstrained body, or as a body not constrained by itself, i.e., that it is disobedient in relation to its own impulses (ibid.).

In the following, the anthropological aspects of play are questioned—especially through the analysis of its elements, types, and characteristics—in the choreographic, dramaturgical, and performing segments of the dance performance *Decadence* of the Croatian National Theatre in Zagreb.

2. PLAY IN *DECADANCE*

2.1. Gaga as the Language of Play

Dance performance *Decadance* was first performed in 2000 in Tel Aviv, and it premiered in Zagreb on 11 November 2021 at the Croatian National Theatre. The choreography is by Ohad Naharin, the costume design by Rakefet Levy (transmission: Mia Rejc Prajninger), and the lighting design by Avi Yona Bueno (Bambi). As musical selections, the following are included: *Issa Nore* (Maxim Waratt), *Train* (Goldfrapp), *Pictures* (Ohad Fishof and Maxim Waratt), *Stones Start Spinning* (David Darling), *Verlaine: Part I. Un Midi Moins Dix* (John Zorn), *Al Ghariba* (Al Majad), *Guem* (Riacho), *Hava Nagila* (Dick Dale and The Del-Tones), *Illusion of Beauty* (Maxim Waratt), *Echad Mi Yodea* (The Tractor's Revenge), *Favourite Final Geisha Show* (Chari Chari), *Flutter* (Kid 606), *Ambient Trust* (AGF), *Private Birds* (AGF), Na *Tum Jano Na Hum* (Lucky Ali & Ramya), *Meeol* (Seefeel), *Do* (Chronomad), and *You're Welcome* (The Beach Boys). At the premiere, Women were played by Saya Ikegami, Nika Kristina Crnić, Natalia Kosovac, Helena Troha, Mutsumi Matsuhisa, Lada Rora, Rieka Suzuki, Atina

Tanović, Iva Vitić Gameiro, and Valentina Štrok, and Men by Taiguara Goulart, Mario Diligente, Bart Engelen, Drew Jackson, Tomislav Petranović, Bálint Rauscher, Takuya Sumitomo, Yuho Yoshioka, and Vid Vugrinec.

The essence of the conceptual approach to *Decadance* is the thematization of dance as a symbol of freedom from material limits, dance as play, and dance as pleasure. Namely, the choreography is based on gaga—a specific dance language whose developer is Ohad Naharin and which is characterized by the above-mentioned features. The first letter of the gaga alphabet is the so-called floating, which does not ignore the existence of material limits, i.e., gravity. However, instead of the body surrendering to gravity and adhering to the weight, it uses gravity as a source of energy and even for lifting limbs (Katan-Schmid 2018, according to *Wikipedia*). Naharin explains it as feeling the weight of body parts, but whose form is not shaped by gravity. In addition, floating aims to enable constant awareness and activity in which dancers are never completely free, even when doing nothing, remaining "available" for movement. Also, although gaga often involves more demanding activities, such as running, the emphasis is always on pleasure so that the muscle-burning effort could be considered healthy (ibid.).

However, the gaga philosophy has, first of all, essential similarities with play, and children's play at that. According to Stevanović (2003: 126), playing with body—through movement, motion, and dance—is the authentic expression of children; children communicate with the real world around them, as well as with an imaginary world they carry inside them, through spinning, gesturing, jumping, throwing, and catching objects. Unlike most dance practices, everyone can participate in the gaga—just like in play—because the universality of human experience transcends aesthetic, political, and cultural specificities (Quinlan 2016: 23). Along these lines, gaga classes are held in mirrorless rooms, which is considered a key component of the work, given that the lack of reflective surfaces allows dancers to be present in the moment, without self-judgment about how their movements look; instead, the emphasis is on the feeling and experience of movement. The choice of music is also very flexible, ranging from ambient music to techno rhythms. Silence is often used as a soundscape, which is occasionally interrupted by instructions on the use of voice or embodied rhythms, such as tapping on the body or stomping with feet. The dress code is also very relaxed, as is the overall atmosphere. Gaga allows enjoyment in the grotesque and the strange; beauty is not uniquely defined nor is it directly linked to any specific aesthetic theory. Dancers are encouraged to get in touch with their own humour, sensuality, pleasure, passion, anger, and the like. Educators tend to have an encouraging and positive approach, which creates a pleasant feeling of freedom for students to explore their own improvisations as a stimulus for movement. Sometimes educators literally instruct students to "get weird". Gaga is generally based on suggestions rather than strict instructions, so it is easy for students to

ignore pedagogical suggestions or not take them seriously, which is why they sometimes leave the class without having acquired new skills. The structure of classes varies depending on educators' concept, and the only obligation is to start with the research of the previously mentioned floating, which educators insist on in order not to allow gravity to define dancers' movement, where the emphasis is on the stillness of a moment, with very little movement, but high-level sensory awareness. The class often ends with a burst of energy, that is, students are asked to move as energetically as possible (ibid. 26–30). It is noticeable that Naharin's approach to dance corresponds in basic contours with that of Johann Kresnik (in Kolb 2011: 82, 84), who also does not insist on a specific form of movement or steps but on images, and who allows freedom and de-hierarchization within the ensemble, evident, among other things, in the dancers' ability to choose the type of training, respecting everyone's opinion, and the absence of age limits (the oldest dancer in his troupe was 67 years old).

The conceptual flexibility of a gaga class is also noticeable in the loose conceptual structure of *Decadance*. Namely, the performance consists of a set of several sub-units, which are not connected to each other either choreographically, dramaturgically or musically. Points are without clear links between dance, singing, and verbal parts, as well as without clear reasons for certain choreographic and dramaturgical choices (for example, laughing for no known reason or showing bare buttocks and lifting shirts to show side parts of the stomach). The choreographic segment is in general represented relatively poorly—taking into account that it is a dance performance—and without a pronounced aspiration to please the audience, to impress them or give them pleasure. The choreography is designed almost as a guided improvisation, with rare unison sections in the formational aspect (for example, the pyramidal, semicircular or rectilinear structure of the ensemble) or the performance aspect (for example, choreographically and vocally homogenous performance of the song *Echad Mi Yodea*). In the musical segment, however, the stylistically and rhythmically diverse selections do not point to a specific guideline, just like in the costume design. Dancers change their clothes several times—into shirts and pants, suits, and underwear—but without an obvious reason why.

2.2. Typology of Play in *Decadance*

The very opening of the performance aims to hint at its confrontation with conventional theatrical frameworks; it therefore does not have a formal beginning in the form of the raising of curtain, but begins with the arrival of the dancer Natalia Kosovac, who sits cross-legged in the dark for a few moments. Only then is the stage illuminated and other performers come, but before the performance begins, Tomislav Petranović comes on stage and—instead of the stage manager—asks through the loudspeaker the audience to turn off their

mobile phones. The ending of the performance is also not conventional; it is only referred to by the name of the last musical number *You're Welcome* and the choreography at the end of which the dancers leave the stage one by one, until finally it remains empty and darkened. The dancers are not, therefore, stopped in any movement, pose or formation until the curtain is lowered as an indicator of completion, as is generally the case.

What takes place in the meantime corresponds to a large extent to the more recent classification of children's play, presented in a similar way by several contemporary authors, and summarised by Klarin (2017: 17):

1. Physical play—consists of physical, exploratory, manipulative, and constructive games.
2. Play of pretend—consists of pretend games, dramatic games, role-playing, fantasy games, initial writing and arithmetic, and sociodrama games.
3. Language—refers to games that include sound and words, or spontaneous manipulation of sound and words in the form of rhythm and repetitive actions; this group of games also refers to humorous and entertaining stories.
4. Play with rules—here again language plays a significant role (for example, through agreement, negotiation, self-control).
5. Creative play—includes games in which children use their body and different materials to do something, express their feelings, ideas, and thoughts; they mostly enjoy dancing, drawing, modelling clay, and dough.

Physical and creative play in *Decadance* is evident in the choreography itself, which does not only consist of dance elements, but also gymnastic ones—for example, *cartwheel*; then sports elements—for example, running; and elements that cannot be classified as performing at all—for example, posing. The choice of choreographic elements, combinations, and formations is generally more like improvisation or dance exercises chosen by the dancers than a consistent choreographic structure.

Play of pretend is evident in a shorter male-female duet, which choreographically differs from the rest of the performance, and which, through its different nuances, presents an almost idealized image of love relationship, consisting exclusively of love, joy, laughter, and lightness. In this way, play is presented, or confirmed, as an activity with primordial emotional and active orientation to the meaning of human activity, as Elkonin (1978: 283) points out, whereby the awareness of one's own limited place in the system of adult relations and the need to be an adult is observed.

In the performance, language is present in the vocal type of play, namely singing in an open circle, row or column, for which Mendeš, Marić and Goran (2020: 111) cite linear performance and movement in a row, i.e., a sequence,

as the main characteristic, whereby no one has been assigned the lead role. Dancers, standing in a semicircle with chairs in front of them as props, dressed in identical black suits and white shirts—which they gradually take off during the performance—sing and dance to the song *Echad Mi Yodea*. It is a traditional Israeli song, versions of which exist in Hebrew, Arabic, Yiddish, and other languages, and which is sung on Passover, and it enumerates common Jewish motifs and teachings, trying to convey traditional religious teachings to children in a fun and humorous way (*Wikipedia*). Considering that it is adapted to the youngest age group, in the structural, rhythmic and melodic aspect, the song in question has some elements of a nursery rhyme. The first verse reads: "Who knows one? I know one. One is our God, in heaven and on earth." The second verse reads: "Who knows two? I know two. Two are the tablets of the covenant." The third verse reads: "Who knows three? I know three. Three are the Fathers". And so on, until number 13 (ibid.).

Regarding play with rules, Stevanović (2003: 122) points out that it mainly includes motor schemes of human behaviour (for example, games of balance, jumping, and skipping), then active schemes, general patterns of interaction and communication (for example, games of hide and seek), and general patterns of speech behaviour (for example, questions and dialogue games). There are three types of play with rules: those in which the rules are created during the play, those in which traditional rules are already present, and those that have newly formed rules in order to learn something (ibid.). In *Decadance*, two of its segments correspond to play with rules: the first is related to the interaction between dancers and the audience through questions, that is, the dialogue game, and the second to the interaction between dancers themselves through a combination of dance solos and monologues. However, play in both segments gives the impression that the rules are already known, even if only to dancers.

The introduction to the first such play is again performed by Petranović, who rather theatrically "forces" the audience to stand up, because if they do not stand up, the show will not be able to continue. After that, Petranović asks the audience a series of bizarre questions (giving "permission" to sit down only to those who know how to answer them), which most often have no purpose other than to make the audience laugh a little; however, dancers give the impression that they know the purpose of play. Therefore, the "permission" to sit down can be obtained by those who can show where the north is; those who came to the show by bicycle; those who have never been abroad; those who have great-grandchildren; those who do not like their work; those whose birthday is that day; etc. Only with the question about masturbation, Petranović does not wait for the audience to answer, but says: "And that is okay."

The second segment of the performance also corresponds to play with rules, as well as ritual play. According to Garvey (1991: 111), rituals can be based on a wide variety of factors: movement, object of play, language, social

conventions, and even play with rules can be performed in a ritualized manner. What defines ritual is not its content or the factor that structures it as such, but controlled repetition; it is generally rhythmic, and the behaviour of participants takes place in the predictable regularity of tempo. Some rituals may combine language and movement (ibid. 111, 119), as is the case with this performance. Namely, the dancers—standing in two opposite, straight lines, perpendicular to the rows of seats on the ground floor—come out of their lines one by one and perform a short solo, with which they present the full range of diversity and plasticity of their own ability to move through the maximum flexibility of spine and limbs. At the same time, they introduce themselves via loudspeaker with a separate biographical note, mostly irrelevant to the audience. Most of the notes, however, are characterized by children's perspective, given that the content of most of the biographical information is related to parental figures and events or habits from childhood. For example, one female dancer told how at the age of four she shaved her left eyebrow with a razor because she thought the razor was a comb, and even today that eyebrow seems thinner than the other one. Another shared with the audience that no one calls her by her name, but by her numerous nicknames: Tana, Kike, Čobanac, Starica, Ljubica, and others. The third confided that, when she dies, she would like to be cremated, and her ashes distributed to her family and friends. The fourth said that she often loses things, but they often come back to her, and in this way she somehow returns to herself. The fifth shared that her parents would very much like her to get married, after which she shared her email address with the audience. One male dancer, on the other hand, shared the information with the audience that his father was an alcoholic, and he himself does not go on stage without drinking an alcoholic beverage. Another said that he expresses himself verbally rather poorly. The third said that as a child he had an accident in which he broke his leg, after which ballet was recommended as a form of rehabilitation, and that is why he became a ballet dancer. The fourth said that his parents were gymnasts. The fifth said that when he was little, his mother cut his nails and kept them in a box, and he continued this tradition as an adult, keeping them in a yellow box. Such verbalized dance interaction for the audience is mostly empty in terms of content and meaning, but it seems to leave a completely opposite impression on dancers, proving once again the thesis of Garvey (1991: 122) that ritual is first and foremost play because it has all descriptive characteristics of play settings. Like play, ritual is pleasurable; the purpose of a performance is in itself, and not in some task—for example, exchanging information or resolving misunderstandings; it is quite spontaneous and involves partners in equally precise performances; it is characterized by repetition and highly controlled rhythmic performance (ibid.). It is also worth noting that the concept of *Decadance*, in which singing, ritual, physicality that is occasionally taken to extremes, and occasional uncomfortable questions addressed to the audience

play a prominent role, corresponds with the specific aesthetics of *Living Theatre*, as presented by Rabkin (1984: 17–18). There are also certain points of contact with Peter Schumann's *Bread and Puppet Theater*, which resists social hierarchy and reaches into the past for artistic movements in dance, as well as for ritual theatre and masked performance (Hutton 2019).

In conclusion, all of the above confirms that *Decadance* contains almost all characteristics of children's play, as observed by Sutton-Smith (1997, according to Klarin 2017: 6–7):

1. Play as fate—play is one aspect of fate, it has the characteristics of magic, which is evident in *Decadance* primarily through choreographic elements of gaga that defy gravity.
2. Play as strength—means play as a representation of conflict, most often in the context of sports, which is represented in *Decadance* by inserting gymnastic elements into the choreographic structure.
3. Play as identity—play has the role of confirming, reflecting or enhancing identity, which is present in *Decadance* through the introduction of dancers to the audience with the presentation of biographical sketches over loudspeaker, during which they perform their solos, adapted to their own strongest performing sides.
4. Play as imagination—play is most often improvisation that leads to flexibility and creativity, which in *Decadance* manifests itself primarily in the choice of choreographic structure, which resembles more to flexibly directed improvisation than to choreographer's strictly set defaults.
5. Play as self-exploration—play is challenging, it is filled with risky activities, and it implies research; whether play is mental, physical or something else, it is a kind of "test". In *Decadance*, this is evident through the selection of complex dance elements with which the performers test their limits of flexibility, endurance, coordination, speed, and expressiveness—in accordance with the basic postulates of gaga (*Gaga*)—especially in solos and performance of the song *Echad Mi Yodea*.
6. Play as frivolity—indicates that play is free, optional, it is anti-work, foolish, and ironic, which is shown in *Decadance* in the sudden laughter of dancers for which the audience does not see a reason, then in the removal of underwear, for which there is also no dramaturgical basis, as well as for a kind of posing where the movement of hips or showing of stomach are emphasized as a contextually completely irrelevant parts of the body.

Conclusion

Anthropological aspects of play in dance performance *Decadance* are multiple and layered. The choreographic structure is based on gaga dance language, which is based on the one hand on defying gravity, and on the other hand on dancer's satisfaction (not technical sophistication, as with most other dance techniques); which on a symbolic level corresponds to the understanding of play as an activity in which a person "transcends" himself, and on a literal level to the purposefulness of play, which is based on the joy *at* play, but also the joy *in* play. This impression is reinforced by the choreographer's choice of performers' bodies as almost the only means of expression, whereby their approach to the ludic dimensions of stage events is a combination of adult approach and children's approach. The adult approach is evident more in the form than in the content; namely, it does not include erotic, financial or competitive interests in the presented play, but organization and thoughtfulness in terms of program, form, and performance.

The realization of these plans mostly corresponds to the understanding of play from children's perspective, so the ludic segments of the performance combine the elements of all kinds of children's play. Physical and creative play is evident in the choreography itself, which, in addition to dance elements, also includes gymnastic, sports, and static elements. Play of pretend is present in a shorter male-female, idealized love duet. Play in which language is the dominant means of expression is represented in the vocal-dance performance of the song *Echad Mi Yodea*, which is intended for children age due to both content and form. Play with rules corresponds to two segments of *Decadance*: the first is related to the interaction between dancers and the audience, where the role of the audience is to answer a series of bizarre questions, and the second to the interaction among dancers themselves, who according to a precisely determined order perform their solos dominated by emphasized diversity and plasticity of movement, while at the same time they introduce themselves through loudspeaker with biographical notes of very narrow and specific informativeness.

The above-mentioned types of play in the performance have most of the formal features of play as an activity: they leave the impression of free choices (to the point that they are meaningfully almost hermetic for the external circle of recipients); they are temporally and spatially determined; they have an unpredictable course and outcome; they are unproductive; they are framed by their own rules; in terms of content, design, and goal they are quite far from reality; in some places the symmetrical configurations of dancers correspond to the classic definition of beauty; and they are tense, that is, uncertain when it comes to testing their physical abilities. However, most characteristics of children's play are also present in the ludic sections of the performance. Play as

a separate aspect of fate, which also has magical characteristics, can be seen in the choreographic elements that defy gravity; play as strength is evident in the demanding dance elements and some gymnastic elements; play as an activity of confirming, reflecting or enhancing identity is presented through dance and verbal presentation of dancers to the audience; play as imagination, which inevitably involves improvisation, is manifested in the choreographic structure that resembles more to slightly directed improvisation than to strictly given structure; play as research and a kind of "test" is evident in the segments in which dancers test their limits of flexibility, endurance, speed, and expressiveness; play as a frivolous activity is presented in sudden and reasonless laughter of dancers and in unclear reasons for exposing the buttocks and stomach.

References

About Gaga, *Gaga*, https://www.gagapeople.com/en/, 2022-08-15.

Badiou 2009: Alain Badiou, Ples kao metafora misli, transl. Bekić Milinović, M., *Kretanja*, vol. 9, no. 12, 12–17.

Barba 2005: E. Barba, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Perfomer*, 2nd edition, transl. Fowler, R., New York: Routledge.

Caillois 1979: R. Caillois, *Igre i ljudi: maska i zanos*, 2nd edition, transl. Tatić, R., Beograd: Nolit.

Echad Mi Yodea, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Echad_Mi_Yodea, 2022-08-15.

Elkonin 1978: D. B. Elkonin, *Psihologija dečje igre*, 3rd edition, transl. Marković, M., Marković, B., Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Fink 1979: E. Fink, *Oaza sreće: misli za jednu ontologiju igre*, transl. Brkić, J., Osijek: Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta *Božidar Maslarić*.

Fink 1984: E. Fink, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, transl. Buha, A., Beograd: Nolit.

Fink 2000: E. Fink, *Igra kao simbol svijeta*, transl. Domić, D., Zagreb: Demetra.

Gaga (dance vocabulary), *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gaga_(dance_vocabulary)#cite_ref-KATAN-SCHMID,_EINAV_2018_8-1, 2022-08-15.

Garvey 1991: C. Garvey, *Play*, 2nd edition, London: Fontana Press.

Gehlen 2005: A. Gehlen, *Čovjek: njegova narav i njegov položaj u svijetu*, transl. Miladinov, K., Zagreb: Naklada Breza.

Huizinga 1992: J. Huizinga, *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, transl. Stamać, A., Stamać, T., Zagreb: Naprijed.

Hutton 2019: Ann Hutton, Bread & Puppet to perform at TSL in Hudson, *Stage & Screen*, https://hudsonvalleyone.com/2019/04/25/bread-puppet-to-perform-at-tsl-in-hudson/, 2023-05-17.

Katan-Schmid 2018: E. Katan-Schmid, *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, London: Palgrave MacMillan.

Klarin 2002: Mira Klarin, Razvoj i igra djeteta predškolske dobi, in: Ivon, H. (ed.), *Mirisi djetinjstva – 9. Dani predškolskog odgoja Splitsko-dalmatinske županije*, Split: Dječji vrtić *Radost*, 14–18.

Klarin, Mira, *Psihologija dječje igre*, https://morepress.unizd.hr/books/index.php/press/catalog/view/4/4/8, 2022-08-15.

Kolb 2011: Alexandra Kolb, "Theatre has to become political again…." Interview by Alexandra Kolb, in: Kolb, A. (ed.), *Dance and Politics*, Bern: Peter Lang AG, 67–87.

Mendeš, Marić, Goran 2020: B. Mendeš, Lj. Marić, Lj. Goran, *Dijete u svijetu igre: Teorijska polazišta i odgojno-obrazovna praksa*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Ples, in: Chevalier, J., Gheerbrant, A. (ed.), 1994., *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, 4th extended edition, transl. Buljan, A., Bućan, D., Vučak, F., Vekarić, M., Grujić, N., Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske / Mladost, 513–514.

Plessner 1994: H. Plessner, *Condicio humana: filozofijske rasprave o antropologiji*, transl. Despot, B., Zagreb: Nakladni zavod Globus / Filozofski fakultet u Zagrebu, humanističke i društvene znanosti – Zavod za filozofiju.

Quinlan, Meghan Ruth, *Gaga as Politics: A Case Study of Contemporary Dance Training*, https://escholarship.org/content/qt5mk66482/qt5mk66482.pdf, 2022-08-15.

Rabkin 1984: Gerald Rabkin, The Return of the Living Theatre: Paradise Lost, *Performing Arts Journal*, vol. 8, no. 2, 7–20.

Schechner 2017: R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3rd edition, New York: Routledge.

Schiller 2006: F. Schiller, *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*, transl. Torjanac, D., Zagreb: Scarabeus-naklada.

Stevanović 2003: M. Stevanović, *Predškolska pedagogija*, Rijeka: Andromeda.

Sutton-Smith 1997: B. Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, London: Harvard University Press.

Valéry 2009: Paul Valéry, Filozofija plesa, transl. Vrgoč Turkalj, B., *Kretanja*, vol. 9, no. 12, 7–11.

ANTROPOLOŠKI ASPEKTI IGRE U PLESNOJ PREDSTAVI *DEKADENS* (*DECADANCE*) HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

S u m m a r y

U radu se istražuju elementi, vrste i obeležja igre u plesnoj predstavi *Dekadens (Decadance*) koja je, prema koreografiji Ohada Naharina, premijerno izvedena 11. novembra 2021. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Došli smo do zaključka da su dimenzije igre u toj predstavi zastupljene višestruko i slojevito. Koreografska struktura bazirana je na plesnom jeziku gaga, čije suštinske postavke – testiranje plesačkih limita savitljivosti, izdržljivosti, koordinacije i brzine – korespondiraju s fizičkim aspektima igre. Potpomognute izvođačko-ekspresivnim raznovrsnim plesnim interakcijama (međusobno i sa publikom), plesne, vokalne i verbalne deonice predstave odlikuju uobičajena formalna obeležja igre: sloboda, vremenska i prostorna ograničenost, nepredvidljivost toka i ishoda, neproduktivnost, podređenost vlastitim pravilima, svojevrsna lepota, ali i irealnost, te napetost na planu iskušavanja telesnih sposobnosti.

Ludičke dimenzije scenskih zbivanja, uopšteno rečeno, kombinacija su odraslog i dečjeg pristupa igri. Odrastao pristup ponajviše je vidljiv iz forme, odnosno iz organizacije i promišljenosti na programskom, strukturalnom i izvođačkom planu. Realizacija tih planova uglavnom, pak, odgovara poimanju igre iz dečje perspektive, objedinjujući elemente svih vrsta dečjih igara: fizičkih igara, igara pretvaranja, manipulaciju zvukom i rečima, igara s pravilima i kreativnih igara. Na tragu toga, spomenute deonice sadrže i gotovo sve karakteristike dečje igre: magijske specifičnosti; snagu; potvrđivanje, odražavanje ili unapređivanje identiteta; imaginaciju; istraživanje; neozbiljnost.

*Ključne reči***:** igra kao egzistencijalni fenomen, formalna obeležja igre, ples kao igra, vrste dečje igre, obeležja dečje igre

Павле З. Зељић[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студент основних студија

АВАНГАРДА АВАНГАРДЕ: РОМАНЕСКНИ ПОСТУПАК ЛОРЕНСА СТЕРНА И ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА У ДЕЛИМА *ТРИСТРАМ ШЕНДИ* И *РОМАН БЕЗ РОМАНА*

Рад се бави компаративном анализом дела *Роман без романа* Јована Стерије Поповића и *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна, са циљем смештања оба остварења у шири књижевноисторијски контекст, уз утврђивање одређених паралела које се између њих јављају. То ће бити учињено на више нивоа: прво, са темељем у социјалним, културним и историјским околностима периода њиховог настанка. Потом, биће речи и о конкретним књижевно-поетичким цртама, као и стилским поступцима заступљеним код оба аутора, нарочито на фону дотадашње књижевне традиције, будући да је однос према њој једна од важних црта оба дела. Неће бити запостављен ни карактеристични однос према публици, реципијентима дела. Пре свега из разлога економичности, многи аспекти оба дела остаће ван опсега рада, а још више и због несразмерности у њиховом обиму. Анализа текстуалних одлика би, најзад, довела и до одређених закључака о њиховом утицају и улози у каснијем развоју романа тј. прозне форме, пре свега у оквиру националних књижевности којим припадају.

Кључне речи: *Роман без романа*, *Тристрам Шенди*, Јован Стерија Поповић, Лоренс Стерн, компаративна анализа

[1] Контакт подаци: pavle.zeljic2@gmail.com

1. Социјални и историјски оквир

Аспект, који повезује оба романа, јесте нешто што бисмо могли назвати квази-епским тоном, и који функционише иронично у нескладу са предметом и темама, пратећи читаву фрагментирану и до граница апсурда рашчлањену радњу. Премештање фокуса на једноставан, свакодневни живот је, са једне стране, јасан одраз буржоаских аспирација ка самосталношћу и индивидуализмом, наративима о приватном, а не епским чиновима општедруштвеног карактера, који су својственији за старију – световну и сакралну средњовековну књижевност, на пример; али притом, читаоцу се неретко, што је одлика оба дела, ствара осећај ишчекивања, који никад не бива и задовољен. Но, оно што је посебно интересантно је да се оваква антихеројска тенденција код Стерије и Стерна уједно може довести у везу и са реалистичком идеалом витализма, где се доказује како је човеку најпријемчивије оно што је живо тј. живот: по речима Чернишевског: „Лепо је живот; лепо је оно биће у коме видимо живот онакав какав он треба да буде по нашим појмовима; леп је онај предмет који испољава у себи живот или нас подсећа на живот." (Чернишевски 1950: 13) Због тога и уметност треба да одражава човеков живот и друштво. Ипак, овакве реалистичке црте могле су бити дате само у наговештајима, али тиме и послужити као узор наредним генерацијама ауторки и аутора, када су околности за осликавање читавог друштва у пуноћи његових унутрашњих односа постале повољније.

На текстуалном нивоу ради се, дакле, о довођењу романа до његових крајњих граница за период у ком живе аутори. У гореспоменутом раду Драгише Живковића говори се о тзв. *бидермајерском протореализму* (Живковић 1982: 41) у Стеријиној прози, али ми бисмо тврдили, као што смо већ и наговестили, да је сасвим аналогна тенденција асимилације филозофских и поетичких начела у једно полифонијско дело, а затим и њихово пародирање, постојала већ и код Стерна. Тиме не желимо рећи ни да је Стерн директан претеча романа Стерије Поповића, нити да је Стерн дословно бидермајерски аутор, јер би то било анахроно, већ да је функција *Тристрама Шендија* у националној књижевној историји била сродна *Роману без романа,* будући да у датим периодима долази до конвергенције у њиховим развојним путевима. Управо у томе се огледа главни смисао нашег разматрања: дакле, Стерн и Стерија у историји књижевности немају толико превратнички, колико интегришући карактер, а иновације на пољима обраде тематике, форме, и свеукупна инвентивност схватани су као револуционарни тек *post festum*. (о томе видети нпр. Шкловски 1929: 177) Будући људи велике ерудиције, они су учинили, рекло би се, нешто трајније од формирања духа једне епохе: њихов текст је у толикој мери флексибилан и вишеслојан да су многе наредне генерације у њима

проналазиле надахнуће, а разлог томе, могли бисмо тврдити, управо јесте дисонантност, „помешаност праваца, тако да се бидермајер показује као стилски комплекс […].“ (Живковић 1982: 41) Њихов се, дакле, значај не одражава само у иноваторском односу према прошлости, већ и одјек који су имали у даљем развоју књижевности.

У енглеској књижевности, средином осамнаестог века, и српској почетком деветнаестог, дакле, проналазимо оформљене изразе потпуно комплементарних и аналогних појава у књижевности: у ослабљеном и изглобљеном феудалном друштву, настаје једна нова књижевност, која импонује буржоазији, мада није сасвим буржоаска, а аристократији није намењена, јер нити је она чита, нити ствара – али је по много чему задржала „белеге старог друштва.“ (Маркс 1979: 1095) На поетском плану, то је пре свега реакција на оно што је у енглеској књижевности било познато као сентиментализам, чији је главни представник Семјуел Ричардсон, а код нас се појавило нешто касније у виду романа Атанасија Стојковића, Милована Видаковића, али и у раном стваралаштву самог Стерије Поповића, те се у том смислу може говорити о ауто-пародији у делу *Роман без романа*. Није зачуђујуће, узевши све у обзир, што Стерија експлицитно спомиње Стерна у свом роману, узимајући га као једног од узора у карактеристичној изјави: „[…] Србљи нека се сраме што га [тј. „Дон Кихота“] на свом језику немају, како њега тако и Лесажови, *Штернови*, Виландови и многи други сочинениja.“ (Стерија Поповић 1970: 237; курзив и напомену додао аутор)

2. Текстуална анализа – наративна техника као књижевни јунак?

2.1 Основне поетолошке и наратолошке одлике *Романа без романа* и *Тристрама Шендија*

Главна поетска одлика заједничка *Тристраму Шендију* и *Роману без романа* јесте сложен и вишеструк однос са публиком, односно, можда још боље, претпостављеним читаоцима. Наратори су, шта више, неретко са њима у непосредном дијалогу. Са друге стране, *Тристрам Шенди* је квази-аутобиографско дело, и из тог разлога би се очекивало да би аутор аутобиографије, који је главни јунак дела тј. сам Тристрам Шенди, био уједно и главни наратор, али ситуација у роману је другачија. Наратор, наиме, заузима различите типове односа према дешавањима у тексту, која су, уосталом, и сама по себи сведена – заправо, по према речима Милице Винавер Ковић, (Винавер Ковић 2011: 14) Стерн се заједно са Шендијем „подсмева концепцији догађаја као носиоца приповести“ – те посебно место имају дигресије, односно асоцијативни дискурс о читавом низу

теоријских питања. У најмању руку, већ у контексту наслова, ми видимо знатно изневеравање хоризонта очекивања.

Но, у дигресијама се не ради само о разматрању идеја науке, теологије, уметности и слично, већ су оне и саме по себи текстуално-наратолошки експеримент. Наиме, Стернов гореспоменути главни принцип приповедања тумачен је као покушај да се филозофске поставке рационалистичких мислилаца ауторовог времена о когницији и мишљењу – нарочито идеје Џона Лока – испробају у пракси, у неком смислу и провере, што значи да су представљене „наративним, а не дискурзивним средствима." (Винавер Ковић 2011: 13) Остављајући на страну паралелу са каснијим појавама коришћења филозофско-научних идеја као основе за стваралаштво, својствене, на пример, психолошким експериментима епохе надреализма, ово дело би се могло посматрати као својеврсна реакција на дотадашње методе промишљања ванкњижевних система (филозофских, естетских, научних) помоћу књижевности, у којима се пре свега ради о јасно и намерно тј. поетски мање или више самосвесно конструисаним дијалозима. У делима традиционалног типа, а филозофске оријентације, дакле, начин размишљања, и сам ток дијалога врло мало наличи природном, стварном разговору; насупрот томе, код Стерна видимо свесно, мада иронично, опонашање једне целовите концепције функционисања човековог ума. Простије речено, у књижевности се за разматрање филозофских идеја радије посеже за дијалогом између ликова који заступају различите стране питања, или су сами карактери носиоци извесних особина, те се над њиховим уверењима врше својеврсни огледи и експерименти у низу практичних ситуација, а у роману *Тристрам Шенди*, са друге стране, филозофска подлога романа утиче на саму његову формалну концепцију. Притом се каже да је „Стернов однос према Локу чешће својствен пародичару него следбенику" (Hawley 2009: 34; превод цитата ауторов)

Унутартекстуални писац води монолог методом слободне асоцијације, допуштајући својој интуицији колико год простора нађе за сходно да заузме задржавајући се на извесној тачки, али истовремено, води се на известан начин дијалог са читаоцем, јер, за разлику од нормативног и апсолутног карактера тврдњи у стереотипичном филозофском делу, код Стерна читалац заузима активан став према изреченом. Томе треба придодати и преимућство које са приповедачког аспекта добија тиме што се сложеним филозофским темама бави тек на имплицитном плану: експлицитни план остаје сасвим неоптерећен правилима хармоничности декорума (озбиљног стила, рационалног узрочно-последичног разматрања) и у оквиру њега може приповедати безмало о свим врстама догађаја и комбинацијом свих језичких регистара. На тај начин се у ствари самим текстом, лингвистички, ликови обликују и карактеризују, избором гестова и израза, а налази се простора и за графичке елементе.

Ипак, главни и, управо, незаобилазан аспект Стерновог романа јесте већ поменута свест о фиктивном карактеру књижевног текста, а самим тим и његовој флексибилности и прилагодљивости ауторовом нахођењу. Но, не бисмо рекли да се тим антиципира романтичарски тип писца-генија, односно теорија о органској форми, већ је још иновативнији и ближи нашој савремености тиме што у извесном смислу све традиционалне основне елементе књижевног дела, од ликова, преко приповедних метода, до саме графије и интерпункције, подводи општем појму Текста. Ефекат оваквог поступка је илузија да ни прави аутор романа, ни његов унутартекстуални аутор тј. Тристрам Шенди, немају потпуну контролу над њим.

У том смислу, ликови су у делу у извесној мери аморфни и само релативно стабилних особина, јер колико год да су језички-гестуално детерминисани, језичким кодом су они и атомизирани. Не постоји, самим тим, ни чврста и структурисана карактеризација, већ се ликови могу тумачити највише у складу са односима у које ступају, али још више односом приповедача према њима. Из тога разлога нарочито изостаје (само)карактеризација наратора који, у поређењу са приповестима о свом оцу Волтеру и стрицу Тобију минимално говори о себи – у делу које према наслову претендује да буде аутобиографија.

У поређењу са Стерном, могло би се приметити да се Стерија већ и насловом одриче гореспоменуте врсте манипулације читаочевим хоризонтом очекивања. Јасно је да представљање дела као аутобиографије носи са собом одређену конотацију и формира асоцијације у читаоцу, које потом бивају изневерене. Стерија се, с друге стране, опредељује управо за жанр романа. Другачије усмерење и намере дела проистичу из, рекли бисмо, Стеријиног класицистичког образовања, које је Милорад Павић окарактерисао као „одлично познавање европске античке и новије романескне литературе." (Павић 1979: 499) Наиме, наслов упућује на форму *романа*; а у кратком *Предговору* Стерија каже: „…наводим да моје дело ништа друго у себи нема него оно што Латин каже *sales et facetiae*, Немац *Witz und Laune*, а Србин — ми, дао бог, ови речи и немамо." (Стерија Поповић 1970: 177) Дакле, делује као да је аутор свестан сопствене иновативности, што се посебно види када, говорећи кроз иронију о свом креативном поступку (писање шаљивог дела у стању меланхолије) – каже са духовитом скромношћу: „[…] хоће ли ово положеније револуцију у каквој системи причинити, ја о том ни најмање не разбијам главу." (Стерија Поповић 1970: 179)

То што је Стеријин приступ тексту и наслеђу другачији, дакако, не значи да је и инфериоран – напротив. Присутна је асимилација класицистичког корпуса књижевности у прозну форму, а познато је колико је и у изворном, француском класицизму проза била запостављена наспрам стиховане форме, нарочито у драми; у таквом контексту „класицистички

роман“ би био *contradictio in adjecto*. Зато Павић закључује: „Једини класицистички роман у српској књижевности остао је *Роман без романа.*“ (Павић 1979: 501) Из тог разлога, ова разлика између Стерна и Стерије може се свести на другачији однос утицаја и примаоца утицаја, као и другачији хоризонт очекивања у широј читалачкој публици. Могућности жанра романа из многоструких књижевно-историјских разлога остале су до почетка деветнаестог века у нашој књижевности неистражене, те се из неког угла посматрано једна свеобухватна пародија романа каква је Стеријино дело у ствари јавила доста рано у нашој књижевности; прва књига *Романа без романа* објављена је 1838, дакле, још за живота својих претпашњих узора које је Стерија пародирао. Управо се у овоме и може тражити разлог томе зашто је у наредним генерацијама *Роман без романа* показао свој утицај. Не само што им је хронолошки претходио, већ је и превазишао формулаичне, на слабо повезаним епизодама конструисане фабуле, као и једноличну тематику ранијег, „витешког барокног романа XVII века“ (Живковић 1970: 187) и тако, померањем форме и садржине, за своје време, до крајњих граница, отворио читав спектар могућности будућим ауторима и ауторкама.

2.2 Паралеле између Стерна и Стерије Поповића

Зауставићемо се поново на Стеријином спомену Стерна у свом роману. Стеријина транскрипција презимена – *Штерн*, као и изостајање експлицитних или имплицитних алузија на *Тристрама Шендија* (које се јављају у контексту других аутора; в. нпр. Живковић 1982: 46) као да упућује на то да Стерија овог аутора није познавао директно, већ посредством осталих дела своје лектире, могућно неког из немачког говорног подручја. Наиме, још је Мирон Флашар говорио о „шендизму“ у Стеријином хумору, међутим „[н]а питање колико је Стерији био близак сам текст *Тристрама Шендија*, тешко је одговорити.“ (Флашар 2017: 385) Ово се може показати као интересантна примедба из разлога што, и поред чињенице да директан утицај Стерна на Стерију није могуће позитивно потврдити, постоје извесне индикативне паралеле између њихових дела; а из јасних хронолошких разлога, на тему међусобних утицаја могло би се говорити само у смеру Лоренс Стерн-Јован Стерија Поповић.

Један од главних хипотекстова, који су евидентни као узори и за *Тристрама Шендија,* као и *Роман без романа,* представља Сервантесов *Дон Кихот* (Марковић 1998: 117; Hawley 2009: 38) Узевши та два романа за пример, у ствари, видимо два правца развоја романа након Сервантеса. Код Стерна, *Дон Кихотов* утицај се одражава у асимилационој моћи, полифоничности карневалског типа по Бахтину: „Зато се у крилу пародије и могао зачети један од највећих и истовремено најкарневалскијих

романа светске књижевности – Сервантесов *Дон Кихот*.“ (Бахтин 2000: 121) Но, он овим поступком потпуно изврће принцип на ком је текстуално формиран Дон Кихот, код ког између оделитих приповести видимо јасне границе, које се међусобно нижу, и стварају ланац призора – микрофабула. Код Сервантеса, дакле, ликови разних сталежа, порекла и занимања – па тиме и различитих животних филозофија – долазе сукцесивно како би се радња даље развијала, а стилски ефекти остали свежи; тиме се јавља читав низ манира приповедања, разноврсне стилове хумора, од најпростијег физичког, преко ласцивних алузија, до фине иронije, а сваком од ових подлеже читава галерија јунака.

У Стерновом роману имамо, рекло би се, потпуно супротан случај: број личности сведен је на минимум, а као последица тога, и сама радња. Епизоде у фабули су приказане кроз пристрасну, и крајње субјективну, свест приповедача, у оквиру које је радња статична и аморфна. Главни њен део чине интимне ситуације, смештене у призорима дома, где личности – пре свега чланови породице Шенди – међусобно размењују идеје. У томе се управо огледа раније разматрани појам „протореализма“ – овај појам је, дакле, на неки начин примењив и на Стерново дело.

Кроз овај ограничен број чинилаца преламају се сва дешавања и све теме релевантне човеку тог времена и поднебља, од извесних омиљених тема (теорија о утврђењима тј. фортификацији, или теологија) до политике, уметности и естетике, и у контексту дијапазона тема којих се роман експлицитно (тј. дијалогом) или имплицитно дотиче, може се чак говорити и о извесним енциклопедијским тенденцијама *Тристрама Шендија*. Шта више, горепоменуте теме које се с времена на време и са намером спорадично појављују кроз читав роман попут лајтмотива дају му извесну кохезију, и просто речено, чине текст проходнијим и једноставнијим за рецепцију. Између осталог се њихово понављање може посматрати у контексту експеримената са филозофским идејама Џона Лока, јер Стерн „својим романом проверава и оповргава психолошко-филозофску теорију Џона Лока“ (Живковић 1970: 193), дакле, као оглед о природи памћења, али још више од тога, сходно претходно реченом, доприносе карактеризацији ликова у оквиру дисперзног текста, и скоковитог и нелинеарног приповедања.

У том смислу, као можда најинтригантнији израз пишчеве (остаје нејасно да ли – Стернове или Шендијеве) текстуалне самосвести представљају, веома често присутни, графички елементи романа, а изразит пример од ових, који стоји у нарочитом односу према публици, налази се у XL поглављу књиге VI, где се прави нагли екскурс из приповедања да би настало обраћање читаоцу, у ком се дотадашњи наративни ток романа дословно графички представља цртежима кривих линија. Са тоном иронije, правда се читаоцу како је у петој свесци, у смислу доследности

приповедања и држања праволинијског тока „био веома добар“, а „у овој последњој [тј. шестој] владао сам се још боље!“ (Стерн 1955: 483) Тако, сам чин приповедања у делу постаје битан фактор којим разумевамо дело, кроз који га посматрамо, у целини и његовим појединачним деловима, чиме он добија на значају бар колико и сами ликови, а можда и више од оног што ликови чине. У поменутој опсервацији Винавер Ковић, да се Стерн подсмева идеји да је носилац радње догађај, (Винавер Ковић 2011: 14) остаје неразрешено питање шта у роману *Тристрам Шенди* јесте носилац радње, а ми бисмо, узевши горе речено у обзир, рекли да је то сам приповедачки манир, приповедачево поигравање са свешћу читаоца, чак и његово отворено изругивање публици.

Могло би се рећи, са друге стране, да је Стеријин *Роман без романа*, у ствари, грађански роман без грађанства, и као такав, није ни могао бити знатно већег обима него што јесте. Као и *Тристрам Шенди*, он је усмерен ка публици, читаоцу, и врши жив дијалог са њим. А према Павићу „најважнији читалац постаје [...] грађанска породица.“ (Павић 2001) Из тога може се, обрнуто, извући и овај закључак: публика је спремна за читалачка искуства, али историјске околности као да нису могле изродити једно опширно књижевно дело. Из ових разлога, *Роман без романа* бави се другачијим низом проблема, и не узима као премисе опште закључке о друштву и човеку, што је карактеристично за каснију епоху реализма.

Пре свега, појам „роман“ је дат вишезначно у делу; истовремено се односи на роман као текстуалну творевину и књижевни жанр, али и Романа, јунака романа који је његов животопис, а који се синтетише спонтано, на основу његове лектире. Тиме се Роман придружује линији јунака-читалаца (као што су сам Дон Кихот, Хамлет, Вертер, али и каснији као нпр. Ема Бовари) а Стерија ауторима који користе интертекстуалне потенцијале интеракције између свог и туђег текста посредством својих јунака. Дела на које се у пародијском контексту праве алузије су пре свега, као што је већ напоменуто, витешко-сентиментални романи који су у Стеријино време било изразито популарни. Тако и свештеник који крштава Романа – чита Видаковићев роман *Љубомир у Јелисијуму* („Свештеник, који је баш онда *Љубомира у Јелисијуму* читао [...]“ (Стерија Поповић 1970: 187) јер будући такве оријентације, он једино и може поверовати у „повест“ Романове мајке, Роксанде.

Заправо, може се рећи да епизода у роману која се односи на рођење и крштење Романа функционише као веома јасна и директна пародија на овог бившег Стеријиног узора. Наиме, приповедач у делу покушава да прибегне мистификацији и започне походе Романа у далеким земљама без давања икакве мотивације, а затим је налази сасвим насумце, јер му „паде један стари рукопис од времена Мусе Кесеџије“ који су „више од полак мољци и мишеви изгризли, *али шта маримо ми за то*.“ (Стерија

1970: 184) Но, у наставку приповедања, видимо како се, и поред овако лажно оправдане недоследности приповедача у пародијске сврхе, мистификација наставља. Насумично одабрана приповест која би требало да асоцира на фолклорну историју се и поред чињенице да је делом фалсификована, уплиће у садашњост и постаје део актуелности, постаје заправо – истинита, тако да с друге стране престаје бити јасно у којој мери је оно што се приповеда интервенција приповедача, односно где се он све одваја од *повести*.

Може се констатовати, дакле, веза са Сервантесовим пародирањем витешког и пикарског романа средњег века у *Дон Кихоту* – а посебно интересантна појединост код оба аутора, тј. и код Стерије и код Сервантеса, јесте свест о изразитој читаности и популарности дела против којих су оријентисани, а која су, узгред, у оба случаја – високопарног, херојског карактера, због чега осећају посебну потребу да остваре и нарочит однос према самом тексту и његовом изношењу публици. Међутим, оно што је специфичност Стерије, јесте и осврт на особености националног типа књижевности која му претходи, а чијим је тенденцијама и сам припадао у ранијим периодима свог стваралаштва. Наиме, још је Стојан Новаковић тврдио, у контексту Стеријиног првог романа *Бој на Косову* да је „писан *сасвим по Видаковићевом начину*“ (Флашар 2017: 140) Тешко је не уочити кореспонденцију спомена на Мусу Кесеџију, као чувеног лика из епске усмене књижевности, и наслова овог Стеријиног раног дела.

Могло би се, онда, закључити да у свом хуморном дијалогу са ликом публике у роману, Стерија кроз свог приповедача истиче неинвентивност писца сентименталистичког типа, који посеже за фалсификацијом текста, и чији однос према стварности ствара више недоумица, него што дочарава. Дакако, присутно је и разобличавање клишетираних елемената мотивације, односно приповедања и напросто – општих места уопште, али тај елемент је подређен општијој тенденцији која, можда, представља и врхунац иноваторског у наратолошком аспекту Стеријиног романа. Ради се о полуироничном представљању текста, и начина његовог устројства, као превасходнијег, и вишег по рангу, од самог аутора, тиме што се на ироничан начин користи класицистички декорум. Као пример за то, може се узети својеврсно колебање у вези са тим које епизоде је најприкладније уврстити, или оправдавање приповедачевих одлука по том питању; тако, он каже: „Може бити да ја грешим што детинска нашег Романа дела мојим читатељма представљам […]“ (Стерија Поповић 1970: 190)

Управо као и Стерн у свом роману, Стерија иронично потчињава своју приповедачку моћ сплету фактора које ставља ван своје контроле, а који су првенствено: недоследност ауторске свести и његовог осећаја за меру, али и укуса и очекивања публике. Дакле, током читавих романа упорно се обнавља илузија да ће се публици удовољити, али се разрешења

никада не дешавају. Приповедачи своју вештину скривају иза ироније невештости и тако негирају своју списатељску способност, али и кроз читав низ сложених наративних поступака: дигресија, које су чак основно средство Стерна, обраћања имплицитном читаоцу, што се уочава код оба аутора. Читаочева способност да прати сижејне токове доводи се у питање.

Таква тенденција достиже своју кулминацију у оба романа феноменом недовршеног краја: упадљива повезница Стеријиног и Стерновог романа и јесте њихов отворен крај. (Максимовић 1998: 121; Винавер Ковић 2011: 11) Како је други део *Романа без романа* објављен постхумно, сасвим је рационално објашњење да Стерија Поповић из извесних околности није доспео да дело напише до краја, али код оба романа је недореченост више хуморна, него фрустрирајућа. Наиме, Стерија поручује публици: „Но, шта се даље Роману збило, видећемо у трећој части" а на жалбе да је књига „малена" одговара – „Има стотину ствари које се тек мале допадају: мала уста, мале ноге, мале уши, мала брада, мали језик, то јест кратак језик, мала лула, пак зашто се не би и мала књига ком допала?" (Стерија Поповић 1970: 255) Тако у оба случаја сам манир приповедања постаје доминантна инстанца у оба романа, равноправна са самим ликовима дела, која као да заузима вишу позицију од самог аутора са једне стране, измичући му, а самим тим и читалачкој публици, са друге стране. Нарушава се поредак у ком је вантекстуални аутор посредник између догађаја и публике. Нарација преузима примат над самим субјектом аутобиографије, а роман о јунаку Роману практично је потиснут пред метафикционалним полемисањем са читалачком публиком и књижевним наслеђем.

Могли бисмо, најзад, закључити да, иако Стерн и Стерија Поповић имају разнородне узоре, будући да су хронолошки, језички и географски удаљени, постоје јасне паралеле између њих, и то у тројном смислу: у односу према прошлости тј. књижевној традицији; садашњости тј. хоризонту очекивања читалачке публике; али се оне могу уочити и у предстојећим токовима у књижевности, чак и више векова након настанка дела, дакле у контексту њиховог имплицитног и експлицитног утицаја.

3. Одјеци *Романа без романа* и *Тристрама Шендија* у каснијим поетичким парадигмама

Интересантно је приметити, као што ћемо показати, да су пуне потенцијале Стеријиног и Стерновог дела увидели ауторке и аутори који су живели тек неколико генерација након њих. Но, пре свега, морамо направити извесну демаркацију у смислу тога шта подразумевамо под утицајем: у оквире нашег разматрања нећемо ставити епигонске

појаве и дела. С друге стране, сходно поменутој Павићевој примедби о класицистичком роману код нас, Стеријин *Роман без романа* тешко да је и имао епигона; према Предрагу Петровићу: „Постојање експлицитне поетичке свести није било карактеристично за дотадашњи српски роман, а једино је Стеријин *Роман без романа* био у том смислу изразити изузетак." (Петровић 2008: 153) То су, дакако, књижевне појаве вредне проучавања у другом контексту, али је исто тако јасно да оне нису и саме биле од великог књижевно-историјског значаја. Из тог разлога, као две главне фокусне тачке, узећемо однос југословенског авангардног кратког романа према Стеријином *Роману без романа.* и модернистичког романа тока свести англосаксонске традиције, на који је велики утицај имао *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна.

3.1 Југословенска авангарда и *Роман без романа*

Специфичан је положај који има Стеријин кратки и вероватно недовршени роман у српској књижевности. Указали смо горе на његове протореалистичке одлике, које се логички могу повезати са миметичком поетиком реализма „која је подразумевала да језик и приповедање одражавају један објективан свет" (Петровић, 2008: 153) и, рекли бисмо чак, у нашој књижевности – једно од његових исходишта. Српски реализам свакако има свој сложен развојни пут, у ком се могу уочити и бројни страни утицаји, али није без основа гледиште да је зачетак представљања грађанског живота и друштвених прилика, ако не искључиво везан за Стеријино дело, оно свакако за његово време. Ипак, као што смо истакли раније, друштвена питања – која се у ствари своде „много више на општељудске мане, него на друштвено-класне супротности. […] у том жанру [тј. сатири] наилазимо на карикирање баналних и тривијалних појава људског понашања […]" (Живковић 1982: 41) – карактеристичнија су за Стеријино драмско стваралаштво, а мање за „Роман без романа" где је грађанска средина само једна од упоришних тачака.

У Стеријином роману присутно је својеврсно разрачунавање са бројним књижевним конвенцијама, традиционалним и савременим, које је изискивало и висок ниво литерарне образованости и поетске самосвести. Индикативна је, у том смислу, она замерка коју Стерија даје у *Карактеристици српских списатеља* свом некадашњем књижевном узору, Видаковићу: „Видаковић нит је могао својства душевна велика, нити науке многостручне имати. Слабо познавајући страну литературу, није се могао изобразити стално и истинито […]" (Стерија Поповић 1970: 150) Дакле, јасан је став да би писац требало да буде свестрано образован, и да, поред домаће књижевности, треба да се упозна и са страним традицијама, али рекли бисмо да се у исказу имплицира и тврдња о Стеријином сопственом образовању, и да то држи за одлику којом се издигао изнад својих претеча.

То нас поново упућује на опаску из предговора *Роману без романа* о „Witz und Laune“ – у овом контексту, Стеријина примедба да у српском језику и не постоји адекватан превод за овај појам може се тумачити барем на два начина: на трагу критике Видаковића због непознавања стране културе, и указивање на проблем слабе рецепције српских аутора и ауторки за страну књижевност – али и на плану полемике о језику (конкретно се овде осврћући на проблем о позајмљивању туђица) која за Стеријиног живота и није била завршена, а у коју је јавно био укључен и сам Видаковић. Друштвена свест и осећај за актуелност је битан елемент Стеријиног стваралаштва, и могли бисмо рећи да она, у ствари, свој врхунац и достиже у *Роману без романа*.

Такав вид самосвести о књижевним поступцима, и односу аутора према тексту, без сумње је у великој мери одговарао поетичким поимањима међуратне, авангардне књижевности, где је „у низу авангардних манифеста, првенствено дадистичких, зенитистичких и надреалистичких, истакнуто програмско оспоравање дотадашњег романа као троме и досадне (малограђанске) форме која више не може да изрази диманизам новог доба и неспокојство модерног човека.“ (Петровић 2008: 340 – 341) Из тог разлога, надреалистичком аутору Марку Ристићу, у роману *Без мере* из 1928. године, *Роман без романа* служи као интертекст, (Петровић 2008: 83) а притом је посебно интересантно што Петровић смешта роман *Без мере* у линију антиромана, деконструишуће настројених, која почиње од *Дон Кихота*. (Петровић 2008: 286) Јасно је, онда, да је један од посредника између Сервантеса и Ристића на том развојном путу романа, постављања и рушења парадигми, свакако био и Стеријин *Роман без романа* као претеча авангарде и по сажетости и нелинеарности форме, полемичности у тону, и енциклопедијској ерудицији. Заправо, оно што се могло узети као мана Стеријиног дела у епоси реализма – изостанак опште визије о друштву и свеобухватност у представи друштвене стварности, што има за последицу фрагментарност радње и невелик обим, пронашло је своје место као узор и претеча још касније настале поетике авангардне књижевности.

3.2 *Тристрам Шенди* и психологизација романа у 20. веку

У књижевној историји, поуздано је засведочена линија која постоји између Лоренса Стерна и модернистичких романописаца Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф, а која се састоји из иновација у приповедној техници, пре свега у контексту тзв. романа тока свести. (New 2009: 161) Ипак, покушаћемо да мимо позитивистичке казуистике (у смислу узрочно-последичног повезивања утицаја дело-читалац) покажемо неколике одлике Стерновог романа, које су могле бити додатни разлози пријемчивости код ових аутора.

Пре свега, поново се можемо осврнути на филозофску подлогу *Тристрама Шендија* – у другој књизи романа, приповедач води замишљени дијалог са критичарем: „Молим Вас, Господине, од свега што сте у свом веку читали, јесте ли икад имали прилике да прочитате књигу као што је Локов *Есеј о људском разуму*? – Не одговарајте ми на брзу руку – јер многи, знам, наводе ту књигу, а нису је читали – а многи су је опет читали а нису је разумели." (Стерн 1955: 89) Основна идеја у филозофији Џона Лока јесте *tabula rasa*, о томе да је људска свест тј. разум *празан* по рођењу, а самим тим човек је осврнут на перцепцију у складу са разумом, ком је дата повлашћена позиција, и у идеалном случају, тај саоднос чула и разума врло мало греши. С друге стране, Лоренс Стерн тј. фиктивни аутор Тристрам Шенди, у свом писању заузима сасвим ироничан став према овом виђењу, јер управо уз потпуно поуздање у сопствени разум, он прави дигресије, после којих се каткад и не врати на првобитну тему. Уосталом, сам почетак романа дивергира од Локове идеје о потпуној једнообразности људи на рођењу, јер се наратор жали што његови „отац или мати, или обоје, ако ћемо право и поштено" нису „боље припазили шта раде кад су ме доводили ина овај свет [...]" (Стерн 1955: 5) Под оваквим околностима, „књига постаје радикално дестабилизована, како постаје јасно да механизми наратива поседују исту суштинскуману као и г. Шендијеве локовске теорије перцепције – наиме, немогућност да се у обзир узму међупростори, везе између њених појединих делова." (Ioniţă 2010: 503; цитат превео аутор)

Овај, у суштини антирационалистички, став погодовао је представљању човека модернитета у делима прве половине 20. века, где је људски разум такође приказан као фрагментиран, пажња је расцепљена између ситних и егзистенцијалних брига које постају једно, али – као контраст развојном току у линији Стерија-авангарда, модернизам се не одриче идеје малог човека – појединца и његове туробне свакодневице. Овај аспект Стерновог романа присутан је нарочито у делу *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф, где видимо компатибилност не само на формалном плану приповедачких поступака, већ и у смислу понирања у свест малограђанске неиспуњености. Дакле, и индивидуалистички приступ човеку и друштву, представљање људи у изолованости свог дома, ревитализован је у контексту модернистичке прозе.

* * *

Кључна сродност између *Романа без романа* и *Тристрама Шендија,* када је реч о њиховом наслеђу у књижевно-историјском смислу, ипак је чињеница да су они у свести наредних поколења читалаца били попут приручника за писање, ауторске пролегомене, у смислу да је начин приповедања, устројство дела, дато у великој мери са свешћу о

стваралачком процесу и ефекту који ће дело оставити на читалачку публику. Треба имати на уму раније споменуту линију као симбол приповедног тока код Стерна, где читаоцу радња дословно бива нацртана, и оваква „пропедеутичка“ тенденција романа може деловати чак и свесно разрађена. По речима Виктора Шкловског: „Стерн је био крајњи револуционар форме. За њега је типично огољавање поступка.“ (Шкловски 1929: 177) Но, овај исказ подједнако важи, рекли бисмо, и за Стерију, чему сведочи интересовање за његов роман на простору тадашње Југославије, и то, шта више, у истом периоду када делује англосаксонски модернизам и школа руског формализма. Обојица аутора су акумулирали и асимиловали бројна знања из многих области, доступна у њиховим временима и поднебљима, дајући свој суд, резимирајући и евалуирајући их, што експлицитно, што имплицитно, а то је отворило бројне путеве и приступе будућим генерацијама ауторки и аутора. Најзад, анализа ова два романа у контексту савременијих књижевних корелата нам пружа и увид у начин на који се дела током историје књижевности ресемантизују и попримају нова читања, којих сами аутори никако нису могли бити свесни, стварајући у оквиру законитости синхронијског пресека својих историјских и друштвених околности.

4. Закључак

Будући да су Јован Стерија Поповић и Лоренс Стерн географски и хронолошки удаљени аутори, дакако, о аналогијама између њих могло се говорити на нивоу типолошког, пре него историјског. Ипак, конгруенција сличних културно-историјских околности у периодима када су аутори живели и деловали, довела је до тога да се такве паралеле могу уочити на плану наратолошког приступа тексту (због поимања улоге аутора у друштву), затим извесних избора на плану тематике дела, али и у једном ширем контексту књижевно-историјског развоја. *Роман без романа* је, као изолован пример у свом времену, и погодовао индивидуалистичкој оријентацији авангардне књижевности прве половине 20. века, док је психологизација саме нарације у роману *Тристрам Шенди* аналогна роману тока свести у англосаксонском модернизму.

Литература

Бахтин 2000: Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског,* Београд: Zepter World Book.

Винавер Ковић 2011: Милица Винавер Ковић, „Предговор: *Тристрам Шенди* – о аутору и делу“, *Тристрам Шенди,* Београд: Дерета.

Живковић 1970: Драгиша Живковић, „Пародично-хумористични и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози XIX века“, *Европски оквири српске књижевности,* Београд: Просвета, 185 – 206.

Живковић 1982: Драгиша Живковић, „Стерија као представник бидермајера“, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета, 36 – 55.

Ивић 1986: Павле Ивић, *Српски народ и његов језик*, Београд: Српска књижевна задруга.

Маркс 1979: Карл Маркс, „Критика готског програма“, *Главни радови Маркса и Енгелса*, Загреб, Стварност, 1095.

Максимовић 1998: Горан Максимовић, „Стеријин смијех у Роману без романа“, *Роман без романа: шаљиви роман*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 1998, 109 – 122.

Павић 1979: Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд, Нолит, 1979, стр. 499 – 504.

Милорад Павић, „Грађанска породица као купац и наручилац књиге“, *Историја српске књижевности – Класицизам* https: //www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-1.html#_Toc515702746 - 29.12.2021.

Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Флашар 2017: Мирон Флашар, „Шендизам и меланхолија“, *Изабрана дела Мирона Флашара, III том – Античко наслеђе у српској књижевности*, Београд, Нови Сад: Универзитет у Београду – Филозофски факултет; Матица српска; Српска академија наука и уметности.

Хумо 1955: Олга Хумо, „Предговор“, *Тристрам Шенди*, Београд: Просвета, X

Чернишевски 1950: Николај Чернишевски, „Естетички односи уметности према стварности“, *Естетички књижевно-критички чланци,* Београд: Култура, 13.

Шкловски 1929: Виктор Шкловски, *О теории прозы*, Москва: Издательство „Федерация“, 177.

Кени 2001: Nicholas Canny, *Making Ireland British*, 1580-1650. New York: Oxford University Press, 298.

Хоули 2009: Judith Hawley, “*Tristram Shandy,* learned wit and Enlightenment knowledge”, *The Cambridge companion to Laurence Sterne,* Cambridge: Cambridge University Press, 34 – 49.

Њу 2009: New, Melvyn, “Sterne and the modernist moment”, *The Cambridge companion to Laurence Sterne,* Cambridge: Cambridge University Press, 160 – 173.

Извори

Стерн 1995: Лоренс Стерн, *Тристрам Шенди,* Београд: Просвета.

Стерија Поповић 1970: Јован Стерија Поповић, „Роман без романа: шаљиви роман“, *Јован Стерија Поповић, II: песме, проза,* Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 175 – 255.

THE AVANTGARDE OF THE AVANTGARDE: NOVELISTIC DEVICES OF LAURENCE STERNE AND JOVAN STERIJA POPOVIĆ IN THE NOVELS *TRISTRAM SHANDY* AND *ROMAN BEZ ROMANA*

S u m m a r y

The paper employs the method of comparative analysis on the novels *Roman bez romana* by Jovan Sterija Popović and *Tristram Shandy* by Laurence Sterne, with the aim of placing both of the works in a wider context of literary history through drawing certain parallels apparently bringing the novels into association. This is to be done on multiple levels, firstly beginning with the social, cultural and historical particularities of the period. Then, the specific poetical devices of the works will be considered, as well as some of the stylistic choices made by both of the authors, especially in light of their respective literary traditions, as the relationship with this is one of their most important and distinctive features. Furthermore, the relationship with the reader and society at large will not be entirely neglected either. Simultaneously, mainly due to reasons of efficiency, many aspects of both of the works will remain outside of the scope of the paper, and this is especially caused by the asymmetry in their scope and length. The analysis of textual characteristics would, finally, pave the way for certain conclusions regarding their influence and the role that they played in the later development of the novel, or the prose form at large, which will especially be considered within the national literatures that the authors and their works belong to.

Key words: Roman bez romana, Tristram Shandy, Jovan Sterija Popović, Laurence Sterne, comparative analysis

Nikola D. Janković[1]
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
student doktorskih studija

TIPOVI KORPUSA I MOGUĆNOSTI NJIHOVE PRIMENE U NASTAVI ITALIJANSKOG JEZIKA

U radu su na primerima reprezentativnih studija predstavljene metode primene najzastupljenijih vrsta korpusa u nastavi jezika, sa naročitim akcentom na mogućnostima direktne primene u nastavi italijanskog jezika. Takođe, predstavljene su i najveće prednosti i ograničenja primene ovih metoda, kao i najprikladniji dostupni korpusi italijanskog jezika za svaku od obrađenih vrsta primene. S obzirom na to da je broj studija koje se bave direktnom primenom korpusa u nastavi jezika kod nas još uvek relativno mali, smatramo da ovaj rad može doprineti da veći broj nastavnika italijanskog jezika stekne uvid u mogućnosti upotrebe korpusa u učionici. Imajući u vidu ovaj cilj, ali i prostorna ograničenja, u radu su detaljnije predstavljeni samo neki od najreprezentativnijih načina upotrebe korpusa u nastavi jezika koji su relevantni za direktnu primenu u učionici.

Ključne reči: korpus, nastava jezika, italijanski jezik, opšti korpusi, specijalizovani korpusi

1. Uvod

Razvoj savremenih elektronskih korpusa u drugoj polovini XX veka omogućio je sticanje uvida u najrazličitije aspekte jezika i njihovih pojedinačnih varijeteta, nakon čega su metode korpusne lingvistike postale značajan alat u gotovo svim lingvističkim granama. U poslednjih nekoliko decenija nastalo je obilje studija koje ilustruju brojne prednosti upotrebe korpusa i u nastavi jezika, kako indirektno, kao izvor informacija prilikom izrade udžbenika, gramatika i nastavnih sredstava, tako i direktno, omogućujući nastavnicima

[1] Kontakt podaci: nikolajankovickv@gmail.com

i učenicima otkrivanje osobina jezika na načine na koje to nije bilo moguće putem tradicionalnih sredstava. Za razliku od oblasti nastave engleskog jezika, u kojoj je primetna sve češća direktna upotreba korpusa u učionici za potrebe didaktičkog procesa, zastupljenost korpusa u nastavi italijanskog jezika je i dalje mala. U cilju upoznavanja većeg broja nastavnika i učenika sa načinima na koje korpusi mogu biti korisni za konkretne potrebe učenja italijanskog jezika, u ovom radu su predstavljene postojeće metode upotrebe najzastupljenijih tipova korpusa u nastavi jezika, kao i mogućnosti i ograničenja njihovog prilagođavanja potrebama nastave italijanskog jezika. U obrađene vrste korpusa u ovom radu spadaju opšti korpusi (pisanog i govornog jezika), zajedno sa veb-korpusima i „ad hoc" korpusima, zatim specijalizovani korpusi, višejezični (uporedni ili paralelni) korpusi, kao i učenički korpusi. Iako izraz „primena korpusa u nastavi jezika" obuhvata i indirektnu primenu, to jest upotrebu korpusa kao izvora informacija za izgradnju rečnika, gramatika i nastavnih sredstava, u radu su prikazane metode direktne primene korpusa u učionici, koje se odnose na aktivnosti samih nastavnika i učenika u procesu nastave jezika.

2. Opšti korpusi u nastavi jezika

Kao zbirke tekstova iz različitih žanrova i oblasti znanja, dizajnirane da budu statistički reprezentativne za određeni jezik ili jedan njegov varijetet, opšti referentni korpusi predstavljaju bazu autentičnih podataka koja se može koristiti za proučavanje različitih jezičkih aspekata (Kennedy 1998: 19-20). Istraživanjem konkordanci u ovim korpusima može se steći uvid u frazeologiju, kolokacije i brojne jezičke obrasce koji se ne mogu otkriti putem drugih sredstava (ibid.: 247-258), dok se pomoću frekvencijskih lista može otkriti učestalost reči, koja se zatim može upoređivati sa učestalošću ovih reči u specijalizovanim oblastima ili žanrovima (Hunston 2002: 67-68). Iako su ove metode najpre korišćene u istraživačke svrhe, a zatim i u procesu izrade referentnih rečnika i gramatika, u poslednjim decenijama je sve više zastupljena njihova direktna primena u nastavi jezika, pre svega u okviru „data-driven learning" (DDL) pristupa i aktivnosti „učenja putem otkrića", u kojima sami učenici imaju ulogu istraživača, koristeći metode korpusne lingvistike za otkrivanje jezičkih pojava (Römer 2008). Primeri ove vrste korpusa u italijanskom jeziku su „Corpus di Riferimento dell'Italiano Scritto" (CORIS)[2], koji je referentni korpus za pisani italijanski jezik, zatim „Lessico di frequenza dell'italiano parlato" (LIP)[3] i „Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto" (CLIPS)[4], koji su referentni za italijanski govorni jezik.

[2] CORIS korpus je slobodno dostupan na adresi: http://corpora.dslo.unibo.it/TCORIS/
[3] LIP korpus je slobodno dostupan na adresi: http://badip.uni-graz.at/it/
[4] CLIPS korpus je slobodno dostupan nakon registracije na adresi: http://www.clips.unina.it/it/index.jsp

U ovom odeljku predstavljeno je nekoliko metoda upotrebe korpusa koje se mogu primeniti u oblasti nastave italijanskog jezika, primeri ovakvih vrsta primene u praksi, kao i prednosti i mane ovakvih pristupa. Osim opštih referentnih korpusa, u ovom odeljku uzeta je u obzir i mogućnost primene korpusa koji obuhvataju različite tematske oblasti, ali ne poseduju širinu i kontrolisani dizajn opštih referentnih korpusa. U ovakve korpuse ubrajamo korpuse tekstova sa interneta (tzv. „veb-korpuse"), korpuse novinskih tekstova i korpuse sastavljene na osnovu konkretnih nastavnih ciljeva (tzv. „ad hoc korpuse"), koji opravdavaju svoje mesto u oblasti nastave jezika drugim prednostima, poput lakoće upotrebe i mogućnosti sužavanja pretrage na različite tematske oblasti.

2.1. Nastava gramatike

Jedna od oblasti nastave jezika u kojima korpusi mogu napraviti značajan doprinos predstavlja nastava gramatike. O'Kif i saradnici (O'Keeffe et al. 2007: 100) navode da upotreba korpusa za učenje gramatike može da produbi saznanja o tradicionalnim gramatičkim pojavama i kategorijama, njihovoj raspodeli ili upotrebi u različitim registrima, kao i da ukaže na gramatičke pojave koje se javljaju uz određene reči ili na veze između gramatike i leksike. S obzirom na to da su opšti referentni korpusi postali veoma vredan resurs, ne samo u oblasti lingvističkih istraživanja, već i u procesu sastavljanja referentnih rečnika i gramatika (Römer 2008), ova vrsta korpusa može se smatrati najprikladnijom za primenu u oblasti nastave gramatike.

Miličević i Samardžić (Miličević, Samardžić 2010) u svom radu predstavljaju nekoliko vrsta primena CORIS korpusa u nastavi italijanskog jezika upotrebom konkordanci, regularnih izraza ili statističkih mera. Jedan od primera ovakvih aktivnosti predstavlja vežba vezana za upotrebu određenog člana uz kombinacije prisvojnih prideva i imenica koje označavaju rodbinske odnose. Kako navode autorke, proučavanjem konkordanci izraza „sua moglie" u korpusu (Prilog 1), gde je u pretrazi omogućeno dobijanje i rezultata sa atributom između ove dve reči upotrebom regularnog izraza („sua 2:2 moglie"), učenici mogu samostalno doći do pravila vezanog za upotrebu člana u ovoj situaciji (određeni član se koristi ukoliko je imenica u deminutivu, u množini, ili je određena nekim atributom).

Ovakav tip aktivnosti ima nekoliko pozitivnih aspekata. Bolton i Kob (Boulton, Cobb 2017) ukazuju na to da pristup u kome učenici dolaze do zaključaka istražujući podatke iz korpusa (tzv. „data-driven learning") koristi učenje zasnovano na obrascima, koje predstavlja podrazumevani način obrade podataka i koje je lakše u odnosu na učenje pravila. Takođe, Kob (Cobb 1999) navodi da prema konstruktivističkoj teoriji učenja znanje koje je kreirano od strane samih učenika jeste fleksibilnije, korisnije i omogućava bolji transfer u odnosu na znanje koje im je preneseno od strane nastavnika.

Treba, međutim, istaći da je učenicima najpre potrebno objasniti osobine i ograničenja podataka iz korpusa, s obzirom na to da ih najčešće ne razumeju intuitivno, pri čemu sam rad sa konkordancama podrazumeva menjanje određenih intuitivnih navika čitanja teksta i njegove analize (O'Keeffe, Farr 2003; Gavioli 2005). Takođe, opšti referentni korpusi su prilagođeni potrebama lingvističkih istraživanja, ali ne i direktnoj primeni u nastavi jezika (Braun 2005; Lee 2011), zbog čega je često potrebno da nastavnik najpre obradi podatke iz korpusa biranjem poznatih konteksta, smanjivanjem količine podataka i pojednostavljivanjem zadataka (Lee 2011). Istraživanje podataka iz korpusa se takođe može prilagoditi kontekstu učionice upotrebom manjih, homogeničnijih korpusa, kao što su određeni veb-korpusi italijanskog jezika, korpusi novinskih tekstova ili korpusi napravljeni od strane nastavnika za potrebe ilustrovanja određenih jezičkih pojava, o čemu će biti reči u narednim odeljcima.

2.2. Istraživanje kolokacija

Jedan od bitnih aspekata jezika koji se može analizirati pomoću opštih korpusa jesu kolokacije, to jest, grupe reči koje teže da se koriste zajedno i poprimaju novo zajedničko značenje (Bini et al. 2007). S obzirom na to da se značenje kolokacija ne može pretpostaviti na osnovu značenja pojedinačnih reči i da samo prepoznavanje ovih konstrukcija otežava činjenica da reči u kolokacijama zadržavaju svoju sintaksičku funkciju i sopstveno značenje, učenici često imaju teškoća pri savladavanju ovih konstrukcija. Ovakva priroda kolokacija dovodi do čestih grešaka u njihovom prevodu, naročito ako su ciljni jezik i izvorni jezik učenika bliski (ibid.).

Kao što je prethodno pomenuto, frekvencijske liste su, pored konkordanci, veoma koristan alat za sticanje uvida u različite jezičke pojave, uključujući i kolokacije. Mnogi referentni korpusi (među kojima je i CORIS) nude statističke podatke vezane za najčešće kolokacije reči u vidu frekvencijskih lista, koje mogu biti veoma korisne učenicima da razumeju u kojim se kontekstima upotrebljava određena reč u italijanskom jeziku.

Jedan od mogućih primera ovakve primene frekvencijskih lista predstavlja razlika u upotrebi glagola „attraversare" i „varcare", koji su sinonimi u značenju „preći", ali su reči sa kojima se najčešće upotrebljavaju različite. U Prilozima 2 i 3 prikazani su najčešći kolokati ovih glagola (uz upotrebu člana u kontekstu sa desne strane) u CORIS korpusu, na osnovu kojih se može uočiti da se "attraversare" koristi uz imenice koje označavaju prostore kroz koje je potrebno kretati se određeno vreme da bi se prešli, dok se "varcare" koristi uz imenice koje same označavaju prostor koji sadrži prolaz ili prelaz.

Ilustrovanje kolokacija pomoću podataka iz korpusa, bilo pomoću konkordanci ili frekvencijskih lista, može se pojednostaviti tako što će učenici analizirati prethodno odštampane rezultate pretrage korpusa. Kako navodi

Čarls (Charles 2011: 40), radom sa gotovim materijalima učenici mogu dostići početni nivo „svesti o korpusima“, bez potrebe za obukom o pravljenju upita u elektronskim korpusima.

2.3. Istraživanje značenja reči

Opšti referentni korpusi imaju dugu tradiciju upotrebe u istraživanju značenja reči, s obzirom na to da su veliki korpusi u papirnoj formi konsultovani za potrebe sastavljanja rečnika još u 17. veku, dok se danas korpusi koriste u procesu sastavljanja gotovo svih jednojezičnih rečnika (Hunston 2002; O'Keeffe et al. 2007). Ove mogućnosti opštih korpusa značajne su, međutim, i u oblasti nastave jezika. Naime, s obzirom na to da rečnici teže pružanju sveobuhvatnih definicija značenja reči, učenici zbog prevelikog obima informacija često ne uspevaju da izdvoje one koje su relevantne za njihov kontekst učenja jezika (Gavioli 2005), što se može prevazići upotrebom referentnih korpusa za proveravanje hipoteza o značenju i upotrebi reči dobijenih iz rečnika (Murison-Bowie 1996).

U svom radu (Bernardini 2004), Bernardini predstavlja primer aktivnosti u kojima se primenjuje pristup „učenja putem otkrića" za istraživanje značenja reči pomoću konkordanci u opštem korpusu engleskog jezika. Učesnici ove studije su u okviru prevodilačkog zadatka istraživali značenje engleskih reči pomoću konkordanci pojedinačnih reči ili njihovih kombinacija sa određenom vrstom reči. U okviru ovog zadatka, učenici su imali sve više slobode u sprovođenju aktivnosti kako su sticali iskustvo u odabiranju resursa, osmišljavanju upita, tumačenju rezultata i sličnim procedurama (za više detalja o samoj metodologiji, v. Bernardini 2004). Kako Bernardini (ibid.: 27-28) navodi, ovakve aktivnosti nude niz prednosti, kao što su veća autonomija učenika u proučavanju jezika, koja je povezana sa višim nivoom motivacije i efektivnosti učenja, fokusiranje i na formu i na značenje reči i lakše stvaranje korelacija između njih, podsticanje zapažanja i diskutovanja i stvaranje atmosfere koja nije autoritarna.

Treba naglasiti da analiza podataka u opštim referentnim korpusima može biti zbunjujuća za učenike zbog različitosti žanrova i registara koje obuhvataju (Chambers 2005). Iz ovog razloga, u nastavi se mogu koristiti manji korpusi čija je građa relevantna za pojavu koja se želi ilustrovati, ili se može sastaviti manji „ad hoc" korpus u skladu sa potrebama nastave. Aston (Aston 1997: 52) ističe dve glavne prednosti upotrebe manjih, homogenih korpusa koji sadrže poznate tipove tekstova: 1) rad sa ovakvim korpusima olakšava upotrebu od strane učenika, s obzirom na to da učenici najčešće ne poseduju dovoljne jezičke veštine za tumačenje i kategorizaciju slučajeva upotrebe u nepoznatim kontekstima; 2) oni su prikladni za kreiranje zadataka u kojima se koristi ponavljanje jezičkih obrazaca i manji stepen varijacije u situacijama i kontekstima.

Kada je u pitanju upotreba manjih korpusa za istraživanje značenja reči

u nastavi italijanskog jezika, Gavioli (2005) navodi primer upotrebe korpusa italijanskih novinskih tekstova od milion reči za ilustrovanje razlika između dva italijanska kvazisinonima, „mattina" i „mattino". Studentima su najpre predstavljene konkordance ovih reči u korpusu, a zatim je Gavioli analizirala konkordance sa učenicima, izdvajajući relevantne razlike u obrascima upotrebe.

Tokom analize konkordanci uočeno je da se vremenske odrednice poput „questa", „ieri", „domani" ili „domenica" koriste ispred reči „mattina", dok takvih odrednica nema ispred reči „mattino", koja se upotrebljava u konstrukcijama poput „di buon mattino" ili „le 7 del mattino". Na osnovu ovih podataka, zaključeno je da, iako se „mattino" i „mattina" odnose na period dana od zore do podneva, samo se „mattina" može odnositi na jutro određenog dana. Kako Gavioli (ibid.) navodi, ova vrsta aktivnosti predstavlja efikasan način objašnjavanja razlika u značenju između reči i doprinosi stvaranju svesti o vezi između značenja reči i njihove upotrebe kod učenika, što je jedan od bitnih faktora u analiziranju korpusnih podataka.

Imajući u vidu da se, poput navedenog primera, mali korpusi novinskih tekstova mogu koristiti za ilustrovanje jednostavnijih jezičkih pojava, značajan korpus u oblasti nastave predstavlja korpus „La Repubblica". Ovaj korpus obuhvata sva izdanja istoimenog italijanskog dnevnog lista od 1985. do 2000. godine i znatno proširuje mogućnosti upotrebe navedenih aktivnosti u nastavi italijanskog jezika, s obzirom na to da se zbog svoje strukture i veličine od 380 miliona reči može koristiti kao zamena za referentni korpus (Barbera 2013; Cresti, Moneglia 2016). Kao zamena za opšti referentni korpus u ovoj oblasti mogu se koristiti i veliki veb-korpusi italijanskog jezika, s obzirom na to da u oblasti leksike ovi korpusi mogu pružiti detaljne podatke i o retkim fenomenima, a koji u nekim slučajevima nisu zastupljeni u referentnim korpusima (Baroni et al. 2009). Kada su u pitanju veliki veb-korpusi italijanskog jezika, izdvajamo itWaC korpus[5] koji obuhvata tekstove sa interneta iz velikog broja žanrova i tematskih oblasti i sadrži više od milijardu i po korpusnih reči, kao i PAISÀ korpus[6], koji obuhvata italijanske tekstove objavljene pod Creative Commons licencom i sadrži oko 250 miliona korpusnih reči.

3. Specijalizovani korpusi u nastavi jezika

Specijalizovani korpusi su svojom strukturom prilagođeni za istraživanje i podučavanje jezičkih pojava u okviru određenih tipova teksta i jezičkih domena; kako navode O'Kif i saradnici (O'Keeffe et al. 2007: 198), ovakvi korpusi imaju nekoliko prednosti u nastavi jezika u odnosu na opšte korpuse. Najpre, s

[5] Korpus itWaC je dostupan nakon registracije na sajtu Sketch Engine na adresi: https://www.sketchengine.eu/itwac-italian-corpus/

[6] Korpus PAISÀ je dostupan na adresi https://www.corpusitaliano.it/

obzirom na ograničenu strukturu specijalizovanih korpusa, podaci iz kojih se sastoje najčešće vernije prikazuju određeni jezički domen od opštih korpusa, koji teže da budu reprezentativni za čitav jezik. Zatim, statistička zastupljenost specijalizovanih termina i jezičkih obrazaca je doslednija u specijalizovanim korpusima, čak i ukoliko oni sadrže relativno mali broj podataka. Takođe, znatno je lakše definisati i ograničiti različite vrste primene specijalizovanih korpusa u nastavi jezika u odnosu na opšte korpuse. Kada je u pitanju italijanski jezik, najznačajniji su korpusi koji sadrže tekstove iz oblasti administracije i prava, u koje spadaju Jus Jurium korpus i „Corpus Senato della Repubblica“[7], zatim korpusi koji obuhvataju jezik radija i televizije, u koji spadaju „Corpus di Parlato Telegiornalistico“ (CPT)[8], „Lessico dell'Italiano Radiofonico“ (LIR)[9] i „Lessico dell'Italiano Televisivo“ (LIT)[10], kao i korpus akademskih tekstova „Athenaeum“[11]. Potrebno je istaći da se u nastavi italijanskog jezika, umesto određenih vrsta specijalizovanih korpusa, mogu koristiti i „RIDIRE“ korpus, koji obuhvata tekstove sa interneta iz 12 različitih domena i sadrži preko milijardu reči, kao i „NUNC“ korpus, koji obuhvata članke i diskusije sa sajta UseNet, koji pored opšteg dela sadrži i delove specijalizovane za različite tematske oblasti (Barbera et al. 2007; Barbera 2015).

U ovom odeljku predstavljeni su postojeći načini primene specijalizovanih korpusa u istraživanju stručne terminologije, sastavljanju tekstova i prevođenju, kao i mogućnosti ovakve primene korpusa u nastavi italijanskog jezika.

3.1. Istraživanje stručne terminologije

Iako opšti korpusi mogu biti veoma korisni za svrhe istraživanja značenja reči, specijalizovani korpusi su bolje prilagođeni istraživanju značenja stručnih termina (O'Keeffe et al. 2007), s obzirom na to da ograničavaju rezultate na oblast koja je relevantna za pretragu. Gavioli (Gavioli 2005) navodi da stručna terminologija može naročito biti teška učenicima, ne samo zbog nepoznavanja pojedinih reči, već i zbog nepoznavanja jezičkih konvencija i načina konceptualizacije tipičnih za određenu diskursnu zajednicu. U svojoj knjizi (ibid.), ona predstavlja primere upotrebe korpusa za istraživanje koncepata izraženih stručnim terminima. Prema Gavioli, konkordance najčešće ne pružaju direktno objašnjenje stručnih koncepata, ali u slučajevima kada učenici mogu

[7] Corpus Senato della Repubblica je slobodno dostupan za preuzimanje na adresi: http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/649-lessico-e-sintassi-leggibilita-del-linguaggio-politico-parlamentare

[8] Korpus CPT je slobodno dostupan za preuzimanje na adresi: http://www.parlaritaliano.it/index.php/it/corpora-di-parlato/647-selezione-dal-qcorpus-di-parlato-telegiornalistico-anni-sessanta-vs-2005q

[9] Korpus LIR je slobodno dostupan na adresi: http://193.205.158.203/Lir/

[10] Korpus LIT je slobodno dostupan na adresi: http://193.205.158.203/lit_ric2/

[11] Korpus Athenaeum je slobodno dostupan na adresi: http://www.bmanuel.org/projects/at-HOME.html

samo delimično da razumeju određeni pojam pomoću definicija u rečnicima i enciklopedijama, korpusi predstavljaju koristan alat koji omogućava učenicima da steknu dublje razumevanje ovog pojma istražujući najčešće načine njegove upotrebe (ibid.: 98).

Ova metoda predstavlja mogući model primene specijalizovanih korpusa italijanskog jezika u nastavi italijanskog jezika struke. Međutim, značajno ograničenje vezano za ovu, ali i druge vrste primene specijalizovanih korpusa u nastavi italijanskog jezika, predstavlja znatno manji broj dostupnih specijalizovanih korpusa italijanskog jezika u odnosu na engleski jezik. U nedostatku specijalizovanih korpusa, nastavnici mogu napraviti „ad hoc" korpus od dostupnih tekstova iz ove oblasti i koristiti ga kao zamenu za specijalizovani korpus (Gavioli 2005). Kao alternativa specijalizovanim korpusima mogu se koristiti specijalizovani odeljci veb-korpusa „NUNC" i „RIDIRE", koji obuhvataju tematske oblasti arhitekture, kulinarstva, administracije, politike, informatike, kao i nekoliko naučnih i društvenih oblasti.

3.2. Primena specijalizovanih korpusa u nastavi prevođenja

Korpusi već godinama predstavljaju vredan alat u nastavi prevođenja (Kübler 2011), za šta je zaslužno više faktora. Aston (Aston 1999) navodi da korpusi olakšavaju proces donošenja odluka u prevođenju, stvaraju veći nivo sigurnosti kod učenika, omogućuju dolaženje do bržih i kvalitetnijih rešenja, pružaju brojne prilike za učenje jezika, omogućuju korisnicima sticanje znanja iz različitih oblasti i zauzimanje aktivne uloge u razvoju vlastitih prevodilačkih kompetencija.

Iako Filip (Philip 2009: 59) navodi da se uporedni opšti reprezentativni korpusi mogu koristiti u prevođenju za pronalaženje prevodnih ekvivalenata, Aston (Aston 1999) ističe brojne prednosti specijalizovanih korpusa kao alata u procesu prevođenja u odnosu na opšte korpuse:

- Relativno je lako upoznati se sa tekstovima u manjem specijalizovanom korpusu, što olakšava njegovu pretragu i tumačenje podataka iz njega;
- Specijalizovani korpusi pružaju podatke o učestalosti jezičkih jedinica u okviru određene oblasti ili tipa teksta;
- Konkordance polisemičnih jedinica dobijene iz specijalizovanih korpusa sadrže znatno manji broj slučajeva upotrebe koji nisu relevantni za pretragu;
- Specijalizovani korpusi su korisniji u procesu formulisanja hipoteza, s obzirom na to da se zbog njihove veće preciznosti upotreba kolokata za pronalaženje mogućih prevodnih ekvivalenata može proširiti na delove teksta ili čitave tekstove;
- Slučajna otkrića u procesu istraživanja tekstova iz specijalizovanih korpusa imaju veću šansu da budu relevantna za trenutni zadatak, ili buduće zadatke takvog tipa;

• Specijalizovani korpus predstavlja sredstvo za učenje o samoj oblasti kojoj tekst pripada, kao i o tekstualnim konvencijama u okviru ove oblasti.

Primer upotrebe specijalizovanih korpusa u nastavi prevođenja je studija u kojoj su italijanski studenti master studija na Univerzitetu u Parmi koristili specijalizovani korpus engleskog jezika u zadacima prevođenja radi razvijanja prevodilačkih veština (Mansfield 2014). Cilj studije je bio da učenici pomoću specijalizovanih korpusa unaprede razumevanje oblasti kojoj tekstovi pripadaju, kao i poznavanje terminologije i idiomatskih izraza. U jednom od zadatih tekstova iz oblasti medicine, jedna rečenica je glasila „Le tromboembolie venose sono di frequente riscontro nei pazienti affetti da neoplasie". Termin „tromboembolia" se nije nalazio ni u jednom dostupnom dvojezičnom rečniku, zbog čega su učenici morali da koriste specijalizovani korpus medicinskih tekstova koji je sastavljen za potrebe studije. Jedan broj učenika je najpre tražio kolokacije reči „venous" u korpusu, čime su potvrdili svoje intuicije u vezi sa prevodom termina „tromboembolia". Još jedna rečenica koja je učenicima predstavljala problem u prevodu glasila je: „tra i fattori di rischio per le tromboembolie si annoverano l'immobilizzazione prolungata, specie in ambito ospedaliero, le procedure chirurgiche e la chemioterapia, in presenza o meno di terapia ormonale adiuvante". Učenici su imali dilemu da li se „terapia ormonale adiuvante" prevodi kao „adjuvant hormone therapy" ili „adjuvant hormonal therapy". Učenici su u pretragu najpre uneli termin „adiuvante", za koji nije postojao nijedan rezultat. Zatim je u korpusu potražen termin „hormone therapy", što je dalo veoma korisne rezultate i pomoglo učenicima da nađu prevodni ekvivalent.

Pored pozitivnih efekata primene korpusa uopšte u oblasti prevođenja, kao i prednosti specijalizovanih korpusa u prevođenju u odnosu na opšte koje ističe Aston (Aston 1999), upotreba specijalizovanih korpusa u prevođenju, kako zaključuje Bauker (Bowker 1998: 18), dovodi do poboljšanja u korišćenju idiomatskih izraza, poznavanju same materije koja se prevodi i izboru adekvatnih termina.

4. Višejezični korpusi u nastavi jezika

Višejezični korpusi mogu biti uporedni i paralelni (Viganò 2011). Koriste se pre svega u oblasti prevođenja i nastave prevođenja (Zanettin 1998; Pearson 2003). Ovi korpusi, međutim, nalaze svoju primenu i u drugim oblastima nastave jezika, poput nastave gramatike, istraživanja terminologije u okviru određene oblasti, ali i slobodnog istraživanja različitih vrsta jezičkih obrazaca (Zanettin 1998; Laviosa 1999).

4.1. Uporedni korpusi

Uporedni korpusi, odnosno zbirke tekstova iz dva ili više jezika koji pripadaju istom žanru i oblasti znanja, danas su veoma vredan alat u nastavi prevođenja (Pearson 2003). Ovaj tip korpusa se najčešće koristi za proveravanje terminologije, identifikovanje odgovarajućih kolokata i otkrivanje tipičnih jezičkih obrazaca za određenu vrstu teksta ili oblast znanja, ne samo od strane učenika u procesu prevođenja, već i od strane nastavnika u pripremi prevodilačkih aktivnosti i ocenjivanju radova (ibid.).

Kada je u pitanju njihova upotreba u nastavi prevođenja, uporedni korpusi imaju nekoliko vrednih svojstava. Kako navodi Canetin (Zanettin 1998: 3-4), uvođenjem uporednih korpusa u nastavu prevođenja omogućuje se učenicima da otkriju osobine jezika koje se teško otkrivaju na druge načine. Kontrastivnom analizom jezičkih jedinica i struktura, poput kolokacionih obrazaca, leksičko-gramatičkih osobina i retoričke strukture, učenici mogu da otkriju načine na koje se pojedine ideje i pojmovi iskazuju u okviru određene oblasti na različitim jezicima. Takođe, putem kontrastivne analize struktura koje se koriste u sličnim kontekstima, uporedni korpusi mogu olakšati učenicima proces pronalaženja prevodnih ekvivalenata (Zanettin 2001). U ovom procesu učenici takođe razvijaju osećaj za koheziju i koherenciju iznad nivoa rečenice, s obzirom na to da strukture koje predstavljaju prevodne ekvivalente variraju zavisno od konteksta (ibid.). Kako navodi Filip (Philip 2009), upotreba uporednih korpusa u nastavi prevođenja pruža učenicima širu sliku o tome kako se određene reči i izrazi upotrebljavaju od strane izvornih govornika u određenoj oblasti, doprinoseći tako stvaranju tekstova koji su bliži izvornim tekstovima. Detaljniji primeri upotrebe uporednih korpusa italijanskog i engleskog jezika za potrebe prevođenja mogu se naći u studiji Canetina (Zanettin 2001), u kojoj su učestvovali studenti Škole za tumače i prevodioce na Univerzitetu u Bolonji. Uporedni korpusi, sastavljeni od specijalizovanih tekstova, mogu biti koristan alat i za istraživanje termina i frazeoloških izraza u ciljnom jeziku (Zanettin 1998). Jedan od primera ovakve upotrebe uporednih korpusa je studija koju je sprovela Gavioli (Gavioli 1999), u kojoj je uporedni italijansko-engleski korpus specijalizovanih tekstova iz oblasti medicine korišćen za sticanje znanja iz ove oblasti, razvijanje svesti o glavnim karakteristikama ciljnog jezika i bolje razumevanje izvornog teksta u toku prevođenja. Jedna od rečenica sa kojom su se susreli učenici tokom zadatka glasila je (ibid.: 6):

„Due mesi dopo il trapianto fu eseguita una **biopsia epatica** che evidenzia alterazioni ascrivibili a rigetto."

Iako je termin „biopsia epatica" naizgled bio jednostavan za prevođenje (s obzirom na to da reči „biopsy" i „hepatic" pripadaju jeziku medicine), u konkordancama termina „biopsy" se nije nalazio nijedan slučaj upotrebe termina „hepatic biopsy", nakon čega je zaključeno da bolji ekvivalent predstavlja termin

„liver biopsy", sa 39 slučajeva upotrebe (ibid.). Ova vrsta aktivnosti sa uporednim korpusima, u kojoj učenici stiču znanje o samoj oblasti koja se obrađuje, kao i o načinima izražavanja specijalizovanih koncepata u ciljnom jeziku, značajna je za prevazilaženje problema bukvalnih prevoda uzrokovanih negativnim transferom (Mikolič Južnič 2012).

Osim navedenih prednosti vezanih za primenu u procesu prevođenja i istraživanja terminologije, mogućnost relativno jednostavnog procesa sastavljanja uporednih korpusa omogućava nastavnicima italijanskog jezika da ih koriste kao alternativu u brojnim aktivnostima koje zahtevaju upotrebu paralelnih korpusa, s obzirom na to da je broj jezika i oblasti obuhvaćen paralelnim korpusima i dalje vrlo ograničen (Kübler 2011). Kako navodi Canetin (Zanettin 1998), najpraktičniji izvori tekstova za sastavljanje uporednih korpusa su arhive dnevnih novina dostupne na CD-u ili na internetu, kao što su „Il Sole 24 Ore", „La Stampa" ili „La Repubblica", uz arhive novina na drugom jeziku, ali i tekstovi iz određene oblasti preuzeti sa interneta, skenirana dokumenta, naučni radovi, udžbenici i sl. Za proces analize tekstova i sastavljanje korpusa se najčešće koriste besplatni softverski alati kao što su "Tact", "Corpus Wizard" ili komercijalni softverski paketi kao što su "Microconcord", "Wordsmith Tools" i "Longman MiniConcordancer" (ibid).

Jedan od nedostataka uporednih korpusa je njihova ograničena reprezentativost (koju u velikoj meri određuju veličina korpusa i pouzdanost izvornih tekstova), zbog čega je za generalizaciju uvida stečenih na osnovu uporednih korpusa potrebno konsultovati se sa reprezentativnim korpusom (poput CORIS-a za italijanski jezik) (Kübler 2011). Takođe, Pirson (Pearson 2003: 16-17) navodi da uporedni korpusi nisu uvek adekvatni za primenu u nastavi prevođenja, s obzirom na to da sadrže samo originalne tekstove nastale u jednojezičnom okruženju, dok paralelni korpusi omogućuju učenicima da istražuju specifični prevodilački jezik, koji nastaje prilagođavanjem izvornog teksta ciljnom jeziku i „vršenjem jezičkog i kulturnog posredovanja" između dva jezika.

Iako je potrebno uzeti u obzir navedene nedostatke, Canetin (Zanettin 1998: 13) navodi da aktivnosti zasnovane na uporednim korpusima mogu da budu veoma korisne za sve učenike jezika, pri čemu se njihov najveći potencijal nalazi u nastavi prevođenja, s obzirom na to da razvijaju jezičke kompetencije učenika, pomažu u sticanju specifičnih veština vezanih za prevođenje.

4.2. Paralelni korpusi

Drugu grupu višejezičnih korpusa predstavljaju paralelni korpusi, koji su sastavljeni od originalnih tekstova na izvornom jeziku i njihovih prevoda na ciljni jezik (ili više jezika) (Gandin 2009). Kao i uporedni korpusi, paralelni korpusi su dizajnirani pre svega za potrebe prevođenja (Zanettin 2014). Međutim, oni

takođe omogućavaju proučavanje drugih aspekata jezika putem kontrastivne analize (Frankenberg-Garcia 2004; Laviosa 1999).

U oblasti prevođenja paralelni korpusi danas predstavljaju veoma značajan alat iz više razloga. Kako Tjubert (Teubert 2004: 187-188) navodi, u procesu prevođenja, umesto pojedinačnih reči, prevodne ekvivalente najčešće predstavljaju složenice, ustaljeni izrazi, šire konstrukcije i drugi tipovi kolokacija, koje jednojezični i dvojezični rečnici najčešće ne sadrže. On dodaje da paralelni korpusi omogućuju identifikovanje ovih jedinica značenja i pronalaženje njihovih ekvivalenata u ciljnom jeziku. Pored toga, paralelni korpusi omogućuju učenicima da putem kontrastivne analize originalnih tekstova na J1 jeziku i njihovih prevoda na J2 jezik steknu znanje o terminologiji, frazeologiji i kolokacijama (Kübler 2011; Teubert 2004). Aston (1999) navodi da paralelni korpusi u nastavi prevođenja prevazilaze neka ograničenja drugih korpusa, s obzirom na to da se pronalaženje mogućih prevoda pomoću jednojezičnih i uporednih korpusa zasniva na sposobnosti učenika da procene sličnosti u konstrukcijama, dok paralelni korpusi omogućuju uvid u postojeće izbore prevodilaca. Ova osobina paralelnih korpusa je značajna u nastavi prevođenja i zato što omogućava učenicima da otkriju originalna rešenja iskusnih prevodilaca za tipične probleme u procesu prevođenja, stičući tako vredne modele razmišljanja i izražavanja (Bernardini 2004). Detaljnije predstavljen primer upotrebe paralelnih korpusa za istraživanje razlika u sintaksičkim i semantičkim strukturama u italijanskom u odnosu na drugi jezik u kontekstu prevođenja predstavlja studija koju su sproveli Favreti i saradnici (Favretti et al. 2001).

Pored upotrebe u nastavi prevođenja, paralelni korpusi mogu biti korišćeni i u drugim oblastima nastave jezika. Frankenberg-Garsija (Frankenberg-Garcia 2004) navodi da učenici mogu koristiti paralelne korpuse kao dopunu dvojezičnim rečnicima prilikom pisanja tekstova. Na ovaj način, oni mogu saznati kako da kažu određenu reč ili izraz na J2, kao i da saznaju šta određena nepoznata reč ili izraz u J2 znači na J1.

Postoji, međutim, nekoliko nedostataka paralelnih korpusa koji otežavaju njihovu primenu u nastavi jezika. Najpre, Frankenberg-Garsija (Frankenberg-Garcia 2004: 216-217) ističe da korišćenje paralelnih korpusa za ilustrovanje razlika između J1 i J2 jezika u slučajevima gde su one već jasne učenicima na intuitivnom nivou može biti kontraproduktivno. Osim toga, ukoliko se paralelni korpus koristi za analizu osobina J2 jezika, potrebno je ograničiti pretragu na izvorne tekstove, s obzirom na to da originalni tekstovi na određenom jeziku imaju značajno različite osobine od prevoda na istom jeziku (ibid.). Takođe, Aston (Aston 1999) navodi da paralelne konstrukcije u konkordancama ne treba posmatrati kao sigurne ekvivalente, već je potrebno najpre preispitati pouzdanost prevoda i imati na umu da korišćenje prevoda za identifikovanje ekvivalenata podrazumeva „sužavanje izvornog jezika na projektovanu sliku

ciljnog jezika". Kako bi se prevazišla nepouzdanost paralelnih korpusa, Aston predlaže upotrebu jednojezičnih ili uporednih korpusa za proveru hipoteza, dodajući da je idealno rešenje za ove potrebe dvosmerni paralelni korpus, pomoću koga se može proveriti da li originalni tekstovi na nekom jeziku sadrže slučajeve upotrebe pronađene u prevodima na isti jezik (ibid.).

Kada je u pitanju italijanski jezik, osim navedenih problema značajnu prepreku predstavlja mali broj dostupnih paralelnih korpusa koji obuhvataju ovaj jezik u odnosu na jezike poput engleskog i kineskog (Aston 1999; Zanettin 2014). Za italijanski jezik u ovoj oblasti su najznačajniji jezički projekti Evropske unije koji obuhvataju italijanski jezik, kao što su „Acquis Communautaire"[12], koji predstavlja skup svih zakona koji važe za članice Evropske unije i obuhvata 22 jezika sa preko milijardu reči, kao i „Europarl"[13] korpus koji sadrži zapisnike sa zasedanja Evropskog parlamenta od 1996. godine i obuhvata 20 jezika sa nekoliko stotina miliona reči.

U manje zastupljenim jezicima, kao što je slučaj sa srpskim jezikom, problem nedovoljne dostupnosti paralelnih korpusa je još izraženiji. U momentu pisanja ovog rada u dostupnoj literaturi nije postojao nijedan paralelni italijansko-srpski korpus. Ovaj nedostatak biće delimično ispravljen projektom pokrenutim na Filološkom fakultetu u Beogradu, u kojem će dela srpskih autora i prevodi ovih dela na italijanski jezik biti digitalizovani i uređeni kao paralelni tekstovi (Moderc 2015a; Moderc 2015b). S obzirom na to da same metodologije primene paralelnih korpusa u nastavi jezika, obrađene u ovom odeljku, nisu vezane za jedan određeni jezik, može se očekivati da sa pojavom većeg broja paralelnih korpusa koji uključuju italijanski jezik, paralelni korpusi zauzmu važnu ulogu u nastavi italijanskog jezika.

5. Učenički korpusi u nastavi jezika

Učenički korpusi, to jest elektronske zbirke pisanih ili govornih tekstova proizvedenih od strane učenika J2/J2 u različitim jezičkim okolnostima (Granger et al. 2002), u poslednje dve decenije postaju „neizostavan alat u oblasti glotodidaktike" (Ceković 2016). Ova vrsta korpusa se može smatrati jednim tipom specijalizovanih korpusa, ali s obzirom na njihovu naročitu povezanost sa kontekstom nastave jezika, u ovom radu su zasebno obrađeni. Iako učenički korpusi postoje tek od devedesetih godina 20. veka, postoji nekoliko vrsta njihove primene u nastavi jezika, kako u vidu alata u učionici, tako i u vidu izvora informacija za izradu silabusa i nastavnih sredstava (Granger et al.

[12] Acquis Communautaire korpus je slobodno dostupan na adresi: https://ec.europa.eu/jrc/en/language-technologies/jrc-acquis

[13] Europarl korpus je slobodno dostupan za preuzimanje na adresi: https://www.statmt.org/europarl/

2002). Kada je u pitanju italijanski jezik, učenički korpus „VALICO“[14], zajedno sa svojim kontrolnim korpusom „VINCA“, predstavlja najznačajniji korpus ove vrste (Barbera 2013). Ovaj korpus podržava sastavljanje potkorpusa na osnovu vrste teksta, maternjeg jezika učenika, godine učenja italijanskog jezika, znanja drugih jezika i kontakta sa italijanskim jezikom. Još jedan veliki učenički korpus italijanskog jezika koji obuhvata različite J1 je „ADIL2“, sastavljen na Univerzitetu za strance u Sijeni. Iako korpus nije slobodno dostupan, postoji u prodaji u DVD formatu.

Jedan od najznačajnijih načina primene učeničkih korpusa u učionici je analiza međujezika učenika (McEnery, Xiao 2011). S obzirom na to da iz komercijalnih razloga većina postojećih nastavnih sredstava ne obrađuje probleme vezane za specifični J1 (Gilquin et al. 2007), učenički korpusi predstavljaju važan izvor informacija za identifikovanje i objašnjavanje grešaka u međujeziku učenika (Meunier 2002). Upotrebom metodologije kontrastivne analize međujezika, u kojoj se učenički korpusi upoređuju međusobno ili sa korpusom tekstova izvornih govornika ciljnog jezika, moguće je otkriti pogrešnu upotrebu jezičkih jedinica u pogledu leksike, ortografije, gramatike, frazeologije, stilistike i pragmatike (Gilquin 2007). Pomoću DDL aktivnosti koje koriste ovu metodologiju, učenici mogu da steknu uvid u razlike između svog međujezika i ciljnog jezika i tako usvoje ispravne jezičke obrasce (ibid.).

Iako brojne studije koriste učeničke korpuse italijanskog jezika za istraživačke svrhe, primeri njihove direktne primene u nastavi su, prema našem istraživanju, i dalje malobrojni (up. http://www.valico.org/pubblicazioni.html). Jedan od ovakvih primera je studija koju je sprovela Marelo (Marello 2012), u kojoj su „VALICO“ i „VINCA“ korpusi korišćeni za upoređivanje jezičkih osobina tekstova izvornih i neizvornih govornika italijanskog jezika. Za predmet analize izabran je broj izvedenica koje upotrebljavaju germanofoni učenici italijanskog jezika u odnosu na izvorne govornike italijanskog jezika u opisima jedne priče u slikama. Pretragom reči koje se završavaju na *-one*, u cilju identifikovanja eventualnih augmentativa kojima su učenici opisali velikog čoveka iz priče, u „VALICO“ korpusu učeničkih tekstova pronađeno je svega 29 rezultata, od kojih nijedan nije bio augmentativ. Sa druge strane, u „VINCA” korpusu izvornih govornika pronađeno je 116 rezultata, među kojima su bili „omone”, „ceffone”, „ragazzone”, „mascalzone” i „scimmione”. Kako Marelo (ibid.) navodi, ova aktivnost doprinela je razvoju nekoliko veština kod učenika: razlikovanje vrsta reči, razlikovanje eventualnih homonima, razlikovanje slučajeva u kojima je sufiks *-one* augmentativ od onih u kojima nije, postavljanje hipoteza o razlozima zašto izvorni govornici ne upotrebljavaju određene izraze pronađene u učeničkom korpusu, kao i prepoznavanje kolokvijalnih varijanti poput „scimmione” umesto „omaccione”. S obzirom na veličinu i tekstualnu raznovrsnost korpusa “VALICO”

[14] VALICO korpus je slobodno dostupan na adresi www.valico.org.

i "ADIL2", pomoću njih je moguće primeniti i složenije vrste analize, putem kojih učenici mogu uvideti i ispraviti različite vrste grešaka u svom međujeziku.

Ukoliko ovi korpusi ne obuhvataju kategorije koje su relevantne za specifični međujezik učenika, nastavnik može sastaviti korpus tekstova svojih učenika na italijanskom jeziku za sprovođenje DDL aktivnosti. Kako ističe Zajdelhofer (Seidlhofer 2002), rad sa korpusom tekstova koje su učenici sami sastavili ima veliku prednost u tome što su učenici u ovom slučaju znatno motivisaniji.

Pored direktne primene u nastavi italijanskog jezika, koja je tema ovog rada, treba spomenuti činjenicu da učenički korpusi predstavljaju važan alat i u različitim vrstama indirektne primene, kao što je izrada silabusa, budući da pružaju informacije o težini i redosledu usvajanja pojedinačnih jezičkih jedinica (Mcenery, Xiao 2011; Granger 2002). Značajan primer ovakve primene upotrebe učeničkih korpusa u nastavi italijanskog jezika kod nas predstavlja studija u kojoj su analizirani podaci u „ITALSERB" govornom učeničkom korpusu, u cilju otkrivanja formi i funkcija diskursnih markera koje u govornoj produkciji upotrebljavaju studenti italijanskog jezika i književnosti na svakoj od četiri godine osnovnih studija na Filološkom fakultetu u Beogradu (v. Ceković 2016). Pomoću ove analize došlo se do uvida o mogućim poboljšanjima silabusa i nastavnih materijala kada je u pitanju oblast diskursnih markera. Još jedna vrsta indirektne primene učeničkih korpusa je upotreba informacija o najčešćim greškama iz učeničkih korpusa za unapređivanje udžbenika i drugih nastavnih sredstava skretanjem pažnje na potencijalno problematične jezičke pojave (Granger et al. 2002). Dodatni primeri upotrebe „ITALSERB" korpusa u nastavi jezika, u koju su uključene aktivnosti gde učenici analiziraju korpus sa vlastitom proizvodnjom, mogu se naći u radu čije su autorke Ceković i Radojević (Ceković, Radojević 2015). U sferi primene učeničkih korpusa u nastavi italijanskog jezika, značajan doprinos predstavlja i metodologija upotrebe grešaka u učeničkim korpusima za kreiranje distraktora u zadacima višestrukog izbora, koju u svom radu predstavljaju Korino i Marelo (Corino, Marello 2009).

Neselhauf (Nesselhauf 2004) navodi nekoliko ograničenja učeničkih korpusa u nastavi jezika. Najpre, ona ističe da se na osnovu podataka u učeničkim korpusima ne mogu istraživati faktori poput receptivnih veština učenika, motivacije, ili efektivnosti određenih nastavnih metoda i tipova inputa. Zatim, za proučavanje ređih jezičkih pojava ona predlaže upotrebu eksperimentalnih metoda, poput zadataka višestrukog izbora, jer se na osnovu odsustva slučajeva upotrebe nekog izraza u korpusu ne može zaključiti da li učenici imaju znanje o njemu ili ne. Ona, međutim, ističe da i pored ovih nedostataka učenički korpusi pružaju brojne mogućnosti analize učeničkog jezika. Najpre, s obzirom na to da se zasnivaju na stvarnoj jezičkoj produkciji, podaci iz učeničkih korpusa pružaju znatno bolji uvid u produktivne veštine učenika u odnosu na eksperimentalne podatke. Zatim, za razliku od eksperimentalnih metoda, učenički korpusi

omogućuju analizu nekoliko različitih aspekata učeničkog jezika istovremeno, kao i istraživanje uticaja različitih faktora na učenički jezik, kao što su nivo znanja jezika, J1 učenika, uzrast učenika i sl. (ibid.). Takođe, zabeležene su brojne prednosti upotrebe učeničkih korpusa u DDL aktivnostima na času. U ovim aktivnostima učenici imaju ulogu istraživača i mogu da sami otkriju razlike između svog međujezika i ciljnog jezika, što ubrzava proces usvajanja, povećava nivo motivacije učenika i podstiče interakciju, kako među učenicima, tako i između učenika i nastavnika (Granger 2002). Zajdelhofer (Seidlhofer 2002: 217-219) ističe da zapažanje grešaka, testiranje hipoteza vezanih za jezička pravila i usvajanje ovih pravila, koji se odvijaju u okviru navedenih aktivnosti, pozitivno utiču na razvoj jezičke svesti učenika.

6. Zaključak

Na osnovu istraživanja dostupne literature, može se zaključiti da je uticaj u oblasti nastave italijanskog jezika i dalje mali, uprkos činjenici da je metodologija korpusne lingvistike prisutna u lingvističkim istraživanjima italijanskog jezika. Postoji, međutim, širok spektar oblasti nastave italijanskog jezika koje mogu biti unapređene primenom različitih vrsta korpusa.

Kada su u pitanju opšti referentni korpusi, bogatstvo gramatičkih informacija koje mogu pružiti o određenoj jezičkoj pojavi, kao i prednosti samih aktivnosti u kojima se gramatika uči na osnovu obrazaca umesto na osnovu pravila, čini ovu vrstu korpusa potencijalno vrednim alatom u nastavi gramatike italijanskog jezika. Takođe, jedna od oblasti u kojima referentni korpusi, kao što je „CORIS“, nude brojne prednosti u odnosu na rečnike predstavlja proces istraživanja značenja reči, s obzirom na to da učenicima pružaju informacije relevantne za konkretan kontekst učenja jezika, omogućuju istraživanje razlika u značenju reči i olakšavaju stvaranje svesti o vezi između upotrebe reči i njihovog značenja. Aktivnosti istraživanja opštih korpusa takođe predstavljaju efikasan način učenja kolokacija u italijanskom jeziku, čije je prepoznavanje i učenje putem tradicionalnih sredstava bilo problematično za učenike. U cilju pojednostavljivanja rezultata i samih aktivnosti istraživanja podataka iz korpusa, umesto opštih referentnih korpusa se za prethodno navedene vrste aktivnosti mogu koristiti veb-korpusi, korpusi novinskih tekstova ili „ad hoc“ korpusi.

Kao najznačajnije oblasti primene specijalizovanih korpusa u nastavi jezika izdvajamo istraživanje stručne terminologije, aktivnosti pisane produkcije i nastavu prevođenja. Zbog ograničenosti svoje strukture na jednu oblast znanja ili tip teksta, specijalizovani korpusi pružaju znatno detaljniju sliku jezičkih osobina, terminologije i načina izražavanja određenih koncepata u ovim jezičkim domenima, omogućujući pritom i učenje same materije koju

tekstovi u korpusu obrađuju. Potreban je, međutim, veći broj specijalizovanih korpusa italijanskog jezika koji bi obuhvatali širok spektar različitih oblasti italijanskog jezika struke kako bi se redovno mogli primenjivati u nastavi. Kao alternativa specijalizovanim korpusima se mogu koristiti odeljci veb-korpusa koji obuhvataju tekstove iz pojedinačnih tematskih oblasti, ili se, pak, mogu sastaviti „ad hoc" korpusi tekstova iz određene oblasti ili tekstualnog žanra.

Uporedni korpusi omogućuju učenicima da putem analize tekstova na različitim jezicima koji pripadaju istom žanru ili oblasti znanja putem konkordanci otkriju terminologiju, kolokate i prevodne ekvivalente u okviru određene oblasti, ali i da razviju osećaj za šire jezičke obrasce u ciljnom jeziku, čime se doprinosi stvaranju tekstova koji su bliži izvornim tekstovima. Paralelni korpusi omogućuju učenicima da putem istraživanja konkordanci i kolokacionih obrazaca identifikuju šire jedinice značenja koje predstavljaju prevodne ekvivalente i pružaju uvid u originalna rešenja profesionalnih prevodilaca za tipične probleme u procesu prevođenja. Oni se takođe mogu upotrebljavati kao dopuna dvojezičnim rečnicima prilikom pisanja tekstova, kao i za učenje određenih aspekata jezika, poput gramatičkih pravila, putem istraživanja paralelnih konkordanci koje su prethodno odabrane od strane nastavnika.

Kada je u pitanju direktna primena učeničkih korpusa u nastavi italijanskog jezika, zabeležene su značajne koristi u oblasti ispravljanja grešaka u međujeziku učenika. Upoređivanjem svog međujezika u učeničkom korpusu i jezika izvornih govornika italijanskog jezika, učenici mogu prepoznati svoje greške i usvojiti pravilne jezičke obrasce. Aktivnosti ovog tipa u kojima učenici analiziraju korpus sastavljen od njihovih tekstova pružaju dodatne prednosti, s obzirom na to da su učenici u tom slučaju motivisaniji za istraživanje jezika i učenje metoda analize korpusnih podataka. Pored direktne primene učeničkih korpusa u učionici, veliki je značaj učeničkih korpusa i u indirektnim vrstama primene u nastavi.

Jedan od osnovnih ciljeva ovog rada je podizanje svesti nastavnika o mogućim vrstama primene korpusa u nastavi italijanskog jezika, što predstavlja samo prvi korak ka njihovoj primeni u ovoj oblasti. U dalje prepreke koje je potrebno prevazići kako bi korpusi postali zastupljen alat u nastavi italijanskog jezika ubrajaju se: izgradnja većeg broja korpusa italijanskog jezika, obuka nastavnika u oblasti korpusne lingvistike i izgradnje sopstvenih ad hoc korpusa, kao i unapređivanje metodologije DDL-a pojedinačnim kontekstima nastave (poput nastave na nižim nivoima obrazovanja).

Literatura

Vraneš 2014: A. Vraneš, Digitalna humanistika i savremene biblioteke, Infoteka, 15, 1, 4-15.

Aston 1997: G. Aston, Enriching the learning environment: Corpora in ELT, in: Wichmann, A., Fligelstone, S., McEnery, T. & Knowles, G. (eds.), *Teaching and language corpora*, New York: Addison Wesley Longman, 51-64.

Aston 1999: G. Aston, Corpus use and learning to translate, *Textus*, 12, 289-313.

Barbera 2013: Barbera, Manuel. Linguistica Dei Corpora E Linguistica Dei Corpora Italiana: Un'introduzione. Milano: Qu.ASAR.

Barbera 2015: M. Barbera, Quanto più la relazione è bella: Saggi di storia della lingua italiana 1999–2014. Tricase: Youcanprint.

Barbera et al. 2007: M. Barbera, E. Corino & C. Onesti, Che cos'è un corpus? Per una definizione più rigorosa di corpus, token, markup, in: Barbera, M., Corino, E. & Onesti, C. (eds.), *Corpora e linguistica in rete*, Perugia: Guerra Edizioni, 25–88.

Baroni et al. 2009: M. Baroni et al., The WaCky Wide Web: A Collection of Very Large Linguistically Processed Web-Crawled Corpora, *Language Resources and Evaluation*, 43, 3, 209-226.

Bauker 1998: L. Bowker, Using Specialized Monolingual Native-Language Corpora as a Translation Resource: A Pilot Study, *Meta* 43, 4, 631–651.

Bernardini 2004: S. Bernardini, Corpora in the classroom, in: McHardy, J. S. (ed.), *How to Use Corpora in Language Teaching*, Amsterdam: John Benjamins, 15–36.

Bini et al. 2007: M. Bini, A. Pernas & P. Pernas. Apprendimento / insegnamento delle collocazioni dell'italiano. Con i NUNC è più facile, in: Barbera, M., Corino, E. & Onesti, C. (eds.), *Corpora e linguistica in rete*. Perugia: Guerra Edizioni, 323–333.

Bolton, Kob 2017: A. Boulton, T. Cobb, Corpus use in language learning: A meta-analysis, *Language Learning,* 67, 2, 348–393.

Braun 2005: S. Braun, From pedagogically relevant corpora to authentic language learning contents, *ReCALL*, 17, 1, 47-64.

Canetin 1998: F. Zanettin, Bilingual comparable corpora and the training of translators, *Meta,* 43, 4, 616–630.

Canetin 2001: F. Zanettin, Swimming in Words: Corpora, Translation, and Language Learning, in: Aston, G. (ed.), *Learning with Corpora,* Houston, TX: Athelstan, 177-197.

Canetin 2014: F. Zanettin, Translation-Driven Corpora: Corpus Resources for Descriptive and Applied Translation Studies. New York: Routledge.

Ceković 2016: N. Ceković, Diskursni markeri u govornoj produkciji na italijanskom kao drugom jeziku, Beograd: Filološki fakultet.

Ceković, Radojević 2016: N. Ceković & D Radojević, Didattica con i corpora orali di italiano L2, in: Ramsey-Portolano, C. (ed.), *The Future of Italian Teaching: Media, New Technologies and Multi-Disciplinary Perspectives*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 96, 106

Čarls 2011: M. Charles, Using hands-on concordancing to teach rhetorical functions: Evaluation and implications for EAP, In: Frankenberg-Garcia, A., Flowerdew, L & Aston, G. (eds.), *New trends in corpora and language learning*, London: Continuum, 26–43.

Čejmbers 2005: A. Chambers, Integrating corpus consultation in language studies, *Language learning & technology*, 9, 2, 111-125.

Favreti I dr. 2001: R. R. Favretti, F. Tamburini & E. Martelli, Words from Bononia Legal Corpus, *International journal of corpus linguistics*, 6, 3, 13–34.

Filip 2009: G. Philip, Arriving at Equivalence: Making a Case for Comparable General Reference Corpora in Translation Studies, in: Beeby, A., Rodríguez, P. & Sánchez-Gijón, P. (eds.), *Corpus Use and Translating,* Amsterdam: John Benjamins, 59–74.

Frankenberg-Garsija 2004: A. Frankenberg-Garcia, Lost in Parallel Concordances, in: Aston, G., Bernardini, S. & Stewart, D. (eds.), *Corpora and Language Learners,* Amsterdam: John Benjamins, 213–229.

Gandin 2009: S. Gandin, Linguistica dei corpora e traduzione: definizioni, criteri di compilazione e implicazioni di ricerca dei corpora paralleli, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari,* 5, 133–152.

Gavioli 2005: L. Gavioli, *Exploring corpora for ESP learning*, Amsterdam: John Benjamins.

Gavioli 1999: L. Gavioli, Corpora and the concordancer in learning ESP. An experiment in a course for interpreters and translators .*Anglistica e... Metodi e percorsi comparatistici nelle lingue, culture e letterature di origine europea* 2, 331–44.

Grejndžer i dr. 2002: S. Granger, J. Hung & S. Petch-Tyson, in: Granger, S., Hung, J. & Petch-Tyson, S. (eds.), *Computer learner corpora, second language acquisition and foreign language teaching*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.

Hanston 2002: S. Hunston, *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kenedi 1998: G. Kennedy, *An introduction to corpus linguistics*, London, New York: Longman.

Kibler 2011: N. Kübler, Working with corpora for translation teaching in a French-speaking setting, in: Frankenberg-Garcia, A., Flowerdew, L., & Aston, G. (eds.), *New trends in corpora and language learning*, London: Continuum, 62–80.

Kob 1999: T. Cobb, Applying constructivism: A test for the learner-as-scientist, *Educational Technology Research and Development* 47, 3, 15–31.

Korino, Marelo 2009: E. Corino & C. Marello, Didattica con i corpora di italiano per stranieri, *Italiano Lingua Due,* 1, 279–285.

Kresti, Monelja 2016: E. Cresti & M. Moneglia, La linguistica italiana dei corpora, in: Lubello, S. (ed.), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin, Boston: De Gruyter, 581–611.

Lavioza 1999: S. Laviosa, Come studiare e insegnare l'italiano attraverso i corpora, *Italica* 76, 4, 443–453.

Li 2011: S. Lee, Challenges of using corpora in language teaching and learning: Implications for secondary education, *Linguistic Research, 28,* 1, 159-178.

Makeneri, Šao 2001: T. McEnery & R. Xiao, What corpora can offer in language teaching and learning, in: Hinkel, E. (ed.), *Handbook of research in second language teaching and learning*, Routledge: New York, 364–380.

Marelo 2012: C. Marello, Corpora di apprendenti. Come usarli nella didattica dell'italiano in Svizzera, in: Di Pretoro, R. (ed.) *Lingua e letteratura italiana 150 anno dopo l'Unità*. Monaco: Meidenbauer, 299–315.

Marison-Bouvi 1996: S. Murison-Bowie, Linguistic Corpora and Language Teaching, *Annual Review of Applied Linguistics,* 16, 182-89.

Mensfild 2014: G. Mansfield, Hands on: Developing language awareness through corpus investigation, in: Gotti, M. & Giannoni D. S. (eds.), *Corpus Analysis for Descriptive and Pedagogical Purposes: Esp Perspectives*, New York: Peter Lang, 369-387.

Mikolič Južnič 2012: T. Mikolič Južnič, I corpora nell'insegnamento della traduzione: un approccio a problemi di stile e sintassi, *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione,* 14, 109–120.

Miličević, Samardžić 2010: M. Miličević, T. Samardžić, Korpusi kao sredstvo za postizanje autonomije u učenju stranog jezika, u: Vučo, J. i Milatović, B. (ur.), *Autonomija učenika i nastavnika u nastavi jezika i književnosti*, Nikšić: Filozofski fakultet, 387–399.

Moderc 2015a: S. Moderc, Elektronski korpus srpskih književnih dela i njihovih prevoda na italijanski jezik. *Anali Filološkog fakulteta* 27, 2, 301-316.

Moderc 2015b: S. Moderc, Su un modo di tradurre l'avverbio serbo "inače" in italiano: il caso dell'equivalente "altrimenti". *Italica Belgradensia,* 1, 61-79.

Munijer 2002: F. Meunier, The pedagogical value of native and learner corpora in EFL grammar teaching, in: Granger, S., Hung, J. & Petch-Tyson, S. (eds.), *Computer learner corpora, second language acquisition and foreign language teaching,* Philadelphia: John Benjamins, 119–142.

Neselhauf 2004: N. Nesselhauf, Learner corpora and their potential for language teaching, in: Sinclair, J. M. (ed.), *How to Use Corpora in Language Teaching*, Amsterdam: John Benjamins, 125–152.

O'Kif et al. 2007: A. O'Keeffe, M. McCarthy & R. Carter, *From Corpus to Classroom: Language Use and Language Teaching*, Cambridge: Cambridge University Press.

O'Kif, Far 2003: A. O'Keeffe, & F. Farr, Using Language Corpora in Initial Teacher Education: Pedagogic Issues and Practical Applications, *TESOL Quarterly* 37, 3, 389–418.

Pirson 2003: J. Pearson, Using parallel texts in the translator training environment, in: Zanettin*,* F., Bernardini, S. & Stewart, D. (eds.), *Corpora in Translator Education*, Manchester: St Jerome, 15–24.

Romer 2008: U. Römer, Corpora and language teaching, in: Lüdeling, A. & Kytö, M. (eds.), *Corpus Linguistics. An International Handbook (volume 1)*, Berlin: Mouton de Gruyter, 112-130.

Tjubert 2004: W. Teubert, Units of meaning, parallel corpora, and their implications for language teaching, in: Connor, U. & Upton, T. A. (eds.), *Applied corpus linguistics: A multidimensional perspective*, Amsterdam: Rodopi, 171-189.

Vigano 2011: P. B. Viganò, I corpora e il loro sfruttamento in didattica, *Italiano LinguaDue* 2, 115–128.

Zajdelhofer 2002: B. Seidlhofer, Pedagogy and local learner corpora: Working with learning-driven data, in: Granger, S., Hung, J. & Petch-Tyson, S. (eds.), *Computer learner corpora, second language acquisition and foreign language teaching,* Philadelphia: John Benjamins, 213–234.

Žilkin i dr. 2007: G. Gilquin, S. Granger & M. Paquot, Learner corpora: The missing link in EAP pedagogy, *Journal of English for Academic Purposes,* 6, 4, 319–335.

TYPES OF CORPORA AND THE POSSIBILITIES OF THEIR APPLICATION IN ITALIAN LANGUAGE TEACHING

S u m m a r y

In this article, we have presented methods of applying the most common types of language corpora in language teaching, with a particular accent on promising methods of direct application in Italian language teaching. Furthermore, we have also presented the most salient advantages and limitations of these methods, as well as the most suitable Italian language corpora for each application. Given that the number of studies related to the direct use of corpora in Serbia is still relatively small, the goal of this article is to contribute to a greater awarness of the potential of different uses of corpora in the classroom by Italian language teachers. Having in mind this goal, as well as spatial limitations, we have presented only some of the most common types of corpus use in language teaching which are relevant for direct corpus application in the classroom.

Key words: corpus, language teaching, Italian language

Prilog 1

Vežba sa konkordancama izraza „sua moglie“ sa mogućim razmakom između reči u CORIS korpusu (5 rezultata) (Miličević, Samardžić 2010: 198)

Upit: sua 2:2 moglie

Dobijeni rezultati:

STAMPAQuot: temibile dello stesso Cancelliere : la sua terza moglie Hiltrud , che tutti già

STAMPAQuot: e , fece salire l ' aristocratico e la sua bella moglie sulla diligenza . Invita

STAMPAQuot: ritratti dell ' arciduca Alberto e di sua moglie Isabella (1615) . Ma ancor p

STAMPAQuot: dibilmente tragico . Agli assassini di sua moglie vorrebbe dire qualcosa ? Spero

STAMPAQuot: . Valerio Fioravanti torna a guardare sua moglie Squillano i telefoni . Il la

Zadatak: U kojim slučajevima se uz imenicu moglie (‘žena’) javlja određeni član?

Prilog 2

Najčešći kolokati za konstrukciju „attraversare“ + član u CORIS korpusu

Collocate	Mutual Information	f(node,colloc)	f(colloc)
barriera	10.133999	14	1565
oceano	9.789691	12	1703
frontiera	9.300759	12	2390
deserto	8.666410	13	4019
canale	8.369115	10	3799

Prilog 3

Najčešći kolokati za konstrukciju „varcare“ + član u CORIS korpusu

Collocate	Mutual Information	f(node,colloc)	f(colloc)
portone	11.742653	12	1928
soglia	10.100042	124	5076
prima_di	8.267337	10	17869
porta	7.460362	12	37515
casa	6.196384	11	82587

Драгана М. Јовановић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
истраживач-приправник

СЛИКА ДЕТИЊСТВА У РОМАНУ *SEMPER IDEM* ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

(корелација са делима Д. Киша, М. Селимовића, П. Угринова)

Предмет рада биће анализа мотива детињства у тестаментарном делу сомборског аутора Ђорђа Лебовића. Роман *Semper idem* је сведочење о Лебовићевом животу до 15. године. Прекид писања долази симултано са прекидом приповедања о детињству, а узрок је јединствен – смрт (она природна и она коју доноси рат). Поетика детињства изразито је важна у делу тог аутора, с обзиром на то да је пишчево исходиште и да изван свести о раном периоду живота не може да пише, јер се детињство јавља кључним обликотворним принципом идентитета. Осим тога, детињство схваћено као рај када се са временске дистанце о њему приповеда долази као контраст ономе наметнутом што приморава на убрзано одрастање. С обзиром на то да је сећање на детињство осуђено на непоузданост, потребно је имати у виду однос према истинитости и фикционалности у делу аутобиографског карактера, као и однос самог аутора према жанровском одређењу дела. Како није реч о новини у књижевности, настојаћемо да упоредном анализом уочимо на који начин о детињству пишу ауторови савременици у делима, такође, аутобиографског карактера: Данило Киш у делу *Башта, пепео*, Павле Угринов у *Savon de fleurs*, као и Меша Селимовић у својим *Сјећањима*. Иако Ђорђе Лебовић највише сродности показује са Данилом Кишом, пре свега због заједничког искуства страдања и трпљења, као и због јединствености саме приче, Павле Угринов и Меша Селимовић такође деле одређене поетске значајке са њима – у представи мајке, али пре свега у изградњи слике најпре одсутног (физички или психички), а затим и преминулог оца, као и у узрочно-последичним везама које се са временске дистанце уочавају.

Кључне речи: аутобиографија, мотив рата, непоузданост сећања, фигура оца, фигура мајке

[1] Контакт подаци: draganajo25@gmail.com

1. Увод или о аутобиографском

О уделу аутобиографског у књижевном делу писано је у значајној мери,[2] међутим још увек није постигнут консензус о томе шта јесте аутобиографија и на који се начин фактографско и фикционално могу мирити у оквиру жанра аутобиографије, који је, такође, упитан (в. Стефановић 2010). У сваком књижевном делу извесно је да постоји нешто *лично*, чак и када се не ради о неком транспарентном исказу или референци на конкретну стварност већ се огледа и у самом одабиру приповедних стратегија и мотива.[3] Ипак, такво одређивање није довољно да би се нешто прогласило аутобиографијом. Под аутобиографијом се подразумева говорење о сопственом животу, детерминисано културним, историјским, друштвеним, политичким околностима, изван којих тешко да се може на адекватан начин приступити анализи дела. Анализа рачуна на знања не само из теорије књижевности већ и из историје књижевности и књижевне критике, уз упућивање и на друге дисциплине попут историје, социологије, психологије. Нарочито је то видљиво у тзв. модерној аутобиографији чији се почетак везује за појаву *Исповести* Жана Жака Русоа (в. Triling 1990: 41). Модерна аутобиографија прави прекратницу наглашавајући искреност онога који приповеда наспрам просветитељске праксе писања са циљем конфронтирања у заједницу (в. Владушић 2003: 580). Аутобиографија се по правилу пише у познијим годинама, када већи део живота протекне, када се оствари дистанца од времена о ком се приповеда, када се у ретроспективном прегледу доживљеног јасније уочавају узроци и последице појава и делања: „Младост нема сећање. Зрелост је има, макар и селективну; само таква може да причу о себи представи као духовни чин започет рођењем и потврђен трајањем" (Стефановић 2010: 58). У исто време открива и развој друштвеног, културног типа, историјска и политичка делања, па тако постаје и сведочанство о једном времену. За разлику од биографије која је писање о другом и, условно речено, објективнији приказ нечијег живота, у аутобиографији је нагласак на говорењу о себи и детаљнијем понирању у саму суштину личности која говори и која се својим делом представља.

Аутобиографија полемише и са фикцијом. Тешко да се у било ком запису може побећи од фикционалности, с обзиром на то да је свако писање у одређеној мери субјективно, било да је реч о приступу приповедној

[2] Извори: *Теорија аутобиографије* (прир. Zlatar 2009: 99–132), *Аутобиографско приповедање* (в. Kordić 2000), *Аутобиографија* (в. Стефановић 2010).

[3] О биографском као иманентном књижевном делу писао је Данило Киш, објашњавајући своју поетику: „Раздвојити удео аутобиографског у неком делу је тешко, чак немогућно, јер онај једини који би то могао знати, сам писац, и он ће у једном тренутку побркати, по логици ствари и моћи уобразиље, шта је стварно а шта домишљено у једном делу, макар то били мемоари, а камоли када је реч о литератури" (Kiš 1990: 212).

грађи било да је посреди исповест. О начинима на који се фактографско и фикционално могу мирити у делима аутобиографског карактера писао је и Филип Лежен, указујући на потребу за постојањем *аутобиографског споразума* који се препознаје по наслову, поднаслову, према самоодређењу датом у предговору:

Укратко, аутобиографски споразум врло често повлачи знак једнакости између имена аутора, које се налази на насловној страни, и лика чија је прича испричана у тексту.

> Још једна последица: аутобиографија и роман не читају се на исти начин. Када је реч о аутобиографији, однос читаоца и аутора је зависан (аутор од вас тражи да му верујете, желео би да задобије ваше поштовање, можда дивљење или чак љубав, привукао је вашу пажњу као нека стварна особа из свакодневног живота), док је у роману тај однос независан (ви слободно реагујете на текст, на причу, нисте још једна особа коју аутор тражи).
>
> (Ležen 2009: 54)

За потребе овог рада индикативна су дела четворице књижевника са нашег поднебља: *Semper idem* Ђорђа Лебовића, *Башта, пепео* Данила Киша, *Сјећања* Меше Селимовића и *Savon de fleurs* Павла Угринова. Реч је о остварењима која повезује рат на који они као појединци нису могли утицати, али који је – имплицитно или експлицитно – утицао на њихово писање. У даљем току рада, прегледом поетских сличности и разлика, биће представљени начини и места на којим фактографско и фикционално ступају у однос, те шта то означава у контексту стваралаштва издвојених дела.

2. *Semper idem* или хроника једног детињства

Детињство неретко заузима важно место у делима аутобиографског карактера, јер се писци враћају раном периоду свог живота не би ли на тај начин спознали сопство и пронашли одговоре на питања која се формирају упоредо са временском дистанцом. У том смислу постаје репрезентативно дело Ђорђа Лебовића, аутора чија се есенција живота и књижевног деловања може потражити управо у детињству нагло прекинутом ратом и одвођењем у нацистички логор Аушвиц. У роману-хроници *Semper idem*, успоставивши временску дистанцу и јасније сагледавајући узроке и последице, Лебовић упоредо са сликом свог одрастања даје и приказ једног другачијег раста – успона нацизма у Европи, конкретно на Балкану, још конкретније – на улицама Загреба и Сомбора. Одрастање у специфичном окружењу потцртало је контраст

између времена које је красила безбрижност, које се деценијама касније поима као „рајско" и времена „пакла", које ће оставити неизбрисив траг на Лебовића дечака, али и трајно определити пут Лебовића писца. Да је рани период рајски, наратору је јасно тек деценијама касније, а да је тај период истовремено подложан више апстракцији него конкретизацији, јасно је и читаоцима. Рај и пакао се јављају у виду два компламентарна пола, а да је аутору блиска и Библија не очитује се само на нивоу дихотомије рај – пакао већ и у цитатности. Потреба да се за велика страдања одговори траже од највише инстанце и посезање за религијом долазе природно што увећава симболички потенцијал, како самог дела тако и покушаја схватања описаних прилика.

Ђорђе Лебовић своје тестаментарно дело није означавао као аутобиографију, на тај начин подређујући индивидуалну потребу колективној добробити. Када је реч о писању *хронике једног детињства*, како се често описује *Semper idem* и како стоји у поднаслову дела, може се рећи да се писање јавља као потреба за сведочењем, потреба за освежавањем културног сећања једногациона, потреба да се историја памти како се не би поновила. Та идеја није нова – године 1905. изложио ју је и Џорџ Сантајана у свом *Животу разума*, забележивши: „Они који се не сећају прошлости дужни су да је понове."[4] Ђорђе Лебовић своју хронику пише у специфичном друштвено-политичком моменту – деведесетих година прошлог века на Балкану стање је критично, све наговештава још један рат. У актуелним догађајима препознао је механизам деловања који је обележио његову прошлост, судбине милиона људи, судбине блиских људи, окончао детињство. Своју немогућност заборава покушава да пренесе на друге, јер за њега је „памћење дар божји, а заборав највећа казна која може да погоди не само појединца већ и читаве народе" (Lebović 2016: 535). У фиктивном интервјуу са преминулим супругом који је приредила Злата Лебовић, користећи се интервјуима, есејима, чланцима, новелама и другим облицима сведочења, објављен је и аутопоетички сегмент који потврђује прожетост литерарног и стварног у делу Ђорђа Лебовића:

> Заборав свега што сам проживео за мене је немогућ. Писање је потреба да оправдам грех властитог постојања, да поклоњен живот отргнем од окрутне неминовности и од превртљиве случајности. Судбина ми је одредила да будем сведок против своје епохе. Ужасе не измишљам, проналазим их у свом памћењу.
>
> (Lebović 2011: 30)

[4] Оригинал: "Those who cannot remember the past are condemned to repeat it" (Santayana 2020: 244).

Потреба за бележењем се огледа у *записивању диктата животног искуства – варљиве истине и у њој макар најситније делиће људске племенитости и доброте* (в. Lebović 2011: 30). Истина о којој Лебовић говори је варљива попут сваког сећања, али неће је ни преиспитивати јер како у драми *Небески одред*, насталој у коауторству са Александром Обреновићем, пише:

> Лица која ћу поменути можда у стварности и нису постојала, али постојало је све оно што их је окруживало. У једној врелој таванској соби, ружне зграде од црвених опека, можда су изговорене исте речи и можда су учињени исти покрети као у овој причи.
>
> (Lebović 2007: 17)

Истинитост губи на релевантности, јер прича коју приповеда само је једна од многих, а у исто време са универзалним карактером – реч је о хроници једног детињства у мору других детињстава са сличном судбином. У процесу реконструкције сећања писцу помажу белешке и записи из младости, ситуирани на крају сваког од поглавља романа *Semper idem*. То су једини „документи" на које се може ослонити, што проистиче и као природна последица околности – када се Ђорђе Лебовић врати из заточеништва, у Сомбору ће затећи само стрица. Брат, једини члан породице који се поред њега вратио из логора, убрзо напушта родни град и одлази у Израел. О боравку у логорима Ђорђе Лебовић говориће у интервјуу са Јашом Алмулијем (в. Almuli 2002), а литерарно ће то искуство уобличити у својим новелама и драмским остварењима. Јасно је због чега је немогуће приступити анализи Лебовићевог дела без упознавања са околностима његовог животног пута. О стварности која се у делу не може избећи и о опасности измишљања писао је и говорио Данило Киш. Два савременика повезује управо формула *поетика плус етика* као базична карактеристика њихових дела, иако су је на различит начин транспоновали у своје стваралаштво. Данило Киш избегава да у свом *Породичном циркусу* директно фабулира о тоталитарним режима, јер би писање о њима у одређеном степену значило и њихово оправдавање, иако се алузивним поступцима стварност открива. Ђорђе Лебовић чини супротно – његова хроника једног детињства је уједно и хроника једног нарастајућег зла, та два интересна поља књижевник у њему је објединио и тиме надишао одредницу *аутобиографија*, па чак и *аутобиографски роман* у корист *романа-хронике*. То чини постављајући колектив наспрам индивидуе, али улазећи у полемику са традиционално схваћеном књижевном врстом хронике, која би историју једног колектива приказивала у светлу идеје о божанском провиђењу, док је у Лебовићевом делу и статус Бога и морална сврховитост дешавања упитна. Ипак, место сусрета два аутора јесте

почетак – и један и други у својим романескним остварењима крећу од детињства као периода од изузетне важности за конституисање личности, а у исто време литераризовање раног периода пружа највећи степен слободе и фикционализације, управо због варљивости сећања и утисака. Како је циљ овог рада приказ мотива одрастања док иза кулиса пристиже рат, у наредним поглављима биће предочене сличности и разлике које су у таквом литераризовању видљиве у делима одабраних аутора. Четворица савременика би могла постати предмет условне поделе на два табора, од којих би у првом били Данило Киш и Ђорђе Лебовић. Двојицу аутора спаја рођењем предодређена судбина трпљења, као и опсег који у њиховим делима заузима мотив детињства. Са друге стране, у другој групи би се нашли Меша Селимовић и Павле Угринов, у чијим остварењима са елементима аутобиографског детињство је само фрагмент. Услед поетичких сродности које аутори деле, у овом раду диференцијације ће се базирати на сличностима мотивско-тематских опредељења.

3. Непоузданост сећања као литерарна предност

За разлику од биографије која се остварује као прича о другом, у аутобиографији се тежиште помера на личност која пише. Иако приповедач одговара субјекту о ком приповеда, како бележи Радоман Кордић: „субјект исказивања се увек прерушава" (Kordić 2000: 36). Прерушавање је особито видљиво када се говори о раном детињству до ког је, захваљујући природи ствари, немогућно досегнути са јасном свести о свему што се издешавало; могуће је једино ослањање на назнаке којима се са временске дистанце даје конкретније објашњење. Интерпретација постаје погодна и за литерарну надградњу у симболичком виду, када јој приповедач настоји дати значај који надилази сам његов живот. Стога не чуди што је детињство у делима четворице аутора идеализовано, оно је најмање подложно јасном сећању, самим тим највише подесно фикционализацији.[5] Осим тога, ниједно лоше искуство тог периода се не може мерити са оним касније доживљеним ступањем на сцену фашистичке идеологије.

Меша Селимовић на почетку својих *Сјећања* проблематизује њихову веродостојност:

> јер у писању о себи, као намјера или несвесно поправљање, јавља се жеља да се улепша властити живот [...] човјек и несвесно исправља своје успомене, идеализујући људе и догађаје који су му драги, потискујући или потпуно заборављајући оне који су му неугодни.

[5] Карл Густав Јунг ће о сећањима која сежу до друге или треће године живота говорити на следећи начин: „То су само острва сећања, од којих свако за себе плута по мору неодређених утисака, очито без икакве везе са оним другим" (Jung 1995: 17).

(Selimović 1983: 7)

Селимовић ће даље у поглављу које функционише као предговор а носи наслов „Зашто радим оно у шта не верујем?" навести три разлога за настанак дела од којих су два уско везана за његову поетику: 1. „да се отарасим свога приватног живота […] како ми не би сметао у мом књижевном раду" (Selimović 1983: 9); 2. „зар није боље да пишем о себи док сам жив и тако да свакоме дам прилику да ми приговори због евентуалних нетачности" (Selimović 1983: 11). На крају, трећи разлог је крајње практичан, већ је имао задатак да напише своју аутобиографију за Издавачко предузеће „Свјетлост". Тако ће Меша Селимовић експлицитно у својим литераризованим успоменама проговорити о разлозима њихове књижевне обраде. „Голо" искуство нема посебан значај, језичка умешност у транспоновању искустава у дело задобија примат, потреба за језичком конкретизацијом је оно што ће субјекта удаљити од искуства, моменат где искуство бива фикционализовано у другој инстанци преноса. Стога, тешко да се може говорити о нечему чисто аутобиографском као што је немогуће говорити и о нечему чисто књижевном. Фактографско и фикционално испреплетани су у једном делу само у различитим размерама, што потврђује и вишегодишња полемика о уделу аутобиографског у књижевним остварењима Меше Селимовића. На то указује Иван Мајић у књизи *Приповједна (не)моћ сјећања*:

> фикционалност је приповиједања у *Сјећањима* аналогна фикционалности приповиједања у романима јер сваки говор, па тако и онај аутобиографски, своју дјелотворност захваљује изручености Симболичком регистру Другога. Међутим, вриједи и обрнуто; ако су *Сјећања* фикционална колико и остали романи, и остали романи су вјеродостојни колико је вјеродостојан аутобиографски текст *Сјећања.*
>
> (Majić 2017: 277)

За разлику од Ђорђа Лебовића који је на уму имао циљ који надилази историју сопственог живота и написао дело у којем су истинитост и искреност подређене илустративности, Меша Селимовић се држи догађаја који су вршили конкретан утицај на његову егзистенцију али, како у својим књижевним делима тако и у спису аутобиографског карактера, није се клонио универзалних исказа.[6] Да је и код њега, бар у уводном делу описа раног детињства, илустративност примарна показује конструисана слика

[6] О прози Меше Селимовића на следећи начин пише Миливоје Марковић: „Селимовићева проза говори о Босни, али и о свету, национална је по својој суштини, али је космополитска по свом карактеру, има снажну историјску инспирацију и израз је најдубље уметничке реалности, али је истовремено и пример модерне психолошке прозе, аналитична је и има дубоке филозофске реминисценције" (Marković 1981: 89–90).

дединог лика. Полазишна тачка или првобитна личност од које у својим делима крећу Ђорђе Лебовић и Меша Селимовић је деда. *Од раја до пакла* јесте поднаслов првог од четири дела романа *Semper idem* и детињство у потпуности представљено као рај је једино видљиво у првом поглављу насловљеном „Мој рај", после ког следи градативно приказивање пакла. Деда се у роману Ђорђа Лебовића јавља као неоспорни ауторитет, његова реч је пресудна, њему рационално односи превагу над ирационалним, нема много слуха и одговора за дечију знатижељност и тиме ремети младалачку логику. Разговор о постајању рајева или раја уводни је мотив за даљи заплет првог поглавља. Наратор промишља о раздобљу када је *Загреб његовог детињства био његов савршени свет* (в. Lebović 2016: 22), коме је претходио ружан период:

> Кад смо мајка и ја стигли на загребачки колодвор, свет није био леп. Људи су нас гурали, сви су негде хитали, мрак је већ био пао, промицале су снежне пахуљице, било је хладно. Сијалице су негостољубиво шкиљиле, заударало је на дим, на чађ, прљавштину. [...] Туробни и смрдљиви станични перон, негостољубив и застрашујуће туђ, постаће један од мојих најружнијих снова, који ће ме прогањати у много недосањаним сновима, злосутно наговештавајући неку још неодређену несрећу.
>
> (Lebović 2016: 23)

Наратор са временске дистанце јасније сагледава доживљено и способан је да пружи литерарну конкретизацију у којој ће узрочно-последични односи добити своје објашњење. Рај оличавају загребачки колодвори, мајчина љубав коју не мора да дели ни са ким, дадиља која је оличење *јунговски* схваћене аниме; о његовом ишчезнућу, након једног непромишљеног чина тадашњег дечака, оставља белешку пола века касније у *Новој плавој свесци*:

> Престравило ме сазнање о претећем поретку узрока и последица. Једна наизглед безначајна одлука, један мој погрешан корак, један једини несмотрени покрет измениће не само мој живот већ и животе стотина и стотина других људи, мени блиских и непознатих, можда још нерођених.
>
> (Lebović 2016: 51)

> Деда у делу Меше Селимовића фигурира готово као митски лик, његов глас је „од баршуна, од љубави, од доброте", његов загрљај је попут крзненог капута који носи: драго окриље, њежно од лисичје длаке, топло од дједа, мирише на јаг, на чисто тијело, на свјежину тек преобучене кошуље од свиленог беза, на провјетрену собу, на сигурност, на нову ватру, на добре људе, на чист снијег што непрестано пада лелујајући се поред прозорских окана. Разнијежен сам до суза и до смијеха, живот је чудесно лијеп, као да неко прича дивну бајку. (подвукла: Д.Ј.)
>
> (Selimović 1983: 14)

Поређењу живота са *дивном бајком* доприносе сећања на приче слушане у детињству, њих чине: 1) бајке и стихови муслиманских балада; 2) приче кочијаша, „грубе и тешке од живота, неуљепшане ни у ријечи ни у поступцима" (Selimović 1983: 149), али и разноврсна и младићком узрасту примерена лектира (Selimović 1983: 152). Истиче се и упознавање са опусом Фјодора Михајловича Достојевског, који је утврдио Мешу Селимовића у вечним питањима људске психе и егзистенције.

Истицање раја у роману Ђорђа Лебовића или живота који наликује бајци у сећањима Меше Селимовића одражава поетску особеност видљиву у делима аутора рођених у XX веку – приказ утицаја великих ратова и сукоба, потпуне глобалне дехуманизације са којом су се, не својом вољом, сусрели и чији су утицаји трајно померили равнотежу дотадањег живота. Док се у делу Ђорђа Лебовића идеализовано време детињства урушава са ишчезнућем дадиље Дади, у *Сјећањима* Меше Селимовића то ће се десити са смрћу деде, који је „био потребан као ваздух, као хљеб, као љубав. И ми њему..." (Selimović 1983: 17). У *Баштови, пепелу* дечак Анди бајковиту атмосферу детињства дочарава описивањем замка који су сестра и он посећивали са мајком, где су хранили јелена и кошуту (в. Киш 1969: 11). Међутим, ту слику смењује слика офанзиве јесени, на симболичком плану она означава и једну другу надолазећу, ратну офанзиву, која ће потрајати дуже од годишњег доба: „Велики жути плакати позивали су грађане на ред и послушност, а из аероплана су бацали пропагандне летке – жуте и црвене – у којима се надменим језиком победника говорило о предстојећој одмазди" (Исто: 14). Данило Киш у свом *Породичном циркусу* не упућује директно на спољнополитичке околности, концентрише своје писање на индивидуу, али није могао занемарити утицај ванлитерарних околности. Иако је дистанцу начинио дајући приповедни глас Андреасу Саму, јасно је да су у изградњу његовог лика и слике света уткани (ауто)биографски елементи.[7] *Породични циркус* постаје тако увод у поетику документарности заступљену у каснијим Кишовим делима, почев од *Пешчаника.* Ипак, било да је реч о рату као акцелератору процеса смрти или о смрти као неизбежној последици живота, спознаја њене тежине неповратно мења поглед на свет и брише сваку врсту безбрижности. Слично се дешава приликом читања књига које својим крајем мењају дотадању перцепцију и спречавају да свако наредно читање наликује првом. Као пример могао би се навести управо *Пешчаник* – писмо на крају расветљава мотивацијску схему романа. Тако и Андреас Сам, суочивши се смрћу, постаје у раном узрасту неповратно опседнут њеним деловањем што кулминира спознајом: „схватих са ужасом да ће и моја мајка једнога дана да умре" (Киш 1969: 15).

[7] „Ја до данас нисам у стању и још не долазим у искушење да пишем о било чему другом, не бар у романескној форми, осим о оном што сам *лично*, како се то каже, доживео, што ће рећи, чуо, одболовао. Одатле у мојим књигама тзв. удео аутобиографског" (Kiš 2012: 18).

Роман *Savon de fleurs* Павле Угринов започеће лирским трактатима о родитељима, о изгледу њихових лица са посебним фокусом на очима, али описима приватних соба придружиће и дескрипцију времену актуелних образаца у сликарској уметности, односа према антикваријату и предметима као особитом виду наслеђене страсти. Иако приповедање није хронолошко, наратор јасно разграниченим поглављима читаоца лако води кроз сам текст. Док приповедање о сликарским приликама са средине прошлог века задржава есејистички карактер, приповедање о родитељима, револуцији, разочарању у последице револуције носилац је лирског сентимента у делу. У тексту „Зашто нам је потребно ново читање *Опсаде цркве Светог Спаса*" Слободан Владушић указује на минијатуризацију као „феномен који наглашава диспропорцију између величине и значаја појединих предмета" (Владушић 2020: 57–58), уско повезан са животом савременог човека. Обриси минијатуризације уочљиви су и у делу Павла Угринова:

> Али радост коју сам приредио родитељима за њихов јубилеј тим (не)обичним поклоном, убрзо се претворила у дубоку жалост, због очеве изненадне болести и преране смрти, коју као да су ти поклони наговештавали, чак и поспешили, и која можда није била ништа друго до циничан одговор оном ваистину наивном усклику исписаном на рубинској чаши: „Живели младенци!" Био је то не само суров наук, већ и опомена. Опомена да апсурд вреба одасвуд и да свугде тријумфује.
>
> (Ugrinov 2007: 20)

Са претећим дејством узрока и последица, наизглед минорних чинова који предодређују судбину, читалац се сусреће већ на почетку романа Ђорђа Лебовића, што приближава поетске видике двојице савременика. Као што је дечаков пад у роману *Semper idem* довео до свеопштег суноврата најпре микросвета, а затим и макросвета, рођење једног детета родиће и нацизам, највеће зло XX века. У датом контексту индикативна је *филозофија колача*, садржана у изузетној поетској слици коју даје Павле Угринов. Колачи су представљени као весници доброг расположења у човековој психи, као покретачи, па чак и револуционарних домета: „Могли би да замене лекове и лекаре. Могли би да спрече препирке, свађе, сукобе и, можда, мање ратове. Свет би могао бити ведар, а живот присан" (Ugrinov 2007: 28–29). Придавање препорођујућег дејства нечем наизглед минорном, а неопходном и у свакодневном животу који рачуна на ужитак, пуноћу, чулност, асоцира на идеална времена, али и на њихову неделотворност у моментима када се појави нешто са чиме не могу спорити, а то су

> они који не воле колаче и чак мрзе људе који их воле. Њихова је непрестана брига, мада потпуно несхватљива, како да ту малу људску срећу покваре.

> И, миц по миц, они тај наум повремено постигну. То је време кад су посластичарнице затворене, када нема колача. Време ратова, окупација, револуција, обнова и изградњи. Ту не помаже ништа.
>
> (Ugrinov 2007: 28–29)

Једном затрован рајски свет неповратно испада из колосека, прошлост се не може поништити. Покушај њеног занемаривања и заборављања доводи до опасности о којој је било речи у претходном делу рада – опасности понављања.

На основу кратког прегледа уводних сегмената издвојених дела, приметно је да је за рани узраст најкарактеристичније чулно опажање и да је то највернији утисак који се може понети из детињства. Доминира чуло мириса, а да то није литерарна новост приметно је и код Јунга који се у „аутобиографији унутрашњег живота" *Сећања, снови, размишљања* присећа времена када је открио специфичан мирис млека (в. Jung 1995: 18). Мириси су доминантни и у дескрипцији Ђорђа Лебовића, као дечак посебну занимацију проналази у тумачењу мириса цвећа, али управо та знатижеља ће га коштати његовог раја:

> Нисам имао намеру да уберем цвет, већ само да га помиришем, да му по мирису одредим име и порекло. Сагнуо сам се, повио се. Мало, сасвим мало, затим нешто више и још више, запахнуо ме задах трулежи и онда сам полетео према небу.
>
> (Lebović 2016: 46)

Пад нарушава дотадашњу идиличну атмосферу. Дечак губи своју Дади, чије особености подсећају на слушкињу из Јунгових сећања: „Чинило ми се као да она не припада нашој породици, већ једино мени, као да је на неки начин повезана и са другим тајновитим стварима које нисам могао да разумем" (Jung 1995: 19). Сличне метафизичке предиспозиције испољиће и госпођица Едит из сећања Андреаса Сама. Иако њено присуство наговештава и више од дечакове платонске узрујаности, неупитно је да су сећања и мириси на те прве даме обојени нотом егзотичног и да управо зато остају као најстарија али најтрајнија сећања. Андреас Сам о госпођици Едит промишља на следећи начин:

> Она је унела у моје снове немир, флуидан и загонетан као лелујање њених чипака, као њени мириси којима је доводила у искушење моју радозналост и мој детињи спокој. Јер ти су нам мириси сведочили својим опојним присуством о неком другом свету, изван оквира наше куће, изван граница мог сазнања, изван сфера наше угодне свакидашњице.
>
> Госпођица Едит је својим мирисима, без сумње вештачким, унела раздор у моју душу.
>
> (Киш 1969: 39)

Да су појаве обе *femme fatale* у животима двојице наратора обавијене велом апстракције, показује и начин на који оне нестају из даљег приповедног тока: Дади је ишчезнула у „ништа" (в. Lebović 2016: 50), док је мирис госпођице Едит ишчезнуо са пролећним чишћењем (в. Киш 1969: 41). У *Сјећањима* нема у раном узрасту специфичне женске фигуре налик Кишовој или Лебовићевој, али има фигура које су исијавале ту рајску атмосферу чак и онда када рат није био упитан:

> И хоћи Салиху могу да захвалим што почетак свог живота доживљавам као диван сунчани предио, и што на хоризонту мога далеког сјећања стоји мирна, утјешна, осмјехнута слика одраслог човјека дјетиње душе, тужно невиног лица, збуњеног израза због много чега што види а не разумије, увијек спремног да опрости за увреду и за зло.[…] Можда баш њему дугујем за многе илузије у животу, али и за многа разочарења, јер такве доброте је мало међу људима. А тог анђеоског кнеза Мишкина мога дјетињства нисам ни до данас заборавио, и драго ми је да је био такав, макар и један једини.
>
> (Selimović 1983: 60–61)

Дади ће након трагичног пада трајно нестати из дечаковог живота, а већ у следећем поглављу романа *Semper idem* дечак је одвојен од мајке која је дотад припадала само њему, живи у Сомбору и не гаји више никакву наклоност према цвећу, штавише:

> Раније, у мом рају, био бих пресрећан да могу да седим у вењаку окружен ружама, цикламама, хризантемама, шебојем и гладиолама, а сад сам мрзео башту. Мрзео сам све цвеће овога света. Мрзео сам га због усамљеног, безименог цветића, који ме је повукао у амбис. Моја Дади је нестала, ишчезла, а ја сам протеран из свог раја (за сва времена). Мајка ме ја напустила и заборавила, а деда Адолф се потпуно посветио свом воћњаку, и није више марио за мене.
>
> (Lebović 2016: 57)

Аналогије са библијским протеривањем Адама и Еве су јасне, један несмотрен потез њих је довео до изгнанства, а дечак космичке размере приписује и свом чину, види га као неповратан преседан у свеукупности узрока и последица. Након пада, дечакове трагичке кривице, сваке безбрижности је нестало у *драматуршком садржају хронике једног детињства* и у живот се једнако настањују смрти, лоше вести, природне катастрофе. Након изгнанства све слути на нову апокалипсу – Велики суноврат, како наратор означава Други светски рат. У прилог томе сведоче визије дечака у којима се као главна личност појављује преминули деда Јосиф који, осим тога, посећује унука и у сновима прекогнитивног карактера. На значај и семантику прекогнитивних снова указивао је и Јунг, а неке од својих снова анализирао је у контексту најаве Првог

светског рата. Стога, не чуди Лебовићево придавање значаја пророчком и литерарна обрада потенцијалне функције снова.

Терет јеврејства, који су од раног узраста понели Ђорђе Лебовић и Данило Киш, постао је њиховим литерарним теретом. Последице онога што нису бирали виде се у третману околине – дечак Анди је често гладан, за њега нема места на католичким мисама или је то место на периферији, а за све је крива звезда „водиља" коју ниједном неће назвати Давидовом.[8] Место на ком се два наратора (из *Баште, пепела* и из *Semper idem*) сусрећу јесте познавање Библије и њен снажан утицај. Већ у тим ситуацијама, на основу израженог сензибилитета, наслућује се и будућа литерарна осетљивост. Јасно је и да то поприма место поетичког топоса – ауторска свест нараторе издиже у привилегован положај, положај предодређености за разумевање света, за раније увиђање корелација од њихових вршњака, што бива оправдано богатом читалачком праксом јунака.

Сличност судбина ствари нит је која повезује *Сјећања* и *Semper idem* и иде у прилог несталности приповедног манира – након рата ни Меша Селимовић ни Ђорђе Лебовић немају где да потраже своје успомене, фотографије и предмете, све што је сачувано јесте у тим непоузданим сведочанствима, у сећањима. Ђорђе Лебовић сем за сећањима посеже и за својим белешкама видљивим на крају сваког од поглавља, али извесно је да њему за писање хронике није неопходан документ – стварност која је окруживала Сомбор, Загреб и целокупну Европу није упитна, а оно што бележи у свом тестаментарном роману њена је потенцијална манифестација. Са друге стране, повратак наратора *Savon de fleurs* у родни Мол, евоцирање успомена током посматрања зграде – некадашње породичне куће са апотеком – показује поетске сличности са местом из *Раних јада,* када Андреас Сам у изузетном лирском трактату покушава ситуирати некадашњу Улицу дивљих кестенова и евоцирати распоред ствари. Показује се да су чулни утисци оно што одређује квалитет сећања у најранијем узрасту, а до је до ауторове литерарне умешности њихово транспоновање у само дело, те да су уочене сличности управо последица потребе за посезањем ка књижевном топосу у моментима када су сећања исувише замагљена.

[8] „Изузетно осетљив на декор и мизансцен црквених обреда, на звук звона и мирис тамјана, ја сам клечао заједно са осталим дечацима на прагу парадиза, и не тренутак изједначен са њима, бар привидно, но ипак издвојен, обележен жигом који ми је пржио чело, јер тај последњи степеник – од клецала до сакристије – никад нећу моћи да прекорачим, а и дотле сам доспео само милошћу велечасног, који ми је дозволио да присуствујем свечаном обреду кризмања, када ће наш разред, као стадо шунтавих оваца, да уђе у божји амам, да би ускоро изашао одатле окупан и бео, оставивши иза себе гомилу својих грехова, као купу кужног гноја" (Киш 1969: 105).

4. Константна (не)присутност оца и снажна фигура мајке

Ђорђе Лебовић се у свом писању враћа у детињство, јер оно је за њега завичај и исходиште. Тиме показује да је на уму имао идеју, коју издваја Владислава Гордић-Петковић, о значају искуства понетог из детињства у обликовању идентитета. Детињство деловањем ратних механизама бива неповратно убрзано и незаустављиво испада из свог природног тока, али је увек окосница формирања личности: „'Тешка', 'изазовна', 'опасна' времена представљају важан моменат обликовања идентитета, а узнемирујућа свест о доласку тешких и опасних времена пресудно обележава роман Ђорђа Лебовића *Semper idem*" (Гордић-Петковић 2018: 36). Идентитет, на тај начин, није искључива, на појединца концентрисана категорија, већ у себи обједињује не само синхронијске, већ и факторе дијахроније. Дакле, осим што се личност гради на преплету актуелне ситуације – породичне, социјалне, културолошке – изграђује се и на подлози колективног памћења и искуства. Самим тим што је носилац јеврејског идентитета, дечак наратор постаје носилац једне колективне предодређености на патње и лутања.

Сву четворицу аутора спаја специфично и сродно изграђен лик оца, на који би се могла применити Јунгова примедба да је „представљао сигурност и – беспомоћност" (Jung 1995: 19). Сигурност и беспомоћност долазе као архетипске карактеристике оца, што је последица живота у свету пољуљаном из темеља, у ком фигура оца означава одређени стожер и упориште, али у пољуљаним временима и сама бива оштећена. Павле Угринов пише о очевој хромости као виду „начетог савршенства":

> остао сам запрепашћен, занемео и скоро паралисан тим открићем, открићем да је *хром*. Истина, то сам на неки неодређен начин и дотле знао, о томе су и други понекад говорили, али ја ту згрчену ногу никад дотле нисам и *видео*, никад се у ту хромост нисам *уверио*, све до тог тренутка у возу, кад ми је поглед случајно пао на њу. […] Али пошто сам то једном видео, и то сазнао, више се никад нисам усудио да спустим поглед на ту ногу, не помиривши се никад, у себи, да је одиста згрчена, заправо одбијајући да то знам.
>
> (Ugrinov 2007: 99)

Отац се јавља неприкосновеним ауторитетом у детињству и тако га описује Павле Угринов, али се и сећања Меше Селимовића не разликују у знатној мери. Иако је женска рука та која одржава кућу, патријархални домети одређују место оца као прво и доминантно у хијерархијском низу. Ипак, недостатак љубави код Селимовића резултира бунтовношћу, која постаје конститутивном одредницом идентитета: „Формирали смо се као осјетљиви, самосвјесни, понекад и агресивни људи, у страсној потрази за

смислом. И опет је то био сукоб између породичног и личног, између личне жеље за љубављу и породичне атмосфере у којој смо и остали жељни љубави" (Selimović 1983: 42). Побуна, како запажа Светозар Кољевић, нуди потенцијално објашњење *партизанског опредељења за револуцију* (в. 2010: 19). Иако се смрт мушког родитеља у делима Павла Угринова и Меше Селимовића не дешава у периоду детињства, кореспондира са апокалиптичним крајем познатог света: „личило је то на катаклизму, на страшни ураган који иза себе оставља пустош, његово патријархално понашање – да никога не обавјештава о својим пословима, па ни своју жену – покопало је благостање породице" (Selimović 1983: 42–43). Смрт оца Павле Угринов доводи у везу са смрћу једног времена, времена очева који нису успели остварити своје револуционарне тежње, остали су разочарани у дејства побуне и у својим унуцима изазвали гнев против себе, парадоксално против ког су се и сами својевремено борили:

> Очева смрт, за њега самог, дошла је можда и као олакшање. Умро је бар заједно са својим временом. Најбоље се то видело у мајчиним очима, свакодневно очитавало у њеним мислима, усмереним, нема сумње, према смрти. А ја, њихов син, наследник, радећи предано на преображају, на сновима, упорно верујући у њих, ишчекујући их из дана у дан, и даље сам одлагао да се суочим са стањем ствари, са резултатима, са пропашћу. Упркос томе што ништа, и ниоткуд није стизало, чак ни неки знак, чак ни неки покрет обећаног живота. Напротив, спремале су се нове побуне. Али не побуне наших већ мртвих родитеља, ни наше побуне, побуне њихових још живих синова, већ побуне још млађих од нас, наше деце, избезумљене, очајне деце тих пророка преображаја, тих лажних месија.
>
> (Ugrinov 2007: 194)

Значај очеве фигуре аутор експлицитно показује и самим насловом *Savon de fleurs*, што упућује на особиту очеву страст према најфинијим сапунима (Ugrinov 2007: 201), а у исто време афирмише га као носиоца једног времена, представника грађанске класе, која негује посебан однос према финим творевинама, али неповратно губи свој статус.[9]

Идеја губљења ослонца приказана посредством изградње лика оца није јединствена за једног аутора, јавља се готово као правило у међуратном и послератном стваралаштву, а њена појава не чуди када се има у виду чија личност је осовина патријархалног друштва. Међутим, писци на чије је стваралаштво утицао јеврејски идентитет показују особите карактеристике када је реч о приказивању фигуре оца. Како је лутање базична одлика јеврејског народа, стална промена пребивалишта још током детињства осим што кореспондира са истином, нуди и снажну слику у стваралашву Данила Киша и Ђорђа Лебовића. Неукорењеност

[9] Сродна идеја представљена је у делу Светлане Велмар Јанковић – *Лагум*.

у једном месту прераста у наследну карактеристику јер, без обзира на физичко присуство очева у животима два приповедача, често се сусрећу са њиховом духовном одсутности. Дечак Ђорђе остаје без многих одговора на питања која се односе на оца, попут развода од његове мајке и детаљнијег упознавања са животом својих предака. Управо недостатак информација о деди Јосифу даје привилегију Ђорђу приповедачу да „измашта" дедин лик, посебно значајан у контексту дечакових телепатских моћи. Ипак, очев позоришни рад је сасвим сигурно утицао на синовљев животни позив,[10] што се очитује у структури романа-хронике, али и у театралности одређених описаних ситуација. Приликом свечане објаве уласка у свет одраслих, описане у поглављу „Бар мицва", наратор себе види као демијурга пред којим је постављена сцена чији је једини господар (в. Lebović 2016: 351), у тим моментима придржавао се очевог савета о важности позоришне тишине. На крају, спознаја о очевом животу је заодевена у слој равнодушности, уз иронијски отклон успостављен самим насловом поглавља у ком се тематизује очева смрт – „Глупост": „Његов труд ме подсећа на напор који улажу деца приликом грађења кула од песка на морском жалу. Све што је створио, све што је изградио, преплавила је плима заборава, а осека пролазности вратила у море ништавила" (Lebović 2016: 505).

Данило Киш је инспирацију за изградњу лика Едуарда Сама пронашао у чињеницама (ауто)биографије, што ће кулминирати трећом књигом *Породичног циркуса – Пешчаником*. Ипак, у *Баште, пепелу* отац који, *вођен својом звездом* (в. Киш 1969: 61), утиче на живот породице више својом изопштеношћу и духовним одсуством, кад физички ишчезне из породичног живота у потпуности „окупира" наративни ток. Тога је свестан и приповедач Андреас Сам: „Тако, сасвим неочекивано и непредвиђено, ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, генијалног Едуарда Сама" (Исто: 129) и на другом месту додаје: „Откако је генијална фигура мог оца нестала из ове приче, из овог романа – све се расточило, разуздало" (Исто: 193–194). Изгубљен породични ослонац постаје изгубљени наративни ослонац, Данило Киш у свом писању одлази корак даље и тематском оквиру прилагођава наративне механизме.

Када је реч о обликовању фигуре мајке у сва четири дела њен лик се темељи на пожртвованости и трпљењу. У роману Павла Угринова мајчин лик се уско везује за очев и она симболички умире у тренутку супругове смрти, са којим је делила афинитете према предметима, рукотворинама и апотекарском занату. Њен лик карактерише и снажан осећај усамљености, помало је инфериорна у односу на свет и толико напаћена да се не може сетити лепих успомена из свог живота пре болести (в. Ugrinov 2007: 228).

[10] Ђорђе Лебовић је био један од оснивача Удружења драмских уметника Србије и први председник удружења.

Њена смрт наговестиће крај приповедања, а симболика временских прилика на дан сахране даће увид у њен дотадањи живот који се своди на речи „као да је чак и постојала нека нада" (Ugrinov 2007: 252). У делу Меше Селимовића наилазимо на сличну представу мајке, њено постојање и ситуираност у самом животу зависе од егзистенције њеног човека, после чије смрти поприма статус биљке и до краја живота вегетира (в. Selimović 1983: 42). Везивање женског, односно мајчинског принципа за сам живот није усамљен случај у делу Павла Угринова. Андреас Сам запазиће: „присуство моје мајке и моје сестре осећам као живот" (Киш 1969: 217). Због тога не чуди раније истакнута трагика схватања да мајчин живот има рок. За разлику од очинске фигуре која носи одређени степен сигурности, али у исто време и несталности, мајка је углавном означена као стална присутност, нежност и одговор на сензибилна стања душе. У датом контексту, разумљиво је схватање одвојености од мајке као ужасног усуда судбине у роману *Semper idem*, што ће такође бити један од индикатора изгубљеног раја. Мајка је мера пожртвованости, снага и љубав одређене су њеном животном улогом – мајчинством, те због тога Ђорђе Лебовић мора испоштовати аристотеловски принцип и причу о мајци завршити по закону вероватноће, а не нужно истинитости. Покушавши да њеној смрти подари достојанственост, пружа *избор* њеном лику уз објашњење:

> Њен понос није дозвољавао да јој смртну пресуду изрекну они које је дубоко презирала. Она није имала ни један једини разлог да трпи и пати. Бога је одбацила, човека презрела, изгубила је сваку наду да ће преживети оне које је највише волела. Њен живот је изгубио сваку сврху, она је смисао видела једино у смрти. Да ли је учинила смртни грех, пркосећи божјој вољи, или је учинила храбро дело достојно дивљења? Можда грешка није била у њеном пркосу, већ у њеној вољи. Мајка је умела да измери вредност живота који јој је преостао: беше ништавна.
>
> (Lebović 2016: 534)

5. Закључак

Предочени рад као један од својих циљева поставља тежњу ауторке да пружи допринос проучавању опуса Ђорђа Лебовића и ситуирању тог аутора у актуелне књижевне обрасце. Стваралаштво Ђорђа Лебовића јединствено је по својим тематско-мотивским опредељењима, али и по наметнутом потребом за писањем, која превазилази личне претензије и поприма особености колективног завештања. Иако је идентитет трајно одредио његов животни и књижевни пут, важно је истаћи да, као и у случају Данила Киша, књижевност није вредна јер је „мањинска", већ јер се у њој могу изнаћи вредна поетичка решења, која се тичу наративних механизама, жанровских одређења, стилских и идејних решења.

Компаративна анализа, која укључује и дела Лебовићевих савременика, открива његов положај у значајној традицији аутора средине XX века. Детињство као средишњи мотив романа *Semper idem* се показује важним обликотворним идентитетским принципом, а немогућност потпуне реконструкције сећања отвара пут ка фикционализацији која, испоставља се, показује сродности са сликама детињстава у делима других аутора, без обзира на удео аутобиографског у њима. У раду су издвојена идејна решења када је реч о проблему непоузданости сећања и начини на који се у делима приказују родитељске фигуре што се, осим као важна конститутивна основа, показује и као поетска значајка. Осим тога, Меша Селимовић, Павле Угринов, Данило Киш и Ђорђе Лебовић су стасавали под утицајем сродних друштвено-историјских околности, што се свакако не може занемарити приликом упородне анализе њихових остварења.

Литература

Владушић 2003: Слободан Владушић, Почетак и прекид писања, у: Делић, Ј. (ур.), *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 51, свеска 3, Нови Сад: Матица српска, 579–593.

Владушић 2020: Слободан Владушић, Зашто нам је потребно ново читање *Опсаде цркве Светог Спаса*?, у: Ковачевић, М. (ур.), *Књижевно стваралаштво Горана Петровића*, Вишеград: Андрићев институт, 49–62.

Гордић-Петковић 2018: Владислава С. Гордић-Петковић, Идентитет појединца и колективна судбина у роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. 44, бр. 1, 35–42.

Кољевић 2010: Светозар Кољевић, Аспекти 'Сјећања' Меше Селимовића, у: Палавестра, П. (ур.), *Споменица Меше Селимовића*, Београд: САНУ, 17–30.

Стефановић 2010: М. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд: Службени гласник.

Almuli 2002: J. Almuli, *Živi i mrtvi: razgovori sa Jevrejima*, Beograd: Srboštampa.

Jung 2015: K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Beograd: Medijska knjižara Krug.

Kiš 1990: D. Kiš, *Homo poeticus*, Sarajevo: Svjetlost.

Kiš 2012: D. Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd: Arhipelag.

Kordić 2000: R. Kordić, *Autobiografsko pripovedanje,* Beograd: Narodna knjiga-Alfa.

Lebović 2007: Đ. Lebović, *Tetralogija*, Beograd: BIGZ.

Lebović 2011: Z. Lebović, *Dijalog o dobru i zlu: razgovori pisca i glumice*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.

Ležen 2009: Filip Ležen, Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije, *Polja,* god. 54, br. 459, 44–54.

Majić 2017: I. Majić, *Pripovjedna (ne)moć sjećanja: Analiza književnog dela Meše Selimovića,* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Marković 1981: M. Marković, *Prostori realizma*, Subotica: Minerva.

Triling 1990: L. Triling, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd: Nolit.

Santayana, George, *The Life of Reason*, https://www.pdfbooksworld.com/bibi/pre.html?book=551.epub, 1. 4. 2023.

Извори

Киш 1969: Д. Киш, *Башта, пепео*, Београд: Просвета.
Lebović 2016: Đ. Lebović, *Semper idem*, Beograd: Laguna.
Selimović 1983: M. Selimović, *Sjećanja*, Beograd: BIGZ.
Ugrinov 2007: P. Ugrinov, *Savon de fleurs*, Zrenjanin: Agora.

IMAGE OF CHILDHOOD IN THE NOVEL *SEMPER IDEM* BY ĐORĐE LEBOVIĆ (correlation with the works of Danilo Kiš, Meša Selimović, and Pavle Ugrinov)

S u m m a r y

This paper aims to analyze the childhood motif in the testamentary work of the Somborian author Đorđe Lebović. The novel *Semper idem* is a testimony of Lebović's life until age 15. The cessation of writing comes simultaneously with the cessation of storytelling about childhood, and the cause is unique - death (by natural causes and the one brought by war). The poetic of childhood is extremely important in this author's work, given that it is the writer's starting point and that he cannot write outside of the awareness of the early period of life, because childhood appears as a key formative principle of identity. Furthermore, childhood is understood as a paradise when it is told from a distance of time, contrasted to imposed principles that force an accelerated growing up. Given that the memory of childhood is unreliable, it is necessary to consider the attitude towards truthfulness and fictionality in the work of an autobiographical character, as well as the author's attitude towards the genre of this novel. As it is not a novelty in literature, we will try to observe, through a comparative analysis, how the author's contemporaries write about childhood in their autobiographical works: Danilo Kiš in *Bašta, pepeo*, Pavle Ugrinov in *Savon de fleurs*, as well as Meša Selimović in his *Memories*. Although Đorđe Lebović shows the greatest resemblance with Danilo Kiš, primarily because of the shared experience of suffering and trauma, as well as because of the uniqueness of the story itself, Pavle Ugrinov and Meša Selimović also share certain poetic features with them - in the representation of the mother, but above all in the image of absent (physically or mentally), and also the deceased father, as well as in cause-and-effect relationships that can be observed from a distance of time.

Key words: autobiography, the motif of war, the unreliability of memory, father figure, mother figure

Анђела С. Калуђеровић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студент мастер студија

МИКРОТОПОНИМИЈА СЕЛА МАЈИЛОВАЦ (КОД ВЕЛИКОГ ГРАДИШТА)[2]

Рад доноси ономастичку слику села Мајиловац (код Великог Градишта) на плану микротопонимије. Североисточни део Србије до сада није био предмет опсежнијих дијалектолошких и ономастичких истраживања наших лингвиста, те је овај рад покушај да се укаже на неке од специфичности ономастикона овог ареала. Након уводних напомена о етноисторијским особеностима мајиловачког краја (положају и природним одликама, привредним карактеристикама и миграционим струјама које су утицале на физиономију становништва), представљена је анализа прикупљеног корпуса. Микротопоними су на основу преовлађујућег методолошког обрасца у нашој ономастици семантички класификовани, а након сваке скупине издвојени су најважнији структурални обрасци који се уочавају у творби. Анализа показује да се ради о стабилном систему, али и да је присутан одређени број јединица које су новијег порекла. Рад прати регистар микротопонима.

Кључне речи: српски језик, ономастика, микротопонимија, структурално-семантичка анализа, североисточна Србија.

[1] *Контакт подаци*: kaludjerovicandjela9@gmail.com
[2] Рад представља део мастер рада, одбрањеног у септембру 2022. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (ментор проф. др Михаило Шћепановић).

1. Положај и природне одлике

Село Мајиловац[3] се налази на североистоку Стига, на путу Пожаревац–Велико Градиште. Удаљено је 17 километара североисточно од Пожаревца, односно 17 километара југозападно од Великог Градишта. По административном положају припада општини Велико Градиште и Браничевском округу. Граничи се са катастарским општинама Сираково, Курјаче, Ђураково–Поповац и Десине. Ђердапска магистрала (на којој се село простире у дужини од два километара) дели Мајиловац на два дела. Остале улице секу главну под правим углом и упоредничког су простирања.

Село се налази у удолини три узвишења – Ђурмановог брда, Врањевца и Марјанског брда, која не прелазе 160 метара надморске висине. Највећим делом налази се на равничарском тлу, док је залеђе са већим нагибима богато шумама, пашњацима и ливадама. Стеван Вујадиновић је Мајиловац прикључио селима која се налазе у долини реке Пек, дефинишући га као једно од неколико села која се не налазе непосредно у долини, већ на широким теменима где оне прелазе у долинске стране (Вујадиновић 1949: 8). Долински карактер села утицао је на повољност за развој пољопривредне делатности, заклоњеност од јаких налета кошаве и везаност за многобројне изворе по долинским странама. Најдужи поток у мајиловачком атару је Добра вода, који припада сливу Кисиљевачке реке, притоке Дунава. Мајиловац поседује бројне изворе пијаће воде, од којих највећи значај имају Врањевац, Милишић, Степановица и Селиште.

Највећа старина у селу је једноспратна кућа, чији је трем осликан фрескама, стара више од двеста година. Налази се на раскршћу главног пута и пута за Курјаче; грађена је у моравском стилу и у њеном склопу налазе се стамбени део, кош, веранда и подрум. Мајиловац не поседује цркву, те се верски живот мештана везује се за манастир Нимник у два километара удаљеном Курјачу и цркву посвећену Рођењу Пресвете Богородице у два километара удаљеном Сиракову.

Према попису Капетаније Рамске из 1834. године Мајиловац је бројао 67 кућа и 440 становника (према Станковић 2017: 135). *Речник географске статистике Србије* из 1846. бележи да је село припадало пожаревачком округу и рамско-печком срезу, те да је поседовало 79 кућа и бројало 528 душа (Исто: 138). Према попису из 1866. године Мајиловац је имао 655 становника, а 1900. године 1240 становника (Војковић 1989: 133). Врхунац у броју мештана забележен је 1981. године, када је у селу живело 1548 људи. Најновији подаци (попис из 2011. године[4]) показују да се број становника свео на 788. Подаци са терена говоре да популација у селу опада и да тренутно у њему живи око 600 становника.

[3] У месном говору *Мајловац*; етници *Мајловчанин*, *Мајловчанка*; ктетик *мајловачки, -а, -о*.
[4] Податак са интернет сајта Републичког завода за статистику (https://www.stat.gov.rs/sr-Latn/oblasti/popis/prethodni-popisi , датум посете сајту: 20. 5. 2022.).

2. Привредне карактеристике

Земљиште у Мајиловцу (и Стигу уопште) „највише је бонитетске класе" (Костић Ј. 1989: 89) и на њему успева велики број култура. У нижим деловима преовлађује чернозем, а на косама и побрђу смоница и гајњача. Шуме су смештене у залеђу атара, на стрмијем терену. На песковитом земљишту, које се налази на долинским странама, вегетација је оскудна, те су због везивања површина „летећег песка" однеговане багремарске шуме (Вујадиновић 1949: 7). Шуме бреста и леске углавном су искрчене и претворене у житнице и ливаде.

Укупна површина атара износи 1554 ha (Младеновић, Јацановић 2002: 76), док је под ораницама и баштама око 300 ha. Воћњаци, виногради и пашњаци најчешће су на побрђу и користе се за сопствене потребе. Највише се сеју пшеница, кукуруз, сунцокрет, шећерна и уљана репа. У односу на пољопривреду, сточарство је присутно у мањој мери и своди се на индивидуалну потрошњу.

3. Историјски преглед и становништво

Села у североисточном Стигу припадају старим насељима, о чему сведоче археолошка налазишта, стара гробља у селима, селишта и бројни изорани предмети, чија старина датира у предримско и римско доба. „Овакви типови насеља, какви су данас, нису постојали и у прошлости. Данашњи типови су резултат развоја, који се после Велике сеобе Срба, 1690. год. постепено извршио" (Вујадиновић 1949: 33). Услед честих ратова и пограничног карактера ове области, становништво је било принуђено да се стално сели, одлази у друге крајеве, чак и да прелази преко Дунава. О премештању насеља и њиховом поновном успостављању онда када су историјске прилике биле повољније сведочи и чињеница да свако село у Стигу има потез који се назива Селиште, па и по неколико таквих потеза (Вујадиновић 1949: 17). „По изораним предметима види се да су селишта углавном римско-византиска и словенска, односно српска" (Вујадиновић 1949: 17).

Мајиловац је село збијеног типа, издуженог облика, а у појединим деловима има карактеристике ушорених села (Јовановић 1989: 219). Прве забелешке о насељавању мајиловачког атара јављају се 1428. године, када се у оквиру властелинства великог челника Радича Поступовића међу наведеним насељима помиње и село Оклопци (Шкриванић 1973: 127).[5] То

[5] Народним довијањем, на основу фонетске и семантичке сличности, овај потез се у месном говору углавном назива *Склопци*.

је било номадско-ромско насеље, у којем су живели Роми, који су ковали копља, штитове и сабље. Као доказ постојања номадског насеља на том потезу, мештани су изоравали остатке угљена, ћерпича и других материјала коришћених у ковачницама оног времена. Након Косовског боја један део ромских породица преселио се из Оклопаца на равничарски део, на сам крај данашњег села, на месту садашње Циганске мале. Топономастику овог краја расветљава и *Браничевски тефтер* из 1467. године, у којем се такође наводи село Оклопци. Поред података о годишњем приходу села, сазнајемо и да је припадало Лучици, највећој области Браничева, те да је бројало десет кућа (Stojaković 1987: 147).

Након Косовског боја територију Стига у своје руке преузели су Турци. На терену смо забележили сведочење о двојици браће – Мехмед-паши и Смаил-аги, који су се стационирали у атару села у периоду након Косовског боја. Смаил-ага је своје поседе имао у тзв. Старом Сирку[6], док је други брат држао потез који је данас познат као Селиште. Као траг ових дешавања, у микротопонимији је задржан назив Мемедово за увалу у Селишту, док је назив самог села настао према имену млађег брата.

Под данашњим називом село се у изворима јавља 1783. године у извештају Варнаве Росића, аустријског каплара, чији је задатак био да под надзором аустријских власти извиди пут од Београда до Видина (Станковић 2017: 108). Будући да се Мајиловац не наводи у пописима Рамског и Градиштанског дистрикта из прве половине XVIII века, може се закључити да је село под данашњим именом настало повратком Турака на ове просторе после 1740. године (Исто: 109). Насеље се тиме нашло на много повољнијем положају – уместо у ували опкољеној шумама, формирало се око пута који спаја Пожаревац са Великим Градиштем. Као субопштински центар село је функционисало све до осамдесетих година XX века, држећи у својој заједници још три насеља (Курјаче, Сираково, Ђураково–Поповац). Захваљујући некадашњем статусу, и данас село има значајан ниво развијености објеката друштвеног стандарда (основну школу, здравствену станицу, матичну пошту, пијацу, земљорадничку задругу и дом културе). Основна школа је почела са радом 1902. године.

Разматрајући порекло и композицију становништва источне Србије, Јован Цвијић истиче да у области Браничева има веома мало потомака средњовековног тимочко-браничевског становништва (Цвијић 1987: 187–188), те наглашава важност косовске струје насељавања овог дела Србије. Као посебно обележје становништва источне Србије издваја унутрашње (инверзне) миграције. Пред налетима непријатеља, разних ратова и

[6] Сирак мала је један од старијих делова села, о чему сведочи и чињеница да се стари пут (који је спајао село са Пожаревцем, Великим Градиштем и Рамом на Дунаву) простирао са те стране села. Данашњи главни друм (тј. Ђердапска магистрала) прокопан је почетком XX века.

других историјских прилика, становништво ових насеља прелазило је Дунав и настањивало Румунију, као и простор данашње Молдавије и Русије. Према Цвијићевом схватању те породице су „остаци исељених Косовљана, који су се после дужег лутања вратили у Србију" (Цвијић 1987: 189). На основу тога може се закључити да становништво стишких села у највећој мери чине – поред малобројних старинаца – досељеници са Косова, који су на ове просторе дошли након Друге велике сеобе Срба, 1740. године (уп. Костић М. 1974: 85–103).

Становништво Мајиловца је српско, православне вере. Сеоска слава су Тројице. Велика заветина села слави се друге недеље након Ускрса, док је мала заветина Бели четвртак. Мештани се највећим делом баве земљорадњом. Велики број Мајиловчана живи и ради у иностранству (Аустрија, Немачка, Шведска, Италија), због чега је број становника који су стално присутни у селу још мањи.

4. Синхроно-дијахрони план ојконима Мајиловац

У великим описним и историјским речницима српскога језика (РСАНУ и РЈАЗУ) ојконим *Мајиловац* није забележен. Прва нама позната писмена забелешка на српском језику назива села потиче из пописа становништва из 1866. године, у графијском облику *Майловацъ*. Стављајући народну причу по страни (а према којој је село добило назив по извесном „Маји ловцу"), кренули смо од творбеног рашчлањавања овог назива. У имену можемо издвојити суфикс *-ац* (старо *-ьцъ*, старије *-ькъ)*, који је чест у именима насељених места на ширем српском језичком подручју. Он се додавао на присвојне придеве, што значи да можемо реконструисати *Маил-ов-ац*. Основа *Маил-*, коју претпостављамо данашњој графијској варијанти *Мајил-* (јер није сродна изговору у месном дијалекту), садржи неразбијени хијат, а вокал *и*, иначе артикулацијски сродан сонанту *ј*, остаје без самогласничког карактера. Уколико се зађе у микротопонимију села, али и у првобитну организацију насеља (Селиште и простор Сирак мале), према називу *Мемедово* (који је и данас у живој употреби) можемо реконструисати потенцијални облик другог дела села *Смаилово*, касније *Смаиловац* – према имену другог брата Турчина. Иницијално *с* могло се временом изгубити, чиме је облик *Маиловац* постао данашњи облички лик овог ојконима.

5. Семантичко-структурални преглед микротопонима

Користећи методологију понуђену у часопису „Ономатолошки прилози" и приступ коришћен у монографији *Именослов ваљевске Петнице* Михаила Шћепановића (1997), покушали смо да сваком микротопониму приступимо са семантичког и творбеног плана. Називи су прикупљени у децембру 2021. године у разговору са информаторима Радомиром Миладиновићем (1943–2022), Драгославом Томићем (1953) и Горданом Миладиновић (1964), а допуњавани су подацима из катастра непокретности и називима са топографских карата.

1. Називи настали према физиогеографским својствима тла

Називи ове групе обухватају географске термине у топонимији (*nomina topographica*), називе који су мотивисани обликом, положајем и изгледом тла (*nomina metaphorica*), називе мотивисане биљном покривеношћу тла и називе који означавају положај тла.

– Географски називи у микротопонимији
Бр̏до
Гла̀вица
Доли̏на
Лива̀де (у називима *Дѐсиначке лива̀де*, *Сира̀ковачке лива̀де*)
Рамни̏ца
Топли̏к

То су називи који су настали топонимизацијом апелатива без додатака (*Брдо*, *Главица*, *Долина*, *Рамница*, *Топлик*) или двочлани називи у чијем је првом делу ојконим (*Десиначке ливаде*, *Сираковачке ливаде*).

– Називи који означавају изглед, облик, састав и површинска својства тла
Бељани̏ца (бела земља)
Кругли́ца (потез изнад Селишта, „као на врву, округао")
Ло̀ква (подводно земљиште)
Па́рче (комплекс њива у облику правоугаоника)
Ра́мна (равно земљиште)
Ровда̀ња (простор испод стрмог брда, удубљење мање површине)
Склдо̀пци
Сӱ́ћеска (потез који се налази „на раскршћу неколико путева")
Ши́љак (потез у облику троугла, „шиљка")

Називи ове скупине настали су на основу визуелног утиска о површинским својствима тла или конфигурације земљишта на њему (*Бељаница* – песковито, бело тло; *Локва* – ливада са подводним земљиштем). Највећи број ових онима припада категорији топономастичких метафора. Метафора, за разлику од географског термина, означава објекат посредно, помоћу слике која је у основи сваке метафоре (Šimunović 1978: 305). Творбено гледано, преовлађују изведени једночлани називи (суфикс *-ица* са деминутивним значењем и значењем које упућује на изглед тла, *-ања*, *-ак*).

– Називи мотивисани биљном покривеношћу тла

Бра̏ник (РСАНУ: „забран, приватна или сеоска, обично одрасла шума где право сече и испаше има само власник")
Врби̏к (врба, *Salix*)
Га̏ј (РСАНУ: „шума (обично мања), луг; забран")
Ле́ска (леска, *Corylus avellana*)
Си́рак (сирак, *Sorghuma bicolor*)
Си́рак ма́ла

На општу покривеност тла указују називи *Гај* и *Браник*, док су остали оними фитоними. Структурно гледано, називи су једночлани (неизведени и изведени – суфикс *-ик* са месним значењем), осим онима *Сирак мала* који је двочлан и чији је први члан непроменљив. Као што је и констатовано у нашој литератури, улогу микроназива не преузимају фитоними у чијем се имену налази општераспрострањена биљна култура, већ оне које нису карактеристичне за дати ареал и које се истичу по својој мањој распрострањености (Шћепановић 1997: 69).

– Називи који означавају положај тла

Називи ове групе су веома бројни, што је последица непрестаног уситњавања поседа и потребе да се именују и сасвим мали потези.

Го̏р ма́ла
Дбња ма́ла
Код бу̏нкера
Код до̀ма
Код за̏друге
Код игра̀лишта
Код ја̀годе
Код мли́на
Код пија̀це
Код сѐла
Код ку̏ће

На дрȳму
Около
Под грȍбљем
Под бр̄дом
Под ле́ском
Под пе́ском
Под стра́нама

То су вишечлани називи:

а) са придевом (*Гор мала*, *Доња мала*);

б) са предлошком конструкцијом која врши локализацију објекта; апелативни део се у овим називима губи, чиме добијамо топоелипсе (*Њива код јагоде » Код јагоде*, *Ливада под гробљем » Под гробљем* итд.). Најпродуктивнији модели јесу *код* са генитивом, *на* са акузативом и *под* са инструменталом. Предлозима *под* и *на* указује се однос локалитета према другим природним реалијама, док је у конструкцијама са предлогом *код* оријентир реалија која је плод људских руку (Радић 2003: 186). Само један оним у овој скупини је творбено једночлан – *Около*, настао као топоелипса од назива *Пут около*.

Овој групи назива прикључићемо и релационе микротопониме темпоралне семантике (Жугић 2013: 77):

Сȅлиште
Ста̄ра шкȏла
Ста̄ри виногра́ди
Ста̄ро грȍбље

Њихово именовање мотивисано је временском димензијом. Основна структурална одлика ове групе јесте да су у питању двочлане синтагме, чији је први члан придев *стар* са помереном семантиком, тј. са значењском компонентом „који је некада био оно што апелатив значи, некадашњи" (Исто: 77). У ониму *Селиште*, који је творбено изведеница, разазнаје се формант *–иште*, суфикс којим се граде nomina loci. Он је структурно другачији у односу на претходне називе, али им је синонимичан – односи се на потез земље за који се верује да је био простор некадашњег насеља.

2. Хидроними

Врā̄њȅвац
Дȏбра вȏда
Дубȏки пȏток
ȉзвор у Долȉни
Милȉшић

Сȅлиште
Стȅпановица

Један део назива чине географски апелативи у хидронимији (*Добра вода*, *Дубоки поток*). Облички, то су томономастичке синтагме, чији одредбени члан указује на квалитативно и квантитативно обележје. Други део хидронимских назива недовољно је јасне мотивације, углавном именован према потезу у оквиру којег се налази.

3. Човек и називи

– Трагови друштвеног живота у називима
Грȍбље
Жȅнски пȗјац
За̑дружно
За́пис
Игра̀лиште
Парки̑ћ
Учȗтељске згра̀де
Шкȏлско

– Трагови привређивања и припреме тла у називима
Гу́мно
Па̀рлог / Па̀рлози
Сȅњак
Си̑лоси
Ста̑ри виногра́ди
Утрина

– Комуникације и објекти у вези с њима
Гла̀вни дрȕм
Пȗт за Дȅсине
Пȗт за Ђȕрмане
Пȗт за Кȕрјаче
Пȗт за Нȗмник
Пȗт за пру́гу
Ђȕприја под грȍбљем

Већину имена чине називи изведени суфиксима *-иште*, *-ић*, *-ски*, *-ак*, *-ина*. Последња подгрупа назива је у облику предлошко-падежне конструкције (модел: именица *пут* + предлог *за* + одговарајући оним).

4. Антропоними у микротопонимији

Будући да се у мајиловачком микротопономастикону јавља велики број антропонимских именовања, додатну поделу смо извршили према типу антропонима (презиме, секундарно презиме, надимак, лично име). На крају је издвојена група микротопонима чији су називи мотивисани етником.

– Називи мотивисани презименима
Ба́јића ма́ла
Ба́јића њи̏ве
Индића ма́ла

Структурно гледано, у питању су вишечлане конструкције (синтагме са придевским атрибутом), чији је први члан у облику посесивног генитива изведеног од патронима (презимена). Други део онима је географски или привредни термин (*мала*, *њива*) у номинативу једнине или множине, који идентификује тип потеза.

– Називи мотивисани секундарним презименима
Бу́бићево
Ва́њино
Код Шо̀шиних
Кре́калово
Перута́рево
Тотбштино
Ши̂рдино

– Називи мотивисани надимцима
Ди̂летово
Ке́бино
Код Ћи̏је
Ли́нино во̀ће
Петли́ћево
Пу́јково
Пу́љино
Шу̏шина доли̏на

– Називи мотивисани личним именина
Бо̀ба Жи́вино
Бисе́ркино
Ди̂нкино

Ма̑ркова ма́ла
Ми̏личино
Ра̑нкино

Највећи број назива претходне три скупине у облику је топонимизованих присвојних придева средњег рода. То су топоелипсе у којима опстаје разликовни члан као информативнији. Два забележена назива имају облик предлошко-падежне конструкције (*Код Ћије*, *Код Шошиних*), док се у једном микроназиву јавља (уз антропонимски део) сродствени термин (*Баба Живино*).

Суфикси који се издвајају у микротопонимима антропонимског постања су следећи: *-ин* (*Вањино*, *Шошино*, *Тотоштино*, *Ширдин*о итд.), *-ов* (*Дилетово*, *Пујково*, *Пуљино* итд.) и *-ев* (*Бубићев*, *Петлићев*). Ова скупина показује да мајиловачки ономастикон поседује разноликост по питању мотивације и творебних модела личних имена, који завређују да буду предмет посебног истраживања.

– Микротопоними мотивисани етником
Реса́вчево
Код Ресава̏ца
Код Бо́ре Вла̑
Цига̏нска ма́ла / Ци̏ган ма́ла
Цига̏нске њи̏ве

Варијантност која се јавља у овој скупини (*Ресавчево* : *Код Ресаваца*, *Циганска мала* : *Циган мала*) може указивати на нестабилност ових микроназива, највероватније као последица њиховог новијег датирања.

5. Микротопоними недовољно јасне мотивације

Вла̏ца, воћњаци.

РЈАЗУ бележи да је *влаца* „ime travi, koja je slična ljulju, a raste kao korov u žitu. Postalo jamačno od osnove što je u *vlat*, *vlatka*" (RJAZU: *vlaca*). У месном говору се на ове воћњаке упућује конструкцијом *воће у Влацу*, чиме се чува сећање на некадшњу њиву на том терену која је била *обрасла у влацу*.

Ђу̏рмане, брдо, ливаде и велики комплекс њива.

У литератури и на топографским картама *Ђурманово брдо*. Назив је антропонимског порекла, од мушког имена *Ђурман*, изведено од *Ђур(а)* + *ман*, као *Вукман*, *Радман* итд. (Грковић 1977: 90).

Степа̏новица, извор и ливаде.

У основи назива вероватно се налази антропоним *Степан*, односно његов посесивни облик *Степанов*, на који је додат суфикс *-ица*.

Сти̏г [7], равница, највећи потез обрадивог земљишта.

Етимологијом овог назива бавио се Иван Дуриданов (Duridanov 2000: 407–409). РЈАЗУ претпоставља словенску етимологију назива (од основе *stig*-), док Дуриданов сматра да је оним супстратског порекла и да чува трагове дако-мезијске хидронимије. Одбацује могућност славенизма, будући да не проналази сличних паралела у другим словенским језицима у топонимији.

Требљеви́не, ливаде и воћњаци.

Скок наводи прасл. **treb*-, „чистити, издвајати, expugare" (Skok ERHSJ: *trijebiti*). На терену бележимо да се на простору воћњака налазила шума, која је искрчена и на којој се требило жито. Назив је изведен од суфикса *-(j) евина*, који носи значењску компоненту места на коме је вршена одређења радња (у овом случају, требљење жита).

6. Закључак

Семантички аспект сагледавања прикљупљених назива показао је да је географских назива у мајиловачком микотопономастикону мало, односно да се најчешће јављају у виду топономастичких синтагми са придевским или падежним додатком. Хидронимски слој назива показује стабилност и затвореност за прилив нових јединица, што говори у прилог томе да се ради о једном од најстаријих онимских група. Као најбројније издвојиле су се групе назива којима се означава положај тла и називи мотивисани антропонимом. То је последица сталног уситњавања тла и потребе да се да име и најмањим потезима. Микроназиви антропонимског постања завређују посебну пажњу, нарочито по питању мотивне структуре секундарних презимена и надимака. Ова грађа предствља корпус за детаљну анализу антропонимије стишких села.

Творбена страна прикупљених назива показује да се мајиловачки микроназиви творе устаљеним творбеним моделима, који су познати на ширем говорном подручју. Поред неизведених назива (насталих директном топонимизацијом апелатива), најпродуктивнији механизми су извођење и творење топономастичких сложеница. Мотивациона страна лексике сведочи о словенској подлози највећег броја назива, за којима

[7] Иако назив *Стиг* може да се одреди и као хороним, убрајамо га у микротопониме, будући да становници села под *њивама у Стигу* подразумевају онај део земље који припада атару мајиловачког поља.

следи одређен број турцизама (*друм*, *мала*, *Парче*, *ћуприја* итд.). Иако невелик, корпус је указао и на неке од говорних црта испитиваног подручја – регресивну асимилацију у примерима *Гумно*, *Рамна*, *Рамница*, губљење сугласника (*Гор мала*), промене у сугласничким групама (*Прикоди*), али и на промењену природу вокала (*Се^{а}лиште, Гро^{у}бље*).

Иако се рад тицао приказивања микротопономастикона мањег подручја смештеног у североисточном Стигу, чињеница је да би даља проучавања (како народног говора, тако и осталих ономастичких слојева – антропонимије и зоонимије) указала на велики број других специфичности. Како говор и ономастичка слика света овог дела Србије не би у потпуности остали неистражени (када се имају у виду све изразитије мигарције у правцу града и сталан пад у броју становника), неопходно је да се утврде пунктови и дијалекатски и ономастички обради језичка проблематика стишке и браничевске зоне.

Регистар микротопонима

1. Ба̏ба Жи́вино, баште, према имену некадашње власнице
2. Ба́јића ма́ла, део села
3. Ба́јића њи̏ве, њиве које се налазе у продужетку Бајића мале
4. Бељани̏ца, брдо са некадашњим виноградима, ливаде
5. Бисе̂ркино, воћњак, према имену некадашње власнице
6. Бране̂к, комплекс обрадивог земљишта
7. Бу́бићево, воћњак, према породичном надимку
8. Буна̂р у пијà̀ци, некадашњи заједнички бунар мештана села
9. Бу̏ћкалово, њиве, према породичном надимку
10. Ва́њино, њиве, према породичном надимку
11. Врā̀њѐвац, потез ливада и истоимени извор
12. Врби̂к, ливада обрасла врбовим прућем
13. Га̂ј, виногради и башта
14. Главѝца, ливада и шума
15. Гла̀вни дру̏м, Ђердапска магистрала
16. Го̂р ма́ла, део села
17. Гро̀бље, сеоско гробље
18. Гробља́ци, воћњаци и њиве на месту некадашњег гробља
19. Гу́мно, воћњак, некадашње место на којем се врло жито
20. Дѐсиначке ливà̀де, ливаде према Десинама
21. Ди̂летово, воћњак и башта, према надимку некадашњег власника
22. Ди̂нкино, воћњак и башта, према имену некадашње власнице
23. До̀бра во̀да, извор и шума
24. Долѝна, воћњаци
25. До̂ња ма́ла, део села

26. Дубо̀ки по̀ток, поток, шуме багрема и ливаде
27. Ђу̏рманово бр̀до, једно од три узвишења у атару села
28. Душни̂к, брдо
29. Ђу̏рмане, ливаде, њиве и повртњаци
30. Жѐнски пи̏јац, простор на којем се продаје воће и поврће[8]
31. За̂дружно, некадашње државно земљиште око сеоске задруге
32. Звона̀ра, државно земљиште са звоником, у околини гробља
33. Игра̀лиште, игралиште у близини школе
34. и̏звор у Доли̏ни, извор
35. Индића ма́ла, део села
36. Ке́бино, воћњаци, према надимку власника
37. Ки́сино, воћњаци, према породичном надимку
38. Код бу̏нкера, земљиште у близи бункера из Другог светског рата
39. Код за̂друге, приватни поседи у близини сеоске задруге
40. Код игра̀лишта, мали поседи земљишта (углавном баште) код фудбалског игралишта
41. Код ја̀годе, обрадиво земљиште на путу за Курјаче
42. Код ку̏ће, плац са окућницом у Индића мали
43. Код мли́на, потез земљишта у близини млина
44. Код пија̀це, потез земљишта у близини пијаце
45. Код Ресава̀ца, скуп имања, према досељеницима из околине Ресавске пећине
46. Код сѐла, њива
47. Код Стѐпановице, ливаде и обрадиво земљиште у близини извора Степановица
48. Код Ћи̏је, њиве, према надимку власника
49. Код Шо̀шиних, њиве и воћњаци, према породичном надимку
50. Кре́калово, воћњаци и њиве, према породичном надимку
51. Кругли́ца, багремари и ливаде
52. Ку̏четово, њива према надимку власника
53. Ли́нино во̀ће, воћњаци, према надимку некадашње власнице
54. Ло̀ква, подводно ливадско земљиште
55. Маји̏ловац, ојконим
56. Ма̂ло во̀ће, воћњаци у Долини
57. Маријања̀ње, потез према селу Курјаче
58. Ма̀рјанско бр̀до, једно од три узвишења у атару села
59. Ма̂ркова ма́ла, део села
60. Мѐмедово, увала у потезу Селиште
61. Ми̏личино, воћњаци, према имену власнице
62. Мили̏шић, извор

[8] Назван тако како би се разликовао од сточне пијаце, на којој трговину обављају претежно мушкарци.

63. На дрӯму, њиве у близини главног пута
64. Њӣва код Бо́ре Влâ, њива, према надимку некадашњег власника
65. Њӣве на ши́љак , груписане њиве у Стигу
66. Оклѐпци, некадашње име села
67. Около, пут паралелан са главним путем
68. Пӑ̀рлог / Пӑ̀рлози, велики комплекс обрадивог земљишта
69. Па́рче, мања њива
70. Перута́рево, њиве, према породичном надимку
71. Петли́ћево, воћњаци и башта
72. Под бр̀дом, њиве под Марјанским брдом
73. Под гро̀бљем, ливаде и шуме на путу за Курјаче (испод старог гробља)
74. Под Кругли́цом, ливада
75. Под ле́ском, ливаде, некадашње шуме леске
76. Под пе́ском, ливада
77. Под стра́нама, њива
78. Пѐток у Долӣни, поток
79. Прӣко̀ди, општинска земља додељена житељима села
80. Пу́јково, њиве, према породичном власнику
81. Пӯт за Дѐсине
82. Пӯт за Ђӯрмане
83. Пӯт за Кӯрјаче
84. Пӯт за Нӣмник
85. Пӯт за пру́гу
86. Пӯт у Рова̀њи
87. Ра́мна, обрадиво земљиште
88. Ра̂нкино, воћњаци и бунар, према имену некадашње власнице
89. Реса́вчево, воћњаци и њиве у власништву досељеника из околине Ресавске пећине
90. Рова̀ња, стаза, земљиште код Циганске мале
91. Сѐлиште, извор и баште
92. Сѐњак, место на коме се некада врло жито, сада воћњак
93. Сӣлоси, земљиште у близини млина
94. Си́рак, огранак села на путу за Курјаче
95. Си́рак ма́ла, део села
96. Сира̀ковачке лива̀де, ливаде испод Ђурмановог брда
97. Скло̀пци, њиве на путу за Десине
98. Ста̂ра шко̀ла, простор некадашње сеоске школе, данас место на којем се одржавају сеоске заветине и вашари
99. Ста̂ри винограда́ди, комплекс обрадивог земљишта
100. Ста̂ро гро̀бље, некадашње сеоско гробље
101. Стѐпановица, извор и ливаде
102. Стӣг, плодна равница, највећи потез обрадивог земљишта

103. Стȋшка равнȉца, в. Стиг
104. Сȕђеска, њиве
105. Топлȉк, шуме у близини старог гробља
106. Тотȏштино, њиве и воћњаци, према породичном надимку
107. Требљевúне, воће, ливада и њиве
108. У влȁцу, воћњак
109. У Пȕљином, њива, према породичном надимку
110. Утрина, државно земљиште, пашњак, место на којем се одржава сточна пијаца
111. Учȉтељске згрȁде, зграда и окућница у којој живе учитељи
112. У шȕме, њиве
113. Филȉпȍвац, шума
114. Цигȁнска мáла, део села насељен Ромима
115. Цигȁнске њȉве, обрадиво земљиште у близини Циганске мале
116. Ћȕприја под грȍбљем, прелаз преко потока у близини гробља
117. Шкȍлско, простор око школе и дечијег игралишта
118. Шȕшина долȉна, шуме и пашњаци, према породичном надимку

Литература

Војковић 1989: Гордана Војковић, Становништво општине Велико Градиште, у: Радовановић, М. (ур.) *Зборник радова Географског института „Јован Цвијић“* 47, Београд: САНУ, 103–140.

Вујадиновић 1949: С. Вујадиновић, *Насеља у сливу Пека: антропогеографска испитивања*, Београд: Научна књига–Српско географско друштво.

Грковић 1977: М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд: „Вук Караџић”.

Жугић 2013: Р. Жугић, *Микротопонимија доњег слива Јабланице (семантичко-творбени аспект)*, Београд: Институт за српски језик САНУ.

Јовановић 1989: Радмило Јовановић, Положај места у мрежи насеља општине Велико Градиште, у: Радовановић, М. (ур.) *Зборник радова Географског института „Јован Цвијић*” 47, Београд: САНУ, 195–219.

Костић Ј. 1989: Јасмина Костић, Природни услови за развој појединих типова привреде и за насељавање у општини Велико Градиште, у: Радовановић, М. (ур.) *Зборник радова Географског института „Јован Цвијић“* 47, Београд: САНУ, 85–102.

Костић М. 1974: Михајло Костић, Порекло и композиција становништва у селима источне Србије, у: Лутовац, М. (ур.) *Зборник радова Географског института „Јован Цвијић“* 25, Београд: САНУ, 85–104.

Младеновић, Јацановић 2002: Б. Младеновић, Д. Јацановић, *Насеља Браничева: географско-археолошко-историјска монографија*, Смедерево–Пожаревац: НИГП „Радојковић”–COTOS.

Радић 2005: Ј. Радић, Топонимија Белице, *Ономатолошки прилози* XVI: Београд.

РСАНУ: Речник српскохрватског књижевног и народног језика I – XXI, Београд.

Станковић 2017: Д. Станковић, *Велико Градиште и околна села кроз векове*, Велико Градиште: Д. Станковић.
Цвијић 1987: Ј. Цвијић, *Антропогеографски проблеми Балканског полуострва*, Београд: САНУ.
Шкриванић 1973: Г. Шкриванић, Властелинство великог челника Радича Поступовића, *Историјски часопис* XX, Београд, 125–137.
Шћепановић 1997: М. Шћепановић, *Именослов ваљевске Петнице*, Београд–Ваљево: Институт за српски језик САНУ–Истраживачка станица Петница.

Duridanov 2000: I. Duridanov, Ein Substratname in Serbien; Stig, *Јужнословенски филолог* LVI, 407–409.
RJAZU: Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb.
Skok ERHSJ: Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* I–IV, Zagreb.
Stojaković 1987: M. Stojaković, *Braničevski tefter: poimeničeni popis pokrajine Braničevo iz 1467. godine*, Beograd: SANU.
Šimunović 1978: Petar Šimunović, Na granici toponima i apelativa, *Filologija*, Zagreb: HAZU, 299–307.
https://www.stat.gov.rs/sr-Latn/oblasti/popis/prethodni-popisi, датум посете сајту: 20. 5. 2022.).

MICROTOPONYMY OF THE VILLAGE MAJILOVAC (NEAR VELIKO GRADIŠTE)

S u m m a r y

The paper presents an onomastic picture of the village Majilovac (near Veliko Gradište) in terms of microtoponymy. The north-eastern part of Serbia has not been the subject of extensive dialectological and onomastic research by linguists, so this paper is an attempt to point out some of the details of the onomastics of this area. After the introductory remarks about the ethno-historical peculiarities of the Majilovac region (location and natural features, economic characteristics and migration currents that influenced the physiognomy of the population), an analysis of the collected corpus was presented. Microtoponyms are semantically classified based on the prevailing methodological pattern in our onomastics, and after each group, the most important structural patterns observed in the creation are singled out. We distinguished the following groups of microtoponyms: names created according to the physiogeographic properties of the soil, hydronyms, people and names, antroponymy in microtoponomastics and microtoponyms of insufficiently clear motivation. When it comes to the structural side of the analyzed microtoponyms, the corpus shows similarity with micronames in other parts of Serbia. The analysis shows that it is a stable system, but also that there is a certain number of units of recent origin. The paper follows the register of microtoponyms.

Key words: Serbian language, onomastics, microtoponymy, structural-semantic analysis, northeastern Serbia.

Наташа Катић[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студенткиња докторских студија

ПОЗИЦИЈА ЖЕНЕ У АУТОБИОГРАФИЈИ *ОПИСАНИЈЕ ЖИВОТА МОГА* САВЕ ТЕКЕЛИЈЕ

Овај рад бави се анализом позиције жене у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелије. У самом раду описане су четири позиције које жена заузима у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелије. У оквиру рада аналазира се жена у сфери јавног, жена као мајка, жена као предмет пожуде и жена као блудница. Кроз анализу позиције жене у овој аутобиографији могуће је проговорити и о еротском дискурсу овог дела, о позицији жене у патријархалном друштву овог доба, о женској сексуалности, као и о мотиву прељубе. Уз осврт на традиционалну културу овај рад ће показати и колики је утицај те културе на приказивање жене у овој аутобиографији. Рад одговара и на питање које су патријархалне норме и у којој мери подражаване, а које су дестабилизоване.

Кључне речи: Сава Текелија, српска књижевност 19. века, женски ликови, еротизам, патријархат

Сава Текелија (1761–1842), први Србин доктор наука и велики српски добротвор, био је један од последњих потомака „старе племићке породице Текелија, чувене по угледу међу Србима у XVII веку" (Брадић 2010: 9). Као полазна тачка сваког бављења аутобиографијом Саве Текелије успоставља се управо његова припадност племићком сталежу. Ипак, у обзир морамо узети и чињеницу да је то племство, ком је припадао и сам Сава Текелија, управо у периоду његовог живота, доживело значајно опадање. Наиме, саму породицу Текелију изузетно је погодило развојачење Поморишке војне крајине које се одвијало у периоду од 1741. до 1751. године. Од тог тренутка, племићка породица Текелија налази се „на етничкој и

[1] Контак подаци: natasa_katic@yahoo.com

политичкој периферији, без изгледа да, ускоро, поврати славу и утицај" (Форишковић 1985: 268).

Изгубивши утицај, моћ и привелегије које је, као припадник војног племства имала, породица Текелија изгубила је и своје велико богатство. Управо због тога, будући да је од малих ногу био сведок финансијских недаћа своје породице, Сава Текелија је о свом детињству писао мало и штуро. Недаће породице Текелије условиле су да „слика коју ће Сава Текелија понети из детињства буде суморних боја" (Форишковић 1989: 259). Поред тога, у самој аутобографији *Описаније живота мога* можемо уочити и „преплитања две стварности, прошле и савремене" (Форишковић 1989: 259). Савремена стварност Саве Текелије је управо та која се односи на опадање моћи и богатства племићког сталежа ком је припадао, а у самој аутобиографији та стварност се манифестује кроз низ судских спорова које је Сава Текелија водио у борби за распарчано породично имање. Прошла стварност се огледа кроз жељу Саве Текелије да објасни своје порекло, као и да поврати славу и изгубљено имање своје породице. Поред тога, манифестација те прошле стварности огледа се и кроз лични осећај Саве Текелије за припадност племићком сталежу. Он је свестан свог порекла, а начин његовог живота описан у аутобиографији *Описаније живота мога* је начин живота једног племића. У том смислу, за наш рад је изузетно важно да се још једном нагласи чињеница да породица Текелија јесте била племићка „што је, свакако, било од важности за њен правно-политички положај; али осиромашена, није се могла исказивати у новонасталим ситуацијама" (Форишковић 1989: 259). Овај податак показаће нам се као изузетно драгоцен у оном делу нашег рада који се бави односом Саве Текелије у аутобиографији *Описаније живота мога* према важећим патријархалним нормама његовог друштва.

Уколико погледамо временски оквир живота Саве Текелије, и пре него што у руке узмемо и прочитамо његову аутобиографију, јасно можемо закључити да ће се, у већој или мањој мери, у овом делу појавити описи неких изузетно важних историјских догађаја. Само летимичан поглед на временски оквир његовог живота довољан је, па да нам буде јасно да је Сава Текелија живео у једном изузетно узбудљивом и важном историјском периоду, не само за српску историју, већ и за историју читаве Европе. Но, без обзира на многе важне историјске дођаје и личности који су овом аутобиографијом обухваћени, наш истраживачки фокус на дело *Описаније живота мога* не пада због тих важних догађаја. Сава Текелија у аутобиографији *Описаније живота мога* описује, пре свега, описује слику свог света смештеног у поменути историјски период и са савремене истраживачке перспективе управо у томе лежи значај његове аутобиографије и управо је на те сегменте ове аутобиографије фокусиран наш рад.

Будући да анализи ове аутобиографије приступамо са књижевне перспективе, неопходно је да се на самом почекту овог рада осврнемо и на теорију књижевности, те да читаоца нашег рада још једном подсетимо на сложеност тумачења једне аутобиографије. Пре свега, питање жанра аутобиографије није у потпуности решено. У питање се доводи да ли је аутобиографија књижевни жанр или жанр уопште, те у том смислу Пол де Ман објашњава да „аутобиографија није жанр или модус, него је фигура читања или разумевања" (де Ман 1988: 121). Било како било, да не бисмо упали у замку преиспитивања књижевно теоријских поставки која се тичу жанра аутобиографије, ми ћемо анализи дела *Описаније живота мога* Саве Текелије приступити, пре свега, из књижевноисторијске перспективе. Поред ове сложености које почива на жанровском одређењу аутобиографије, сложеност у проучавању аутобиографских дела почива и на чињеници да је творац аутобиографије у исто време и њен главни актер. Теорија књижевности научила нас је да, готово увек, „аутобиографија отвара дилему око веродостојности исказаног, због временске удаљености тренутака о којима аутор пише и субјективног односа према догађајима и личностима" (Поповић 2007: 63). Јасно је да слика света описаног у аутобиографији, колико год била блиска стварности, заправо почива на слици света самог аутора аутобиографије. „Аутобиографија је усклађена са фигуром која би јој могла послужити као амблем" (Русе 1995: 133), а тај амлбем је у нашем случају Сава Текелија. То значи да у овом књижевном делу све почиње и завршава се судом и промишљањем самог казивача аутобиографије, који је, не смемо заборавити, у исто време и субјекат и објекат своје приповести. Стога, да бисмо разумели ставове и однос аутора према догађајима описаним у аутобиографији неопходно је да установимо факторе који су утицали на њихово стварање. Неки од тих фактора су припадност Саве Текелије вишем друшвеном сталежу, његов начин живота, али и време и друштвено уређење у ком је живео.

Када је реч о аутобиографији, понекад је тешко одредити границу између онога што је лична особина аутора аутобиографије и онога што се може свести под поетичко начело аутобиографије. У случају аутобиографије *Описаније живота мога*, ово се пре свега односи на Текелијину „необјективност у процени сопствених моћи" (Растегорац 1989: 248). Бриљантни ум Саве Текелије красило је велико самољубље (Ераковић 2019), а то се свакако може закључити и на основу читања дела *Описаније живота мога.* „Присуство тог кривог огледала што га представља самољубље показује се као неизбежно" (Русе 1995: 53), у већој или мањој мери, када је реч о аутобиографији као жанру, чиме се увек изнова у питање доводи веродостојност овог жанра. На исти начин и ми приступамо атуобиографији *Описаније живота* мога. Књижевно посматрано, аутобиографско приповедање „представља књижевну

варијанту огледала и романескну инсценацију самољубља отелотвореног у личности приповедача, који од почетка до краја књиге посматра себе да би се увек показао у средишту приче коју реконструише" (Русе 1995: 140). На овај начин обликована је и аутобиографија Саве Текелије. Оно што се доследно појављује кроз читаво ово дело, јесте позиционирање Саве Текелије као супериорнијег у односу на сваку личност која се у аутобиографији појављује. Управо зато што није лишен великог самољубља, јасно је да је у овом случају аутобиограф лишен исправљачког ока, те своје поступке кроз читаву аутобиографију никада не пропушта кроз мрежу критичког мишљења. Сава Текелија у *Описанију живота мога*, врло често и готово претерано, истиче низ својих способности, па тако на основу читања ове аутобиографије можемо закључити да је Сава Текелија био вешт сликар и картограф, одличан ловац и врстан стрелац, познавалац ратних вештина, преводилац, полиглота, танцмајстор и омиљен међу женама. То његово велико самољубље, као и припадност племићком сталежу, умногоме је одредило и позицију жене у аутобиографији Саве Текелије.

Да би се позиција жене у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелије што боље разумела, неопходно је, најпре, разумети друштвено уређење Текелијиног доба. Уколико узмемо у обзир да је Сава Текелија живео у другој половини 18. и првој половини 19. века, и без већег удубљивања, лако можемо закључити да је Сава Текелија живео у једном патријархалном друштву. Уколико се, уз то, осврнемо и на литературу која се бави историјом приватног живота, тај наш закључак можемо додатно поткрепити. Свет хабзбуршких Срба с краја 18. и почетка 19. века био је изузетно патријархалан, а друштвене норме и правила јасно су одређивале позицију и друштвену улогу мушкарца и жене. Питање породице и њеног уређења било је и црквено и државно питање. У Хабзбуршкој монархији тог доба „црква и држава прецизно регулишу верске, етичке, правне и економске нормативе који одређују живот породичне заједнице и појединца унутар ње" (Тимотијевић 2006: 358). Породица у Хабзбуршкој монархији, „као и другим европским срединама, независно од верске и етничке припадности" (Тимотијевић 2006: 372) заснивала се „на старим патријархалним принципима" (Тимотијевић 2006: 372), те је у складу са тим унутар такве породице постојала и јасно подељена улога између мушкарца и жене. Доба описано у делу *Описаније живота мога* „је доба неприкосновене владавине мушкарца" (Тимотијевић 2006: 372). У породици мушкарац „је заштитник, вођа и судија" (Тимотијевић 2006: 373), а „статус жене у односу на супруга био је подређен" (Тимотијевић 2006: 373). Као природно, поставља се питање да ли је и свет аутобиографије *Описаније живота мога* патријархални свет или је овакав закључак плод нашег учитавања. Да бисмо отклонили могућност било каквог учитавања

садржаја ког у делу *Описаније живота мога* нема, у наставку навешћемо једну (али не и једину) епизоду из ове аутобиографије која потврђује нашу тезу о томе да је свет описан у аутобиографији патријархалан. Епизода у аутобиографији Саве Текелије која нам несумњиво указује на то да је свет аутобиографије, баш као и свет у ком је живео аутор и у чије је норме и правила био упућен, изразито патријархалан, јесте епизода у којој Сава Текелија описује долазак папе у Беч. У датој епизоди Сава Текелија описује посету папе Бечу, али нам уз опис овог важног друштвеног догађаја даје и опис једног догађаја који припада опису породичних прилика и приватног живота оновремених Бечлија. Жена описана у овој епизоди, у жељи да прими благослов од папе и присуствује једном тако важном догађају, тог дана није стигла да припреми ручак за свог супруга. Последица таквог њеног поступка била је физичка казна. Уз речи „чекај да ти ја дам папин благослов" (Текелија 1989: 32), супруг се у овој изузетно илустративној епизоди успоставља као несумњиви и највећи ауторитет својој супрузи, већи чак и од самог папе. Поред тога, ова епизода нам јасно илуструје поделу сфера на мушку и женску, односно јавну и приватну, при чему се сфера приватног везује за жену. Једно од питања на које ће овај рад одгворити јесте и питање да ли је позиција жене у аутобиографији у складу са позицијом жене у патријархалном друштву које смо кроз дати пример описали, и ако није, на чему почивају те разлике.

Позиција жене у аутобиографији *Описаније живота мога* може се поделити у четири категорије. Прва је жена у сфери јавног, затим жена као мајка, жена као предмет ауторове пожуде и, на крају, жена као блудница. Сваком од ове четири категорије детаљно ћемо се позабавити у наставку нашег рада.

Жена у сфери јавног

Жена у сфери јавног, а у контексту патријархалног друштва чије смо, само неке, карактеристике издвојили и описали у претходном делу рада, делује као оксиморон, међутим у аутобиографији *Описаније живота мога* Сава Текелија у неколико наврата пише управо о жени у јавној сфери. У овој аутобиографији као жена у сфери јавног, пре свега, издвајају се царица Катарина Велика и кнегиња Љубица Обреновић. Поред ових знаменитих жена, чије је делање у сфери јавног опште познато, у тексту аутобиографије можемо пронаћи индиције да су и мајка и баба Саве Текелије припадале сфери јавног.

Када је реч о царици Катарини Великој и кнегињи Љубици, јасно је да је њихова друштвена позиција предодређена њиховом припадношћу владајућем слоју. Ипак, оно што је за наш рад нарочито значајно, јесте чињеница да о овим женама Сава Текелија пише изузетно афирмативно.

Катарина Велика, а кроз Текелијину идеализацију Руског царства, успоставља се као изузетно важна личност у аутобиографији *Описаније живота мога*. Наиме, велики део своје аутобиографије Сава Текелија посвећује опису два путовања у Русију. Прво путовање, оно које се у самој аутобиографији показује и као значајније, јесте оно за које се млади Сава Текелија надао да је у једном смеру. Приликом описа тога путовања које се одиграло 1787. године Сава Текелија врло често пише и о царици Катарини. Он са дивљењем пише о Русији, царском двору, Санкт Петербургу – његовом сјају и раскошу, па и самој царици. Наравно, врло често он пише и о многобројним љубавницима царице Катарине Велике, међутим, то увек чини без било какве моралне осуде саме царице. Наравно, овакав однос према царици Катарини Великој свакако почива и на односу који је Сава Текелија имао према њеној држави. Сава Текелија је имао намеру да се пресели у Рустију, те да постане официр у царичиној војсци или министар у њеној влади. Ипак, тај план је остао неостварен. Наравно да је идеализујући једну државу, идеализовао и њену владарку, али уколико занемаримо његов однос према Русији, за наш рад се, као изузетно важан, показује његов однос према самој царици, која је, поред тога што је царица – и жена. Наиме, Сави Текелији моћ царице Катарине не представља никакву необичност, а њен ауторитет је неприкосновен.

Још једна знаменита жена која се може пронаћи на страницама аутобиографије Саве Текелије, као што смо истакли, јесте кнегиња Љубица Обреновић. Морамо нагласити да је кнегиња Љубица Обреновић једна од ретких личности која се појављује у Текелијиној аутобиографији о којој сам Сава Текелија, заправо, похвално пише. Из аутобиографије Саве Текелије о кнегињи Љубици Обреновић можемо сазнати да је била разумна жена, која се „обаче пристојно владала" (Текелија 1989: 194). Он говори и о начину на који је кнегиња васпитавала своје синове – „патријархално, без свакога кичелства љубезно" (Текелија 1989: 203). У самом опису личности кнегиње Љубице Обреновић, постоји један детаљ који повезује српску кнегињу са руском царицом, а то је да су обе приказане као изузетно моћне и ауторитативне жене. У својој аутобиографији Сава Текелија истиче да кнегиња „Љубица колико је љубезна, толико зна и Autoritet обдржавати" (Текелија 1989: 204). Сава Текелија, даље, у своју аутобиографију уноси и оно што се о кнегињи Љубици Обреновић у народу причало, а то је прича о томе како је кнегиња „једну милостницу Милошеву из поштоља убила" (Текелија 1989: 204). За нас је ово изузетно индикативно, будући да се у овом кратком опису кнегиња Љубица ставља у позицију моћи, како за несрећну љубавницу кнеза Милоша, тако и за самог кнеза. Као и у опису царице Катарине Велике, ни у овом случају, ауторитет кнегиње Љубице за самог Саву Текелију не представља никакву необичност.

За крај овог дела, осврнућемо се, на кратко и на личности мајке Саве Текелије – Марте Текелије, рођене Ненадовић, и његове бабе – која је у самој аутобиографији остала неименована. Да су мајка и баба Саве Текелије прешле из сфере приватног у јавно, говори нам и податак да су обе, појединачно, својим именом и презименом, наведене као ктиторке арадске цркве. Поред тога, описан је и судски процес око једне куће у Будиму који је Марта Текелија (мајка нашег аутобиографа) самостално покренула. Ове две цртице из породичног живота Саве Текелије указују нам да су обе ове жене, на неки начин, успеле да изађу из сенке својих мужева. Кроз овакве описе жена које смо укратко анализирали у овом делу нашег рада, можемо закључити да кроз читање аутобиографије *Описаније живота мога* Саве Текелије можемо уочити одређену дестабилизацију патријархалних норми. Он, на известан начин, признаје ауторитет и моћ ових жена, а то, свакако, није у складу са патријархалним нормама и позицијом жене у оквиру истих.

Жена као мајка

Овај део нашег рада у потпуности ћемо посветити анализи начина на који је Сава Текелија у својој аутобиографији писао о својој мајци Марти Теклији, рођеној Ненадовић. Кроз однос према мајци, Сава Текелија читоцима своје аутобиографије разоткрива и свој однос према мајчинству. Једна од важних карактеристика аутобиографије *Описаније живота мога* Саве Текелије јесте одсуство емоције осећајности. Доминантна емоција ове аутобиографије јесте осећање неправде о ком Сава Текелија надуго и нашироко пише, али о његовим личним осећањима и емоцијама из саме аутобиографије не можемо сазнати готово ништа. Уколико ово узмемо у обзир, можемо закључити да је однос који Сава Текелија показује према мајци у својој аутобиографији изузетно специфичан. Анализирајући појављивање Јована Текелије, оца Саве Текелије, у овој аутобиографији и мајке, већ поменуте, Марте Текелије, можемо лако закључити да је много више осећајности (иако ни у том случају није претеривао) Сава Текелија показао према мајци. О томе, можда, најбоље говори и начин на који је описао њихову смрт. У случају оца, Сава Текелија његову смрт једноставно и фактографски саопштава – „1791. умре мој отац 16-а јануарја рожден бивши" (Текелија 1989: 118). Са друге стране, о смрти мајке Сава Текелија пише на нешто другачији начин – „10. јануар 1800. умре ми мати, она вредна жена која нас тешком муком отранила и удржала нам пустаре" (Текелија 1989: 126). У том кратком запису разоткривају неке важне карактеристике Марте Текелије. Она, на само што је отхранила своју децу и што је била вредна, већ је, поред тога, успела и да сачува нешто од њиховог већ распарчаног имања.

Поред тога, Сава Текелија, у својој аутобиографији наводи и како га је мајка више волела него његовог брата Петра. Наравно, овде се поново морамо осврнути на веродостојност аутобиографије. У овом случају брат Петар се успотавља као објекат проматрања Саве Текелије, а будући да смо већ упознати са самољубљем нашег аутбиографа, јасно је зашто би се веродостојност овакве изјаве могла ставити под знак питања. Сава Текелија истиче како је управо та мајчина наколоност ка њему била узрок зависти коју је осећао његов брат – „но он завидивши мени што је мати мене боље миловала свагда ми би небратски пруђу мене" (Текелија 1989: 25). У мајци Сава Текелија проналази утеху, те када се разочара у бечки живот и службу у којој је тамо био, он одлази „дома на утеху мајке своје" (Текелија 1989: 124). Сава Текелија, иако то чини врло дискретно, у свом делу *Описаније живота мога* показује велику нежност према мајци и везаност за родитељски дом.

Будући да се оваква осећајност у писању Саве Текелије уочава само када пише о мајци, јасно је зашто је у оваквом поретрету мајке могуће уочити извесни степен идеализације. Наш став је да из те идеализације потиче и став Саве Текелије према мајчинству који се разоткрива у његовој аутобиографији. У свом делу *Описаније живота мога* Сава Текелије истиче да је најважнија улога жене, заправо, улога мајке. Овакав његов однос према мајчинству у потпуности је у складу са патријархалном сликом света и нормама друштвеног уређења у коме је и он сам живео. Међу хабзбуршким Србима с краја XVIII и почетка XIX века породица је била „заснована на старим патријахалним принципима" (Тимотијевић 2006: 372). Ти патријархални принципи јасно одређују статус жене и мушкарца, како у сфери јавног, тако и у сфери приватног, те је тако у породици мушкарац „заштитник, вођа и судија" (Тимотијевић 2006: 373), док се један степеник ниже од њега налази жена. У патријархалној заједници жена се сагледава и кроз своје физиолошке функиције. Статус жене у оквиру патријархалне заједнице мења се онога тренутка када она постане мајка – „жена са улогом мајке, а нарочито мајке мушког детета, уживала је бољи положај од жене која није имала децу" (Столић, Макуљевић 2006: 116).

Када се овај друштвено-историјски контекст сагледа, јасно је зашто је у делу *Описаније живота мога* Саве Текелије тако јасно истакнута улога мајке као највжаније улога жене. Овакав систем вредности усађен у слику света Саве Текелије у потпуности је у складу са друштвеним нормама и правилима у којима је он сам живео.

Важност култа породице у аутобиографији *Описаније мога живота* уочава се већ на самом почетку дела, будући да на самом почетку Сава Текелија пише свој родослов, а кроз читаво дело се само још дубље и као императив намеће продужење породичне лозе. Отуда и брзоплет улазак Саве Текелије у брак са Амалијом Безег. Наиме, жеља да се

ожени под старе дане у Сави Текелији се родила оног тренутка када се као извесна појавила могућност да се лоза Текелија угаси. Управо због тога, пре венчања, Сава Текелија захтева да се његова будућа супруга лекарски прегледа, „да не би имала какво припјатствије порођају деце" (Текелије 1989: 173). У претходном делу рада уочили смо дестабилизацију одређених патријархалних норми у аутобиографији Саве Текелије, а овај део рада завршићемо закључком да се на примеру његовог односа према мајчинству уочава подражавање једне од најважнијих норми патријархата – а то је остваривање жене као мајке.

Жена као предмет пожуде

На самом почетку овог дела рада, најпре, неопходно је објаснити однос Саве Текелије према различитим личностима које је уврстио у своју аутобиографију. Уколико бисмо те личности посматрали искључиво као књижевне ликове, врло брзо бисмо уочили да свака од личности која се у делу *Описаније живота мога* појављује има неку функцију. Та функција се најчешће односи на самопромоцију Саве Текелије. Врло је сликовит опис позиције аутобиографа који се може пронаћи у делу *Нарцис романпосиац* Жана Русеа, те ћемо тај опис искористити да бисмо боље објаснили позицију Саве Текелије као аутобиографа. Кроз читаво дело *Описаније живота мога* Сава Текелија се успоставља као „сунце из кога избија енергија" (Русе 1995: 142), док се све друге личности успотављају ка „сателити који се врте око тог једног извора, за тренутак обасјани а затим враћени у сенку чим казивач престане да се њима бави" (Русе 1995: 142). Важно је још једном нагласити, да су све те личности, заправо неми. Све личности које се појављују у Текелијиној аутобиографији „постоје само преко њега и за њега" (Русе 1995: 140). Такав је случај и са женама које спадају међу оне жене које су у овом делу описане као предмет ауторове пожуде.

Као представницу ове категорије издвојићемо извесну Лизакијевичку, супругу једног од официра генерала Петра Текелије – Савиног стрица. Наиме, она се нашла као предмет пажње не само Саве Текелије, већ и мајора Олшавског, ађутанта Петра Текелије. Из тог „двобоја" који се водио за пажњу поменуте госпође, као победник изашао је Сава Текелија, који, у складу са читавом поетиком своје аутобиографије, не заборавља да тај податак врло екцплицитно предочи својим читаоцима – „но она мене поволније видила нежели мајора" (Текелија 1989: 45). Поред тога, у свом делу *Описаније живота мога* Сава Текелија врло директно наглашава како поменута Лизакијевичка, управо њега – младог Саву, „грли и љуби кад нико не види" (Текелија 1989: 45). Успут, ослобођен од сваке скромности, Сава Текелија додаје и да је „онда млад от двадесет шест година"

(Текелија 1989: 45) свакој жени био мио. На тај начин, успоставивши се као супериорнији у односу на свог супарника, ађутанта Олшавског, Сава Текелија себи додељује и улогу правог Казанове, истичући да је свакој жени, а не само госпођи Лизакијевички, био драг. Као легитимно, поставља се питање каква је функција описа ових љубавих авантура у оквиру саме аутобиографије. Већ смо објаснили да је преко овог „љубавног двобоја" Сава Текелија показао своју супериорност у односу на ађутанта Олшавског, ипак, морамо нагласити ови љубавни подухвати и бројне љубавне авантуре нису непознату жанру аутобиографије. Наиме, у оквиру жанра аутобиографије показало се да „најбоље средство за умножавање повољних слика јесте мноштво удварача" (Русе 1995: 135). Многобројни љубавне партнерке и авантуре које Сава Текелија у својој аутобиографији описује „служе да истанку дражи и врлине приповедача" (Русе 1995: 140), те да додатно потхране слику нашег аутобиографа насталу на огромном самољубљу.

Јасно је да приликом читања аутобиографије није могуће напустити визуру аутобиографа. Тако је и у овом случају. Сава Текелија је субјекат, сви други су објекат његовог проматрања, размишљања и погледа. Ипак, када описује своје љубавне авантуре, Сава Текелија себе смешта у поглед других људи. То, као што смо објаснили, има за функцију да потхрани слику коју је Сава Текелија о себи градио кроз читаву аутобиографију, међутим и овде се може поставити питање веродостојности – да ли су те жене заиста тако виделе Саву Текелију или он мисли да су га тако виделе.

У опхођењу према женама кроз читаву своју аутобиографију Сава Текелија показује извесну слободу. Ту слободу показује и према француским принцезама са којима се састао у Бечу између 1793. и 1798. године. У тој епизоди Сава Текелија описује тај сусрет у ком се, наравно, показао као велики заводник. Он се према принцезама опходио врло слободно. Већ приликом првог сусрета Сава Текелија „намигну на њи" (Текелија 1989: 122). Оно што је изузетно занимљиво везано за ову епизоду, јесте и чињеница да Сава Текелија у овој епизоди описује и физички, интимни, контакт који је остварио са принцезом Клементином. Ти описи су врло експлицитни, те тако Сава Текелије пише о томе како је свом пријатељу, који је присуствовао том сусрету Саве Текелије и француских принцеза ставио до знања како ће принцезу Клементину „уштинути за гузицу" (Текелија 1989: 122). Да таква његова намера није остала само на нивоу идеје, закључујемо на основу описа тог контакта који се догодио између њега и принцезе Клементине – „Ја их мало протрео и лагано Клементину опипао на које она мене добрим оком погледала" (Текелија 1989: 122). Он описује и сусрет са принцезом Амалијом, сестром поменуте принцезе Клементине. Приликом тог сусрета, како Сава Текелија наводи, не само што се он поклонио принцези, већ и она њему „учини комплимент"

(Текелија 1989: 122) – односно и она се њему поклонила. Читаву ову епизоду Сава Текелија завршава закључком да „дрзновен младић може се и с принцезама шалити" (Текелија 1989: 123). Уколико се вратимо неколико корака уназад и подсетимо се нашег запажања да су све личности које се појављују у аутобиографији *Описаније живота мога* у позицији одређене функције у односу на самог аутора, лако можемо то запажање применити и на овом месту. Наиме, овде су принцезе предмет ауторове пожуде, али поред тога имају и функцију да прикажу Саву Текелију као великог заводника, који може да заведе и саме принцезе. Треба узети у обзир да су у свету описаном у овом делу поменуте принцезе статусно на много вишој лествици од нашег аутобиографа. Чини се да је описом овог кратког познанства Сава Текелија својим читаоцима желео да покаже да пред његовом лепотом, младошћу и дрскошћу ни та статусна баријера не значи ништа. Дакле, поново долазимо до оне самопромоције коју смо поменули на почетку овог дела рада.

Оно што се нашло ван хоризонта нашег очекивања приликом читања *Описанија живота мога* Саве Текелије јесте начин на који се у овој аутобиографији појављује мотив еротског. Оно што се приликом читања овог дела може запазити, јесте разоткривеност жене. Жена је врло често приказана нага, њено тело је предмет ауторове пажње, у опису женског, али и мушког тела не постоји никаква цензура. Један од најексплицитнијих описа женског тела можемо пронаћи у опису двеју кћерки молдавског конзула. Ради илустрације, цитираћемо поменути опис директно из дела *Описаније живота мога*:

Ту је дошао био и царски конзул из Молдаве с женом и лепим двема кћерима, лепи млади девојака; једна от петнаест, друга шеснаест година, молдавски обучене, изрезане хаљине до ниже сиса, а сисе само шлајером покривене, да им се видиле веле сисе и красне румене брадавице, заиста сваком намаљиве; највише су грчки говориле, но и немачки, руски, влашки (Текелија 1989: 44).

Дакле, иако је реч о врло кратком помињању ових девојака, не можемо да не уочимо да се и оне успостављају као предмет мушке пожуде, будући да Сава Текелија не порпушта да нагласи како су њихове готово наге груди биле „намамљиве".

Као што смо већ напоменули, овакви описи нашли су се ван нашег хоризонта очекивања. Овакви експлицитни описи женског тела и сексуалности нису нешто што би савремени читалац очекивао да ће пронаћи у аутобиографији првог српског докотра (правних) наука, човека који је основао Текелијанум и који представља једну важну тачку у развоју српске културе. Као логично, приликом бављења овом темом, искрсло је и питање одакле овакви еротиски описи у аутобиографији нашег арадског племића. Одговор на ово питање пронашли смо у књизи *Граждански*

еротикон Саве Дамјанова. Како је у литератури објашњено, еротски ток српске књижевности може се „релативно континуирано пратити још од првих деценија XVIII века" (Дамјанов 2005: 5). У том периоду међу Србима који су живели у оквирима Хабзбуршке монархије изузетно популарне биле су грађанске песмарице, које су биле испуњене бројним еротским песмама. Овај еротски ток српске књижевности „своју посебност и свој жанровски идентитет остварује превасходно на тематском нивоу, интензивним окретањем ка телесном, нарочито ка *телесној* љубави и сексуалности, те ка опсценом и ласцивном у најширем смислу тих појмова" (Дамјанов 2005: 6). Дакле, уколико приликом ишчитавања аутобиографије *Описаније живота мога* Саве Текелије узмемо у обзир његову изложеност и оваквом типу књижевности, постаје нам јасно да овакви еротски мотиви у овом његовом аутобиографском делу не представљају никакву новину или необичности. Наведени еротски мотиви и начин на који се сексуалност и еротско третирају у овом у делу *Описаније живота мога* налазе се у складу са ондашњим токовима српске књижевности.

Оно што за крај овог дела рада морамо нагласити, јесте да, иако су ови еротски мотиви из савремене перспективе најзанмљивији за читање, они нису у овом делу доминантни. Заправо, врло су спорадични и представљају пукотине у дугим излагањима Саве Текелије о бројним судским процесима које је водио, бројним неправдама које је доживео, шкловању, животним приликама и неприликама у којима се нашао. Надахнуће и мотивацију за писање аутобиографије Сава Текелија је пронашао, пре свега, у породичним проблемима и неправду коју је осетио након распарчавања имања и бескрајних судских процес који су се око истог водили. Међутим, са истраживачке перспективе ови еротски мотиви изузетно су нам важни, јер, иако невелики својим обимом, они представљају важну одскочну даску за тумачења позиције жене у овој аутобиографији, а на који начин једно такво тумачење може да функционише, надамо се успешно, показали смо у овом делу рада.

Жена као блудница

Када је реч о жени као блудници, у ову категорију можемо сврстати све жене прељубнице које се појављују у овој аутобиогрфији. Њих је неколико, а међу њима се посебно издваја Амалија Безег – супруга Саве Текелије. Брак Амалије Безег и Саве Текелије, иако је формално трајао 16 година, суштински је окончан много пре коначног развода. Њихов брак био је испуњен скандалима, прељубом, различитим сплеткама и изузетно дугим и скупим разводом. Иако Амалија Безег није једина прељубница која се појављује у оквиру дела *Описаније живота мога* за потребе нашег рада одлучили смо да се бавимо анализом њеног појављивања у датом

делу, управо због тога што се Амалија Безег успоставља као антипод Марти Текелији.

О мотивима женидбе Саве Текелије писали смо у делу рада који се бавио позицијом жене као мајке у његовој аутобиографији. Као што смо већ напоменули, одлуку о женидби Сава Текелија је донео оног тренутка када је крај лозе породице Текелије био све извеснији. Улазак у брак са Амалијом Безег Сава Текелија објашњава жељом да оконча потрагу за будућом супругом – „Видили смо девојку, мени није по вољи била, али ми се досадило ходити пак рекао, узећу је да се смирим" (Текелија 1989: 170). Њихов брак, брачну постељу и све скандале који су овај брак обележили Сава Текелија у потпуности разоткрива у својој аутобиографији. Читаоца своје аутобиографије Сава Текелија не држи даље од своје брачне постеље, већ без икакве цензуре пише и о овом аспекту своје брачне заједнице. Као највећи скандал, сам Сава Текелија истиче полну болест коју је добио од своје супруге. Уследели су покушаји Амалијиног излечења, али безуспешно. Крај свог брака Сава Текелија објашњава извесношћу да у том браку никада неће доћи до рађање деце. Иако је био свестан прељуба које је Амалија Безег чинила за време њиховог брака – „Ја сам приметио кад сам из цркве долазио да сам виђао официре око мога дома" (Текелија 1989: 175) – Сава Текелија се у каснијем опису њихове бракоразводне парнице најмање осврtао на те прељубе. Као што смо већ навели, Сава Текелија се кроз опис тог брачног краха највише осврће на Амалијину немогућност да му подари наследника, а када је реч о самом чину прељубе, као оно неморлано Сава Текелија не истиче сам тај чин, већ чињеницу да је оболела од полне болести Амалија свесно „друге људе опоганила" (Текелија 1989: 190).

Да би се овакав однос Саве Текелије према Амалији Безег и њиховом браку што боље разумео, морамо, само укратко, објаснити специфичан однос који Сава Текелија показује према прељуби у свом делу *Описаније живота мога*. Наиме, Амалија Безег није једина прељубница која се појављује у Текелијиној аутобиографији. И Катарина Велика, руска царица, једна је од прељубница која се у овој аутобиографији појављује, а поред тога, многобројни су и описи различитих љубавних афера које је ова славна царица имала. Ипак, те њене љубавне авантуре Сава Текелија никада није описивао кроз моралну призму. Дакле, и када пише негативно о прељуби или прељубници, он то негативно не налази нужно у самом чину прељубе. Већ смо објаснили да је својој неверној супрузи Сава Текелија много више замерио чињеницу да је и многе друге људе својом болешћу заразила, а највише од свега, истакли смо, замерио јој је немогућност рађања наследника породице Текелија. Ова наша анализа показује да у контексту две важне патријархалне норме – верност жене и жена као мајка – Сава Текелија несумњиву предност даје мајчинству. Овако третирање

патријархалних норми у аутобиографији *Описаније живота мога,* јасно показује на постојање флуидности у примени одређених патријархалних норми код самог Саве Текелије. Та флуидност умногоме зависи од припадности повлашћеном друштвеном слоју. То значи да виша позиција на друштвеној лествици значи већа флуидност у примени патријархалних норми, а управо је таква ситуација и у делу *Описаније живота мога* Саве Текелије.

На почетку овог дела рада навели смо да се Марта Текелија и Амалија Безег успостављају као антиподи, а да бисмо овај део рада привели крају, остаје нам да закључимо да се Марта Текелија упоставља као лик идеализоване мајке, док се Амалија Безег успоставља као омражена блудница. Ипак, да би се ове две позиције што боље разумеле, иако постављене у контрасту, неопходно је посматрати их заједно, што смо у оквиру овог нашег рада и учинили.

Закључак

Као што је сад већ сасвим јасно, за потребе овог рада издвојили смо четири позиције које жена заузима у аутобиографији Саве Текелије. То су жена у сфери јавног, жена као млада, жена као предмет пожуде и жена као блудница. Сваки од ових аспеката показао нам се као изузетно индикативан када се говори о патријархалним нормама и њиховом примењивању у оквирима српског друштва у Хабзбуршкој монархији с краја 18. и почетка 19. века. Поред тога, бавећи се овим позицијима кроз овај рад проговорили смо и о мотиву еротског, мотиву прељубе, мотиву мајчинства, који су се за тумачење и разумевање аутобигорафије *Описаније живота мога* показале као изузетно значајне. Када је реч о патријархалним нормама, показали смо да се оне у случају Саве Текелије успостављају као изузетно флуидне и да је њихова примењиство уско везана са његовом припадношћу вишем друштвеном слоју. Као једна од патријархалних норми која се доследно подражава у овом делу јесте императив за жену да постане мајка. Када је реч о еротским мотивима, кроз овај наш рад показали смо да су они блиско повезани са женом и женским телом, а да непостојање било какве цензуре представља успостављање линије додира Текелијине аутобиографије са актуелним токовима ондашње српске књижевности – еротиским песмама из грађанских песмарица.

Жена, као вечита инспирација многих аутора, и у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелије показала се као носилац различитих мотива. Идеја овог рада била је да се наговесте све оне теме којима се можемо бавити уколико се бавимо позицијом жене у аутобиографији *Описаније живота мога* Саве Текелија. Неке од тих тема су патријархалне норме и однос аутора према истим, тема мајчинства, мотив прељубе,

мотив еротског итд. Важност бављења овим темама лежи у могућности да се кроз њих Сава Текелија и његова аутобиографија приближе модерном читаоцу и истраживачу.

Литература

Брадић 2010: Н. Брадић, Патриотизам као врлина, у: В. Симић, С. Мишић, *Сава Текелија: велики српски добротвор*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Дамјанов 2005: С. Дамјанов, *Грађански еротикон:еротске странице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Нови Сад: Stylos.

де Ман 1988: П. де Ман, Аутобиографија као раз-обличење, у: Књижевна критика: часопис за савремену југословенску књижевност, Београд: Књижевни клуб „Обелиск", год. 19, бр. 2, 119-128.

Ераковић 2019: Р. Ераковић, *Дневник читалачких искушења*, Нови Сад: Матица српска.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos art.

Растегорац 1989: И. Растегорац, Ватра и вода препјатствија Сави Текелији, у*:* С. Текелија, *Описаније живота мога*, Београд: Нолит.

Русе 1995: Ж. Русе, *Нарцис романописац: оглед о првом лицу у роману*, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Столић, Макуљевић 2006: А. Столић, Н. Макуљевић, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до Првог светског рада*, Београд: Clio.

Текелија 1989: С. Текелија, *Описаније живота мога*, Београд: Нолит.

Тимотијевић 2006: М. Тимотијевић: *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Clio.

Форишковић 1985: А. Форишковић, *Текелије: војничко племство XVIII века,* Нови Сад: Матица српска.

Форишковић 1989: А. Форишковић, Биографска белешка у: С. Текелија, *Описаније живота мога*, Београд: Нолит.

THE POSITION OF WOMEN IN SAVA TEKELIJA'S AUTOBIOGRAPHY *OPISANIJE ŽIVOTA MOGA*

S u m m a r y

This paper deals with the analysis of the position of women in the autobiography Opisanije zivota moga written by Sava Tekelija. In this paper, four positions that a woman occupies in the autobiography *Opisanije života moga* written by Sava Tekelija are described. The work analyzes women in the public sphere; women as mothers, women as objects of lust, and women as harlots. Through the analysis of the position of woman in this autobiography, it is possible to talk about the erotic discourse in the autobiography *Opisanije života moga*, about the position of women in the patriarchal society of this

era, about female sexuality, as well as about the motive of adultery. With reference to traditional culture, this paper shows the influence of that culture on the portrayal of women in this autobiography. The work also answers the question of which patriarchal norms were imitated and to what extent they were destabilized. The woman, as the eternal inspiration of many authors, also proved to be the bearer of various motives in the autobiography *Opisanije života moga* by Sava Tekelija. The idea of this work is to hint at all those topics that can be researched if we deal with the position of women in the autobiography *Opisanije života moga* written by Sava Tekelija.

Key words: Sava Tekelija, Serbian literature of the 19th century, female characters, eroticism, patriarchy

Natalija V. Lekić[1]
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
student doktorskih studija

INTERTEKSTUALNA I KOMPARATIVNA ANALIZA ORIGINALA I PREVODA PESME „280“ EMILI DIKINSON

Poezija Emili Dikinson je kompleksna i hermetična i kao takva veliki je izazov za prevodioce. Pošto prevod podrazumeva tumačenje pesme, veoma je bitno da to tumačenje bude usklađeno sa smislom same pesme, pri čemu se termin smisao vezuje za teoriju Mišela Rifatera. On smatra da pesnički tekst ima konačno i stabilno značenje, te stoga Rifater formuliše svoj metod analize koji se temelji na konceptu interteksta odnosno intertekstualnosti u poeziji. Intertekst je neodvojivi deo pesničkog teksta, a krajnji cilj tumačenja pesme jeste formulisanje matrice kao njenog redukovanog smisla. Matrica je ona nepromenjiva struktura pesme do koje se dolazi preko njenih varijanti, odnosno „negramatičnosti“ u okviru same pesme. Negramatičnosti predstavljaju prepreke koje se opiru mimezi, te se mogu prevazići jedino pomoću intertekstualnih asocijacija. Zadatak ovog rada će zato biti pronalazak konkretnog smisla, odnosno matrice pesme 280 Emili Dikinson preko negramatičnosti i interteksta, a zatim i analiza i evaluacije prevoda u svetlu matrice.

Ključne reči: Mišel Rifater, matrica, negramatičnost, intertekst, prevođenje

1. Teorijski uvod: Rifaterov intertekstualni metod tumačenja

Intertekstualnost kao pojam predstavlja široko polje koje zahvata mnoge teorijske pravce. Mada je on kao takav nastao u okrilju poststrukturalizma u čijim teorijama se naglašava nemogućnost konačnog značenja, Mišel Rifater

[1] Kontakt podaci (Email): mauricia.rock@gmail.com

svoju teoriju intertekstualnosti koristi kao metod tumačenja koji garantuje da je ono stabilno i tačno. Za razliku od poststrukturalista koji „usmrćuju autora“ kako bi na scenu izveli čitaoca kao izvor smisla, Rifater pak za izvor uzima samo delo. Međutim, čitalac zauzima veoma važnu ulogu jer se kroz proces čitanja otkriva struktura odnosno smisao samog teksta. Zato ga Grejam Alen (Graham Allen) smešta među strukturaliste, ali tako da je njegova teorija u dijalogu sa poststrukturalizmom, semiotikom, psihoanalizom i teorijom čitanja (Allen 2000: 115).

U okviru svoje teorije Rifater posebnu pažnju posvećuje tumačenju poezije. Polazeći od toga da su prevodi, odnosno prepevi ujedno i osobena tumačenja, te da Rifater zastupa da pesnički tekst ima svoje konačno i tačno značenje, ovaj rad vodeći se njegovom metodom analizira pesmu u originalu kako bi ustanovio da li prepevi odgovaraju matrici originala ili odstupaju od nje. U tu svrhu odabrana je pesma Emili Dikinson, poznata pod brojem 280[2], koju su na srpski preveli: Marko Vešović i Jasna Levinger[3], Ivan V. Lalić[4], i Aleksandar Šurbatović[5]. Ono što odlikuje poeziju Emili Dikinson jesu kompleksnost i hermetičnost što je čini veoma teškom za tumačenje i samim tim prevođenje. No, pre same analize veoma je bitno upoznati se sa glavnim postulatima njegove teorije i metodom tumačenja u narednom delu ovog rada.

Od posebnog značaja za ovaj rad je i delo Kornelija Kvasa *Intertekstualnost u poeziji* koje je jedna iscrpna studija Rifaterove teorije pesništva. Kvas uočava tri teorijske faze Mišela Rifatera: 1. stilistička faza; 2. semiotička faza; 3. intertekstualna faza (Kvas 2006: 12-16). Sa svakim sledećim periodom, Rifater nadograđuje svoje shvatanje poezije. Iako postoje koncepti koje Rifater u potpunosti napušta u kasnijim fazama, on ipak zadržava neke od ranijih osnovnih pretpostavki.

Tokom prve stilističke faze Rifater se oslanja na postulate ruskog formalizma i recepcionističke kritike. U okviru recepcionističke kritike Rifater pronalazi svoj način da poveže tekst i čitaoca. No, Rifaterova dijada kao što je to u uvodu nagovešteno nije ista kao Bartova. Poststrukturalista Rolan Bart u svom manifestu „Smrt autora“ podriva ideju pisca kao izvora značenja, a upražnjeno mesto upotpunjuje čitaocem koji zbog svoje raznolikosti ne može doći do konačnog značenja. Sa druge strane, Rifater smatra da glavnu ulogu u proizvodnji značenja ima sam tekst, te i da on budući jedinstven može uputiti čitaoca do tačnog značenja.

Još jedan od temelja Rifaterove teorije je i nereferencijalna funkcija poezije iz koje sledi i njena autonomija izvedena iz Jakobsonove koncepcije

[2] Numerisanje pesama odgovara numerisanju pesama na engleskom u okviru zbirke Tomasa Džonsona: Johnson, T. H. (Ed.). (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston: Little, Brown and Company.

[3] Levinger, J. i Vešović, M. (prev.) (1988). *Poezija/Emili Dikinson*, Sarajevo: Svjetlost.

[4] Lalić, I. (prev.)(1988?). *Pesme,* Beograd: Književne novine.

[5] Šurbatović, A. (prev.) (2016). *Ja sam niko! A ti, ko si?,* Beograd: Mali vrt.

govornog događaja koji pretpostavlja postojanje sledećih elemenata i funkcija jezika: pošiljaoca poruke (emotivna funkcija), primaoca poruke (konativna), kontakt između njih (fatička), sama poruka (poetska), vanjezički kontekst (referencijalna), jezički kod (metajezička funkcija). Prema Jakobsonu usmerenost na poruku odlika je poezije, a kako čitalac nema direktan pristup samom autoru, on se jedino može okrenuti tekstu kao izvoru smisla jer „reči u poeziji dobijaju autonomnu vrednost u odnosu na druge vrste jezika" (Kvas 2006: 36).

Rifater dalje povezuje recepcionističku kritiku sa ruskim formalizmom odnosno konceptom literarnosti, te kao svoj cilj u ovom prvom periodu postavlja „otkrivanje literarnosti teksta kao odnosa između teksta i čitaoca" (Kvas 2006: 20). Konačno, u okviru svoje stilističke faze on nastoji da poput strukturalista dođe do apstraktne strukture pesničkog jezika odnosno do, kako to Rifater naziva, matrice/invarijante pesme. Pa ipak, on pristupa tekstu koristeći stilističku analizu koja se za razliku od pojma matrice/varijante neće zadržati u narednim periodima.

U drugoj, semiotičkoj fazi, Rifater se bliži potpunijoj teoriji intertekstualnosti, a nastaje i veoma bitna knjiga iz ovog perioda – *Semiotika poezije* (1978). Glavna odlika ove faze jeste razlikovanje referencijalne (mimetičke) i pesničke (semiotičke) funkcije jezika, a sa tim u vezi je i razlika između značenja (*meaning*) i smisla (*significance*) (Kvas 2006: 62). Interpretacija pesničkog dela zahteva otkrivanje njenog smisla. Nivo mimeze i značenja za Rifatera predstavlja prepreku u otkrivanju ovog dubljeg smisla, ali je ujedno i nezaobilazni deo čitanja jer čitaočevo prihvatanje mimeze predstavlja temelj na osnovu koga se ističu negramatičnosti odnosno prepreke koje će se tek razumeti na drugom nivou čitanja (Riffaterre 1978: 6).

Konkretnije, negramatičnosti predstavljaju kontradiktornosti koje se javljaju na ravni mimeze, ali se na ravni semiotičke funkcije jezika razrešavaju. Veoma bitno je i naglasiti da je kod Rifatera „jedinica značenja sam tekst" (Riffaterre 1978: 6), te su u tom smislu „uzastopne i različite izjave prvobitno registrovane samo kao negramatičnosti, u stvari ekvivalentne, jer se sada pojavljuju kao varijante jedne iste strukturalne matrice" (Riffaterre 1978: 6). Rifater matricu definiše kao „apstraktni princip nikada aktualizovan" (Riffaterre 1978: 13), a između matrice i negramatičnosti nalazi se intertekst, odnosno negramatičnosti se mogu razumeti kao „intertekstualne anomalije, tragovi odsutnog interteksta" (Kvas 2006: 231). Rifaterov koncept interteksta takođe objašnjava i Marko Juvan u svojoj knjizi i to kao: „nedovršeno, fleksibilno mnoštvo tekstova, stilema, fraza, slika, klišea itd., koje čitalac [...] može i mora prizvati u sećanje [...]" (Juvan 2013: 137). Budući da su tekst i intertekst veoma usko povezani, pesma se stoga može definisati i kao jedinstvo teksta i interteksta (Kvas 2006: 64).

Rifater razlikuje tri pravila nastanka pesme koja čitaocu pomažu tokom njenog tumačenja. Pravilo koje se odnosi na proizvodnju poetskog znaka Rifater

naziva hipogramatizacija, a takođe govori i o dva pravila vezana za stvaranje teksta, a to su konverzija i ekspanzija (Riffaterre 1978: 22). Bitno je i naglasiti da se ova pravila, osim što deluju odvojeno, mogu kombinovati tokom nastanka pesme (Riffaterre 1978: 22). Čitalac ova pravila tokom tumačenja uočava i tako započinje proces kojim se uspostavlja hermeneutički krug krećući se u suprotnom smeru od nastanka ili „derivacije“ pesme sve dok istu ne „aktualizuje“ (Kvas 2006: 76).

Hipogramatizacija i sa time povezan pojam hipograma usko je povezan sa matricom pesničkog teksta, odnosno „kako bi se aktivirala poetičnost u tekstu, znak koji pripada hipogramu mora takođe biti varijanta matrice teksta“ (Riffaterre 1978: 23). Prema Rifateru, hipogram je uvek izvan teksta, a razlikuje dve vrste: potencijalni, sličan svakodnevnom jeziku i aktualni hipogram koji se uočava i u drugim tekstovima (Kvas 2006: 80). Rifater govori i o daljoj specifičnijoj podeli hipograma na seme i pretpostavke, klišee, poslovice (maksime) i citate i deskriptivne sisteme.

Hipogram u formi seme Rifater povezuje sa originalnom koncepcijom književnog neologizma, koji čitalac percipira upravo kao „značenjsku anomaliju“ odnosno negramatičnost u pesničkom tekstu (Kvas 2006: 87). Čitalac u ovom slučaju ima zadatak da dekodira konotacije i denotacije negramatičnih reči kako bi aktualizovao odgovarajuću semu i tako otključao ekvivalentne forme u okviru teksta. Hipogram u formi pretpostavke jednostavnije rečeno „pretpostavlja intertekst“ (Kvas 2006: 86), ali to su i reči „većeg semantičkog naboja“ koje „poseduju metaforičnu i metonimijsku funkciju“ posredno upućujući na svoje glavno značenje (Kvas 2006: 91).

Klišei, poslovice i citati, kao hipogrami upućuju na žanr iz kojeg su potekli, dok deskriptivne sisteme Rifater definiše kao „mrežu reči međusobno povezanih oko reči-jezgra, u skladu sa sememom tog jezgra“ (Riffaterre 1978: 39), a Kvas dodatno definiše kao „mrežu konvencionalnih asocijacija koje se u svesti čitaoca vezuju za neku reč ili izraz“ (Kvas 2006: 101).

Ekspanzija je u svom najjednostavnijem obliku zapravo „pojačavanje izražajnosti izraza opširnim opisivanjem, posmatranjem predmeta sa raznih gledišta, dodavanjem sinonimnih reči, čime se smisao iskaza produbljuje i obogaćuje“ (Kvas 2006: 105). No, putem ekspanzije „formiraju se tekstualni znaci i tekstovi, te su stoga glavni stvaraoci smisla“ (Riffaterre 1978: 47). Tekstualni znaci predstavljaju „znake koji stoje umesto čitavog teksta“ (Riffaterre 1978: 174), a mogu se shvatiti jedino preko poznatog interteksta. Između ostalog, ekspanzija matrice dovodi do paralelizma čime se omogućava i primena principa ekvivalentnosti koji je Rifateru poznat još iz prve stilističke faze.

Pravilo konverzije je za Rifatera preobražavanje konstituenata rečenice-matrice istim faktorom (Kvas 2006: 116). Ova modifikacija se odnosi na konverziju vredonosne orijentacije pozitivno-negativno, ili ukoliko je hipogram negativan smisao će biti pozitivno vrednovanje tekstualne semiotičke jedinice, a negativno ako je hipogram pozitivan (Kvas 2006: 117).

Poslednji intertekstualni period predstavlja zrelu teoriju pesništva u kojoj Rifater zbraja sve najbitnije postavke iz prethodnih perioda. Rifater izdvaja šest postulata odnosno univerzalija literarnosti, i to: 1. negramatičnost ili katahrezu; 2. monumentalnost; 3. artificijelnost; 4. predstavljanje; 5. tekstualnost; 6. intertekstualnost (Kvas 2006: 175).

Prva univerzalija negramatičnosti odnosi se na osobinu poezije da pruža mimetičkom čitanju otpor upućujući čitaoca na semiotičko čitanje pesničkog teksta. Putem univerzalije monumentalnosti Rifater nastoji da ukine istorijski kontekst jer „monumentalnost uspeva da tekst učini upadljivo i izrazito samodovoljnim, samim tim isključujući potrebu za pozivanjem na autorove namere ili nebitni, nestali kontekst iz vremena kada je delo nastalo" (Kvas 2006: 192). Artificijelnost Rifater objašnjava kao sukob čitaočeve memorije i memorije samog teksta pri čemu se javlja dijalektički odnos čitaoca i teksta tokom kojeg se menja interpretacija teksta.

Četvrta univerzalija – predstavljanje – povezana je sa mimetičkim nivoom čitanja, odnosno učinkom uverljivog ili verovatnog kao da pesma govori o spoljašnjem svetu. Sa druge strane, univerzalija tekstualnosti odnosi se na onu drugu ravan čitanja, kada se pesnički tekst shvata kao zatvorena i konačna celina koju čine tekst i intertekst, pa samim tim tekstualnost omogućava da čitalac započne potragu za konačnim smislom pesničkog teksta. Napokon, intertekstualnost kao univerzalija pored toga što poput tekstualnosti podrazumeva „semiotičko jedinstvo teksta i interteksta", takođe predstavlja „hermeneutičko sredstvo" koje omogućava „otkrivanja smisla pesme, i to naročito u pesmama gde je realnost naizgled 'prikrivena', a veza s vanjezičkom stvarnošću nejasna i oskudna" (Kvas 2006: 215).

Pored ovih univerzalija, u trećoj fazi, Rifater unosi promene u okviru terminologije, odnosno on izbegava korišćenje hipograma koristeći pojam 'intertekst'. Shodno tome, namesto aktualnog i potencijalnog hipograma, Kvas zaključuje da je i pojam interteksta takođe razložen na potencijalni intertekst i aktualni intertekst (Kvas 2006: 216). Kvas napominje takođe da Rifater razlikuje još tipova intertekstualnosti, i to komplementarni, intratekstualni i posredovani tip intertekstualnosti. Prvi i drugi tip podrazumevaju „direktan, književni, aktualni tekst", dok posredovani tip podrazumeva potencijalni intertekst (Kvas 2006: 226). Razlika između komplementarnog i intratekstualnog tipa je u tome što, dok oba tipa dele deo leksike ili sintaksu sa intertekstom, komplementarni razumemo kao odnos antonimije, dok intratekstualni kao odnos sinonimije.

Konačno, može se zaključiti da je teorija intertekstualnosti Mišela Rifatera moćno sredstvo za razumevanje složene i hermetične poezije kakva je poezija Emili Dikinson. Opisavši različite odnose između pesničkih elemenata u tekstu i intertekstu, Rifater uspeva da zađe u dubinsku strukturu pesničkog teksta. Poezija Emili Dikinson se smatra hermetičnom jer obiluje upravo onime što Rifater naziva negramatičnostima. Njena poetičnost se takođe ogleda i u tome što upravo zbog učestalih negramatičnosti brzo navodi čitaoca da

pređe sa ravni mimeze na ravan semioze u potrazi za smislom. Mnogobrojne pesme koje je Dikinson ostavila iza sebe odslikavaju njeno shvatanje života, te se između ostalog mogu posmatrati kao jedna dugačka pesma upućena svetu, ili kako ona kaže u jednoj pesmi: „Ovo je moje pismo Svijetu / Od koga mi pismo neće doći“[6]. Upravo je iz ovog razloga njena poezija najbolji intertekst pojedinačnoj pesmi prilikom analize. Iz ovoga sledi da se tokom čitanja primenjuje hermeneutički krug, odnosno kako bi se razumeo deo, mora se razumeti i celina, i obrnuto celina preko dela. Rifaterov metod koji podrazumeva hermeneutičko čitanje tekst-intertekst samim tim savršeno odgovara kao metod čitanja. Kako je krajnji cilj analize poezije da se dopre do matrice pesme, u ovom radu nastojaćemo da primenjujući metode koje je formulisao Rifater dopremo do matrice pesme 280 Emili Dikinson, poznate i kao „Osetih Pogreb u svom Mozgu“.

2. Analiza: pesma Emili Dikinson broj 280

I strofa

I felt a Funeral[7] in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading – treading – till it seemed
That Sense was breaking through –
(Johnson 1960: 128)

**

Osjetih Pogreb, u svom Mozgu,
A Žalobnici uzvrzmani
Gaze – i gaze – sve dok ne bi
Ko da moj Um se probi van -
(Vešović, Levinger 1988: 72)

**

Osetih pogreb u svom umu
I žalobnika korak da se
Vrzma i stupa, stupa, sve dok
Ne bi ko svest da probija se.
(Lalić 1988?: 83)

**

Osetih Pogreb u svojoj Glavi,
I ožalošćeni su tumarali tu
Sve vreme hodajući unaokolo –
Dok Svest ne iskrsnu -
(Šurbatović 2016: 22)

[6] Pesma 441, prev. M. Vešović, J. Levinger (1988:119)

[7] Autor ovog rada podvlači reči jer se prilikom analize te reči razmatraju kao negramatičnosti.

Jedna od prvih negramatičnosti sa kojom se čitalac susreće jeste u prvom stihu, odnosno lirski subjekt govori o pogrebu koji se odvija u njegovoj glavi. Postavlja se pitanje kako je moguće *osetiti* pogreb, te se shodno tome nameće želja da se odgonetne ova zagonetka. U prevodima leksema *brain* koju vidimo u prvom stihu različito je prevedena i to kao: *Mozak* (Vešović, Levinger), *um* (Lalić) i *Glava* (Šurbatović). U poslednjem stihu, zanimljivo, nalazi se leksema *sense* koju prevodioci prevode kao *Um* (Vešović, Levinger) i *svest* (Lalić, ali i Šurbatović kod koga je leksema pak kapitalizovana).

Odgovarajući aktualni intertekst za ovaj stih i naše razumevanje lekseme *brain* čime otpočinjemo interpretaciju je pesma 632 u kojoj se ista leksema pojavljuje. U tom smislu *brain* nam služi kao interpretant odnosno hipogram u vidu seme. U pesmi 632, leksema *brain* se poredi sa nebom i morem, pri čemu je ona šira od prvog i dublja od potonjeg, te samim tim leksema *brain* u okviru poetike Emili Dikinson označava nekakav prostor. Shodno tome, najbolji je prevod Vešovića i Levinger jer se leksemom *Mozak* naglašava organ kao nešto materijalno, te je on tačnije zatvorena prostorija u okviru koje se nalazi nematerijalni *Um/Svest* odnosno intelektualni kapacitet čoveka. Između ostalog, treba uzeti u obzir i to da je pesnikinja i sama mogla da izabere leksemu *head* (=*glava*) umesto odabrane lekseme *brain* (=*mozak*). Takođe, uočava se da koračanje ožalošćenih podseća na *Um*/*Svest* koja se probija da izađe iz prostorije *Mozga* od silne gužve koja je nastala. Usled principa ekvivalencije *Um/Svest* isti je kao i žalobnici koji svojim nemirnim, i reklo bi se silnim koračanjima prete da naprave procep u *Mozgu*. Sam glagol *break through* u značenju 'probiti se kroz barijeru', s tim da je ta fizička barijera ovde mozak dovodi do potencijalnog interteksta, odnosno do engleske fraze *to crack one's brain* (bukvalan prevod 'razbiti mozak') sa značenjem 'poludeti'. U srpskom možemo govoriti o 'probijanju mozga', odnosno o dešavanjima koja se iritantno iznova i iznova ponavljaju što je svakako slučaj i u originalu. Kada je u pitanju izbor između lekseme *Um* i lekseme *Svest* i jedna i druga mogu odvesti do relevantnih fraza kao što su to 'sići s uma' i 'ne biti pri čistoj svesti' sa značenjem 'poludeti'. Međutim, ne postoji tako jasan potencijalni intertekst kao što je to u originalu.

Krajnji utisak ove strofe je zato želja da se izađe iz sopstvenog *Mozga* odnosno sopstvene glave usled komešanja koje se u njoj odvijaju i koje preti da lirski subjekt dovede u stanje ludila. I ako se u srpskom intertekstualna veza ne može verno aktualizovati, prevod Aleksandra Šurbatovića najviše odskače u aktualizaciji utiska jer izbor lekseme *iskrsnuti* sa značenjem 'naglo se pojaviti' sugeriše da se *Svest* tek tada pojavila.

II strofa

And when they all were seated,
A Service, like a Drum –
Kept beating – beating – till I thought
My Mind was going numb –
(Johnson 1960: 128)

A kad sjedoše, svi, Obred je
Poput Bubnja – stao da bije –
I bije sve dok ne pomislih
Da moja Pamet obamrije –
(Vešović, Levinger 1988: 72)

**

A kada svi su posedali
Ko bubanj stade obred neki
Da tutnji, tutnji, pa pomislih
Da će mi pamet obamreti.
(Lalić 1988?: 83)

**

I kad su se smestili svi,
Opelo, kao Doboša bum,
Odzvanjalo je jako – dok ne osetih
Da koči mi se um –
(Šurbatović 2016: 22)

U drugoj strofi žalobnici se smiruju, samo da bi umesto njih buku stvarao bubanj kao deo pogrebnog obreda. Ovoga puta umesto želje da se pobegne nastupa *obamrlost pameti* (Vešović i Levinger i; Lalić) odnosno *kočenje uma* (Šurbatović). Ako se vratimo na prvu strofu i prvi stih u kome nalazimo leksemu *Funeral*/*Pogreb*, a imajući sada u vidu i drugu strofu, shvatamo da reči koje se pojavljuju ovde nisu sasvim slučajne. U pitanju je hipogram u vidu deskriptivnog sistema u čijem je jezgru leksema *smrt*. Leksema *Pogreb* iz prve strofe zato predstavlja reč deskriptivnog sistema koja funkcioniše kao metonimija reči-jezgra 'smrt'. Konkretno u ovoj stofi leksema *numbness* u značenju 'odsustvo osećaja' se u engleskom koristi kako bi se opisalo fizičko, ali i psihičko stanje *ukočenosti*/*obamrlosti* u ovom slučaju *Uma*/*Pameti.* Ponovnom primenom principa ekvivalencije, deskriptivni sistem reči-jezgra 'smrt' podrazumeva 'odsustvo života', te dovodi u vezu sa 'odsustvom osećaja' (*numbness*), odnosno u prevodima 'odsustvom svesti' (*obamrlost*) ili 'gubljenje pokretljivosti' odnosno gipkosti uma (*kočenje*). Budući da smo već uočili prve paralelizme možemo zaključiti da prve dve strofe predstavljaju primer pravila ekspanzije.

Kada je u pitanju utisak strofe, ponavljanje zvukova pogrebnog bubnja dovodi lirskog subjekta do nemogućnosti da oseća i misli. I dok prevod Vešovića i Levinger, kao i prevod Lalića govore o *obamrloj pameti* što podrazumeva 'gubitak svesti', a sa time i nemogućnost osećanja i mišljenja, Šurbatovićev prevod unosi sopstvene negramatičnosti. Kao što smo već napomenuli, Šurbatović se odlučuje na prevod *ukočeni um* kako bi aktualizovao potecijalni intertekst koji bi čitaoca uspešno doveo do deskriptivnog sistema reči-jezgra 'smrt'. Međutim, stvara se kontrast između *iskrsnule svesti* u prethodnoj strofi i *ukočenog uma* u

drugoj. Rekonstrukcijom govora lirskog subjekta, Šurbatovićev prevod kao da nagoveštava da su žalobnici možda čak i probudili *Svest* koja je od siline koraka morala da se pojavi u glavi lirskog subjekta iz nekakvog dubokog sna, samo da bi se u drugoj strofi *Um* ukočio od zvonjave bubnja. Ono što možemo da zaključimo jeste da slika 'pojavljivanja' *Svesti* u pesmi koja u originalu nema takvu sliku ne aktualizuje dovoljno dobro sled psihičkog stanja lirskog subjekta: 1. želja da se izađe iz sopstvene glave; 2. kako ne može izaći iz svoje glave, lirskom subjektu je jedini spas umna otupelost.

Treba takođe dodati da u originalu lirski subjekt pokušava približiti adekvatnim opisima osećanja koristeći fraze *till it seemed* (dok se ne učini), *till I thought* (dok ne pomislih), ali ta osećanja ne odgovaraju sasvim onome što se zaista oseća. Ova nemogućnost da se osećanja jasno opišu mogu nas odvesti do aktualnog interteksta, odnosno pesme Emili Dikinson poznate kao pesma 510. U ovoj pesmi lirski subjekt pokušava da opiše osećaj sličan smrti, a ne istinsku smrt. I ovde se Šurbatovićev prevod razlikuje, odnosno dok je u ostalim prevodima nijedno od ovih opisa psihičkog stanja nije realizovano, kod Šurbatovića ono jeste (*svest [...] iskrsnu*; *[...]osetih da koči mi se um*).

III strofa

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
The Space - began to toll,
(Johnson 1960: 128)

**

A kad čuh da Kovčeg dižu
I kroz Dušu mi škripe one
Iste Olovne Čizme, opet,
Prostori tada – staše da zvone,
(Vešović, Levinger 1988: 72)

**

A tada čuh da dižu kovčeg,
I kroz dušu mi istih onih
Olovnih čizmi začuh škripu;
Tad prostor započe da zvoni,
(Lalić 1988?: 83)

**

I onda čuh kako podižu kovčeg
I u svojoj duši škripanja,
Opet je od tih Čizama Olovnih
Prostor počeo da odzvanja,
(Šurbatović 2016: 22)

U trećoj strofi se pogreb nastavlja, te sada ožalošćeni podižu kovčeg kako bi ga odneli na mesto počinka. Mozak, odnosno glava u poetici Emili Dikinson predstavlja kuću. Kao intertekst za poetsku sliku glave kao kuće služi nam pesma poznata kao pesma 670 u kojoj lirski subjekt poručuje da čovek ne mora biti ukleta kuća kako bi video duha jer mozak ima svoje 'hodnike' u kojima postoji dovoljno prilika da se sa unutarnjim svojim duhom susretne. Iz ovog interteksta dalje zaključujemo da su ožalošćeni i čitav pogreb zapravo manifestacija unutarnjih 'duhova' odnosno strahova i nemirnih misli koji nastanjuju njen um, ali nad kojima ona nema kontrolu.

Ako su ožalošćeni svojim koracima u prvoj strofi uneli nemir u um lirskog subjekta, sada kada su podigli kovčeg njihova stopala postaju sve teža te su sada *boots of lead*, odnosno *olovne čizme*. Lirski subjekt sada čuje škripu, kao da drveni pod podleže pod težinom cipela. Ta škripa odzvanja kroz celu dušu, odnosno lirski subjekt oseća težinu u duši.

Poslednji stih u strofi govori o *prostoru* koji započinje odzvanjanje, pri čemu je taj prostor ništa drugo do *mozak*/*glava* u kome se sada oglašava zvono. Samo zvono se ne pojavljuje ovde, ali glagol *to toll* ili *zvoniti* nagoveštava postojanje zvona, odnosno posmrtnog zvona koje signalizira smrt.

Prevodi ove strofe se suštinski ne razlikuju i sasvim se jasno aktualizuje smisao originala, odnosno primećuje se pojačavanje i ekspanzija matrice koja poredi fizičku i duhovnu smrt.

IV strofa

As all the Heaven were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race,
Wrecked, solitary, here –
(Johnson 1960: 128)
**

Ko da su sva Nebesa – Zvono –
A Biće, samo Sluh ogroman,
Tišina, i ja, Soj čudnovat,
Ovdje, osamno brodoloman –
(Vešović, Levinger 1988: 72)
**

Ko sva nebesa da su zvono,
A sve je jedno uho samo,
A ja i tišina čudna bića
Samotno nasukana amo
(Lalić 1988?: 83)
**

Kao da su se Nebesa pretvorila u Zvono,
I od Bića samo Sluh ostade,
I Tišina i ja, baš smo neka čudna Sorta,
Sami i nasukani, ovde –
(Šurbatović 2016: 22)

U četvrtoj strofi nailazimo zvono koje je nedostajalo u poslednjem stihu prethodne strofe. Sada smo svesni njegove siline jer je njegova zvonjava tako jaka kao da su *Nebesa* jedno veliko zvono. No, i dalje se nalazimo u glavi lirskog subjekta, odnosno kao što je to u pesmi 632 lirski subjekt objasnio – čovekov mozak je u stanju da sadrži prostranstva, pa zašto ne i nebesa. Lirski subjekt se napokon otkriva kao *Uho* u drugom stihu, a zatim se u trećem poredi sa *Tišinom*. Razrešenje negramatičnosti pronalazimo kod Džefrija Simonsa (Jeffrey Simmons) koji se u svom radu bavi funkcijom sluha u poeziji Emili Dikinson. Simons leksemu *wrecked* shvata kao 'razbijeno', pri čemu je ovo stanje rezultat silovitih koračanja ožalošćenih i udaranja pogrebnog bubnja (Simmons 2017: 2). I baš kao što zvuk razbija tišinu, tako zvuci koje opisuje lirski subjekt prete da „razbiju" njegovo duševno stanje, te je u pitanju razrešavanje negramatičnosti putem potencijalnog interteksta. Pa ipak, lirski subjekt ne može, a da ne sluša te užasne zvuke u svojoj glavi, te mu jedino preostaje da samuje sa tišinom u nekom neodređenom *ovde*.

Naši prevodioci, međutim, leksemu *wrecked* prevode u značenju 'onaj koji je preživeo brodolom', odnosno Vešović i Levinger prevode kao *brodoloman*, a Lalić i Šurbatović prevode kao *nasukan*. Međutim, u pesmi u kojoj preovladava deskriptivni sistem reči-jezgra 'smrti' umesto koje metonimijski stoji reč *pogreb*, uvođenje novog deskriptivnog sistema 'morskog putovanja' stvara nove negramatičnosti. Između ostalog, leksema na engleskom *wrecked* u sebi sadrži oba značenja, te se odabirom jednog umanjuje mogućnost rešavanja negramatičnosti. Pa ipak, Vešović i Levinger uspevaju da donekle zadrže dvoznačnost jer *brodolom* podrazumeva 'lomljenje broda' odnosno aktualizuje se paralelizam 'razbijanja mozga' iz prve strofe. Izbor lekseme *nasukan* nije sasvim u stanju da uputi na potencijalni intertekst.

V strofa

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down –
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing – then –
(Johnson 1960: 128)

**

Tad u Razumu puče Daska,
A ja propadah niže, i niže –

Po Svijet smrvih, svakim padom,
Onda – Svršetak znanja stiže –
(Vešović, Levinger 1988: 72)

**

I tad u razumu puče daska,
I ja dublje padah, padah
I po svet zgodih svakim padom,
I znanjem okončah tada.
(Lalić 1988?: 83)

**

I onda se Daska Razuma slomi,
I ja počeh da padam sve niže i niže –
I svakim padom razbijah se o Svet,
I Kraj saznanja tada me – stiže -
(Šurbatović 2016: 22)

U poslednjoj strofi lirski subjekt dostiže svoju granicu i u njemu puca *Daska Razuma*, odnosno on gubi tlo pod nogama. Za razliku od drugih prevodilaca, Aleksandar Šurbatović nam nudi objašnjenje njegovog prevoda sintagme *a Plank in Reason.* Šurbatović vidi „analogiju sa daskom na kojoj osuđenik na smrti stoji na gubilištu čekajući da je dželat izmakne“. Takođe, Šurbatović objašnjava da je pesma neobična jer se „događaj promatra iz vizure pokojnika“. Kako se bližimo samom kraju pesme, možemo zaključiti da lirski subjekt nije pokojnik, već je veoma živ. Zaključujemo da se pogreb dešava mimo volje lirskog subjekta, te je sam pogreb metafora za anksiozne misli koje lirski subjekt čuje. Zbog osećanja koje izazivaju u lirskom subjektu on ih „čuje“ odnosno „oseća“ kao da su sahrana. Tokom prethodnih strofa lirski subjekt oseća nelagodu: želi da pobegne iz svoje glave, nije više u stanju da oseća; teško mu je na duši; priželjkuje tišinu; ali je tišina kao i on razbijena; no sada pod pritiskom razum puca, pri čemu lirski subjekt gubi tlo, odnosno bilo kakvu mogućnost realnog sagledavanja potpuno se predajući iracionalnom.

Dakako, najinteresantniji je poslednji stih koji je interpretiran različito od strane prevodilaca, i to: Vešović i Levinger , kao i Šurbatović prevode da je saznanje dostiglo svoj kraj, odnosno *Svršetak znanja stiže* – (kod Vešović, Levinger) i *Kraj saznanja [...] me – stiže*; dok Lalić prevodi kao *I znanjem okončah tada*. U prvom slučaju prevod nagoveštava kraj mogućnosti saznanja usled nemogućnosti da se mentalne sposobnosti koriste budući da su „mrtve“. Ovakav prevod pojačava paralelizam između fizičke i psihičke smrti pri čemu se ove smrti izjednačavaju. Međutim, i dok čovek na samrti ima nadu da će umiranjem otići na bolji svet, lirski subjekt tu utehu nema. Mentalno propadanje se nastavlja sa svakim novim nastupom ludila. Lirski subjekt ostavlja poslednji stih nedorečenim, te

se postavlja pitanje šta je to doznao o sebi. Kako se kroz čitavu pesmu protežu hipogrami u vidu deskriptivnog sistema, konkretno sistem 'smrti', ne treba zanemariti da se u okviru sistema nalazi i antonim reči-jezgra, a to je leksema 'život'. Za razliku od smrti, život je taj koji je stravičan. To znači da lirski subjekt opisuje pogreb sopstvenog uma, ali je i dalje živ, te matrica pesme, a samim tim i saznanje lirskog subjekta glasi: *Biti poput mrtvaca unutra, a istovremeno živ, strašnije je od same smrti*. Kako je ovo saznanje samo po sebi zastrašujuće, lirski subjekt nije u stanju da ga izgovori jer nema snagu, zahtevajući tako od čitaoca pomoć da on vokalizuje umesto njega.

Suprotno ovome matrica koju Vešović i Levinger, kao i Šurbatović nagoveštavaju jeste nešto jednostavnija: *duševna smrt je poput fizičke smrti,* iz prostog razloga što ne postoji nikakvo saznanje, niti je ono moguće. No, lirski subjekt se koristi prošlim vremenom što kazuje da je ipak svestan i u stanju da opiše prethodno stanje, kao i da nije zapravo duhovno mrtav. Kako se matrica obrušava nakon ovih implikacija, možemo zaključiti da ona ipak nije tačna.

3. Zaključak

Primenom Rifaterove teorije intertekstualnosti u ovom radu postaje jasno koliko je pozicija prevodioca važna. Budući da Rifater smatra da je sam tekst taj koji proizvodi svoje značenje, prevodilac u tom smislu predstavlja preliminarnog intepretatora koji nenamerno nameće sopstveno. To znači da je na drugom jeziku moguće narušavanje originalnog jedinstva teksta i interteksta. U svetlu analize u okviru ovog rada možemo zaključiti da svaki prevod ima svoje nedostatke koji mogu dodatno otežati čitanje pesme na semiotičkoj ravni. Poslednja strofa ponajviše predstavlja momenat razilaženja prevoda sa jedne strane Vešovića i Levinger, kao i Šurbatovića, a sa druge strane Lalovića i to prvenstveno zbog suštinski različitih matrica do kojih su prevodioci došli. I ako pesma započinje opisom osećanja koji su poput pogreba, a odnose se na duševni nemir, suština pesme jeste ne toliko smrt, koliko život strašniji od same smrti, a to je život lirskog subjekta koji proživljava svoju duševnu smrt i ne može ništa da učini da to zaustavi. Posebno je u ovom slučaju bitan poslednji stih koji u originalu deluje dvosmisleno o čemu svedoče razlike u prevodima. Kako su u ovom radu analizirana tri različita prevoda, pri čemu se nedostaci i vrline prevoda jasnije ističu, teorija intertekstualnosti Mišela Rifatera može posebno poslužiti onim prevodiocima koji se late prevođenja velikog broja nikada do sada prevedenih pesama Emili Dikinson na srpski jezik. U tom slučaju, a kako je i u radu dokazano, Rifaterova teorija intertekstualnosti predstavlja odličan instrument koji prevodilačka rešenja sužava, a smisao pesme originala čuva omogućavajući čitaocima da prevedenu pesmu dožive neposredno.

Literatura:

Alen 2000: G.Allen, *Intertextuality,* London and New York: Routledge.
Dikinson 1960: E. Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson,* (T. H. Johnston, ed.). Boston: Little, Brown and Company.
Dikinson 1988: E. Dikinson, *Pesme*. (I. Lalić, prev.), Beograd: Književne novine.
Dikinson 1988: E. Dikinson, *Poezija/Emili Dikinson*. (J. Levinger i M. Vešović, prev.). Sarajevo: Svjetlost.
Dikinson 2016: E. Dikinson, *Ja sam niko! A ti, ko si?* (A. Šurbatović, prev.). Beograd: Mali vrt.
Juvan 2013: M. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
Kvas 2006: K. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd: Zavod za udžbenike.
Rifater 1978: M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press.
Simons, Jeffrey, Dickinson's Ear, *European Journal of American Studies*, Summer 2017. Open Edition Journals, 5.5.2022.

INTERTEXTUAL AND COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ORIGINAL AND TRANSLATED POEM 280 BY EMILY DICKINSON

S u m m a r y

Emily Dickinson's poetry is complex and hermetic and as such is a great challenge for translation. Since the act of translating also includes interpretation, it is very important that the given interpretation is in agreement with the significance of the poem. Significance is a key concept in the theory of Michael Riffaterre and refers to the text as one semantic unit, as opposed to the meaning which implies that the text is a string of successive information units. According to Riffaterre, the poems' significance is accurate and stable. In order to reach this significance, Riffaterre formulates a method of analysis based on the concept of intertextuality or to be more precise of the intertext as the inseparable part of the poetic text. The main purpose of interpretation is the formulation of the matrix i.e. the significance of the poem reduced to a short sentence containing the main idea. The matrix is also the unchangeable structure of the poem which can only be revealed through its variants i.e. „ungrammaticalities“ within the given poem. Ungrammaticalities are hindrances at the level of mimesis (the meaning), and can be overcome only through intertextual associations. This paper sought to formulate the accurate matrix (the significance) of the poem known as 280 by Emily Dickinson by pinpointing its ungrammaticalities and intertexts. It then proceeded to analyze and evaluate three different works of translation in order to highlight the similarities and differences between the original and the said translations.

Keywords: Michael Riffaterre, matrix, ungramaticality, intertext, translation

Jovana Z. Milovanović[1]
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
istraživač-pripravnik

Tara Č. Pešić[2]
Akademija tehničko-strukovnih studija Beograd – Visoka škola elektrotehnike i računarstva, asistent

PEER-TO-PEER LEARNING IN HIGHER EDUCATION IN SERBIA: EXPERIENCES AND PERSPECTIVES AT PHD STUDIES

Peer-to-peer learning and assessment have been recognized in recent years as approaches which stimulate students and encourage them to take an active role in the learning process as opposed to the traditionally passive role students had within classic lectures. The aim of this paper is to consider different facets of peer-to-peer learning on the PhD level and compare theoretical framework with experience of PhD students at the Faculty of Philology. We will present a qualitative analysis of various aspects of peer-to-peer learning the informants encountered during their postgraduate studies. The research takes in consideration the aforementioned experiences in peer-to-peer programs, with a particular emphasis on their experience in "Research Is Back" peer-to-peer workshop on academic writing and research tools. By comparing informants' experiences and existing research on the topic, we wish to analyse the benefits of this approach and its potential for implementation in higher education in Serbia. We believe that offering more peer-to-peer workshops would allow students to gain not only relevant knowledge within their respective field, but also acquire new skills that they can use beyond the scope of traditional PhD studies.

Key words: peer-to-peer learning, academic writing, academic workshops, extracurricular activities

[1] jovana.milovanovic@fil.bg.ac.rs
[2] tarap@gs.viser.edu.rs

Introduction

Peer-assisted learning (PAL) or peer-to-peer learning has been part of the teaching practice at higher education institutions (HEIs) since the early 1980s, to a varying degree. Stemming from Vygotsky's theory of social constructivism (1978), PAL is the contemporary form of "scaffolding" Vygotsky saw as a crucial element of learning activities that help an individual go through the gradual phases of learning. It started off as team work and peer assessment, but has since then evolved into active student engagement in the learning process, both pertaining to gaining knowledge and passing, or sharing, it with peers (Boud & Leed, 2005). HEIs have seen PAL as a mode of personal development in terms of future employability of students. Not only do students benefit in academic terms, but also with regard to non-academic transferable skills which are appreciated in the business world. These include the so-called "soft skills" such as communication, social, organisational and other skills (Topping, 2005). Additionally, PAL supports collaborative work in small groups or pairs in a structured manner which further supports strategic and critical thinking (Williamson & Paulsen-Becejac 2018: 9). Independence improves student performance, giving them a chance to take active part in problem-solving. Finally, PAL often helps to address the emotional needs of students who, in their learning difficulties, may feel lonely, vulnerable or even isolated (Zhao & Kuh, 2004).

This paper, thus, gives better insight into student feedback on PAL, with special emphasis on PhD students, so as to gauge the importance of this approach to the given sample of informants and promote further development of such practice at local HEIs. Its central part consists of quantitative and qualitative data gathered via survey from student informants who took part in "Research Is Back" workshops on academic writing organised at the Faculty of Philology, in accordance with PAL, *by* PhD students *for* students of all levels of studies. The main idea in the study was to compare their general feedback on peer-to-peer programmes and "Research Is Back" workshops in order to draw relevant conclusions on how PAL can be improved for further generations of PhD (and other) students. Structure-wise, this paper begins by laying out the theoretical framework of PAL. It gives an overview of the definitions and the benefits of PAL along with a set of conditions to be met for successful implementation of this approach. It also relies on previous research in the field so as to underline student demand for such programmes. In this way, it aims at providing not only general information about PAL, but also specific information on the study at hand, as well as research results pointing to the positive outcomes of PAL. In the results and discussion sections, the paper presents student responses to survey questions and confirms their need to have PAL activities or programmes integrated in the existing curricula given the fact that a significant number of students recognise its untapped potential.

Peer-to-peer learning

Viewed from different perspectives, peer-to-peer learning is denominated in various ways. Some researchers use the widespread term learning, referring to it as either peer-to-peer learning or peer-assisted learning. Others view it as peer mentoring/mentorship or tutoring (Preston et al. 2014: 54). Although these terms carry slight differences between them, whatever the term used, this way of learning implies a two-way learning activity (Elke 2010: 3) with the acquisition of knowledge and skill through active helping and supporting among status equals or matched companions (Zhang & Bayley 2019: 61). Unlike with the traditional learning context which sets the class dynamics through a master-apprentice relationship where the learner doesn't belong to the same community as the teacher (Lave & Wenger, 1991); (Elke 2010: 2), peer-learning marks a shift in the focus. Instead of providing a hands-on delivery of teaching, the teacher assumes the activities of training peer tutors and ensures the quality of the process, while leaving the rest to the students themselves (Cameron et al. 2015: 271). This means that all the participants in the learning process take an active role and share responsibility for the quality of the learning process.

Prerequisites

In order to set up a non-traditional learning context for a peer-to-peer approach, there are certain prerequisites that need to be met. Firstly, the institution needs to invest in the process itself which necessitates special training and planning (Cameron et al. 2015: 271), just as they would invest in classic learning. Consequently, peer-learning should not be used as compensation for lack of teaching staff (Cameron et al. 2015: 271), but rather as a way to provide a different context for learning with the same institutional aid when it comes to resources. If we take peer-learning on the PhD level as an example, these resources include having logistical and institutional help, having office space that enables peer interaction and investment into development of peer-to-peer learning (Preston et al. 2014: 63). Secondly, it is important that the mentors taking active part in peer-learning possess some personal characteristics that help build a successful relationship between a mentor and a mentee (Zhang & Bayley 2019: 70). As some researchers indicate, successful peer mentors are often resourceful and responsible, effective communicators, confident, adaptable, approachable (Cameron et al. 2015: 271), but also patient, punctual, responsible, knowledgeable, creative, and have great listening skills (Zhang & Bayley 2019: 70).

Benefits and issues

There are numerous benefits of introducing peer-learning in higher education institutions. For instance, this type of learning fosters a supportive

learning atmosphere and allows for a more relaxed and enjoyable learning experience (Cameron et al. 2015: 271). Furthermore, peer-learning often introduces a positive social setting as students perceive that they receive more emotional and esteem support when they manage to develop a better relationship with like-minded classmates in the process (Byl et al. 2016: 303). Taking part in peer-learning also means that the participants on all sides get the opportunity to develop their interpersonal and communication skills and expand qualities such as patience and compassion (Zhang & Bayley 2019: 63).

Despite numerous benefits of peer-learning, this approach can also present some challenges. For instance, this type of learning might lead to students becoming overly reliant on peer support and relinquishing their independence (Zhang & Bayley 2019: 70). Additionally, if the mentors are not properly trained, their lack of knowledge can lead to providing incorrect or misleading information (Zhang & Bayley 2019: 70). Lastly, peer-learning might require extra work and effort for the supervisor (Elke 2010: 8), which is not necessarily taken into consideration when it comes to their overall workload requirements.

Previous research

Based on evidence from previous research, there certainly are more advantages than disadvantages to peer-to-peer learning when all of the previously discussed prerequisites are met. In a study conducted by Cameron at al. (2015: 270), qualitative feedback from both peer tutors and students testifies about the positive experience of peer-assisted learning. Students believe that the lack of staff and large students makes it hard for individual students to get attention at times, which means that there is often little opportunity for student-teacher one-on-one interaction on an issue at hand. On the other hand, traditional teacher-based learning is characterised by what seems to be important to students - expertise and integrity. When teachers teach a class, they are very informative and go into depth about a topic in a structured manner, coming across as professional. This aspect may sometimes be lacking in peer-assisted learning if peer tutors have not gone through sufficient training or simply are not knowledgeable enough. Nevertheless, students feel more inclined towards peer-to-peer work because they enjoy the atmosphere better (which may also be an issue if students are too relaxed), they are consequently not afraid to ask questions and do not fear criticism from someone closer to their age. Similarly, comments from peer tutors participating in the study show that they enjoy providing feedback, being supportive, participating in hands-on activities with students, and, most importantly, teaching peers has inspired them to improve their own skills and think about which area to grow in, professionally.

As opposed to peer-assisted learning between junior and senior students (or graduates) described above, there are also examples of successful peer-to-

peer learning programmes when students are at the same level of studies, as is the case with PhD students, the main focus of our research as well. Preston et al. (2014: 62-63) explain in their study that peer mentorship can be much influenced by social interactions of participants in a PhD programme. The feeling of friendship, or comradery, between the students enrolled in the PhD programme in their study was developed as a result of sharing most of the classes together and simply spending much time in physical proximity to each other in terms of working/learning space within the programme. As a result, all students had the freedom to mentor and be mentored as they saw fit, tailoring the mentoring process to each individual. Inspired by Cullingford (2006: 9) who stated that mentoring is the best when it is reciprocal, they worked interchangeably as mentors or mentees and fostered dynamic relations from which they could flourish academically, adapting the process to their own needs, interests and, relevant to most working PhD students with several life roles, ongoing personal/family circumstances.

Methods

In this article, we examine peer-to-peer learning through the analysis of opinions and experiences related to peer-to-peer workshops of PhD students from the Faculty of Philology, University of Belgrade as well as from feedback from participants of "Research is Back" workshops, held at the Faculty of Philology, University of Belgrade.

The first set of data analysed were collected via a Google form document asking students to choose values on a scale from 1 to 5 based on their opinion on different aspects of peer-to-peer workshops in general. The second set of data comes from a Google form feedback survey and combines multiple choice, scale and open questions regarding their participation in "Research is Back" peer-to-peer workshops. "Research is Back" is a series of peer-to-peer workshops on academic writing and research tools created through a project funded by the U.S. Embassy in Belgrade. The workshops were developed as a result of the project coordinators' positive experiences with peer mentorship at universities abroad. The workshops are offered as an extracurricular activity to PhD students, MA students and final year BA students from the Faculty of Philology (but also other faculties from the field of humanities).

Peer-to-peer workshops general questionnaire

Sample

The questionnaire was filled out by 14 informants, all from PhD studies at the Faculty of Philology, University of Belgrade. The informants received the invitation via social media groups for PhD students to fill out the questionnaire

online using Google forms. The sample comprises 3 first-year students, 3 second-year students, 4 third-year students and 4 students who have been doing their PhD for over 3 years. The majority of the students are doing their PhD in foreign languages studies (9) or foreign literature studies (2) and culture studies (1) and only 2 informants are doing PhD in Serbian language and literature. When it comes to their professional experience, a vast majority of our informants work in education, whether it be in a university setting (4), school setting (2) or private educational centres (3). Exactly half of the informants have over 5 years of professional experience in the field of education. When it comes to participating in the "Research is Back" workshops, 8 informants were not participants of the program, while 6 have taken part in these workshops. It is interesting to note that the majority of informants (12) didn't have any experience in peer-to-peer educations or workshops during their BA/MA studies. None of the informants have experience as mentors in a peer learning environment.

Results

In the questionnaire, informants were asked to rate statements related to peer-to-peer learning on a scale from 0 to 5. Most participants (8) indicated that they strongly agree with the statement that peer-to-peer workshops are useful, while some stated they mostly agree (3 informants) or moderately agree (3 informants). The majority of the participants (7) moderately agree that peer-to-peer workshops help them learn more than traditional lectures would, while 5 of them mostly agree with that and only 2 mostly disagree.

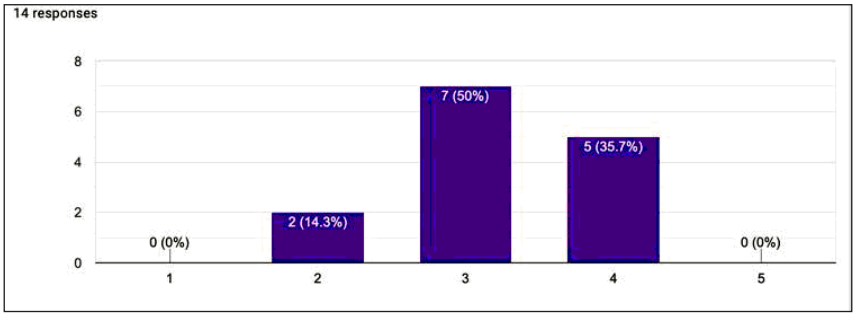


Figure 1. *"I learn more in peer-to-peer learning than in classic lectures"*

When it comes to including peer-to-peer workshops in the curriculum, a large portion of the informants (10) strongly agree that they should be integrated, 3 of them mostly agree and one informant moderately agrees with this statement. When asked whether they enjoy taking part in peer-to-peer workshops as an extracurricular activity, most participants (6) only moderately agreed with the statement, 4 participants mostly agreed, 2 of them strongly agreed while two skipped answering altogether.

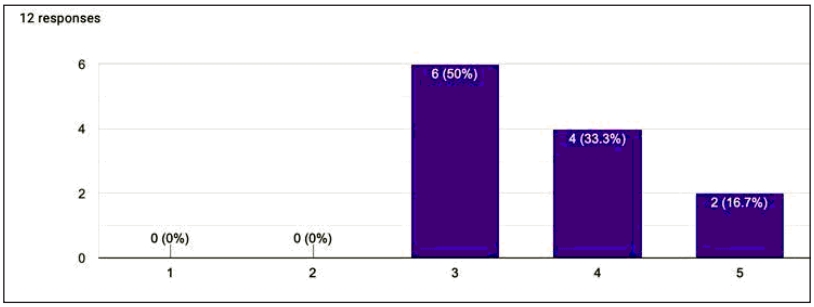


Figure 2. "I am happy to take part in peer-to-peer workshops"

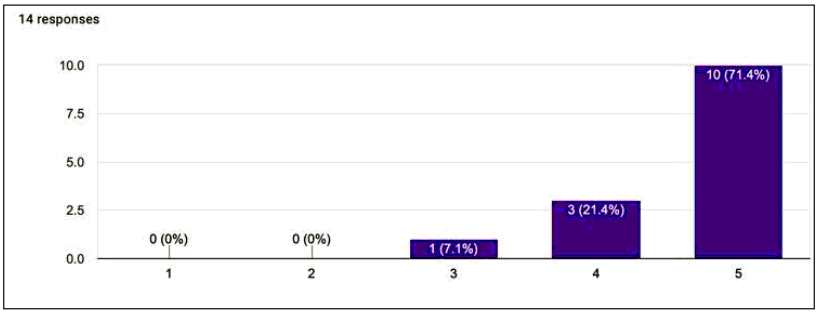


Figure 3. *"Peer-to-peer workshops should be included in the curriculum."*

Lastly, participants were asked about whether they believe there are enough opportunities for participating in peer-to-peer workshops. The same number of participants (4 each) moderately agree with the statement and mostly disagree respectively. Certain participants strongly disagree (3), while 2 mostly agree. One participant chose not to answer this question.

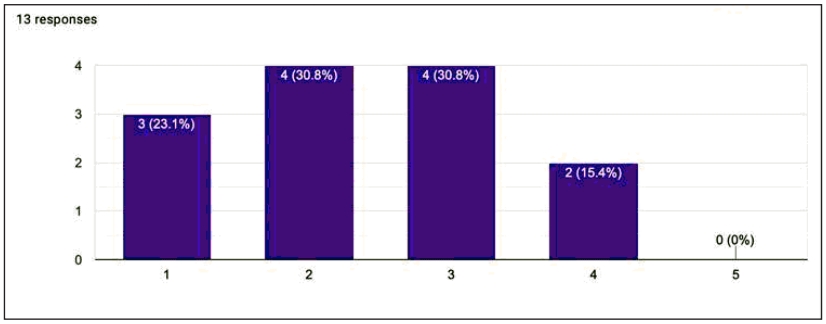


Figure 4. *"There are enough opportunities for taking part in peer-to-peer workshops."*

Research is Back feedback questionnaire

Sample

In order to take a more in-debt and experience-based look at peer-to-peer workshops, we analyzed feedbacks from 8 PhD participants of "Research is Back" project. In total, 8 participants filled in the questionnaire. The majority of participants (5) are year 1 and 2 PhD students, which means they still haven't submitted their PhD topic proposal and are in the early stages of their study programs. Out of the remaining 3 participants, 2 have submitted their PhD topic proposal and 1 above year 2, but still without a topic.

Results

When asked to rate on a scale from 1 to 5 how useful the workshops were, 5 participants gave the highest mark, one gave 4 and 2 gave 2 and the majority of them would recommend workshops to their peers.

Furthermore, in the feedback questionnaire, workshop participants reflected on how their attitudes shifted thanks to the peer-to-peer workshops. In the following segment we will analyse their remarks.

/
I see academic writing and research as easier process now as I feel well eqipped with technical knowledge relating to the structure of the paper, references, etc.
For example, that I'll start writing my articles in a different order, I opened my mind to try new things and be a little less panicky and more open to experiment (:
no
I got a better insight into the technical side but also the motivation for further work
I feel more assured seeing that we have all similar problems, and that we all agree that the PhD is about the constant process of learning and not having to be perfect.
I now understand that smaller steps are crucial and that our thesis is just an initial part of a lifelong academic journey. In addition, I found out that we should already consider ourselves experts in our fields and that what we do does not have to be perfect, but precise.
While it is stated that academic writing is individual work, which I've already known, these workshops showed me that we are a part of community where we can find ask for opinions and exchange ideas with our colleagues.

Table 1. *How has your attitude changed towards academic writing and research? How do you see it differently now?*

/
I plan to submit the paper on the upcoming conference and use the knowledge gained in the process of writing my PhD
Using the useful tools (websites, information, etc) and apply them to my future writing sessions.
In writing articles, PhD thesis, on conferences...
It will realz help me to go with my PHD
By a applying to a conference, and going through advices I got, trying to organize my paper and presentation accordingly
To write an abstract and apply for the conference in May at the Faculty of Philology.
I will use the advice and material provided to apply for conference and submit a paper.

Table 2. *How to you plan to implement the knowledge gained at the workshops?*

From the results listed, it is possible to notice that peer-to-peer workshops can lead to a shift in attitudes regarding doing research and writing articles on it. Through learning from their peers, participants got insights into the process of writing step by step, and more importantly, exchanged their own views and experiences with their peers. This sense of community is a particular value of peer-to-peer approach, as stated by our informants as well as existing research. Another important result is that the outcome of such workshops is a tangible one as the practical knowledge the participants gained will be put to use either by preparing for conferences or submitting articles to journals or by improving work on their PhD.

Discussion

The results of the general questionnaire indicate that, although most informants have professional experience or background in teaching, they haven't had a lot of opportunities to take an active role in peer-to-peer workshops. On the rare occasion when they did have such an opportunity, they took part in the "Research is Back" project analysed in the second part of the research. Even though their experiences are scarce, both as participants and as mentors, for the most part, they have a favourable view of taking part in such workshops and believe that peer-to-peer programs are of great value. The results also indicate that, according to informants' opinion, this approach can somewhat help individuals learn more than what would be the case in classic learning. This is particularly true when the informants discuss enhancing their existing skills in new ways, as is the case with learning how to structure an academic article for example. It is interesting to notice that numerous informants believe that peer-to-peer workshops should be integrated in the university curriculum,

but when they are offered as an extracurricular activity, to a lesser extent do they take part in such workshops. Based on the results of our research as well as the results of numerous other reported analyses, there is an obvious desire and need for providing students with more opportunities for peer learning.

When it comes to experiences of "Research Is Back" participants, and as seen from both existing literature on the topic and the results of our research, peer-to-peer workshops can be a useful tool in shifting attitudes in the learning process and facilitating knowledge transfer. Despite numerous benefits, such as going through a different learning experience and creating a bond and a sense of community among peers, peer-to-peer workshops remain an underused tool and students feel that there is a lack of opportunities in this regard. Even though peer-to-peer workshops are often conceived as an extracurricular activity, most of the participants from the research believe that it should also be included in the curriculum as a useful aid for PhD students. Including such learning in the curriculum would help bring the benefits of peer learning closer to students who might not have had prior experience with it and would not be comfortable taking the initiative to take part in it on their own. It is important to state that in any case, thanks to the numerous benefits of such an approach, peer-to-peer learning can be a valuable addition to both curricular and extracurricular activities and it should be in no way seen as an alternative to classic learning, rather as a complementary activity. This kind of activity can allow students to expand their knowledge on technical tools used in research, academic writing and organisation of articles, but also help them develop their personal and social skills in the process. Academic workshops such as "Research Is Back" provide a space for learning skills related to writing articles, conference presenting and, most importantly, building a community of peers. It is necessary to emphasise the importance of peer-to-peer approach as this under-utilised resource has great capacity to foster human and social capital within and between cohorts of graduate students (Preston et al. 2014: 63).

Conclusion

In conclusion, we believe it is important to emphasise that peer-to-peer learning in Serbia merits researchers' attention and that a thorough study is needed in order to better understand the current benefits and challenges. While peer-to-peer learning could be included in university curriculum, it is of great use as well to offer it as a valuable extracurricular activity which helps improve students' knowledge, develop their professional, but also personal and social skills. Peer-to-peer learning offers great potential for expanding knowledge in a different way and we believe that this resource should be used to a greater extent than it is currently the case. Peer-to-peer learning does require resources from the part of institutions or third-parties willing to invest in education excellence,

as is the case with the "Research is Back" workshops, but given its benefits, the investment would bring positive improvements in the learning process. There is still work to be done in promoting such learning and educating the potential stakeholders about its importance, but it is clear from those who have already taken part in it that peer-to-peer learning has the power to shift attitudes and help those involved discover new perspectives.

References

Boud & Leed 2005: David Boud & Alison Leed. Peer learning' as pedagogic discourse for research education. *Studies in Higher Education*, vol. 30 issue 5, 501-516. https://doi.org/10.1080/03075070500249138

Byl et al. 2016: The Value of Peer Learning For First-Year Postgraduate University Students' Social And Academic Integration*. Procedia – Social and Behavioral Sciences* (228), 299 – 304.

Cameron et al. 2015: D.A. Cameron. et al. Peer assisted learning: teaching dental skills and enhancing graduate attributes. *British Dental Journal*, vol. 219 issue 6, 267-272. doi: 10.1038/sj.bdj.2015.722.

Cullingford 2006: Cedrick Cullingford. Mentoring as myth and reality: Evidence and ambiguity. Cullingford, C. (Ed.), *Mentoring in education: An international perspective.* Aldershot: Ashgate.

Lave & Wenger 1991: J. Lave & E. Wenger. *Situated learning: Legitimate peripheral participation.* Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355

Preston et al. 2014: Jane Preston et al. Peer mentorship and transformational learning: PhD student experiences. *Canadian Journal of Higher Education*, vol. 44 issue 1, 52 - 68.

Stracke 2010: Elke Stracke. Undertaking the Journey Together: Peer Learning for a Successful and Enjoyable PhD Experience. *Journal of University Teaching & Learning Practice*, vol. 7 issue 1 (online version). https://doi.org/10.53761/1.7.1.8

Topping 2005: K.J. Topping. Trends in peer learning. *Educational Psychology*, vol. 25 issue 6, 231-645.

Williamson & Paulsen-Becejac 2018: Swapna Williamson & Laila Paulsen-Becejac. The Impact of Peer Learning within a Group of International Post-graduate Students – A Pilot Study. *Athens Journal of Education*, vol. 5 issue 1, 7-28.

Zhang & Bayley 2019: Zuochen Zhang & Jonathan G. Bayley. Peer learning for university students' learning enrichment: Perspectives of undergraduate students. *Journal of Peer Learning,* vol. 12, 61-74.

Zhao & Kuh 2004: Chun-Mei Zhao & George Kuh. Adding value: learning communities and student engagement. *Research in Higher Education*, Vol. 45 issue 2, 115- 138. https://doi.org/10.1023/B:RIHE.0000015692.88534.de

VRŠNJAČKO UČENJE U VISOKOM OBRAZOVANJU U SRBIJI: ISKUSTVA I PERSPEKTIVE NA DOKTORSKIM STUDIJAMA

S a ž e t a k

Vršnjačko učenje i evaluacija su prepoznati u savremenoj nastavi kao pristupi koji stimulišu studente i podstiču ih da zauzmu aktivnu ulogu u procesu učenja, nasuprot tradicionalno pasivnoj ulozi studenta u kontekstu klasične nastave. Benefiti ovog vida učenja su brojni i uključuju pozitivnu radnu atmosferu koja vodi ne samo do usvajanja novih znanja, već i do stvaranja zajednice i osnaživanja. Cilj ovog istraživanja je da se ispitaju različiti aspekti vršnjačkog učenja na doktorskim studijama i da se uporede teoretski okvir i iskustva doktoranada sa Filološkog fakulteta. Kvalitativnom analizom iskustava doktoranada sa Filološkog fakulteta na opštem nivou i iskustava učesnika radionica "Nauka se vraća" na pojedinačnom nivou, može se uvideti da su iskustva dominantno pozitivna, ali da postoji značajan prostor za unapređenje dostupnosti vršnjačkih radionica i podsticanje studenata da u njima učestvuju. Iako većina ispitanika ima radno iskustvo u oblasti obrazovanja, mnogi nisu imali prilike da budu učesnici ove vrste radionica, a niko od ispitanih nije vodio takvu radionicu. Neki ispitanici smatraju da vršnjačko učenje pruža više sadržaja od klasičnih predavanja. Iako većina ispitanika smatra da bi vršnjačke radionice trebalo uvrstiti u nastavni plan i program, kada su one ponuđene kao vannastavna aktivnost, oni su neretko uzdržani kada treba učestvovati u njima. Takođe, istraživanje ukazuje da nema dovoljno prilika za učešće u vršnjačkim radionicama. Kada je reč o iskustvima sa radionicama "Nauka se vraća", polaznici radionica su ukazali na to da su se zahvaljujući ovom projektu bolje upoznali sa tehničkom stranom akademskog pisanja, ali i da su dobili dragocena konkretna znanja koja im pomažu da unaprede svoj naučni rad. Istaknuta je uloga zajednice koja se prilikom radionica stvara budući da je upravo ona plodonosno tle za dalje učenje i međusobnu podršku. Znanja stečena na ovim radionicama ohrabrila su učesnike da se prijave za učešće u konferencijama i pristupe izradi svojih disertacija. Verujemo da bi veći broj prilika za vršnjačke radionice omogućio da studenti dobiju relevantna znanja iz svojih oblasti, ali i razviju različite veštine. Kako bi se ovakvo učenje što bolje osmislilo, potrebno je sprovesti dodatna sveobuhvatna istraživanja u ovoj oblasti.

Ključne reči: vršnjačko učenje, akademsko pisanje, akademske radionice, vannastavne aktivnosti

Зорица Н. Младеновић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
Одсек за општу књижевност и теорију књижевности, докторанд

ВИДОВДАНСКО НАСЛЕЂЕ У *ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА*

У овом раду показаће се трагови „Видовданских песама" из 1919. године у *Другој књизи Сеоба*, објављеној 1962. године, писаној у егзилу након што је писац искусио два светска рата, бездомље и личну егзистенцијалну кризу. Премда су у питању временски, тематски и жанровски неспојиви делови опуса Милоша Црњанског, циклус „Видовданских песама" видљив је у *Другој књизи Сеоба* кроз однос аутора према миту и традицији али и специфичној поетици, која у мањој или већој мери, прати целокупно стваралаштво Црњанског. Циљ рада је да укаже на лексичке паралеле и смисаоне целине које повезују песме овог песничког циклуса из *Лирике Итаке* с кључним мотивима у роману *Друга књига Сеоба*.

Кључне речи: Видовданске песме, Друга књига Сеоба, мит, традиција.

Повезаност између „Видовданских песама" и *Друге књиге Сеоба*, присутна је на више равни и препознаје се како у тематско-мотивским паралелама, тако и у сфери језика и дискурса, јер Црњанскова синтакса, како Ј. Делић примећује, „не гради само ритам, већ (...) и смисао (Делић 2013: 28). На почетку морамо напоменути да се одраз „Видовданских песама" у *Другој књизи Сеоба* не може тумачити као просто транспоновање мотива или скуп језичких подударности, него се мора имати на уму флуидност мотива у целокупном опусу Црњанског и функција његовог специфичног исказа у тексту. „Црњански (је) јединствена књижевна појава јер поседује велику културолошку разуђеност која није својствена другим великим писцима који су се држали препознатљивог тематског оквира" (Ломпар 2019: 477). Моћ да уплови у различита културолошка

[1] zoricab@web.de

пространства и да их прикаже као своја, отежава нам да сазнамо која је, од многобројних ванвременских идеја Милоша Црњанског, она почетна клица која му није давала мира и која је проналазила пут у разним (не) временима да допре до њега а затим и до читаоца? Која га је мисао водила кроз литерарно стваралаштво и колико је она различита од других мисли које су управљале његовим животом? У покушају да се одговори на постављена питања, у овом раду се поставља теза о улози специфичног односа с традицијом и перспективе коју револуционарни песник, а затим и писац, имао према националном идентитету и културном наслеђу. Прецизан одговор, ако је и могућ, не може бити једноставан и подразумева судар суматраистичке ратне импресије и трансценденталне промисли о сеобама. За потребе овог рада, задржаћемо се на експресионистичком виђењу културног и историјског наслеђа српског национа који је сажет у револту и болу „Видовданских песама" и њиховој рефлексији у *Другој књизи Сеоба.*

Пре него што их је објединио и дао им име, Милош Црњански је „Видовданске песме" објављивао током 1917. и 1918. године у загребачким књижевним часописима *Савременик* и *Књижевни југ*, показујући јасан антиратни став док је трајао Први светски рат у коме је и сам био позван да учествује. Песме се зато уклапају у почетке авангарде са становишта књижевне историје и по свом бунтовном садржају одговарају њеном програму. Полемике које изазивају у Београду и Загребу мање су усмерене ка новом песничком програму који се у тим годинама ствара, а више су идеолошко-историјске природе. У њима је наглашен револт ка интерпретацији српске традиције, где наслеђени косовски мит стоји у контрапункту са страдањем савременика. Црњански ће их након рата уврстити у збирку *Лирика Итаке* тако што „Видовданским песмама" започиње збирку. „У песмама је Србија као мало острво Итака, а не као средњовековна империја нити као утопијско Косово српске поезије тога доба. Утопијском Косову српске поезије Првог светског рата Црњански је супротставио антиутопијску Итаку и своју авангардну итачку поезију" (Петров 2013: 155). Више него песме у циклусима „Нове сенке" и „Стихови улица", оне носе идеју о слому свих традиционалних вредности и осећању трагичне повезаности пре свега младе генерације без обзира на страну у којој су појединачно у рату учествовали. Слом традиционалних вредности доминира *Другом књигом Сеоба,* односно, „свест о редукцији историјске егзистенције једног народа на бесциљно и невољно ратовање за другога, сеобе крви, представља тамни лајтмотив од „Видовданских песама" до позних Хиперборејаца" (Хамовић 2013: 102).

„Видовданске песме" су груба песничка игра с традицијом која Црњанског као ствараоца дубоко прожима. Непосредну ратну стварност, страдање младобосанаца и видовданску жртву Гаврила Принципа

он симболички спаја с Видовданом из 1389. године. Иако су опевале Видовдан који се није десио и никада се неће десити, ове песме показују да тај и такав Видовдан ипак постоји. Постоји као огледало оног правог, косовског Видовдана. Време ће показати да су и песнички и историјски трену̏ци који и дан данас обележавају судбину његовог национа Косовска битка и Сарајевски атентат.

Павле Исаковић у *Другој књизи Сеоба*, слично лирском субјекту у „Видовданским песмама", носи слику појединца у ратном метежу који једину сигурност види у војној професији где се у свом пуку „осећа(м) као усред неке моје фамилије" (Црњански 1983: 178). Војник без војске, са свешћу о несвршеној борби оживљен у његовом лику, у великој мери почива на искуству самог Црњанског. Меланхолична слика повратка из рата која се јавља у „Прологу", већ у првом стиху открива да је војник који се враћа из рата заправо познати антички херој, Одисеј, чије је име постало симбол за лутање после рата. Истовремено, песма представља језгровиту поетску срж новог књижевног програма који ће *Лирика Итаке* изнедрити: „судбина ми је стара / а стихови мало нови." Док нови стихови најављују преврат у поезији, синтагма *стара судбина* је још једна, лексичка, асоцијација на Одисејева путовања. У „Коментару уз Пролог" Црњански истиче да још увек сматра да је Одисеја „највећа поема човечанства а повратак из рата најтужнији доживљај човека" (Црњански 1983: 108). *Лирика Итаке* носи део опште импресије ратом као и утиске изазване послератном пустоши која је завладала Европом. Песме настају готово паралелно с Џојсовим *Улисом*, зато М. Ђурић, имајући у виду да није у питању тек још једно пуко позивање на класике, примећује: „Чини се да се код Црњанског не појављује само преобучен Одисеј, већ се, скоро истовремено са поетиком англосаксонског модернизма, и овде наговештава фамозна фигура Уликса" (Ђурић 2013: 191).

За разлику и од Одисеја и од Улиса, Павле је војник који нема где да се врати, његова домовина је нестала, остало је сазнање да је више не може наћи. Његово лутање зато открива жељу за повратком у прошлост, ону исту прошлост на коју *Лирика Итаке* упозорава. Као интерпретација историје, и песме и роман сведоче да сенка прошлости не може осветлити садашњост, напротив: митска, лажна слика прошлости може садашњост учинити мутном и нејасном. Зато Г. Радоњић траг Одисеја у Павлу Исаковичу не види као слику јунака-повратника, учесника у рату, већ као пуког сведока ратних догађаја (Радоњић 2013: 136). Снажна паралела с Хомеровим јунаком ипак постоји, Павле је Одисеј који невољно одлази у рат, јер не ратује против непријатеља своје земље; такође, он је фигура која у рату остварује завидне успехе, и на крају, евоцира слику јунака који се враћа из рата тражећи своју метафизичку домовину. Поред ових одлика, код Црњанског се препознаје још једна карактеристика античког Одисеја: у Киклоповој пећини, он је, да би се спасао, одабрао да буде Нико. „Одисеј

јесте нико све док не успостави нарушени поредак. Као што Хомеров јунак треба да се врати на Итаку да би поново задобио свој идентитет, тако код Црњанског пјесник треба да, након цјелокупног искуства, идентитет поново дефинише" (Радоњић 2013: 135). Док се песничко тј. лирско ја бори са демонима прошлости у настојању да формира нови идентитет, Павле се, препуштен догађајима, до краја романа остварује као ‚нико' и у личној и националној историји. Сви напори да означи своје постојање пропадају. Негде је крив „случај комедијант", негде се може окривити Павлова вера у поредак и правичност, али је резултат да Павле не оставља никаквог трага за собом. Пошто изгуби жену и дете он упорно и доследно одбија да се ожени други пут. У Русији не проналази нову Србију, како је прижељкивао, већ туђу и непознату земљу. Лирска, измаштана мисија о пријему код царице пропада, штавише, Павле бива исмејан пред лажном краљицом и замало не изгуби главу. Игром „случаја комедијанта", за само један дан мимоилази се са „женом крупних зелених очију и трепавица боје пепела", која би могла да буде потенцијални спас и нада за Исаковича, али он и тога бива лишен и одлази да испуни своју судбину као ‚нико', односно као један од српских хусара који су живот оставили у руским степама. Ова последња игра усуда „представља најубедљивију потврду идеје о бесмислености и узалудности човековог живљења" (Милошевић 1970: 157). Црњански зато Јоку Стану Дрекову позива да се још једном, као привиђење појави на крају књиге, као подсећање да је и ту, у Русији, (као и раније у Аустрији) све могло да буде другачије.

У *Лирици Итаке* Црњански преноси још једно лично искуство, које је присутно у *Другој књизи Сеоба*, *Роману о Лондону* и *Код Хиперборејаца*, а то је сазнање да се прошлост не може вратити. Кулминацију овог расположења изазива мисао настала за време рата, у Опатији. Ту је Црњански, неочекивано, у излогу књижаре угледао књигу мађарске песникиње Табори Приске, коју је непосредно по избијању рата сусрео у возу, када је поштујући ратну команду из Коморана кренуо за Беч. Сусрет с књигом и неизвесност поновног сусрета с песникињом, наводе га да закључи: „Прошлост и садашњост трче као два кловна, паралелно, али се више никад састати неће" (Црњански 1983: 168).

Павле своју прошлост носи са собом и несвестан пуке из *Лирике Итаке*, покушава да је оживи. Кроз жељу да спасе српски национ, он васкрсава изгубљено Косово. Оно што његови напори доносе ближе је стиховима „Химне" из *Лирике Итаке* него подвигу митског хероја:

Завејаше горе мећаве снега
Несташе шуме, брда и стене.
Ни мајке ни дома не имадосмо,
селисмо нашу крв.

(Црњански 1983: 15)

Павлова окренутост прошлости не огледа се само у колективној представи војника који жели да се бори увек и само против Турака, она је потпуна и сасвим прожима његову личност. Из овог порива он васкрсава умрлу жену и у стању је да је воли тек пошто је и сама постала део онога што је минуло. Наизглед, он није у стању да живи ако нису остварени аманети из прошлости: национални – који се огледа у спасу Србије и ослобађању од Турака, и лични – препознат у жељи да покаже жени да ју је волео. Црњански такође показује да Исаковић, заправо, не робује историји, заветима или љубави, већ својој помућеној свести. У личној историји ратовања, он није војевао ниједну битку против Турака[2], док је жени, сазнајемо из присећања и снова, показивао довољно наклоности за њеног живота. Веза с далеким, прошлим и мртвим светом није резултат спољних околности, већ се налази у њему самом. Он није окренут прошлости због онога што је у њој изгубио, већ себе види као њен део, као претходницу која тој прошлости треба да врати живот. Док паралелно корача у прошлости и садашњости, Павле се налази у свету у коме је и сам Црњански боравио у периоду од *Лирике Итаке* до *Друге књиге Сеоба*. Оно што је у „Видовданским песмама" порушио, Црњански чини се, у *Другој књизи Сеоба* поново подиже. Традиција је, међутим, и овде иронично окрњена јер је поверена Павлу Исаковичу, носиоцу идеје праведности донкихотовског типа. Иако је полемички и бунтовни тон из „Видовданских песама" утихнуо, овде је, осим статуса војника, целокупна личност капетана Исаковича као чувара српске традиције проблематична управо у области резоновања ствари, што ће се дефинисати кроз ознаку „melancholia" на његовим војним актама. Црњански не пропушта прилику да великим словима, опонашајући Витковича, напише да Павле пати од меланхолије (Црњански 1983б: 415), гурнувши тако несрећног Исаковича међу занесењаке родољубивих, ‚империјалних' идеја јер је, како А. Петров примећује, Црњански „жесток критичар српске родољубиве поезије империјалне и утопијске оријентације" (Петров: 2013: 154)[3]. Павле

[2] Роман почиње описом Темишвара и насељавањем српских официра по попаљеним турским караулама (Црњански 1983а: 6). На више места ће се појавити подсећање на историјске прилике које говоре о завршетку рата између Аустрије и Турске, али и места где ће се показати да Исаковичи не разумеју политичке прилике тог времена, ни ратове у којима су се нашли: „У то време, средином XVIII века, кад су турски ратови недавно били завршени, Исток је био одгурнут, далеко, од Беча. Турска је, у аустријске земље – и у Европу – гледала још само са једног прозора, откуда се у даљину види, са тврђаве београдског града, Калемегдана" (Црњански 1983а:272). (...) „У њиховом незнању, та земља је била, свуд, сербска, њина, а пружала се далеко, бескрајно" (Црњански 1983б: 394).

[3] А. Петров сматра да је у српској поезији Првог светског рата доминантни ток имала родољубива поезија империјалног и утопијског духа. „Међу европским државама које су несумњиво играле главну улогу у Првом светском рату само Србија, за разлику од Аустроугарске, Немачке, Русије, Француске и Енглеске, није била империја. А ипак је само у српском песништву родољубива, или патриотска поезија, и то у стваралаштву песника

Исаковић, као војник српске војске, наставља Косовски бој. Рат може да се заврши за државе и владаре, али не и за војника. Павле себе види искључиво као носиоца косовске традиције и идеје повратка Српског царства, зато његова мисија не може бити окончана. Поред свих настојања, његове намере се не могу оправдати разумом. Понекад га околности, као на пример да су борбе које води далеко и од Србије и од Турске, а понекад одлука да оде у Русију, показују у светлу различитим од оног у којем он самог себе види, чинећи га тако ‚сметењаком свог времена'. У истом контексту се мора сагледати и његов однос према мртвој жени. То што превиђа да је Косово изгубљено пре пет векова и да је жена већ годину дана мртва, удаљава Исаковича од чврстог Одисејевог карактера и чини да његова лутања све више изгледају као борба с ветрењачама.

> *Зар не види како је пролеће лепо, дан леп; зар не види да има лепих жена на свету? Што се не ожени, па дође у Будим, у лепо и весело друштво? Могли би трговати. Брзо би се обогатио. Зашто прича све о Косову? Што спомиње цара Лазу? Чему та јадиковка о оном што је давно прошло? Зар не види да се неки чудан светац направио? А уобразио да је на њему остануло царство. Из свога детињства, каже, и он се сећа, тако, да га је отац кључао, причама о Акилу, и греческим јунацима, али он је све то давно заборавио. Све му је то смешно. Треба живети. Треба децу изродити. Треба живети весело.*
>
> (Црњански 1983а: 120)

Павлу Исаковичу на овом месту говори Трандафил, али је прича о цару Лази, Косову и женидби, односно удоваштву Павла Исаковича, лајтмотив његове судбине. Одрицање од традиционалних вредности, значило би кореницу промену у Павловој личности што с аспекта нарације не може да се догоди. Оно што су у „Видовданским песмама" револт и бунт, у *Другој књизи Сеоба* су заблуда и страдање. Павле Исаковић је управо онакав какав је роману потребан.

> *„Ми сад знамо шта је, после, са Исаковичем, у Росији, било, како се у Росији провео, и како је завршио. То је чудновата и невероватна прича.*
> *Дан, када је из Токаја пошао, његов рођак бележи – по старом календару – као дан мученика Аверкија, а то је био 22. октобар године 1752. Папежници су тај дан светковали, у Неоплатенси, као дан неког Светог Карла Боромејског, кога – као и Аверкија – нико није знао. И за једне, и друге, то је био петак. Уочи тога дана, у Токају, Месец је био пун. Исакович је тог дана био поранио и кренуо у зору".*
>
> (Црњански1983б: 169)

првога реда, имала готово статус канона, а концепт империје и утопијски жанр давали су тој поезији значајно обележје" (Петров 2013: 153; Петров 1997: 161–174).

Ако не раније, онда код Трифуновог и ‚Павеловог' одласка у Русију постаје јасно да Црњански не пише *Другу књигу Сеоба* да би описао један део српске историје, већ да опише порив да се оде, против ког се уздиже свако разумно објашњење, али који је неопходан оном непознатом делу човековог бића сазданог од жеље за променом тј. сеобама.

> *„Многи су, између Темишвара и Дукље, остајали, заувек, уз пут, у неком сеоском гробљу, да се одморе и мирно одспавају. А још више их је остало, после, између Дукље и Кијева, у снегу. Сав тај пролаз, који је трајао већ трећу годину, био је нешто, уму људском неразумљиво*".
>
> (Црњански 1983б: 142)

Идеја сеоба заокупила је Црњанског пре него што ће се и сам обрести као исељеник, прогнан из отаџбине и као песник, жив сахрањен. То нешто, „уму људском неразумљиво" он је носио у себи и доживљавао изнова, сећајући се предака. У „Коментарима" откривамо портрет породице Црњански који несумњиво почива на сеобама, а тумачећи „Коментаре" сам писац говори да они нису исто што и *Лирика Итаке* и да представљају живот који је довео до те поезије (Црњански 1992). Ништа друго није тако снажно утиснуло печат на његов Weltanschauung као ‚вечност сеоба'. У *Лирици Итаке* он најављује смену у песничкој перцепцији стварности. У *Другој књизи Сеоба* показује да је смена, односно сеоба, есенција постојања. У овој равни, видовданска традиција и косовски мит су формални показатељи његове идеје, изабрани као песников, односно пишчев афинитет и указују на припадање тој традицији и блискост с митом. И у песничком и у прозном делу имамо двоструки (страдалнички и рушилачки) однос према традиционалним вредностима али и његово прожимање с бићем лирског субјекта а затим, идентично, и с главним јунаком у роману.

Зидајте храм
бео ко манастир
Нек шеће по њему Месец сам
И плаче ноћ и мир.
(Црњански 1983: 18)

„Гротеска" има меланхоличну нит смирености и преданости, где је само ироничан тон показатељ револта. Другу страдалачку и рушилачку слику у песми чини приказ властеле, где су „царски двори" исто што и „блудница рај" (Црњански 1983: 29).

Исправност Исаковичеве намере да спасе национ појачава се урушавањем система вредности саговорника. Декаденција и разврат управљају онима који оспоравају традиционалне вредности Павла

Исаковича, што усмерава пажњу читаоца ка Павловој судбини и чини да се читалац определи за његов вредносни суд. Сви противници његове одлуке да оде у Русију су деградирани. Црњански даје опсежан увид у размере декаденције аустријске властеле и бечког двора Марије Терезије. Слика Беча у 18. веку, као огледало друштвених вредности ондашње Европе чини посебну целину у роману. Централна фигура у овој слици је Вајлдова *Саломе* која такође лебди изнад „Видовданских песмама". „Уметнике с краја 19. и с почетка 20. века, који и своје доба осећају као истрошено, болесно, предодређено за пропаст (...) посебно је привлачио управо тај судар раскоши и греха" (Раичевић 2021: 90). Отуда антитрадиционалистички став у „Видовданским песмама", (пример из „Војничке песме" дотиче и овај сегмент):

Баш ништа ме за цркве душа не боли,
За силног цара дом
За грчке иконе полегуша голих
У робовском храму мом.
(Црњански 1983: 29)

Тако да она која је у песмама, жена која нам „не треба кад цвета ни кад вене", „срам у љубљеној жени", „сузна, стидна Мадона", „заклета невеста" (Црњански 1983: 17, 22, 21 и 25); у роману налази обличје у готово свим женским ликовима: грофици Монтенуово, Евдокији, а затим и Текли Божич; Трифуновој Кумрији, госпођи Фемки, Варвари (кроз наглашену наклоности према Павлу); и Варвари и Ани, кроз одлуке да упркос заклињању родитеља пођу у Русију.

Пошто већ крене пут Русије, Павле бива још једном, у сусрету с Вишњевским, изложен искушењу сличном оном пред којим је Саломе поклекнула. Издвојићемо два погледа, где су дата два потпуно супротна, готово сукобљена очекивања могућег сусрета с императорицом Јелисаветом:

Треба се трудити, мислио је, попети се још више, у рангу, до Двора. До императорице, око које се, као око краљице, у кошници, они, официри, ређају, и врве, у сађу, у меду, у сласти, пријатно.
(Црњански 1983б: 133)

Плитке тежње Вишњевског, из хедонистичких и углавном нечасних порива, виђао је Павле већ на аустријском двору. Очекујући да је руски двор друкчији, његови планови за сусрет с краљицом остају непомућени:

Желео је да га одведу императрици, да пред њом приклони колено, да је пољуби у руку и да јој каже, шта је све његов, сербски национ препатио. Па

да је замоли да се росијске трупе појаве у њиховој Црној Бари, или бар на путу у Сервију.

(Црњански 1983б: 182)

Павлова искрена вера у спас српског национа кроз беспоговорну жртву, може да се илуструје стиховима из „Оде вешалима" *:*

Па кад је срце лудо тако
да више воли поштење
и све за чим је свет толико плако
но помије и корење.
(Црњански 1983: 25)

Као што се у роману Павле Исакович означава као меланхолик, у песми се показује став лирског субјекта према срцу које „више воли поштење ... но помије и корење" и оно се означава као „лудо". И у једном и у другом случају, и у песми и у роману, вредносни суд се поништава и уступа место ономе што би могло метафорички да се подведе под „помије и корење" – више инстиктивно него разумом вођено понашање.

„Ода вешалима", поред тога, има специфичну структуру, јер је именица из наслова pluralia tantum, због чега је песма написана у другом лицу множине (лирско ви). Лирски субјекат је свестан пропасти истине, морала и поштења и слави смрт и вешала. Павла међутим, не можемо изједначити с лирским субјектом, али примећујемо да он потпуно илуструје кратке, попут пасуса, издвојене изјаве у „Коментарима уз Оду вешалима":

У Галицији сам видео рат.
У Бечу: како се једно царство и једна престоница распадају.
Беч је, већ у јесен 1915, био једна огромна јавна кућа.
(Црњански 1983: 154)

Павле је своје постојање изједначио с мисијом повратка српске земље, тако да он за себе никада ништа не тражи. Премда он на Русију гледа као на утопију која ће му донети спас и смирај, читалац ипак не добија јасну слику о Павловим намерама. Јер оно што он показује да жели је тек негација онога што је имао у Аустрији:

Желео је да оде некуд у Росији, где неће хтети, опет, да га жене, и да, за њега, своје ћери, и свасти, удају. Да га оставе на миру и да га не питају, како је, без жене, удовцу. Њему је било добро.
(Црњански 1983б: 182)

Губитком војног статуса, нестаје Павлово егзистенцијално упориште, тако да спас који нуди руска православна империја, у којој није угрожен ни његов војни статус ни православна вера, доживљава као утопију. Доласком на руско тле, уследиће горко отрежњење јер се живот на руском двору нимало не разликује од оног у Бечу. Имаголошки се паралела прави у донекле еуфемистичком опису краљице Јелисавете која „воли игранке које трају до зоре (…) и да се облачи у костим мушки" (Црњански 1983б: 474, 475). Кроз деградацију владара и обесмишљавање ратовања, војник Павле, суочава се с бесмислом сеоба представљених кроз судбине појединаца. Закључак о њиховој неопходности као вечите смене у метафизичкој дефиницији на крају романа дат је ван Павлове свести и одвојен од његове судбине.

Подсетимо да *Друга књига Сеоба* исцрпно описује неповољан положај Срба у XVIII веку и страдање српске милиције у Мађарској по окончању рата између Турске и Аустрије, донекле правдајући окренутост миту колективним очајањем и представом о Новој Србији у далеким пространствима Русије. Док је војник у „Видовданским песмама" историјски освешћен и претпоставља нову перспективу националне прошлости која за упориште има садашњост (пример из „Наше елегије"):

Нећемо ни победу ни сјај.
(…)
Ми више томе не верујемо,
Нити ишта на свету поштујемо.
(…)
проклета победа и одушевљење.
Да живи мржња смрт презрење.

(Црњански 1983: 20)

Војник Исаковић, у *Другој књизи Сеоба* није свестан политичког тренутка у коме се нашао. Он прати мисао Црњанског из „Оклеветаног рата": „Вековима у нашем народу ратнички елемент био је најбољи и он је и данас, на целој територији где су били Турци не само најздравији, најотпорнији, него и најморалнији и највише саблажњен"[4] (Црњански

[4] Однос Црњанског према сопственим делима, поезији, прози и есејима, прати динамику његових ставова, рекло би се и њихову смену, међутим озбиљније студије показују да је Црњански увек остајао доследан свом идејном пантеону, а да је ставове мењао као реакцију на интерпретирање мотива које и сам користи. О овоме сведочи и његов текст „Оклеветани рат" објављен у Времену 1934. године, који је био предмет полемике са Крлежом где је управо интерпретирани став формиран као реакција на појаве и стање у друштву, а не идеја која је покренула песме видовданског циклуса. (В. Ломпар 2019, Раичевић 2021, Опачић 2013: 448 и Пијановић 2013: 117–120). „Оклеветани рат" из *Времена*, Крлежина реакција у листу *Данас* и одговор Црњанског обједињени су у часопису *Траг*, мај 2005. Година 1, свеска 2. Врбас: 2005.

2005). Таква привржености рату повезана је с неразумевањем других и другачијих представа рата и интереса оних који о рату одлучују. Зато у роману такве информације припадају свезнајућем приповедачу, а дају се кроз фокус Марије Терезије, на пример (или сличних историјских актера), али на начин на који би их Павле Исаковић интерпретирао уколико би био у стању да их разуме и прихвати.

> *Међутим, ако је сад аустријска императрица могла, мирно, да спава, са сликом полумесеца, не више код Беча, него још само изнад Босфора, где се још сјао и светлуцао на мирној, морској, површини, она ипак није могла мирно да заспи. Прајски краљ, Фридрих II, кога је Марија Терезија сматрала за чудовиште у људском облику, постао је био њен смртни непријатељ. Она га је видела и у сну, у његовој, црној, прајској, униформи, са француским трикорном, на глави, како је гледа својим страшним, лудачким, великим очима, које су биле јасно плаве.*
>
> (Црњански 1983а: 273)

И песме и роман почивају на новом, специфичном сагледавању историје и обесмишљавању њених правила кроз судбине оних који историјске догађаје носе на својим плећима. На пример,

> *За Петра Исаковича само је ратник био цео човек.*
> *(...)*
> *За Павла Исаковича, губитак коњице, њихових застава, цркава, укрепљених места, били су као поновно усековање цара Лазара.*
>
> (Црњански 1983б: 394).

Ове одреднице Петра и Павла Исаковича дефинисане су у слици колективног страдања у почетним и завршним стиховима „Дитирамба" из „Видовданских песама":

> *Столећа те дигла разапетог.*
> *О роде благословен бол.*
> *(...)*
> *Клекнеш ли животу понизна лица*
> *нисам више твој син.*
>
> (Црњански 1983: 28)

У овој равни препознају се истински хероји, они који су задужили српски народ (подједнако као и они из прослављене, феудалне прошлости) и који заслужују „Видовдански храм"[5]. Гаврило Принцип

[5] „Наслов циклуса, у ужем смислу, треба читати као потребу Црњанског да својим песмама изгради Видовдански храм раји, насупрот Мештровићевом скулпторском Видовданском храму властели" (Чолак 2013: 417, в. Црњански 1983).

и Павле Исаковић постају подједнако живи и подједнако имагинарни јунаци у интерпретацији Црњанског. Они су усамљени појединци и упркос препознатој свести о ономе што је исправно осуђени на пропаст, а њихова жртва на заборав. Њихове судбине, спадају под универзални исказ да је то што се њима дешава „људском уму несхватљиво."[6] Оно што их спречава да се на прави начин идентификују са самом идејом, уједно је клица живота која их тера да забораве ратове и смрт и да се окрену вери у боље сутра.

А ко нас воли, нек воли камен голи.
Нек пољуби мржњу и мртве.
Ископане очи, вино што се точи,
У славу убиства и жртве.

(Црњански 1983: 26)

Оно што се у „Прологу", „Оди вешалима", „Војничкој песми", „Нашој елегији" и „Робовима" појављује као раскид с традицијом, кулминираће у „Спомену Принципу" као позив на успостављање новог поретка у коме се признаје тренутно страдање и вреднује садашња жртва. „У тим песмама видовданска етика и идеологија виђене су (...) духовним оком нихилисте и анархисте, негатора и бунтовника (...) Ова песма, посматрана унутар циклуса којем припада, најпре показује како се меланхолични апатрид преобразио у социјалног и националног бунтовника" (Пијановић 2013: 113, 115).

„Спомен Принципу" је најчешће цитирана песма у којој је најјезгровитије сажет револт према традицији. Управо ће се стихови из ове песме у другачијој форми у највећој мери појавити *у Другој књизи Сеоба* јер их ствара иста покретачка мисао.

А сунцу и манастирима угушите пој.
Кадифе и свиле нек нестане драж.
Јаук и гробље је народ мој.
А сјајна прошлост је лаж.

(Црњански 1983: 26)

„Спомен Принципу" Црњански објављује у Књижевном југу бр. 13. 1918. године поводом петогодишњице Сарајевског атентата. „Црњански започиње свој програмски рат с генерацијама предратних песника модерне, износећи нова поетска начела најдиректније у текстовима „Објашњење Суматре" 1920. и „За слободни стих" 1922." (Раичевић 2021: 127). Г. Раичевић ову песму препознаје као најбољи пример његовог

[6] О улози универзалног исказа у *Другој књизи Сеоба* види: Н. Милошевић 1970. *Роман Милоша Црњанског,* Београд: СКЗ.

„програмског, манифестног виђења нове патриотске лирике" (Раичевић 2021: 126).

Патриотизам се у *Лирици Итаке* негира на лексичком и семантичком пољу; у *Другој књизи Сеоба* јунак, вођен идејом части и правде, поништава самог себе, тако да овде имамо инверзију јунака и идеје, где се идеја нихилистички односи према јунаку. Идеја о свету као смени рађања и умирања, онога што Павле *a priori* одбацује, побеђује његову веру у идеал нације и поништава га на метафизичком плану.

Осећај бесмисла који рат и страдање изазивају, појачава се над привидним заборавом који је неопходан да би се живот наставио. Црњански спада у ред оних који не могу да се отму снази утисака из рата, он не препознаје максиму „све ће добро бити" као залог живота, као услов да се живот настави. Овај сегмент недостаје „Видовданским песмама". Лишене смираја смрти, оне носе живу, пулсирајућу емоцију у којој песник изједначава „мајку, освету и крв" (Црњански 1983: 33). Смрт је у њима смисао док је човек, војник, син и поданик – оруђе. Деценијама касније, у запису „Као коментар" где се већ у наслову ограђује и од биографског и од литерарног приступа, кроз опис својих Иланчана које описује с нежношћу и топлином, он слика преплитање живота и смрти, весеље које се као палимпсест јавља после великих криза и страдања. Он не дели радост сугрђана и чуди се смелој победи живота и лакоћи прихватања смрти, коју доживљава као онтолошку пранеправду.

> *„Сви ти моји земљаци, Иланчани, мирни су, расположени добро, и миришу на кожух. Не туже се, не јадају, и нису нимало меланхолични. И крај толиких који се никад више неће вратити, коло игра сваки дан у парку. Путници ме питају: шта сам се толико смрзнуо? Веле, да изиђем, међ свет, све ће добро бити"*
>
> (Црњански 1983: 188)

Закључак

Места у којима се косовска традиција у роману и у песмама појављује и њена функција у радњи, показују да Црњански оживљава крупне теме српске историје и традиције како би нам саопштио нешто ново. Видовдан, Косовски бој, цара Лазара и њихову улогу у друштву, сагледава другачије од традиционалних форми приказује их у различитим, понекад и супротним идејним контекстима. У одговору на питање о намери Црњанског да у *Лирици Итаке* направи паралелу између косовске традиције и управо завршеног рата, закључујемо да она из ауторове перспективе није полемичке, већ компаративне природе. Определивши се за Принципов Видовдан, он доноси ново тумачење традиције, али отвара полемику коју је створила подељена реакција читалаца. Она настаје између оних

који његово виђење одобравају и оних који га се гнушају. Наравно, сам Црњански није неутралан посматрач, иако се у тренутку када се нижу прикази о његовој збирци налази у Паризу. Иако је узбуркао књижевни свет и скренуо пажњу на своје песме, он не руши стари мит да би га унизио и умањио му вредност (што ће показати у „Оклеветаном рату"), већ себи задаје јасне циљеве: међу првима је жеља да покаже значај Принциповог чина. Зато ставља знак једнакости између косовског и сарајевског Видовдана, али се лично опредељује за овај други, савремени, Принципов; не зато што *рита и раја* није гинула на Косову пољу (напротив, он зна и говори да јесте), већ зато што је српска властела то заборавила, величајући само, како то историја налаже, владаре и властелине. Црњанског боли универзална, општа, људска неправда коју овде препознаје у фаворизовању митске традиције у односу на националну историју. У *Лирици Итаке* он спаја Косово, Видовдан и Принципа како би истакао значај и бесмисао појединачне жртве. У романима се неразумевање правих вредности и закулисних радњи историје суптилно приказује кроз комплексну психологију јунака, њихова виђења и судове. Основна нит, осећај неправде и свест о неједнакости простире се од класне неправде и социјалне разлике које видимо у *Лирици Итаке*, до метафизичког питања судбинског пута сваке јединке засебно, која се нужно губи у мноштву, у смени рађања и умирања. Овом идејом је најдубље прожета личност Милоша Црњанског. Тек након идеје о неправди долази свест о национу, где су промишљања о неправди нашла плодно тле у његовој литератури: прво, у скоро митском предању о страдању и жртви зарад вишег циља, а затим (као последица непосредног ратног искуства), у сликању појединца као страдалника – жртве судбине тј. „случаја комедијанта". У сликању игре случаја, његови романескни јунаци оживљавају крилатицу из „Коментара": „У великим, историјским, тренуцима, судбина додели свакоме улогу, и не пита;" која прати биографски податак да је у тренутку док је „сиромах Принцип" мењао ток историје и „са неба скинуо" Ерцхерцога Франца Фердинанда, он, Црњански, пеглао свој фрак припремајући се за Видовдански бал, „*који се никада неће одржати*" (Црњански 1983: 133).

„Видовданске песме" настале су, без сумње, у младалачком заносу, с нескривеном авангардном реториком и под непосредном импресијом Великог рата. *Друга књига Сеоба* написана је у Лондону где је Црњански као изгнаник боравио не знајући да ли ће икада моћи да се врати у отаџбину, свестан да је и земља из које је отишао, поред још једног рата претрпела коренште промене друштвеног система. Павле Исаковић, главни јунак *Друге књиге Сеоба*, производ је управо те мисаоне нити, формиране кроз свест о бесмислу живота, кроз губитак личног и националног идентитета и немоћи да се било шта промени. Његов лик се, како кроз појединачне песме, тако и кроз целокупан циклус, назире у „Видовданским песмама" јер

се он препознаје као чувар наслеђеног косовског мита о пропасти Српског царства на Косову пољу. У том сегменту специфичног односа према миту и традицији, препознајемо везу *Друге књиге Сеоба* с „Видовданским песмама".

Павле Исакович и лирски субјекат из „Видовданских песама" су две стране једног истог лица. Прва је она жива, пулсирајућа, приморана да дела, свесна последица, уплашена и *луда* коју налазимо у поезији, док је друга мрачна, меланхолична, унутрашња, суочена с несрећом која наступа после великих историјских догађаја, обележена националним пропадањем и личном дезоријентацијом. Револт у песмама из прве збирке Милоша Црњанског најављује разочарење и безнађе у коме се, скоро педесет година касније, главни јунак *Друге књиге Сеоба* налази. Његов пут у Русију је зато још један одлазак на Косово поље и још један пораз, јер сећање на страдање може да донесе славу, али само с горким укусом крви и пораза. Прошлост се не може вратити, поготово се грешке из прошлости не могу исправити. Прошлост је увек завршена категорија, како за незнатне људске животе тако и за целокупне народе. Отуда је Павлова љубав према мртвој Катинки изједначена с тежњом циона да се врати свето, изгубљено царство. Павлово лутање између јаве и сна истоветно је српском егзодусу у празне степе Русије. Павле сâм, сличан је сужњу, оном чије се име састоји од „архангела и принципа", али тек пошто изврши чин који ће одредити судбину европског континента.

Поред снажне усмерености једног дела на друго и бројних, „Видовданске песме" се ни у имаголошкој ни у идејној равни не могу изједначити с *Другом књигом Сеоба*. Што се не може узети као недостатак, већ показатељ вредности појединачних дела. Иако Павле не поседује решеност коју је Принцип имао, њега управо неодлучност, немоћ и незнање чине самосталним карактером романа, а не производом аутоцитата песничке слике.

Литература

Делић 2013: Јован Делић, Природа и (ауто)поетичка функција Црњанскових коментара у: *Милош Црњански : Поезија и коментари.* Ур. Д. Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност : Филолошки факултет. Нови Сад: Матица српска.

Ђурић 2013: Мина Ђурић, Фигура Уликса у поезији и поетици Милоша Црњанског: *Милош Црњански : Поезија и коментари.* Ур. Д. Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност : Филолошки факултет. Нови Сад: Матица српска.

Ломпар 2019: Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног сећања*, Нови Сад: Православна реч.

Манојловић 1920: Тодор Манојловић, Лирика Итаке г-дина Милоша Црњанског. *Дан : часопис за литературу и културне проблеме* 1919/1920, 20. март 1920. Београд.

Милошевић 1970: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Пијановић 2013: Петар Пијановић, Поетика и идеологија *Видовданских песама* Милоша Црњанског: *Милош Црњански : Поезија и коментари.* Ур. Д. Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност : Филолошки факултет. Нови Сад: Матица српска.

Радоњић 2013: Горан Радоњић, Поезија Црњанског и традиција: *Милош Црњански : Поезија и коментари.* Ур. Д. Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност : Филолошки факултет. Нови Сад: Матица српска.

Раичевић 2021: Горана Раичевић, *Агон и меланхолија : Живот и дело Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.

Петров 2013: Александар Петров, Лирика Итаке и европска и српска поезија Првог светског рата, у: *Милош Црњански : Поезија и коментари.* Ур. Д. Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност : Филолошки факултет. Нови Сад: Матица српска.

Часописи:

Траг часопис за књижевност, уметност и културу година 1 свеска 2; мај 2005. Врбас.

Извори:

Црњански 1983: Милош Црњански, *Песме*, Београд: Нолит.

Црњански 1983а: Милош Црњански, *Друга књига Сеоба* Први део, Београд: Нолит.

Црњански 1983а: Милош Црњански, *Друга књига Сеоба* Други део, Београд: Нолит.

Црњански 1992: Милош Црњански, *Испунио сам своју судбину*, књига интервјуа и разговора, приредио Зоран Аврамовић, Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига.

POETICS OF THE *VIDOVDAN POEMS* IN *DRUGA KNJIGA SEOBA* BY MILOŠ CRNJANSKI

S u m m a r y

Miloš Crnjanski wrote Vidovdanske pesme with youthful enthusiasm, with avant-garde rhetoric and under the immediate impression of the Great War. *Druga knjiga Seoba*, was written in London, where Crnjanski lived as an exile, not knowing if he would ever be able to return to his homeland, which had undergone radical changes in the social system. Pavle Isaković, the main character of the *Druga knjiga Seoba*, were made of that thread of thought, formed through the awareness of the meaninglessness of life and the impotence to change anything. His character, both through individual songs in *Lirika Itaque* and through the entire cycle, of the *Vidovdan Poems* can be seen completely because he is recognized as the guardian of the inherited myth of fallen Kosovo and historically collapse of the Serbian empire in the Kosovo field. In the specific relationship to myth and tradition, we recognize the connection of the *Druga knjiga Seoba* with the *Vidovdan Poems*. Crnjanski uses the powerful Kosovo metaphor to draw attention to the new sorrow of the just-ended war that strongly shaped his character. *Druga knjiga Seoba* rests on several historical images, interwoven, universal, well-known, which are still recognized as Crnjanski's creations, inseparable from the author who gave each one a specific task and each one brings its own story. This paper presents ideas and images related to the poems in Miloš Crnjasnki's first poem book.

Key words: Vidovdan's poems, *Druga knjiga Seoba*, myth, tradition.

Ленка С. Настасић[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студенткиња основних студија

СУДБИНА ЛИКА „УКЛЕТЕ“ ТУЂИНКЕ
(Л. КОСТИЋ - *МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ* И Ђ. ЈАКШИЋ – *ЈЕЛИСАВЕТА, КЊЕГИЊА ЦРНОГОРСКА*)

Рад се бави компаративном анализом судбине лика уклете туђинке и њене улоге у страдању државе Црнојевића у трагедијама Ђуре Јакшића и Лазе Костића. Упоређујући мотивску сложеност и оправданост тока радње у драмама *Јелисавета, кнегиња црногорска* и *Максим Црнојевић* тежи се дубљем схватању механизма општег пропадања. Посматрањем категорија познатих из народне традиције и песништва у светлу романтичарског стваралаштва долазимо до семантичких одлика њихове суживљене артикулације. Ради бољег разумевања дела сагледаваће се однос према прототекстуалном материјалу. На том плану, испитаћемо делокруге устаљених мотива коби пре свега жене, а затим и уклетости лепоте уопште. Драмски ликови Јелисавете и Анђелије, као својеврсни упливи *femme fatale* у српску књижевност, показаће се слични по ефекту који изазивају, а сасвим супротстављени по начину односа према другом и другачијем. Појам кривице се на тај начин уопштава и шири на заједницу која је себе саботирала. „Окидач“ у виду странкиње довешће нас до преиспитивања одредница свог и туђег ради откривања узрока неопходности трагичног страдања.

Кључне речи: трагедија, уклета туђинка, лепота, идентитет, родољубље

Посматрајући општа места поетичке епохе романтизма, нужно се морамо обазрети на истоветне мотиве који прожимају књижевне токове различитих народа и времена, са посебним акцентом на мотив жене. Жена у стваралаштву деветнаестог века уткива се у типизиране, готово

[1] Контакт подаци: lenanastasic@gmail.com

епском улогом одређене делокруге и сфере утицаја. Новом, савременом артикулацијом већ постојеће свести о другом и другачијем српски романтичари на пољу драме стварају пријемчива дела, са више него очигледним личним печатом, једнако колико и печатом времена. Са тим у вези, битно је назначити да рад претендује да осветли трагове укорењених представа ранијих епоха, концентришући се у највећој мери управо на улогу народних веровања и народне поезије. Таква намера никако не значи оспоравање уплива других књижевних токова, стваралачких манира или утицаја савремених аутора при настајању дела, него тек скретање пажње на једну од могућих интерпретативних могућности. Било како било, не можемо пренебрегнути утицај народне књижевности на формирање корпуса различитих стваралаца епохе романтизма. Посматрана епоха у основи свог одређења има јасну везу са борбама за стварање националних држава, а када је језик у корену онога што повезује појединце у народ, језичке творевине и схватања о неопходности колектива, као премисе стварању, условљавају и величање исте те, колективне, уметности. Епски код постаје инспирација уздигнута на ниво типолошке одлике епохе, а трагедијски структурирана дела најбољи начин стапања са идејама шире, европске литерарне сцене. У том светлу, рад ће тежити да изнесе нијансе које спајају и раздвајају Лазу Костића и Ђуру Јакшића посматрајући судбине књижевних јунакиња њихових драмских дела. Компаративном анализом мотива уклете туђинке у делима *Јелисавета, кнегиња црногорска* и *Максим Црнојевић*, разматраћемо улогу културних образаца преузетих из народне књижевности и преносити је у контекст српског романтизма. Коришћењем компаративног метода тежићемо да пронађемо пут којим се стварала представа о другом, конкретније жени, владарки. Иако би се на овом месту једнако могао применити имаголошки метод услед аспекта владарке као искривљене слике о другости, такво посматрање би нас умногоме удаљило од тумачења која су основни предмет овог рада. Стога се двоструки компаративни кључ показао као најумеснији, и то на плану засебног повезивања Лазе Костића и Ђуре Јакшића са доменима деловања народне књижевности, да би се након тога створила свест о везама аутора унутар епохе. Судбина лика „уклете" туђинке ће се разложити на основне делове, да би се могла објаснити и разумети неминовност страдања.

Посматране заједно, Јакшићева и Костићева драма представљају логичан наставак барокних и предромантичарских тенденција писања дела на бази историографије. Променом књижевног рода са устаљене прозе на драмска остварења долази до измештања, преплитања и синтезе сукобљених одлика. Кашанин у Јакшићевим делима наведену појаву карактерише као „недоследност" (Кашанин 2004: 48), али се чини да су хибридна обележја пре свесно поигравање различитим могућностима стварања него проста грешка. Саодносно томе, Симовић изналази

противречности у „непрожимању и неусаглашавању свих сфера деловања“ (Симовић 2001: 145) проблематизованих релација у Костићевим делима, услед укрштања карактеристика антике, средњег века и романтизма. Без обзира на мане које Милан Кашанин и Љубомир Симовић замерају изразима ових умногоме различитих писаца, успешност целокупне артикулације је неоспорна. Разматрања креирања историјске метафикције су се поприлично изменила у односу на време писања поменутих критика, али књижевно-историјска вредност дела оправдава нешто слабије уметничке домете. Лаза Костић и Ђура Јакшић успевају да дају дозу сентименталног осећања историјским и псеудоисторијским комадима и да их на тај начих приближе својој публици и делима своје савремености. Управо по таквом поступку, „њихово интересовање за српску прошлост истовремено постаје и тачка сусрета и место разлаза са деценијским опредељеношћу наших драмских писаца за историју као непресушни извор тема и мотива“ (Несторовић 2007: 150-151). Креирајући алтернативну реалност краха последњих Црнојевића аутори креирају дела врхунског домета српске роматичарске драме, што ћемо и покушати да прикажемо.

Будући да тематика посрнућа средњовековне државе условљава и употребу семантичких обележја карактеристичних за дефинисани период, у делима су јасно видљиви наноси епске стиховане традиције и народних веровања. Следствено томе, једно од основних покретачких елемената драмске ситуације јесте проклетство које се испољава на два суживљена плана, као проклетство лепоте и проклетство странца, односно странкиње. Мотив недостижне, а самим тим и уклете лепоте праћене злим силама или лошим карактером уткан је у својеврстан прототекст посматраних дела, било то народно предање и певања о Јелисавети или епска песма „Женидба Максима Црнојевића“. На том плану, идеал лепоте покушава да се уздигне изнад утврђених обичајних и културних норми и због тога мора да страда. Разматрања заједнице која износе Јакобсон и Богатирјов у тексту „Фолклор као нарочит облик стваралаштва“ сада преносимо на општији код такозване „колективне цензуре“. Све што се супротставља колективу и одступа од њега, на добар или лош начин, логиком функционисања заједнице мора и да нестане. Када овај став инкорпорирамо у шира размишљања народа и уткивање фикције у фактографско, видимо да он одговара посматраним драмама. Пратећи нит изузетности вансеријске лепоте од народне бајке *Дјевојка бржа од коња*, преко јуначке песме „Женидба Марка Краљевића“ до баладе „Женидба Милића барјактара“, врло се лако да закључити њен фаталан исход у свим сферама народног стваралаштва. На исти начин функционише и мотив уклете странкиње, туђинке која својим деловањем изазива зло и наноси пропаст целом народу. Овај мотив се умногоме поистовећује са веровањем да се наношењем штете владару утиче на читаву заједницу, што се да

приметити на примеру Пајсијевог „Житија цара Уроша“ и косовске легенде. Уклета туђинка постаје тачка сусрета и узрок недаћа, патњи и пораза. Било да се фокусирамо на терминолошко одређење „синдрома расељеног лица“ (Фрајнд 1996: 125) или „средњовековни мотив проклете Латинке“ (Милинчевић 1984: 251), лик странкиње остаје судбоносно условљен и прилагођен захтевима трагичког јунака. По таквом поступку видимо да се фокус драмског стваралаштва и те како помера ка засебним јунацима, односно да се „идеја конфликта најјаче испољава у индивидуи, и то превасходно унутар ње саме а не само у односу према другом“ (Несторовић 2007: 151). Препознавањем мотива као делова корпуса народне традиције и ранијег стваралаштва уопште, заједно са њима у дела романтичарске епохе уносе се пратећа одређења која ти периоди захтевају.

Почевши од првих страница *Јелисавете, кнегиње црногорске*, можемо уочити туђинкино свесно нарушавање правила и намеран излазак из делокруга очекиваног понашања. Странкиња својим самовољним одбацивањем сваког покушаја прилагођавања новој средини и окретањем против ње сама изазива потоње немиле догађаје. Зла коб је условљена доследним непоштовањем колективних норми, које се испољава у готово сваком сусрету Јелисавете са Ђурђевим високозваничницима, родбином и народом. Стари перјаник Вујо је замара „говором празним дугог безначаја“ (Јакшић 1970: 76), добар саветник и велики ратник Радош бива „дарован прогнањем“ (Јакшић 1970: 137), а запрепашћује је обичај целивања деверове руке. Светиња се изневерава, што узрочно-последичним везама изазива поистовећивање Црне Горе са „црном несрећом“ (Јакшић 1970: 108). Несрећна судбина кнегиње у, посматрано кроз сферу стицања идентитета у терминима народне књижевности, лиминалној фази прелаза у нову заједницу узрокује гранични положај околине у коју долази па расељено лице постаје „узрок прогањања других“ (Фрајнд 1996: 130). Томе одговара и карактеризација туђег као лошег, те се Јелисавета и пропаст црногорске државе изједначују са „проклетом“ Јерином и падом Смедерева. Жена као узрок пропасти, своје једнако колико и туђе, постаје константа поимања света. Самим тим, ни љубав коју она изражава не може бити права и водити врлини, што доводи до поистовећивања и са ђаволским силама. На том плану, туђинка одбацује моралне и духовне вредности и условљава мужа да чини исто. Премишљање поступака сведено је на свега неколико стихова тако да се опстанак претпоставља правди, да би се одмах затим улога злочинца окарактерисала као „мило бреме“ (Јакшић 1970: 84). Такво упрошћено оправдавање сопствених акција може се објаснити и дубоком увереношћу у исправност, односно неминовност деловања у складу са ранијом одликом припадности млетачкој средини. Ако бисмо посматрали Јелисавету као јунакињу која не припада ни једној ни другој средини у потпуности, преданост у деловању одређује се као питање егзистенције.

Наведено се објашњава и принципом да „док постоји утопијска Венеција, постоји и Јелисавета (…) па она ради за своју срећу зато што ради за срећу Венеције“ (Несторовић 2007: 163). Кнез Ђурђе је под утицајем те и такве Јелисавете, те ни он није боље представљен, него се лако препушта лажним уверењима о љубомори која покреће његове противнике. Владар више није средњовековни идеал мудрог и праведног судије, бранитељ идеала и свог народа, него постаје пасивни сведок воље своје жене, несвестан да егзистенција Јелисавете није истоветна његовој.

Посебно је занимљива перспектива сагледавања домаћег наспрам страног пејзажа, где се осећања сублимишу и огледају у описима природе, те се на плану пејзажа може посматрати и развој драмских јунака на нивоу дела. Тако је за Јелисавету као ћерку млетачког дужда Венеција „невеста сјајна мора зеленог“ (Јакшић 1970: 75) и „хладна богиња“ (Јакшић 1970: 76), док је Црногорци конципирају као хладне зидине где треба да изгубе животе за туђе прикривене циљеве, односно „авет сиње пучине“ (Јакшић 1970: 131). Радње народних епских песама о женидбама са препрекама су неретко смештене управо у Млетачку републику, те и када је назив конкретног топонима нејасан или вишезначан, неминовно је назначено да су у питању „Латини“. Схватање Млетачке републике као дома злих сила и лоших људи не представља новину у српској књижевности, али се чини да је то схватање више условљено потрагом за кривцем сопственог страдања него оправданим неповерењем. Међусобно деградирање се наставља на плану читавог дела, те народ своје ставове брани пословичним изражавањем „ко с Латини ломи погачу / ил’ ће полудет ил’...“ (Јакшић 1970: 133). Мудрости давнашњих времена играју важну улогу у Јакшићевој савремености, те су „политички ставови били пресудни за његова осећања правде и морала“ (Милинчевић 1984: 251). Старина као неприкосновен тумач постаје једно од главних обележја ове драме, будући да се нарушавањем норми урушава темељ заједнице која их прописује. Обичаји су изједначени са законима, а њиховим непоштовањем штети се не само појединцу, него и држави. Нису искључиво наноси епске књижевности условили овакав концепт самог дела, те можемо приписати родољубиве ноте романтичарском поимању света. Одјек идеја домовине као идеалне државе је општеприсутан у Јакшићевом стваралаштву, те и у *Јелисавети, кнегињи црногорској* налазимо исте идеје о горчини туђине. Дело превазилази границе драме по својој стиховној моћи и на махове залази у епику и лирику, док се јунакиња наставља на низ уклетих лепотица народне књижевности, односно *femme fatale* европске књижевности. Незаустављива моћ жене која зна како да искористи своју лепоту постаје главна одредница кнегиње. Јелисавета је свесна своје лепоте и утиска коју таква лепота оставља, те „лепа Латинка тежиште моћи везује за сопствену сексуалност (Несторовић 2007: 167). На тај начин, лепота постаје оруђе

којим се управља другима, те одатле и потиче њена демонска природа. Проклетство лепоте прераста искључиво деловање коби и постаје средство којим се може баратати, при чему остаје једнако погубно.

Интересантно је и одређивање негативних одлика жене путем деградирања мушког пола. Посматрајући драму „Јелисавета, кнегиња црногорска" јасно примећујемо тежњу аутора да истакнеману туђинке одређујући њено понашање као поступак својствен супротном полу. Стихом „госпођа се у мушко облачи" (Јакшић 1970: 92) отпочиње упоредна карактеризација кнеза и кнегиње путем супротстављања традиционалних симбола. Калпак и токе се приписују Јелисавети, док се Ђурђе задовољава накићеним рукама. Разматрајући поменуте антитезе у контексту смештања драме у историјски период владавине Црнојевића, већа поруга тешко се могла замислити. Поменута замена улога наставља се кроз читаво дело, што кулминира у разматрању да је „господар у њој нестао" (Јакшић 1970: 90). Јелисавета директно и индиректно подрива прототипско, очекивано мушко у Ђурђу, што са становишта колектива нужно представља још једно дело у низу изневерених очекивања и фрустрација. Негативно конотирање се одвија и путем метафоричног повезивања са животињским светом. На том плану, кнегиња је редовно поистовећена са лисицом, као превртљивом и лукавом, и хијеном, као свирепом и злурадом. Саодносно томе, уз описе Јелисаветиног понашања додају се епитети „змијско", „сотонино" и „ђаволье", што доприноси оправдавању јунакињине судбине. Свесним одабиром својих поступака кнегиња се поима као нечиста, демонска, рушилачка сила која долази као досуђени јад и несрећа. Услед поменутог, готово да нема позитивних јунака, сви имају улогу у колективној кривици и пропасти државе, односно пропаст појединца и јесте пропаст државе у целости. У стиху „мудрост не зна, промисао ћути" (Јакшић 1970: 113) сажима се болна прошлост и антиципира несигурна будућност. Појединац и колектив остају неснађени под празним небом, а изостанак епифаније у тешким временима још једна је од назнака скорог краја. Преносећи контекст сталне турске опасности на бој на Косову и самог кнеза Лазара, народ преиспитује темеље религије, патриотизма и опстанка. Из ових (сасвим концизних) промишљања и аутоироничних коментара попут „какви смо ми / могао нас је и поклонити" (Јакшић 1970: 118), ишчитава се дубока свест о претрпљеном и неизбежном страдању. У ауторефлексивним исказима проблематизују се прошлост, садашњост и будућност на несталном балканском тлу где човека чека „само – смрт" (Јакшић 1970: 191). Неминовност страдања остаје константа проклетог народа, а идеал жртве за отаџбину „продат" је неосетљивој сили. Људи се отуђују и трагедијски интониран крај одређен је за сваког појединца, као и за читаву заједницу, да би „последица тог растакања био потпунији губитак личног и колективног идентитета" (Фрајнд 1996: 129).

Најуспешнији утисак о некохерентности државе Црнојевића оставља целина која се одиграва у турској команди унутар четвртог дела драме. Арслан-паша као вођа турске војске остаје запањен вестима које чује од свог изасланика. Готово архетипски непријатељи у народној свести не могу да се начуде делима „уклете“ туђинке. Посебно је занимљиво величање кнегиње да би се деловање коби, односно сплета срећних околности за Турке и на овом плану окарактерисало као деловање вишег промисла. „Ђавољи труд“ на овом месту постаје „светлост“ (Јакшић 1970: 217), те антитетичким односима долазимо до још једне од димензија страног. Трагедија, пропали идеали и држава упропашћена режимом манифестују се као бескрајна срећа за непријатељску страну. Непомирљивост феномена свог (црногорског) и туђег (млетачког и турског) не може опстати, него захтева међусобно затирање. Измештањем из једне сфере у другу не бежи се од коби, те она стиже Радошеве синове једнако колико и Катуновића. Сви јунаци страдају, а правог, исправног понашања и нема. Крај драме „долази у знаку потпуног моралног и физичког расула“ (Милинчевић 1984: 252), што нас још једном води проблематици појма идентитета и губљењу у оквирима патриотизма које исти преиспитује и условљава.

Када посматрамо драму *Максим Црнојевић* Лазе Костића, уочавамо нешто другачије изнесено осећање родољубља и обраду историјске грађе. Наведено најпре одговара значајним разликама у стилу и техници грађења стиха, а затим и комплекснијим премишљањем и преобликовањем преузетог материјала. На овом месту треба поновити речи Вељка Петровића, који истиче да се Костић „потрудио да српске мотиве стави у светску перспективу“ (нав. према Милинчевић 1984: 263). Напуштајући матрицу коју условљава народна епска песма, Костић даје шансу јунацима да искораче из наметнутих ограничења својеврсном експанзијом са типског на грчко и шекспировско. Имајући на уму ауторово „велико познавање европске књижевности, театра и културе“ (Фрајнд 1996: 138) није зачуђујућ уплив ових, за српску драму, иновативних начина разумевања и конципирања дела. Чини се да због тих комплексних, а неретко сукобљених слојева дела и долази до маглине значења коју помиње Љубомир Ненадовић. Окрећући се културној сфери литерарне Европе, Костић успева да изгради трагедију базирану на кризи идентитета услед кризе лепоте и потребе за преиспитивањем утврђених вредности. На том плану, Максим Црнојевић излази из оквира јуначке карактеризације и постаје друга врста књижевног лика, савременији облик неофита, близак типу младог интелектуалца из дела светске књижевности. Максима притом не поимамо као одраслу јединку која се бори за своја права, него као младића у неизвесној животној позицији и осећајног јунака трагедије. Ухваћен у фази сазревања као амбиваленту по појединца, драмски лик не успева да прође неповређен, како на психолошком, тако и на

телесном плану. Идентитет одређен лепотом и јуначким оделом постаје непрепознатљив када лепоте нестане. Из Максимове дефинисаности својим спољашњим изгледом долази до хамлетовске проблематике постојања без свести о личности. У наведеној ситуацији проблем нестанка лепоте води непрепознавању, али и даље од тога, односно, Максим без своје лепоте не само да није Максим, него више и не постоји. То би на плану маргиналног положаја јунака додатно закомпликовало драмску ситуацију, будући да је Максим због одсуства лепоте заглављен између младости и зрелости по питању брака, али и живота и смрти на плану личне, дотадашње егзистенције. Зорица Несторовић, имајући у виду пресудну улогу лепоте у стваралаштву Лазу Костића, са правом поставља питање: „Шта бива када лепоте нестане?" (Несторовић 2007: 199). Одговор који ауторка нуди, односно тврдњу да „Максим није Нарцис. Нарцис – то су други" (Несторовић 2007: 199) можемо проширити чињеницом да Максима накнадно не могу спасити ни лепота, јер је нема, нити љубав, за коју остаје ускраћен. Дакле, ако је Максимов нестанак условила средина чији је он репрезентативни представник, онда његовим нестанком нестаје и сама средина. Другим речима, проблем егзистенције Максима као наследника власти изједначава се са егзистенцијом читаве државе те она сама себе урушава. Лепотом се и у овом делу покушава баратати, при чему она задржава своју хтонску, разорну природу.

У Костићевом делу лик уклете туђинке није више изричити покретач драмских дешавања нити доследно негативно обојена личност, што и јесте у складу са његовим ставовима о трагичним „јуначицама", односно, одговара ставу да је „жени својствено увек морално, али не и трагично сагрешење" (Несторовић 2007: 160). Заокупираност тока радње се измешта са венчаних дарова као предмета спора у епској песми на саму девојку и њену наклоност да би се на тај начин креирао не само љубавни, него и морални, духовни и философски троугао. Анђелија није активни субјекат као Јефимија, већ се она перципира као објекат наклоности, жеље и власти. Сучељавањем љубави и побратимства протреса се читава идентитетска структура на којој почива витешки, јуначки средњовековни свет. У свему наведеном, лик странкиње представљен је као синдром исељеног лица, али с тим да је она испрва само ментално одсутна и отуђена. Због тога се сукоби манифестују и унутар заједнице, а категорије свог и туђег се читају у готово сваком односу. Отуђеност је главна карактеристика колектива до мере осамљења сваког засебног јунака. Јунаци дела имају своје интерне, личне драме, а затим и пољуљан однос са осталим драмским лицима. Услед наведеног, унутар карактеризације ликова проналазимо једнако хамлетовску расцепљеност, трагику идеала љубави и спор са нормама које колетив захтева. За разлику од конкретности Јакшићевог израза, сада примећујемо суптилнији однос према појединцу, односно странкињи, док

се отуђивање одирава на нивоу сукобљених народности и култура. Готово барокним, карневалским инсистирањем на маскама и тајнама откривају се засебни слојеви семантичког кодирања. Костићева драма не типизира јунаке као изразито позитивне или негативне, него свако од њих мора да проблематизује сопствени идентитет. По наведеном преиспитивању трагичке кривице и улоге јунака у сопственом и колективном страдању Костић и Јакшић се показују сродни. Пасивни великаши, јунаци над којима делује усуд тако постају обични, људи из народа којима се дешавају догађаји на које не могу утицати. Питање кривца може бити затворено, али се коб настала непоштовањем одређених духовних матрица не може спречити.

Маскирање је доследно изведено тиме што јунаци нису описани естетским него вредносним категоријама, што прототипски условљава прототекст народне песме. Филета препознаје Максима по асоцијативном низању статусних симбола калпака, перјанице и гуња као симболичких одређења Црногорца, те се већ првом страницом наговештава лакоћа предстојеће замене личности. Однос према другом и другачијем је и на плану Костићевог дела суживљен са колективном представом страног као непријатељског. Речима „нигде цвета, нигде поштена човека“ (Костић 1962: 13), а затим и става да „ни цвет неће да се прими од погане руке“ (Костић 1962: 14) карактерише се готово природна, стереотипна сукобљеност двеју држава. Наведеном доприноси и народно веровање да када лошег човека ни земља не жели да прихвати, те су на том плану Млеци изједначени са злом. Непријатељски односи теже да буду превазиђени свадбом као топосом помирења различитих тенденција. Ипак, прикривено непријатељство не дозвољава благостање, него и сама категорија брака престаје бити духовна да би се свела на економски, материјални интерес. Наведена проблематизација брака као одређене врсте уговора, наравно, није представљала реткост у временима, како државе Црнојевића, тако и ранијих временских периода, будући да су владарске позиције захтевале промишљене потезе на плану удруживања са другим државама зарад личне безбедности и благостања. Дакле, на овом месту примећујемо сукобљавање типично романтичарских тенденција о веровању у праву љубав као основу за заснивање брака, породице, државе, са неопходношћу деловања разумом. И када у овим драмским делима постоји љубав, она је једнако кобна јер се јавља у свези са женама које се карактеришу као погрешне, стране, проклете, колико је проклета и њихова лепота и порекло.

Женски ликови драме *Максим Црнојевић* ограничени су на различите домене поимања света, оличене у свега три драмска лика. Са једне стране налазимо Јевросиму, Максимову мајку, која представља идеал црногорске пожртвоване јуначке мајке из народних песама. Она је жена која нераскидивом везом живи и страда за своју породицу. Томе доприноси и

симболика именовања по мајци једног од највећих јунака српских епских песама, Марка Краљевића. Са друге стране, Филета, удовица дуждевог сина, означава злонамерну туђинку, оличење препредености и насилног женског деловања. Костић унеколико оправдава њене поступке градећи лик одане, повређене удовице, те њено негативно деловање није само пука злурадост. Лајтмотивским понављањем „што љубав неће, мржња моћи ће", Филета постаје пандан Јакшићевој Јелисавети. Она једнако нарушава норме колектива излазећи из своје предодређене улоге у сферу нападача. Замена категорија мушког и женског огледа се у јунакињиној спремности на крвну одмазду због страдања мужа, односно у стиху „осветићу те, жена мада сам" (Костић 1962: 16). Жена на тај начин и овде поспешује деловање зле коби. Мржња као покретачка сила сугерише нечовечност поступака и антиципира потоње догађаје у трагедији. Проклетство је и у овом делу покренуто директним повезивањем са нечистим силама, будући да „жене кад куну, враг благосиља" (Костић 1962: 28). У међупростору крајности одређених фигурама Филете и Јевросиме налази се јунакиња блиска Максиму по свом статусу у ономе што би било подударно обредима иницијације. Заљубљена Анђелија, јунакиња млетачког порекла а српског имена, носи у себи амбивалентна својства која подразумева њена чулност и младост. Њен драмски лик је ближи шекспировски несрећној Јулији него строгим мерилима фолклора, што има упориште у образовању самог писца који таквим поступцима покушава да помири различите тенденције епоха у једном јунаку, и тиме модернизује обрађивану тему, више или мање успешно. Иако је већински несвесна своје улоге у „маскерати" коју приређују супротстављени народи, деловање трагичке кривице по њу је незаобилазно. Насупрот Јелисаветиној и Филетиној одбојности, Анђелија није непријатељски настројена према Црној Гори и чак прижељкује да је одведу у „земљу Максимову" (Костић 1962: 14). Будући да тематика и недодирљивост јунака одговорних за страдања услед високих државних позиција захтевају да „странкиња бива узрок зла и крвопролића" (Милинчевић 1996: 275), Анђелији се замера незнање и несвесност своје ситуације. Дакле, Анђелијина кривица је њена једнако њена неснађеност, колико и немоћ, будући да је она, „као једини лик којем је доступно сазнање о његовом унутрашњем полу, нејака да ту истину изнесе до краја" (Несторовић 2007: 200). Нетрпељивост дакле није уткана у јединку, него је одлика дубљег, ранијег непријатељства на нивоу минулих векова, али на индивидуи је одговорност да превазиђе и нетрпељивост и несвесност. На овом месту изнова се намеће идеја о мржњи која је неповратно затровала људе и која може и прети да уништи све, те се драма одиграва између категорија лепоте, љубави и мржње на плану засебних јунака.

Уклетост туђег у Костићевој драми додељена је и лику Надана, као Млечанина по мајци. Идејом о злој крви која наставља да живи у потомцима образлаже се нечовечност његових поступака путем приписивања сфери

другог. Наданово вишеструко маскирање и заснивање свог деловања на лажима и преварама игра значајну улогу у кобном завршетку драме. Неопходност домаћег издајника који, ако не узрокује, онда вишеструко доприноси краху Црнојевића, присутна је у обе проблематизоване драме. Лик Надана може се схватити као нешто комплекснији пандан Јакшићевом капетану Ђурашку. Близина власти и улога у државном апарату дозвољавају им непримећено ангажовање у несрећи. На тај начин, обе драме заступају не само идеју о томе да народу следи једнако страдање предодређено владару, него и проблем издаје, што би било пандан издаји из косовске легенде. Држава, дакле, не може бити побеђена, ако није сама допринела својој пропасти, било то у виду јунака издајника или жене која улази у колектив. Имајући у виду споне које морају постојати у народној свести по питању пропасти балканских средњовековних држава, сасвим је логично да Црнојевићи деле судбину кнеза Лазара и остатка православног народа. Историјска и псеудоисторијска подлога захтевају уношење народних веровања, која Костић и Јакшић артикулишу у романтичарском стилу, сваки на себи својствен начин.

Општим посрнућем истине, морала, правде и доброте долази до посрнућа света какав јунаци познају. Свест о немоћи пред провиђењем рефлектује се у монументалним говорима појединца упућеним небу. Јакшићев Станиша сагледава штету која је начињена њему и његовој домовини у болном вапају и забија сабљу у стену да би се решио набоја беса. Исто чини и Костићев Максим на самом почетку петог чина, борећи се са маском која му је наметнута. Ови осамљени монолози су гласна сведочанства понора у које је друштво запало, те категорије братства и побратимства једнако подлежу узнемиреном редефинисању свега познатог. Емотивни набој и лиричност ових сегмената постају својеврсна тужбалица, даворје над провалијом која је већ присутна и само чека тренутак да се потпуно уруши. Судбина свих јунака је мучна, а трагедија условљена продирањем страног у своје постаје једнако погубна за покретаче колико и за пасивне сведоке. Поимањем туђине као дна и доласком на „површине мора трезвена“ (Костић 1962: 109) које нуди домовина не нестаје једном покренуто проклетство.

Сагледавањем драма Лазе Костића и Ђуре Јакшића са аспекта односа свој:туђ, морамо уочити да поменуте категорије превазилазе одређење порекла и залазе у проблематику постојања уопште. Уклете туђинке као драмски ликови играју огромну, али не и пресудну улогу у исходу ових дела. Тематизујући пропадање државе Црнојевића заједно са пропадањем великодостојника, трагичка кривица не своди се искључиво на улоге уклете лепоте странкиње, него се шири и на морално „исправне“ јунаке. Следствено томе, јунацима се даје прилика да се определе и тиме можда промене ток који условљава зла коб. На том плану, Радошеви синови су могли да се не предају Турцима, а Иво Црнојевић је могао да

доживи срамоту признавањем грешке уместо бирања пута који је водио страдању његове породице. Судбина лика уклете туђинке наставља да се одвија током који предвиђа промисао, али уз битну нијансу допуштења и укључености околине. Трагедије српског романтизма показале су се не само сувремене, него и свевремене по ширини питања која постављају. Проблеми лепоте, идентитета, опстанка по сваку цену и интегритета личности и државе остају да лебде у ваздуху и након завршетка драме, тако да се судбина ликова не да до краја докучити. Антиутопијски приказ државе и друштва у суноврату прераста појединца и постаје општије питање постојања у времену.

Литература

Примарна литература

Јакшић 1970: Ђура Јакшић, *Песме. Јелисавета. Проза.* Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Костић 1962: Лаза Костић, *Одабрана дела II.* Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Секундарна литература

Кашанин 2004: Милан Кашанин, Мученик, у: *Судбине и људи.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 39-51.

Кашанин 2004: Милан Кашанин, Прометеј, у: *Судбине и људи.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 61-83.

Милинчевић 1984: Васо Милинчевић, Јакшићеве лирске стазе у: *Творци и тумачи.* Београд: Просвета, стр. 242-256.

Милинчевић 1984: Васо Милинчевић, Поглед на лирску и драмску поезију Лазе Костића, у: *Творци и тумачи.* Београд: Просвета, стр. 256-280.

Несторовић 2007: Зорица Несторовић, Романтичарски јунак и драма нестајања, у: *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*. Београд: Чигоја, стр. 151 – 174.

Несторовић 2007: Зорица Несторовић, Трагички јунак и маске, у: *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*. Београд: Чигоја, стр. 176 – 207.

Симовић 2001: Љубомир Симовић, Белешке о Лази Костићу, у: *Дупло дно.* Београд: Стубови културе, стр. 144-172.

Фрајнд 1996: Марта Фрајнд, Историја и еп као грађа поетских трагедија Лазе Костића, у: *Историја у драми – драма у историји.* Нови Сад: Прометеј, Стеријино позорје; Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 135-153.

Фрајнд 1996: Марта Фрајнд, Сеобе и изгнанства у драмама Ђуре Јакшића, у: *Историја у драми – драма у историји.* Нови Сад: Прометеј, Стеријино позорје; Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 125-135.

THE FATE OF THE “HAUNTED” FOREIGN WOMAN CHARACTER (L. KOSTIĆ - MAKSIM CRNOJEVIĆ AND Đ. JAKŠIĆ - *JELISAVETA, KNEGINJA CRNOGORSKA*)

S u m m a r y

The paper deals with a comparative analysis of the fate of the „cursed“ foreign woman character and her role in the suffering of the Crnojević state in the tragedies of both Đura Jakšić and Laza Kostić. By comparing the motive complexity and justification of the course of action in plays “Jelisaveta, kneginja crnogorska” and “Maksim Crnojević”, we strive for a deeper understanding of the mechanism of general downtrend. By observing the categories known from folk tradition and poetry in the light of works of art created in the era of romantism, we come to better understanding at the semantic features of their shared articulation. The relation to the prototextual material will be considered in order to get a bigger picture of the subject observed. On this kognition, we will examine the scope of the established motifs of bad fate, first of all in terms of its effection regarding women, and then the cursed, doomed beauty in general. The dramatic characters of Jelisaveta and Angelija, as a kind of modified roles of femme fatale in Serbian literature, will prove to be similar in the effect they cause, and quite opposite in the way they relate to the other and the different, mostly in terms of ethnicity. In this way, the notion of guilt is generalized and extended to the community that sabotaged itself. The “trigger” in the form of a foreign woman character will lead us to question our own and other’s known determinants in order to discover the causes of the necessity of tragic suffering.

Key words: tragedy, haunted foreigner, beauty, identity, patriotism

Nataša V. Ninčetović[1]
University of Priština in Kosovska Mitrovica – Faculty of Philosophy,
Teaching Assistant

CONSUMERISM AND MEDIA SIMULACRA IN THE POSTMODERNIST FRAMEWORK OF DELILLO'S *WHITE NOISE*

Although DeLillo seems unwilling to categorize his novels as either modernist or postmodernist, the author of this research claims that *White Noise* is distinctly postmodernist. The postmodern condition of the characters of *White Noise* is to a great extent molded by television and consumerism, which are perceived as tools of the "culture industry". The aim of the culture industry is to create individuals whose freedom is reduced to freedom of choice among the offered and imposed roles and lifestyles. Moreover, television blurs the distinction between the simulation and the real. Whereas media simulacra are generally considered an important aspect of the novel, the critics mostly propagate the attitude that consumerism is not a major theme in DeLillo's novels of the eighties. However, the author argues that consumerism shapes experience of DeLillo's characters and is closely related to the mass media. Although the effects of the mass media are predominantly negative, television, supermarkets and shopping malls are modern temples which alleviate the fear of death in the fictional world of DeLillo. Jack Gladney, the narrator and the protagonist of the novel, attempts to become an image of a university professor who constructs his identity through consumerism and adherence to a particular lifestyle. Being a modernist lost in the postmodern era, he matures by accepting his postmodern condition. He creates an authentic moment by refusing to act in the expected way. Jack's conflict with Willie Mink, which is a parody of confrontation, symbolizes the only possible originality in the postmodern age.

Key words: Jack Gladney, lifestyle, Baudrillard, television, image.

[1] Contact information: natasa.nincetovic@pr.ac.rs

INTRODUCTION

Although the majority of critics see DeLillo as a postmodern writer, DeLillo himself seems unwilling to affiliate his novels to either modernism or postmodernism. He asserts in an interview: "Post-modern seems to mean different things in ...different disciplines. [...] When people say *White Noise* is post-modern, I don't really complain. I don't say it myself. But I don't see *Underworld* as post-modern. Maybe it's the last modernist grasp. I don't know".[2] However, despite DeLillo's reluctance to categorize *White Noise* (1985) as postmodern, the novel has a number of postmodern characteristics, such as its self-reflexive and self-referential nature, as well as the use of parody and irony. As Mirna Radin Sabadoš claims, what we have in this novel is a pastiche of popular genres in the place of a typical plot (Radin Sabadoš 2017: 99). Aleksandra Vukotić in a monograph titled *Don DeLilo i poetika istorije* (*Don DeLillo and the Poetics of History*, 2018) points to a "striking absence of history" in *White Noise*. Vukotić argues that the very absence of history indicates the importance of history in this novel in terms of finding one's place in the community and forming of an identity (Vukotić 2018: 13). Postmodern condition disturbs the linear nature of history, which as a consequence leads to a sense of loss and disorientation of people. However, as Mark Osteen notices in his influential book *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, the fact that DeLillo "satirizes postmodern culture" does not mean that he either criticizes or glorifies it. The author attempts to find a position from which he can observe the society that he lives in (Osteen 2001: 3).

The postmodern world of *White Noise* is the world of simulacra and simulation. Jean Baudrillard, a famous sociologist, philosopher, and culture theorist, explains the difference between representation and simulation. For him, whereas representation is grounded in the equivalence between the sign and the real, simulation stands for "the utopia of the principle of equivalence" (Baudrillard 1981: 6). In the world of simulacra it is difficult to determine the difference between the real and the sign, which blurs them and makes them interchangeable and easily confused. Moreover, Baudrillard states that simulation, epitomized by the mass media, becomes even more important than reality – it turns into hyperreality.

CONSUMERISM AND IMPOSED LIFESTYLES

In an article "All the world is a screen: The power of media simulacra in the novels of Don DeLillo" Silvia De Menezes Linardi classifies DeLillo's novels into a few categories according to the time they were published. As she

[2] Quoted in Richard Williams, "Everything Under the Bomb", *The Guardian* (January 10, 1998), http://reports.guardian.co.uk/papers/19980109-34.html, 10.4. 2022.

notices, "the seventies novels are closely connected to consumerism", while the eighties novels indicate the transformation of reality into hyperreality under the influence of mass media (Linardi 2003: 234). Nonetheless, we will attempt to demonstrate that, although the impact of the media on people is undeniable, consumerism remains important aspect of life in the ninth decade of the twentieth century in America.

As Baudrilliard argues in *The Consumer Society: Myths and Structures*, consumption is not based upon the specific needs of an individual (1999: 92). Baudrilliard notices a contrast between interpersonal differences in the past and in the present. As he states, in the past the differences between people were real, essential differences which could not be exchanged. Nowadays, differences are artificial, associated with artificial concepts of wealth, status, power. As Baudrilliard explains, the point is that "differentiation is viewed in terms of the code" (1999: 92), which means that the supposed freedom of an individual is the freedom to choose one of the offered models, which results in destroying singularity and individuality.

Radin Sabadoš notices that "the space of the mass media culture is characterized by the possibility of choice of defined and commercialized lifestyles. Belonging to this culture is marked by the conscious and voluntary consent of an individual to construct his/her identity by his/her choice of goods and lifestyle (2017: 23)". Similarly, Heider Eid defines TV as a cultural form that has "an ideological role in adjusting and mystifying individual into a subordinate position by creating the illusion of freedom" (Eid 2008: 13). Eid claims that in postmodern culture freedom of an individual is counterbalanced with "freedom of choice of commodity" (2008: 13). The fictional world of *White Noise* symbolizes the world of imposed roles and lifestyles[3]. As a consequence, we do not have unique and authentic characters, but characters who are representatives of certain groups and types. For example, parents who gather in front of the College-on-the-Hill are described as a homogenous group of people. The narrator notices that he has been watching the same spectacle for the last twenty one years: "The women crisp and alert, in diet trim, knowing people's names. Their husbands content to measure out the time, distant but ungrudging, accomplished in parenthood, something about them suggesting massive insurance coverage" (DeLillo 2018: 9). The author suggests that consumerism and conformism cause gradual elimination of interpersonal differences. All the depicted

[3] Contrary to characters of *White Noise*, who choose among the offered lifestyles, Nick Shay, the narrator and the protagonist of *Underworld* (1999), decides not to act according to the offered roles. Ninčetović claims that Nick recognizes that "his actions do not arise out of his identity, but out of the roles imposed to him" (Ninčetović 2020: 61). Nick comes to the conclusion that „the real, authentic moments occur only when an individual refuses to live in accordance with the imposed roles and chooses a different path for himself/herself" (2020: 55).

parents are similar. As Laura Barret notes in an article **"How the dead speak to the living": Intertextuality and the postmodern sublime in 'White Noise'"**, the characters of *White Noise* are reduced to stereotypes, people without identities (Barrett 2001: 101).

Jack Gladney, the protagonist of the novel, believes, at least at the beginning of *White Noise*, that adherence to a particular lifestyle and consumption will bring him happiness. Therefore, he finds it essential to "look" serious and intelligent. At the outset of Jack's academic career, the chancellor advises him to invent an extra initial in order to make his name more distinct. Moreover, the chancellor recommends Jack to put on weight and attempt to look uglier in order to resemble Hitler. In an era when images are more important than words Jack thinks that he should wear glasses with thick frames and dark lenses in order to fit into the stereotype of a scholar. When Eric Massingale meets Jack in the supermarket, Gladney looks very different than at the university. Massingale tells Jack that without glasses and academic gown he "look[s] so harmless (DeLillo 2018: 41). Without a gown and glasses, the image of a scholar gets blurred, and Jack seems nothing more than "a big, harmless, aging, indistinct sort of guy" (2018: 41). Although Jack promises Massingale he will not take offence, he is insulted. To grow in self-confidence he indulges in shopping. Shopping helps him feel as an integrated member of society, important and valuable. The act of shopping signifies a source of exaltation for the family: "It seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, who plan their lives around lonely walks in the evening." (DeLillo 2018: 15) Nonetheless, this way of building up self-estimation has short-term effects. As Stacey Olster claims, the fullness of being, which Jack and Babette achieve as the result of consumption, does not offer protection to anyone (Olster 2008: 88). After the shopping, the family silently arrives home and every member of it goes to his/her room.

John Duvall recognizes the connection between the world of consumption, epitomized by supermarkets and shopping malls, and television. What is the link between consumption and television? As O'Guinn and Shrum claim, most people are not aware of the influence that television exerts on them. Still, this influence, having in mind the fact that television is one of the prevailing "socialization agents" (O'Guinn, Shrum 1997: 279), is great. Furthermore, people watch other people on television, so they can find out what members of particular social classes do and what they have. Thus, what men and women consume and what they do on television "marks their social status" (1997: 279). As Moses notices, "shopping provides the chief means by which the Gladney family constitutes their existence" (Moses 2001: 78). Deeply insecure, when their identities are called into question (as when Massingale discomposes Jack with his statement that Jack does not

look like a university professor in the supermarket) they act in a way the mass media teaches them. In order to affirm their identity they indulge in consumption so as to affiliate themselves to the social class they belong to.

TELEVISION

Postmodern culture is saturated with mass media. The impact of the media on society is one of dominant themes in Don DeLillo's fiction. According to Douglas Kellner, the author of *Media Culture*, television has a great role in the process of forming our identities, our values, and view of the world (Kellner 2000: 1). Television is an example of Baudrillard's simulacrum.. Moreover, as Haidar Eid notices, *White Noise* is set in the period when "print-based information was replaced with image-based information" (Eid 2008: 2). According to Eid, this replacement was significant because images "can be absorbed without full consciousness" (2008: 3). Images on television are signifiers which become more important than the actual reality they should represent. Supremacy of simulation over reality leads to confusion, since the line between the simulation and the real becomes vague.

The fictional world of *White Noise* is to a great extent a world of images. As we have already mentioned, Jack Gladney is attempting to create an authentic image of a university professor. He takes care that his style matches his scholarly status (at least when he is at the university). However, although he is the founder of the Hitler studies, his status is fundamentally problematic since he desperately tries to conceal the fact that he does not know German.

Vukotić asserts that the media images in the postmodern world "precede reality and become part of experience" (2018: 141). Therefore, according to this critic, it is difficult for the characters of *White Noise* to make a clear distinction between the reality and the simulacra of television (2018: 126). Television is, in the words of Murray Siskind, "something we know in a dreamlike and preconscious way", (DeLillo 2018: 28) which results in the fact that we are not aware of the effects of television. Furthermore, television complicates the attempt of the characters to find a meaning in the world in which, in Baudrillard's words, "… there is more and more information, and less and less meaning" (Baudrillard 1981 : 79).

Although the mass media exerts an influence on adults as well as on children, this influence differs to a certain degree. The adult characters of *White Noise* recognize the negative effects of television. Jack and Babette feel confused in the world full of information. They find it difficult to find a meaning since all the information exist at the same time and they all have the same value. There is no hierarchy in the mass media culture; no guide that will help people cope. The mass media exerts the greatest influence on

children. They spend most of their free time watching television. Contrary to adults, who are able to discern the negative impact of the mass media, children seem to be under such an influence that they cannot make a distinction between television and reality. We can recall the scene in which Jack and Heinrich argue whether it is raining. While Jack claims that it is raining, Heinrich relies on the radio weather forecast, which foresaw that it would rain in the evening. Jack is surprised and attempts to dissuade his son: "Just because it's on the radio doesn't mean we have to suspend belief in the evidence of our senses" (DeLillo 2018: 16). As Vukotić notices, in postmodern age man is compelled to accept the logic of technology (2018: 170), and this logic is inconsistent with human logic. According to Baudrillard, erasing of differences between an image and reality has serious consequences: "The whole traditional world of causality is in question. … the distinction between cause and effect, between active and passive, between subject and object" (1981: 32).

DeLillo suggests in *White Noise* that the power of the mass media is substantial. As Alfonse Stompanato, a character in the novel, asserts: "For most people there are only two places in the world. Where they live and the TV set" (2018: 35). Whereas Jack and Babette are afraid of the negative effects of television, Murray Siskind advocates a diametrically opposed position. He believes that people should learn how to watch it, how to make use of its possibilities: "I've come to understand that the medium is a primal force in the American home. Sealed-off, timeless, self-contained, self-referring. It's like a myth being born right there in a living room (2018: 28)".

The identities and beliefs of the characters of *White Noise* are formed in accordance with the world of consumption and lifestyles as broadcasted on television. It disables them to face reality which differs from its simulation on the screen. For example, the Gladney family is used to watching disasters on television. However, they are convinced that disasters happen to others, the poor and uneducated people. Whereas Heinrich attempts to warn his parents of the potential threat of the toxic event, Jack reassures him: "I'm a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods (2018: 53)". This scene suggests how the simulacra of television becomes more real for viewers than actual reality – how it transforms into hyperreality. Under the influence of television, which promotes beliefs that disasters happen only to the poor and the uneducated, Jack is reluctant to face the factual reality. Although the air-raid sirens are on, the family does not show any sign of worry.

Another example of how simulacrum becomes more important than the actual reality occurs during the evacuation of the inhabitants of Blacksmith. The citizens are disappointed because the media did not inform the public about the airborne toxic event. Since the mass media informs

about everything that is important, non-appearance of the event on the news implies that there is no real danger to citizens' health. As John Duvall asserts, in the hyperreal world of *White Noise* "what empties experience of meaning is not the mediation, but the absence of mediation" (Duvall 2003: 174). A similar point is emphasized when Bee tells Jack that people suffered a plane crash. Surprisingly, the media did not report about this event. Bee shortly comments: "They went through all that for nothing? (2018: 45) Obviously, the characters of *White Noise* seek affirmation on television. As Eid notices, "the individual's ultimate goal in *White Noise* is to become a part of the "cultural industry" of the TV, to become an image, to appear on TV" (2008: 14). In the postmodern era, "Celebrity, once achieved by deeds, is now reduced to one's single exposure in the media" (Linardi 2003: 236). Therefore, as Stompanato mentions, "If a thing happens on television, we have every right to find it fascinating, whatever it is" (2018: 35).

One more scene which exemplifies the supremacy of simulation over reality takes place when the SIMUVAC, an organization which simulates evacuations, uses the toxic event in Blacksmith to rehearse the simulation. A member of this group sees the actual toxic event as an opportunity to improve the simulation. He concludes that the SIMUVAC team has to practice more, since the results are not satisfactory: "we don't have our victims laid out where we'd wanted them if this was an actual simulation… There's a lot of polishing we still have to do. But that's what this exercise is all about" (2018: 64-65). The logic of this member of SIMUVAC staff is the logic of technology, which is inconsistent with human logic. The man claims that the actual man-made disaster is an opportunity to rehearse the simulation, as if the simulation were more important than reality, which is true in an era of simulacra.

The fascination of the Gladney family with television and images becomes evident when they see Babette on the TV screen: "With the sound down low we couldn't hear what she was saying. But no one bothered to adjust the volume. It was the picture that mattered, the face in black and white, animated but also flat, distanced, sealed off, timeless (2018: 50)". Whereas Denise and Steffie find the image of Babette very amusing and look forward to Babette's returning home to share the news of her appearance on television, Wilder cannot make a distinction between the image of Babette and the real Babette. When the image of Babette is gone, his reaction is identical to a typical reaction of toddlers when their parents are not in the eyesight – he starts crying.

Both *Underworld* and *White Noise* deal with the difficulty of living in an era of simulacra. *Underworld* suggests that authentic moments are rare and they occur when we decide not to act according to the offered roles. Moreover, DeLillo implies in *Underworld* that death is an authentic experience which

is not prone to simulation. When we compare *Underworld* to *White Noise* in terms of their relation to authenticity and the possibility of forming an original identity, DeLillo's vision seems bleaker in the latter novel. In the fictional world of *White Noise* even "the experience of dying is mediated by technology" (Wilcox 2003: 103), which leads to gradual anesthetization of people, but does not reduce their fear of dying. As Wilcox notes, there can be no authentic identity in the world where "even death is not exempt from the world of simulation" (2003: 103).

However, as we have already mentioned, DeLillo's intention is not to condemn postmodern condition. As Boxal emphasizes, DeLillo's fiction does not reject anything – it rather "absorbs and articulates an entire culture" (Boxal 2008: 43). If his prose tends to encompass an entire culture, it means that it embraces the mass media culture, as well as the postmodern condition of contemporary man. As Wlicox points out, there is no room for heroism in the postmodern era. The mass media "strips society of its secrets, inhibitions, repressions", which leads to the state of losing one's interiority (2003: 98). Instead of a modernist epiphany, the potential heroes in postmodernism are undergoing "Baudrillardian euphoria or schizophrenia" (2003: 100). An instance of this schizophrenia or negative epiphany occurs when Jack confronts Willie Mink. Their confrontation is given in the form of a parody. It is exactly the use of "parody and irony that gives postmodern discourse originality and authenticity"(Brkić 2019: 24).

We agree with Wilcox that Jack Gladney symbolizes "a modernist displaced in a postmodern era" (2003: 98). However, his encounter with Mink makes an impact on him so as to accept the postmodern condition of the world he inhabits. Apart from the fact that Jack's confrontation with Mink is mockery of a conflict, it also stands for the moment when Jack renounces his role of a jealous husband. At the moment when he must make a decision, Jack becomes aware that whatever choice he makes, he will act according to the offered solutions. Therefore, he decides not to do anything that would be considered appropriate. Jack wounds Mink, but decides to take him to the hospital. Doing so, he rejects the imposed roles and creates an authentic moment in the world of simulacra.

The postmodern world is notorious for its immersion in the mass media. The mass media, apart from its well-known negative effects, has at least one positive influence. The television screen, along with the supermarket and the shopping center, is a postmodern sanctuary. In an era when religion loses its power these new sanctuaries offer people a sort of shield against death. They connect people in a group. Being a member of a group calms and comforts people who are individually unable to face the fear of death.

CONCLUSION

Technology, including the mass media, is a means by which capitalism manipulates people. The goal of the "capitalist industry" is to eliminate essential differences among men by using a mechanism where "differentiation is viewed in terms of the code" (Baudrillard 1999: 92). As a consequence, differences among men are artificial and refer to the concept of wealth, status, power. The goal of television is to create beliefs and attitudes of viewers that are in accordance with consumerism. Since the television is envisioned as a representation of reality, people watch what other people have and what they do. Therefore, they recognize products that people on television use as mark of their position and identity.

One of the most devastating effects of television is the creation of an individual who fits the system. Whereas every man likes to think that he/she is unique, the reality is diametrically opposed. Since we are continually exposed to the mass media, since it is ubiquitous, we do not realize that the majority of the information we possesses comes from the other people and the media. It is astonishing how little knowledge we gain from direct experience. If the television enables us to transcend the boundaries set by time and place, it makes us more dependable on others in forming attitudes and views of the world.

To sum up, the negative effects of the "capitalist industry", as envisioned in *White Noise*, are numerous. Still, the mass media, supermarkets and shopping malls are our modern temples. They symbolize places that we gather in and where we attempt to alleviate our fear of death. Jack Gladney, the narrator and protagonist of the novel, is a "modernist displaced in postmodernist era" (Wilcox 2003: 98). His maturation is reflected in his ability to accept his postmodern condition. He succeeds to create an authentic moment in the era of simulacra by rejecting to act in accordance to the offered choices. Moreover, Gladney's confrontation with Willie Mink, which is a mockery of a conflict, turns out to be a parody, a true source of authenticity and originality in postmodernism.

References

Barret 2001: L. Barrett, **"How the dead speak to the living": Intertextuality and the postmodern sublime in "White Noise"**, *Journal of Modern Literature*, Vol. 25, No. 2, 97-113.

Baudrillard 1981: J. Baudrilliard, *Simulacra and Simulation*, https://0ducks.files.wordpress.com/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf ,10.11.2021.

Baudrillard 1999: J. Baudrilliard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, London: SAGE Publications.

Boxal, 2008: P. Boxal, Don DeLillo and media culture, in: Duvall, J. (ed.), *Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge: Cambridge UP, 43-52.

Brkić 2019: J. Brkić, (Ne)popularna kultura u postmodernističkom okviru DeLilovog Podzemlja, *Anali Filološkog fakulteta*, knj. XXI, sv.1, 11-26.

DeLillo 2018: D. DeLillo, *White Noise*, ed. Mark Osteen, Penguin Books.

Duvall 2003: J. Duvall, The (super)marketplace of images: Television as unmediated mediation in DeLillo's "White Noise". In*:* Bloom, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Don DeLillo's White Noise*, Broomall: Chelsea House Publishers, 169-194.

Eid 2008: H. Eid, "White Noise": Beyond the Baudrillard's simulacral world, *IRWLE*, Vol. 4, No. 2, 1-19.

Kellner 2000: D. Kellner, *Media Culture*, London: Routledge.

Linardi 2003: S. Linardi, All the world is a screen: The power of media simulacra in the novels of Don DeLillo, *Belo Horizonte*, Vol. 6, 233-243.

Moses 2001: M. V. Moses, Lust removed from nature, in: Lentrichia, F. (ed.), *New Essays on White Noise*, 63-56.

Ninčetović 2020: N. Ninčetović, DeLilovo *Podzemlje*: problem čoveka današnjice i pružanje otpora sistemu putem popularne kulture, *Anali Filološkog fakulteta*, knj. XXXII, sv. I, 55-72.

O'Guinn, Shrum 1997: T. C. O'Guinn & L. J. Shrum, L.J, "The role of television in the construction of consumer reality", *Journal of Consumer Research*, Vol. 23, No. 4, 278-294.

Olster 2008, S. Olster, White Noise, in: Duvall, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo* Cambridge: Cambridge UP, 79-93.

Osteen 2000, M. Osteen, *American Magic and Dread*: *Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia: Pennsylvania UP.

Radin Sabadoš 2017: M. Radin Sabadoš, *Pripovesti u vremenu slika*, Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu.

Vukotić 2018: A. Vukotić, *Don DeLilo i poetika istorije*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Wilcox 2003: L. Wilcox, Baudrillard, DeLillo's "White Noise" and the end of heroic narrative, in: Bloom, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Don DeLillo's White Noise*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 97-116.

KONZUMERIZAM I MEDIJSKI SIMULAKRUMI U POSTMODERNISTIČKOM OKVIRU DELILOVOG ROMANA *BELI ŠUM*

S a ž e t a k

Iako DeLilo ne želi da svoje romane okarakteriše kao modernističke ili postmodernističke, autorka ovog rada zastupa stanovište da je *Beli šum* izrazito postmodernistički roman. Postmoderno stanje likova ovog romana je u velikoj meri oblikovano konzumerizmom i medijskim simulakrumima, koji se sagledavaju kao oruđa tzv. kulurne industrije. Cilj kulturne industrije je stvaranje pojedinca čija se sloboda svodi na slobodu izbora nekog od ponuđenih i nametnutih uloga i životnih stilova. Pored toga, televizija zamagljuje granicu između stvarnosti i simulacije.Dok su medijski simulakrumi prepoznati od strane kritike kao jedna od glavnih tema u DeLilovim romanima objavljenim tokom devete dekade XX veka, konzumerizam nije generalno smatran predmetom bavljenja tih romana. Međutim, u radu se problematizuje tvrdnja da je i u ovom periodu konzumerizam predstav ljao značajnu temu i bio u uskoj vezi sa medijskim simulakrumima. Iako su efekti medija i konzumerizma predstavljeni kao najvećim delom negativni, roman implikuje da televizija, supermarketi i šoping centri predstavljaju moderna svetilišta koja ublažavaju strah pojedinca od smrti u DeLilovom fikivnom svetu. Džek Gledni, narator i protagonista *Belog šuma*, bar na početku romana, pokušava da konstruiše sopstveni identitet priklanjanjem konzumerizmu i određenom životnom stilu. Od moderniste izgubljenog u postmodernom dobu on sazreva u pojedinca koji prihvata postmoderno stanje sveta koji ga okružuje. On stvara autentični trenutak tako što odbija da se ponaša u skladu sa nametnutim ulogama. Njegov konflikt sa Vilijem Minkom, koji je zapravo parodija sukoba, predstavlja jedinu moguću originalnost u postmodernoj eri.

Ključne reči: Džek Gledni, životni stil, Bodrijar, televizija, slika.

Jelena R. Perišić[1]
Jagelonski univerzitet u Krakovu – Filološki fakultet, lektor
Univerzitet u Novom Sadu – Filozofski fakultet, student doktorskih studija

REČNIK KOLOKACIJA SRPSKOG JEZIKA U DOMENU JEZIKA STRUKE I NAUKE – POTREBE I MOGUĆNOSTI

Zajednički evropski referentni okvir za žive jezike kao jedan od ishoda učenja stranog jezika na visokim nivoima izdvaja sposobnost argumentacije, koja se najbolje očituje u naučnom funkcionalnom stilu, odnosno u njegovom segmentu koji se naziva jezik struke i nauke. S druge strane, praksa sa studentima i kandidatima istraživačima ukazuje na poteškoće i u recepciji i u produkciji kada je u pitanju sintagmatska leksička spojivost. Prethodno opisani problemi ukazuju na potrebu za priručnikom u vidu rečnika kolokacija srpskog jezika u domenu jezika struke i nauke, koji bi bio koristan za strance, prevodioce stručnih tekstova, ali i za izvorne govornike srpskog jezika, budući da se u leksikografskoj praksi kolokacijski spojevi retko sistemski prezentuju. Stoga, cilj ovog rada jeste nacrt makro i mikrostrukture specijalizovanog rečnika kolokacija u srpskom jeziku, u naučnom stilu i oblasti lingvistike.

Ključne reči: srpski jezik, rečnik, kolokacije, jezik struke i nauke, lingvistika.

1. Uvod

Pre nego što se definišu ciljevi i zadaci ovog rada, predstaviće se ključni pojmovi – *jezik struke*, *naučni diskurs* i *terminološki sistem*, kao i problemi u recepciji i produkciji kolokacija.

1.1. Jezik struke, naučni diskurs, terminološki sistem

1.1.1. *Jezik struke*. Kada je u pitanju jezik struke i nauke, postoje dva osnovna pristupa u analizi, koje nalazimo u studijama Sejdžera (Sager et al. 1980) i Svejlza (Swales 1981). Kod prvog je akcenat na jeziku struke, kod drugog na

[1] *Kontakt podaci*: jelena.perisic@uj.edu.pl, jelena.perisic991@gmail.com.

naučnom diskursu. U primenjenoj lingvistici kao posebna područja istraživanja izdvajaju se engleski jezik struke i engleski za akademske namene, koji se bave stilskim razlikama između opšteg engleskog jezika i engleskog kao jezika nauke. Definicije koje pronalazimo u *Enciklopedijskom rečniku primenjene lingvistike* (*The Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics*) i *Rautlidžovoj ekciklopediji nastave i učenja jezika* (*The Routledge Encyclopedia of Language Teaching and Learning*) upućuju na to da je osnovna svrha nastave i učenja jezika struke i nauke povezana sa obrazovnim ili profesionalnim ciljevima pojedinaca.

Džavid (Javid 2013: 138) se poziva na ranije teorije istraživača koji su tvrdili da je engleski jezik struke stvorio ravnotežu između istraživanja i prakse. Kako u vezi s tim smatra Daglas (Douglas 2002), otkriveno je da ne samo različite specijalističke oblasti, već i razne njihove grane, zahtevaju različite komunikativne funkcije koje se ostvaruju pomoću sintakse, morfologije, semantike, fonologije, leksike i diskursa. Engleski jezik struke (engl. *ESP – English for Specific/Special Purposes*) odnosi se na polje delatnosti koje teži ka tome da zadovolji specifične jezičke potrebe osoba koje engleski jezik uče kako bi ostvarile svoje akademske profesionalne ili poslovne ciljeve. Stoga, fokus je postavljen na jezik koji je u skladu sa određenim predmetnim poljem ili kontekstom i generalno je namenjen odraslima koji već imaju predstavu o osnovnim pojmovima jezičkog sistema, obično na srednjem ili naprednom nivou znanja jezika (Naşca-Tartière 2011: 95). Slično je i zapažanje J. Dražić (Dražić 2008: 17), koja potrebu u kontekstu učenja stranog jezika opisuje kao veoma širok pojam koji se može vezivati samo za odrasle, budući da oni imaju jasno definisane potrebe. Potrebe korisnika najčešće su individualnog karaktera i teško ih je klasifikovati, ali takođe mogu biti i profesionalno usmerene. Cilj ovih drugih jeste razvijanje sposobnosti za adekvatno i pouzdano sporazumevanje u okviru određenih profesionalnih polja, tzv. *jezika struke*. Različite struke jezički su obeležene, kako u pogledu leksike – svojom terminologijom, tako i gramatičkim sredstvima.

Kada se analizira akronim ESP mora se imati u vidu i postojanje još jedne terminološke varijante – LSP (*Language for Specific Purposes*). U ovom slučaju *engleski* je zamenjen hiperonimom *jezik*, s ciljem da se naglasi širi pristup učenju jezika. Većina autora koristi paralelno oba termina, što treba izbegavati. Dejvid Kristal (Crystal 1999: 106) uspeva da razgraniči ova dva termina na taj način što ESP tretira kao naziv koji se daje kursevima za strance gde je vrsta engleskog jezika određena profesionalnim potrebama studenata, u očiglednoj suprotnosti sa opštim engleskim jezikom. S druge strane, LSP je oblast istraživanja i prakse u razvoju programa učenja za osobe kojima je jezik (ili njegova varijanta) potreban kako bi zadovoljili određene komunikativne potrebe.

Ako se osvrnemo na kolokacije u stručnom jeziku, Bibović (Bibović 1979) posebno ističe njihovu stabilnost koja se ispoljava u: leksičkom sastavu komponenata (npr. kolokacija *verify a theory* ne dopušta zamenu elemenata),

morfološkom (npr. *chase the wild goose* ne može se slagati sa imenicom u množini) i sintaksičkom sastavu (nije dopušteno premeštanje komponenata, kao što je npr. upotreba pasiva u određenim konstrukcijama poput *the close attention is being given*).

1.1.2. *Naučni diskurs*. Naučni funkconalni stil[2] teži preciznosti, čak i po cenu višestrukog ponavljanja iste reči u istom značenju, o čemu piše i Mitrofanova: „Naučni govor nije toliko usmeren na uvođenje novih glagola, koliko na višestruko ponavljanje jednih te istih. Usled toga frekvencija upotrebe pojedinih glagola veoma je visoka, a opšti glagolski fond manji po obimu" (Митрофанова 1973: 54). Kako smatra Petrov (Петров 1985), reči sa najvećom frekvencijom u NFS postaju semantički ogoljene i svedene na jedno ili dva značenja. Za NFS je karakteristična naučna metafora[3] koja predstavlja suprotnost terminima kao najtipičnijem sloju ovog funkcionalnog stila, s tim što im je pozicija bitno različita – dok su termini obligatorne jedinice NFS, metafore su fakultativne pojave i njihova najvažnija osobina je nedovršenost i hipotetičnost.

> Namena takvih metafora je navođenje istraživača na još nepoznate sličnosti i analogije. Upravo nezavršenost i hipotetičnost metafora stvara potrebu za njihovo uvođenje u cilju ukazivanja na ona fundamentalna svojstva realnosti koja još predstoji izdvojiti. Dakle, ako su metafore neophodne zbog svoje sposobnosti da omoguće neko novo viđenje, onda takozvani doslovni jezik deluje suviše ograničeno jer to viđenje ne može obezbediti. Upravo mogućnost formiranja novih ideja, između ostalog novih naučnih pojmova, spada, po našem mišljenju, u determinišuće odrednice naučnih metafora
> (Петров 1985: 198–199).

U vezi s metaforom, Halidej skreće pažnju na put koji „gramatička metafora" prelazi od klauze do nominalne forme. Kod leksičke metafore jedna leksema se zamenjuje drugom[4], kod gramatičke se menja gramatička klasa

[2] U daljem tekstu: NFS.

[3] Naučna metafora je u neraskidivoj vezi konceptualizacijom koju D. Klikovac (Klikovac 2004: 9) definiše kao „obrazovanje pojmova na osnovu čovekovog fizičkog, čulnog, emocionalnog i intelektualnog iskustva sa svetom koji ga okružuje". Lejkof i Džonson (Lakoff–Johnson 1980) uvode distinkciju između jezičke i konceptualne ili pojmovne metafore, pri čemu ovu drugu opisuju su kao prenošenje znanja iz jednog (izvornog) pojmovnog domena – obično čulno saznatljivog i dobro poznatog – na drugi (ciljni), često potpuno različit domen. Ovu teoriju podržava i Klikovac (2004: 11) koja smatra da je metafora pre svega stvar mišljenja, tj. preduslov da postoji u jeziku jeste njeno postojanje u mišljenju. S tim u vezi, R. Dragićević (Драгићевић 2010: 147–149) govori o tri nivoa metafore: prvi nivo je pojmovna metafora kao mehanizam mišljenja, na njoj se zasniva leksička kao jezički mehanizam. Za razliku od njih, poetska metafora kao treći nivo i stilska figura nije opšteprihvaćena, već je sredstvo za postizanje originalnog, nesvakidašnjeg i živopisnog izražavanja.

[4] Npr. *krilo aviona* (: ptice), *noga stola* (: čoveka/životinje).

ili čitava gramatička struktura[5]. Efekat je u oba slučaja isti – donose se nove nijanse značenja. Postavlja se pitanje zašto se engleskim jezikom nauke obično piše po ovom modelu, odnosno kakva se korist dobija od ovakve metaforičke rekonstrukcije. Autor predlaže da se problem sagleda iz dva ugla. Jedan je tačka gledišta neposrednog konteksta u diskursu: kako to pomaže u argumentaciji, kako doprinosi opravdanosti činjenica navedenih u tekstu. Drugi je ugao posmatranja šireg konteksta u okviru teorije: kako to pomaže prilikom formiranja okvira tehničkih koncepata koji su jedni s drugim taksonomski povezani i operišu na visoko apstraktnom nivou gde svaki termin kondenzuje veliku količinu akumuliranog znanja (Haliday 2004: 191). Po njegovom mišljenju, moguće je da ovakav postupak ne izazove nikakvu reakciju, osim ako se ne radi o varijanti maternjeg jezika. Naučni engleski može se razlikovati, ali to je i dalje jedna vrsta engleskog jezika, isto kao što je naučni kineski vrsta kineskog. Ako neko naučni engleski oseća kao tuđi, to je zato što reaguje na njega kao na oblik jezika koji već dobro poznaje, kao npr. svoj maternji jezik. Sa druge strane, ako se naučni engleski odmah postavi kao drugi jezik, može se učiniti neverovatno teškim, posebno ako je to prvi kontakt sa jezikom nauke, ali i to se prilično razlikuje od osećaja otuđenosti od njega. Ta vrsta engleskog mogla bi se odrediti kao forma u kojoj se određene reči, i još specifičnije određene gramatičke konstrukcije, ističu kao visoko favorizovane, dok se ostale crte povlače i postaju manje favorizovane nego u drugim varijantama jezika (Haliday 2004: 201–202).

U vezi sa paradigmatskim leksičkim odnosima B. Tošović (Тошовић 2002: 347–350) smatra da sinonimiju u naučnom stilu predodređuju: 1) mala verovatnoća pojave reči različitih stilskih vrednosti, 2) neminovnost ponavljanja, 3) ograničena mogućnost polisemantizacije, 4) dominantna uloga termina i njihova slaba sinonimičnost. Najčešće se upotrebljavaju stilski nemarkirani sinonimi, tako da se naučna sinonimija odlikuje jednoobraznošću, a antonimija obično dolazi samo u funkciji suprotstavljanja pojmova.

1.1.3. *Terminološki sistem*. Kada je reč o terminima i terminologiji, R. Simeon termin definiše na sledeći način:

> Služeći za tačno označavanje pojmova s područja znanosti – termini čine najviši razred naziva, koji u usporedbi s mnoštvom ostalih riječi imaju veću tačnost i postojanost značenja, jer nisu višeznačni i jer im je jasno određen pojmovni sadržaj i opseg (npr. u gramatici se daje definicija onoga što treba razumjeti pod terminima: subjekt, predikat, objekt, priložna oznaka, glagol, veznik, prijedlog, korijen riječi, zvučni i bezvučni glasovi, itd.).
>
> (Simeon 1969)

Opisujući lingvistička svojstva termina isti autor navodi da se oni grade od leksičkih elemenata koji već postoje, i to po zakonima gramatike datog

[5] Npr. *doživela je predivan prizor* : *predivan prizor je susreo njene oči*.

jezika, sledećim principima tvorbe: 1) davanje postojećim rečima „osobitoga terminološkog značenja" (npr. *lanac* – u pravom smislu, *gorski lanac* – u geografiji); 2) upotreba grčkih i latinskih elemenata reči (npr. *thermos* – 'topao' + *metreo* – 'merim'); 3) kalkiranje, tj. prevođenje (npr. *rak* = nem. Krebs). Neki naučni, umetnički ili tehnički termini, prodirući u razne zemlje zajedno s pojmovima i pojavama koje im odgovaraju, postaju međunarodni, tj. upotrebljavaju se u raznim jezicima s neznatnim razlikama u pisanju i izgovoru (npr. *mehanizam*, *sovjet*) (Simeon 1969: termin).

V. Novicki u svojoj knjizi *Osnovi terminologije* termin određuje kao naziv koji ima dogovoreno značenje, dodeljeno konceptu u okviru jednog područja. Po njegovom mišljenju, naučni, tehnički, ekonomski i ostali koncepti danas u tolikoj meri prodiru u sferu svakodnevnog života da je često teško odlučiti da li se neki naziv može smatrati terminom ili je to samo običan naziv koji ne spada u termine.[6] U takvim slučajevima poželjno je da odlučujuća bude tačka gledišta. Na primer, tako uobičajene nazive kao što su *čovek* ili *ptica* s pravom treba smatrati terminima u odgovarajućim oblastima – prvi u antropologiji, drugi u ornitologiji. Napominje da se mora imati u vidu i to da se jedni termini nazivaju konkretnim, dok su drugi apstraktni (Nowicki 1986: 35–37).

Budući da je predmet ovog rada nacrt rečnika kolokacija, pažnja će se obratiti pre svega na terminološku leksiku u formi dvočlanih (ili višečlanih) struktura, odnosno *terminološke kolokacije*[7].

1.2. Problemi u recepciji i produkciji kolokacija

Prema Zajedničkom evropskom referentnom okviru za žive jezike, jedan od ishoda učenja stranog jezika na visokim nivoima jeste i sposobnost argumentacije, koja se najbolje očituje u naučnom funkcionalnom stilu, odnosno u njegovom segmentu koji se naziva jezik struke i nauke. Svršeni studenti srbistike u inostranstvu, kao i polaznici kurseva na visokim nivoima, kasnije nastavljaju da se bave naukom i(li) rade kao prevodioci – dolaze u kontakt, između ostalih, sa tekstovima iz različitih naučnih oblasti. Praksa sa kandidatima istraživačima ukazuje na poteškoće i u recepciji i u produkciji kada je u pitanju

[6] Problemom prodiranja termina u opšti leksički fond i njihovom leksikografskom obradom bavila se i R. Dragićević. U radu posvećenom determinologizaciji kao načinu bogaćenja leksičkog fonda autorka zaključuje da se termini ne prenose isključivo u razgovorni, već se mogu preneti u bilo koji drugi funkcionalni stil, pa čak i u okviru naučnog pozajmljivati iz jedne sfere u drugu, pri čemu se dobija novo terminološko značenje (Драгићевић 2017: 417–425).

[7] Prema definiciji koju predlaže D. Bukovčan (Bukovčan 2009: 165), terminološke kolokacije su leksikalizovane dvočlane strukture sa sadržajem specifičnim za određen domen, koji se karakteriše konvencionalnošću i leksičkom validnošću. Po mišljenju M. Turk (Turk 2000: 478), terminološke kolokacije zadovoljavaju leksikografske kriterijume za razlikovanje termina od jedinica opšteg leksičkog fonda jer je reč o jedinicama mišljenja, odnose se na jedan pojam i određuju ga u okviru datog predmetnog polja, tj. koriste se u specijalizovanoj naučnoj oblasti i deo su hijerarhijske klasifikacije.

sintagmatska leksička spojivost. Naime, prisutni su problemi povezani sa ravni kombinacije, sinonimijom, jezičkom interferencijom (spoljašnjom ili unutarjezičkom), metaforom i drugim semantičkim transformacijama[8], kao i leksičkim prazninama. Dosadašnja istraživanja na polju usvajanja kolokacija (Aghbar 1990; Hussein 1990; Ghadessy 1989; Gitsaki 1999; Martińska 2004; Perišić 2020) pokazala su da je jezički transfer uzrok najvećem broju grešaka u vezi sa kolokacijskom kompetencijom.

Istraživanja kolokacija u jeziku nauke do sada su uglavnom vršena na materijalu engleskog jezika. Ines Jelovčić (Jelovčić 2010: 53) je ispitivala stavove studenata u vezi sa nastavom jezika struke na univerzitetu i zapazila kako su, prilikom prelaska na akademski nivo, studenti svesni potrebe za jezikom struke jer se od početka studija susreću s literaturom na stranom (uglavnom engleskom) jeziku. Zato u okviru jezika struke naglašavaju važnost čitanja i razumevanja stručnih tekstova i usvajanja stručne terminologije. Osim toga, dok rad na usavršavanju gramatike većina studenata smatra potrebnim ili potrebnim u određenoj meri, rezultati koji se odnose na usvajanje akademskih načela pisanja na engleskom jeziku upućuju na to da studenti ne pokazuju izraženu motivaciju za ovakvu vrstu nastavnog rada.

1.3. Predmet, cilj, zadaci

Prethodno opisani problemi ukazuju na potrebu za priručnikom u vidu rečnika kolokacija srpskog jezika u domenu jezika struke i nauke, kako bi se na jednom mestu našao najveći broj sekundarnih kolokata određene ključne reči i otklonile dileme u vezi sa upotrebom (pre svega se misli na pogrešnu upotrebu sinonima). Ovakav rečnik takođe bi bio koristan za prevodioce prilikom prevođenja stručnih tekstova, ali i za izvorne govornike srpskog jezika, budući da se u leksikografskoj praksi kolokacijski spojevi retko sistemski prezentuju, a u terminološkim zbirkama takođe se obično ne beleže ni iscrpno ni sistematično.

Za sada ne postoji rečnik kolokacija u srpskom jeziku. Mikrostrukturu i smernice za izradu rečnika kolokacija dala je J. Dražić u knjizi *Граматичке и лексичке колокације у српском језику* (Дражић 2014) i radu *Нејезички и језички фактори за конципирање речника колокација српског језика* (Дражић 2016). Kao korisni izvori ideja za budući rečnik mogli bi poslužiti i postojeći rečnici formirani na materijalu engleskog – *Oxford Collocations Dictionary for Students of English*, *Macmillan Collocations Dyctionary* kao opšti rečnici kolokacija ili *The American Heritage Stedman's Medical Dictionary* ili *Dictionary of Business Collocations* kao rečnici usko vezani za terminologiju ili jezik struke, ali i drugih slovenskih jezika – npr. predlozi za predstavljanje kolokacija u *Velikom rečniku poljskog jezika* (*Wielki słownik języka polskiego*).

Cilj ovog rada jeste nacrt makro i mikrostrukture specijalizovanog

[8] Više o semantičkim transformacijama u kolokacijama u jeziku nauke (lingvistike i tehnike) u: Перишић 2022.

rečnika kolokacija u srpskom jeziku, u naučnom stilu i oblasti lingvistike, tj. onih postojanih leksičkih spojeva koji bi odvajali ovu naučnu disciplinu od ostalih, ali i jednoznačne termine od kolokacija.

Nakon predstavljaja ranijih istraživanja koja bi donekle dala odgovor na pitanje *Kakav nam je rečnik kolokacija potreban?* i upoznavanja sa nekoliko postojećih rečnika i modela za izradu rečnika kolokacija, plan je da se: a) opiše građa iz koje se ekscerpiraju frekventni primeri postojanih leksičkih spojeva, b) izdvoje parametri za identifikaciju ključnih reči (primarnih kolokata), c) ponudi primer uređenog rečničkog članka, gde bi ključna reč bila reprezentant svake od autosemantičkih reči.

Građu za ovo pilot-istraživanje čine zbornici naučnoistraživačkih radova iz oblasti lingvistike i primeri iz elektronskog korpusa savremenog srpskog jezika (KSSJ), kao funkcionalnostilski neobeležene građe.

2. Kakav nam je rečnik kolokacija potreban? (ranija istraživanja)

O tesnoj vezi gramatike i rečnika, potrebi da gramatičari i leksikolozi rade zajedno i „u rečniku i gramatici vladaju ista pravila identifikacije, klasifikacije i interperetacije" govori Zuzana Topolinjska u svom radu *Šta tražim u rečniku?* (Тополињска 2002: 33–37). Njena vizija rečnika koja počiva na preciznijim i jasnijim gramatičkim uputstvima je sledeća:

> Sanjam rečnik sa formulama sintaksičke valencije i sa instrukcijama o ograničenoj selekciji argumenata odgovarajućih predikata. [...] Sanjam rečnik koji bi mi slične formule pružao ne samo za glagole, nego i za imenice i prideve. [...] Sanjam rečnik koji bi negde na početku, u uvodu, nudio definicije svih gramatičkih kategorija koje predviđa u svojoj mreži kvalifikatora, i to jednoznačne definicije koje podležu verifikaciji pomoću jednostavnih testova.
>
> (Тополињска 2002: 35–36)

Tvrtko Prćić (Prćić 2017: 59) parafrazira zapažanje Filmora i navodi kako bi podaci u rečniku trebalo da odraze, i kvantitativno i kvalitatnivno, ono znanje koje je potrebno da bi se razumeli ljudi kada upotrebljavaju neku reč (pasivno znanje) i da bi ih ljudi mogli adekvatno upotrebiti u svom govoru i pisanju (aktivna funkcija). Ovaj autor nudi i model predstavljanja leksičkih kolokacija u okviru specijalnog rečnika leksičkih mreža. Prema njegovom mišljenju, obradom sintagmatskih leksičkih mreža dobijali bi se odgovori na eksplicitna ili implicitna pitanja tipa 's kojim se sve rečima može udružiti reč A' ili 'da li se reč A u datom značenju može udružiti sa rečju B ili rečju C' (2017: 79–80). Kada govori o vrstama specijalnih rečnika koje bi bilo dobro izraditi u budućnosti, Prćić napominje da se ne bi smeli zaboraviti terminološki rečnici, čiji se nedostatak odavno primećuje u gotovo svim društveno-humanističkim

i prirodnim naukama, ali i u svim drugim oblastima. Nesumnjiva prednost u sastavljanju ovakvih rečnika trebalo bi da pripadne rečniku lingvističkih termina srpskog jezika, koji bi obuhvatio sve nivoe jezičko-lingvističke analize, sve važnije teorijske i primenjene lingvističke discipline i sva važnija lingvistička usmerenja, čime bi ujedno otpočeo proces standardizacije naše lingvističke terminologije, a zatim, po tom teorijsko-metodološkom modelu, i terminologija svih drugih nauka i oblasti (Prćić 2017: 87).[9]

U vezi sa planiranjem i organizovanjem rada na izradi rečnika, J. Dražić (Dražić 2008: 31) ističe da izrada rečnika treba da bude zasnovana prevashodno na potrebama korisnika i cilju učenja jezika, te s tim u vezi semantičkom i pragmatičkom pristupu, odabiru i ustrojstvu leksikona. U skladu sa tim, kao najvažnije zadatke prilikom izrade jednojezičnog minimalnog rečnika srpskog jezika kao stranog, izdvaja sledeće: 1) prikupljanje i ograničavanje leksičkog fonda, 2) konstatovanje semantičkih vrednosti (realizacija) lekseme koja će biti zastupljena u rečniku, 3) utvrđivanje kriterija za definisanje odrednica i njihovo uobličavanje u vidu abecednog popisa; 4) utvrđivanje i raščlanjivanje tematskih celina kao semantičkih kategorija leksema koje odgovaraju onim domenima vanjezičke stvarnosti koji su relevantni za korisnika, 5) obeležavanje (kodiranje) leksema određenim znakom, na osnovu toga kojoj tematskoj celini i potcelini pripadaju, 6) definisanje relevantnih fonoloških, gramatičkih i pragmatičkih principa za identifikaciju lekseme, 7) utvrđivanje koji će se derivacioni mehanizmi predstaviti. Slični koraci morali bi se preduzeti i prilikom izrade rečnika koji je predmet ovog rada, tj. specijalnog rečnika kolokacija, namenjenog kako strancima, tako i nefilološki obrazovanim izvornim govornicima srpskog jezika.

Savremen rečnik takođe podrazumeva i elektronsku verziju. Po mišljenju Prćića (2017: 68), najznačajnije prednosti takve varijante rečnika bile bi: 1) multimedijalnost; 2) trenutno prelaženje s jednog dela teksta na drugi, pomoću sistema hiperlinkovanog unakrsnog upućivanja; 3) interaktivnost – uloga korisnika u odabiru ponuđenih podataka i načina njihovog prikaza; 4) pretraživost teksta po različitim parametrima; 5) olakšano periodično dodavanje novih odrednica i/ili podataka, kao i otklanjanje ranijih propusta; 6) prenosivost i gotovo univerzalna dostupnost, bez zauzimanja dragocenog fizičkog prostora. O mogućnostima elektronske leksikografije govori i R. Lu (Lew 2013) koji tvrdi da dobro konstruisan elektronski rečnik omogućava pronalaženje željene višeleksemske konstrukcije bez potrebe za znanjem pod kojom se ključnom rečju dati izraz nalazi, čak i u slučajevima kada korisnik nije svestan da je u pitanju višeleksemska jedinica, što je često slučaj sa neizvornim govornicima koji ulažu napore da razumeju tekst na stranom jeziku. Prema

[9] Korak napred po tom pitanju predstavlja započeta izrada *Pojmovnika srpskih lingvističkih termina*, a ideja projekta predstavljena je u radu pod naslovom *Koncepcija Pojmovnika srpskih lingvističkih termina – izazovi i moguća rešenja* (Слијепчевић Бјеливук 2022: 149–164).

njegovom mišljenju, „pametan" rečnik može se konstruisati na taj način što se prvo ispita tekstualni kontekst radi utvrđivanja inventara višeleksemskih jedinica i njihovih značenja, a zatim se izvrši selektivan unos podataka. Veliku prednost elektronskih rečnika nad tradicionalnim predstavlja mogućnost unošenja većeg broja podataka, ali tako da ne moraju svi biti prikazani u isto vreme, već se prezentacija leksikografskih podataka prilagođava u zavisnosti od korisnika i njegovih potreba. Na primer, detaljne gramatičke informacije, kolokacioni opseg leksema ili sinonimi mogu biti suvišni za nekoga ko samo želi da otkrije značenje reči dok čita tekst, ali s druge strane veoma korisni za nekoga ko piše esej.

3. Postojeći rečnici i modeli

3. 1. Opšti i specijalni rečnici kolokacija engleskog jezika

U okviru ovog dela predstaviće se četiri rečnika kolokacija engleskog jezika, među njima dva opšta *Oxford Collocations Dictionary for Students of English* (OCD) i *Macmillan Collocations Dyctionary* (MCD) – i dva specijalna *The American Heritage Stedman's Medical Dictionary* (AHSMD) i *Dictionary of Business Collocations* (DBC).

3.1.1. *Oxford Collocations Dictionary for Students of English*. Rečnik ima alfabetski poredak. Što se obima tiče, broji 9.000 nosećih reči, a građa je ekscerpirana iz elektronskih korpusa.

U pogledu poimanja kolokacije, navodi se da su kolokacije način kombinovanja reči kako bi se postigla što prirodnija upotreba jezičkog, govornog i pisanog izraza. Osim toga, nedovoljno je jasno postavljena granica između idioma i kolokacija.

Dominiraju kolokacije sa imenicom kao nosećom rečju, što se, prema rečima autora, zasniva na pretpostavci da mišljenje počiva na denotatima imeničkih pojmova. Zastupljeno je polazište da se pretraživanje vrši prema ključnim rečima.

Rečnički članak je uređen prema vrsti reči koje grade kolokacije, grupisane prema semantičkom kriterijumu. Kao što se može videti u izvodu (Prilog, izvod 1), mnoge kolokacije su ilustrovane širim kontekstom i celim rečenicama. Gramatičke informacije date su u minimalnoj meri. Posebnost ovog rečnika jeste u tome što su predlozi i konstrukcije s njima izdvojeni kao poseban deo rečničkog članka, što predstavlja dobar model koji se može iskoristiti prilikom kreiranja rečnika kolokacija u srpskom jeziku.

3.1.2. *Macmillan Collocations Dyctionary*. I ovaj rečnik ima alfabetski poredak. Broj nosećih reči je upola manji nego u OCD – 4.500. Međutim, obim u pogledu broja strana je približan (OCD – 963, MCD – 911), te se može izvesti

zaključak da se verovatno radi i o približnom broju kolokacija obuhvaćenih rečnicima. Izvor građe su takođe elektronski korpusi.

Kada je u pitanju definisanje kolokacije, prema rečima glavnog savetnika u izradi ovog rečnika, M. Hoija (M. Hoey), ona se određuje kao obeležje jezika koje podrazumeva fenomene frekventnog udruživanja dveju ili više reči. Kao i kod OCD, granica između idioma i kolokacija nije jasno povučena. Sa druge strane, MCD ide korak dalje u pogledu statusa nosećih reči, tako da se taj status istovremeno dodeljuje i jednom i drugom kolokatu, što predstavlja olakšicu za korisnike i princip koji bi se mogao slediti prilikom izrade novih rečnika kolokacija.

Struktura rečničkog članka u MCD takođe se u određenoj meri razlikuje od OCD. Primera radi, prilikom predstavljanja glagolske lekseme *implement* (Prilog, izvod 2) daju se podaci o vrsti reči, kratka definicija, formalni obrasci sa tim glagolom kao konstituentom tako da je svaki od njih raščlanjen semantičkim skupinama, a na kraju i napomena o čestoj upotrebi pasiva.

3.1.3. *The American Heritage Stedman's Medical Dictionary*. Ovaj rečnik ne spada u rečnike kolokacija. Odabran je kao primer rečnika struke, u ovom slučaju medicinske. Pored toga, interesantan je jer ima svoje elektronsko izdanje kao deo integrisan u *Medical dictionary*[10].

U pitanju je drugo, dopunjeno izdanje, koje kroz više od 45.000 definicija pokriva različite specijalističke oblasti medicine i pruža opise bolesti i stanja, lekova, termina iz anatomije, kao i osnovne podatke o poznatim lekarima i naučnicima iz sveta medicine. Kako se navodi, zamišljen je kao „prečica za razumevanje složenog rečnika zdravstvene zaštite 21. veka", ali reč je o pravom rečniku, sa svim standardnim delovima. Prema rečima urednika, namenjen je medicinskim radnicima, ali i svima koji žele da budu u toku sa sve širom terminologijom koja se može naći u današnjim vestima iz sveta medicine. Izbegavanjem žargona, rečnik nudi sažetu i lako dostupnu informaciju korisnicima koji pretražuju opise lekova bez recepta ili na recept, medicinske skraćenice, postupke ispitivanja, teme medicinskih istraživanja ili bolesti.

Odrednice su ustrojene alfabetski. Homonimi se navode kao posebne odrednice i ovo je jedan od karakteristika koja bi se mogla preuzeti prilikom izrade specijalnog rečnika kolokacija u sprksom jeziku. Reči su uz pomoć centrirano pozicioniranih tačaka izdeljene na slogove, što se može videti u izvodu (Prilog, izvod 3). U slučaju višečlanih termina, konstituenti leksičkog spoja odvajaju se crticom ili razmakom, pri tome nisu podeljene na slogove ukoliko su već unete u rečnik kao pojedinačne lekseme ili ukoliko čine deo opšteg leksičkog fonda.

Na samom početku nalazi se indeks pojedinačnih pojmova koji će se naći

[10] Dostupno na adresi: https://medical-dictionary.thefreedictionary.com

u rečniku, zajedno sa leksemama sa kojima će se u okviru odrednica pojaviti u kombinaciji, kao na primer: „abortion – habitual; incomplete; inducted; infected; missed; septic; spontaneous; therapeutic" (AHSMD 2007: 15).

3.1.4. *Dictionary of Business Collocations*. Prema rečima autorki, u pitanju je dvojezični, englesko-rumunski rečnik kolokacija namenjen studentima biznisa, poslovnim ljudima sa iskustvom, ali i uopšte svim osobama koje uče engleski na srednjem ili visokom nivou a engleski jezik koriste u poslovne svrhe. Takođe, predstavlja koristan alat za prevodioce. U pitanju je treće izdanje koje broji 1.228 nosećih reči i oko 68.000 kolokacija (254 noseće reči i 14.000 kolokacija više nego drugo izdanje, što svedoči o potrebi za dopunom rečnika).

Struktura rečnika formirana je imajući u vidu ne samo potrebe za definisanjem i prevođenjem najčešće korišćenih reči u svetu biznisa, već i za pravilnom upotrebom u različitim komunikativnim kontekstima.

Kolokacije su shvaćene kao način na koji se reči uobičajeno udružuju jedne s drugima, po ugledu na Fertovu teoriju[11]. Autorke ističu da dobro poznavanje frekventnih kolokacija, odnosno sposobnost kombinovanja reči, doprinosi boljoj jezičkoj kompetenciji i fluentnosti. Izbor kolokacija baziran je na principu frekventnosti, ali autorke napominju kako su nastojale da prikažu što širi opseg kolokacija, od jakih do slabih, što se poklapa sa vodećom idejom rečnika čiji će nacrt biti ponuđen na kraju ovog rada.

Kao izvor građe korišćeni su korpusi *The British National Corpus*, *The Brown Corpus* i sopstveni korpus sačinjen na osnovu članaka objavljenih u časopisu *The Economist* u periodu od 2005. do 2008. godine. Pored toga, konsultovani su i rečnici kolokacija i veb-sajtovi nekoliko kompanija.

Noseće reči su imenice, glagoli i pridevi. Svaka odrednica sadrži definiciju na engleskom koja se sastoji od nekoliko značenja (idući od širih ka specifičnijim, povezanim sa biznisom), morfološke kategorije sa kojima se najčešće upotrebljava, kao i prevod na rumunski sa desne strane (Prilog, izvod 4).

Kako bi se olakšalo korišćenje rečnika, sastavljen je indeks pojmova koji se nalazi na kraju rečnika – alfabetski su popisane sve odrednice.

Gotovo svi elementi ovog rečnika, osim prevoda, mogu se primeniti i prilikom uređivanja članka u specijalnom rečniku kolokacija u srpskom jeziku.

3.2. Teresa Rokicka – ideje za obradu kolokacija u *Velikom rečniku poljskog jezika*

U radu *Status kolokacji w Wielkim słowniku języka polskiego* T. Rokicka (Rokicka 2007: 81–85) opisuje dosadašnji način prikazivanja kolokacija u opštim rečnicima poljskog jezika, a zatim daje sopstveni model predstavljanja kolokacija na primerima leksema *humor* i *bramka* ('kapija; gol').

[11] „You shall know a word by the company it keeps" (Firth 1957: 179).

Autorka govori o komplikacijama prilikom izdvajanja kolokacija u odnosu na slobodne spojeve i idiome. Kao jedino rešenje vidi „ručnu" klasifikaciju, zasnovanu na subjektivnom osećaju leksikografa, što može biti i problem budući da svako od nas posmatra stvari na svoj, poseban način. Smatra da, nezavisno od efikasnosti određivanja spojeva bilo kog tipa, u domen kolokacija moraju biti uključeni tzv. vezani spojevi, a takođe i pojave koje se graniče sa frazeologijom: 1) složeni termini (*kwas siarkowy 'sumporna kiselina'*, *narząd ruchu 'transportno sredstvo'*); 2) složene imenice (*maszyna do szycia 'mašina za šivenje'*, *samochód ciężarowy 'teretni automobil'*); 3) komande i obaveštenja direktivnog tipa (*świeżo malowane 'sveže ofarbano'*).

Sledeći problem koji Rokicka navodi jeste korpus. U vezi s odabirom adekvatnog izvora građe za opšti rečnik, ističe važnost izbalansiranog korpusa, jer se na taj način izbegava učestalo pojavljivanje određenih kolokacija nastalo pod uticajem stila autora. Takođe, skreće pažnju na pogrešnu upotrebu kolokacija, čak i od strane izvornih govornika, koja je najčešće izazvana sinonimijom. Daje primer korišćenja spojeva *skierować* umesto *wnieść pozew (uputiti : podneti tužbu)*, ili *zdarzyło się* umesto *wynikło nieporozumienie nieporozumienie (‚dogodio se' : ‚ispao je nesporazum')*, kao i pogrešnu upotrebu glagola *dokonać* i *popełnić (‚napraviti, uraditi, izvršiti')* – prvi, po pravilu, kolocira samo sa pozitivnim ili neutralnim pojavama, dok se drugi vezuje sa negativno obeleženim. Postavlja se i pitanje kako prikazati aspekt glagola, te autorka daje predlog da se u rečnički članak unesu informacije u vezi s tim kada rekcija ne dozvoljava upotrebu svršenog ili nesvršenog vida, kao i napomene u slučajevima supletivnih oblika. Na kraju predlaže da se razmisli o eventualnom unošenju kvalifikatora za kolokacije koje ne pripadaju svakodnevnom jeziku ili su povezane sa terminima. Za korisnike rečnika koji vladaju jezičkom terminologijom to bi sigurno bila redundantna informacija, ali za korisnika koji je u manjoj meri jezički obrazovan ili za kojeg poljski nije maternji jezik, to bi mogla biti korisna smernica na koji način i pod kojim uslovima treba koristiti datu kolokaciju.

3.3. Jasmina Dražić – nacrt rečnika kolokacija srpskog jezika

Kada je reč o makrostrukturi rečnika kolokacija u srpskom jeziku, J. Dražić u knjizi *Лексичке и граматичке колокације у српском језику* (Дражић 2014: 210–221) i radu *Нејезички и језички фактори за конципирање речника колокација српског језика* (Дражић 2016: 305–320) iznosi stav da odgovore na pitanja *šta, odakle i koliko* treba potražiti najpre u nameni rečnika, tj. potrebi korisnika, zahtevima i ishodima za pojedine nivoe znanja u Zajedničkom evropskom referentnom okviru za žive jezike i zadatih tema, te njima saodnosnih tekstova različitih funkcionalnih stilova. Autorka dalje navodi kako iz obilja sintagmatskih spojeva treba izdvojiti kompaktne, vezane i ograničene kolokacije. Pouzdanost podataka može se proveriti u *KSSJ*, ali ne treba isključivati ni

subjektivnu ocenu autora, koja će, iako intuitivna, zadovoljiti princip korisnosti i proceniti stepen upotrebljivosti date kolokacije. Slobodne i potpuno predvidive veze, kao npr. *pisati knjigu* ili *pisati pismo* ne bi trebalo navoditi u ovakvoj vrsti rečnika, a posebnu pažnju prilikom selekcije i prezentacije u okviru rečničko članka treba posvetiti graničnim slučajevima na kontinuumu slobodni spoj – kolokacija – idiom. Ni semantičke transformacije jednog od članova leksičkog spoja ne treba da budu ograničenje za njihov kolokacioni karaker[12] (npr. *skok cena*). U vezi sa prethodnim, smatra da je potrebno da status leme (noseće reči) imaju oba kolokata. Popis nosećih reči treba ustrojiti alfabetski, a određene tematske skupine moguće je prezentovati i onomasiološki[13].

Što se mikrostrukture rečnika kolokacija tiče, autorka ističe važnu ulogu koju u strukturiranju rečničkog članka imaju semantičke realizacije lekseme, semantičke skupine sekundarnih kolokata i njihove formalne realizacije. Posebnu važnost u srpskom jeziku ima njegova flektivna struktura, kao i formalizacija leksičkog spoja, te odrednicu treba organizovati s dovoljnim, ali ne opširnim gramatičkim informacijama.

Za pojedinačne vrste reči u ulozi nosećih reči, autorka predlaže sledeće načine navođenja: 1) Imenice – primarna identifikacija tiče se morfološkog određenja, vrste reči i tradicionalnog navođenja deklinacione vrste (genitivni nastavak), te formalizacije leksičkog spoja; semantička diferencijacija unutar jednog strukturnog obrasca najpre je istaknuta hiponimom (npr. forma – *ukoričena knjiga*), a potom su identifikovana i razgraničena semantička mikropolja; kolokacije sa fraznim imenicama, gotovo terminologizirani spojevi, posebno se izdvajaju i označavaju (npr. ꝏ *matična knjiga*, *knjiga rođenih*); ukoliko korpus beleži dominaciju u pogledu kategorije gramatičkog broja, daje se informacija o frekventnijem obliku (npr. *svete*, *crkvene knjige*); apstraktne imenice, sklonije udruživanju s leksemama metaforičnog značenja, zahtevaju drugačiji pristup – pomoću sinonimnih konstrukcija. 2) Pridevi – isti model ustrojstva kao kod imenica, s posebnim isticanjem onih specifičnosti koje se uočavaju kod pojedinih primera ovih leksema – pre svega veza s glagolom i mogućom deadjektivnom imenicom, s ciljem da se ukaže na rekcijska (ne)podudaranja kao i semantičke restrikcije. 3) Glagoli – glagolsku leksemu treba razložiti na ključne gramatičke informacije o vidu i rodu i na semantičke realizacije te strukturne obrasce u okviru svake od njih, prikazujući ih minimalnom formulom koja uključuje padežnu formu odgovarajućeg oblika imeničke upitno-odnosne zamenice; treba

[12] Vej (Wei 2002: 65–92) razlikuje opšte i specijalizovane kolokacije karakteristične za određeno naučno područje. Po njemu, postoje i figurativne kolokacije, između značenja leksičkih jedinica, u kojima je leksema dobijena u postupku metonimije, a uz to određuje i kolokacijski raspon svog kolokata.

[13] Kako u vezi s tim ističe Hilen (Hüllen 2009: 29), alfabetski rečnici i tematski tezaurusi nisu dva načina na koje se radi ista stvar – jedan proces polazi od znaka prema značenju i u leksikografiji se naziva semasiološki, dok drugi polazi od unapred određeno značenja prema oznaci i obično se naziva onomasiološki ili tematski.

da budu obuhvaćena značenja glagola čijom se dopunom eksplicira specifičnost objekta akcije, i, naročito, odredbena značenja; relevantne informacije koje se unose u rečnički članak bile bi: vidski parnjak, podatak o domenu upotrebe, derivaciona veza s imenicom i pridevom i njihovim mogućim podudaranjima u formi dopune, uputiti na mogući jednoleksemski ekvivalent, dati ilustrativan primer u okviru svakog podznačenja; napomene koje se tiču šireg konteksta, rečeničnog nivoa, treba da budu naznačene u vidu dodatnog komentara u vidu formulacije, kvalifikatora *obično/češće aktiv/pasiv*.

4. Građa za rečnik

4.1. Korpus

Korpus za ovo pilot-istraživanje čine tri broja *Zbornika Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, iz 2018. i 2019. godine. Ekscerpirane su kolokacije bez obzira na stepen postojanosti, dakle od onih bliskih slobodnim spojevima pa sve do leksičkih spojeva koje se graniče sa idiomima. Takođe, uvršteni su spojevi bliski terminima, kao i sami višečlani termini[14]. Kontinuum leksičkih spojeva od slobodnih, preko kolokacija (otvorenih, ograničenih i vezanih, pa i terminoloških), sve do idioma, na primerima iz posmatranog korpusa izgledao bi ovako: *(slobodan spoj) – otvoren prostor – otvoreno pitanje – otvoren sistem – otvoren slog/vokal – (idiom)*.

Tip primera – kolokacije čiji jedan od članova pripada semantičkom polju kretanja – odabran je na osnovu statističkog posmatranja semantičkih polja u okviru akademskih kolokacija iz oblasti lingvistike. Prema tom kriterijumu, semantičko polje kretanja pokazalo se kao jedno od najfrekventnijih. Građu čine tekstovi koji pripadaju akademskom naučnom podstilu, pre svega iz oblasti lingvistike.

Ukupno je izdvojeno oko 780 različitih kolokacija, na osnovu kojih bi trebalo napraviti rečničke članke.

Ako posmatramo vrstu reči, među ekscerpiranim kolokacijama najveći je broj onih sa glagolom kao primarnim kolokatom, gde su se kao najfrekventniji izdvojili: *navoditi/navesti*, *izvoditi/izvesti*, *iznositi/izneti*, *uvoditi/uvesti*, *donositi/doneti*, *polaziti/poći*. Kada je reč o imenicama, frekventne su deverbativne

[14] U vezi sa ovim problemom, M. Bratanić i A. Ostroški Anić ističu da se, u istraživanju koje je prethodilo izradi priručnika *Aviation English Terms and Collocations*, nije povlačila oštra granica između kolokacija i višečlanih termina, odnosno između leksičkih spojeva sa snažnim terminološkim potencijalom i etabliranih višerečnih naziva.

„Ne vidimo prava razloga da se, uzimajući u obzir korisničke potrebe, leksičke sveze učestale u jezicima struka u rječnicima ne prezentiraju na isti način kao i kolokacije. Hoće li se one nazivati kolokacijama ili višerječnim specijaliziranim izrazima može biti predmetom rasprave, no polazeći od iskustva neizvornoga govornika ta se razlika čini nedovoljno relevantnom kao leksikografsko-terminografska činjenica. Podatak da se kolokati mogu supojavljivati s različitim semantički srodnim leksemima ne povećava bitno njihovu predvidljivost u konkretnom jeziku struke" (Bratanić, Ostroški Anić 2012: 43).

ili apstraktne povezane sa naučnim diskursom ili lingvistikom, na primer: *zaključak, teorija, osnova, reč, leksema, akcenat*. Pridevi su pretežno nastali od trpnih glagolskih prideva u procesu konverzije, npr. *donesen*, *izveden*, *ograničen*, *preveden*, *proširen*, *sužen*.

Kao sekundarni, dopunski izvor, koristi se KSSJ. Primeri, ekscerpirani na taj način što je pretraživanje vršeno prema lemi, u naučnom funkcionalnom stilu, predstavljaju koristan materijal za diferencijalnu analizu koja obuhvata posmatranje dobijenih rezultata u odnosu na primere iz drugih naučnih oblasti.

4.2. Parametri za identifikaciju ključnih reči

Budući da su u korpus ušli primeri u kojima bar jedan od kolokata sadrži sememu kretanja, ovaj rečnik bi se mogao svrstati u tematske. Polazeći od toga, kao noseće reči mogle bi se izdvojiti upravo lekseme iz semantičkog polja kretanja, nezavisno od toga da li su u ulozi primarnog ili sekundarnog kolokata (npr. motivacija korisnika za pretraživanje biće pitanje: *do čega se može doći, šta se sve može voditi, šta može biti izneto, a šta preneto* i sl.). Sa druge strane, reč je o specijalnom rečniku koji se tiče jezika struke i nauke. Stoga, frekventne su apstraktne imenice, te korisnik može posegnuti za rečnikom vođen pitanjima: *šta se može uraditi sa zaključkom, informacijom, tekstom.* Drugi slučaj dovodi do opravdanosti svrstavanja navedenih leksema u noseće reči.

Dakle, najbolje bi bilo ako bi status noseće reči bio dodeljen svim konstituentima kolokacije. Pitanje koje se postavlja jeste da li ih treba prikazati zajedno ili građu podeliti na dva dela, prema ranije spomenutim kriterijumima. U tom pogledu, idealno rešenje bila bi elektronska izvedba rečnika.

5. Zaključne napomene

Umesto klasičnog zaključka, u ovom odeljku se nudi predlog makro i mikrostrukture rečnika, formiran na osnovu ranijih razmatranja i postojećih rečnika i modela, imajući u vidu namenu i potrebe korisnika kojima je namenjen.

5.1. Makrostruktura

Ovaj rečnik bi spadao u rečnike manjeg obima. Prema kriterijumu namene svrstava se u specijalne – rečnik kolokacija, jezika struke, pa i tematske (kolokati pripadaju semantičkom polju kretanja).

Poredak odrednica je alfabetski, s tim da se u pojedinim rečničkim člancima građi pristupa i onomasiološki.

Kolokacija se posmatra u širem smislu, kao leksički spoj koji se nalazi u kontinuumu između slobodnih spojeva i idioma, s tim da se ne prezentuju potpuno predvidivi spojevi, kojih je svakako u tekstovima ovog tipa malo. U obzir su takođe uzeti spojevi bliski terminima, kao i sami višečlani termini. Posebna pažnja posvećuje se kolokacijama kod kojih je došlo do semantičkih transformacija, kao delu jezika struke koji bi mogao predstavljati problem.

5.2. Mikrostruktura

S obzirom na to da je rečnik namenjen prosečnim korisnicima, dakle ne samo onim filološki obrazovanim, neophodno je dati osnovne gramatičke informacije uz odrednicu, tako da svima budu jasne. U tome pomaže indeks oznaka na samom početku rečnika. Indeks sadrži popis skraćenica u vezi sa gramatičkim kategorijama (npr. oznake za vrste reči, padeže zajedno sa pitanjima, za kategorije roda i broja, vida kod glagola), kao i metaleksikografskih oznaka koje se dalje koriste u rečničkim člancima.

Lema izgleda tako što se noseća reč navodi u svom osnovnom obliku, pruža se podatak o vrsti reči kojoj pripada i sledeće gramatičke informacije:

1) imenice – daje se podatak o rodu i broju; navodi se padežni oblik genitiva, ali i ostali oblici, ukoliko su specifični ili dolazi do alternacije; ako je reč o deverbativnoj ili deadjektivnoj imenici – upućuje se na motivni glagol ili pridev;
2) pridevi – navodi se u muškom rodu, s tim što se pruža i oblik ženskog i srednjeg roda, kao i komparativ i superlativ, ukoliko su posvedočeni u korpusu; ako su nastali od trpnih glagolskih prideva ili priloga – upućuje sa na vezu sa motivnim glagolom.
3) glagoli – navodi se 1. lice jednine prezenta, ali takođe po potrebi i drugi oblici – specifični ili oni u kojima se vrše alternacije; naznačena su oba vida glagola, uz kasniju posebnu napomenu ukoliko se jedan od aspekata koristi češće ili se ne koristi uopšte sa pojedinim kolokatima (npr. *izvoditi*, ali nikada ne: *izvesti nastavu*).
4) prilozi – navodimo oblik komparativa i superlativa (ukoliko su posvedočeni u korpusu).

Što se definicije tiče, uz svaku noseću reč navodi se njeno osnovno značenje (formulisano na osnovu podataka u RMS, kao i sopstvenih formulacija autora). Ostala značenja se podvode pod semantička mikropolja i kasnije navode ispred skupine kolokata, posebno za svaki tvorbeni model. Pošto je reč o naučnom stilu koji se odlikuje apstraktnim pojmovima, a semantičko polje kretanja je u osnovnom značenju konkeretno, očekivane su leksičke transformacije koje moraju biti posebno navedene i objašnjene (npr. *izvesti model*, *uneti razliku*).

Dalje se navode svi registrovani tvorbeni modeli. U slučajevima kada su određeni predlozi karakteristični za upotrebu sa datim leksemama u kolokacijama, pruža se informacija uz koji se padež taj predlog pojavljuje.

Uz svaku skupinu kolokacija koje se grade po istom tvorbenom modelu navode se i primeri upotrebe. Ukoliko je reč o leksičkom spoju koji je frazna imenica ili je na granici sa terminom, posebno se obeležava (znak ○○), dok kod pojedinih odrednica navodimo i termin iz druge oblasti sa istom nosećom rečju (npr. *pokretni vokal* : *pokretni zglob*). U slučaju da određena kolokacija ima svoj jednoleksemski ekvivalent (npr. *doći do zaključka* = *zaključiti*; *izvedena reč* = *izvedenica*), to je takođe naznačeno.

Prilikom izrade rečničkog članka vodi se računa i o paradigmatskim leksičkim odnosima u kolokacijama. Posebno se upozorava na neadekvatnu upotrebu sinonima (npr. *nemobilni* a ne *nepokretni prezent*; možemo *doći* ali ne i *stići do zaključka*), kao i antonima (npr. i *izvorni* i *neizvorni*: *govornik*, *jezik* i *korpus*, ali samo *izvorni*: *naziv*, *oblik*, *pojam*, *tekst*; *prikaz* može *izaći*, ali ne i *ući*; *zaključak* možemo *doneti*, ali ne i *odneti*).

Idealno bi bilo ukoliko bi postojala elektronska verzija rečnika. Tako bi se olakšalo pretraživanje i korisnik bi imao mogućnost da sam bira količinu informacija koju će dobiti. Primera radi, ne bi bili odmah vidljivi podaci koji se odnose na leksičke transformacije, jednoleksemske ekvivalente, upotrebu sinonima i antonima, kao ni primeri iz korpusa. Prikazivali bi se po potrebi, otvaranjem novih prozora. Još jedna prednost elektronske verzije leži u mogućnosti dopunjavanja rečničkih članaka, kao i unošenja novih odrednica, proširivanja na druga semantička polja, ali i druge oblasti (ostale humanističke nauke, tehniku, medicinu itd.).

U nastavku je ponuđen predlog uređenja rečničkog članka. Predstavljena je po jedna noseća reč iz kategorije imenica, glagola, prideva i priloga:

1. Imenice

ZAKLJUČAK – N m. Gen. zaključka, Nom. pl. zaključci, Gen. pl. zaključaka → glagol: zaključivati/zaključiti

„logički sud izveden iz jednog, dva ili više drugih sudova; kratak izvod iz šireg izlaganja, rezime"

♦ V + N ZAKLJUČAK$_{Acc}$

donositi/doneti ~ (=zaključivati/zaključiti), izvlačiti/izvući ~ (=zaključivati/zaključiti) (!NE: uvlačiti ~), izvoditi/izvesti ~ (=zaključivati/zaključiti) (!NE: uvoditi ~), iznositi/izneti ~, upućivati ZAKLJUČAK

– [...] mogu se doneti načelni zaključci u vezi sa zakonitostima koje regulišu derivacione sposobnosti reči (ZMSFL 61/1, str. 97). / *Bez obzira kome tipu neka biblioteka pripada, mogu se izvući neki zajednički opšti zaključci* (KSSJ). / *[...] kada se drugom rečenicom iznosi zaključak koji se izvodi iz prve rečenice* (KSSJ).

♦ V + na + ZAKLJUČAK$_{Acc}$

navoditi/navesti na ~, upućivati/uputiti na ZAKLJUČAK

– Ovaj primer navodi na zaključak da se radi o poskoku (ZMSFL 60/1, str. 74). / *Predočena građa [...] upućuje na zaključak da kletve s razmatranim pridevom spadaju u regionalni korpus ustaljenih narodnih kletvi* (ZMSFL 61/1, str. 42)

♦ V + do + ZAKLJUČAK$_{Gen}$
dolaziti/doći do ZAKLJUČKA (=zaključivati/zaključiti) (!NE: prilaziti do ~, stizati do ~ ; polaziti/poći do ~)

– U šestoj celini izdvojićemo najvažnije zaključke do kojih smo došli
(ZMSFL 61/1, str. 103)

♦ V + ka + ZAKLJUČAK$_{Dat}$
voditi (ka) ZAKLJUČKU

- [...] to nužno vodi zaključku da se ove funkcionalne jedinice, [...], ponašaju kao finitum u obema realizacijama
(ZMSFL 60/2, str. 95)

♦ N ZAKLJUČAK + V
ZAKLJUČAK proističe

– [...] a iz njega proističe zaključak da su i bibliografija i statistika naučne discipline [...]
(KSSJ)

♦ N$_{dev}$ + ZAKLJUČAK$_{Gen}$
donošenje ~, izvođenje ~, izvlačenje ZAKLJUČKA (=zaključivanje) (!NE: uvlačenje ~)

– [...], kako bi se istakli relevantni elementi za donošenje zaključaka (KSSJ). */ [...] tako što su nam ograničili izvođenje zaključaka u nekoliko bitnih segmenata analize ličnih imena*.
(ZMSFL 61/2, str. 24)

♦ Adj + N ZAKLJUČAK
donet ~, izveden ZAKLJUČAK

– [...] očekuje sistematičnost u objašnjavanju metodologije istraživanja i donetih zaključaka. (KSSJ)

2. Glagoli

DOLAZITI – v. impf. dolazim; nesvršeni prema: doći; pf. doći dođem, perf. došao sam, -la, -lo
„1. idući prispeti, stići, doputovati na bilo koji način; (2. nastati; 3. preći; 4. pojaviti se)”

♦ V DOLAZITI/DOĆI + do + N_{Gen}
DOLAZITI/DOĆI do građe, ~ definicije, ~ zaključka (=zaključivati/zaključiti), ~ znanja, ~ zapažanja (=zapažati/zapaziti), ~ izveštaja, ~izdanja, ∞ ~ izražaja, ~ izraza, ~ informacije, ~ nalaza, ~ otkrića, ~ pitanja, ~ podatka, ~ pojma, ~ pokazatelja, ~ predmeta (istraživanja), ~ primera, ~ publikacije, ~ rezultata, ~ rešenja, ~ saznanja (=saznavati/saznati), ~ sredstava, ~ tvrdnje (=utvrđivati/utvrditi), ~ uzroka, ~ štiva.

– [...] autorka dolazi do definicije foneme (ZMSFL 61/2, str. 211). / *Sredojević dolazi do zaključaka „da reči s istim brojem slogova, koje se razlikuju po kvantitetu naglašenog vokala, imaju istovetne pravce tonskih kretanja"* (ZMSFL 60/2, str. 222). / *[...], a samo u manjem broju dolaze do izražaja delovi semantičkog sadržaja prideva beo, bela, belo koji se odnose na vizuelni utisak koji proizvodi data boja* (ZMSFL 60/2, str. 298). / *[...] i, ukoliko je bilo moguće doći do informacije o njemu, primarni domaći ili strani izvor iz kog je članak preuzet i/ili preveden* (ZMSFL 61/1, str. 70). / *Detaljnim ispitivanjem se dolazi do pouzdanih podataka* (KSSJ). / *Metoda proučavanja kojom se od opšteg dolazi do užeg pojma* (KSSJ). / *[...] pa se i na taj način može doći do relevantnih kvantitativnih pokazatelja* (KSSJ). / *[...], kako bi se razmenom iskustava došlo do optimalnih rešenja u bibliotečkoj praksi* (KSSJ). / *[...] veoma je zanimljiv deo u kojem je opisano kako se došlo do saznanja o lokalizaciji jezičkih i govornih funkcija u mozgu* (ZMSFL 60/2, str. 324). / *(...) Jagić je došao do tvrdnje da je autohtoni slovenski govor tog grada bio čakavski i ikavski*.

(ZMSFL 60/2, str. 305)

♦ V DOLAZITI/DOĆI + u + N_{Acc}
DOLAZITI/DOĆI u dodir, ~ kontakt

– Taj oblik dobijen je gubljenjem suglasnika t ispred suglasnika c, sa kojim je došao u dodir u oblicima u kojima nema nepostojanog a (KSSJ). / *[...] pojam neprovidnosti podrazumeva činjenicu da dolazimo u kontakt sa materijom ili objektima koji su mutni ili neprozirni, te kroz njih ne vidimo (dobro), što nadalje mentalno koristimo za izražavanje ili poimanje određenih apstraktnih značenja.*

(ZMSFL 62/2, str. 245)

♦ V DOLAZITI/DOĆI + na + N_{Acc}
DOLAZITI/DOĆI na listu

♦ N_{Nom} + V DOLAZITI
vreme ~, informacija DOLAZI

– [...] popustljivim pred potrebama nacionalne kulture i visokoškolskog obrazovanja, sudiće vreme koje dolazi.

(KSSJ)

3. Pridevi

UVODNI – Adj. m; f uvodna, n uvodno. Gen. uvodnog → glagol: uvoditi, imenica: uvod

♦ Adj UVODNI/-A/-O + N_{Nom}
UVODNI deo, ~ prilog, ~ tekst

– Izrada rečnika, kako se navodi u uvodnom delu, omogućila bi i olakšala ne samo nova naučna istraživanja [...] (ZMSFL 60/2, str. 281). / *Drugi uvodni prilog, [...], govori o značaju Ranka Bugarskog za ovog izdavača* (ZMSFL 61/2, str. 205). / *Sama analitička bibliografija u posebnom otisku nije nimalo izmenjena, već su joj samo pridodati uvodni tekst [...]*

(KSSJ)

UVODNA beleška, ~ napomena, ~ reč, ~ studija

– Uvodne beleške postaju putokaz za korišćenje bibliografije [...] (KSSJ). / *Uvodne napomene o bibliografiji obuhvatne su, jasne i pregledne* (KSSJ). / *Bibliografija je konačno uobličena tek pošto je zaokružena indeksima i napomenama, koje uključuju uvodnu reč, predgovor ili pogovor, spisak korišćene literature i sadržaj* (KSSJ). / *Ovaj tekst, koji je zapravo uvodna studija uz prvi tom rečnika Aktivnyj slovar' russkogo âzyka, u pravom je smislu reči prava lekcija iz leksikologije i leksikografije.*

(ZMSFL 61/1, str. 203)

UVODNO izlaganje, ~ poglavlje, ~ pravilo, ~ predavanje

– Uvodno izlaganje koje prethodi odbrani diplomskog, magistarskog ili doktorskog rada, u trajanju do [...] (KSSJ). / *U prvom, uvodnom poglavlju, autor predočava kompleksnost problematike akcenta* (ZMSFL 60/2, str. 318). / *Nastavak – osnovna pravila za opis – uvodna pravila – [...]* (KSSJ). / *[...] na kojoj su učesnici pokušali posle uvodnih predavanja da nova saznanja primene [...]*

(KSSJ)

4. Prilozi

ŠIROKO – Adv. komp. šire, superl. najšire

„1.a. zahvatajući veliki prostor, u širinu, prostrano; b. na sve strane, daleko, nadaleko; (3. 1.. u velikom broju, masovno; b. u velikoj meri, mnogo, puno; 4. slobodno, bezbrižno; 5. u pojedinostima, svestrano, opširno, iscrpno, potanko)"

♦ Adv ŠIROKO + V

ŠIROKO zahvatati, ~ poimati, ~ pristupiti (!NE: ~ odstupiti; ~ prići), ~ prihvatiti (!NE: usko prihvatiti), ~ razgranati se (!NE: usko se razgranati)

– Istraživanje koje široko zahvata logičku, epistemiološku i tehničku dimenziju proučavane pojave (...) (KSSJ). / *[...] i Đermekov je široko pristupio postavljenom zadatku* (KSSJ). / *[...] učvrstila u vreme francuske revolucije i široko razgranala tokom 19. stoleća.*

(KSSJ)

♦ Adv ŠIROKO + Adj.

ŠIROKO definisan, ~ dostupan (!NE: ~ nedostupan; usko dostupan), ~ zamišljen, ~ zastupljen, ~ korišćen, ~ oglašen (!NE: usko oglašen), ~ određen, ~ osmišljen, ~ posmatran, ~ postavljen, ~ primenjivan, ~ prihvaćen, ~ rasprostranjen, ~ utemeljen

– Najšire definisano, transkripcija bi predstavljala postupak stvaranja pisane ili tekstualne reprezentacije govora / govornog događaja (ZMSFL 60/2, str. 9–10). / *Prisustvo kataloških zapisa o reformatiranom materijalu treba biti blagovremeno urađeno i široko dostupno [...]* (KSSJ). / *Shodno rečenom, u fokusu se nalaze mikrolingvistički i makrolingvistički transkripti govorenog diskursa kao elektronski jezički korpusi i široko zastupljene kompjuterske tehnologije* (ZMSFL 60/2, str. 9). / *Danas je Djuijeva decimalna klasifikacija (DDK) široko korišćeni bibliotečki sistem klasifikacije u svijetu* (KSSJ). / *[...] pošto je kategorija starijih osoba u upitniku bila veoma široko određena, te bi, na primer, osoba koja ima 70 godina bila u ovoj kategoriji* (ZMSFL 60/2, str. 267). / *Kako bismo utvrdili mesto istraživanog idioma u kontekstu zetsko-sjeničkog dijalekta a i, šire posmatrano, dijasistema srpskog jezika, [...]* (ZMSFL 60/2, str. 193). / *[...] ali i s prilično široko postavljenom ciljnom grupom čitalaca* (ZMSFL 60/2, str. 326). / *[...] odnosno kada još uvek nije bio široko prihvaćen* (ZMSFL 60/2, str. 24). / *[...] izbegavanje onih oblika koje govornici ocenjuju negativno ili ih smatraju izrazito lokalnima i njihova zamena oblicima koji su geografski šire rasprostranjeni.*

(ZMSFL 61/1, str. 104)

Literatura

Драгићевић 2010: Р. Драгићевић, *Лексикологија српског језика*, Београд: Завод за уџбенике.

Драгићевић 2017: Р. Драгићевић, Детерминологизација као процес богаћења општег лексичког фонда, у: Пипер, П. и др. (ур.), *Словенска терминологија данас*, Београд: Институт за српски језик САНУ, 417–425

Дражић 2014: Ј. Дражић, *Лексичке и граматичке колокације у српском језику*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Дражић 2016: Ј. Дражић, Нејезички и језички фактори за конципирање речника колокација српског језика, у: Ристић, С. и др. (ур.), *Лексикологија и лексикографија у светлу савремених приступа*, Београд: Институт за српски језик САНУ, 305–320.

Митрофанова 1973: О. Д. Митрофанова, *Язык научно-технической литературы*, Москва: Издательство Московского университета.

Перишић 2020: Ј. Перишић, Колико Пољаци познају српске колокације (Да ли једном учеснику библиотеке из часа на час пада на мозак да лови и граби белешке?), у: Крајишник, В. (ур.), *Српски као страни језик у теорији и пракси 4 – тематски зборник радова*, Београд: Филолошки факултет, 563–579.

Перишић 2022: Ј. Перишић, Изведени закључци, покретни вокали и улазне променљиве – концептуализација кретања у језику струке и науке на примерима семантичких трансформација колоката, у: Ковачевић, М. (ур.), *Зборник радова са XIII научног скупа младих филолога Србије: Савремена проучавања језика и књижевности*, XIII (1), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 67–79.

Петров 1985: В.В. Петров, Научные метафоры: природа и механизм функционирования, в: В. В. Целищев и Б. Н. Карпович (ред.) *Философские основания научной теории*, Новосибирск: Наука, 196–220.

Слијепчевић Бјеливук 2022: С. Слијепчевић Бјеливук, Концепција Појмовника српских лингвистичких термина – изазови и могућа решења, у: Ковачевић, М. (ур.), *Актуелна питања лексикологије и лексикографије српскога језика*, Андрићград: Андрићев институт, 149–164.

Тополињска 2002: З. Тополињска, Шта тражим у речнику?, у: Ивић, М. и др. (ур.), *Међународни научни скуп о лексикологији и лексикографији: Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене историјске основе*, Нови Сад – Београд: САНУ – Матица српска – Институт за српски језик САНУ, 33–39.

Тошовић 2002: Б. Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.

Aghbar, Ali-Asghar, *Fixed expressions in written texts: Implications for assessing writing sophistication*, https://eric.ed.gov/?id=ED329125, 03. 03. 2020.

Bratanić, Ostroški Anić 2012: M. Bratanić, A. Ostroški Anić, Pedagoški pristup korpusno utemeljenoj izradbi kolokacijskoga rječnika strukovnoga nazivlja, *Filologija*, br. 58, 39–54.

Bajram 2004: M. Byram (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Language Teaching and Learning*, London: Routledge.

Bukovčan 2009: D. Bukovčan, Istovrijednost terminoloških kolokacija – komparativni pristup, u: Granić, J. (ur.), *Jezična politika i jezična stvarnost*, Zagreb: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku – HDPL, 164–173.

Dražić 2008: J. Dražić, *Minimalne leksičke i gramatičke strukture u srpskom kao stranom jeziku*, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Džonson, Džonson 1998: K. Johnson, H. Johnson (eds.), *The Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics: A Handbook for Language Teaching*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Fert 1957: J. R. Firth, *Papers in Linguistics 1934-1951*, Oxford: Oxford University Press.

Gadesi 1989: M. Ghadessy, The use of vocabulary and collocations in the writing of primary school students in Singapore, *AILA Review*, 6, 110–117.

Gitsaki 1999: C. Gitsaki, *Second Language Lexical Acquisition. A study of the Development of Collocational Knowledge*, San Francisco: International Scholars Publications.

Halidej 2004: M. A. K. Haliday, *The Language of Science*, London – New York: Continuum.

Hartman, Džejms 2002: R. R. K. Hartmann, G. James, *Dictionary of Lexicography*, London – New York: Routledge.

Hilen 2009: W. Hüllen (ed.), *Networks and Knowledge in „Roget's Thesaurus"*, Oxford: Oxford University Press.

Husein 1990: R. F. Hussein, Collocations: The missing link in vocabulary acquisition amongst EFL learners, in: Fisiak, J. (ed.), *Papers and studies in contrastive linguistics: The Polish English contrastive project*, 26, 123–136.

Džavid 2013: C. Z. Javid, English for Specific Purposes: Its Definition, Characteristics, Scope and Purpose, *European Journal of Scientific Research*, 112(1), 138–151.

Jelovčić 2010: I. Jelovčić, Strani jezik struke – analiza stavova studenata, *Metodika,* 20 (11/1), 44–55.

Klikovac 2004: D. Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Kristal 1999: D. Crystal, *The Penguin Dictionary of Language*, London: Penguin.

Lejkof, Džonson 1980: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Lived By*, Chicago: University of Chicago Press.

Lew, Robert, Dictionaries and Technology, in: Chapelle, C. (ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics* (preprinted version), Oxford: Wiley-Blackwell, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405198431.wbeal1407, 04. 03. 2020.

Martinjska 2004: M. Martińska, Do English language learners know collocations?, *Investigationes Linguisticae*, 11, 1–7.

Naska-Tartjer 2011: D. N. Naşca-Tartière, English for Specific Purposes: The Perpetuation of the Species, *Studii de ştiinţă şi cultură*, 7(2), 95–102.

Novicki 1986: W. Nowicki, *Podstawy terminologii*, Wrocław: Polska Akademia Nauk, Komitet naukoznawstwa.

Prćić 2018: T. Prćić (2018), *Ka savremenim srpskim rečnicima*, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Rokicka 2007: T. Rokicka, Status kolokacji w Wielkim słowniku języka polskiego, w: Żmigrodzki, P., Przybylska, R. (ur.), *Nowe studia leksykograficzne*, Kraków: Lexis, 79–86

Sejdžer i dr. 1980: J. C. Sager et al., *English Special Languages: Principles and Practice in Science and Technology*, Wiesbaden: Oscar Nadstetter Verlag.

Simeon 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva II*, Zagreb: Matica hrvatska.
Svejlz 1981: J. Swales, Definitions in Science and Law: A Case for Subject Specific ESP Materials, *Fachsprache*, 81(3), 106–112.
Turk 2000: M. Turk, Višečlani izrazi s desemantiziranom sastavnicom kao nominacijske jedinice, u: Stolac, D. (ur.), *Riječki filološki dani 3*, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 477–486.
Vej 2002: W. Xiangqing, *The Definition and Research System of the Word Collocation*, Shangai: Shangai Jiaotong University Press.
Zajednički evropski referentni okvir za žive jezike. [Učenje. Nastava. Ocjenjivanje.] (2003). Podgorica: Ministarstvo prosvjete i nauke.

Izvori

Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, књига 60, с. 2, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSFL_60_2.pdf , 01. 11. 2019.
Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSFL_61_1.pdf, 01. 11. 2019.
Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, књига 61, с. 2, http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSFL_61_2.pdf, 01. 11. 2019.
Стевановић 1967–1976: Михаило Стевановић (ур.), *Речник српскохрватскога књижевног језика* 1–6, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
Korpus savremenog srpskog jezika na Matematičkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, http://korpus.matf.bg.ac.rs.html, 28. 02. 2020.
Popesku, Toma 2009: Teodora Popescu, Mariana Toma, *Dictionary of Business Collocations. With Romanian Translation and Practice Section*, Alba Iulia: Aeternitas.
Rundel 2008: Michael Rundell (ed.), *Macmillan Collocations Dictionary for Learners of English*, Oxford: Macmillan Publishers.
The American Heritage Medical Dictionary, 2007, Boston – New York: Houghton Mifflin Company.

SERBIAN COLLOCATIONS DICTIONARY IN THE DOMAIN OF LSP – NEEDS AND OPPORTUNITIES

S u m m a r y

This paper aimed to present a model of a specialized dictionary of collocations in the Serbian language, in the scientific style and the field of linguistics. The motivation for such a manual comes from problems in the reception and production of collocation. Learners with different levels of proficiency face difficulties mostly connected with terms of combination, synonymy, linguistic interference (external or intralinguistic), metaphor, and other semantic transformations, as well as lexical gaps. The further dictionary would provide the largest number of secondary collocates of a certain keyword in one place and eliminate dilemmas related to use.

In the introduction, we first defined the terms language for specific purposes, scientific discourse, and terminological systems. Then, we presented brief conclusions connected to the problems in the reception and production of collocations.

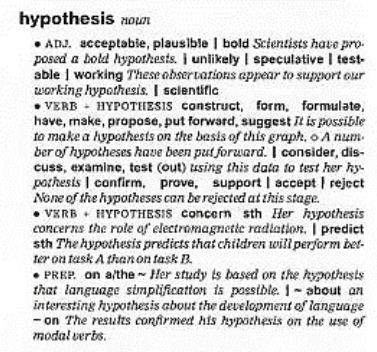
Next, there is an overview of previous researches that should provide an answer to the question What kind of collocation dictionary do we need? and present several existing dictionaries and models for making collocation dictionaries, followed by: a) the material from which frequency examples of persistent lexical compounds are excerpted, b) parameters for keyword identification (primary collocations) are singled out, c) an example is offered edited dictionary article, where the keyword would be a representative of each of the autosemantic words.

The corpus for this pilot research consists of scientific research papers in the field of linguistics, as well as examples from the electronic corpus of the modern Serbian language, as functionally unmarked material.

Key words: Serbian language, dictionary, collocations, language for specific purposes, linguistics

Prilog

Izvodi iz rečnika: 1. *Oxford Collocations Dictionary for Students of English* (OCD), 2. *Macmillan Collocations Dyctionary* (MCD), 3. *The American Heritage Stedman's Medical Dictionary* (AHSMD), 4. *Dictionary of Business Collocations* (DBC)



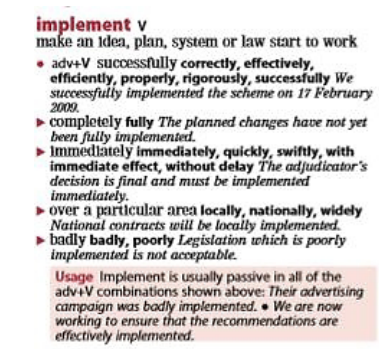
hypothesis *noun*

• ADJ. **acceptable, plausible | bold** *Scientists have proposed a bold hypothesis.* **| unlikely | speculative | testable | working** *These observations appear to support our working hypothesis.* **| scientific**

• VERB + HYPOTHESIS **construct, form, formulate, have, make, propose, put forward, suggest** *It is possible to make a hypothesis on the basis of this graph.* ◇ *A number of hypotheses have been put forward.* **| consider, discuss, examine, test (out)** *using this data to test her hypothesis* **| confirm, prove, support | accept | reject** *None of the hypotheses can be rejected at this stage.*

• VERB + HYPOTHESIS **concern sth** *Her hypothesis concerns the role of electromagnetic radiation.* **| predict sth** *The hypothesis predicts that children will perform better on task A than on task B.*

• PREP. **on a/the ~** *Her study is based on the hypothesis that language simplification is possible.* **| ~ about** *an interesting hypothesis about the development of language* **~ on** *The results confirmed his hypothesis on the use of modal verbs.*

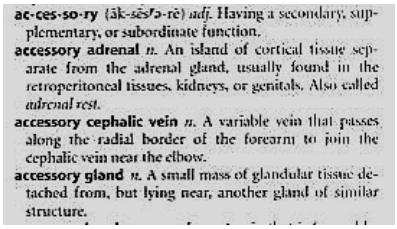


implement v

make an idea, plan, system or law start to work

- adv+V **successfully correctly, effectively, efficiently, properly, rigorously, successfully** *We successfully implemented the scheme on 17 February 2009.*
- ▸ **completely fully** *The planned changes have not yet been fully implemented.*
- ▸ **immediately immediately, quickly, swiftly, with immediate effect, without delay** *The adjudicator's decision is final and must be implemented immediately.*
- ▸ **over a particular area locally, nationally, widely** *National contracts will be locally implemented.*
- ▸ **badly badly, poorly** *Legislation which is poorly implemented is not acceptable.*

Usage Implement is usually passive in all of the adv+V combinations shown above: *Their advertising campaign was badly implemented.* • *We are now working to ensure that the recommendations are effectively implemented.*

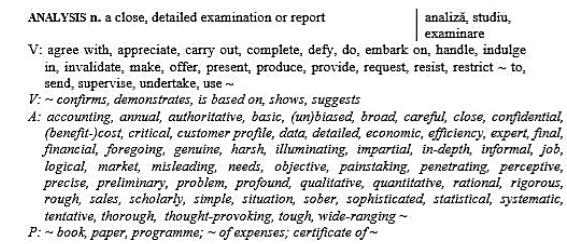


ac·ces·so·ry (ăk-sĕs′ə-rē) *adj.* Having a secondary, supplementary, or subordinate function.

accessory adrenal *n.* An island of cortical tissue separate from the adrenal gland, usually found in the retroperitoneal tissues, kidneys, or genitals. Also called *adrenal rest.*

accessory cephalic vein *n.* A variable vein that passes along the radial border of the forearm to join the cephalic vein near the elbow.

accessory gland *n.* A small mass of glandular tissue detached from, but lying near, another gland of similar structure.



ANALYSIS n. a close, detailed examination or report | analiză, studiu, examinare

V: agree with, appreciate, carry out, complete, defy, do, embark on, handle, indulge in, invalidate, make, offer, present, produce, provide, request, resist, restrict ~ to, send, supervise, undertake, use ~

V: ~ confirms, demonstrates, is based on, shows, suggests

A: accounting, annual, authoritative, basic, (un)biased, broad, careful, close, confidential, (benefit-)cost, critical, customer profile, data, detailed, economic, efficiency, expert, final, financial, foregoing, genuine, harsh, illuminating, impartial, in-depth, informal, job, logical, market, misleading, needs, objective, painstaking, penetrating, perceptive, precise, preliminary, problem, profound, qualitative, quantitative, rational, rigorous, rough, sales, scholarly, simple, situation, sober, sophisticated, statistical, systematic, tentative, thorough, thought-provoking, tough, wide-ranging ~

P: ~ book, paper, programme; ~ of expenses; certificate of ~

Marko M. Petrić [1]
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet
Katedra za germanistiku – Grupa za skandinavistiku, lektor

FONOLOŠKA ADAPTACIJA KLUZILA[2] U ANGLICIZMIMA U SAVREMENOM DANSKOM JEZIKU

Artikulacija kluzila u anglicizmima u savremenom danskom podložna je vrlo visokom stepenu fonološke adaptacije, usled koje izvorno zvučni kluzili gube zvučnost, a izvorno bezvučni kluzili prolaze kroz leniciju i dobijaju aspiraciju. Uprkos tome što aspiracija u engleskom i danskom jeziku ima različite fonotaktičke karakterike, engleski aspirovani kluzili čuvaju svoju aspirovanost u danskom, a neaspirovani bezvučni kluzili, u zavisnosti od pozicije u slogu, mogu da postanu aspirovani. S obzirom na predvidivost ovog fenomena i njegovih procesa, fonološka adaptacija kluzila u anglicizmima u savremenom danskom predstavlja nužnu i ustaljenu fonološku modifikaciju, uslovljenu razlikama, kako u samim konsonantskim inventarima, tako i kvalitetom i fonacijom kluzila u danskom i engleskom fonološkom sistemu. Opisujući fenomen fonološke adaptacije i glavne uslove za njenu aktualizaciju u rečima pozajmljenim iz engleskog jezika u danski, u radu se ispituju strategije fonološke adaptacije, sa posebnim fokusom na aproksimaciji. Metodom kontrastivne analize razlika i sličnosti u originalnoj i adaptiranoj artikulaciji kluzila u rečima engleskog porekla, u radu se analizom korpusa ekscerpiranog iz izgovornih rečnika engleskog i danskog jezika iznosi zaključak da je fonološka adaptacija neizbežna pojava prouzrokovana objektivnim razlikama u artikulacionim karakateristikama kluzila u danskom i engleskom. Naposletku, fonološka adaptacija, makar u slučaju kluzila ispitanih u radu, realizuje se pod uticajem fonološkog sistema danskog jezika, tj. jezika primoaca, na fonološki sistem engleskog jezika, odn. jezika davaoca.

Ključne reči: kluzili, fonološka adaptacija, anglicizmi, danski, engleski

[1] Kontakt-podaci: marko.petric@fil.bg.ac.rs

[2] Termin kluzil, koji koristimo u radu, vezuje se za germanističko-skandinavističku terminologiju i fonologiju. U anglističkoj literaturi ekvivalentni termin glasi ploziv, dok se u srbističkoj literaturi, u principu, koriste termini eksploziv i praskavi suglasnik. U literaturi se takođe javlja i termin okluziv, ali jedni autori ga koriste sinonimno sa prethodnim navedenim terminima, dok drugi kluzile smatraju jednom od supklasa okluziva. S obzirom na to da rad ispituje fonološku adaptaciju kluzila u fonološkom sistemu danskog jezika iz skandinavističko-danističke perspektive, termin kluzil se nameće kao najprikladniji.

1. Uvod

U ovom radu se ispituju fonološka adaptacija i stepen fonološke adaptiranosti kluzila u anglicizmima u savremenom danskom jeziku. Drugim rečima, analizom, kako segmentalnih, tako i suprasegmentalnih karakteristika kluzila sadržanih u anglicizmima, u radu se opisuju aktuelne strategije fonološke adaptacije koja je usko vezana za sam fenomen pozajmljivanja leksičkog materijala, a samim time je zajednička svim jezicima koji pozajmljuju strane reči.

Analiza fonološke adaptacije kluzila je u ovom radu izvršena na korpusu sačinjenom od niza anglicizama čije su adaptirane fonetske transkripcije dostupne u danskim izgovornim rečnicima *Den store danske udtaleordbog* (*Veliki rečnik danskog izgovora*, u nastavku: SDU) i *Udtaleordbog* (*Rečnik izgovora*, u nastavku: UOB). Ta dva rečnika sadrže detaljne fonetske transkripcije koje pružaju uvid u artikulacione karakteristike danskih reči. Osim toga, sve reči koje se analiziraju u radu opisuju se kao anglicizmi u *Den danske ordbog* (*Rečnik danskog jezika*, u nastavku rada: DDO), najvećem jednojezičnom danskom rečniku opšteg tipa.[3] Time garantujemo da sve reči u korpusu imaju status anglicizma u danskom, što je osnovni preduslov za analizu adaptacije. Drugi preduslov za analizu fonološke adaptacije jeste sama mogućnost konstrastiranja matičnog i prilagođenog izgovora. U tu svrhu smo kao izvore o originalnoj artikulaciji koristili engleske izgovorne rečnike *English Pronouncing Dictionary* (u nastavku: EPD) i *Longman Pronunciation Dictionary* (u nastavku: LPD). Iz njih smo ekscerpirali fonetske transkripcije i informacije o specifičnostima engleskih kluzila.

Fonetske transkripcije kojima smo se u ovom radu služili zapisane su univerzalnim međunarodnim fonetskim alfabetom IPA (*International Phonetic Alphabet*). Ovaj sistem nam, zbog svoje univerzalnosti i primenljivosti na sve jezike, daje mogućnost da veoma precizno sagledamo i opišemo sve eventualne sličnosti i razlike u originalnom i adaptiranom izgovoru anglicizama u danskom, na čemu se zasnivaju analiza i diskusija u radu.

Shodno tome, metoda rada je kontrastivno-deskriptivna, a analiza se, dakle, zasniva na upoređivanju i opisivanju pojedinosti prilagođavanja engleskih kluzila fonološkom sistemu danskog jezika. Istraživanje koje smo sproveli teži tome da što bliže odredi modifikacije kroz koje prolaze kluzili u anglicizmima u savremenom danskom jeziku, kao i to koja je strategija fonološke adaptacije najčešća i najprimenjenija. U radu se ispituju i eventualne varijabilnosti kada je reč o izboru strategije, što će reći da se na primeru kluzila istražuju uzroci, preduslovi i, stoga, predvidivost fonološke adaptacije.

[3] *Rečnik danskog jezika* predstavlja najiscrpniji jednojezični rečnik savremenog danskog. Sadrži reči koje se u danskom jeziku beleže od 1955. godine. Dostupan je u online verziji na sajtu: ordnet.dk/ddo. Izdaje ga Društvo za danski jezik i književnost (dan. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab).

Istraživanja o fonološkoj adaptaciji u danistici usko se vezuju za upliv reči engleskog porekla i proučavanje njihovih osobina. Drugim rečima, kako je rastao broj anglicizama, tako je raslo interesovanje za ispitivanjem (bilo fonoloških, ortografskih, morfoloških ili leksičkih) promena koje se zapažaju kod anglicizama u danskom jeziku. Najsveobuhvatnija proučavanja fonološke adaptacije pruža časopis *Sprog i Norden/Språk i Norden* koji izdaje *Nätverket för språknämnderna i Norden*. U pitanju je nordijski projekat koji je ažurno opisivao sve aktuelne tendencije primećene kod reči stranog porekla u nordijskim jezicima (danskom, norveškom, švedskom, finskom, islandskom i ferojskom), a čiji su rezultati objavljeni u seriji od trinaest knjiga između 2002. i 2012. godine. U ovom radu se aktivno osvrćemo na autore koji su svoja istraživanja o fenomenu fonološke adaptacije sproveli u okviru ovog nordijskog projekta.

2. Koncept adaptacije

Budući da među jezicima nužno postoje manje ili veće razlike, često se javlja potreba da se reči stranog porekla nakon pozajmljivanja modifikuju tako da svojim karakteristikama u što manjoj meri odstupaju od sistema jezika primaoca. Ne bi li stekle ravnopravni status sa matičnom leksikom jezika primaoca, a samim time i širi spektar upotrebe i upotrebljivosti u datom jeziku, strane reči imaju tu tendenciju da se usaglašavaju sa obličkim, pravopisnim i/ili izgovornim osobinama reči domaćeg porekla (Omdal 2008: 11). To usaglašavanje nazivamo adaptacijom. Pod adaptacijom, odn. prilagođavanjem, podrazumeva se, dakle, *odomaćivanje* strane reči ili nekog njenog formalnog elementa koji se doživljava kao stran, pa se adaptacija takođe definiše bilo kao proces ili rezultat transformacije strane reči iz tuđice u pozajmljenicu (Kvaran 2007: 10).[4] Adaptacijom se, drugim rečima, neutrališu one morfološke, fonološke i ortografske karakteristike koje odudaraju od strukture jezika primaoca i koje se iz tog razloga prepoznaju kao strane. To izjednačavanje i nivelisanje stranih formalnih elemenata s domaćim sistemom predstavlja frekventan fenomen koji se aktualizuje na tri moguća nivoa.

U zavisnosti od prirode stranih elemenata koju se modifikuju, adaptacija se odvija na morfološkom, ortografskom ili fonološkom nivou. Kada neka reč stranog porekla dobije novu paradigmu, tj. nove gramatičke oblike nezavisne od onih koje je reč imala u matičnom jeziku, u pitanju je morfološka adaptacija. Ovaj

[4] U tradicionalnoj danskoj leksikologiji adaptacija zapravo igra veoma važnu ulogu. Naime, zavisno od toga da li je strana reč (dan. *importord*) adaptirana ili ne, sve reči stranog porekla dele se na tzv. tuđice (dan. *fremmedord*) i pozajmljenice (*låneord*). Tuđica je ona reč stranog porekla koja je u danskom zadržala strane elemente i za koju svaki (maternji) govornik danskog jezika lako uviđa da je stranog porekla, dok je pozajmljenica ona reč koja se adaptirala do te mere da više gotovo niko, osim nekoga ko izučava danski jezik, nema svest o njenom stranom poreklu. Shodno tome, određeni anglicizam, u zavisnosti od svoje (ne)adaptiranosti, može da opiše ili kao tuđica ili kao pozajmljenica.

tip adaptacije je frekventan, a u principu nastaje kao posledica uzualizovanosti pozajmljenice (Omdal 2008: 13). Međutim, osim što pozajmljenice teže tome da se izjednače sa morfološkim sistemom jezika primaoca, postoji i tendencija da se strane reči prilagode pravopisnom sistemu svog novog jezika domaćina. Stranu reč je, drugim rečima, moguće pisati prema dva pravopisa: prema pravopisu jezika iz kog je reč pozajmljena ili prema pravopisu jezika koji reč pozajmljuje (Svavarsdóttir 2008: 43–47). Prema tome, reči koje zadržavaju originalnu ortografiju nisu (ortografski) adaptirane, dok sve reči koje dobijaju novi pravopis jesu adaptirane.

Za razliku od morfološke i ortografske adaptacije koje se usko vezuju za standardni i pisani jezik, fonološka adaptacija se tiče usmenog jezika. Uprkos tome, fonološka adaptacija je u sprezi sa ortografskom adaptacijom koja je najčešće posledica potrebe da se ortografija strane reči usaglasi s adaptiranom artikulacijom date strane reči (Omdal 2008: 16). Pošto se u pravopisu, u principu, nazire fonetska vrednost reči, često postoji imperativ da se u ortografiji što jasnije naslućuje i ortofonija. Iz tog razloga možemo reći da je ortografska adaptacija kao takva suštinski sekundarna fonološkoj adaptaciji koja predstavlja primarnu modifikaciju, odn. prvu promenu kroz koju pozajmljena strana reč prolazi. Drugim rečima, fonološka adaptacija se realizuje već pri prvom susretu jezika koji pozajmljuje i određene reči stranog porekla koja se pozajmljuje.

2.1. Fonološka adaptacija

Treći tip modifikacija koje se sreću kod pozajmljenica jeste glasovno prilagođavanje, odn. fonološka adaptacija. Reč je o promenama do kojih dolazi kada se izgovor pozajmljenice u celosti, ili nekog njenog elementa, modifikuje time što se usaglašava s fonološkim sistemom jezika primaoca (Svavarsdóttir 2003: 77). Naime, jezici se među sobom nužno razlikuju, između ostalog, i po svojim fonologijama, tj. svojim fonološkim sistemima i fonemama koje unutar tih fonoloških sistema postoje. Upravo zbog fonemskih razlika, praktično je nemoguće da jedna reč ima sasvim istu fonetsku realizaciju u dva različita jezika, iako u oba jezika može da ima identičnu ortografsku realizaciju. Stoga, kao primarni inicijator fonološke adaptacije mogu se navesti objektivne diskrepancije u fonološkim sistemima jezika između kojih dolazi do leksičke razmene.

Iz istog tog razloga je sasvim opravdano tvrditi da je fonološka adaptacija zajednička svim jezicima u kojima se koriste reči stranog porekla (Jarvad 2009: 129–130). Pošto nijedna pozajmljenica nije imuna na fonološku adaptaciju koja je stoga univerzalna, može se reći da je ovaj fenomen spontan i neplaniran. To znači da se izgovor stranih reči prilagođava jeziku koji pozajmljuje bez obzira na eventualne propise, pravila ili savete preskriptivnih institucija i tela za normiranje i standardizaciju jezika. Fonološka adaptacija, upravo zbog toga, predstavlja nužan i neizbežan deo usmenosti svakog jezika koji pozajmljuje reči.

Ako bismo zanemarili fonološki sistem jezika primaoca i određenu reč stranog porekla izgovorili onako kako se ona inače artikuliše u svom matičnom jeziku, onda ne bi bilo reči o pozajmljenoj stranoj reči, već o neadaptiranoj, stranoj reči, izgovorenoj na stranom jeziku. Drugim rečima, ako fonološka adaptacija izostane pri izgovoru određene reči stranog porekla, onda se po pravilu u stvari radi o okazionalizmu, tuđici ili imitaciji originalne artikulacije, što će reći da izostanak fonološke adaptacije negativno utiče na status pozajmljene strane reči.

Osim što se dešava da potpuno izostane, fonološka adaptacija može da se realizuje na tri načina. Iako se različiti glasovi adaptiraju na različite načine, primetna je sistematičnost u procesu adaptacije, pa pomenuta tri načina glasovnog prilagođavanja nazivamo i strategijama fonološke adaptacije. Strategije fonološke adaptacije definišemo prema tome kako se fonetski gledano modifikuju strani glasovi prilikom adaptacije. U pitanju su, naime, sledeće strategije:

1) **aproprijacija** (odnosno prisvajanje), do koje dolazi kada se strani glas koji inače ne postoji u fonološkom sistemu jezika primaoca zadrži u arikulaciji pozajmljene reči, pri čemu domaći fonološki sistem usvaja novi glas. Aproprijaciju u danskom jeziku primećujemo u govoru mlađih generacija koje imaju tendenciju da zadrže dentalne frikative koji se javljaju u anglicizmima, iako dentalni frikativi nisu deo danskog fonološkog inventara, što vidimo na primeru anglicizma *goth*, koji se sve češće realizuje kao [g̊‿θ], što će reći da se, u ovom konkretnom slučaju, zadržava engleski konsonant [θ], kog u danskim rečima domaćeg porekla nikada nema,

2) **supstitucija** (odnosno zamena), do koje dolazi kad se strani glas koji ne postoji u fonološkom sistemu jezika primaoca zamenjuje nekim drugim glasom koji je deo fonološkog inventara jezika primaoca, ali koji se od originalnog glasa razlikuje po mestu i/ili načinu artikulacije. Primera radi, anglicizam *there* u danskom ima adaptiranu zvučnu realizaciju koja glasi ['d̥e:ˬ‿ɐ] i koja se od originalne engleske artikulacije [ðeə] razlikuje po supstituciji izvornog engleskog zvučnog dentalnog frikativa [ð] bezvučnim alveolarnim kluzilom [d̥] (i po dediftongizaciji),

3) **aproksimacija** (odnosno približavanje), do koje dolazi onda kad se određeni glas u nekoj reči stranog porekla izgovara približno svom matičnom izgovoru, ali ipak pod uticajem jezika primaoca. Dakle, modifikacije nastale aproksimacijom tiču se, ne toliko promena bilo mesta ili načina artikulacije, koliko suprasegmentalnosti i kvaliteta. Primera radi, ako kod anglicizma *baby* uporedimo originalnu englesku

> artikulaciju [ˈb̥eɪbi] sa adaptiranom danskom artikulacijom [ˈb̥eɪ̯b̥i], videćemo da zvučni bilabijalni kuzil [b] u prilagođenom danskom izgovoru gubi zvučnost bez obzira na to u kojoj se poziciji nalazi, dok se u originalnom engleskom izgovoru čuva zvučnost u neinicijalnoj i nefinalnoj poziciji, pa izvorni i adaptirani izgovor, u ovom slučaju, diferenciraju u fonaciji.

Odabir strategije u principu varira od ispitanika do ispitanika (Sandøy 2000: 137). To će reći da izgovor stranih reči neretko zavisi od toga da li je određeni govornik u konkretnoj jezičkoj situaciji ili informant u istraživanju upoznat sa jezikom iz kog strana reč potiče. Ako je, na primer, izvesni govornik danskog jezika upoznat sa engleskim jezikom, kod njega će se očekivati manji stepen adaptiranosti, a ukoliko ne poznaje engleski, onda je ipak verovatniji i očekivaniji viši stepen fonološke adaptiranosti.

Izbor strategije fonološke adaptacije često zavisi i od samog trenutka pozajmljivanja (Hansen, Lund 1994: 86). Starije pozajmljenice, a pogotovo u slučaju anglicizama, imaju viši stepen adaptiranosti. Razlog tome je zapravo u vezi sa prethodnim kriterijumom. Naime, sve do sredine XX veka i izbijanja Drugog svetskog rata, engleski je u Danskoj bio u velikoj meri strani jezik kojim se služila tek nekolicina ljudi.[5] Zbog manjka neposrednog kontakta između engleskog i danskog, rani anglicizmi su ulazili u danski posredstvom drugih jezika s kojima je danski bio u direktnom kontaktu. Usled toga, izgovor ranih anglicizama u danskom jeziku u velikoj meri odstupa od njihovog matičnog izgovora. Primera radi, anglicizam *klub* (od eng. *club*) u danskom danas ima artikulacionu vrednost [ɡluˀb̥] i vokal koji se drastično razlikuje od polaznog [kl̥ʌb̥]. No, danas, kada engleski u Danskoj ima status obaveznog predmeta u školi i prvog stranog jezika, izloženost danskog društva engleskom jeziku je znatno veća, pa se stoga očekuje i niži stepen adaptiranosti kod anglicizama.

Sada se, međutim, postavlja pitanje da li postoje okolnosti pod kojima je određena strategija fonološke adaptacije nužna i predodređena, to jest nezavisna od spoljašnjih faktora, kao što su trenutak pozajmljivanja i upoznatost s jezikom iz kog se pozajmljuje. Da li je zaista izbor strategije fonološke adaptacije toliko arbitraran i koje su granice varijabilnosti? Kako bismo odgovorili na ova pitanja,

[5] Pre početka Drugog svetskog rata, najveći uticaj na danski jezik je tradicionalno imao nemački, tj. konkretnije srednjeniskonemački jezik (nem. Mittelniederdeutsch), čiji se uticaj vezuje za Hanzeatsku ligu i traje od početka XII do kraja XV veka. Posle protestantske revolucije 1536. godine raste uticaj visokonemačkog koji se održava sve do dansko-nemačkih ratova oko pokrajina Šlezvig-Holštajn sredinom XIX veka kada nemački uticaj počinje da jenjava. Usled izbijanja Drugog svetskog rata i nemačke okupacije Danske, dansko društvo se sve više okreće anglosaksonskoj kulturi i jeziku. Kako od sredine XX veka raste uticaj američke, najpre, političko-ekonomske, a potom i globalne kulturno-društvene hegemonije, tako i uticaj engleskog jezika na danski postaje sve evidentniji i sve jači. Procenjuje se da u savremenom danskom jeziku oko 12% svih reči stranog porekla čine anglicizmi.

utvrdićemo na primeru kluzila kao grupe konsonanata da li specifični glasovi imaju tendenciju da se bez izuzetaka adaptiraju primenom jedne konkretne strategije uslovljene sličnostima i razlikama u fonološkim sistemima danskog i engleskog.

3. Kluzili u danskom i engleskom jeziku

Kluzili u fonetici predstavljaju „glasove koji uključuju potpunu prepreku vazduhu na njegovom putu iz pluća“[6] (Grønnum 2007: 103). Drugim rečima, kluzili nastaju kad vazdušna struja naiđe na prepreku iza koje se gomila vazduh i pri čijem se naglom otklanjaju oslobađa vazduh uz prasak. Artikulacija kluzila se, u stvari, realizuje u tri faze. Najpre dolazi do okluzije, to jest uspostavljanja prepreke. Zatim se stvara implozija, što će reći da se vazduh nagomilava iza prepreke. A naposletku se naglo otklanja potpuna prepreka, što ostavlja akustički utisak eksplozije pri kojoj se aktualizuje kluzilni konsonant.

Prema ovom načinu tvorbe u fonološkom sistemu savremenog danskog jezika nastaje šest fonema koje kao prepreku imaju usne, zubne čašice ili velum (Galberg Jacobsen, Skyum-Nielsen 2007, 226). U odnosu na to na koju prepreku od navedene tri vazdušna struja nailazi prilikom artikulacije, danske kluzile delimo na bilabijalne, alveolarne i velarne (v. tabelu 2).

Prvi kriterijum prema kom se u danskom jeziku dele kluzili predstavlja, dakle, mesto artikulacije. Međutim, budući da su svi danski kluzili prošli kroz obezvučavanje i leniciju, pa se ne diferenciraju prema zvučnosti, u danskom fonološkom sistemu se, zavisno od toga da li za kluzilom sledi aspiracija, pravi podela na aspirovane i neaspirovane kluzile (v. tabelu 2).

Tabela 1: Podela kluzila u savremenom danskom jeziku

	aspirovani	*neaspirovani*
Bilabijalni	b̥ʰ	b̥
Alveolarni	d̥s̥ʰ [7]	d̥
Velarni	g̊ʰ	g̊

Aspiracija se u danskom realizuje u vidu postponiranog kratkog daha i redukovanog glasa [h] koji prati za naglim i eksplozivnim otklanjanjem potpune prepreke vazdušnoj struji (Grønnum 2007, 106–107). Aspiracija se u IPA-

[6] “[...] lyde der involverer en fuldstændig blokering for luften på dens vej ud af lungerne.”

[7] Specifičnost ove foneme je u tome što ona nije samo postaspirovana nego i afrikovana. Drugim rečima, kao što i sam simbol indicira, radi se o glasu kod kojeg je prisutna izvesna doza afrikacije, pa je mesto tvorbe delimično izmešteno u odnosu na ostale kluzile prikazane u tabeli 1. Uprkos tome što bi ova fonema mogla da se opiše kao afrikata, budući da se sastoji od kluzila [d̥] i frikativa [s] (a zatim i postaspiracije), ona se u danistici tradicionalno smatra afrikovanim kluzilom, što vidimo i u SDU i kod autorke Grenum (Grønnum).

sistemu označava dijakritičkim znakom [ʰ]. Iako aspiracija nije jedinstvena za danski jezik, u danskom fonološkom sistemu neaspirovani i aspirovani kluzili nisu kontekstualno uslovljeni alofoni jedne foneme, već zasebne foneme koje imaju distinktivnu funkciju. Pa recimo, jedina razlika u izgovoru danskih reči *bil* i *pil* leži u tome što je kluzil u reči *bil* neaspirovan i glasi [b̥iˀl], dok je u *pil* aspirovan i glasi [b̥ʰiˀl]. Kluzil je u obe reči bezvučan, što je karakteristika svih danskih kluzila koji, kao što vidimo u tabeli 1, sadrže dijakritik [◌̥] kojim se beleži bezvučnost. Iako neaspirovani kluzili mogu da se realizuju u bilo kojoj poziciji u danskom slogu, aspirovani kluzili mogu da se pojave samo u inicijalnoj poziciji. Stoga, u danskom jeziku kluzili imaju fonotaktički defektnu distribuciju, što znači da ne može svaki kluzil da se pojavi u bilo kojoj poziciji u slogu (Heegård Petersen et al. 2021, 57–58). Primera radi, danske reči *lap* i *lab* imaju potpuno identični izgovor koji glasi [läb̥] zato što u obe reči imamo kluzil na kraju sloga gde je aspiracija neostvariva, pa je kluzil nužno neaspirovan i bezvučan. S druge strane, danske reči *patte* ['b̥ʰa̤d̥ə] i *batte* ['b̥a̤d̥ə] razlikuju se isključivo po aspiraciji koja se realizuje u reči *patte*, a izostaje u reči *batte*.

Aspiracija, dakle, ima distinktivnu funkciju, fonotaktički je ograničena i nikada se ne ostvaruje u finalnoj poziciji u slogu. Osim toga, aspiracija se neutrališe ispred zvučnih fonema [j], [l] i [ʁ], koje zatim prelaze u svoje bezvučne alofone [j̊], [l̥] i [ʁ̥].

Za razliku od danskog fonološkog sistema u kojem ne postoji diferencijacija između zvučnih i bezvučnih kluzila, u fonološkom sistemu engleskog jezika je ta razlika aktuelena, pa se engleski kluzili dele na zvučne i bezvučne (McMahon 2002, 28–29). Svaki bezvučni kluzil u engleskom, drugim rečima, ima svoj zvučni parnjak (ili obrnuto), što je prikazano u tabeli 3.

Tabela 2: Podela kluzila u savremenom engleskom jeziku

	zvučni	*bezvučni*
bilabijalni	b	p
alveolarni	d	t
velarni	g	k

U engleskom jeziku se artikulacija kluzila razlikuje, pre svega, po tome da li glasne žice trepere pri artikulaciji. Ako glasne žice trepere, kluzil je zvučan, a ako ne trepere, onda je kluzil bezvučan. Prema tome, u engleskom kluzili mogu da budu i zvučni i bezvučni, dok su u danskom uvek i bez izuzetka bezvučni. Osim toga, za razliku od danskog u kom su svi kluzili prošli kroz leniciju, što će reći da pri njihovoj artikulaciji dolazi do manjeg mišićnog napora, u engleskom jezika kluzili [b], [d] i [g] imaju lenis artikulaciju, dok kod kluzila [p], [t] i [k] primećujemo fortis artikulaciju, to jest veću intenzivnost i veći mišićni napor (Stahlke 2003, 200–201). Dakle, engleski fonološki sistem razlikuje fortes i

lenes kluzile, dok su u danskom svi kluzili lenes. Razlika između fonema [b̥] i [p] jeste u tome što je prvi lenis, a potonji fortis.

U engleskom kluzili koji imaju fortis artikulaciju pokazuju tendenciju da na početku reči i naglašenog sloga postanu postaspirovani bezvučni kluzili [p^h], [t^h] i [k^h], dok u finalnoj i nenaglašenoj poziciji ostaju neaspirovani bezvučni kluzili [p], [t] i [k]. Primera radi, kluzil u reči *team* se artikuliše postaspirovano, dakle [t^hi:m], dok kluzil u reči *chat* zbog svoje pozicije ostaje neaspirovan, naime [t͡ʃæt]. U engleskom se, sa druge strane, aspiracija neutrališe ispred zvučnih aproksimanata [l], [ɹ], [w] i [j] koji postaju bezvučni [l̥], [ɹ̥], [w̥] i [j̥]. Shodno tome, u engleskom su aspirovani kluzili alofoni, dok su u danskom aspirovani kluzili foneme.

Pored razlika u distribuciji aspiracije, treba obratiti pažnju i na činjenicu da engleski zvučni kluzili na početku i kraju reči potpuno ili delimično gube zvučnost, pa zato zvučni kluzili [b̥], [d̥] i [ǧ] postaju bezvučni kluzili [b̥], [d̥] i [ǧ̊]. Drugim rečima, u engleskom se reči *ball* [b̥ɔ:l] i *Paul* [p^hɔ:l] razlikuju ne po zvučnosti nego aspirovanosti inicijalnog kluzila i po fonaciji, tj. lenis i fortis artikulaciji, gde je kluzil u reči *ball* lenis, a u reči *Paul* fortis. Ako ovu situaciju uporedimo sa onom u danskom jeziku, uočićemo da je obezvučavanje fenomen koji se u engleskom, isto kao i aspiracija, realizuje na nivou reči, tj. zavisno od pozicije kluzila u reči, dok se u danskom obezvučavanje sprovodi nezavisno od pozicije kluzila u reči.

Kada govorimo o alofonskim realizacijama koje imaju kluzili, važno je pomenuti tzv. *meko d* (dan. *blødt d*), tj. zvučni velarizovani laminalno-alveolarni aproksimant [ð̞̬ˠ]. Radi se o glasu koji se u danskom realizuje isključivo kao alofon neaspirovanog alveolarnog kluzila [d̥] u finalnoj poziciji u slogu. Ovaj glas srećemo u rečima poput: *mad* [mą̟ð̞̬ˠ], *gud* [g̊uð̞̬ˠ], *sad* [sɛð̞̬ˠˀ] i *bud* [b̥uð̞̬ˠ]. Uviđamo da danski kluzil [d̥] postaje aproksimant [ð̞̬ˠ] u poziciji u kojoj bi neometano mogao da se realizuje kao neaspirovani alveolarni kluzil. Ova fonema, međutim, u engleskom fonološkom sistemu ne postoji.

4. Fonološka adaptacija kluzila

Između kluzilskih inventara u engleskom i danskom jeziku postoje izvesne sličnosti i razlike. Ako fonološku adaptaciju shvatimo kao pokušaj da se neutrališu razlike, polazimo od pretpostavke da prilagođavanje izgovora anglicizama koji sadrže kluzile predstavlja plodno tle za fonološku analizu budući da postoje značajne razlike u kvalitetima kluzila u engleskom i danskom jeziku.

4.1. Fonološka adaptacija izvorno zvučnih kluzila

Kao što smo već utvrdili, fonološki sistem savremenog danskog jezika ne prepoznaje kategoriju zvučnosti kad su u pitanju kluzili. Polazeći od pretpostavke da se engleski zvučni kluzili u danskom jeziku uvek i nužno obezvučuje prilikom

adaptacije, u tabeli 3 analiziramo pojedinosti fonološke adaptacije zvučnog bilabijalnog kluzila.

Tabela 3: Fonološka adaptacija zvučnog bilabijalnog kluzila

anglicizam[8]	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
bulb	[**b̥**ʌl**b̥**]	[**b̥**ul^{ʔ}**b̥**]
boy	[**b̥**ɔɪ̯]	[**b̥**ɔ̰ː**i̯**]
bar	[**b̥**ɑː]	[**b̥**ä^{ʔ}]
big	[**b̥**ɪg̊]	[**b̥**ig̊]
band	[**b̥**ænd̥]	[**b̥**ɛːnd̥]
barbie	[ˈ**b̥**ɑː**b̥̆**i]	[ˈ**b̥**äː**b̥**i]
hobby	[ˈhɒ**b̥̆**i]	[ˈhʌ̰**b̥**i]
baby	[ˈ**b̥**e**i̯b̥̆**i]	[ˈ**b̥**e**i̯b̥**i]
lobby	[ˈlɒ**b̥̆**i]	[ˈlʌ̰**b̥**i]
snob	[snɒ**b̥**]	[snʌ̰**b̥**]

Ono što primećujemo u tabeli 3 jeste da se u svakom primeru engleski izvorni zvučni bilabijalni kluzil prilikom adaptacije u danski jezik najpre obezvučuje, a zatim izjednačava sa danskim neaspirovanim bilabijalnim kluzilom. To vidimo u anglicizmima *lobby* i *hobby*, gde u originalnoj artikulaciji imamo zvučni kluzil koji postaje bezvučan u adaptiranoj artikulaciji u danskom. Sa druge strane, engleski delimično ili potpuno obezvučeni kluzili, koje npr. imamo u inicijalnoj i finalnoj poziciji u rečima *bulb* i *snob*, u danskom postaju potpuno obezvučeni, dok se lenis artikulacija kluzila ni u jednom slučaju ne modifikuje. Ako pogledamo reči poput *baby* i *barbie* u kojima u izvornom izgovoru zapažamo i zvučni kluzil [b̥] i njegov obezvučeni alofon [b̥], možemo da se uverimo u uniformnost obezvučavanja zvučnog bilabijalnog kluzila kao posledice fonološke adaptacije koja se realizuje bez obzira na kvalitet originalnog kluzila u engleskom jeziku.

Uzevši u obzir rezultate prikaze u tabeli 3 i uniformnost fonološke adaptacije izvorno zvučnog kluzila [b], postavlja se pitanje da li isto to važi za zvučni alveolarni kluzil. U tabeli 4 prikazujemo rezultate analize fonološke adaptacije izvorno zvučnog alveolarnog kluzila.

[8] Svaki anglicizam koji se pojavljuje u tabelama u ovom radu pišemo prema pravilima danskog pravopisa. Prema tome, svako eventualno odstupanje od engleskog pravopisa predstavlja primere fenomena ortografske adaptacije kojom se mi nažalost ne bavimo u ovom radu.

Tabela 4: Fonološka adaptacija zvučnog alveolarnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
dollar	[ˈ**d̥**ɒlə]	[ˈ**d̥**ʌl̥ʌ̥]
deal	[**d̥**i:l]	[**d̥**i:l]
bad	[b̥æ**d̥**]	[b̥ɛ:**d̥**]
food	[fu:**d̥**]	[fu:**d̥**]
birdie	[ˈb̥ɜ:**d̥**i]	[ˈb̥œ:**d̥**i]
darling	[ˈ**d̥**ɑ:lɪŋ]	[ˈ**d̥**ä:lẹŋ]
band	[b̥æn**d̥**]	[b̥ɛ:n**d̥**]
hood	[hu:**d̥**]	[ˈhu**d̥**]
dandy	[ˈ**d̥**æn**d̥**i]	[ˈ**d̥**ạn**d̥**i]
double	[ˈ**d̥**ʌb̥ˌ]	[ˈ**d̥**ub̥ˌ]

Ono što zapažamo u analizi primera u tabeli 4 jeste da zvučni alveolarni kluzil [d], bez obzira na svoju poziciju u slogu ili reči, trpi obezvučavanje u danskom. U anglicizmima poput *dandy* i *birdie*, engleski zvučni kluzil [d̥] pri fonološkoj adaptaciji najpre gubi zvučnost, a zatim se izjednačava sa danskim neaspirovanim alveolarnim kluzilom [d̥], dok se čuva lenis artikulacija. Sa druge strane, engleski delimično ili potpuno obezvučeni alofon [d̥] u rečima poput *band*, *double* i *darling* ili postaje ili ostaje potpuno obezvučen u adaptiranom danskom izgovoru. Modifikacije do kojih dolazi u ovim anglicizmima baziraju se, dakle, na nijansama u kvalitetu ovih konsonanata.

Ukoliko, međutim, uzmemo u obzir činjenicu da u danskom neaspirovani alveolarni kluzil [d̥] ima tendenciju da u finalnoj poziciji u slogu postane zvučni velarizovani laminalno-alveolarni aproksimant [ð̞ˠ̬], primetićemo da se to u anglicizmima ne dešava. Drugim rečima, ako uporedimo artikulacije domaće danske reči *hud* [huð̞ˠ̬] i anglicizma *hood* [hu:d̥], uviđamo da dolazi do iskoraka koji se kao takav ne bi očekivao zato što u danskom jeziku nije prirodno da se fonema [d̥] realizuje na kraju sloga. Uprkos tome, isti fenomen zapažamo i dok drugih anglicizama poput: *good* [g̊ud̥] (naspram domaće reči *gud* [**g̊**uð̞ˠ̬]), *food* [fu:d̥] i *bad* [b̥ɛ:d̥]. U svakom od ovih slučajeva u danskom adaptiranom izgovoru imamo neaspirovani alveolarni kluzil [d̥] koji se u toj poziciji generalno ne očekuje, što vidimo u domaćim danskim rečima poput: *mad* [mạð̞ˠ̬], *sad* [sɛð̞ˠ̬ˀ] i bud [b̥uð̞ˠ̬].

U navedenim primerima se bez ijednog izuzetka kao strategija fonološke adaptacije primenjuje aproksimacija koja se u potpunosti sprovodi i kod bilabijalnog i kod alveolarnog zvučnog kluzila. Međutim, primećujemo da zvučni alveolarni kluzil u finalnoj poziciji u slogu ne prolazi kroz očekivanu modifikaciju iz kluzila u aproksimant, što će reći supstituciju, već se i u tom slučaju uniformno

primenjuje aproksimacija kao strategija fonološke adaptacije, jer se originalni delimično ili potpuno obezvučeni alveolarni kluzil svodi na danski neaspirovani alveolarni kluzil. S obzirom na primenljivost aproksimacije na bilabijalne i alveolarne kluzile, ista strategija se očekuje i kod zvučnog velarnog kluzila prikazanog u tabeli 5.

Tabela 5: Fonološka adaptacija zvučnog velarnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
big	[b̥ɪ**g̊**]	[b̥i**g̊**]
gag	[**g̊**æ**g̊**]	[**g̊ɛː g̊**]
good	[**g̊**ʊd̥]	[**g̊**ud̥]
green	[**g̊**ɹiːn]	[**g̊**ʁiːn]
google	[ˈ**g̊**u**g̊**l̥]	[ˈ**g̊**uː**g̊**lə]
blog	[b̥lɒ**g̊**]	[b̥l̪**g̊**]
blogger	[ˈb̥lɒ**g̊**ə]	[ˈb̥l̪**g̊**ɐ̯]
bingo	[ˈb̥ɪŋ**g̊**əʊ̯]	[ˈb̥ɐ̯ŋ**g̊**o̯]
gadget	[ˈ**g̊**æd͡ʒət]	[ˈ**g̊**ɐ̯d̥͡ɕəd̥]
gray	[**g̊**ɹeɪ̯]	[**g̊**ɹeɪ̯]

Kao što nam sugerišu rezultati analize, u anglicizmima, u čijoj originalnoj artikulaciji imamo zvučni velarni kluzil [g̬], dolazi do modifikacije u fonaciji, pa ovaj kluzil gubi zvučnost i izjednačava se s danskim neaspirovanim velarnim kluzilom [g̊], dok se u adaptaciji zadržava lenis artikulacija. Tu situaciju zapažamo u anglicizmima kao što su: *blogger*, *bingo* i *google*. Sa druge strane, u izvornoj artikulaciji anglicizama, kao što su *gag*, *good* i *gray*, primećujemo delimično ili potpuno obezvučeni alofon [g̊], koji u danskom jeziku postaje ili ostaje potpuno obezvučen, a potom se i svodi na neaspirovani velarni kluzil. Izvorno bezvučni kluzili, dakle, čuvaju svoj kvalitet i svoju fonaciju, dok izvorno zvučni kluzili gube svoju zvučnost prilikom adaptiranja iz engleskog u danski fonološki sistem.

Primećujemo, naposletku, da je bezvučnost kluzila u danskom nezavisna od pozicije bilo u slogu ili reči. Prema tome, nezavisno od potencijalnih i aktuelnih alofonskih realizacija zvučnih kluzila u originalnoj artikulaciji u engleskom jeziku, u danskom u svim anglicizmima koji sadrže zvučne kluzile nužno dolazi do modifikacije u fonaciji. Modifikacija o kojoj je reč jeste obezvučavanje ili svođenje na bezvučni kluzil. Do aktivne fonološke adaptacije ne dolazi u anglicizmima u kojima se zvučni kluzil nalazi u inicijalnoj ili finalnoj

poziciji, gde zvučnost nestaje već u matičnoj artikulaciji. Međutim, u analizi primera u tabelama 3, 4 i 5 nameće se zaključak da izvorna alofonska realizacija ne utiče na samu adaptaciju koja se ostvaruje pod uticajem danskog fonološkog sistema na engleski, samim time što engleski kluzili u danskom dobijaju odlike danskih kluzila.

Uprkos tome, na primeru adaptacije (zvučnog) alveolarnog kluzila uvideli smo da se u nekim slučajevima adaptacija realizuje pod uticajem izvornog fonološkog sistema na sistem u kojem dolazi do adaptacije. Drugim rečima, u danskom se engleski zvučni (ili obezvučeni, kada je u finalnoj poziciji u reči) alveolarni kluzil nije adaptirao očekivanim aproksimantom koji se u danskom realizuje kao alofon neaspirovanog alveolarnog kluzila u finalnoj poziciji u slogu. Do takve modifikacije nije došlo da bi se održala aproksimacija kao aktuelna strategija fonološke adaptacije izvorno zvučnih (ili obezvučenih) kluzila i kako u adaptaciji ne bi došlo do promene u načinu tvorbe tamo gde to nije neophodno, budući da u danskom neaspirovani alveolarni kluzil može da se realizuje na kraju sloga, iako se to retko dešava u praksi. Drugim rečima, adaptacija zvučnih kluzila predstavlja primer fonološke aproksimacije.

4.2. Fonološka adaptacija izvorno bezvučnih kluzila

Pošto smo definisali fonološke modifikacije kroz koje prolaze zvučni kluzili prilikom fonološke adaptacije u danskom jeziku, postavlja se pitanje da li adaptacija bezvučnih kluzila takođe prati pravila aproksimacije kao aktuelne strategije fonološke adaptacije. Kako bismo odgovorili na to pitanje, u tabeli 6 prikazujemo rezultate analize promena koje se javljaju pri fonološkoj adaptaciji engleskog bezvučnog bilabijalnog kluzila.

Tabela 6: Fonološka adaptacija bezvučnog bilabijalnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
password	[ˈ**pʰ**ɑːswɜːd̥]	[ˈ**b̥ʰ**äːsˌu̯œːd̥]
performance	[**pʰ**əˈfɔːmn̩s]	[**b̥ʰ**əˈfɐ̯ːmn̩s]
pink	[**pʰ**ɪŋk]	[**b̥ʰ**e̯ŋg̊]
please	[**p**l̥iːz]	[**b̥**l̥iːs]
pitch	[**pʰ**ɪt͡ʃ]	[**b̥ʰ**id̥͡ɕ]
input	[ˈɪn**p**ʊt]	[ˈe̯nˌ**b̥ʰ**ud̥]
pop	[pʰɒ**p**]	[**b̥ʰ**ʌ̟̊**b̥**]
up	[ʌ**p**]	[ʌ̟̊**b̥**]
spam	[s**p**æm]	[s**b̥**ɛːm]

slip	[sl̥ɪ**p**]	[sl̥e̞**b̥**]
rapper	[ˈræ**p**ə]	[ˈɹa̞**b̥**ʌ̞]
spot	[s**p**ɒt]	[ˈs**b̥**ʌ̞d̥]
poster	[ˈ**p**$^{\mathbf{h}}$əʊ̯stə]	[ˈ**b̥**$^{\mathbf{h}}$ɔ̯ʊ̯sd̥ʌ̞]

Kao što primeri u tabeli 6 sugerišu, u engleskom jeziku bezvučni bilabijalni kluzil [p] u inicijalnoj poziciji u reči i na početku naglašenog sloga postaje postaspirovan, što vidimo u originalnoj artikulaciji anglicizama poput *password*, *pitch* i *pink*. Sa druge strane, aspiracija se gubi iza foneme [s], a ispred foneme [l], koja se onda obezvučuje. Zanimljivo je da u danskom jeziku imamo gotovo identičnu situaciju. Postaspiraciju vidimo na istim mestima u danskom i engleskom izgovoru. Jedini izuzetak u tom kontekstu predstavlja anglicizam *input*, koji je u originalnoj artikulaciji neaspirovan, ali ipak postaspirovan u adaptiranoj danskoj artikulaciji. Radi se o tome što se u engleskom aspiracija javlja na nivou reči, dok se danskom javlja na nivou sloga, pa je zbog toga kluzil u anglicizmu *input* u danskom aspirovan, odn. nalazi se u inicijalnoj poziciji u slogu, a u engleskom je ovaj kluzil u inicijalnoj poziciji u slogu, koji niti je naglašen niti je na početku reči.[9] U ostalim slučajevima je situacija u danskom i engleskom potpuno identična.

Engleski izvorno bezvučni bilabijalni kluzil, dakle, ostaje aspirovan pri adaptaciji u danski fonološki sistem ako je već aspirovan u originalnoj artikulaciji. Dešava se, međutim, da se engleski bezvučni bilabijalni kluzil u adaptiranom danskom izgovoru aspiruje tamo gde se ne bi aspirovao u engleskom, što smo videli na primeru anglicizma *input*. No, u tabeli 6 možemo da vidimo još jednu fonološku modifikaciju koja je ključna za defisianje razlike koja postoji u originalnom i adaptiranom izgovoru navedenih anglicizama. Naime, stvar je u tome što se engleski bezvučni bilabijalni kluzil i danski bezvučni bilabijalni kluzil – bilo aspirovani (kao npr. u rečima *pitch* i *pink*) ili deaspirovani (kao npr. u rečima *slip* i *spam*) – razlikuju po fonaciji, pa u engleskom alofoni [p] i [p^{h}] imaju fortis artikulaciju, a u danskom foneme [b̥] i [b̥^{h}] imaju lenis artikulaciju. Pri fonološkoj adaptaciji, shodno svemu tome, engleski bezvučni bilabijalni kluzil prelazi iz fortis kluzila u lenis kluzil u danskom.

S obzirom na to da do modifikacije dolazi u fonaciji konsonanta i mišićnog napora uloženog u njegovu artikulaciju, primećujemo da je fonološka

[9] U engleskom jeziku postaspiracija može da se javi u više slogova u jednoj reči. Recimo, u slučajevima kao što je reč *potato* nailazimo na dva aspirovana kluzila. Jedan postaspirovan kluzil imamo u inicijalnoj poziciji u reči u nenaglašenom slogu, a drugi u inicijalnoj poziciji u naglašenom slogu, pa izgovor reči *potato* glasi [p^{h}ə't^{h}eɪ̯təʊ̯]. Treći kluzil u ovoj reči je neaspirovan iz dva razloga: zato što se ne nalazi na samom početku reči i zato što se ne nalazi u naglašenom slogu. Ako bi, hipotetički govoreći, ova engleska reč ušla u danski jezik kao anglicizam, pa prošla kroz fonološku adaptaciju, sva tri kluzila u njoj bi bila postaspirovana u danskoj artikulaciji.

aproksimacija i dalje aktuelna. Isti fenomen prikazujemo u tabeli 7 o fonološkoj adaptaciji bezvučnog alveolarnog kluzila.

Tabela 7: Fonološka adaptacija bezvučnog alveolarnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
team	[**tʰ**iːm]	[**d̥s̥ʰ**iːm]
tennis	[ˈ**tʰ**enɪs]	[ˈ**d̥s̥ʰ**enis]
tape	[**tʰ**eɪ̯p]	[**d̥s̥ʰ**ei̯b̥]
time	[**tʰ**aɪ̯m]	[**d̥s̥ʰ**äi̯m]
newton	[ˈnjuː**t**n̩]	[ˈnjuː**d̥s̥ʰ**ʌ̰n]
taste	[**tʰ**eɪ̯s**t**]	[**d̥s̥ʰ**ei̯s**d̥**]
fit	[fɪ**t**]	[fę**d̥**]
chat	[t͡ʃæ**t**]	[d̥͡ɕa**d̥**]
first	[fɜːs**t**]	[fœ̝ːs**d̥**]
scooter	[ˈskuː**t**ə]	[ˈsg̊uː**d̥**ʌ̰]
style	[s**t**aɪ̯l]	[ˈs**d̥**äi̯lə]
top	[**tʰ**ɒp]	[**d̥s̥ʰ**ʌ̰b̥]
stop	[s**t**ɒp]	[s**d̥**ʌ̰b̥]

Na osnovu primera prikazanih u tabeli 7 možemo da zaključimo da isto pravilo koje je važilo za bezvučni bilabijalni kluzil [p] takođe važi i za bezvučni alveolarni kluzil. Naime, engleski bezvučni alveolarni kluzil [t] u inicijalnoj poziciji u reči i u naglašenom slogu postaje aspirovani bezvučni alveolarni kluzil [tʰ]. Kao što nam sugerišu sami rezultati analize, nijedan aspirovani kluzil ne prolazi kroz deaspiraciju prilikom fonološke adaptacije u danskom jeziku. Štaviše, dešava se da izvorno neaspirovani kluzil postane aspirovan u danskom. Primer toga je anglicizam *newton* u kojem se aspiracija ne javlja u originalnoj artikulaciji jer se bezvučni alveolarni kluzil u ovoj reči nalazi u nenaglašenom slogu. Nezavisno od polaznog izgovora, aspiracija se javlja u adaptiranoj artikulaciji u danskom zato što se bezvučni alveolarni kluzil nalazi u inicijalnoj poziciji u slogu, što će reći da danski fonološki sistem utiče na engleski i u ovom slučaju. U ostalim primerima zapažamo realizaciju aspiracije u identičnim pozicijama u engleskom i danskom. Aspiracija se pak neutrališe iza foneme [s] u oba jezika, što možemo da vidimo u rečima poput *stop* i *style* u kojima su kluzili deaspirovani.

Neaspirovani i bezvučni alveolarni kluzil primećujemo na kraju sloga i u engleskom i u danskom izgovoru, što je posledica činjenice da ovaj glas ima veoma sličnu fonotaktiku u danskom i engleskom fonološkom sistemu. Međutim, engleski bezvučni alveolarni kluzil, bez obzira na to da li je aspirovan ili ne,

prolazi kroz leniciju prilikom adaptacije u danski, što će reći da se izgovara s manjim intenzitetom u odnosu na originalnu artikulaciju. Prema tome, engleski fortes alofoni [t] i [t^{h}] postaju lenes foneme [d̥] i [d̥͡s^{h}] u danskom.

Kada sagledamo fonološke modifikacije do kojih je došlo u tabeli 7, uviđamo da je u stvari lenicija jedina transformacija kroz koju prolazi engleski izvorno neaspirovani bezvučni alveolarni kluzil, pa englesko [t] postaje [d̥] u danskom jeziku. U pitanju je, dakle, još jedan slučaj fonološke aproksimacije. Sa druge strane, aspirovani i bezvučni alveolarni kluzil [t^{h}] ne trpi samo leniciju, već i modifikaciju u načinu tvorbe, budući da u danskoj fonemi [d̥͡s^{h}] ima i malo afrikacije zbog koje se [d̥͡s^{h}] opisuje kao afrikovani i postaspirovani bezvučni alveolarni lenis kluzil. Uprkos izvesnoj dozi afrikacije, fonema [d̥͡s^{h}] se u danskom fonološkom sistemu prepoznaje kao kluzil, a ne afrikata, što će reći da i u ovom slučaju govorimo o aproksimaciji kao aktuelnoj strategiji fonološke adaptacije.

Ako bismo, međutim, afrikovanost foneme [d̥͡s^{h}] smatrali njenom diferencirajućom osobinom, bilo bi reči o supstituciji kao aktuelnoj strategiji, a ne aproksimaciji. U tom slučaju bismo govorili o iskoraku koji, kao ni kog ostalih kluzila, nije prisutan u adaptaciji bezvučnog velarnog kluzila prikazanog u tabeli 8.

Tabela 8: Fonološka adaptacija bezvučnog velarnog kluzila[10]

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
king	[**k^{h}**ɪŋ]	[**g̊^{h}**e̯ŋ]
camp	[**k^{h}**æmp]	[**g̊^{h}**ɛːmb̥]
cash	[**k^{h}**æʃ]	[**g̊^{h}**a̯ɕ]
ketchup	[**k^{h}**e͡ʃʌp]	[ˈ**g̊^{h}**e͡ɖ͡ɕub̥]
queer	[**k**ʷɪə̯]	[**g̊^{h}**u̯iːɐ̯]
cowboy	[**k^{h}**au̯b̥ɔɪ̯]	[ˈ**g̊^{h}**ɔu̯ˌb̥ʌi̯]
cake	[**k^{h}**ei̯**k**]	[**g̊^{h}**ei̯**g̊**]
chick	[t͡ʃɪ**k**]	[ɖ͡ɕi**g̊**]
freak	[fɹiː**k**]	[fʁiː**g̊**]
geek	[g̊iː**k**]	[g̊iː**g̊**]
joke	[d͡ʒəu̯**k**]	[ɖ͡ɕɔu̯**g̊**]
pink	[p^{h}ɪŋ**k**]	[b̥^{h}e̯ŋ**g̊**]
crack	[**k**ɹæ**k**]	[**g̊**ɹa̯**g̊**] / [**g̊**ʁa̯**g̊**][10]

[10] Anglicizam *crack* ima dve moguće adaptacije. Jednu konzervativniju – u kojoj vidimo neadaptiranu englesku fonemu i koja glasi [g̊ɹa̯g̊]; i jednu liberalniju – u kojoj vidimo adaptiranu dansku fonemu i koja glasi [g̊ʁa̯g̊]. No, u oba slučaja imamo isti proces i rezultat: aspirovani kluzil za kojim sledi aproksimant gubi svoju aspiraciju, dok aproksimant usled kog se aspiracija neutrališe postaje bezvučan.

Kao što je to bio slučaj sa prethodnim kluzilima, možemo da zaključimo da bezvučni velarni kluzil ne odudara od obrasca koji smo dosad uočili tokom analize. Konkretno, izvorno bezvučni velarni kluzil [k], zavisno od svoje pozicije u slogu, ili čuva aspirovanost koju je već imao u originalnoj artikulaciji, ili postaje aspirovan, dakle [ɡ̊^{h}]. Aspiracija se neutrališe ispred aproksimanta [ɹ] koji zatim postaje bezvučan, tj. [ɹ̥]. Međutim, dok se u engleskom aspiracija gubi ispred aproksimanta [w] u reči *queer*, u danskom se postaspirovanost održava zato što za aspirovanim velarnim kluzilom sledi triftong [u̯iːɐ̯] koji ne neutrališe aspiraciju, isto kao što je ne poništavaju ni diftonzi [ɔ̯u̯] i [ei̯] u anglicizmima *cowboy* i *cake*. U pitanju je karakteristika koja je zajednička svim aspirovanim kluzilima koji ispred aproksimanata [j], [l] i [ʁ] postaju deaspirovani u danskom jeziku.

Sa druge strane, neaspirovani alofoni koje smo imali u izvornoj engleskoj artikulaciji ostaju neaspirovani i u danskom, što je fonotaktički uslovljeno i regulisano karakteristikama danskog, a ne engleskog fonološkog sistema. Iako neaspirovani kluzili ostaju neaspirovani i u tom smislu nemodifikovani, i oni prolaze kroz fonološku promenu koja se javlja pri adaptaciji aspirovanog bezvučnog velarnog kluzila, a radi se o leniciji. Naime, engleski alofoni [k] i [k^{h}] usled lenicije postaju [ɡ̊] i [ɡ̊^{h}] u adaptiranom danskom izgovoru. Dakle, u slučaju bezvučnog velarnog kluzila uočavamo aproksimaciju kao aktuelnu strategiju fonološke adaptacije, što je čini zajedničkim strategijom svim kluzilima.

Zaključak

Analiza fonološke adaptacije kluzila u anglicizmima u savremenom danskom jeziku pokazala je da se za ovu grupu konsonanata vezuje visok stepen adaptacije, pošto se i zvučni i bezvučni kluzili u anglicizmima aktivno adaptiraju danskom izgovoru i danskom fonološkom sistemu. Ono što smo primetili pri analizi jeste da svi izvorno zvučni kluzili u anglicizmima nužno i bez izuzetka postaju bezvučni, a ta nužnost je pak uslovljena time što u fonološkom sistemu danskog jezika uopšte i ne postoje zvučni kluzili. Samim time, obezbučavanje koje se aktualizuje u slučaju adaptacije zvučnih kluzila predstavlja spontanu pojavu koja je posledica objektivnih razlika u fonološkim sistemima engleskog i danskog jezika. Iako se u engleskom dešava da kluzili u inicijalnoj i finalnoj poziciji u reči izgube zvučnost, važno je imati na umu da ova alofonska realizacija praktično ne utiče na adaptaciju jer je podudaranje slučajnost.

U slučaju bezvučnih kluzila situacija je nešto složenija. Najpre, u engleskom jeziku svi bezvučni kluzili imaju fortis artikulaciju, dok u danskom svi kluzili generalno imaju samo lenis artikulaciju. Da bi se ta razlika u fonaciji kluzila prevazišla, svi engleski kluzili prilikom adaptacije prolaze kroz leniciju. U pitanju je proces koji se, kao što smo mogli da vidimo pri analizi, odvija nezavisno od karakteristika originalne artikulacije kluzila u anglicizmima. Još

jedna modifikacija do čije realizacije dolazi pod uticajem danskih fonotaktičkih pravila jeste aspiracija bezvučnih kluzila. Naime, svi bezvučni kluzili, onda kada se nađu na početku sloga, postaju postaspirovani u danskom. Iako nije odsutna u engleskom, u njemu se aspiracija uvek realizuje na nivou reči, a ne sloga kao u danskom. Uprkos tome, podudaranja su, kao što smo videli, brojna prilikom adaptacije, ali sasvim slučajna i neplanirana.

Shodno odsustvu izuzetaka – što smo videli i na primeru zvučnog alveolarnog kluzila u finalnoj poziciji u slogu, gde uprkos danskoj fonotaktici ne dolazi do supstitucije i promene strategije fonološke adaptacije – kao i unifornmosti i procesa i rezultata fonološke adaptacije, možemo da zaključimo da fonološka adaptacija kluzila u anglicizmima u danskom jeziku nije pod uticajem spoljašnjih faktora poput upoznatosti danske jezičke zajednice sa engleskim kao jezikom iz kog se pozajmljuje strana reč, ili poput trenutka pozajmljivanja. Naprotiv, čini se da je adaptacija kluzila rezultat isključivo postojećih razlika u artikulacijama kluzila u ova dva jezika. Prema tome, možemo tvrditi da je varijabilnost fonološke adaptacije kluzila minimalna ili čak nepostojeća, imajući u vidu to da je moguće jasno definisati svaku transformaciju koja je, samim time, predvidiva i unapred predodređena.

Zbog odsustva varijabilnosti u adaptaciji kluzila, možemo reći da je aproksimacija jedina aktuelna strategija fonološke adaptacije kad su u pitanju kluzili. Drugim rečima, u radu smo primetili da svaki kluzil ostaje kluzil i da nema ni supstitucije ni aproprijacije. Umesto toga, većina modifikacija se tiče fonacije, aspiracije i zvučnosti. Premda bezvučni alveolarni kluzil prolazi kroz izvesnu dozu afrikacije, nije u dovoljnoj meri afrikovan da bi se doživeo ili opisao kao afrikata, a zatim doveo i do potencijalne zamene aproksimacije supstitucijom kao aktuelnom strategijom fonološke adaptacije.

Naposletku, možemo reći da fonološka adaptacija kluzila u anglicizmima u danskom jeziku predstavlja jedan vrlo frekventan fenomen na koji naizlazimo u svakoj reči engleskog porekla u kojoj postoji neki kluzil. A opet, radi se o fenomenu koji je poprilično jednostavan utoliko što prati jasna pravila bez ikakvih izuzetaka.

Literatura

Izvori i primarna literatura

Brink et al. 1991: L. Brink et al., *Den Store Danske Udtaleordbog*, København: Munksgaard.
Den Danske Ordbog. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. https://ordnet.dk/ddo
Jones 2011: D. Jones, *Cambridge English Pronouncing Dictionary (18th Edition)*, Cambridge: Cambridge University Press.
Molbæk Hansen 1990: P. Molbæk Hansen, *Udtaleordbog*, København: Gyldendal.
Wells 2008: J. C. Wells, *Longman Pronunciation Dictionary (3rd Edition)*, Harlow: Pearson Education ESL.

Sekundarna literatura

Galberg Jacobsen, Skyum-Nielsen 2007: H. Galberg Jacobsen & P. Skyum-Nielsen, *Dansk sprog. En grundbog*, Århus: Schønbergs Forlag.
Grønnum 2007: N. Grønnum, *Rødgrød med Fløde, En lille bog om dansk fonetik*, København: Akademisk Forlag.
Hansen, Lund 1994: E. Hansen & J. Lund, *Kulturens Gesandter*, København: Munksgaard.
Heegård Petersen et al. 2021: J. Heegård Petersen, H. Juul, N. Pharap, & M. Maegaard, *Udtalt. En introduktion til dansk fonetik*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
Jarvad 2009: Pia Jarvad, Afløsningsord, tilpassede ord eller importord. Hvad vinder, og hvad skal sprogrøgten satse på?, i: Hällström-Reijonen, C. (red.), *Språkpolitik och språkattityder, Språk i Norden 2009*, Hlesingfors: Nordisk sprogkoordination, 121–140.
Kvaran 2007: Guðrún Kvaran, Undersøgelse af afløsningsord i de nordiske sprog. Indledning., i: Kvaran, G. (red.), *Udenlandske eller hjemlige ord? Moderne importord i språka i Norden*, Oslo: Novus Forlag, 9–48.
MacMahon 2002: A. MacMahon, *An Introduction to English Phonology*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
Omdal 2008: Helge Omdal, Drop it!, i: Omdal, H. & Sandøy, H. (red.), *Språk i Norden. Årskrift for Nordisk språksekretariat og språknemndene i Norden*, Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s., Almqvist & Wiksell, Gyldendal, 76–83.
Sandøy 2000: H. Sandøy, *Lånte fjører eller bunad? Om importord i norsk*, Oslo: Landslaget for norskundervisning LNU og J.W. Cappelens Forlag A.S.
Stahlke 2003: H. F. W. Stahlke, *Fortis and lenis obstruents in English*, WORD, br. 54:2, 191–216.
Svavarsdóttir 2003: Ásta Svavarsdóttir, Tilpasning af importord i islandsk, i: Sandøy, H. (red.), *Med bilen i Norden i 100 år. Moderne importord i språka i Norden*, Oslo: Novus Forlag, 75–81.
Svavarsdóttir 2008: Ásta Svavarsdóttir, "Staffið er mega kúl." Om tilpasning sf moderne importord i islandsk skrftsprog., i: Omdal, H. & Sandøy, H. (red.), *Nasjonal eller internasjonal skrivemåte? Moderne importord i språka i Norden*, Oslo: Novus Forlag, 21–44.

PHONOLOGICAL ADAPTATION OF PLOSIVE CONSONANTS IN ENGLISH LOANWORDS IN MODERN DANISH

S u m m a r y

The articulation of plosive consonants in English loanwords in Modern Danish are susceptible to a quite high degree of phonological adaptation. Specifically, plosive consonants whose articulation is voiced in English have a tendency to lose their voicedness in Danish, since no plosive consonant can be voiced in Modern Danish. Plosives that are, on the other hand, pronounced without the larynx vibrating in English, for the same reason, stay voiceless in Danish. If a voiceless stop is in the initial position of a syllable in an English loanword in Danish, it is accompanied by a reduced [h] sound called aspiration. However, given the fact that no aspirated plosive can occur in the final position of a Danish syllable, a voiceless plosive in a final position cannot be aspirated. Even though English has aspirated plosives, their phonotactics are not the same in Danish. In addition, all plosives are subject to lenition, since there are no lenes plosives in Danish. Since English plosives can be both fortes and lenes, this particular phonological characteristic of the Danish language influences the articulation of English loanwords. Consequently, it can be said that the phonological adapation of plosive consonants in English loanwords in Modern Danish is an inevitable phonetic modification and a highly frequent phenomenon bound to happen on account of the differences between the phonological systems of the two languages. Before defining the phonological differences in Danish and Englsih, this paper offers an explanation of (phonological) adaptation as a phenomenon that is expected to occur in every language with loanwords. By doing so, the paper also examines the concept of adaptedness, i.e. the degree to which a group of (foreign) phonemes is modified by means of a particular phonological adaptation strategy. The strategies of phonological adapation with which the paper operates include: substitution, appropriation and approximation. The application of phonological approximation as the only strategy relevant for the phonological adaptation of plosives in Danish is indicative of the fact that phonological adaptation as a phenomenon is a necessity which is normally predetermined by the very nature of the phonemes in question. In other words, all plosive consonants in English loanwords in Danish are subject to phonological approximation, which is supported by examples analysed in the paper. All of the examples as well as their phonetic transcriptions are to be found in two Danish pronunciation dictionaries: *Den store danske udtaleordbog* and *Udtaleordbog*. The analysis of English loanwords with plosives in Danish suggests that phonological adaptation is not only unplanned and unavoidable, but also quite uniform and foreseeable. Also, phonological adaptation, as such, is argued to be caused by objective discrepancies between the phonological system of Modern Danish and Modern English respectively.

Key words: plosive consonants, Danish, English, English loanwords, phonological adaptation

Prilozi

Tabela 1: Podela kluzila u savremenom danskom jeziku

	aspirovani	*neaspirovani*
bilabijalni	b̥ʰ	b̥
alveolarni	d̥s̪ʰ	d̥
velarni	g̊ʰ	g̊

Tabela 2: Podela kluzila u savremenom engleskom jeziku

	zvučni	*bezvučni*
bilabijalni	b	p
alveolarni	d	t
velarni	g	k

Tabela 3: Fonološka adaptacija zvučnog bilabijalnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
bulb	[**b̥**ʌl**b̥**]	[**b̥**ulˀ**b̥**]
boy	[**b̥**ɔɪ̯]	[**b̥**ɔ̝ːi̯]
bar	[**b̥**ɑː]	[**b̥**äˀ]
big	[**b̥**ɪg̊]	[**b̥**ig̊]
band	[**b̥**ænd̥]	[**b̥**ɛːnd̥]
barbie	[ˈ**b̥**ɑː**b̥**i]	[ˈ**b̥**äː**b̥**i]
hobby	[ˈhɒ**b̥**i]	[ˈhʌ̝**b̥**i]
baby	[ˈ**b̥**eɪ̯**b̥**i]	[ˈ**b̥**ɛ̝i̯**b̥**i]
lobby	[ˈlɒ**b̥**i]	[ˈlʌ**b̥**i]
snob	[snɒ**b̥**]	[snʌ**b̥**]

Tabela 4: Fonološka adaptacija zvučnog dentalnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
dollar	[ˈ**d̥**ɒlə]	[ˈ**d̥**ʌlʌ]
deal	[**d̥**iːl]	[**d̥**iːl]
bad	[b̥æ**d̥**]	[b̥ɛː**d̥**]
food	[fuː**d̥**]	[fuː**d̥**]
birdie	[ˈb̥ɜː**d̥**i]	[ˈb̥œː**d̥**i]
darling	[ˈ**d̥**ɑːlɪŋ]	[ˈ**d̥**äːleŋ]
band	[b̥æn**d̥**]	[b̥ɛːn**d̥**]
hood	[huː**d̥**]	[ˈhu**d̥**]
dandy	[ˈ**d̥**æn**d̥**i]	[ˈ**d̥**an**d̥**i]
double	[ˈ**d̥**ʌb̥l̩]	[ˈ**d̥**ub̥l̩]

Tabela 5: Fonološka adaptacija zvučnog velarnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
big	[b̥ɪ**g̊**]	[b̥i**g̊**]
gag	[**g̊**æ**g̊**]	[**g̊**ɛː**g̊**]
good	[**g̊**ʊd̥]	[**g̊**ud̥]
green	[**g̊**ɹiːn]	[**g̊**ʁiːn]
google	[ˈ**g̊**u**g̊**l̩]	[ˈ**g̊**uː**g̊**lə]
blog	[b̥lɒ**g̊**]	[b̥l̥ʌ**g̊**]
blogger	[ˈb̥lɒ**g̊**ə]	[ˈb̥l̥ʌ**g̊**ʌ]
bingo	[ˈb̥ɪŋ**g̊**əʊ̯]	[ˈb̥e̞ŋ**g̊**o̞̯]
gadget	[ˈ**g̊**æd͡ʒət]	[ˈ**g̊**a̞d͡ʑə̞d̥]
gray	[**g̊**ɹeɪ̯]	[**g̊**ɹeɪ̯]

Tabela 6: Fonološka adaptacija bezvučnog bilabijalnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
password	[ˈ**p**$^{\mathbf{h}}$ɑːswɜːd̥]	[ˈ**b̥**$^{\mathbf{h}}$äːsˌu̯œːd̥]
performance	[**p**$^{\mathbf{h}}$əˈfɔːmn̩s]	[**b̥**$^{\mathbf{h}}$əˈfɔ̝ːmn̩s]
pink	[**p**$^{\mathbf{h}}$ɪŋk]	[**b̥**$^{\mathbf{h}}$e̞ŋg̊]
please	[**p**l̥iːz]	[**b̥**l̥iːs]
pitch	[**p**$^{\mathbf{h}}$ɪt͡ʃ]	[**b̥**$^{\mathbf{h}}$id̥ʨ]
input	[ˈɪm**p**ʊt]	[ˈe̞nˌ**b̥**$^{\mathbf{h}}$ud̥]
pop	[p$^{\mathbf{h}}$ɒ**p**]	[**b̥**$^{\mathbf{h}}$ʌ**b̥**]
up	[ʌ**p**]	[ʌ**b̥**]
spam	[s**p**æm]	[s̊**b̥**ɛːm]
slip	[sl̥ɪ**p**]	[sl̥e̞**b̥**]
rapper	[ˈræ**p**ə]	[ˈɹa̞**b̥**ʌ]
spot	[s**p**ɒt]	[ˈs**b̥**ʌd̥]
poster	[ˈ**p**$^{\mathbf{h}}$əʊ̯stə]	[ˈ**b̥**$^{\mathbf{h}}$ɔ̝usd̥ʌ]

Tabela 7: Fonološka adaptacija bezvučnog dentalnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
team	[**t**$^{\mathbf{h}}$iːm]	[**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$iːm]
tennis	[ˈ**t**$^{\mathbf{h}}$enɪs]	[ˈ**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$enis]
tape	[**t**$^{\mathbf{h}}$eɪp]	[**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$eib̥]
time	[**t**$^{\mathbf{h}}$aɪm]	[**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$äim]
newton	[ˈnjuː**t**n̩]	[ˈnjuː**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$ʌn]
taste	[**t**$^{\mathbf{h}}$eɪs**t**]	[**d̥s̊**$^{\mathbf{h}}$eis**d̥**]
fit	[fɪ**t**]	[fe̞**d̥**]
chat	[t͡ʃæ**t**]	[d̥ʨa̞**d̥**]
first	[fɜːs**t**]	[fœːs**d̥**]
scooter	[ˈskuː**t**ə]	[ˈsg̊uː**d̥**ʌ]

style	[st͡aɪl]	['sd̥äi̯lə]
top	[t^{h}ɒp]	[d̥s^{h}ʌb̥]
stop	[stɒp]	[sd̥ʌb̥]

Tabela 8: Fonološka adaptacija bezvučnog velarnog kluzila

anglicizam	*izvorni engleski izgovor*	*prilagođeni danski izgovor*
king	[k^{h}ɪŋ]	[g̊^{h}e̥ŋ]
camp	[k^{h}æmp]	[g̊^{h}ɛːmb̥]
cash	[k^{h}æʃ]	[g̊^{h}ḁɕ]
ketchup	[k^{h}et͡ʃʌp]	['g̊^{h}eɖ͡ɕub̥]
queer	[kʷɪə]	[g̊^{h}u̥iːɐ̯]
cowboy	[k^{h}au̯b̥ɔɪ̯]	['g̊^{h}ɔu̯ˌb̥ʌi̯]
cake	[k^{h}eɪ̯k]	[g̊^{h}ei̯g̊]
chick	[t͡ʃɪk]	[ɖ͡ɕi̯g̊]
freak	[fɹiːk]	[fʁiːg̊]
geek	[g̊iːk]	[g̊iːg̊]
joke	[d͡ʒəʊ̯k]	[ɖ͡ɕɔu̯g̊]
pink	[p^{h}ɪŋk]	[b̥^{h}e̥ŋg̊]
crack	[kɹæk]	[g̊ɹ̥ag̊] / [g̊ʁ̥ag̊][11]

[11] Anglicizam crack ima dve moguće adaptacije. Jednu konzervativniju – u kojoj vidimo neadaptiranu englesku fonemu i koja glasi [g̊ɹ̥ag̊], i jednu liberalniju – u kojoj zapažamo adaptiranu dansku fonemu i koja glasi [g̊ʁ̥ag̊]. No, u oba slučaja imamo isti proces i rezultat: aspirovani kluzil za kojim sledi aproksimant gubi svoju aspiraciju, dok aproksimant usled kog se aspiracija neutrališe postaje bezvučan.

Кристина Б. Петровић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКИ ПРИСТУП РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

Рад се заснива на лингвостилистичком приступу роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Посебна пажња је посвећена оријентализмима који се појављују у роману, одређеним фигурама, поступцима понављања и кумулације, негацији, упитним реченицама, слободном неуправном говору. Циљ рада јесте да се представе и анализирају језичко-стилске црте овог романа, као и да се укаже на то да избор језичких елемената зависи од типа поруке која треба да се пренесе читаоцима.

Кључне речи: *Дервиш и смрт*, оријентализми, кумулација, негација, слободни неуправни говор

Основни појмови модерне стилистике су:

– *стилема* (представља јединицу коју одликује појачана изражајност на одређеномјезичком нивоу – од фонолошког до текстуалног);
– *стилематичност* (представља стилистичко својство форме језичке јединице, „структурно ткање језичких јединица“);
– *стилогеност* (представља функционалну тј. стилску вредност језичке јединице, „умјетничка вриједност језичке јединице као формалне структуре“) (Ковачевић 2012).

Стилема, дакле, представља основну лингвостилистичку јединицу која се састоји из два аспекта – стилематског и стилогеног. Стилеми настају поступцима онеобичавања природнојезичких, општеупотребних

[1] *Контакт подаци*: kristina.petrovic6996@gmail.com

јединица и могуће је издвојити следеће врсте стилема: фоностилеме, морфостилеме, семантостилеме, синтаксостилеме и текстостилеме.

Значајно је напоменути да интегрисана лингвостилистика подразумева спој лингвистичке стилистике у ужем смислу и књижевне стилистике: „стилистике језичког израза као лингвистичке стилистике у ужем смислу и стилистике умјетничке вриједности језичког израза као књижевне стилистике“ (Ковачевић 2012: 87). Лингвистичкој и књижевној стилистици у првом плану јесте језичка форма, али првој је у фокусу језичко ткање,а другој књижевноуметничка вредност израза. Први аспект се назива стилематичношћу, а други стилогеношћу.

Када је реч о употреби језика у књижевном делу, неопходно је разматрати и стилематичне и стилогене функције, тј. структурне карактеристике језичких јединица треба довести у везу са њиховом уметничком вредношћу. Лингвистици у великој мери припада стилематичност, а књижевној науци стилогеност језичких јединица. Издвајају се три темељна начела на којима је почивао Шпицеров стилистички метод анализе књижевног дела: а) *Критика је иманентна делу* (она у фокус ставља дело само и из њега извлачи властите категорије; б) *Проучавање књижевног дела је стилистичко* (полази се увек од неке језичке карактеристике); в) *Карактеристична црта је индивидуална стилистичка девијација* (односи се на одступање од норме на плану језика). (Ковачевић, 2018) Шпицер је, дакле, дело посматрао као уметнички обликован текст.

Свакако да је на писцу избор који језичко-стилски поступак ће најчешће користити у свом делу. Управо употребом одређених јединица и њиховим комбиновањем могуће је представити различите нијансе у значењима и смислу и тада долази до активирања великог броја унутрашњих језичких вредности. Стога можемо говорити о индивидуалном стилу: „уникатна комбинација језичних јединица, изражајних средстава и стилистичких поступака својствених појединоме писцу по којима је његово дјело препознатљиво“ (Ковачевић 2012: 211).

У овом раду бавићемо се анализом одређених стилско-језичких карактеристика романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Осврнућемо се на постојање оријентализама у делу, на присуство одређених фигура (поређење, метафора, персонификација, контраст). Посебну пажњу посветићемо и поступцима понављања и кумулације, као и присуству негације у роману, интерогативним реченицама и слободном неуправном говору.

Оријентализми

У говорима Босне видљив је слој лексике туђег порекла. То су пре свега оријентализми. Они представљају речи које воде порекло

из оријенталних језика (арапског, персијског или турског). Вековно присуство османске власти оставило је трага у различитим областима живота, па тако и у језику. То је видљиво у ономастици и општој употреби језика.

Постојање оријентализма у неком делу зависи од различитих фактора: од порекла и образованости писца, од порекла и образованости јунака из књижевног дела, од тематике књижевног дела и слично. Меша Селимовић је писац који потиче са боснохерцеговачког подручја. У роману *Дервиш и смрт* приказано је време које се везује за ранији период владавине Турака у једном делу Босне, стога треба имати на уму да се ради једној о муслиманској средини. Међутим, у роману нема много оријентализама.

Меша Селимовић је био професор књижевности и језика. Између осталог, проучавао је дело Вука Стефановића Караџића. У његовим делима могуће је приметити да је увек тежио да користи домаће речи, а да избегава коришћење туђица. Речи страног порекла користио је само у посебним случајевима и тада су оне имале посебну функцију у делу.

Уколико се осврнемо на наслов романа, уочавамо две именице (*дервиш*, *смрт*) које суу саставном односу који је успостављен везником *и* (Дервиш и смрт). Турцизам (*дервиш*) доведен је у везу са домаћом речи (*смрт*), те се може говорити и о стилистичком односу између ова два појма (како се први појам односи према другом). Дервиш представља припадника религиозног реда, а из текста сазнајемо да главни јунак није само дервиш, већ је и шејх (старешина), тј. први по рангу. То значи да се он разликује од осталих по свом знању, искуству и разумевању живота, па у овом случају можемо говорити о односу између догме (која је оличена у дервишевом погледу на свет) и смрти.

Лична имена

Када читамо роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, можемо издвојити следећа лична имена: Ахмед Нурудин, Хасан, Харун, Кара-Заим, Хафиз-Мухамед, Мула-Јусуф, Малик, Џемал, Хаџи-Синанудин, Јусуф, Абдулах-ефендија, Ајни-ефендија, Исхак, Пири-војвода, Алихоџа, Алијага Џанић, Емин Бошњак.

Одређени број имена стоји уз неку титулу (нпр. хоџа, хаџија, хафиз, војвода, мула): Алихоџа, Хаџи-Синанудин, Хафиз-Мухамед, Пири-војвода, Мула-Јусуф. Ипак, одређена имена немају ниједну одредницу уз лично име (нпр. Хасан, Харун, Исхак, Џемал).

Уколико се осврнемо на име главног јунака (Ахмед Нурудин), запажамо да данас често то име гласи: Ахмет (дакле, звучни експлозив *д* је замењен својим звучним парњаком *т*). У преводу ово име значи *најпохваљеније светло вере*. Реч Нурудин представља заправо додатак

имену који је постао његов саставни део услед приступања дервишком реду.

У роману постоје два имена која имају и презиме: Алијага Џанић и Емин Бошњак. Када се осврнемо на презиме Џанић, уочавамо наставак – *ић* који је карактеристичан за наша презимена. Порекло овог презимена треба пронаћи у персијском језику (*џан=душа*), а у турском језику *Џанан, Џанана = вољени, љубљени*. У имену Алијага уочава се припадност одређеном друштвеном слоју (*ага*), а презиме *Бошњак* указује на регионалну припадност јунака.

Занимљиво је напоменути да кадиница нема личног имена, што може указивати на то да она удајом за кадију постаје обезличена. Када говоримо о Хасану, можемо приметити је он врло често представљен у покрету, као активан, што се огледа и у глаголима радње који се као предикати везују за његово име.

Закључује се да лична имена која се појављују у роману имају одређену стилску вредност. У њима је могуће препознати одређену припадност друштвеним слојевима, у некима се на основу фонетског склопа може одредити и временска одређеност када су коришћена на језичком тлу. Запазили смо и примере у којима уз лично име стоји и презиме.

Религијска лексика

У овом роману можемо запазити и лексику која се везује за одређене религијске термине. Чешће се употребљавају речи *рај* и *анђео* него турцизми *џенет*, *мелек*. Поред тих речи, издвајају се и следеће речи: *Бог* и *Алах*. Пре свега, у делу се појављује реч *Алах* која представља арапску реч за „свевишњег, стваоца света". Ипак, у роману домаћа реч (*Бог*) има предност над оријентализмом. Запажа се и да је реч *Бог* написана великим словом, док је реч *Алах* написана малим словом, што указује на то да реч алах има општије значење, на пример:

[...]„Али Бог је хтио да она буде друкчија од осталих"[...]
[...]„Бог ме спасао од опасног разграђивања"[...]
[...]„Казниће ме Бог муком савјести, и нећу дуго чекати да се јави"[...]
[...]„А само Бог зна свачију кривицу, људи не знају"[...]
[...]„а све нека сесврши како алах хоће"[...]
[...]„алах је свачије уточиште"[...]

(Селимовић, 1967)

Домаћа реч *Бог* употребљена је и у цитатима из *Курана*:

[...]„Кад би Бог кажњавао за свако учињено зло, не би на земљи остало ниједно живобиће"[...]

[...]„Мој Боже, они не вјерују“ [...]
[...]„Мој боже, ја немам никога осим тебе и брата мојега“[...]
(Селимовић, 1967)

Свакако да постоје примери реченица у делу у којима је заступљен велики број турцизама. Разлог лежи у томе што се у њима појављују речи које су везане управо за муслиманску средину:

[...]„Пред *џамијом* момци су ставили *табут* покривен зеленом *ћабуртијом* на *мејташ*. Узео сам *абдест*, стао испред табута и почео да говорим молитве“[...]
(Селимовић 1967: 277)

Осврнућемо се и на значење ових речи:

џамија – муслиманска богомоља; *табут* – мртвачки сандук код муслимана, без поклопца; *ћабуртија* (ћабутија) – комад чохе који се ставља на табут; *мејташ* – камен на који се спушта мртвац са намером да му се клања џеназа; *абдест* – претходи верском обреду молитве (односи се на прање лица, руку, испирање уста и носа, потирање мокром руком по врату, ушима, темену главе).

Остала лексика

У роману се појављује и лексика која се тиче занимања и титула: *дервиш*, *шејх*, *муфтија*, *муселим*, *кадија*, *сејмени*, *пасванџија*, *кајмекам* (заступник везира), *везир* (гувернер једне покрајине), *султан* (цар, владар), *диздар* (заповедник тврђаве).

Присутни су и одређене установе и локалитети: *текија* (дервишка зграда), *башча* (врт, воћњак – текијска башча), *капија* (врата), *авлија* (зидом ограђено кућно двориште), *калдрма* (каменом поплочан пут), *сокак* (улица), *махала* (део града), *чаршија* (трговинска четврт града), *касаба* (варош), *џамија* (богомоља), *хан* (зграда која служи за свратиште)...

Издвајају се и речи које се односе на одређена платна, одећу, накит: *атлас* и *умаш* (свилена тканина), *јашмак* (вео, копрена на лицу муслиманки), *халхала* (наруквица), *минђуша* (наушница), *сурма* (боја, црнило за трепавице), *чакшире* (врста мушке одеће), *минтан* (хаљина до паса од чохе, са дугим уским рукавима), *џубе* (мантија муслиманског свештеника) и сл.

Турцизми се најчешће појављују на местима у којима је приказан спољашњи свет, а када су представљена унутрашња стања јунака не постоје турцизми. Свакако да они додатно осветљавају источњачки свет, представљају Босну и међуљудске односе за време владавине Турака.

Поређење, метафора, персонификација и контраст у роману Дервиш и смрт *Меше Селимовића*

Основна јединица науке о орнатусу јесте стилска фигура. Са друге стране, основна јединица лингвостилистике, као што смо поменули, јесте стилем. Оно што им је заједничко јесте начин на који су настале – поступцима онеобичавања. Управо коришћењем одређених језичко-стилских поступака долази до формирања стилских фигура и стилема.

Када је реч о стилским фигурама, могуће је издвојити следећу поделу: фонетске фигуре, морфолошке фигуре, синтаксичке фигуре и тропи. Када је реч о стилемима, могуће је издвојити следећу поделу: фоностилеми, морфостлеми, семантостилеми и синтаксостилеми. Значајно је истаћи да стилске фигуре јесу стилеми (тј. стилско- реторички поступци јесу стилематски), али сви стилеми нису и стилске фигуре (тј. стилематски поступци нису увек и стилско-реторички).

Поређење

Селимовић користи поређења како би успоставио однос између две ствари, појма или идеје, а често прелази и на метафору како би тај однос још више нагласио и учврстио.

Издвајају се следећи примери поређења:

[...]„и застали смо на равници, као препрека и сметња једни другима“[...]
[...]„равница је тихо дисала на мјесечини, као море“ [...]
[...]„Упадали смо у дубок сан, као у бунар“[...]
[...]„чучали смо збијени и ћутали, измучени хладноћом, као да је зима тек почињала“[...]
[...]„нестварна као и ствари у таванској полутами“[...]
[...]„Овако сте се спетљали као двије змије које су једна другој прогутале реп и не могувише да се одвоје“[...]
[...]„Ти и ја смо срасли, као двије биљке, оштетиле би се обадвије кад би се одвојиле, жилесу нам испреплетене, и гране“[...]
[...]„Тада, у том кратком часу, кад су нам се погледи додирнули, као два оштра врха ножева, могло се десити да у мени превлада страх. Био се већ јавио, и плавио ме, нагло, као надошла вода“[...]

(Селимовић, 1967)

У роману се појављује велики број поређења који доприносе другачијем сагледавању одређених људи и ситуација. Као што смо поменули, врло често поређење прераста у метафору. Издвојићемо пример употребе поређења када дервиш представља свој однос са кадиницом:

[...]„Стајали смо један према другом као два ратника са скривеним оружјем иза леђа, каодва противника са скривеним намјерама у себи, показаћемо се кад кренемо у напад“[...]

А затим та слика прераста у метафору:

[...]„била је заиста ратник што полази у битку не задржавајући корак, не осврћући се“[...]

(Селимовић, 1967)

Копулативна метафора

Метафора заузима посебно место међу стилским фигурама. Аристотел је довео у везу реторику и поетику управо преко ове стилске фигуре. Она је билау средишту интересовања многих филозофа, логичара, психолога, психолингвиста, стилиста, теоретичара књижевности, семиолога и других научника.

Могуће је издвојити следеће аспекте проучавања метафоре: семасиолошки, ономасиолошки, гносеолошки, логички, лингвистички, лингвостилистички, психолингвистички, експресиолошки и др. Ипак, могуће је запазити да се у радовима метафора најчешће посматра као „глобална“, језичка и надјезичка појава: „тако у највећем броју радова метафора као стилска фигура уступа мјесто метафори као „глобалној“ језичкој и надјезичкој појави“ (Ковачевић 2000: 20).

Метафора се дефинише често и као скраћено поређење. О томе сведоче и речи Квинтилијана: „У цјелини је метафора скраћени облик поређења и од овог се разликује по томе што се код њега врши поређење са предметом који хоћемо да изразимо, а код метафоре се предметставља на мјесто другог предмета. Поређење је кад каже да је човјек нешто учинио као лав, а метафора је кад за њега рекнем да је лав“ (Квинтилијан 1967).

Метафора остварује у различитим језичким формама: као именски предикат у форми копулативне конструкције, у форми апозитивне синтагме, у форми полусложенице, у форми зависне, најчешће генитивне беспредлошке синтагме, у форми реченице.

Приликом лингвостилистичке анализе романа *Дервиш и смрт*, могуће је уочити присуство копулативне метафоре. То је најчешћа форма у којој се остварује метафора. Може се представити на следећи начин: *X је Y* (*X* – субјекат, *је* – копула (глагол *бити*), *Y* – појам у предикативу):

[...]„Били су два сјеновита дрвета, два бистра извора“[...]

[...]„Срце ми је ужарени котао у коме се кухао опојни напитак“[...]

[...]„Вјетар је хујао кроза ме, био сам пуста шпиља“[...]

[...]„Не зато што би ма шта сакрио од мене, већ што је дубоки и сјеновити бунар, чије се дно не може лако видјети. И не зато што је баш он такав, већ што су људи такви, несагледљиви, чим их боље упознамо“ [...]

[...]„Градио је између мене и себе мост од паучине, мост од ријечи, лепршале су изнад насу луку, извирале и увирале, он је извор, ја ушће“[...]
[...]„Синовљево срце је бокор, и не треба га торити да би бујало“[...]
(Селимовић, 1967)

Можемо издвојити и примере у којима се глагол бити појављује у одричном облику:

[...]„Човјек није дрво, и везаност је његова несрећа, одузима му храброст, умањујесигурност“.[...]
[...]„Нисам више одрпана овца натјерана у рач шипражја“[...]
(Селимовић, 1967)

У овом делу метафора често прераста и у алегорију, а физички описи одређене сцене заправо представљају припрему за духовно откриће. На пример, када дервиш у једном тренутку угледа дрво у бехару, он реагује овако:

[...] „опет сам желио, као и синоћ, да уклопим обје руке у грање, да ме проточи безбојна крв биља и да без бола цвјетам и венем. И баш то понављање чудне жеље увјеравало ме о тежини муке коју носим“. [...]
(Селимовић, 1967)

Након тога је зачуо звук секире која сече неко дрво:

„Из шуме је звонко одјекивала сјекира, у одреженим размацима, у којима је био замах нечијих снажних руку“ [...]
(Селимовић, 1967)

Када се осврнемо на значења стабла и секире у овом контексту, примећујемо да је ово заправо алегорији о животу и смрти – Ахмед Нурудин је дрво, а секира представља смрт.

У свим наведеним примерима примарна улога метафоре је карактеризација одређеног појма. Појам у субјекту се доводи у везу са појмом у предикативу управо помоћу копуле (глагола *бити*) и на тај начин се та два појма изједначавају. Ти појмови се доводе у везу на основу неке заједничке особине по којој су слични, а циљ коришћења метафоре јесте да се прикажу психолошка стања јунака. Овим путем тексту се даје један нарочит стилски ефекат.

Персонификација

Коришћење персонификације у тексту доводи до закључка да се језик употребљава на другачији начин него што је случај са општом

употребом језика. Персонификација представља стилску фигуру која подразумева придодавање особина неживим стварима и појавама које су карактеристичне за човека.

Имајући у виду ситуацију у којој се Ахмед Нурудин налази, издвојићемо пример који се налази на почетку романа, а који показује да дервиш на апстрактне мисли и неживе ствари гледа као на жива бића:

> [...] „Осјећам како стоје нагомилане у магазама мога мозга, и вуку једна другу, јер су повезане, ниједна не живи сама за себе, а опет има неког реда у тој гужви, и увијек једна, не знам како, искаче између других и излази на свјетло, да се покаже, да ошине или утјеши“ [...]
>
> (Селимовић, 1967)

Појављује се и пример у вези са надом која је „дигла главу“ и немир који „ме стрпљиво чекао, као да сам га оставио пред овом кућом, и опет га узео кад сам изашао“ (Селимовић, 1967). Персонификацију у овом случају можемо довести у везу са дервишевом несвесном жељом да поседује кадиницу.

Навешћемо још неке примере из романа у којима је могуће запазити персонификацију:

> [...]„равница је тихо дисала на мјесечини“[...]
> [...] „Има једно дјетињство које тужним очима гледа из мрака“ [ ]
> [...] „Из тог мучног стања извукла ме мржња. Оживјела ме и усталила, разгорјевши се једног дана, једног трена, као пламен. Разгорјела се, кажем, јер је дотле тињала запретана, и лизнула, бијесна од силине, опрживши ми срце врелином. Била је у мени, сигурно одавно, носио сам је као жишку, као змију, као гуку што се распрснула, а нисам знао како се до тог часа скривала, зашто је мировала, и ћутала. Сазријевала је у тишини, као и свако осећање, родила се јака и снажна, дуго храњена чекањем“
> [...]„куће су отварале очи“ [...]
>
> (Селимовић, 1967)

У свим овим примерима неживе ствари су добиле особине живих бића и на тај начин књижевни текст је додатно стилски маркиран. Као и приликом употребе метафоре, и овде се наговештава однос између спољашњег света и унутрашњег расположења јунака. Искуство у сусрету са светом се остварује помоћу уметничке моћи језика.

Контраст

Стилске фигуре одликује извесно одступање од језичке норме. У групу фигура супротности могу се сврстати оксиморон, контраст,

антиметабола и парадокс. У роману *Дервиш и смрт* могуће је запазити постојање контраста.

Примећује се да у контрасту постоје два антонима чиме се наглашава контраст:

[...]„хтио сам да будем друкчији од осталих, зато што сам био исти“[...]
[...]„Туђом руком, али својом вољом“ [...]
[...]„Цијеним нова пријатељства, она су љубав која нам је увијек потребна, али старапријатељства
су више него љубав, јер су дио нас самих“[...]
[...]„Ја се крећем у кругу, одлазим и враћам се. Слободан и везан“[...]
[...]„јер мртви могу да буду кориснији него живи“[...]
[...]„С једне стране сам црн, с друге бијел“[...]

(Селимовић, 1967)

Одређени антонимски појмови се доводе у везу везником *а* у копулативној функцији:

[...]„хтио сам да чујем и туђе мисли а не само своје“[...]
[...]„Прича је наивна, а опет ме запрепастила“[...]
[...]„Све је било његово, и лице, и тијело, и глас, а то није био он“[...]
[...]„да волим сјећање на равницу, а мрзим његову хладну издвојеност и мрачно ћутање,које убија наду“[...]
[...]„Као да га вуче мисао, а одбија човјек“[...]

(Селимовић, 1967)

Уочава се и присуство негације у творби лексичких антонима. Примећује се да тиантоними имају исти корен:

[...]„Нисам заборавио, муслимани су се некад сахрањивали у заједничком гробљу, *једнаки*и послије смрти. Почели су се раздвајати кад су постали *неједнаки* у животу“[...] [...]„Најтеже од свега била је тачност тог *измјењивања*, његова *неизмјенљивост*“[...]

(Селимовић, 1967)

Поред ових конкретних примера у којима се уочава поређење, треба имати на уму да се у оквиру целог романа запажа контраст у погледу смисаоног аспекта дела: сукоб добра и зла, правде и неправде, истине и заблуде, духа и чина, идеје и материје, живота и смрти. Такође, контраст је видљив и приликом представљања ликова у роману (нпр. обичан народ и представници власти; Ахмед Нурудин и Хасан и сл.).

Поступак понављања у роману

Интензивирање подразумева истицање одређених реченичних чланова употребом формално-граматичких средстава: „Интензивирањем сматрамо такав језички поступак преуређивања синтаксичке конструкције којим се, употребом посебних формално-граматичких средстава, један или више реченичних чланова истиче (наглашава) и смисаоно и емфатички“ (Ковачевић 2000: 325).

У роману *Дервиш и смрт* понављање је веома фреквентно. Стилематични приступ подразумева опис језичкоструктурних карактеристика понављања, а стилогени се бави откривањем уметничких ефеката употребом понављања. Запажамо да је веома важан и контекст у коме се одређена јединица језика појављује: „стилска вриједност сваке језичке јединице условљена је контекстом у коме је употријебљена“ (Ковачевић 2012: 215).

Поступком понављања текст се организује тако што се појављују једнаки или слични елементи. Могу се понављати различите јединице: гласови, речи, синтаксички обрасци или веће говорне целине.

Можемо издвојити следеће примере у роману:

[...]„У јутро су магле бивале ружичасте, и нестајао је најпријатнији део дана, без влажнеспарине, без комараца, без полубудних ноћних мучења“[...]
[...]„ничим не показујући да ми је тешко, непомичан и кад ме киша мочила, непомичан икад се чадор претварао у лудницу“[...]
[...]„Понешто сам примао са радозналошћу, понешто са запрепаштењем“[...]
[...]„Морамо се одрећи љубави, да је не изгубимо. Морамо уништити своју љубав, да је не
униште други. Морамо се одрећи сваког везивања, због могућег жаљења[...]
[...]„То нису догађаји, већ расположења, понекад су долазила сама, као благ вјетар, каотихи сумрак, као нејасно свјетлуцање, као опојност“[...]
[...]„Хасан је недосљедан, Хасан не зна шта хоће, или зна а не може, Хасан једобронамјеран али неиздржљив, Хасан покушава а не успијева“[...]
[...] „Мислећи: освета! Мислећи: крв! Мислећи: крај!“[...]

(Селимовић 1967)

У наведеним примерима стилска вредност одређене језичке јединице зависи од контекста у ком је употребљена. У роману се појављује редуплицирање истоврсних лексема, синтагми, реченица, а затим и нагомилавање истих синтаксичких функција. На овај начин долази до истицања одређених чланова у реченици, а у одређеним примерима свака следећа реченица је уланчана са претходном посредством заједничког елемента. Пишчев циљ је био да се на овај начин неки појам или ситуација осветли из различитих углова, да се истакне разноликост фактора који

доприносе некој ситуацији и сл. Кохезија текста се, такође, остварила помоћу поступка понављања.

Поступак кумулације у роману

У модерној књижевној поетици и лингвистици (а)кумулација заузима значајно место. Она се примећује приликом нагомилавања одређених чланова унутар реченице или нагомилавања реченица чија је сврха да искажу бурна осећања говорника: „Акумулација се јавља онда када говорно лице или приповједач у датој говорној ситуацији представља бурне ситуације помоћу већег броја чланова реченице исте врсте или помоћу већег броја реченица исте врсте“ (Ковачевић 2000: 145).

Овај поступак служи како би се исказале одређене емоционалне слике збивања. Нагомилавањем одређених синтаксичких јединица долази до уланчавања елемената и на тај начин књижевни текст постаје стилски изражајнији.

Кумулацију могу чинити јединице истог језичког нивоа (нпр. лексичког, синтагматског и реченичног). Међутим, могу се појавити и јединице које припадају различитим нивоима (нпр. разне комбинације лексема и синтагми, синтагми и реченица и сл).

У роману *Дервиш и смрт* се може издвојити кумулација придева:

[...]„Све сам их гледао као цјелину, као скуп, *необичан*, *суров*, *јак*, чак и *занимљив*“ [...]
[...]„*Стидљив*, *ћутљив*, *затворен*“ [...]
[...]„Уплашио ме његов израз, непознат ми дотад, *оштар*, *немилосрдан*, *спреман* на све“[...]
[...]„Постао сам *богатији*, *одређенији*, *племенитији*, *бољи*, чак и *паметнији*“[...]
[...]„Имам посла с једним човјеком, *неугодан*, *уображен*, *глуп*, *непоштен*, *прост*, гледа мес висока, видим да ме презире, само што не тражи да му пољубим папучу“ [...]
[...]„Рекао сам да је био *лијеп*, *паметан*, *добар* и *племенит* према свима, њежан према њој,да се издвајао међу хиљадама“[...]
[...]„али је свака ријеч из њених осуђених уста изашла *пољубљена*, *омилована*,*истетошена*, *намирисана* љубаву, *увијана* у хам-памук дугог сјећања“[...]

(Селимовић, 1967)

Уочава се и кумулација глагола:

[...]„увијек *је* нешто *цичало*, *пиштало*, *пјевало* на овој равници“[...] [...] „*Пружио си* му руку, *извукао* га из самоће, и онда га *оставио*“[...]
[...]„*Журили су* заједно за Хасановим пословима, *писали* уговоре и *правили* некакве рачуне, *шетали* у предвечерје поред ријеке“[...]

[...]„Настојао сам да свакога увјерим како *сам* и ја *заборавио*, или *прежалио*, *уплашио се*, *повукао* у молитву.“[...]
[...]„*Наредио сам* Мустафи *да* му *набави* мед, *слао* га у шетњу, *наговарао да се поново прихвати* преписивања Кур-ана, *нудио да поручимо* златну и црвену боју, а он *је одбијао*“[...]
[...]*Засучи* рукаве, *стани* међу косце, *озној се*, *умори*.“[...]
[...]„Јер тада *не мислиш* о њој, *не чезнеш*, *не волиш*“[...]

(Селимовић, 1967)

Можемо приметити и кумулацију именица:

[...]„Или су се јављале искидане *слике*, лица што у магновењу плану у тами, нечији *смијех*у сунчано јутро, *одсјев* мјесеца на тихој ријеци, чворнато *дрво* на окуци, нисам ни слутио да постоје у мени те честице бившег живота, нити сам знао зашто су се задржале толико времена“[...]
[...]„У Кујунџилику нас је срео Али-хоџа у старом подераном *одијелу*, у изношеним *папучама*, са неугледним *ћулахом* на глави“[...]
[...]„Ничим ме не би толико смирио, ни *подсмијехом*, ни *оштрином*, ни потпуним *одбијањем*, колико овим глагољивим *разматрањем*, изванредно подешеним за моје ухо“[...]
[...]„А тиштило их је много шта, *несташица, скупоћа, страх*, велике и мале *неправде*,празна *обећања*, пусте *године*, изневјерене *жеље*, сувише честе *ноћи*, ране *старости*, мале*љубави*, велике *мржње*, *несигурност*, *понижења*, сав онај *јад* што се зове живот“[...] [...]„Нестало је *стида*, *нелагодности*, *кајања*“[...]
[...]„*Страх*, *неизвјесност*, *трачак уздања*, *немир* у очима“[...]
[...]„Све је његово, и *ход*, и сигурно *држање*, и миран *корак*, и *небојање*“[...]
[...]„Љубав га је даровала *страхом*, *предузимљивошћу*, *маштом*“[...]

(Селимовић, 1967)

У наведеним примерима кумулација се јавља у различитим облицима и на различите начине те тако учествује у организацији текста приче. Принцип кумулације одређених речи у роману представља одступање од шаблона, а може се довести у везу и са осећањем напетости, имајући у виду контекст у којима се појављују. Овакав избор поступака и организација реченичних чланова користе се уз уважавање садржаја. У одређеним примерима више узастопних јединица се слаже у функцији и управо се овимпоступком текст организује у стилски активну структуру.

Негација у роману

Негација може да буде глобална (тотална) тј. када се односи на целокупан израз и може да буде парцијална (тада се односи на један члан у исказној форми). У Селимовићевом роману уочава се присуство одричних реченица. Када је реч о предикатној негацији, њоме се одриче садржај

предиката који се налкази у личном глаголском облику. Дакле, функција порицања се крије у присуству одричног облика глагола.

Издвајају се следећи примери:

[...]„Не може бити друкчије“[...]
[...]„оженио се како му не одговара“[...]
[...]„Не знам шта је брат учинио, не знам колико је крив, не вјерујем да је ишта тешко“[...]
[...]„Није у питању иметак, немам га и не поштујем га много ни код других“[...]
[...]„Не цијеним много њеног брата“[...]
[...]„Волео бих да ме није нашао“[...]
[...]„Не бих знао да кажем шта се то испријечило између нас“[...]
[...]„Нису ме пустили“[...]

(Селимовић, 1967)

Уочавају се и примери умножавања негације. Занимљиво је приметити да се речца *не* може комбиновати са лексичким јединицама, али и са другим врстама језичких форми. Предикатном негацијом пориче садржај глагола у личном глаголском облику. Међутим, у роману *Дервиш и смрт* може се приметити и да долази до умножавања негације које се остварује на различите начине.

У следећим примерима одриче се предикатски садржај, као и време у којем би се остварио:

[...]„Никад није говорио о своме дјетињству, ни о равници, ни о хану“[...]
[...]„Никад нисам знао кад ће његова ријеч скренути у подсмијех“[...]

(Селимовић, 1967)

У следећем примерима негација се усмерава на субјект:

[...] „Али нико ми брата не може замјенити.“ [...]
[...]„Снажне нико не жали“[...]
[...]„Нико ми више није опасан“[...]

(Селимовић, 1967)

У одређеним реченицама негација се усмерава на објекат:

[...]„Никог не видим, никог не познајем“[...]
[...]„Ништа нисам ријешио“[...]
[...]„Не тражим ништа“[...]
[...]„Ништа немам осим увјерења да сам частан“[...]

(Селимовић, 1967)

У одређеним примерима негирани су низови у којима је негација у директном контакту. Појављује се речца *ни*:

[...]„Изузетка нема, ни изненађења“[...]
[...]„Нисам хтио да једем, ни да пијем“[...]
[...]Очи ми нису ведре, ни јасне“[...]
[...]„и разговарали, не трудећи се да буду ни паметни ни озбиљни, готово необуздани,
као дјеца, као пријатељи који уживају један у другоме“[...]
[...]„Немам ни времена ни воље“[...]
[...]„Љубав је ваљда једина ствар на свијету коју не треба објашњавати ни тражити јојразлог“[...]

(Селимовић, 1967)

Партикуле *и* и *ни* имају статус интезификатора, тј. семантичко-прагматичких јединица којима се на стилско-експресивном плану наглашава садржај реченичног члана испред кога стоје. Примећујемо велику концентрацију негативних форми у роману које изразима даје појачани смисао.

Употреба интерогативне реченице у роману

За упитне реченице је карактеристично присуство маркера упитности. Они се најчешћеналазе на почетку реченице (нпр. *да ли, зар, р, да, ко, који, чији, какав, где, када зашто*...) и имају статус упитних оператора. Када је реч о комуникативној интонационој синтакси, свакако да у роману *Дервиш и смрт* доминира употреба интерогативних реченица. Иако су у роману најбројније обавештајне реченице, свакако да интерогативне реченице представљају значајно место у структури овог дела.

Бројна су питања у тексту која поставља главни јунак Ахмед Нурудин. Али та питања нису постављена да би јунак на њих одговорио, већ да се заправо искаже унутрашњи свет јунака који је окупиран мислима између догме и реалности, те су то више реторичка него права питања. Та питања су прожета компонентом доживљености и представљају афективно обојене тврдње.

Издвојићемо неке примере:

[..]„Гдје су златне птице људских снова, преко којих се то безбројних мора и врлетних планина до њих долази? Да ли нам се та дубока чежња дјетиње неразумности посигурно јавља само као тужни знак извезен на махрамама и на сафијанским корицама непотребних књига?“[...]
[...]„Ко је овај човјек? Празна причалица? Априлско сунце? Слабић кога пророцисавладавају?“[...]
[...]„Зар може да остане потпуна тајна оно што се међу људима деси?“[...]

[...]„Зашто? Је ли се постидио свога ликовања? Је ли га оборила нагла радост? Је ли мепожалио због дјетиње наивности? Или се сјетио колико је опасно ово одрицање?“[...] [...]„Био сам зачуђен. Каква је то охолост, чаршинска, господска, која тако потпуно одбаци оно што презире? Колико година и пасова мора проћи да човјек угуши у себи жељу да се наруга, да пљуне, да изгрди?“[...]

[...]„Зар их је толико узбудило хаџи-Синанудиново хапшење? Каквим су то чудним везамавезани међу собом, у каквом су то кругу затворени, мени непознатом и неприступном?“

„Зашто нас раздвајају, кад смо раздвојени свакако? Да ли зато да то сазнамо? Или дазамрзимо, кад нисмо знали вољети?“[...]

[...]„Гдје си, Харуне?

Гдје сте, сва браћо изгубљена и побијена“[...]

[...]„Какво сам ја свјетло? Чиме сам просвијетљен? Знањем? Вишом поуком? Чистим срцем? Правим путем? Несумњањем?“[...]

[...]„Гријешне мисли су као вјетар, ко ће их зауставити? У чему је побожност, ако нема искушења која се савладавају? Човјек није Бог, и његова снага је баш у томе да сузбија своју природу, тако сам мислио, а ако нема шта да сузбија, у чему је онда заслуга?“[...]

(Селимовић, 1967)

Питања су уклопљена у текст тако да доприносе композиционом развоју приче. Дакле, ове интерогативне реченице чине конститутивни елемент романа и оне имају различите композиционе и смисаоне функције. Одређена тема се путем питања развија, осветљавају се емотивне реакције јунака, откривају се њихова морална становишта, а упитне форме реченица употребљавају се и за изражавање унутрашњег монолога.

Слободни неуправни говор у роману

У науци о врстама говора у уметничком тексту, утврђен је још један тип говора. У питању је слободни неуправни говор (другачије се назива и: *неправи управни говор*, *доживљени говор – le stile indirect libre*, *free indirect discourse/speech/style*). Оно што је карактеристично за овај тип преношења туђег говора јесте то што у себи садржи и елементе синтаксичке категорије и стилистичког поступка (сматра се синтаксичко-стилистичким поступком).

Управни и неуправни говор остварују се у различитим функционалним стиловима, а слободни неуправни говор је карактеристичан искључиво за књижевноуметнички стил. Такође, слободним управним говором бави се како наратологија, тако и лингвистика.

У оквиру слободног неуправног говора могуће је уочити следеће елементе:

– елементе управног говора (нпр. интонација – питања, узвици, дијалекатске речи, колоквијални и вулгарни изрази и слично, лексички елементи који указују на непосредност, афективност);
– елементе неуправног говора (употребљава се треће лице уместо првог или другог);
– елементи пишчеве нарације (није присутан уводни глагол говорења/мишљења/осећања; не појављује се везник субординације; појављује се интонација којом писац коментарише туђе речи).

У зависности од тога да ли је наратор (не)укључен у говорни догађај (као говорник или саговорник), могуће је запазити да неукљученост наратора доводи до пребацивања првог лица једнине или множине у слободном неуправном говору, док укљученост наратора доводи до пребацивања другог лица у прво или првог лица у друго.

У роману *Дервиш и смрт* нарација се остварује у првом лицу (ЈА-форма), тј. у првом лицу приповеда Ахмед Нурудин. Поред управног и неуправног говора, у роману видљиво је присуство модела слободног неуправног говора.

Могу се издвојити следећи примери:

[...]„Не очекујући више ничију помоћ, знао је [← знао сам] да му [← ми] сад нико не смије пружити руку, а нема [← немам] ни рођака ни пријатеља ни познаника, осуђен да буде [← да будем] сам у несрећи. Око њега и његових [← око мене и мојих] гонитеља остављен је празан простор.“ [...]

[...]„Требало је само да сврши [← да свршим] посао због којега је [← због којега сам] и дошао, па да одмах побјегне [← побјегнем] из ове вароши која му [← ми] је одузела све што је [← што сам] имао, синове, сигурност, вјеру у живот.“ [...]

[...]„Пасванџија је гледао мирно за њима, и објаснио да им је већ ушло у обичај да свако вече штогод униште. А он се склони[← ја се склоним], чува [← чувам] главу. И сутра плате махаљани, није право да плаћа он [← да плаћам ја] из свога [← мога] џепа. [...] А овако нити види нити чује [← нити видим нити чујем], а шта му [← ми] и остаје друго кад је [← сам] ко маца: пухни, и нема га [← ме].“ [...]

[...]„Ако никог не би било, понудио би [← понудио бих] да затворе његове [← моје] пријатеље, да би могао да се брине за њих [← да бих могао да се бринем за њих]. Тако би [← Тако бих] им најбоље доказао своју љубав“[...]

[...]„Није то његов [← мој] посао, али су му [← ми] рекли да хаџи Синанудин неће да плати сефери- имдадије, ратну помоћ, одређену царском заповијешћу, па и други због тога затежу, а ако угледни људи, као он [← као ја], хаџи Синанудин, не извршавају своју дужност, шта се може очекивати од осталих, батакчија и лезихљебовића, којих се не тиче ни земља ни вјера, и који би пустили да све пропадне само да њихове акче остану недирнуте у чекмеџету“[...]

[...]„Старац је захтијевао да се Хасан ожени, да напусти џелепчијски посао и дуга путовања, да се не одваја од њега [← од мене] Служио се и лукавством правдајући се да је тешко болестан [← тешко сам болестан] и да га [← ме] смртни час може задесити у свако доба, па би му [← ми] лакшпе било ако се тада кост његова [← моја] нађе уз њега, да му [← ми] душа без муке изађе“ [...]

(Селимовић 1967)

Наратор у овим примерима препричава дијалог у коме није био говорни учесник. Том приликом користи своју граматичку позицију, али, такође, задржава тачку гледишта оног лика (или ликова) чији говор евоцира, о чему сведоче и Бахтинове речи: „с апстрактно-граматичке тачке гледишта – говори аутор, док с тачке гледишта стварног смисла целог контекста – говори јунак“ (Бахтин, 1980). Наратор је уживљен у емоционални свет говорника, а конгруенција предиката се врши према трећем лицу као наратору (а не према првом или другом као говорнику и саговорнику – што је карактеристично за управни говор). Управо то наводи на закључак да је говор у садржајном смислу дат као управни говор, а када је реч о морфосинтаксичком смислу, дат је као неуправни. Управо овом синтаксичко-стилистичком категоријом писац изражава упечатљиву доживљеност.

Закључак

На језичко-стилском плану роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића је организован на специфичан начин. У роману не постоји велики број оријентализама. Могуће је издвојити одређена имена у роману, као и лексику која се тиче религије, али и лексику која служи за означавање различитих занимања, локалитета, накита, одеће и сл. Оријентализми су употребљени када је писац представљао спољашњи свет, а када је желео да прикаже унутрашња стања јунака, користио је домаће речи.

У роману смо издвојили и примере у којима се појављују поређење, метафора, персонификација и контраст. Ове стилске фигуре, свака на свој начин, дају посебан тон делу и служе како би се осветлили одређени јунаци и њихови поступци, појмови и ситуације. Анализирајући њихову појаву у овом роману, запазили смо да имају значајну улогу и да доприносе сагледавању одређених појава из различитих углова.

Поступак понављања и поступак нагомилавања представљају стилске доминанте овог Селимовићевог романа. У тексту се понављају и нагомилавају јединице које припадају различитим језичким нивоима и свакако имају значајну улогу на језичко-стилском плану. Негација и интерогативне реченице заузимају важну улогу у структурно-композиционом смислу. У роману се примећује и употреба слободног

неуправног говора. За њега је карактеристично комбиновање елемената ауторског говора и говора јунака. Уочава се да ту не постоји јасна граница између ауторског говора и говора који се везује за неког јунака (примећујемо да се појављује прожимање говора).

Меша Селимовић је у савремени српски роман увео питање тоталитаризма и људске слободе, као и приповедање у вези са другачијом културом, нарочито свет ислама. Користио је одређене језичко-стилске особености тежећи да обликује исламски свет у свом делу, да осветли страно и туђе изнутра, као и да прикаже унутрашња превирања својих јунака. Специфичном лексиком, граматиком и синтаксом обухваћен је и осветљен психички живот главног јунака, али и осталих ликова у делу.

Бавећи се лингвостилистичком анализом романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, уочили смо да избор језичких елемената зависи од типа поруке која треба да се пренесе читаоцима. Полазећи од језичких карактеристика текста, закључили смо да свака лексема има језичко поље где функционише њена семантика. Запазили смо и различите нивое у оквиру језичке структуре: фонеме, морфеме, синтаксеме. Управо оне преносе поруку својим присуством или одсуством, а та порука има одређену стилистичку вредност. Извесно је да постоје елементи који појачавају сугестивност израза, а да је стил заправо оно што сваком тексту обезбеђује индивидуалност и непоновљивост. Стога се може и извести закључак да језик у књижевном делу ствара један посебан свет.

Извори

Селимовић 1967: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Свјетлост, Сарајево: Просвета.

Литература

Бабић 2015: М. Бабић, *Синтаксички и стилистички огледи*, Београд: Јасен.

Богичевић 1967: М. Богичевић, *„Дервиш и смрт“ Меше Селимовића*, Сарајево: Израз.

Деретић 2011: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book.

Егерић 1995: М. Егерић, *Дервиш и смрт Меше Селимовића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Живковић 1997: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности I-VI*, Београд: Просвета.

Ковачевић 1998: М. Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник.

Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

Ковачевић 2012: М. Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Стил и језик српских писаца*, Београд: Завод за уџбенике.
Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *О реченици и њеним члановима*, Београд: Јасен.
Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Кроз синтагме и реченице*, Београд: Јасен
Ковачевић 2018: М. Ковачевић, „Стилистика у настави српског језика“, у: Књижевност и језик, година LXV, Београд, 2018.
Лалић 1971: И.В. Лалић, *Критика и дело*, Београд: Нолит.
Лешић 2011: З. Лешић, *Језик и књижевно дјело*, Београд: Службени гласник.
Муратбеговић 1966: А. Муратбеговић, *Меша Селимовић „Дервиш и смрт“ роман*, Сарајево.
Наш језик, XXV/3, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1981.
Реброња 2010: Н. Реброња, *Дервиш или човек, живот и смрт*, Београд: Службени гласник.
Теоријска мисао о књижевности, приредио Петар Милосављевић, Нови Сад: Светови, 1991.
Bahtin 1980: M. Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.
Beker 1986: M. Beker, *Suvremene kwiževne teorije*, Zagreb: SNL.
Čale 1973: F. Čale, *Od stileme do stila*, Zagreb: Matica Hrvatska.
Guraud 1964: P. Guraud, *Stilistika*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće –Veselin Masleša.
Jović 1975: D. Jović, *Lingvostilističke analize*, Beograd: Biblioteka društva za srpskohrvatski jezik i književnost SRS.
Popović 2014: Đ. Popović, *Rečnik turcizama*, Partenon.
Škaljić 2015: A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Novi Sad: Prometej.

LINGUISTIC AND STYLISTIC APPROACH IN THE NOVEL *DEATH AND THE DERVISH* BY MEŠA SELIMOVIĆ

Summary

This work is based on linguistic and stylistic approach to the novel *Death and the Dervish* written by Meša Selimović. Special attention is paid to the orientalisms that appear in the novel, certain figures, repetition and accumulation process, negation, interogative sentences, free indirect speech. The aim of the work is to present and analyze the linguistic and the stylistic features of this novel as well as to point out that the choice of the linguistic elements depends on the type of the message that should be delivered to the readers.

Key words: *Death and the Dervish*, orientalism, accumulation, negation, free indirect speech

Милица Д. Петровић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

(ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА ИНДИВИДУАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Рад се бави психоаналитичким приступом тумачењу романа *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, те питањима (де)конструкције идентитета главног јунака, а паралелно са формалном деконтрукцијом дела и мултижанровским тенденцијама. Испитује се фрагментарност форме и принцип асоцијативности, уједно са позицијом приповедне перспективе. Овом приликом ослањаћемо се на примењене психоаналитичке теорије које обухватају учење о отпору и потискивању, учење о несвесном, о значају сексуалног и агресивног нагона, као и учење о важности раног развоја личности (С. Фројд). Изградња идентитета у најранијем детињству одређена је односом према родитељским фигурама, те фигурама ауторитета, а питање дечије осетљивости и трауме доводи се у везу са уметничком преокупацијом јунака, тако што се креација схвата као нека врста компензације или сублимације незадовољених основних захтева личности.

Рад за циљ има представљање развоја личности књижевног јунака Ивана Галеба, уз катализацију неуротичног и приказ поларитета стварности и маште, те приповедачеве усмерености на унутрашњи свет и егзистенцијалну рефлексију.

Кључне речи: Владан Десница, роман, идентитет, психоаналитичка теорија, рани развој личности.

[1]Контакт подаци: petrovicmilica637@gmail.com

Уместо увода

Роман *Прољећа Ивана Галеба,* за који је Владан Десница био номинован за НИН-ову, а добио Змајеву награду, објављен је 1957. године, а према речима самога аутора настајао је читавих двадесет година (већ од 1936). По својој форми ово дело представља деконструкцију класичног романа, а одликује се и мултижанровким тенденцијама. Најсвеобухватнија жанровска одредница била би представити га као есејистички роман (или роман-есеј), и поред тога што се на први поглед чини да се ради о (ауто) биографском делу.

Исповедни тон у којем су сви догађаји превасходно *душевни*, а тек затим фигурирају и као фабулаторна одредница, најзначајнији је од разлога зашто се овај роман одређује и као роман-дневник. (Десница 2006: 45) Сама личност јунака служи као главна повезница између догађаја, односно мотива, а управо она омогућава и временске прескоке које не тумачимо као хаотичне, управо јер се враћамо унутрашњем свету, свету рефлексија као романескној потки.

Приповедну перспективу садашњости одређује Галебов боравак у болесничкој постељи, чији нам узроци у делу не бивају до краја расветљени. Једино што се зна јесте да је уметник преживео неку врсту болести или повреде и да његов опоравак тече споро, од једног до другог *прољећа*. Међутим, убрзо постаје јасно да разлози Ивановог боравка у болници и нису од толике важности, као ни сва остала „спољна" дешавања. Јунак у стању латентне доколице ипак врло активно промишља о својој егзистенцији, сећајући се свега што ју је неумитно обележило. Најзначајнија је, дакле, његова унутрашња драма, која ће нас вратити у прошлост, од првих детињих сећања до отужне садашњости и назад, и тако онолико пута колико је потребно да се изнова проживи читав један живот.

Десница се на овај начин поиграва са представом човека у литератури на коју је читалачка јавност до тада навикла и прави отклон од тривијализације књижевности интелектуализујући је на посве иновативан начин. Драго Роксандић о интелектуалној култури Десничиног списатељства наводи:

„Несавитљиво персонализиран је читав његов опус, па су тако *Прољећа Ивана Галеба* заснована на солилоквију лика који лежи у болници (...) То је роман модернистички дисперзираног сижеа, с бројним есејистичким дигресијама у којима лик као Десничин алтер его интелектуалистички размишља о проблемима умјетности и позиције умјетника у свету." (Роксандић 2014: 205-6).

Иван Галеб креира сопствено *психолошко* време, време ослобођено узрочно-последичног следа и хронологије. Уплив детињих утисака и

сећања која се мешају са садашњом перспективом одраслог, зрелог човека Десничин роман чини погодним за психоаналитички приступ његовом тумачењу, а то је управо и тема овога рада.

Психоанализа и књижевност

Психоанализа је један од најзначајнијих психолошких праваца 19. века и настао је као реакција на стерилност класичне интроспективне психологије. Оснивач овога правца био је аустријски психијатар Сигмунд Фројд. Термин *психоанализа* у фундаменталном значењу углавном се односи на терапијску технику и подразумева реконструктивни и психотерапијски поступак; међутим, поред фундаменталне, психоанализа може бити и *примењена* (нпр. психоанализа религије, уметности, књижевности итд.). Фундаменталне теорије које обухвата су учење о отпору и потискивању, учење о несвесном, о значају сексуалног и агресивног нагона, као и учење о важности раног развоја личности. Класична Фројдова психоанализа којом се преко трансферне неурозе разоткрива несвесни конфликт у личности у оригиналном, непромењеном облику данас је ретко заступљена као психотерапијски метод. Када се, међутим, ради о тумачењу књижевног дела, а нарочито оног у којем појмови свесног и несвесног имају толики удео, психоаналитички приступ тумачењу чини се као сасвим пригодан. Драган М. Јеремић у предговору романа за Десницу каже:

> Иако је својим делима постигао врло снажне и упечатљиве слике из реалног живота свога родног краја, Десница је много значајнији као психолог који рони у дубине људске душе. Иза плашта свакодневних односа у једној мирној и устојалој средини, он уме да открије оно што је дубоко запретано у човеку и што с великом рељефношћу одсликава основне тежње људске душе. (...) Свакако је најзамашнија његова психолошка анализа осећања и животног искуства Ивана Галеба, који у болници, пред крај свога живота, анализује своје животне тежње и открива смисао свога живота.
>
> (Десница 1963: 7-8)

Интересантно је да се психоаналитички приступ тумачења књижевног дела најчешће повезује са упитаношћу о наративном времену (Глушчевић 1975: 357). Када је психоаналитичко лечење у питању, субјекат има задатак да поново исприча догађај, како би га поново преживео и тумачио, односно како би дошао до још неиспричане приче. Међутим, када је у питању „субјективна" наративна перспектива, читалац сазнаје једино преко говора јунака-казивача, односно не може да зна више од јунакове свести, при чему његова (јунакова) свест врши селекцију података из прошлости и приказује их објективним. На основу овога, тежиште приче се са спољне фабуле премешта на унутрашњи доживљај, а истинитост/

објективност исказа бива стављена по страни. Врло је могуће да су приповедани догађаји измењени, такорећи „фалсификовани", али и поред тога приповедачу у првом лицу више се верује, с обзиром на доминантан исповедни тон који преноси аутентичан лични доживљај и осећања.

(Де)конструкција индивидуалног идентитета: поларитет идентитетског кода Десничиног јунака

Целокупна дешавања у роману нераскидиво су везана за личност јунака, она и нису ништа друго до његови доживљаји и/или утисци, мисли, осећања, те се питање јунаковог идентитета поставља као једно од питања кључних за разумевање текста у целини. Изградњу идентитета можемо посматрати истовремено и као његову разградњу, а симултаност конструкције и деконструкције могућа је управо захваљујући укидању узрочно-последичног принципа повезивања догађаја и хронологије, те постављању принципа асоцијативности на његово место. Најзначајнија структурална компонента романа је реминисценција, односно евокација прошлости, а честе су и дигресије које се јављају приликом „призивања" прошлих искустава. Том приликом сећања се не тичу само најзначајнијих животних догађаја, него, напротив, јунак до танчина призива и оживљава слике које су наизглед спорадичне, али круцијалне за усмерење његовог мисаоног тока. Способност детаљне репродукције догађаја у психологији назива се *хипермнезија*. Она се дефинише као „појачана способност памћења одређених садржаја, најчешће јер се уз њих везују афективна стања и интензивне емоције" (Голубовић 2008: 126) и често се јавља у патолошким стањима или у изразито стресним ситуацијама у којима је живот појединца угрожен.

Иван Галеб представљен је као хиперсензибилни интелектуалац, уметник склон рефлексији, медитацији и анализи. Преокупиран сопственим унутрашњим превирањима, он лакше памти расположења и стања уместо збивања и догађаја, али нема снажно изражену вољу, те не чезне за акцијом.

> У медитацијама, у присјећањима која дозивају приповиједање те у есејизацијама које сјећању дају готово па госеолошк искуствене оквие, наглашено интелктуални наративни субјект, који својму главном лику интелктуалцу, репродуктивном умјетнику, отвара и интуитивну, осјећајну страну заједничкога искуства (...) одвија се унутарња драма болесна човјека уочена са смрћу.
>
> (Ковач 2014: 116-117)

Па ипак, Десница сматра да уметник-интелектуалац у његовом роману није у субјект-објект односу, већ да је итекако способан да прихвати

начело историзације сопственог стваралаштва, а уједно и сопствене личности: „Повијест нашег страсног занимања за људске проблеме, развој наше сензибилности, њених, понајчешће болних, реакција на спознаје, доживљаје и искуства из свијета који нас окружује јест повијест наше уметничке личности." (Десница 2006: 153)

Подсвесни процеси преносе се путем унутрашњег монолога, а нелинеарна природа мисли, осећања и сећања јунака повезује се асоцијативно. На основу свих расутих фрагмената, читалац саставља целину о животу, али најпре личности Ивана Галеба.

> Идентитет – модернистички пре схваћен као упражњено место идентитета – увек је лаж, вишак, нестабилно место наших идеолошких, социолошких или психолошких пројекција. Њега „едипализују" трагови пола, порекла, расе, сексуалне енергије; он тако постаје многоструки знак, несводив на једно значење кроз које би себи прибављао легитимитет.
>
> (Бошковић 2009)

Када је у питању изградња идентитета Десничиног Ивана Галеба, прва инстанца га одликује јесте извесна дуалистичка симболика, двојни принцип којим се аутор руководи приликом формирања специфичног идентитетског кода јунака. То је подела опозита светлости и таме, од чега је светлост (*пролеће*) симбол живота, а тама симбол смрти. Ови дихотомни симболи, иако супротни по својим значењима, често се скупа појављују у човековом животу, један следи за другим и понекада је немогуће раздвојити их и посматрати изоловано. Први сусрет са поларитетом светла и таме, али и постојања и непостојања, Иван доживљава већ у раном детињству, када би огледалцетом створио сопственог светлосног „миша":

> То мало стакалце у дјетињим рукама и једна заробљена зрака божјег сунца били су кадри да дјетету даду илузију да је и само постало један мали господ бог. Беспросторан и посвудашњи; и, онако притајен иза жалузија, некако угодно одсутан из свијета и збивања, а опет не сасвим без увида у њих, не сасвим без сазнања о њима.
>
> (Десница 1963: 23-24)

Дете је на овај начин има прву свест о томе да је могуће нешто створити, подарити некоме светлост (живот), али заједно са тим и разорити га, уништити, а ово откриће дотадашњи детињи егоцентризам истовремено преображава у поимање реалних односа – дете сазнаје да искључивањем свог „ја" из света он ипак неће престати да постоји. Отуда и поднаслов романа – *Игре пролећа и смрти* – указује на опозицију којом се у тексту структурира радња и(ли) одуство исте. Мотиве светлости и

таме, те живота и смрти можемо довести у везу са Фројдовом теоријом личности, те учењу о два основна животна нагона: Еросом и Танатосом. Ерос представља скуп свих конструктивних нагона, односно нагона за самоодржањем, спајањем, повезивањем и одржавањем живота, док Танатос фигурира као нагон смрти и деструкције, несвесни импулс и генератор органског узбуђења који се јавља као резултат тежње бића за повратком на апсолутни облик непостојања. Личност се не налази фиксирана на једном или другом крају, већ обухвата оба, са могућношћу преласка из једне ка другој оријентацији у понашању, премда се оне налазе у континуираном сукобу (Фројд 2006: 34).

У вези са овим, психоаналитички модела развој личности почива на неколиким моделима конфликта. Најпре се јавља сукоб између основних принципа човековог живота, односно принципа задовољства и принципа реалности. Принцип задовољства тежи задовољењу порива и испуњењу нагонских жеља, док принцип реалности исте одлаже или не дозвољава. Поред овога, ту су и сукоб између различитих инстанца личности (*Ид* и *Суперего*), сукоб између различитих нагона (сексуалног и Ја-нагона) и едипални конфликт, о коме ће бити речи мало касније.

У раном развоју личности несумњиво најзначајнији утицај имају родитељске фигуре, и то понајвише фигура истополног родитеља (у овом случају оца); међутим, у породици Ивана Галеба ситуација посве је специфична:

> Оца нисам упамтио. Али из причања (...) и данас имам осјећање да сам га у животу познавао. (...) Само, не знам зашто, увијек ми се чини да сам старији од њега. Гледам на њ са увиђавношћу и с отпуштањем, као да сам ја њему отац. И кад мислим на њега (...), видим га о мом лијевом боку, и нешто нижег од мене (...). Не мрзим га. Можда га чак помало и волим. Волим га оним незаинтересованим и непомућеним осјећањем којим волимо у суштини индиферентне ствари.
>
> (Десница 1963: 25)

Идентификација је најранији облик емоционалне везе са другом особом и нераскидиво је повезана са Фројдовом дефиницијом припремног стадијума или предисторије Едиповог комплекса. Ова фаза изгледа на следећи начин: дечак најпре показује посебно занимање за оца, угледа се на њега, узима га као идеал, односно са њим се *идентификује*. У случају Ивана Галеба одсуство очеве фигуре ускратило је детету први вид повезивања са људским бићем, односно читав поменути предстадијум идентификације. Он не само да се није на угледао на свога оца, него га чак ни фиктивно не идеализује; у мислима је нижи од њега и осећа се као да му је он више дете но родитељ, као да је дечак одговоран за очеву хировиту и

плаху нарав. Иван признаје да му је отац, и поред садашње помирености, ипак „отровао" најмлађе године. Фигуру оца Десница портретише помало банализовано: овај чудни човек био је поморац, млад, веома леп и плав, са вечитим безбрижним осмехом. Још док му је син био сасвим мали, страдао је на мору, а око његове смрти испредају се најразличитије фантастичне приче, почев од тога да су га морнари убили, преко тога да није умро већ живи под другим именом негде у Јужној Америци, до највероватнијег сценарија по коме је „јадни Франо" скончао од изразито непоетске смрти услед обољења црева. Приче о очевој судбини извршиле су снажан утицај на детињу свест:

> (...) Ја сам се неисказано напатио због те „мистерије" и због тих говоркања која сам неизравно и с притајеном устрепталошћу дознавао. А која су у нејакој души правила тим тежи лом и харање што сам морао брижно крити пред старијима да ма шта о томе знам, претварајући се да не схватам алузије и половичне фразе у њиховим разговорима....
>
> (Десница 1963: 26)

Детињу трауму као окидач хиперсензибилности истиче и Јован Делић:

> Рани контакт са смрћу и недаће из дјетињства истанчали су Галебова чула, те није чудо што је он одмалена могао чути како трава расте. У пати лежи људски квалитет, она изоштрава чула, пријемчивост за најразличитије утиске, бруси рафинираност и чини човјека преосетљивим.
>
> (Делић 2007: 36)

Могућност тога да отац негде ипак живи, да је основао нову породицу и да Иван негде у свету има полубраћу такође уноси параноидни страх у већ узбуркано душевно стање детета, и он се наједном осећа угрожено, нецеловито услед помисли да негде у свету можда постоје његови изгубљени рођаци-двојници:

> Раније, док сам се сматрао јединцем, осјећао сам се потпун, цјелокупна јединка. Сад, као да сам се нашао некако осиромашен, као да сам само дио себе, док су остали дјелови расути по бијелом свијету, негдје тамо у дубинама Јужне Америке (...) Чврсто сам одлучивао да ћу, чим мало нарастем, отићи у потрагу за том полубраћом, за тим растуреним двојницима.
>
> (Десница 1963: 26-27)

Стање пољуљаности властитог идентитета услед могућности постојања полубраће такође је везано за неуротичан однос према

фигури оца, која је кључна за успостављање властитога „ја" у најранијем детињству. Непознавањем очевог идентитета, дете није у стању да спозна сопствени – отуда потиче прва Иванова траума, утисак агресивне природе који проузрокује рано оштећење ега (нарцистичку озледу) која касније најчешће резултира нарцистичким поремећајем личности. *Капграсов синдром* један је од синдрома суманутог препознавања, а назиа се још и *хипоиндентификацијом* или илузијом негативног двојника. Овај поремећај резултат је негације идентитета или пак последица покушаја рационализације менталне фрагментације. У есеју „Тајанствено" С. Фројд посматра фигуру двојника у светлу пројекције лошег дела скривеног „ја"; оно заправо представља препреку индивидуализацији у бици за *Јаство* која може имати трагичан крај (Freud 1919: 219).

Поред фигуре оца, а нераскидивио везана за њу, значајну улогу игра и фигура мајке.

> Истовремено с том идентификацијом с оцем, можда чак и раније, дечак започиње, по анаклитичком типу, катексију мајке као објекта. (...) Малиша примећује да му на путу к мајци смета отац; његова идентификација с оцем добија непријатељску нијансу и постаје идентична са жељом да се отац замени код мајке. (...) Лако је формулисати разлику између идентификације с оцем и избора оца као објекта. У првом случају отац је оно што би се желело *бити*, а у другом оно што би се желело *имати*.
>
> (Фројд 2006: 168-169)

Дете, дакле, жели да едипални троугао (отац-мајка-дете) сведе на дијадни однос (мајка-дете) јер осећа родитељски пар као претњу сопственом нарцизму.

Иако можда настоји да се прикаже индиферентим у садашњости, Иванов однос са мајком у детињству видимо као изузетно присан:

> Мајка ми је била жена с тихим, дубоким осјећањима која никад нису избијала на површину у експанзивним изљевима. Добра, стрпљива, према свакоме наклоно предубијеђена још прије него би га упознала, са сваким се лако слагала и изналазила непосредан додир.
>
> (Десница 1963: 29)

Уколико првенствено од фигуре мајке зависи рани развој детета, можемо са сигурношћу тврдити да је Иван у детињству био патолошки везан за своју безазлену и младу мајку, а ово се открива у тренутку дететовог непрепознавања мајчиног лика и готово хистеричног узнемирења које му следи: дечак, наиме, лежи у мајчином крилу посматрајући њене благе очи, које су, упркос променама израза лица, увек остајале исте. Али једанпут препознавање је изостало и тада наступа панични напад:

> – Мама! – ускликнуо бих трзајући је за рукав. – Ја те не познајем! Ја те не познајем!... (...) – повикао бих усплахирен, као да је дозивљем из велике даљине у коју се измакла, нагло јој устајући из крила.
>
> (Десница 1963: 30)

Овакав тип односа између мајке и детета може се сврстати у групу несигурне афективне везаности, коју карактерише неодговарање мајке на дететове потребе, упркос њеној присутности, тачније, мајка брине о детету, али не задовољава његове емоционалне потребе, те се из оваквог односа формира повучено дете, које спољашњи свет посматра као потенцијалну претњу, место које мож бити стални извор опасности.

Мајка умире врло рано од упале плућа, а дечак се након тога трауматизовано повлачи и затвара пред светом. Психички *рад туге* значајан је појам у динамици развоја личности, а представља несвестан психички процес који се покраће након губитка значајне особе за коју је била везана велика количина енергије либида. Током рада туге индивидуа редукује интерес за спољашњу реалност, што омогућава усмеравање енергије либида ка новим објектима. У Десничином роману, са губитком оба родитеља оснажује Иванова веза са дадиљом која се брине о њему и која му убрзо постаје врло драга и блиска: дадиља фигурира као мајчински супституте. У овом случају долази до транспоновања едипалног комплекса; дечак осећа љубомору према дадиљином мужу, јер се у време мужевљева доласка у посету њен однос према дечаку мења, она на њега не обраћа пажњу као раније, расејана је и одсутна:

> То ме је повређивало и бољело; у себи сам јој пребацивао нешто као *невјерност*. У тим часовима волио сам је невеселим жаром, а према рутавом брђанину осјећао сам јетку супарничку мржњу.
>
> (Десница 1963: 48)

Што се тиче осталих породичних односа, присутан је значајан утицај деде на дечака у најранијем узрасту. Иван деду представља као снажног, енергичног човека који у његовом сећању непрестано лупа шаком о сто и урла на неспособне писаре. Али и ова идеализована детиња визија врло брзо бива дезинтегрисана када дечак једанпут преноћи у дединој соби и том приликом види га како се свлачи, а са свлачењем одеће скида и наносе Иванове идеалистичке пројекције:

> Скидао се дуго, натенане, комад по комад. Одбацивао од себе све редом, исцрпно, несебично. Човјек се напросто демонтирао, декомпонирао. Изгледао сам са зебњом: хоће ли ишта од њега остати?
>
> (Десница 1963: 28)

Јунак своју осетљиву природу оправдава грешкама предака, „истанчалом крвљу" породице која снагу постепено претвара у слабост, а доноси само бескорисне дарове, попут талента за музику или сликарство. Он несумњиво јесте човек уметности и културе, *култивисан* човек. Међутим, порекло његове даровитости и уметничких преокупација можемо тражити у емоционалним потребама које нису на прави начин задовољене, те путем уметности настоји да постигне одређену врсту компензације. Иван је, чини се, од раног детињства изолован и налази се у перманентном сукобу са друштвом и околином, не трудећи се да их до краја схвати нити да себе њима објасни. Од стварности бежи у свет унутрашњих преокупација и маште, у свет уметности и самоће. Истраживањем личности самих уметника, скоро увек открива се нека врста психичке трауме са којом су били сукобљени:

> Уметничка креација схваћена је онда као нека врста компензације или сублимације оваквих незадовољених основних захтева личности. Уметност замењује код индивидуе оно чега је она у животу лишена. (...) Изгледа као да имагинација замењује недостатак жељене реалности, исто тако као што можда задовољство смањује машту.
>
> (Јеротић 2004: 192)

Посвећеност јунака уметничком позиву и контемплирање о стварању надраста почетну мисао о „лечењу од живота" путем креације и враћању себи:

> Потпуно се предати умјетности значи нешто као завјет сиромаштва: одреку од воље и њених постигнућа. Значи препустити се роварењу унутрашњих сумња и колбања, осјетљивости и њеном растакању. А ако осјетљивост и фантазија нису крв и месо умјетности, не знам што би друго била умјетност.
>
> (Десница 1963: 2012)

О специфичној предиспонираности личности посвећеној уметничком позиву Десница каже: „Код нас, у нашој струци та набубрелост свог слијепог и голог *ја*, голог и чистог од сваког другог својства, одлике или способности, већ само по себи представља један од битних услова за успјех." (Десница 1963: 208) Са овим у везу можемо довести и одлике нарцистичког поремећаја личности о којем ће бити речи у даљем тексту.

Поменути нерашчишћен однос према родитељима као двема најзначајнијим идентификационим фигурама, однос негативан и чак помало потцењивачки, воде поремећеним односима са супротним полом, али и друштвом уопште. Иванов однос са женама врло је специфично амбивалентан и може се посматрати као својеврсна реплика односа са мајком: он истовремено заузима презрив став одбацивања према својим

партнеркама, али истовремено исказује чежњу и готово детињу потребу за њима, чему се огледа пројекција несиурне афективн везаности за фигуру мајке. То се понајбоље види из разговора са Долорес:

> Готово сам био досадио жени вјечитим запиткивањем: „Долорес, јеси ли сретна? Јеси ли задовољна?" А она је доиста била задовољна. (...) Ствар је у томе што је она била задовољна увијек кад је мислила да сам задовољан ја. (...) Ни мени није сасвим страна та радост од туђе радости, то задовољство у туђем задовољству. „Јест, – знала би надометнути Долорес с благом шалом, – али само онда кад се туђе задовољство подудара с твојим.
>
> (Десница 1963: 257)

Нарцистичке одлике личности у једном тренутку Ивану не допуштају да осети емпатију те да жену схвати озбиљно, да би јој се у другоме готово хистерично препустио:

> Долорес, ти си моја жртва! (...) Ја сам као дијете! Беспомоћан и неодговоран као мало дијете! Ја не знам што бих и како бих у животу без тебе, Долорес. Просто бих угинуо, као слијепо куценце! Ти си моја дадиља.
>
> (Десница 1963: 258)

Инфантилност је, чини се, нераскидиво повезана са уметничким цртама карактера, а Ивана Галеба доживљавамо као вечитог дечака. Он и сам у неком тренутку каже да у својој свести увек има седамнаест година, да је то његова фиксирана доб и да ће тако остати без обзира на све. Одсуство хипокризије, искреност, али и хировитост, плаховитост, те појачана осетљивост, само су неке од особина које га прате кроз цео живот, а које су, можемо рећи, карактеристично дечије. Отуда у болесничкој соби регресија доживљаја који су се збили још у детињству. Интересантно је да јунак и сам има дете, тачније, *имао* га је, али о овоме нерадо говори, заправо Иван нерадо говори о другима уопште. Тек узгредно сазнајемо да је девојчицу однела „стара, породична болест", да се јавила наједном и неочекивано и да је Маја након неког времена проведеног са оцем у малом месту у Италији умрла „поткрај прољећа". За све време њене болести Иван се издваја из ситуације у којој је *његово* дете на самрти но посматра развој догађаја са дистанце, готово чисто артистички и естетски наслађује се њоме:

> Младо створење посвећено смрћу – дјевојка на одру међу цвијећем, црнина и пламен чирака у сунцу – у образиљи југа уздиже се готово до симбола поднебља, као на сјеверу Сњегуљица.
>
> (Десница 1963: 307)

А затим долазе бесане ноћи у којима јунак суочен са губитком детета сам себи у мраку шапуће: „Бити ћеш сам! Сам самцат, потпуно сам!" (Десница 1963: 308)

У вези са овим су и нарцистичке одлике карактера, које корене имају још у повреди ега у детињству. Речено је већ да нарцистичка озледа најчешће води нарцистичком поремећају личности, а сада ћемо то видети и на примеру Ивана Галеба.

С. Фројд је први писао о нарцизму 1910. године, а ову појаву именовао је према митолошком јунаку Нарцису који је био заљубљен у самог себе. Бити нарцистичан у свом основном значењу подразумева најпре узимати себе као сексуални објаекат, а потом усредсређивати душевно интерсовање на себе. Нарцизам се дели на *примарни* и *секундарни,* од чега је примарни карактеристичан за развој тек рођеног детета и здрава је и нормална појава неопходна за развој личности, док је секундарни означен као патолошки, јер се у овом случају пажња усмерава са себе на другу особу, да би се потом вратила на себе (и ту остала перманентно фиксирана). Узроци нарцистичког поремећаја личности јесу најчешће поремећени односи са родитељима, превасходно са (хладном, уплашеном, љутитом итд.) мајком која не помаже детету да на адектаван начин обради нова искуства, те оно није у стању да самостално формира стабилан идентитет. Према Фројду, ово утиче и на способност доживљавања дубоких осећања; мада Иван има способност да осећа, он ове осећаје брзо похрањује дубоко у себи. Егоцентризам, немогућност емпатије, немогућност остваривања дуготрајних веза и склоност хроничној меланхолији и бесмислу још су неке од карактеристика овог поремећаја, а које одговарају јунаку. Страх од везивања је у овом случају транспонован страх од напуштања, зато се Иван не усуђује веровати никоме осим самом себи. Међутим, уметничко стварање у овом случају видимо као могући спас од патолошког стања:

> И уметник је најпре човек који је погођен неким ударом који му је свет нанео, и он се најпре увређен повлачи од света и затвара у себе. Али ова његова изолованост није обострана као у неуротичара, он се затворио привремено само у односу на спољни свет, али се зато утолико потпуније отворио према самом себи.
>
> (Јеротић 2004: 195)

Покушај Ивана да разуме друге видимо у односима са фра-Анђелом или његовим школским друговима; и поред тога што је протекло много времена, ови односи су срдачни и он се труди да изнађе ону нит која их је некада повезивала. Можда није сасвим успешан у томе, али битан је и сâм јунаков покушај да је пронађе.

Закључак

У оквиру рада извршено је тумачење романа Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* са психоаналитичког становишта, односно анализа лика његовог главног јунака. Овај поступак показао се нарочито погодним с обзиром на то да се по својој форми дело састоји из смењивања фрагмената прошлости и садашњости те представе утисака који су јунаково детињство неумитно обележили, а који се у роману нижу на исти начин као и у свести, ослобођени грубих окова реалија, док у њиховом обликовању најзначајнију улогу има принцип асоцијативности.

У светлу интроспекције и дубинске психологије доживљаја „из прве руке", о којима сазнајемо на основу саме јунакове исповести, могуће је позабавити се његовим траумама и евентуалним неуротичним стањима и покушати их објаснити.

Најзначајније трауматско језгро у детињству Ивана Галеба свакако је немогућност идентификације услед одсуства очинске фигуре, те сведочанстава о несталној, детињој природи очевој на основу којих дечак развија параноидни страх и немогућност здравог формирања властитог идентитета. Фигура мајке је присутнија, међутим, и њу одликује нека врста детиње преокупираности фантазијом и немогућност да се посвети синовљевом одгоју. Иван доживљава повреду ега, која ће бити основ за развој нарцистичких одлика личности, страха од везивања (страха од напуштања) и усмерености на унутрашњи свет као бекство од реалности. У одсуству родитељских фигура едипални комплекс бива транспонован на фигуре одгајивача и у вези са њима се и испољава – најпре у виду идеалистичке визије снажне фигуре деде (док се и она убрзо не дезинтегрише), а затим у виду лика дадиље као (слабог) супституте за мајчинску фигуру.

Па ипак, уметничко стварање као механизам одбране омогућава трансформацију негативних емоција и искустава, те је можда оно и кључно за разумевање јунака. Писац уметничко изражавање јунака преобраћа у катализатор неуротичног те оно не само да Ивану Галебу доноси задовољство но омогућава функционалност и осећај повезаности са другима.

О филозофији уметности Владана Деснице Радомир Ивановић наводи:

> Као привржeник персоналистичке филозофије, Десница у свему даје предност *персоналитету* над *проседеом*, тврдећи без икаквих дилема да само од персоналитета зависи непоновљива, незамјењива, неусвојива и непатворива суштина сваког умјетника.
>
> (Ивановић 2007: 12)

Ово сведочи о слојевитости и ванредној минуциозности Десничине изградње лика, при чему се нарочито потцртава сензибилност и контемплативност представе јунака-уметника, сложеност и тананост приказа богатог унутрашњег живота, путем којег Десница излаже и аутопоетички став о процесуалности и интуитивности у креацији те естетици и етици које прате овај процес. Поред стваралаштва, тачније упоредо са њиме, роман опредмећује питање повезаности, односно изолованости онога који не само да ствара, већ и промишља о стваралаштву, те нам писац дочарава својеврсну психологију стварања, користећи интроспекцију као метапоетски осврт на (не)остварености живота јунака, а управо због тога се роман *Прољећа Ивана Галеба* несумњиво сврстава међу најзначајнија дела не само овога аутора, него и целокупне наше књижевности.

Литература

Делић 2007: Ј. Делић, Чежња за бесмртношћу и негативна утопија, у: Радуловић, Ј, Иванић, Д. (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице*, Београд: Библиотека града Београда, 35-51.

Десница 1963: В. Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, Београд: ИП Бранко Ћоновић.

Десница 2006: В. Десница, *Хотимично искуство: Дискурзивна проза Владана Деснице*. *Књига друга*.(прир. Душан Маринковић), Загреб: В. Б. З.

Глушчевић 1975: З. Глушчевић, *Владан Десница или психоаналитички доживај времена и простора*, Београд: Алфа и омега, књижевност и психологија несвесног.

Голубовић 2008: Г. Голубовић, *Основи опште психопатологије*, Ниш: Униграф.

Ивановић 2007: Р. Ивановић, Полемика као вид кристализације естетичких, поетичких и креативних опредјељења (Полемички нагон Владана Деснице), у: Радуловић, Ј, Иванић, Д. (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице*, Београд: Библиотека града Београда, 11-35.

Јеротић 2004: В. Јеротић, *Психоанализа, болест, стварање,* Београд: ЈП Службени лист СЦГ.

Јеротић 1976: В. Јеротић, *Психоанализа и култура*, Беорад: Београдски издавачко-графички завод.

Ковач 2014: З. Ковач, Тумачење и приказивање интелектуалца-умјетника данас, у: Роксандић, Д, Цвијовић Јаворина, И. (ур.), *Интелектуалац данас, Зборник радова с Десничиних сусрета 2013*, св. 10, Загреб: Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Плејада, 107-123.

Роксандић 2014: Д. Роксандић, Владан Десница, интелектуалац данас, у: Роксандић, Д, Цвијовић Јаворина, И. (ур.), *Интелектуалац данас, Зборник радова с Десничиних сусрета 2013*, св. 10, Загреб: Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Плејада, 197-211.

Рохајм 1976: Г. Рохајм, *Настанак и функција културе*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Фројд 1981: С. Фројд, *Из културе и уметности,* Београд: Матица српска.
Фројд 2006: С. Фројд, *Психологија масе и анализа ега*, Београд: Федон.
Freud 1919: S. Freud, *Das unheimliche* [*The uncanny*]. Imago, London: The Hogarth Press.
Bošković, Dragan, Identitet roman – *Proljeća Ivana Gleba* Vladana Desnice, http://www.rastko.rs/rastko/delo/13438, приступљено 17.07.2022.

(DE)CONSTRUCTION OF INDIVIDUAL IDENTITY IN VLADAN DESNICA'S NOVEL *PROLJEĆA IVANA GALEBA* ('THE SPRINGS OF IVAN GALEB')

S u m m a r y

The paper deals with a psychoanalytical approach to the interpretation of Vladan Desnica's novel *Proljeća Ivana Galeba*, and questions of (de)construction of the main character's identity, in parallel with the formal deconstruction of the novel and multi-genre tendencies. The fragmentary nature of the form and the principle of associativity are examined along with the position of the narrative perspective. On this occasion, we rely on applied psychoanalytic theories that include learning about resistance and suppression, learning about the unconscious, about the importance of sexual and aggressive drives, as well as learning about the importance of early personality development (S. Freud). The construction of identity in early childhood is determined by the attitude towards parental figures and authority figures, and the issue of child's sensitivity and trauma is linked to the artistic preoccupation of the hero, so that creation is understood as a kind of compensation or sublimation of unsatisfied basic personality requirements.

The aim of the paper is to present the personality development of the literary hero Ivan Galeb, with the catalysis of the neurotic and the presentation of the polarity of reality and imagination, and the narrator's focus on the inner world and existential reflection.

Key words: Vladan Desnica, novel, identity, psychoanalytic theory, early personality development

Кристина С. Рајић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

БЕРЂАЈЕВЉЕВСКИ ЕРОТОЛОШКИ ПРИСТУП У ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНИХ ЕРОТЕМА

Циљ истраживања је сагледавање Берђајевљевих погледа на проблем љубави у настојању да се изнесу основни ставови Берђајевљеве филозофије љубави на основу низа његових еротолошких есеја и приказа. У питању је нов концепт који радикално одступа у односу на стари концепт „хришћанске пасторале", како га је Мишел Фуко представио. Рад је писан као студија о Берђајевљевој филозофији љубави у којој се аналитичко-синтетички разматрају, повезују и представљају основни ставови Берђајева о овој теми са смерницама примене берђајевљевског еротолошког приступа у тумачењу књижевних еротема. Овај рад је прилог еротолошком изучавању књижевности.

Кључне речи: радикални концепт љубави, истинска љубав, пол, личност, књижевне еротеме

Умеће самоспознаје и изградња личности – идеје су водиље Берђајевљеве филозофије, што је бескрајни задатак а уједно и највиша вредност људске егзистенције. *Човече, спознај самога себе*, порука која је стајала на улазу у хеленски храм у Делфима свевремени је задатак сваког човека још од древних времена.

Контроверзни мислилац Николај Александрович Берђајев (1874–1948)[2], један је од тројице најзнаменитијих руских религиозних филозофа

[1] kristinarajic0@gmail.com, krista.rajic@gmail.com

[2] Николај Александрович Берђајев (18. март 1874 – 24. март 1948) – аристократа је на основу суштинског схватања слободе и живота у складу с њом, а не само по пореклу. Рођен је у Кијеву, данашњој Украјини, од оца Александра, руског официра, и мајке Аљине, кћи француске грофице Шоазел-Гуфије. Николај Берђајев је учио војну школу, настављајући традицију својих предака (деда по оцу био је руски генерал), али је из ње исписан због лоше оцене из веронауке (што изгледа парадоксално с обзиром на то да је Берђајев постао

уз Соловјева и Шестова. Сматра се представником егзистенцијализма; био му је близак и марксизам, од кога је касније одступио; „уобичајено је да га историчари филозофије сврставају у табор егзистенцијалиста и персоналиста“ (Говедарица, 2020: 67).

Николај Берђајев није написао целовиту књигу на тему ероса. У више својих есеја и студија, Берђајев је, одступајући од чврсте, традиционалне метафизичке методологије, градио свој филозофски концепт (који није усложњен нити изведен до краја) на томе да је љубав пут реализације личности. Његови еротолошки радови су:

– *Метафизика пола и љубави* (1907);
– *Смисао стваралаштва* (1916), која представља његов први систематски израз и оригиналну теорију ероса;
– *О човековом ропству и слободи* (1939);
– поглавље *Размишљање о еросу* у књизи *Самоспознаја. Покушај аутобиографије* (1949);
– писмо будућој жени Л. Ј. Рап (Кијев, 1904) и
– еротолошки прикази појединих књига: *Поводом једне изванредне књиге* (*Пол и карактер* Вајнингера) (1910), *Светоназор Достојевског. Љубав* (1923), *Спасење и стваралаштво* (*Химне* Светог Симеона Новог Богослова) (1985) и *Прича о небеском роду* (поводом књиге *Из рукописа* Ане Николајевне Шмит, блиске пријатељице филозофа Владимира Соловјева) (1916).

Еротолошки радови Н. Берђајева обједињени су по хронолошком реду њиховог настајања и објављени у Санкт Петербургу под називом

доктор теологије). Међутим, успео је да дипломира у војној школи. Уписује студије права 1894. године на Универзитету у Кијеву. Због учешћа у нелегалном марксизму, ухапшен је 1898. године у току студентских немира, избачен са факултета и послат у изгнанство у Вологд, на северозапад Русије. Тада се упознаје с делима Достојевског и Соловјева – тако да се његово филозофско усмерење мења од марксизма ка идеализму. Оженио се 1904. године Лидијом Трушеф, с којом се потом сели у Петроград. Почетком двадесетог века био је један од оснивача интелектуалних дружби и часописа. По доласку у Москву прикључује се Религиозно-филозофском друштву, основаном у част Владимира Соловјева, на чији ће се филозофски концепт Берђајев значајно ослањати. Бољшевичка власт га је прогнала из Русије у јесен 1922. године. Доспео је на „Философски брод“ на коме је сто шездесет интелектуалаца, професора, лекара и инжењера протерано из Русије. Никада се више није вратио. Свастика Јевгенија Рап је од 1914. године живела с Николајем и Лидијом и била његов целоживотни искрени пријатељ. Из Петрограда, после изгнанства две године су живели у Берлину, а после тога у предграђу Париза, где су остали до краја живота. У емиграцији је наставио активан јавни живот. Био је почасни предавач на Универзитету Сорбона. У Француској је написао најзначајније радове, који су превођени на многе језике, стекавши светску славу. Почасну титулу доктора теологије, 1947. године му је доделио Универзитет Кембриџ. Преминуо је за својим радним столом 1948. године од срчаног удара, три године после смрти супруге Лидије. Сахрањен је на гробљу у Кламару поред Париза, где и данас почива.

Ерос и личност. Филозофија пола и љубави, 2014. године уз предговор В. П. Шестакова *Филозофија љубави Н. А. Берђајева*. Код нас је књига објављена 2016. године у издању „Академске књиге" из Новог Сада у преводу Јовице Јањушевића. Тиме смо добили целовит увид у Берђајевљеву филозофију ероса, која је као и његова свеукупна стваралачка мисао, „чудесни свет једне отворене филозофске бајке" (Кајтез 2008: 146).

Износећи различита филозофска схватања о љубави, Берђајев увек полази од ставова својих претходника, Платона, Шопенхауера, Ј. Бемеа, Фројда, Лоренса, Маркса, Ничеа, Кјеркегора, Достојевског, Вајнингера, Н. Фјодорова, М. Шелера, а на првом месту разматра виђења двојице филозофа који су имали највише утицаја на његову филозофску мисао, В. Соловјева (кога назива својим директним претходником) и В. В. Розанова. „Реч је о филозофирању на егзистенцијалистичким основама, у конкретним људским приликама, кроз хришћанску перспективу. Тако се кристалишу највеће теме Берђајевљеве филозофије: дух, слобода, креативни чин као смисао историје и егзистенцијална дијалектика божанског и људског." (Кајтез, 2008: 12)

Берђајев је сматрао да се суштина бића и живота не могу сагледавати само рационално, објективизацијом и доказима, на традиционални академски начин, већ је неминовно укључити интуитивност и духовно искуство. „Поред присуства спиритуалистичких, гностичко-манихејских елемената, у његовој филозофији ипак доминира стимулативни дијалошки однос према дивергентним културним творевинама и обрасцима." (Кајтез, 2008: 13-14) Промишљање љубави суштински је метафизичко. Привлачи га оно што је вечно, што превазилази појавни свет. Истинска љубав се супротставља социјалним и црквено-догматским императивима. Он радикално одступа од старозаветне поруке: *Рађајте се, испуните земљу.* Родну љубав, чији је плод рођење људског бића – прокреативну љубав, схватио је као ометајућу у остварењу личности кроз истинску љубав, јер се тиме само наставља бесконачан низ смртних бића, сматра Берђајев. Родна љубав је „природна стихија, иста код свих људи и заједничка човековом и животињском свету" (Берђајев 2016: 35); њоме се „уситњава индивидуалност, тежи к бесмртности рода, к стварању многих несавршених бића (а не једног савршеног), тј. к лошој бесконачности, к вечном враћању" (Берђајев 2016: 36). У књижевности најчешће срећемо концепт који еротско потврђује као етично кроз модел брака. Срећан крај народних бајки представља улазак у брак. У хришћанској пасторали су идеалан љубавни пар домаћин и покорна супруга, брижна мајка мушког детета. У просветитељству, такође, имамо еротско као прокреативни чин – љубав супружника кроз рађање, кроз потомство. Књижевна дела реализма се завршавају готово формулативно – браком и псеудоелипсом (најавом рођења мушког детета). У духу с доминантним ерожанром у књижевности

у коме је врхунац љубави управо у рађању и заснивању породице јесте Фукоов еротолошки концепт „хришћанске пасторале“. Управо се преко изразито жанровске књижевности (бајке, идиле) легитимизовала срећна љубав кроз концепт брачне заједнице. Љубав која врхуни рођењем детета није потврда истинске љубави, било да су актери принц и принцеза или у земљорадничким идилама домаћин и домаћица. У Берђајевљевој интерпретацији, рађање је погубно за истинску љубав јер се кроз рађање не долази до уцеловљења двоје који се воле, већ се њоме двоје само додатно расцепљују, разлажу у лошу бесконачност овоземаљског трајања нових несавршених бића. Можда се бајке баш зато завршавају у тренутку када почиње брак. Рађање је својствено животињама колико и људима, износи Берђајев, што је урушавање љубави као прокреативног чина. Иако о истинској љубави говори као о потпуном сједињењу, и чулном и духовном, Берђајев у рађању не види смисао и суштину љубави јер рађање је сфера земаљског, а он љубав види као космичку тајну, искључиво као узношење у небеске висине, где нема рађања. Примену таквог еротолошког виђења можемо имати на примеру из романа „Ана Карењина“, на однос Толстојевог љубавног пара Ане Карењине и Вронског. Њихова је љубав мистична, божански предодређена и супротна свим социјалним и етичким нормама, а управо почиње да се урушава чином рађања њиховог детета, ћерке Ане. Тиме се субверзивност рађања као лоше бесконачности остварује у Толстојевом роману од једне кроз другу Ану.

Треба одмах напоменути да Николај Берђајев не гради свој филозофски концепт као унапред задат, као концепт с циљем до кога жели да стигне. Он каже да му је полазна основа истина, а докле ће њоме допрети, то не зна. То је сасвим у складу с његовим основним и неприкосновеним концептом слободе. Овај закључак нас наводи на чињеницу да ће еротему[3] рађања и родне љубави сагледати из другачијег угла у приказу *Прича о небеском роду* (поводом књиге *Из рукописа Ане Николајевне Шмит*) – Берђајев 2016: 179–186. Берђајев с одобравањем и подстицајно износи ставове Ане Шмит да је смисао настанка света у рађању, а не у стварању

[3] За разлику од филозофског термина *еротематичко* – који се односи на „поучавање, предавање у облику питања и одговора“ (Марић 1991: 53), термин *еротема* установио је Михаил Н. Епштејн, дефинишући га на следећи начин: „Еротема је еротски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, „сиже“ еротских односа. (...) Разуме се, еротема је знак односа, а не телесност или телесни покривачи сами по себи.“ (Епштејн 2009: 116-117) Еротему запажамо као термин новог језика еротологије, која „уз помоћ теорије књижевности и уметности, тек треба да створи сопствени језик“ (Епштејн 2009: 120), како нас на то упућује Епштејн. Термин еротема је већ сасвим заступљен у еротолошком приступу у проучавању књижевности, што видимо из студије Драгане Вукићевић „Анархија текста : огледи о српској књижевности 19. века“ (в. Вукићевић 2011) или из студије Александра Петрова „Еротика и књижевност (српска и светска) крај XIX–почетак XXI века (в. Петров 2021). Префикс еро- се везује за различите појмове (наратив, лик, жанр) указујући на њихов еротолошки аспект.

и да је управо тајна рађања у тајни брачног сједињавања. Оваква идеја је примењива у, рецимо, сагледавању љубави Љевина и Кити, пред којима се отвара нови савршени свет задовољства у заједништву и раду на селу, нарочито по рођењу детета. Међутим, Берђајев је позитивну еротему рађања видео тек из ставова Ане Шмит, што је суштински опонентно његовом основном виђењу родне љубави у ранијим текстовима.

Постоји дихотомија када је реч о еротеми брака код Берђајева. Брак „је велика света тајна, сједињавање с Богом. Тако су га виделе све религије. Проповед природног морала или моралне природности је атак на свету тајну брачне љубави." (Берђајев 2016: 61) „Само таква љубав може да буде основа свете тајне брака, које нема у званичној породици и законима званичне Цркве. Брак је света тајна и зато он не може бити правни уговор." (Берђајев 2016: 63) Берђајев одбацује брак само ради потомства, уговорени, хладан, безличан – алтруистички брак који ће друштвени морал увек бранити. Берђајев истиче да је заправо такав брак неморалан и грешан јер почива на кривици против љубави. Ако Бог не приморава човека на веру и оданост, онда ни други немају право на принуду. Болни карасевдах због погрешних брачних односа из дела Боре Станковића или из стихова севдалинки можда су најбољи примери које нам ваља сагледати из перспективе берђајевљеве концепције љубави. „Свака идеологија брака и породице признаје да је добро и оправдано само оно спајање мушкарца и жене у коме долази до сексуалног чина, и свако друго спајање мушкарца и жене не признаје се као брачно и породично, не сматра се оправданим." (Берђајев 2016: 113-114) Пољска песникиња, нобеловац, Вислава Шимборска, такође, берђајевљевски износи виђење социјалног брака који опстаје ради рађања не познајући срећу истинске љубави:

Такт и разборитост налажу да се о њој ћути
као о скандалу из виших кругова.
Дивна дечица рађају се без њене помоћи.
Никад не би успела да насели земљу,
јер се дешава врло ретко.

(„Срећа")

„Истинска тајна брака је доступна само реткима и за ретке је, она је аристократична и претпоставља изабраност." (Берђајев 2016: 120) „Смисао и оправдање брака само је у љубави. Брак без љубави је неморалан." (Берђајев 2016: 167) Брак је света тајна истинске љубави, таква тајна о којој други осим двоје који су у љубави ништа не могу знати, тајна мистичног сједињења и уцеловљења, каква се ретко среће, попут брака Љевина и Кити у књижевности.

Насупрот одбацивању еротеме рађања, неизоставно место његовог еротолошког наратива има полна љубав. Берђајев указује на то да је владајућа религијска свест полну љубав повезала с грешношћу плоти, што није била само морална већ и метафизичка грешка; „аскетско хришћанство је дозвољава само као слабост човекове грешне природе, као нешто срамно, слабо, скоро прљаво. Скоро да смо се помирили с тим да је пол грешан, да је радост полне љубави – нечиста радост, да је сладострашће прљаво." (Берђајев 2016: 32) Н. Берђајев сматра да човечанство треба да се суочи с питањем пола и љубави и да прекине с конвенционалним ћутањем о томе, гуркањем и исмевањем када се помене та тема, да се одбаци лицемерство у сагледавању ероса „пошто је питање пола – питање живота и смрти" (Берђајев 2016: 31). Категорија пола је суштинско питање људског постојања. „Тајна човека везана је с тајном андрогина". (Берђајев 2016: 106) „Тајанствени живот андрогина не остварује се у једном двополном бићу, већ у четворочланом сједињавању два бића." (Берђајев 2016: 123) До такве спознаје Берђајев је дошао повезавши платонистички појам андрогиног бића, које се састоји из мушког и женског пола, са Прво-Адамом, који је био младић-девојка. (Треба напоменути да ово није библијски мотив, већ гностички, до њега Берђајев долази својим метафизичким рефлексијама о љубави.) Изгубивши своју вечну Деву Софију, он у свом палом животу покушава да у земаљској жени Еви (код Платона је то Афродита Земаљска) пронађе савршенство вечне женствености (код Платона је то била Афродита Небеска). Зато мушкарац има потребу за обожавањем изабране жене, њене лепоте. Примери књижевних еротема идеалне, обожаване драге су Дантеова Беатриче, Петраркина Лаура и друге петраркистичке Дивне Даме, Анђелија Вука Мандушића код Његоша, заносне виле наше народне књижевности, Јакшићева Мила Поповић (осликана као „Девојка у плавом"), Костићева Ленка Дунђерски...

Како стварна жена (а то је неминовно Ева – Дева чија је вечност дефлорисана, ако ми је допуштено да уочим ову занимљиву игру речима) не може да сачува до краја сјај своје лепоте, мушкарац бива разочаран и трагично пати за вечном Девом. И опет се можемо позвати на Толстоја, на његовог јунака Стиву Облонског који у својој жени Доли више не види лепотицу којом се оженио. Рађање је расточило „Афродиту небеску" у коју се заљубио. Полни нагон је еротска, космичка енергија која двоје одабраних мистично повезује како би дошло до унакрсног четвороделног спајања (мужо-деве у сваком од њих двоје, мушког и женског елемента у мушкарцу и жени понаособ) ради пуне реализације личности кроз поновно успостављање андрогиног бића. Космичка енергија полне љубави има смисао у узношењу у небеске висине, а не у расипању кроз земаљски простор рађањем, како видимо. „Сједињавање полова би у сваком мистичком смислу требало да представља продирање сваке ћелије једног

бића у сваку ћелију другог, спајањем целе плоти са целом плоти, целог духа са целим духом." (Берђајев 2016: 94) Све се у земаљском постојању уротило да до таквог уцеловљења не дође, а на првом месту породица. „Нови човек је пре свега човек преображеног пола, онај који поново у себи успоставља андрогини лик и слику Божју" (Берђајев 2016: 106); као што је „Исус поново сјединио мушко и женско у јединствено андрогино лице и постао „мужодева" (Берђајев 2016: 88).

Када говоримо о полу, важно је указати на Берђајевљево виђење феминистичког покрета. Овај велики поборник слободе залаже се за слободу личности, еманципацију друштва нарочито од тираније породице ради достојанства личности. „Жена је с правом пожелела да буде личност, човек, а не оруђе родне стихије, не робиња безличне породице." (Берђајев 2016: 52) С друге стране, Берђајев нема поверења у способност жене да би могла да оствари једнаке резултате као мушкарац у области науке, политике и уметности: „Жена неће да буде лепо Божје дело, уметничко дело, она би сама да ствара уметничка дела. То је дубока криза, не само у животу жене, већ и у животу целог човечанства..." (Берђајев 2016: 52); што је Берђајевљево некритичко и неаргументовано изношење ставова само на основу женске неактивности и спутаности коју јој је дотадашње друштво наметало.

Берђајев ће у феминистичком и сличним покретима видети заправо изобличавање саме личности. У борби с мушкарцем за доминацију, уместо да чува своју женственост, жена од себе ствара копију мушкарца, што је карикатурално. „Сваки покрет који женско питање подређују социјалном" којим настоји „опонашати мушкарца, постати мушкарац друге класе, одрећи се женског принципа – таква еманципација је понижавање жене, одрицање њеног посебног и највишег позива у свету. Стварају се продукти друге и треће класе, свет је испуњен лошим копијама мушкараца, бесполним бићима, која су изгубила сваку индивидуалност, која све подражавају. Конкретни лик вечне женствености изобличује се све више и више, губи своју лепоту."(Берђајев 2016: 50-51) То прелази у хермафродитску девијантност лишену андрогине лепоте. „Тајна човека везана је с тајном андрогина". (Берђајев 2016: 106) „Тајанствени живот андрогина не остварује се у једном двополном бићу, већ у четворочланом сједињавању два бића." (Берђајев 2016: 123) Према Берђајевљевим поставкама и разумевању пола, хермафродит је метафизичка грешка, која нужно води ка разврату и немогућности уцеловљења ради откривања тајне човека. Хермафродит је „опасна карикатурална сличност с мистичном идејом андрогинизма. У „овом свету" андрогинизам изокренут на наличје добија облик хермафродитизма. Андрагонизам је човеков прави лик, његово уздизање над природом. Хермафродитизам није претварање у више биће, већ је природна, животињска помешаност два пола." (Берђајев 2016:

106-107); погубност човека, наличје андрогина. Тако очигледну еротему проналазимо у лику полицајца Скобија, књижевном јунаку Лоренса Дарела из романа „Балтазар“, другог дела „Александријског квартета“. Скоби *набаци женске крпице и своју Доли Варден*; *у ноћи пуног месеца* кад падне под *утицај*. (Дарел, 2017: 37)

Еротски, чулни однос као веома осетљиво, танано поље бића, Берђајев је сагледао са више аспеката. Пол је метафизичко, космичко одређење човека. Еротски набој „је стваралачка енергија у човеку. У њему постоји мучно преобиље енергије која тражи излазак у свет, у објекат.“ (Берђајев 2016: 104) Од самог човека зависи како ће је усмеравати, хоће ли она бити стваралачка по личност или рушилачка. У полној љубави, која подразумева потпуно спајање двоје, и духовно и телесно, сладострашће је пожељно и неопходно да би уздигло љубавнике до екстазе, која је комуникациони канал до метафизичких сфера, пут до успостављања андрогиности, уцеловљења и стваралачког откровења. „Пол је прозор у други свет, љубав је прозор у бесконачност. И не крије ли се у сладострашћу пола чежња за другим световима, жеђ да се пробију оквири емпиријског?“ (Берђајев 2016: 58) У официјелној књижевности сладострашће је најчеће било повезивано с физиолошком љубављу, са сексуалним чином и представљало се поступцима елипсе, псеудоелипсе или процепа. Експлицитне сцене, нарочито у књижевности до периода модерне, готово да нема. Када говори о сладострашћу, Берђајев га приписује полној љубави, која је уцеловљење двоје у плоти, али увек у хармонији с духовним уцеловљењем. Сладострашће је неопходно у љубави јер се њиме постиже љубавна екстаза. „Љубав у својој суштини сладострасна, и без сладострашћа постаје сува апстракција.“ (Берђајев 2016: 58) Тиме се он сасвим ослања на библијско представљање полне љубави кроз подржавање сладострасти:

> *Благословен да је извор твој, и весели се женом младости твоје; нека ти је као кошута мила и као срна љупка; дојке њезине нека те опијају у свако доба, у љубави њеној посрћући једнако. А зашто би сине посртао за туђинком и голио њедра туђој.*
>
> (Соломонове приче 5:20)

Опонентна сладострашћу полне љубави је чисто физиолошка сладострасти, односно огољени сексуални чин. Такав однос представља субверзивни дискурс. „Но страшна је саблазан видети извор екстазе у чисто физичком, механичком надражају. Прљаво је и грешно чинити човека оруђем свог природног уживања, а не чинити то путем стапања с вишом природом. Демонизам сладострашћа, од те болести не може се спасти старим моралом, аскетизмом или пређуткивањем и игнорисањем тежине проблема.“ (Берђајев 2016: 60) Таква глад је непресушна,

неутољива, а удаљавање од личности све погубније. У таквом односу човек постаје роб фетишизма – обожавање само неког сегмента код човека, било да је реч о физичкој лепоти, умној или душевној. Погубност се огледа у разврату, сексуалном, физиолошком општењу у коме човек разара своје душевно и духовно биће; у промискуитетном лутању у виду донжуанства, снази страсти без уцеловљења и потпуног смисла. Огољен сексуални чин јесте „сједињење које је привидно. Такво полно сједињење је летимично, пролазно. Ефемерност сједињења у сексуалном чину увек је праћена реакцијом, кораком уназад, раздвајањем. После сексуалног чина раздвојеност је већа него пре њега. Сексуални чин у природном поретку потпада под власт лоше бесконачности полног нагона, који се никад не може утолити, коме нема краја." (Берђајев 2016: 93-94) Врхунац човековог пада приказан кроз промискуитет крајњих граница до садизма и мазохизма у свингер клубовима можда је најизразитије представљен у савременом роману „Платформа" Мишела Уелбека. Разврат је „крајњи степен расипања полне енергије, отуђења од целовитог човековог бића, губитак целовитости." (Берђајев 2016: 83) „Љубав према љубави уместо љубав према лицу – у томе је психологија разврата. Љубав према сексуалном чину уместо љубави према стапању у јединствену плот – у томе се састоји психологија разврата. Разврат је увек онде где циљ није сједињење оних који се воле, сливање кроз љубав и тајну личности. Проблем разврата није морални него метафизички. Љубав је једини противотров разврату. Други противотров је највиши духовни живот." (Берђајев 2016: 121-122)

Алтруизам – љубав саможртве „јесте „стаклена љубав", како се изванредно изразио Розанов. Алтруистички морал не превладава расцеп између људи, унутрашњу дезинтеграцију, он је хладан, мртав. Љубав не може бити безлична, наручена, само људска." (Берђајев 2016: 45) Бројни су примери еротеме алтруизма – саможртвовања. Таква је Јелена, млада жена Серебрјакова у Чеховљевој драми „Ујка Вања", Катарина Мармеладова у роману Достојевског „Злочин и казна", таква је и Ана у браку с Карењиним. „Без обзира на моју велику љубав према Л. Н. Толстоју, увек сам се негативно и непријатељски односио према идеји која је у основи „Ане Карењине". Увек сам сматрао да није неморална љубав Ане и Вронског, већ брак Ане и Карењина. Такође ми се чинило површним начин на који је третирано питање развода. Право питање није има ли неко право на развод, које наравно мора бити признато, већ да је развод обавезан ако у браку више нема љубави. Наставак брака, ако нема љубави, неморалан је, само љубав оправдава све, љубав-ерос и љубав-самилост. Питање деце сасвим је друго питање, и наравно веома је важно. Али кад родитељи не воле једно друго, то се врло лоше одражава на децу." (Берђајев 2016: 125-126)

Солипсизам – трагична усамљеност човека и онда када је у заједници с другим, честа је потврда грешности брака. „Трагична одвојеност човека

од човека, тај бездан између оних који воле и њима блиских, то је „ти и ја смо толико блиски а свако од нас је усамљен“. (Берђајев 2016: 42) Солипсизам као еротему запажамо у многим брачним односима у делима Боре Станковића, нпр. у браку Миткета и његове жене, Хаџи-Томе и Кате, због чега карасевдах у овој драми добија тужне одјеке.

С друге стране, изостајање полне љубави, чулног односа, не значи одрицање од пола, јер је то немогуће. Берђајев и стваралаштво види као еротски набој, оргијастички; зато на једном месту одбацује аскетизам. Међутим, он ће касније оповргнути себе, пишући о чедности (а то аскетизам заправо и јесте) као целовитости енергије пола. Пол се не може поништити ни у аскетизму, само се енергија пола може стваралачки усмеравати у жељеном смеру, какав је чедност. Она је „еклатантно полна појава, то је једно од усмерења полне енергије. Чедност није одрицање од пола, она је очување његове целовитости, концентрација полне енергије у целом целовитом човековом бићу.“ (Берђајев 2016: 82-83) Потврду за то налазимо код нашег књижевника, осведоченог монаха, Доситеја Обрадовића. На једном месту он каже: *Човек без жене не може бити како год голуб без голубице, како риба без воде (...) и нема таквих (...) дрвених и нечуствених калуђера (...) који за женом не уздишу, не чезну и не гину (...), те су се чак испосницима у либијским пустињама привиђале жене (...) и по свој прилици лепе.* (Обрадовић 1961: 23) Пример еротеме чедности као целовитости енергије, стања склада са сопством, проналазимо и у најстаријем делу, сумерско-вавилонском *Епу о Гилгамешу.* Након што је девет дана и девет ноћи провео са женом, коју му је послао Гилгамеш, Енкиду убрзо постаје неспокојан јер љубав са женом није била уцеловљење, већ чист физиолошки однос сладострашћа, што, како видимо, неминовно доводи до цепања личности, због чега Енкиду беспоговорно жели да се врати у степу, где је претходно као биће чедности живео у складу са собом и природом.

За разлику од јавног мњења, књижевност је бранила право на љубав и њено достојанство, од времена провансалских трубадура. У средњовековном витешком роману је створен култ женствености. У романтизму се у први план истиче, не родна љубав, већ индивидуална, лична. Берђајев сагледава типове љубави код Достојевског, осврће се на Толстојев роман „Ана Карењина“ и тако даље. У роману „Мајстор и Маргарита“ М. Булгакова, на најбољи начин уочавамо реализацију берђајевљевске идеје истинске слободне љубави Мајстора и Маргарите која двоје узноси до космичке вечности. Реч је о суштинској, кључној еротеми берђајевљевског еротолошког концепта. Љубав Мајстора и Маргарите је неспутана, супротставља се социјалном браку, алтруизму у браку без љубави, њихова љубав је сасвим мистична, метафизичка. Сличан став износи и савремени француски филозоф Ален Бадју, љубав је случај

при сусрету, који постаје тачка ослонца за конструкцију, односно трајање. Маргарита је неустрашива, спремна и на вештичарење и магију како би стигла до свог вољеног. Њихова љубав досеже космичке размере, уздиже их у вечност. Љубав је лет, каже Берђајев, а књижевну јунакињу Булгакова ћемо заиста видети у фантастичном и узбудљивом лету на метли. „Само је љубав света тајна. Тајна љубави је изнад закона, она је излазак из рода и родне нужности, у њој је прображај природе. Љубав није покоравање. Није носилац тешкоћа и бремена „света" већ је стваралачка дрскост. Тајна љубави је стваралачко откровење самог човека. За љубав нема нити може бити закона, љубав не зна за закон. Стваралаштво љубави не познаје послушност, ничију вољу, оно је апсолутно смело. Слобода љубави је небеска истина." (Берђајев 2016: 117-118) Слично љубав сагледава Жорж Батај именујући је као „нужан преступ" који подразумева немир, каткад драмску напетост страственог ероса.

Берђајев, као религијски филозоф, љубав разуме у складу са Христовим позивом за припрему новог света, за који ће бити спремни малобројни: *Ко може да прими, нека прими.* Ако је време Оца – време закона, Христово време је доба искупљења, а доба Светог Духа је време стваралаштва. „Христова љубав је пре свега осећање личности, мистичко улажење у личност другог, препознавање свога брата, своје сестре по Оцу Небеском. У Христовој љубави односи су равноправни и ничије достојанство није угрожено. Христов Ерос није бесполан, бестелесан, није „импотентно –моралан", како се изражава Соловјев. Христос је долазио у свет да победи смрт, дакле и рађање, да учврсти индивидуалност у вечности, а самим тим да одбаци мрвљење индивидуалности кроз продужење рода у времену. Ново учење о љубави, повезано с новом религијском свешћу, не треба да тражи своје изворе у безличном аскетизму, него у романтизму." (Берђајев 2016: 45-46) Берђајев разуме да једино у слободи и љубави можемо пројавити своје биће. Само је истинска љубав небеска тајна, у њој нема никакве рационализације и зато је она непријатељ друштва, сматра Берђајев. Истинска љубав као конкретни ерос, а не апстрактни (каква је сањалачка, тзв. платонска љубав, која му је била одбојна и неприхватљива) јесте мистични, предодређен пут двоје ради андрогиног уцеловљења и досезања стваралачке личности.

Не поделити љубав за коју су двоје мистично предодређени, кривица је. „Немогуће је и не треба се одрицати љубави у име дужности, друштвене и религијске, то је робовски захтев, одрећи се може само у име слободе или у име самилости, тј. у име друге љубави." (Берђајев 2016: 168) „Коначна замена еротике етиком лоша је за принцип личности, за достојанство личности, за слободу духа, и може бити префињено ропство." (Берђајев 2016: 158) Спутавати друго биће љубомором је тиранија, сматра Берђајев. „Љубомора је осећање власника који не познаје виши светски смисао

љубави. Љубоморни мисле да им припадају објекти њихове љубави.“ (Берђајев 2016: 125) „Не знају шта раде они који хоће да претворе љубав у послушност, то значи планину претворити у равницу.“ (Берђајев 2016: 127) Љубав никако не може бити поседовање објекта љубави. Берђајев се на једном месту чак залаже за полигамију, као прихватљивију у односу на моногамију коју друштвени морал намеће, као што је друштву прихватљив и алтруизам – сопствено жртвовање у „нарученој“ љубави, као и солипсизам (усамљеност) у браку. И ту можда настаје највећи проблем (не)огрешења о љубав. Слобода је аристократског карактера, јер најбољи само теже да је достигну. Осталима је терет и радије ће живети у комформистичком ропству. Слобода је лична борба. То је онај локус „тамног вилајета“ у који уколико се уђе, исто као и ако се не уђе, може доћи до кајања и преступа. Први преступ би био метафизички, берђајевљевски – одрицање од љубави, а други, опонентан првом, био би социолошки преступ, традиционално питање прељубништва због ког је друштво спремно на каменовање, али и библијски – где се доследно говори о преступу, кривици развода и прељубе. Када би се тај расцеп разрешио, онда бисмо имали јасније виђење реализације личности путем остварења истинске љубави, која то јесте једино ако је слободна. Берђајевљеву еротему полигамије, макар у назнаци датој код овог филозофа, препознајемо у роману „Дервиш и смрт“ Меше Селимовића у љубавном троуглу између Хасана, Дубровкиње и њеног мужа. Ипак, и та љубав се завршава крахом, раздвајањем, јер се лет утроје показао као неодржив. Ако истинска љубав има за циљ уцеловљење двоје у андрогино биће, онда је тај метафизички поход, увиђамо, ипак немогуће трајно остварити у полигамичном односу. Она може бити тек кратак узлет. Берђајев, наиме, и каже да је истинска љубав неминовно трагична у овом свету, јер је многи фактори спутавају и онемогућавају.

Овде нам се ваља задржати код еротеме пријатељске љубави, нарочито када је реч о мушко-женском пријатељству. Берђајев у оквиру свог еротолошког концепта разматра и пријатељску љубав за коју сматра да представља приближавање истинској љубави двоје, али се у пријатељском односу не може потпуно досегнути личност, иако је за обе љубави, и истинску, која укључује еротску, и пријатељску, карактеристично стање заљубљености, усхићења приликом мистичног сусрета и продирање у тајну другог човека. Пријатељство „није целовита љубав, оно је разломак љубави, у њега не може да се смести коначна тајна двоје, али може да јој се приближи. Али у љубави-пријатељству мора постојати еротско, проницање у еротску тајну вољене особе, тачније одраз једног у другом и дубинско разумевање. Енергија пола, енергија жеђи за сједињењем, може бити усмерена према пријатељству, као и према љубави као стваралачком чину.“ (Берђајев 2016: 125-126) У књижевности нам је познат антички култ пријатељства, у просветитељству такође, где се брак јавља као варијанта

пријатељства. Отуда и синтагма брачни друг, коју ћемо такође срести и у *Библији*.

Љубав има моћ ширења, претакања из једног круга у други и трећи. Берђајев према томе означава три типа љубави. Најпре, мистичну, истинску и еротску љубав мушкарца и жене, тај „први ступањ љубави је индивидуални полни избор, стапање мушког принципа са женским у конкретном и Богом одређеном облику“ (Берђајев 2016: 62). Други тип љубави, према Берђајеву је љубав милосрђа, или како је он назива, каритативна љубав према ближњем и свеопшта љубав према сваком човеку, што представља пут стапања са душом света. „Мистична љубав према другом бићу, према брату и сестри у Христу“;(Берђајев 2016: 63) „то је индивидуална страст другог степена, прелаз од сједињавања двоје ка сједињавању свих“ (Берђајев 2016: 64). „Доживљај личности сваког људског бића, чак и непријатеља, и љубавно поштовање потенције лика Божјег у њему“ (Берђајев 2016: 63), јесте трећи степен љубави код Берђајева, досезање најобухватнијег, највишег нивоа милосрђа.

Вратимо се сада на еротему брака, коју је Берђајев, иако као дихотомну, видео и као могуће остваривy истинску љубав уколико би брак представљао потпуну слободу небеске тајне. Ерос, љубав која уздиже, рекли смо већ, мистичан је, судбински сусрет предодређених, а не насумично одабраних. Љубав је привлачност полова који више не могу да се раздвоје, а не одабир партнера на основу социјалних вредносних елемената или остварености путем проводаџисања, уговорених бракова и сличног. „Као тајна морала би бити призната само тајна истинске љубави. Та тајна се не може изразити ни у ком друштвеном облику, ни у каквој рационализацији. У томе је трагичност љубави у људском друштву. Друштво одбацује љубав. Онај који воли, у највишем смислу те речи, непријатељ је друштва.“ (Берђајев 2016: 172-173) Такву књижевну еротему најјасније уочавамо у односу Толстојевих јунака Ане и Вронског.

Ерос често има вулканску снагу, понекад и необуздану, свирепу, опасну. Берђајев закључује да је значајно и важно еротску снагу кротити, смиривати и усмеравати у спрегу са каритативном љубављу – која је љубав силажења, самилости, милосрђа и бриге о другоме у овоземаљском свету. „Њој није потребна узајамност, у томе је њена снага и богатство. Она од свог преобиља даје другом, а не тражи, жртвује, она је урођена у свет који пати. Љубав самилост види другог у богоостављености, у тами света.“ (Берђајев 2016: 150-151; 155) Чини се да баш ту лежи тајна очувања личне, истинске љубави. Уколико се двоје снагом ероса уздигну уцеловљени, своје андрогино бивствовање би могли сачувати каритативном љубављу која подразумева највиши степен рафинираности људских бића у љубавном односу, а опет са циљем да заштите сопствени ерос који их је

мистично приближио и узнео. Дакле, бити љубавник значи бити витез, ући у подвиг, што нас донекле враћа на средњовековље и ритерску љубав према Дивној Дами. Спој еротске и каритативне љубави, до које је на крају своје филозофије и метафизике ероса Берђајев дошао, чини се да је потпун пут улажења у личност другог, пут досезања индвидуалне и универзалне, светске хармоније. „Ако се љубав-ерос не споји с љубављу-самилошћу, њен резултат ће бити уништавајући и болан. Ерос сам по себи је суров, он мора да се смири самилошћу, caritas. Ерос може да се сједини са Agape. Немилосрдна љубав је одвратна. Велика је тема однос између еротске и каритативне љубави, између љубави која се уздиже, коју привлачи лепота и висина, и љубави која силази, коју привлачи страдање и туга у приземном свету. Платонистички ерос сам је по себи безличан, он је усмерен на лепоту, на божанску висину, а не на конкретно биће. Али у хришћанском свету, ерос се трансформише, у њега продире принцип личности." (Берђајев 2016: 177) Спој ероса и милосрђа, којим се остварује и негује истинска љубав, исказана је кроз еротему односа Љевина и Кити.

Покаткад нам Берђајевљева метафизика љубави заличи на бајколико, фантастично путовање једног апсолутно слободног, неспутаног филозофа који интуитивно крчи пут мисли у недогледне космичке сфере. Пол је космичка снага и може бити схваћен само у космичком аспекту, немерљив је земаљским параметрима, ишчитавамо код Берђајева. Насупрот друштвеном догматизму, можемо рећи, да је пред нама дело мислиоца, који уз сва ограничења и предрасуде свога времена, излаже једну радикалнопревратничку метафизику савременог еротског дискурса и европске еротске културе.

Литература

Извор

Берђајев 2016: Н.Берђајев*, Ерос и личност,* Нови сад, Академска књига

Пропратна литература

Аврил 2013: Н. Аврил*, Речник љубавне страсти*, Београд, Службени гласник
Бадју 2011: А. Бадју, *Похвала љубави*, Загреб, Меандар Медиа
Батај 2009: Ж. Батај, *Еротицизам*, Београд, Службени гласник
Берђајев 2002: Н. Берђајев, *Ја и свет објекта. Дух и реалност у. Изабрана дела Николаја Берђајева, том IV*, Београд, Бримо
Берђајев 2020: Н. Берђајев, *О човековом ропству и слободи*, Београд, Логос
Вукићевић 2011: *Анархија текста : огледи о српској књижевности 19. века*, Београд, Службени гласник

Говедарица 2020: М. Говедарица, *Смисао ероса и љубави*, Београд, Вулкан
Дарел 2018: Л. Дарел, *Балтазар, Александријски квартет,* Нови Сад, Космос издаваштво
Епштајн 2009: М. Епштајн, *Филозофија тела*, Београд, Геопоетика
Епштајн 2012: М. Епштајн, *Филозофија љубави: у пет димензија*, Сремски Карловци, Нови Сад, ИК Зоран Стојановић, Сајнос
Кајтез 2008: Н. Кајтез, *Берђајев*, Нови Сад, Академска књига
Марић 1991: С. Марић, *Филозофски речник*, Београд, Дерета
Обрадовић 1961: Д. Обрадовић, *Басне,* Београд, Народна књига
Павловић 1997: *Ерос и дијалектика*, Београд, Плато
Перовић 2021: Речник Берђајевљеве филозофије љубави, ГОДИШЊАК Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду, 16, 2021. (https://doi.org/10.18485/godisnjak.2021.16.12)
Петров 2021: А. Петров, *Еротика и књижевност: (српска и светска): крај XIX - почетак XXI века*, Вишеград, Андрићев институт, (Београд, Белпак)
Савић Ребац 1936: А. Савић Ребац, *Платонска и хришћанска љубав*, Нови Сад, Штампарија Јовановић и Богданов
Соловјев 2001: В. Соловјев, *Духовне основе живота. Смисао љубави* , Београд
Фуко 1982: М. Фуко*, Историја сексуалности*, Београд, Просвета

BERDYAEV'S EROTOLOGICAL APPROACH IN THE INTERPRETATION OF LITERARY EROTHEMS

S u m m a r y

The goal of the research is to analyze Berdyaev's views on the problem of eros in an effort to present the basic views of Berdyaev's philosophy of love based on a series of his erotological essays and presentations. It is a new concept that radically departs from the old concept of "Christian pastoral care", as presented by Michel Foucault. The paper is written as a study on Berdyaev's philosophy of love, in which the basic views of Berdyaev on this topic are analytically and synthetically discussed, connected and presented with guidelines for the application of Berdyaev's erotological approach in the interpretation of literary erotic themes. This work is a contribution to the erotological study of literature.

Key words: radical concept of love, true love, gender, personality, literary erotic themes

Драгана В. Ристић[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
истраживач-приправник

О ДЈЕЧЈИМ ИГРАМА У *РЕЧНИКУ СРПСКОХРВАТСКОГА КЊИЖЕВНОГ ЈЕЗИКА* МАТИЦЕ СРПСКЕ

Рад се бави заступљеношћу и статусом дјечјих игара у *Речнику српскохрватскога књижевног језика* Матице српске. Ексцерпирају се све имeничке и глаголске одреднице које означавају дјечје игре, а затим и именице којима се именују играчке односно реквизити у дјечјим играма. Полази се од претпоставке да је ексцерпирана грађа у великој мјери архаична с обзиром на то да доња временска граница грађе на којој Шестотомник настаје подразумијева Вуков *Српски рјечник*, те узевши у обзир брз технолошки и културолошки развој друштва који са собом носи промјене у језику, али и у (суб)култури дјетињства, у којој веома битну улогу заузимају игре. Урађена је компаративна анализа дјечјих игара у *Речнику српскохрватскога књижевног језика* Матице српске, *Српском рјечнику* Вука Стефановића Караџића, електронском *Корпусу савременог српског језика* и лексикону ђака. Резултати потврђују почетну претпоставку о архаичности грађе, али говоре и о њеној информативности са етнолингвистичког и лингвокултуролошког аспекта. Анализа дјечјих игара у датом корпусу свједочи о култури дјетињства код Срба, пружајући увид у сличности и разлике савременог статуса дјечјих игара са њиховим статусом у вријеме Вука Стефановића Караџића, као и у разлоге модификације или нестајања одређених игара.

Кључне ријечи: дјечје игре, *Речник српскохрватскога књижевног језика, Српски рјечник, Корпус савременог српског језика,* дјетињство

[1] Контакт подаци: draganavojislavaristic@gmail.com, ristic.dr96@gmail.com

Предмет, циљеви и методологија рада

У овом истраживању анализира се заступљеност и статус дјечјих игара у *Речнику српскохрватскога књижевног језика* Матице српске[2]. Ексцерпирају се све именичке и глаголске одреднице које означавају дјечје игре, као и именице које означавају играчке односно реквизите у дјечјим играма јер се у појединим случајевима преко њих може боље разумјети сама игра.

Матичин Шестотомник изабран је јер је у питању рјечник општег типа који обухвата, условно речено, савремену књижевну лесику, а у који су с друге стране, унесене и дијалекатске, покрајинске и локалне лексеме уколико су се прилагодиле књижевном језику, што је битно с обзиром на то да су предмет анализе игре које су дио традиције и обичаја, те се одређују као форма фолклорне комуникације која се манифестује првенствено у руралнијим срединама. Будући да је главни циљ рада да се утврде културолошке импликације и актуелност ексцерпиране лексике (односно какав је њен статус данас), избор Шестотомника намеће се као логично рјешење јер, као што је наведено, он важи за рјечник савременог српског језика с обзиром на то да је настао у намјери да то буде. Будући да доња временска граница грађе на којој је он настао подразумијева Вуков *Српски рјечник*, те узевши у обзир брз технолошки и друштвено-културолошки развој друштва који са собом носе и промјене у језику, а сама реализација Матичиног рјечника одвија се од друге половине двадесетог вијека, о Шестотомнику морамо размишљати и као о рјечнику у коме се налазе и лексеме које су сада већ архаичне. У овом истраживању и полази се од претоставке да ће ексцерпирана грађа бити у великој мјери архаична, из чега ће произићи битни закључци о статусу дјечјих игара у рјечнику, али и уопште у језичком систему српског језика, као и о социокултуролошким карактеристикама његове говорне заједнице односно њених најмлађих припадника. Релевантност одабира Шестотмника за корпус при оваквом типу истраживања јесте и у томе што је ријеч о једном од највећих лексикографских подухвата када је ријеч о нашем савременом језичком стандарду. Међутим, у појединим дефиницијама појам се квалификује једино као врста дјечје игре, али детаљнијих информација нема због чега се за разумијевање значења морало посезати за неким другим изворима (рјечницима, радовима или пак монографијама о традиционалним дјечјим играма), а што нас је мотивисало да посветимо неколико ријечи даље у раду и таквом лексикографском поступку.

Секундаран корпус представљају *Српски рјечник* Вука Стефановића Караџића и електронски *Корпус савременог српског језика*, у којима је провјерена заступљеност и статус примарно ексцерпиране грађе из

[2] Даље у тексту и као *РМС* или *Шестотомник*.

Шестотомника. Како је *Корпус* богат функционално раслојеном лексиком и то савременом, испоставља се сасвим вјеродостојним да буде одређена мјера активности/пасивности лексике из рјечника. Но да би резултати били што релевантнији, направљена је анкета о познавању ексцерпиране грађе од стране ученика, основношколаца и средњошколаца. Није анкетиран велики број ђака, на шта је утицао понајвише специфичан начин образовања у школама, а проузрокавано општим стањем у вези са још увијек актуелном епидемијом, али о самој анкети и резултима анкете биће више ријечи даље у раду. Заступљеност игара из Шестотомника у *Српском рјечнику* провјерили смо из разлога што је *Српски рјечник* доња граница Шестотмника, те је примјећено да се управо он наводи као извор за многе одреднице из тематског поља игара. Статус ескцерпираних одредница у Вуковом и Матичином рјечнику, електронском корпусу и лексикону ђака табеларно се приказује (Прилог 1). Наравно, овакве анализе захтијевају опсежна теренска истраживања да би се заиста одређена лексика могла дефинитивно маркирати као архаична.

Анализом лексике из тематског поља дјечјих игара у истраживању се приказују и њихове културолошке импликације, чиме ће се на извјестан начин допринијети цјеловитој представи дјетета у српској култури и дјечјој субкултури (тј. каква је она била некад, а каква је сад). У истраживањима сличнога типа, а нарочито оним која се баве дјечјим фолклором „чисто филолошки приступ, оријентисан на анализу језичких творевина и жанровске закономерности показао се веома ограничен и не сасвим плодотворан" (Сикимић 2013: 271). Све више се тежи интердисциплинарном приступу при изучавању феномена дјечјих игара јер је дјечји фолклор, а самим тим и дјечје игре које у њега улазе, тема која је интересантна и за лингвистику, етномузикологију, педагогију, психологију, студије рода и многе друге науке и научне дисциплине (Сикимић 2013: 269). У овом раду дјечјим играма приступа се с аспекта етнолингвистике и лингвокултурологије због чега се свакако служимо и литературом психолошког, социолошког и етнолошког типа.

Користе се квалитативна, кванитативна, те компаративна метода. Квалитативна подразумијева лексичко-семантичку анализу одредница, кванитативна бројно стање забиљежене грађе, док компаративна метода подразумијева аспект значења, аспект времена и аспект вриједности у оквиру поменутих корпуса.

Преглед литературе

Међу првима је о играма писао филозоф Л. Витгенштајн, који наводи да су све игре једна породица и све имају низ сличности које се појављују и ишчезавају, прожимају и укрштају (Витгенштајн, 1969: 71). Он је на основу

дифузности појма игре у нашем разумијевању свијета извео теорију о породичним сличностима у језику. То уједно потврђује нераскидиву везу језика и културолошких феномена.

„Ако желиш упознати човека, посматрај његово понашање; ако желиш упознати дете, посматрај његове игре" (према Златковић 2015: 83). Златковић поред информација о традиционалним дјечјим играма у пиротском крају, даје и увид у значај, улоге и врсте игара у различитим периодима дјетињства. Закључци које наводи значајни су за анализу резултатата анкете спроведене у школама, а чији су резултати даље у раду представљени.

Савременим истраживањима дјечјих игара и дјечјег фолклора уопште бави се и Биљана Сикимић. Она се, као и аутор овог рада, залаже за интердисциплинарни приступ дјечјим играма, сматрајући чисту језичку анализу ограниченом и не сасвим плодотворном (Сикимић 2013: 271). Поред тога, њен рад „Антрополошко-лингвистичко читање Вуковог етнографског текста: дјечје игре" (Сикимић 2016) упознаје нас са статусом игара у *Српском рјечнику* и тиме нам је послужио за компаративно-контрастивну анализу дјечјих игара у Вуковом рјечнику и нашим корпусима.

Јаковљевић наводи да се анализом форми и садржаја игара „може запазити да њихово конструисање усмеравају културни и социјални обрасци" (Јаковљевић 2009: 31). Ауторка се бави и факторима модификације, редукције и нестајања регистрованих игара из данашње игровне праксе. Један од тих фактора јесте и превазиђеност реквизита који се јавља као један од кључних фактора при одређивању активности/пасивности ексцерпиране грађе у нашем истраживању, а који је истакао и Александар Крел (Крел 2004).

Како бисмо дошли до валидних резултата, ексцерпиране игре морали смо класификовати. Да бисмо их класификовали, било је потребно упознати се са постојећим класификацијама. У ту сврху послужила су нам проучавања Тихомира Ђорђевића (Ђорђевић 1907), Александра Крела (Крел 2004, Крел 2005), Жарка Требјешанина (Требјешанин 2008) и Весне Марјановић (Марјановић 2005). Поред тога, Марјановић у својој монографији даје опсежан преглед актуелних и изобичајених игара у Војводини, што увелико помаже у одређивању статуса лексике која се тиче дјечјих игара у Шестотомнику, односно потврђује нашу хипотезу о њеној архаичности.

Анализа корпуса

Приликом истраживања, као што могло и очекивати, није ексцерпиран велики број одредница које се односе на дјечје игре (и радње

у дјечјим играма), укупно педесет и три. Овдје су урачунате и оне за које у самој дефиницији немамо назнаку да су дјечје, ни преко квалификатора *деч*. ни преко неке семантичке компоненте, али се даље реконструкцијом значења и двовођењем у везу са појмовима преко којих су описани (прије свега са реквизитима) установило да јесу дјечје. Ексцерпција је, дакле, подразумијевала све одреднице у чијој се дефиницији или потврдама употребе одредничке ријечи налази податак о игри, а онда се даље анализом значења и примјера употребе одредничке ријечи одгонетало да ли је ријеч о дјечјој игри. Играчке односно реквизити који се у играма користе (укупно тридесет и седам) посебно се издвајају у раду како би се јасније предочили закључци у вези са њиховим значајем како за саму анализу тако и за статус дјечјих игара уопште.

Дјечје игре могу се класификовати на разне начине и научници их различито класификују, а понајвише у складу са самим аспектом с којег се баве играма. Једну од првих класификација народних игара налазимо код етнолога Тихомира Ђорђевића (Ђорђевић 1907) који их класификује на: витешке игре, забавне игре, игре духа, игре за добит и орске игре. Према Ђорђевићу, витешке игре су оне у којима игра служи јачању тијела, вјежбању окретности и надметању у снази (нпр. *камена с рамена*), забавне су оне у којима је тјелесни покрет намијењен искључиво забави (*игра прстена, чигра*), игре духом су оне у којима није битан тјелесни покрет него радња духа (*украдене јабуке, погађање броја*), игре за добит, као што само име каже, имају за циљ добит (*купа, шарених јаја*), а орске су намијењене изражавању људских осјећања и задовољавању човјечјег осјећаја за лијепим кроз покрет, што заправо одговара играма у колу и сл. (в. Ђорђевић 1907). Жарко Требјешанин дијели игре на игре надметања (агоналне игре), у које нпр. убраја *клис*, *њулање* и слично, и драмске игре (игре представљања), у које убраја између осталих и игру *лончићи* (Требјешанин 2008: 210–214). Весна Марјановић игре класификује на игре имитације и такмичарске игре. У игре имитације даље убраја: имитације свакодневнице, имитације животиња, имитације обредне праксе и имитације митских бића и предања, док такмичарске дијели на: вербалне, вербалне са реквизитима, невербалне са реквизитима и на оне без вербалног садржаја и реквизита (Марјановић 2005). Крел даје својеврсну подјелу такмичарских игара (које заправо одговарају Требјешаниновим играма надметања) на оне без коришћења помоћних предмета, оне с коришћењем помоћних предмета и на зимске такмичарске игре с коришћењем предмета (Крел 2005: 351). У овом раду не користи се стриктно ниједна класификација, него она која ће се, видјећемо при даљој анализи, испоставити најсврсисходнијом (а можемо рећи да је најприближнија Креловој). Испоставило се да се већина ексцерпираних игара према дефиницијама тематски може груписати на: *игре са реквизитима* (које се према типу реквизита даље дијеле на: *игре*

лоптом/лоптастим/округлим предметима, игре с комадима дрвета/дрвеним предметима, игре дугамадима, игре капом и *игре камењем*) и *игре без реквизита* (у којој се посебно тематски групишу игре типа *гања* и *жмура,* дакле оне у којима се неко покушава стићи, пронаћи). Наравно унутар ових група све игре можемо разврстати и према поменутим класификацијама, али с обзиром на то да се у самим дефиницијама не налази превише информација у вези са самим начином игре, него се оне дају угрубо и углавном наводећи реквизите (ако их има) као оно што би требало да ближе одреди значење одреднице, изабран је овај начин класификације. Неколицина одредница дефинише се као врста дјечје игре без икакве даље разраде[3], односно на основу самог Шестотомника не сазнајемо ништа о њима осим да је ријеч о дјечјој игри, али смо на основу друге литературе (али и личног искуства нпр. игре као што су *гања* или *шуга* су општепознате) успјели да сазнамо о каквим играма се ради, а онда и да их класификујемо у поменуте групе. Бивало је и случајева гдје у потврдама одређних одредница које се примарно не односе на игре пронашли информације о одређеним играма, али одреднице тј. лексеме или вишелексемске спојеве као одреднице којима би се те игре означиле изостају, а што ће кроз анализу бити назначено. Уз игре и реквизите наводе се и њихове дефиниције као доказ до сада образложеног тј. због бољег разумијевања цјелокупне анализе, али и као својеврстан прилог онима који се са било ког аспекта баве и занимају дјечјим играма.

Дакле из Матичиног Шестотомника можемо издвојити неколико тематских поља игара према томе да ли се у њима користи некакав реквизит или не. Детаљнија анализа услиједиће након саме класификације. Тамо гдје је потребно одмах ће се оставити коментар да би се оправдала класификација односно то што је одређена игра распоређена ту гдје јесте. Игре са реквизитима подјелили смо на одређене подгрупе, а према типу реквизита. И сами реквизити се, дакле, с обзиром на своју природу могу придружити релевантним групама игара па ће у циљу појашњења одређених игара или пак њихове важности неки од њих бити поменути и у класификацији игара која слиједи.

1) Игре без реквизита:

а) *кућа* (‘рупа у земљи коју деца играјући се бране или гађају; игра око те рупе’)[4], *плеска* (‘дечја игра у којој се деца пљескају’), *прескакање* (‘врста

[3] Такве су одреднице: *бота*, *шуга*, *дугмићи (дугмић мн.)*, *коље*, *лончићи (лончић мн.)*, *школа, школица*, *корак стопе*, *маказе*, *мипавица*, *полетиш*, *цицкоза*, *шуга*, *шпарта*, *бискупица*, *кевати се*. Значења ових лексема и информације у вези са њима биће прокоментарисане на мјестима на којим буду обрађиване.

[4] На овај начин, осим у неким изузецима, означаваћемо дефиниције игара, највише из техничких разлога.

дечје игре у којој двојица легну на земљу један другом насупрот, подупру пете о пете, прсте о прсте, а остала деца прескачу преко ногу'), *рингераја* ('дечја игра у колу'), *игра рата* (у потврди одреднице *дослутити* налазимо на информацију о овој игри: *Играју се деца рата па га и дослуте*), *лончићи. Лончићи* представљају игру коју налазимо у неколико варијаната, а која у РМС нема никакав опис. Код Вука ова игра подразумијева игру у којој учествују дјевојке и дјевојчице тако што насупрот сваке дјевојке треба да се нађе по један лончић тј. дјевојчица, осим насупрот једне и онда та дјевојка купује *вино виново* питајући: „Пошто вино виново?" од једног лончића тј. дјетета при чему се друга дјевојка, чији је лончић, буни, а затим се обје дјевојке разбјеже и онда такмиче која ће прије доћи до лончића не би ли га освојила, онда она која изгуби понавља цијели процес. Код В. Марјановић имамо варијанте ове игре и са питањем „Пошто секо млеко? и „Пошто тето сир" и неким мањим измјенама (Марјановић 2005: 61–62).

а$_1$) игре типа *гања и жмура:*

веверица ('игра у којој се деца лове пењући се по дрвећу'), *вијач* ('дечја игра у којој један вија, а други беже од њега'), *гања* ('врста дечје игре, шуга') *ловица* ('дечја игра скривача или хватања'), *играти се скривача* (обрађено као израз уз одредницу скривач; 'играти се дечје игре у којој треба наћи скривен предмет или скривено лице'), *тутмиш* ('дечја игра жмуре'), *чикавица* ('игра у којој се деца вијају, хватају вичући чик'), *чикати се* ('играти се чикавице'), *шуга* ('врста дечје игре'), *маказе*.

Мада за одреднице *жмира, жмура, жмурка, слепи миш, сакриваљка* у рјечничком чланку не налазимо квалификатор нити семантичку компоненту *дечја*, свакако да и њих можемо прикључити овој групи и квалификовати их као дјечје јер су у питању синоними изразу *играти се скривача* и лексеми *тутмиш.* Када је у питању игра *маказе,* о њој налазимо информације код Љ. Сикимић под термином *маказице* описану као игру која се игра у парку или шуми гдје свако дијете тј. играч има своје дрво осим једног и тај тражи маказе од других играча који га упуте на одређено дрво и док тако тражи маказе, остали бјеже тј. размјењују позиције приликом чега онај који нема своје дрво тј. који тражи маказе може да заузме неко дрво уколико му се укаже прилика и онда онај који је остао без дрвета тражи маказе (Сикимић 2003: 33).

2) Игре са реквизитима:

а) игре лоптом/лоптастим/округлим предметима: *вакавица* ('дечја игра лоптом'), *кликерати се* ('играти се кликерима'), *лоптати/ лоптати се* ('играти се лопте'), *играти се пикула* (уз одредницу *пикула*[5]),

[5] *пикула* – кликер, шпекула

игра котуром (уз одредницу *котур*[6]), *ојнак* (‘повећи орах којим деца у игри гађају гомилице ораха’), *игра куглицама* (према одредници *кера* ‘јама у коју се, при дечјој игри, утерују куглице’).

б) игре комадима дрвета/дрвеним предметима: *клис, клисати се* (‘играти се клиса[7]’), *шудљити* (‘играти се штаповима (у дечијој игри)’)/ *шудљење*, *банати се* (‘играти се штаповима’)/банање[8], *дерати јарца* (под одредницом *јарац*: ‘вешати се ногама о мотку, о грану (дечја игра)’), *крмача*[9] (‘дечја игра и комад дрвета којим се у њој играју’).

в) игре дугмадима: *дугмићи*[10]**,** *копчати се* (‘играти се копче, бацати пуце (дугме) или копчу у јамицу у дечјој игри’), *клиза* (‘дугме у дечјој игри истога имена’).

г) игре капом: *шоркапа* (‘дечја игра у којој се капа шора’), *ћушкапа* (‘врста игре у којој се капа ћушка, одбацује ногом’), *навлачкапа* (‘дечја игра у којој се деца навлаче, натежу око капа стављених на гомилу’), *кида* (‘дечја игра с капом’), *ћулање/ћуљење/ћулати се* (‘играти се грабикапе или ћулања’), *грабикапа* (‘игра грабљења капе у колу’).

Ако се пажљивије прочитају дефиниције игара у претходно наведеној групи, може се примијетити да игре *ћушкапа*, *ћулати се* и *грабикапа* нису дефинисане као дјечје, али да свакако могу бити дјечје закључујемо на основу других игара. *Ћушкапа* је синоним именици *шоркапа* јер поменути начин игре у коме се капа одбацује ногом у игри *ћушкапа* заправо значи *шорати се* (‘гурати, обацивати ногом (лопту, капу и др.) или штапом (клис)’), а *шора* се дефинише као дјечја игра шорања. С обзиром на то да се у шорању користе и лопта и капа и штап, глагол *шорати се* синониман је глаголима *клисати се* и *лоптати се* те би се онда могао прикључити и групама игара са лоптом и комадима дрвета. *Ћулање* и *грабикапа* су синоними, а потврду да је *ћулање* дјечја игра налазимо у чланку одреднице *ћула*, тачније под њеним секундарним значењем (‘комад дрвета јајастог облика у дечјој игри ћулања, исп. *крмача (3)*’).

д) игре камењем: Као одредницу која експлицитно означава игру камењем у рјечнику налазимо само именицу *пиљак* ‘игра с пет каменчића

[6] Из потврде уз одредницу *котур* добијена је информација о игри: *Гор. Деца се играју котуром.*

[7] *клис* – краћи комад дрвета који се у дечјој игри помоћу палице баца удаљ; сама та игра

[8] Уз одреднице *банати се* и *банање* није стајала никаква назнака да је ријеч о дјечјој игри, али потврду о томе даје нам дефиниција уз одредницу *бадало*: ‘место где деца ударају крајем штапа у игри банања’, као и опис из Вуковог Рјечника (навешћемо само почетак): „Кад хоће деца да се банају...”

[9] Забиљежена је и лексема *крмачар* (‘онај који гони крмачу кад се игра крмаче’)

[10] У дефиниције је назначено само да се ради о врсти дјечје игре, али не и о каквој, међутим из самог назива је јасно да обухвата игру дугмадима, а да су дугмад била предмет дјечје игре, поред ексцерпираних лексема, свједоче и игре *дугмићање* и *дугмета* (Марјановић 2005: 77).

(изглађених и заобљених)', те је заправо у овој групи уз ову игру још само игра плојкама за коју се користи термин *пловати се*, игра *мученик* ('врста дечје игре у којој се бацају и хватају пиљци'), *шкуљати се* ('играти се шкуља, пиљака') и још једна игра која се само условно може сврстати у ову групу будући да је у тој игри камен само помоћно средство којим се погађа циљ, а налазимо је у дефиницији именице *поткечак*[11] ('камен величине ораха којим деца погађају у гомилицу ораха, новца'). Да је игра камењем била важна и уопште камен као игровни реквизит, свједоче бројни синоними за означавање камења или предмете начињене од камена (а који се користе у претходно наведним играма), из којих се апсолутно потврђује да је ријеч о дјечјим играма те ће због тога на овом мјесту и бити наведени: *почињ = плоха = пловка = плојка*[12] ('округла и глатка камена плочица којом се гађа на одређену удаљеност, у други камен, у (дечјој) игри'), те синоними именици *пиљак*, а то су *шкуљ* ('каменчић, пиљак у дечјој игри'), *поп* ('пиљак који се се последњи тера кроз врата или капију у дечјој игри пиљака'). У прилог значају овог тематског поља свакако иде и потреба да се посебно именује и циљ у који се у игри каменим предметом гађа па тако у рјечнику можемо наћи и именицу *чињ* ('белега, циљ, нишан у који се гађа каменом плочицом у игри плојке'). У игру камењем можемо на неки начин уврстити и игру *школе/школице* у којој се након исцртаних поља у којима су уписани бројеви гура камен[13].

Реквизити

Да су у дјечјим играма заиста коришћени предмети направљени од материјала као што су дрво и камен, односно најчешће штапови, гране и камене плочице, те да су то поред њих најчешће били предмети лоптастог облика, говоре нам и ексцерпиране одреднице које се односе на играчке, односно реквизите у игри. Поред наведеног материјала, ту су материјали као што су базговина, зовина, али и стакло, па и сама кост. Видимо да доминирају природни материјали односно предмети који су лако доступни дјеци, а ово је битно истаћи због даље анализе и саме анкете којом су анкетирани ђаци. За неке од играчака немамо наведен материјал као што су нпр. *пушкарица*, *пуцалица*, а неке су само категоријски дефинисане

[11] Ипак у овој игри у фокусу су више ораси па би се ова неименована игра могла именовати и као *игра орасима.* Постоји варијанта ове игре о којој сазнајемо преко одреднице *ојнак* у којој се умјесто каменом група ораха гађа већим орахом. Игра орасима би свакако била класификована у игре с предметима лоптастог облика.

[12] Стављамо знак једнакости јер су у рјечнику ове лексеме назначене као синонимне, односно значење једне лексеме означено је преко друге, а да због уштеде простора не наводимо дефиницују за сваку од њих.

[13] Постоји више варијација ове игре: *школица без џаџе, пачја школица, школица са небом (*Марјановић 2005:75–76), *жабља школица, кружна школица...* (Сикимић 2003: 129–136).

(*кева, шушкалица*). У прилогу култури дјетињства у српској култури „Детињство наших бака и понеког деке" (Спевак 2019)[14] могу се пронаћи информације о материјалима којима су прављене играчке у првој половини двадесетог вијека и оне се углавном поклапају са оним што налазимо у Шестотомнику (с тим да се помињу и играчке прављене од кукурузовине, крпа, коњске длаке), што је посебно утицало на почетну хипотезу да је ексцерпирана грађа архаична. Поједине одреднице из Шестотомника које се тичу реквизита у играма већ су поменуте при класификацији игара, али их свакако у наставку наводимо са осталима које нису до сада поменуте, а и једне и друге заједно са дефиницијама како би преглед играчака и реквизита био што систематичнији и сврсисходнији: *бајацо* ('дечја играчка која представља смешну особу'), *вртуљак* ('дечја играчка од дрвета, конусног, купастог облика, коју деца ударају бичем да би се вртела, чигра'), *жврк* ('дечја играчка у облику купе, чигра'), *звечка* ('дечја играчка која звечи, прапорац'), *зврк* ('дечја играчка која се удара бичем да би се обртала, чигра'), *кева* ('врста дечје играчке'), *кликер* ('стаклена, метална или камена куглица којом се деца играју, обично настојећи да је сатерају у рупу'), *лопта* ('дечија играчка или спортски предмет, реквизит таквог облика, обично од гуме'), *лутка* ('људска, обично женска, фигура која служи као дечја играчка, кројачки модел и сл.'), *пајац* ('лутка, лутак'), *балон* ('дечја играчка у виду шупљег лоптастог, елипсастог или цилиндричног тела од лаких материја које се, напуњено гасом, плином лакшим од ваздуха, зрака диже увис')[15], *мехур* ('балон'), *обруч* ('дрвено коло, котур којим се деца играју терајући га штаповима'), *пикула* ('кликер, шпекула'), *пилцика* ('кратко округло дрво зашиљено с оба краја које служи деци за игру, клис'), *пиљцика* ('кратко дебље дрво заобљено на оба краја које служи за играње; дечја игра таквим дрветом'), *пуцалица* ('пуцаљка, играчка од зовине, базговине из које дечаци пуцају'), *радиш* ('чигра, зврк'), *тандрчак* ('чигра, зврк'), *чигра* ('дечја играчка купастог облика која се врти, обрће, зврк'), *чога* ('кратка кост коју деца, играјући се, терају, гоне штаповима'), *џиџа* ('дечја играчка која звечи, звечка'), *шкуљ* ('каменчић, пиљак; у дечјој игри'), *шпекула* ('ситна куглица од стакла, печене глине којом се играју деца; кликер'), *шушкалица* ('врста дечје играчке'), *поткечак* ('камен величине ораха којим деца погађају у гомилицу ораха, новца'), *пушкарица* ('пуцаљка из које деца пуцају'), *ходуље* ('две летве с високо постављеним пречагма за ноге које служе за ходање по блатном

[14] У овом прилогу регистроване су и игре које су регистроване и у Шестотомнику: *клис, жмурка, вијач* (као *вија*), *игра луткама* и *лоптом* (али крпеним), али и неке које у Шестотомнику не налазимо нпр. *козање* и *игре у блату* (прављење топова од блата).

[15] Дефиниција је конструисана на основну примарног и секундарног значења одреднице *балон* јер се у значењу 1а означава и описује сам предмет, а у 1б стоји да је то дјечја играчка у облику тијела које је описано у значењу 1а.

или мочварном земљишту (и деци за игру), гигаље, штуле'), *змај* ('дечја играчка од папира с репом, која лети на ветру'), *ћула* ('комад дрвета јајастог облика у дечјој игри ћулања'), *штичица* ('клис, краћи комад дрвета који се у дечјој игри помоћу палице баца удаљ'), *бојац* ('ојнак'), *ојнак* ('повећи орах којим деца у игри гађају гомилице ораха'), *клисача* ('палица у игри клиса'), *лакат* ('палица у дечјој игри сличној клису), *машка* ('палица којом се у игри бацају и одбијају лопте, клис), *трлица* ('грана којом у игри клиса су играчи дочекују клис').

Примјећује се већи инвентар лексема које се формирају око игре *клис*: *пилцика, штичица, клисача, лакат, машка и трлица.* Клис је једна од игара која се играла у скоро свим дијеловима Србије (Алексић 2019: 37)[16], а о њеној важности свједочи и сујевјерје које у вези са њим налазимо на овим просторима, али и шире (а у домену словенског свијета): „Муслимани у Босни верују да играње клиса предсказује гладну годину, играње пиљцима (каменчићима) утиче на временске прилике: изазива глад или спречава кишу у сушним периодима. Слична гатања о благостању или глади на основу дечјих игара постоје и у Белорусији" (Сикимић 2013: 272). Из цитата се да закључити да онда није случајно ни то што постоји бројан инвентар синонима за ријеч *камен* присутан и у Шестотомнику. Заправо све одреднице које се односе на играчке у домену су неке од игара, у њеном тематском пољу су, али игре с тим реквизитима изостају као одреднице, као вишечлани називи у овом рјечнику те се у самим одредницама не назначава да постоји та игра, него се имплицитно о њој говори кроз саме играчке. Сваку бисмо свакако могли назвати по принципу *игра + инструментал именице којом се означава играчка/реквизит* (у једнини или множини) нпр. *игра шкуљем/балоном* и сл. или пак *игра балонима/лутками/ходуљама* итд. или по принципу *игра + генитив именице којом се означава играчка/реквизит* (нпр. *игра радиша*), односно употребом *генитива игре*. Међутим, чињеница је да би се таквим лексикографским поступком у коме би се ове игре издвајале као засебне одреднице заузело много (драгоцјеног) простора у рјечнику, а игре су свакако (бар имплицитно) сачуване кроз њихове реквизите.

Доминирају традиционалнији реквизити за које можемо рећи да су углавном превазиђени. Данашња дјеца користе модерније реквизите, индустријски произведене, технолошки напредне. Такви реквизити су углавном направљени од вјештачких, синтетичких материјала. У питању су готови производи који не захтијевају стваралачку креативност од дјетета. Раније су се и дјеца и чланови њихове породице радо посвећивали прављењу саме играчке, што је битно утицало на развој маште и радиности, играчка је имала социјалну и емотивну компоненту коју купљена играчка нема (Михајловић 2012: 92). Будући да доминирају игре са реквизитима,

[16] Међу таквим су и *школица* и *крмача*; њих издвајамо јер се налазе и у РМС.

а да су то реквизити који су углавном превазиђени, испоставља се да је већина игара у РМС превазиђена, што ће бити детаљније предочено у наставку рада, а након наредног поглавља.

Лексикографска обрада одредница

Када је ријеч о лексикографском поступку, можемо рећи да се намеће утисак да су лексеме које денотирају дјечје игре у речнику неуједначено дефинисане, односно док су неке одреднице информативне, неке су сасвим неинформативне. Дакле, примарно неинформативним сматрамо оне које су само назначене као врста дјечје игре јер узмемо ли у обзир које све функције имају дјечје игре[17] и шта све може да се чита из дјечјих игара (почевши од дијелова игре до начина социјализације, полне стратификације, чак и подаци о казни и дјечјем обичајном праву[18]) и шта све једна дјечја игра као што је нпр. *ринггераја* подразумијева (у њој постоји пјесмица и коло који се уопште не помињу), испоставља се да корисник рјечника, осим ако већ није упознат са игром, неће знати о каквој игри је заправо ријеч. У многим, ексцерпираним играма, према томе како су овдје објашњене, ми заправо не добијамо информације о томе ко су учесници и на који начин учествују, не сазнајемо ништа о полној стратификацији дјеце (само у одредници *пуцалица* наводи се да су дјечаци они који се играју овом играчком), која је један од манифестних циљева социјализације (Крел 2005: 354), нарочито када је ријеч о такмичарским дјечјим играма које и овдје доминирају, те се сматра да и дјечје игре „одражавају различите путеве социјализације дечака и девојчица" (Требјешанин 2008: 216). Наравно, то се и могло очекивати с обзиром на то да у рјечнику књижевног језика изостају енциклопедијске информације, али о лексикографским и енциклопедијским елементима рјечника рећи ћемо нешто даље у тексту.

Такође, извјестан број игара у својим дефиницијама нису описане као дјечје. За неке од њих смо, што је предочено кроз класификацију, утврдили да, иако експлицитно нису назначене као дјечје, кроз саму дефиницију и синониме у Шестотомнику, оне то ипак јесу. Овдје наводимо све игре (са дефиницијама) за које мислимо да су ипак дјечје, а које претходно нису анализиране: *бубалица* ('игра младежи у којој се буба у леђа'), *лихати се* ('играти се пар или непар'), *ножак* ('врста игре ножем')[19]. Овако дефинисана у РМС *бубалица* дјелује као игра коју могу

[17] Марјановић наводи следеће функције: идентитетске, когнитивне, едукативне, комуникацијске и функцију у физичком развоју (Марјановић 2005: 158).

[18] О казни у дјечјим играма и о обичајном праву в. Сикимић 2016.

[19] Занимљиво је да поред неколико дјечјих игара које смо поменули раније у раду, а које се односе на игру штаповима, имамо и игру означену глаголом *волати се* ('играти се штаповима'), која није назначена као дјечја ни у Матичином, ни у Вуковом рјечнику. Међутим, изостаје податак о типу и начину игре у оба рјечника.

играти и момци и дјевојке, не само дјеца. Код Вука је пак дефинисана као *дјетиња* игра, а код А. Стефановића је забиљежена као игра коју у Банату играју одраслија дјеца (Марјановић 2005: 57) тако да је условно можемо сврстати у дјечје. *Лихати се* није ни код Вука назначено као дјечја, *Речник српскохрватског књижевног и народнога језика* САНУ и *Етимологијски рјечник* Петра Скока преузимају значење од Вука, али с обзиром на то да је као игра у дјетињству, иако не под овим називом, дио ауторовог личног искуства и искуства његових познаника, рекло би се да се може сврстати и под дјечје игре. Ријеч је заправо о игри познатијој као *пар – непар* која се и данас игра да би се одлучило о томе ко ће први да игра неку игру[20], ко први бира играча/играче при расподјели у два тима (нпр. на часу физичког приликом надметања у неком спорту) или уопште као занимљив начин да се побједом у овој игри нешто добије. *Ножак* такође код Вука није назначен као дјечја игра, али у истраживању Б. Сикимић, која је посебан осврт ставила на ову игру, налазимо да ова игра јесте дјечја (Сикимић 2016: 448), као и да постоје варијанте односно синоними ове лексеме: *ножање, ношкање, перорез* (Сикимић 2016: 450).

Мисао која се намеће посматрајући лексикографски поступак јесте да постоји потреба за лингвистичко-енциклопедијским рјечником у коме би игре биле представљене на шири, потпунији начин. Рјечнички материјал све више сагледава из угла лингвокултурологије, етнолингвистике и др. наука које показују да се сегменти националног духа налазе и у лексикографским изворима. Рјечници су дуготрајна и најкомплетнија свједочанства језичког стања неког језика у одређеном временском пресјеку, а језик је у тијесној вези са културом, она се кроз њега рефлектује, те би у том смислу било пожељно да се у њега поред традиционалних лексикографских елемената похране и енциклопедијска знања, што је потреба на коју је давно указао сам Вук Стефановић Караџић.

Разлог због кога је у анализи посегнуто за *Српским рјечником* јесте тај што је позната чињеница да је Вук у рјечнику описао многе обичаје, па тако и игре, али због тога што је приликом претраге самог корпуса тј. Шестотомника било видљиво да је за велику већину одредница, чак за нешто више од трећине игара, (говоримо о оним одредницама које се односе на игре) као извор навођен *Српски рјечник*. То су следеће игре: *бубалица, вакавица, копчати се, лихати се, лончићи, шудљити, мипавица*[21]*, полетиш, ћушкапа, цицкоза, шпарта, клиза, ћулати се, ћулање, грабикапа, навлачкапа, тутмиш, попик, ножак, шкуљати се*. Такође, као извор *Српски рјечник* у РМС наводи се и код одредница које означавају играчке. Ово је свакако још више утицало на потребу да се испита корпус и да се испитају

[20] Ово наводи и В. Марјановић с тим да игру назива „пар, умпар" (Марјановић 2005: 28).
[21] Код Вука као посебну одредницу налазимо и игру *пипавица* која је, с друге стране, у РМС дата у склопу дефиниције одреднице *мипавица*.

савремени говорници српског језика којима су игре најближе. Поред ових лексема за које је као извор назначен *Српски рјечник*, у Матичином рјечнику су присутне и сљедеће лексеме које денотирају игре: *жмура*, *клис* и *слијепи миш*. Ипак неке од ових одредница код Вука су сасвим неинформативне нпр. *цицкоза*, *ножак* (Сикимић: 450), као и *ћушкапа, шоркапа, слијепи миш* или са друге стране нису означене тј. описане као дјечје (*копчати се, попик, ћулање*). Такође, лексема *клиза* постоји код Вука, али не као игра, што је случај у РМС, него као одређено дугме у игри дугмадима. Питање је да ли је Вук изоставио квалификацију поменутих игара као дјечјих, да ли су оне тад заиста биле намијењене одраслима или пак различитим узрастима истовремено па су временом постале дјечје односно да ли је дошло до њихове преквалификације. Ипак, битније на неки начин од тога да ли се игра сачувала као дјечја или као игра омладине или било како модификована јесте да се она уопште сачува или бар да се сачува сјећање на њу. Како бисмо утврдили какав је статус ових игара данас, испитали смо неколицину ђака основне и средње школе.

Шта о овим играма знају ђаци и шта то говори о дјетињству и о РМС?

Анкетирано је двадесет ђака ОШ „Добросав Радосављевић Народ" из Ноћаја (Мачванска Митровица) и осамнаест ђака средње техничке школе („Техничка школа") у Лозници. Као што је напоменуто на почетку рада, за оваква истраживања број испитаника треба да буде много већи, али ће ипак послужити у сврху истраживања и подупријети почетну хипотезу да је велики дио ове ексцерпиране лексике архаичан[22]. Треба узети у обзир тешкоћу налажења сусретљивих наставника који би издвојили вријеме да дају анкету ученицима посебно због несталности мјера које су важне за начин похађања наставе усљед актуелне пандемије па је сваки час извођен у школи, испред табле, са ученицима испред себе заиста постао драгоцјен[23]. Стицајем околности за анкету су одабране школе из различитих мјеста, али из истог (мачванског) краја, што чини анкету релевантнијом у смислу да уједначени резултати из оба мјеста сугеришу да ће на већем узорку испитаника из мачванског краја резултати бити исти, односно можемо их посматрати регионално ограниченим. Треба напоменути да сматрамо да ако су поједине игре непознате средњошколцима, вјероватно је да неће бити ни основцима из тог мјеста (посебно када корпус чине традиционалне дјечје игре), с тим да наравно не би било сувишно испитати средњошколце из мјеста из кога су анкетирани основци, мада разлика у годинама између њих није велика (анкетирани су ученици трећег разреда средње школе

[22] Можемо ово посматрати као прелиминарно (пилот) истраживање.
[23] Анкетирање је обављено у прољеће 2021. године.

и ученици шестог, седмог и осмог разред основне школе у размјери 4 : 8: 8[24]).

Ученицима основне школе постављена су три задатка в. Прилог 2). Први задатак односио се на то да у низу у коме су наведене игре и неколико играчака подвуку ријечи за које су чули, али им не знају значење, односно да оне којима знају значење препишу на линију и наведу значење те да оне игре којих су се некад играли подвуку са двије линије[25]. Намјерно су наведене и неке играчке односно реквизити. Наведено је неколико њих које су аутору дјеловале као специфичније нпр. *плоха*, *чога*, *поткечак* и слично, али и неколико за које се претпостављало да их ученици имају у свом вокабулару тј. да су бар чули за њих ако већ не знају значење (нпр. *бајацо, пајац, змај, чигра, пуцалица, пуцаљка*) како им не би на самом почетку анкета дјеловала као сувише напорна и пуна непознатих термина. И заиста се испоставило да је већина ових ријечи (посматрајући их групно, не као засебне јединице) *означила* као познате док је ријечи *бајацо*, *пајац* и остале наведене означила као познате. Лексема *обруч* подвучена је девет и дефинисана четрнаест пута из чега је видљиво да је ријеч о предмету у облику колута који се користи у забави тако што се врти око струка или се пак гура. Оно што је занимљиво јесте да је било оних који су знали шта су *кућа* и *пилцика*. Због уштеде простора нећемо обрадити овдје сваку ријеч понаособ, него ћемо дати генералне резултате и издвојити најупечатљивије, а усредсредићемо се на одреднице које се односе на саме игре. Свих двадесет ђака одговорило је да су им познате игре: *кликерање, школица, жмурка, гања*. Као познате ријечи (чули за њих, али не знају значење) означене су и игре: *дугмићи* (5), *шора* (4), *прескакање* (4), а као оне које су некад играли означене су сљедеће[26]: *гања* (11), *вијач* (5)[27], *школица* (6), *скривача* (9), *кликерати се* (4), *рингераја* (4), *маказе*[28](3), *шуга* (7); *пуцалица* (2), *змај* (4), *чигра* (4)[29]. За *навлачкапу* један ученик је рекао да је то „нешто слично црвеним рукавицама".

На друго питање требало је да одговоре чега се најчешће играју (с упутством да опишу те игре и играчке односно реквизите ако их у

[24] Наставница није стигла да одради анкету са шестацима на часу па су јој они накнадно од куће слали одговоре, али то је резултовало малим бројем тих одговора.

[25] Морало се водити рачуна о економичности односно о времену одговарања (да анкета не траје предуго) због чега је најбоље рјешење таква концепција питања.

[26] Треба нагласити да нису сви испоштовали задатак у смислу да нису сви подвлачили линијама ријечи према упутству јер је скоро немогуће да нису чули баш ни за једну од ових лексема (што се према даљим одговорима и знало потврдити).

[27] У неколико наврата се за ову игру наводи значење какву има игра ластиша (у смислу прескакања вијаче).

[28] За маказе се међутим наводи као значење игра *папир, бунар, маказе* која нема везе са оном коју наводи Љ. Сикимић, међутим ни у РМС немамо конкретну дефиницију.

[29] Иако су наведене, у складу са стањем у РМС, као играчке, а не саме игре, ђаци су означили и ове три ријечи.

тој игри има). Питање је за циљ имало добијање података о савремним играма. Највише пута наведена је игра *жмурке/жмуре* (ова игра се нашла у одговорима десет пута), а наведен је и њен синоним *игра скривача*, потом *вија*, *не љути се човјече*[30] и *ледени чича/чико* (све по два пута). Међу одговорима нашле су се и игре (и неколико играчака): *одбојка, рукомет, фудбал, калодонт, истина-изазов, везени пешкири, дрвена марија, глувих телефона, уно (карте), таблићи, игра кухиње, игра пушкама; лопта, обруч*... Оно што се одмах примјећује јесте да су то углавном игре којих у Шестотомнику нема. Једна ученица је навела и *цртање*, што наводи на мишљење, од Витгенштајна често понављано, да дјеца сматрају игром све оно што им пружа забаву и задовољство. Међу побројаним играма нашле су се, дакле, и спортске игре, али и игре картама, једна игра ријечима (*калодонт*) и једна игра имитације, а то је *игра кухиње* у којој дјевојчица глуми домаћицу, а од оних које се поклапају са нашим корпусом: *игра жмурке/скривача, вија*, те *лопта* и *обруч*. Ако се вратимо на наш корпус, примијетићемо да у њему игара имитације практично нема, односно то је само игра рата коју смо извукли из контекста (не наводи се као одредница). Када је ријеч о спортским играма, Крел наводи да оне (посебно фудбал, кошарка, рукомет и одбојка) скоро у потпуности замјењују традиционалне дечје игре које нестају од седамдесетих година прошлог вијека (Крел 2004: 107), а Златковић напомиње да се одрастањем игра код дјеце приближава спорту, умјетности, али и раду (Златковић 2015: 86). Свједоци смо технолошког напретка и експанзије различитих видео-игара и разноразних игрица на рачунарима и телефонима које дјеца данас радо и често играју па с те стране зачуђава што се међу одговорима не налазе такве врсте дјечје забаве. Могуће је пак да такви одговори изостају због игара побројаних у првом задатку односно да су дјеца била свјесна да те игре спадају у традиционалније, у којима се забава најчешће одигравала у дворишту, напољу и подразумијевала је стварни контакт са саиграчима, а не виртуални, те да су са те стране одговарали полазећи од претпоставке да треба да говоре о таквим играма иако им није сугерисано да не говоре о видео-игрицама и сл.

У посљедњем задатку требало је да се присјете чега су се некад играли, а више се не играју, као и да се присјете када су престали да се играју тих игара. И овдје је, што је занимљиво, најчешћи одговор била *жмура* тј. игра жмурке, затим *школица* и *шуга*, а остале игре су: *чигра, вија, између две ватре, ћораве баке, зуце, царе господаре, игра барбикама/луткама, игра аутићима на даљински погон, мајке и бебе, кухиње, кликерање, кућица, среда, ластиш.* Видимо да се овдје поново налази игра *кухиње*, али се њој као имитативна игра придружила и игра *мајке и бебе*, чији

[30] Ова игра није својствена само дјеци.

су актери дјевојчице. Само неколико њих дало је информативан (за ово истраживање) одговор на питање када су престали да се играју наведених игара док су остали или написали да се не сјећају или једноставно нису ништа написали. Они који се сјећају наводе да је то било углавном у трећем, четвртом и петом разреду. Драгољуб Златковић наводи да је потреба за играњем највећа у раном дјетињству „када је готово важна као храна, али је важна и у току читавог периода одрастања, и у неком виду готово до смрти" (Златковић 2015: 85), те оно што је у том смислу битно јесте да у анкети нема одговора чак ни код осмака да су престали да се играју. Примјећује се да у РМС нема много игара којих су се ђаци играли прије неколико година или се данас играју.

Средњошколцима су дата иста питања, изузев другог јер се претпоставља да се они више не играју дјечјих игара, односно њихово друго питање одговара трећем питању код основаца с тим да је преформулисано. На (други) задатак, у којем су морали да напишу којих игара су се играли у дјетињству, најчешћи одговори су били: *жмурка, гања, стража, прескакње вијаче*, а затим се нашло и неколико одговора у коме су поменуте игре: *шуга, рингераја, фота* и *обруч*. Што се тиче првог задатка, испоставило се да многи нису били вољни да дефинишу игре и играчке (осим неколико изузетака), нити да до краја испоштују уптства па се у појединим случајевима не зна да ли су за игру чули или су је и играли. С обзиром на такав начин одговора у табели која се налази у прилогу назначићемо знаком (+) само оне игре за које је сигурно да су их играли и да су чули за њих. Значења (која се поклапају са оним из корпуса) углавном су знали (тачније навели) познатијим играма као што су: *жмура* (10), *шуга* (8), *гања* (10), *кликерати се* (7), *рингераја* (8), *школица* (6), а од предмета за: *змаја* (10), *обруч* (9), *чигру* (10). Треба напоменути да се при дефинисању одређених игара уочавају и различита значења од оних која су нам у РМС па се тако *прескакање* у неколико наврата везује за *ластиш*, *обруч* за кош те да се *пуцаљка* и *пуцалица* схватају као савремене пушке (што је случај и код основаца).

Како би се стекао што релевантнији утисак о ексцерпираној грађи из РМС, анализирали смо статус ексцерпираних одредница и у *Корпусу савременог српског језика* (КССЈ). Табеларно се приказује статус ових одредница у различитим корпусима: КССЈ, Вуковом *Српском рјечнику* (ознака: ВСР) и лексикону ђака (ОШ и СШ). Звјездицом је назначено уколико за одређену игру односно одредницу постоје извјесне разлике у семантици, које су у случају Вуковог рјечника већ назначене у анализи, а за КССЈ разлике ћемо објаснити даље у тексту. Уколико се код ученика ни у једном примјеру не зна значење за поједину лексему, стављен је знак минус.

Табела (Прилог 1) јасно показује да је у КССЈ забиљежен врло мали број игара, а и оне које су забиљежене нису уопште фреквентне. *Прескакање*

се помиње као прескакање вијаче или ватре, *шора* као чобанска игра и сл. Такви случајеви у табели су назначени минусом. Као дјечје игре у КССЈ налазимо дакле само десет игара из РМС. Све осим *школице* јављају се у мање од десет примјера (највише њих у два-три примјера), а и на основу контекста не сазнајемо скоро ништа о њима, осим да је ријеч о игри, а о *бањању* чак ни то, него се наводи у контексту набрајања ријечи којима треба наћи значење. Стање затечено у КССЈ потврђује изобичајеност оваквих игара данас, односно архаичност лексема (или вишелексемских спојева) којима се оне означавају. Оно што је свакако примјетно када се погледа табела јесте да у одговорима ученика, и млађих и старијих, игре са реквизитима бивају мање познате или сасвим непознате. Будући да је у нашем корпусу највише таквих игара, испоставља се да је лексика која се односи на традиционалне дјечје игре прилично непозната ђацима. Ријеч је, као што је неколико пута у раду назначено, о реквизитима који су или природни материјали или су направљени од природних материјала, што и јесте један од узрока њиховог нестајања. Анализирајући традиционалне такмичарске игре у Товаришеву, Крел је истакао да је примјетан нестанак управо оних игара које подразумијевају традиционалне реквизите (Крел 2004: 107). Т. Јаковљевић такође издваја превазиђеност реквизита као један од примарних фактора модификације, трансформације, редукције и нестајања регистрованих игара, а остали фактори су: промјена инфраструктуре насеља, модернизација начина живота, развој индустрије играчака и појава електронских медија (Јаковљевић 2009: 37–38). Игре које су познате и једној и другој групи углавном су оне из групе игара без реквизита, а највише оне типа *гања* и *жмура*, а ту су свакако и *рингераја, школица* и *кликерати се*. Наравно, истраживање је рађено на малом узорку и за релевантније податке морала би се урадити опсежнија истраживања, али се претпоставља да резултати не би били много другачији. То нам потврђује и истраживање В. Марјановић у коме је дат табеларни преглед игара на подручју Војводине са подацима о њиховој присутности, изобичајености или модификацији из кога се види да су многе традиционалне игре које су регистроване у РМС изобичајене (још педесетих, шездесетих и седамдесетих година прошлог вијека). Такве игре су: *клис, банање, лончићи, крмача, ђулање, дерати јарца, штуле* (у РМС, то су *ходаљке*), *ношкање*. Анализа резултата анекете ђака и КССЈ сугерише да овдје можемо додати и игре: *веверица, ловица, тутмиш, слијепи миш, вакавица, играти се пикуле, ојнак, шудљење, банати се, копчати се, клиза, грабикапа, шоркапа, кида, ђулање, мученик, шудљити се, плеска, кевати се, лихати се, полетиш, лончићи, мипавица, бота, корак стопе, шпарта, шушкалица, цицкоза*. Од оних за које Марјановић наводи да су и данас у пракси налазимо игре: *чигра, гурање обруча, школице, жмуре, бацање штапа*, што се поклапа и са нашим истаживањем. Вриједи истаћи да се у

великом броју примјера тамо гдје у анкети стоји знак плус за Вуков корпус, код ђака стоји знак минус и обрнуто, што не чуди с обзиром на релативно велику временску удаљеност, а што заиста наводи на мишљење да би и на већем узорку истраживање дало исте резултате.

Закључна разматрања

У *Речнику српскохрватскога књижевног језика* ексцерпиран је мали број дјечјих игара односно одредница које се на њих односе. Међутим, иако нису у великом броју, значајне су са аспекта етнолингвистике и лингвокултурологије. Већина ексцерпираних лексема или вишелексемских спојева испоставља се као архаичан лексички слој, а на основу компаративне анализе њихове присутности у корпусима као што је електронски *Корпус савременог српског језика* и лексикон ђака.

Ова грађа је свакако вриједна чувања јер свједочи о нашој култури, култури наше дјеце и о ономе што је у дјетињству код Срба некад било присутно и значајно те пружа увид у разлике и сличности са савременим стањем. Ипак, гледајући управо са тог аспекта, поједине дефиниције у самом рјечнику би требало да су информативније. Углавном су опширније дефинисане само игре с реквизитима, али ни у њима нема много енциклопедијских елемената. С друге стране, игре без реквизита, а које су и данас (више) у пракси за разлику од оних са реквизитима, садрже само основне лексикографске елементе. Анализом долазимо до закључка да постоји потреба за лингвистичко-енциклопедијским рјечником у којем би игре биле обухватније представљене. Потпуно је разумљиво да у оваквом лексикографском подухвату као што је вишетомни рјечник не могу све одреднице бити једнако и детаљно дефинисане (ни због већег броја састављача, као ни због уштеде простора и неких других фактора), али би било пожељно да оно што осликава наш идентитет буде у том смислу примарније и информативније, бар у неким наредним лексикографским подухватима (а који нису искључиво терминолошког карактера). Рјечници одавно нису тек пописног карактера и потребу да у њих буду смјештена енциклопедијска знања налазимо још код Вука. Енциклопедијски елементи битни су и због тога што би сваки лаик или странац имао релевантнији утисак о некој игри, а самим тим и култури дјетињства код Срба, а они ће свакако прије посегнути за неким рјечником (јер му је искуствено ближи), него за стручном литературом (јер му је она сигурно мање позната).

Анализом секундарних извора: *Корпуса савременог српског језика* и лексикона ђака, као и других истраживања о дјечјим играма (прије свега оних којима се бавила Весна Марјановић), установили смо да су данас изобичајене игре: *клис, банање, лончићи, крмача, ћулање, дерати*

јарца, штуле, ходаљке, ношкање, *веверица, ловица, тутмиш, слијепи миш, вакавица, играти се пикуле, ојнак, шудљење, банати се, копчати се, клиза, грабикапа, шоркапа, кида, ћулање, мученик, шудљити се, плеска, кевати се, лихати се, полетиш, лончићи, мипавица, бота, корак стопе, шпарта, шушкалица, цицкоза*. У питању су лексеме/вишелексемски спојеви који су сасвим непознати у савременом корпусу или је непознато њихово значење које се односи на игру онакву каква је дата у дефиницији у РМС. Видимо да наведене игре чине више од половине ексцерпираних из РМС, те треба напоменути да се оне више подударају са Вуковим *Српским рјечником* него савременим корпусом. С друге стране, још увијек актуелне игре јесу: *чигра, гурање обруча, школице, жмуре, бацање штапа* и *слично,* а остале су, дакле, или непознате или модификоване.

Свједоци смо да технолошки напредак и друштвено-културолошке прилике дјеци намећу нове начине и предмете играња. Раније је дјечја игра била једноставнија, скромнија и креативнија. Подразумијевала је игру која се одвијала углавном у вањском простору, дакле у природи, те природније материјале од којих су начињене играчке или реквизити. Управо овакве игре и реквизити доминирају и у РМС. Превазиђеност реквизита један је од фактора који утичу на нестанак или модификацију игре, али промјена дјечјих игара резултат је укрштања многих фактора као што су промјена инфраструктуре насеља, експанзија електронских медија итд. (в. Јаковљевић 2009), а које бисмо могли све назвати модернизацијом живота.

Даља истраживања би свакако требало спровести на терену и испитати што више информатора различите старости и полова како би се добиле информације које игре се чувају у којој старосној и полној групи и, наравно, на којим подручјима, као и информације о конкретним и доминантним узроцима и разлозима њиховог нестајања или модификације, а који би свакако омогућили и њихову даљу спецификацију. Оваква истраживања довешће до података о савременим дјечјим играма, као и до потпуније слике развоја дјечјих игара и дјечје културе кроз вријеме, али и до нових рјечничких одредница, захваљујући којима свака од игара остаје заувијек забиљежена, а српски језик и култура заувијек обогаћени.

Прилог 1

Табеларни приказ заступљености одредница у *Речнику српскохрватскога језика* Матице српске (РМС), Вуковом *Српском рјечнику* (ВСР), *Корпусу савременог српског језика* (КССЈ) и лексикону ђака основне и средње школе (ОШ и СШ).

игра	**РМС**	**ВСР**	**КССЈ**	**ОШ**	**СШ**
веверица	+	-	-	-	-
вијач	+	-	-	-	+
гања	+	-	-	+	+
ловица	+	-	-	-	-
скривача/сакривалька	+	-	-	+	-
чикавица/чикати се	+	-	-	-[31]	-
тутмиш	+	+	-	-	-
слијепи миш	+	+	-	-	-
жмира/жмура/жмурке	+	+	+	+	+
шуга	+	-	+	+	+
маказе	+	-	-	+*[32]	+
вакавица	+	+	-	-	-
кликерати се	+	-	+	+	+
лоптати (се)	+	-	+	+	+
играти се пикула	+	-	-	+	-
ојнак	+	+	-	-	-
клис/клисати се	+	+	+	-	+
шудљити/шудљење	+	-*	-	-	-
банати се/банање	+	+	+*	-	-
крмача	+	+	-	-	+
дерати јарца	+	-	-	-	+
дугмићи	+	-	-	+	+
копчати се	+	+*	-	-	-

[31] У једном примјеру ова игра је дефинисана као игра *ледени чико.* Тако је рецимо и *ловица* дефинисана као игра лова.

[32] Звјездицом се означавају случајеви у којима постоје извјесне разлике у семантици у односу на РМС.

клиза	+	-*	-	-	-
грабикапа	+	+*	-	-	-
шоркапа	+	+	-	-	-
ћушкапа	+	+	-	-	-
навлачкапа	+	+	-	-*	-
кида	+	-	-	-	-
ћулати се/ћулање	+	+	-	-	-
пиљак	+	+	-	-	+
пловати се	+	-	-	-	-
мученик	+	-	-	-	-
шкуљати се	+	+	-	-	-
кућа	+	-	-	+	+
плеска	+	-	-	-	-
рингераја	+	-	-	+	+
шора/шорати (се)	+	+[33]	+	+	+
кевати се	+	-	-	-	-
прескакање	+	-	-	+	+
игра рата	+	-	-	+	+
бубалица	+	+	-	-	+
лихати се	+	+	-	-	-
ножак	+	+	-	-	-
корак стопе	+	-	+	-	-
школа/школица	+	-	+	+	+
полетиш	+	+	-	-	-
лончићи	+	+	+	-	-
мипавица	+	+	-	-	-
бота	+	-	-	-	-
шпарта	+	+	-	-	-
шушкалица	+	-	-	-	-
цицкоза	+	+	-	-	-

[33] Глагол *шорати* код Вука се односи на шорање искључиво капе, али се не назначава као сама игра.

Прилог 2

Анкета (иста је за основце и средњошколце, разлика је само у томе што средњошколцима није постављено друго питање).

Разред: _____

Пол (заокружи): М Ж

1. У низу су наведене игре и неколико играчака на самом почетку низа (до речи *клис*). Ако ти је реч позната, али не и њено значење, подвуци је, а ако знаш њено значење, препиши реч на линију и поред ње напиши то значење (својим речима). Потруди се да опишеш играчку/игру са што више детаља. Ако за одређену игру/играчку имаш још неки назив поред наведеног, слободно га упиши. Запамти да не мораш да знаш ове речи и зато не треба да тражиш значења на интернету. Уколико си се некад играо/играла неке од наведених игара, подвуци је са две линије.

бајацо, пајац, обруч, пилџика, пиљцика, пуцалица, пуцаљка, ђула, змај, радиш, чога, чигра, поткечак, плојка, пловка, плоха, клис/клисати се, грабикапа, попик, гања, лончићи, полетиш, вијач, тутмиш, рингераја, пиљак/игра пиљака, шора/игра шорања, ђушкапа, навлачкапа, куља, школа/школица, прескакање, плеска, чизавица, мипавица, дерати јарца, веверица, играти се пизула, кликерати се, шута, игра скривача/ жмуре/ жмурке/ жмире, банати се, лизати се, коље, маказе, шпарта, корак стопе, цицкова, ножак, кевати се, дугмићи, бубалица, бота, ловица

_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____

2. Којих игара се највише играш? Опиши те игре и играчке ако их у тој игри има.
_____
_____
_____
_____

3. Чега си се играо/играла пре, а сада се више не играш? Напиши називе тих игара, а потом их опиши, заједно са играчкама уколико их у тој игри има. Покушај да се сетиш кад си престао/престала да се играш тих игара па и то упиши на линију.

_____
_____
_____
_____

Литература

Алексић 2019: Н. Алексић, Традиционалне друштвене игре у Србији, *Зборник Филозофског факултета у Приштини*, 25–42.

Витгенштајн 1969: Л. Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Београд: Нолит

Ђорђевић 1907: Т. Ђорђевић, Српске народне игре*, Српски етнографски зборник*, 9, Београд: СКА

Златковић 2015: Д. Златковић, Традиционалне дечје игре пиротског краја и суседних области, *Пиротски зборник*, 40, 81–120.

Јаковљевић 2009: Т. Јаковљевић, Дечије игре као модел фолклорне комуникације, *Етнолошка истраживања*, 14, 31–67.

Крел 2004: А. Крел, Путеви трансформације традиционалних дечијих игара Срба у Товаришеву, *Гласник Етнографског института САНУ*, LII, 91–108.

Крел, 2005: А. Крел, Традиционалне такмичарске дечје игре као инструмент социјализације деце у Товаришеву, *Гласник Етнографског института САНУ*, LIII, 351–365.

Марјановић 2005: В. Марјановић, *Традиционалне дечје игре у Војводини*, Нови Сад: Матица српска.

Михајловић 2012: Н. Михајловић, Љ. Михајловић, Неприродност савремених играчака за децу, *Синтезе*, 2, 87–94.

Сикимић 2003: Љ. Сикимић, *Дечје игре некад и сад*, Београд: Креативни центар.

Сикимић 2013: Б. Сикимић, Савремена истраживања дечјег фолклора, *Савремена српска фолклористика I* (Карановић, З., Јокић, Ј.), Нови Сад: Филозофски факултет, 269–281.

Сикимић 2016: Б. Сикимић, Антрополошко-лингвистичко читање Вуковог етнографског текста: дечје игре, *Вук Стефановић Караџић* (1787–1864–2014), Београд: САНУ, 447–462.

Спевак 2019: З. Спевак, Л. Томчић, *Детињство наших бака и понеког деке (прилози за историју детињства у српској култури)*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Требјешанин 2008: Ж. Требјешанин, *Представа о детету у српској култури,* Београд: Софос

Извори

Стефановић Караџић 1852: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечма.* Беч: Штампарија Јерменскога манастира

Корпус савременог српског језика на Математичком факултету Универзитета у Београду <http://www.korpus.matf.bg.ac.rs/korpus/korpus2013adv.php>

Речник српскохрватскога књижевнога језика, I–III, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967—1969. IV–VI, Нови Сад: Матица српска , 1971–1976.

ABOUT CHILDREN'S GAMES IN THE *DICTIONARY OF THE SERBO-CROATIAN LITERARY LANGUAGE* OF MATICA SRPSKA

S u m m a r y

The paper deals with the representation and status of children's games in the *Dictionary of the Serbo-Croatian literary language* of Matica Srpska. All the noun and verb determiners that denote children's games are extracted, as the the nouns used to name toys or props in children's games. It is based on the hypothesis that the excerpted material is considerably archaic, given that the lower time limit of the material on which the six-volume book was created includes Serbian dictionary, and taking into account the rapid technological and cultural development of society, which brings changes in the language, but also in the (sub)culture of childhood, in which games play a very important role.A comparative analysis of children's games in the *Dictionary of the Serbo-Croatian Literary Language* of Matica Srpska, the *Serbian Dictionary* of Vuk Stefanović Karadžić, the electronic *Corpus of the Contemporary Serbian Language* and the pupils' lexicon was made. The results confirm the initial hypothesis about the archaic nature of the material, but also speak of its informativeness from the ethnolinguistic and linguocultural aspect. The analysis of children's games in the given corpus testifies to the Serbs culture of childhood, providing insight into the similarities and differences of the contemporary status of children's games with their status at the time of Vuk Stefanović Karadžić, as well as into the reasons for the modification or disappearance of certain games.

*Key words***:** children's games, *Dictionary of the Serbo-Croatian literary language*, *Serbian dictionary*, *Corpus of the modern Serbian language*, childhood

Татјана З. Ристић[1]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

ЕКФРАЗА У РОМАНУ И ТВ СЕРИЈИ *МОЈА ГЕНИЈАЛНА ПРИЈАТЕЉИЦА*

У овом раду анализирају се екфразе, књижевне репрезентације визуелних репрезентација, у романескној тетралогији *Моја генијална пријатељица,* списатељице која пише под псеудонимом Елена Феранте, као и екфразе у истоименој ТВ серији у продукцији Rai/HBO, чију режију потписује Саверио Костанцо. Након што су предочени досадашњи закључци о екфрази у Напуљској тетралогији, нарочито у погледу родне економије у њеном деловању (коју феминистичка читања стављају у први план), пажња је усмерена на у досадашњем критичком разматрању запостављени, иако централни мотив романа – ципеле – и њихов развој од скице до финалног (уметничког) продукта. Имајући у виду да је реч о појмовној екфрази, тј. о екфрази која нема темељ у стварном уметничком делу, посебно се испитује које су последице преноса овакве екфразе из књижевног текста у ТВ серију, када се реперезентацији која је претходно постојала само у текстуалној форми даје опипљив визуелни облик. Тиме овај рад настоји да понуди херменеутички допринос изучавању дела Елене Феранте, али и пример примене теорије екфразе и адаптације на конкретна уметничка дела.

Кључне речи: екфраза, *Моја генијална пријатељица*, трансмедијалност, адаптација

[1] *Контакт подаци*: tanja1326d@gmail.com

Увод

Такозвана Напуљска тетралогија[2] није прво дело Елене Феранте које је добило своју екранизацију. У италијанској кинематографији још је 1995. године снимљена адаптација *Мучне љубави* (1992), не много након објављивања самог романа, а слично је 2005. године направљен и филм по роману *Дани заборава* (2002). Ови филмови сигнализирали су да је приповедање Елене Феранте погодно за аудио-визуелну адаптацију (Gambaro 2021: 210). Док је формат филма одговарао наведеним романима, за Напуљску тетралогију је због њеног обима адекватнији био медијум ТВ серије.

Критичарка Елиза Гамбаро сматра да живописност приповедања Елене Феранте подстиче транспозицију њених дела на екран (*Ibid*.). Реч коју она овом приликом употребљава, „живописност" (енгл. *vividness*), од кључне је важности за теоријски појам који изворно настаје у старогрчкој реторици – екфразу. Ретор Теон, који први нуди појашњење појма, види екфразу као опис који свој предмет успева да „живописно" предочи (грч. *enárgeia*), тј. изнесе пред очи реципијента (Webb 2009: 197). Овакво разумевање екфразе савременија теорија знатно је сузила. Најчешће цитирано одређење јесте оно које је дао Џејмс Хефернан: „Екфраза је вербална репрезентација визуелне репрезентације (Heffernan 1993: 3). И о модерно схваћеној екфрази можемо да говоримо у Напуљској тетралогији, а нарочито у њеном првом и другом делу. Неке критичарке то су већ и учиниле (в. нпр. Milkova 2016; Wehling-Giorgi 2018; Sarnelli 2020). Оно што је, међутим, карактеристично за читања дела Елене Феранте јесте да се она готово обавезно стављају у феминистички или гинокритички оквир. Отуда не изненађује што све ауторке које говоре о екфрази у Напуљској тетралогији као егземпларну наводе Лилину фотографију у другом делу тетралогије, *Причи о новом презимену*.

Иако ћемо приказати на који начин су ауторке до сада тумачиле екфразу Лилине фотографије, у овом истраживању тежиште анализе померићемо на модни мотив који се налази у центру првог дела тетралогије: ципеле. *Моја генијална пријатељица* подељена је, наиме, на три врло несразмера одељка: „Пролог" од неколико страница, „Детињство – Прича о дон Акилеу" и „Младост – Прича о ципелама". Последњи

[2] Четири романа, *Моја генијална пријатељица* (оригинал 2011. / српски превод 2018.), *Прича о новом презимену* (2012/2021, у даљем тексту Ferante 2021а), *Прича о онима који одлазе и онима који остају* (2013/2021, у даљем тексту Ferante 2021б) и *Прича о изгубљеној девојчици* (2014/2021, у даљем тексту Ferante 2021в), ауторка која пише под псеудонимом Елена Феранте, сматра једним романом, сагом коју је потребно читати као целину. Често се читавој тетралогији даје име првог романа, отуда и ТВ серија носи назив *Моја генијална пријатељица*. Ради дистинкције, када је реч о књижевном тексту, *Мојом генијалном пријатељицом* називаћемо само први део тетралогије, а Напуљском тетралогијом читаву сагу.

поднаслов означава око три четвртине романа, те су ципеле централни мотив како формално, тако и по питању симболичког значаја. Отуда делује као неправедно запостављање то што их досадашња критика само местимично помиње, првенствено у контексту Фројдове теорије фетиша, што је свакако плодотворно тле за феминистичка читања. Овом приликом, након што сумирамо досадашња виђења екфразе у тетралогији, размотрићемо ципеле као књижевну појмовну екфразу (ону која нема темељ у стварном уметничком предмету, енгл. *notional ekphrasis*), а потом као кинематографску актуализовану екфразу (ону која има за предмет стварно уметничко дело, енгл. *actual ekprasis*).[3]

Родна економија екфразе и напуљска тетралогија

Једна од последица сужавања екфразе од „живописног описа" до вербалне репрезентације визуелне репрезентације било је и то да се створила дијалектика мушко-женско унутар њеног деловања. Наиме, када је у првој модерној дефиницији екфразе 1955. године Лео Шпицер инсистирао на изразу *objets d'art* (Spitzer 1962: 72), тј. на томе да је уметничко дело објектификовано, утицао је да многи потоњи теоретичари предмет екфразе виде као нем, замрзнут и пасиван. То је првенствено уочљиво у потоњој кључној студији о екфрази, монографији Џина Хагстрама из 1958. године.[4] Хагстрам своје схватање екфразе оправдава етимологијом саме речи коју чита као „проговорити", и за њега екфраза означава давање гласа иначе немом уметничком предмету (Webb 2009: 35). Мичел је у захтеву да објект екфразе буде тих и доступан посматрању видео маргинализованост каквој су подвргнути жена, дете и колонизовани субјект у односу на (белог) мушкарца (Mičel 2007: 184). Из честе формуле да је жена „лепа као слика" (односно тиха и доступна гледању) произилази, по његовом мишљењу, то да се слике третирају као носиоци женскости (184–185), те карактеристика екфрастичког жанра постаје да се „женско друго" уметничког дела предочава као објект визуелног задовољства из мушке перспективе, често публици за коју се такође претпоставља да је мушка.[5] Мичел је прилично радикалан у овој тврдњи: „Екфрастичка поезија као вербално дочаравање женске слике тада има призвук порнографског писања и фантазију мастурбације" (190).

Не изненађује што критичари који говоре о екфрази у делима Елене Феранте то чине управо имајући у виду наведена Мичелова запажања.

[3] У питању је чувена подела коју износи Џон Холандер у монографији *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*.

[4] *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*.

[5] Екфрастичко виђење жене истакла је и Стиљана Милкова када је запазила да у роману *Моја генијална пријатељица* насумични посматрач пореди Лилу са Ботичелијевом Венером, а овај закључак износи управо другим мушкарцима, игноришући у разговору жену о којој говори (Milkova 2021: 109)

Оно што је пак занимљиво у случају Напуљске тетралогије јесте што је у питању роман који је написала жена, у којем приповеда жена (Елена Греко, Лену) о другој жени (Рафаела Черуло, Лила). Приповедачица отуда, ако прихватамо мушко-женску дијалектику у деловању екфразе какву износи Мичел, бива постављена у позицију мушког субјекта. Ово су неке критичарке до сада и истакле. Најрадикалније свакако је читање Стефаније Лукаманте (Lucamante 2018), што се види и у самом наслову њеног текста,[6] у којем она предлаже да је Еленина наративна моћ последица канибализације Лилиног талента (Milkova 2020: 94ф). Изабела Пинто (Isabella) види Еленину нарацију као (погрешан) превод и колонизацију живота и говора њене пријатељице (95ф). До сличних закључака дошле су и српске критичарке. Ирена Јовановић каже да Еленино и Лилино пријатељство представља парадигму односа субјекат–објекат, те да је Елена представница патријархалног поретка и у својој приповести успоставља се као субјекат, док је другој јунакињи „одузет глас" (Jovanović 2017: 37–38). Јелена Лалатовић додаје да Еленин константан страх да ће Лила бити успешнија сигнализира одустајање од женске традиције и приклањање маскулинистичком принципу борбе за превласт између две индивидуе (Lalatović 2017: 45). Позивајући се на сам књижевни текст, додали бисмо да се Елена приклања маскулинистичким принципима зато што сматра да је то једини начин да успе у свету који је недвосмислено мушки: „[Н]ико није знао боље од мене шта значи давати мушко гледиште сопственим идејама како би биле прихваћене од других мушкараца" (Ferante 2021б: 290). Отуда Јелена Лалатовић износи другачију поенту:

> Но, да је Лила пуки објекат, муза једне поетске имагинације, па била она и женска, или да је Елена напросто женски еквивалент толиких мушких ликова опседнутих властитим ауторством, Напуљска тетралогија имала би далеко једноставнију приповедну структуру, а репрезентација жена била би крајње стереотипна. […] Специфичност ривалства између Елене и Лиле не може се редуковати на типичну мизогину предрасуду да су жене женама увек конкуренткиње и супарнице.
>
> (Lalatović 2017: 49)

Екфраза је сада већ традиционално виђена као маскулинистички поетички образац, па Елену у оквиру тог обрасца можемо разумети као ауторку која је себе свесно поставила у позицију мушког субјекта, што је имплицитно субверзивно, јер подрива изнутра екфразу као маскулинистички образац.

Она, дакле, пише текст који се ултимативно може читати као аутобиографија, али је написан у облику Лилине биографије (Ghezzo,

[6] "Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante", што бисмо могли да преведемо као „укидање" или „поништавање феминизма".

Teardo 2019: 175). Први део тетралогије дат је у форми образовног романа. Међутим, док је Еленина прича типичан *Bildungsroman*, Лилина прича опире се очекивањима од овог жанра, постајући „обрнутообразовни" роман, јер уместо да дâ облик јунакињи, он јој га укида (176ф). Лила то, заправо, чини самој себи у два наврата: на почетку тетралогије када нестаје, исекавши свој лик са свих фотографија, и у другом делу саге када мења своју фотографију са венчања. За Лилу се често користи појам „разлиставање" (итал. *smarginatura*), што је екстремно искуство растакања сопства у виду пуцања и поништавања граница (181). Супротстављајући се „разлиставању", Еленино писање даје облик Лилином неизрецивом нихилизму (186). Или, како то Ирена Јовановић закључује, правећи везу са формалним одликама романа: „Стварање јасно уоквиреног, структурираног наратива приповеданог у првом лицу, које искључује могућност мултиперспективности, фрагментарности или других постмодернистичких поетичких одлика, може се тумачити као Еленин покушај коначне диференцијације у односу на Лилу" (Jovanović 2017: 36). Записавши Лилу у маскулинистички наративни образац, Елена је успела оно што ниједан од мушкараца у роману није – да задржи Лилу (у структури романа), или, како то каже на самом крају, да јој пружи „чврст облик" (Ferante 2021в: 478).[7] Има, међутим, и оних критичара који овај чин виде као суштински феминин: Еленино задржавање Лиле у оквиру наликује заштитнички настројеним мајкама које покушавају да задрже дете у материци (Van de Ven 2019: 134).

Однос субјекат–објекат приповедања још је израженији у ТВ серији, јер је глас приповедачице дат из *off*-а (енгл. *voice-over*) изговорен смирено и помало монотоно, што у телевизијском формату ствара утисак свезнајућег приповедача и нарушава концепт непоуздане нараторке романа. Ово за последицу, такође, има и то да се приповедање одељује у два слоја, која бисмо најбоље могли окарактерисати чувеном поделом Вејна Бута: приказивање (енгл. *showing*) и говорење (енгл. *telling*). У роману ова подела није (ни изблиза толико) осетна, те у ТВ серији приповедачица, недвосмислено одвојена од Лену као јунакиње коју тумаче друге глумице, својим говором заиста заокружује садржај своје приповести, па тако и Лилу, и не дозвољава им да се „разлистају".

Лила и Лену, како се то неретко истиче, представљају варијацију чувеног књижевног мотива двојника, који чине контрадикторни и амбивалентни полови: добра, разумна и светла Лену, постављена је насупрот тамнокосој, демонски привлачној Лили. Кључна епистемолошка

[7] Српски превод на овом месту није задовољавајући. У оригиналу стоји „una forma che non si *smargini*" (Ferrante 2014: 462, наш курзив), што је директно у вези са „разлиставањем", те није у питању „чврста форма", већ форма која се не разлистава, односно она којој се границе не разводњавају.

дилема ових романа јесте, дакле, ко је генијална пријатељица (Lalatović 2017: 45). Обе су у извесном смислу уметнице, само што се Лену остварује као таква, а Лила уметност ствара успутно и често скривено. Њена уметност свакако нам је доступна искључиво кроз Еленину екфразу. Уметница се у том случају нужно дуплира: постоји она која је створила, на пример, ципеле, и постоји ауторка која их описује, што је једини облик у ком оне долазе до реципијента. У рецензији романа за *Атлантик*, Џудит Шулевиц истиче и мета-метафикционални заплет: ако је Лила обликовала Елену пре него што је Елена постала Лилина хроничарка, која је онда истинска ауторка? (Shulevitz 2015). Како било, Еленино екфрастично приповедање за последицу има „мањкаву ремедијацију" у чијем се центру налази „утопијско одсуство трансценденције коју је могуће само замислити", како то објашњава Инге ван де Вен (Van de Ven 2019: 133). Ово бисмо, природно, могли да тврдимо за сваку појмовну екфразу, те као што је чин Елениног „превођења" Лиле у Напуљску тетралогију илустрација италијанске пословице *tradurre è tradire* („превести је издати"), тако је и свако превођење из једног медијума у други донекле издаја, тј. само „сенковита приближност раду правог генија" (Falkoff).

Све главне јунакиње дела Елене Феранте су уметнице које дестабилизују опресивну андроцентричну традицију кроз шивење, сликање, писање и друге видове креативног израза (Milkova 2021: 106). Већина ових техника наслеђује се од мајки и поништава патрилинеарни нагон за артистичком моћи (119). Облици Лилиног уметничког изражавања један по један, међутим, нестају, стварајући специјалну форму „екфразе изгубљеног (,)текста(')" (Van de Ven 2019: 132). То не морамо посматрати као случајну судбину Лилиног уметничког изражаја, већ као свестан естетски програм. У последњем тому тетралогије она каже да је немогуће испричати причу о *una cancellatura* (Ferrante 2014: 14), о једном брисању. Међутим, иако то тврди, кроз читаву тетралогију управо се у томе успева.

Најчешће анализирана екфраза која ово илуструје јесте Лилина фотографија са венчања. Након што Лилин муж, брат и синови мафијаша Каморе одлуче да у продавици ципела изложе њену фотографију у венчаници, Лила на то пристаје једино под условом да јој се дозволи да изврши измене на слици. Финални продукт је комбинација колажа и деколажа – уклањања и додавања елемената фотографије. Ово је уједно и једини уметнички подухват у којем учествују Лила и Лену заједно, те је то једина инстанца у вези са којом можемо говорити о њиховом недвосмисленом коауторству, о томе да су заједнички *formate, sformate, riformate* (Ferrante 2012: 396) – добијале форму, губиле је и преобликовале се.

Изузетно је важно што овде говоримо о комбинацији двеју опречних техника – колажу и деколажу – јер оне нужно подразумевају истовремено

стварање и уништавање. Чак и када је реч о ципелама, Лену каже да је то био пар који је Лила направила „*шијући их и парајући* месецима, уништавајући руке“ (Ferante 2018: 331, наш курзив). Већина протагонисткиња Елене Феранте долази из митова о медитеранској женствености (Sarnelli 2020: 6), па је паралела и овде јасна: Лила, попут Пенелопе, плете и расплетава, а не смемо сметнути са ума да на старогрчком реч *text* значи и ткање, те се Пенелопино и Лилино ткање могу читати као метапоетско стварање и парање. Елена Феранте, међутим, у свом опусу никада не помиње Пенелопу на овај начин, већ се у том контексту позива на Дидонино распредање коже бика ноћу („ноћу се обављају пресудни радови“), говорећи да је њена мајка, као и Дидона „шила, рашивала“ (Ferante 2021г: 157–158). Овај речник поновиће се у случају Лиле више пута: „Морам непрекидно да стварам и рушим, да покривам и откривам, да утврђујем и кидам, да уништавам. […] Оно што исплетеш током дана ноћу се расплете, ум увек нађе начин“ (Ferante 2021в: 175).

Измене које Лила и Лену чине фотографији истовремено представљају израз креативног и уништитељског импулса, али су и метонимијски портрет Лилиног „разлиставања“, које коначно доводи до форме брисања себе (Wehling-Giorgi 2018: 11). Јунакиње, дакле, трансформишу фотографију младе, која је као таква у контексту тетралогије знак објектификовања и комодификације жена. Други том зове се *Прича о новом презимену* зато што чин промене презимена подразумева губитак идентитета. Као што је на ципеле лупљен печат „Черуло“, тако на Лилу бива лупљен печат „Карачи“. Она пак овакву фотографију претвара у комад модернистичке уметности. Екфраза је у случају неизмењене фотографије у служби механизама опресија, а кроз измењену фотографију она изокреће патријархалну парадигму изнутра (Milkova 2016: 160). Лила изврће свој лик од фетишизованог објекта до узвишене женске фигуре (Sarnelli 2020: 9), додали бисмо *кантовски* узвишене, јер се допада незадовољством које изазива у посматрачу. Себе, такође, трансформише из пасивног објекта слике у њеног активног креатора (12).

Елена о финалном уметничком продукту каже следеће:

> Ја сам пак била толико заокупљена високим делом паноа, где више није било Лилине главе, да нисам могла да сагледам целину. Тамо горе, вирило је само једно живахно око, окружено ноћним плаветнилом и црвеном бојом. (Ferante 2021а: 125)

Стиљана Милкова направила је паралелу ове екфразе са Шелијевом Медузом, онако како ју је прочитао Мичел. Милкова сматра да Лилино око које зури у посматрача постаје поглед Медузе, који након Мичеловог читања истовремено изазива и враћа екфрастички поглед, чиме ултимативно

скреће од себе мушко зурење које еротизује и објектификује (Milkova 2016: 176). Позиционирајући Медузино око као центар фотографије, Лила мења мизогину књижевну, визуелну и психоаналитичку традицију третирања Медузе као извора ужаса (Milkova 2021: 123).

Поређењем ове екфразе у роману и ТВ серији показаће се несразмерна предност књижевног приказа. Елена испрва тумачи Лилину замисао као „насилан али коначан излив свих напетости које су се у њој накупиле; или макар начин да ослободи главу и тело блокаде изазване накупљањем те енергије“ (Ferante 2021a: 118). Потом осећа да Лила „види нешто што ми остали не видимо, и да настоји да нам помогне да и ми то видимо“, па је обузима задовољство и схвата да на њу „прелази смисао који ју [Лилу] је испуњавао и који јој је излазио из прстију“ (119–120). Тада њихов заједнички рад на фотографији постају „величанствени сати игре, креативности, слободе“ (122). Интересантно је што се и у првом тому тетралогије за Лилине скице лајтмотивски понавља то да се она „игра“ када их ствара, што углавном изговарају мушкарци у пејоративном смислу. Овде је, међутим, игра у потпуности естетски акт, и никако не сме бити схваћена пејоративно, већ на начин на који је разуме Шилер у *Писмима о естетском васпитању*:

> Човек са лепотом треба *само да се игра, и само са лепотом* треба да се игра. […] [Ч]овек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и *он је човек само онда када се игра*.
>
> (Šiler 1967: 168)

Еленине речи су, ипак, у контрасту са виђењима осталих ликова који у фотографији препознају „страшило“ (120), „наказну слику“ (121) на којој је Лилино тело у венчаници „сурово искасапљено“ (121). Поред једног ока остала је рука која придржава браду, сјајна мрља од уста, дијагоналне траке трупа, линија прекрштених ногу и ципеле. Црним картончићима, зеленим и љубичастим круговима који су се провлачили око одређених делова тела и крвавоцрвеним линијама Лила је остварила „самопоништавање *у виду слике*“ (123). На крају од Лиле преостаје „заводљиво и ужасавајуће обличје, слика једнооке богиње која протеже своја раскошно обувена стопала ка центру сале“ (127). Два су момента симболички најзначајнија: прво, то што Лила белину венчанице замењује погребном црнином, и друго, што је она у тренутку ове „игре“ трудна, а на фотографији уништава свој стомак. Неке критичарке су овај чин виделе као још један протест против мужевљевог поседства над њеним телом (Wehling-Giorgi 2018: 10). Лила убрзо потом доживљава побачај, а у ТВ серији ове секвенце дате су без временског размака, чиме делују као да су доведене у узрочно-последичну везу.

На Прилогу 1 приказано је актуализовано решење ове појмовне екфразе. Једини „шум“ на фотографији је ван центра: Лилин лик је минимално нарушен. Нема Медузиног ужасавајућег погледа, као ни трака црнила преко венчанице. Присутан је само деколаж, првенствено у пределу стомака. Исцепане траке делују као стрела која упире у Лилин стомак, те имају пролептичку функцију каква се наслућује и у тексту. Епитети којима је овај приказ дочаран хиперболични су у контексту врло неубедљиве кинематографске метаекфразе. Говорећи о Лилином модернистичком експерименту у роману, критичарке су поредиле Лилу са контекстом у ком је Дидона призвана у *Франтумаљи*: картагинска краљица је катализатор нових начина виђења и преобликовања историје (Ghezzo, Teardo 2019: 189). Али, када посматрамо само слику у серији, за Лилу би то била прејака тврдња.

Елени је деловало као да је Лила прилику за измену фотографије створила као савршен начин да означи „крај периода који је започела цртањем ципела, када је још увек била Лина Черуло, девојчица“ (Ferante 2021a: 122). Нама преостаје да се вратимо управо овом формативном периоду Лилиног стваралаштва који је у критици досада био прилично запостављен, иако је први том називан „ципелоцентричним наративом“ (Milkova 2021: 108).

Од скице до модног предмета: (мета)екфраза ципела

Већ се у делу *Моје генијалне пријатељице* у којем се говори о Еленином и Лилином детињству даје прва екфраза Лилиног стваралаштва. Учитељица Оливијеро показује остатку разреда Лилине саставе, решења тешких задатака, „чак и цртеже живих боја, који би очарали све нас у учионици када би их окачила. Крадуцкајући *ђото* пастеле, цртала је врло верно принцезе са фризурама, накит, хаљине, ципеле каквих није било ни у једној књизи, па чак ни у парохијском биоскопу“ (Ferante 2018: 60). Овде је важно уочити две ствари. Прво, Лила је већ у нижим разредима цртала ципеле „каквих није било ни у једној књизи“, дакле, већ је у врло раном узрасту показала способност измишљања новог када су у питању ципеле. Друго, Лилин први цртеж ципела настаје као део портрета принцезе, што значи да су ове ципеле врло вероватно биле нацртане у контексту бајке. Касније Лила прави линију мушких делукс ципела које ће, попут зачараног предмета, променити економски статус њене породице, чинећи људе који дођу у контакт са њима богатим (Shulevitz 2015). И у бајкама ципеле неретко представљају промену у статусу, од успона Пепељуге до антропоморфне промене Мачка у чизмама (Sampson 2016: 239). Њен отац пак бајковитост, као што је то чинио и са игром, користи пејоративно. Када му син покаже ципеле, Фернандо их назива поклоном Бефане, доброћудне вештице која

у ноћи Богојављења деци поклања слаткише ако су била добра, односно угаљ ако нису. Он се руга сину говорећи да је једино Бефана могла да их начини тако савршеним и оригиналним (Ferante 2018: 177–178).

За Лилу ципела је агент промене. Обувањем ципела хероине у бајкама трансформишу се из сиромашних у богате, из ружних у лепе, из девојака у жене (Sampson 2020: 54). Последња трансформација нарочито је важна за јунакињу тетралогије, јер њено опредељење за ципеле насупрот књижевности означава одрастање и окретање (економској) реалности. Лила новим ципелама жели да измени судбину свог рејона. То се већ види у томе што су њени први цртежи пуни „живих боја". Рејон је област без боја. Појаву ципела у излогу Лену стога описује кроз оштре контрасте:

> За Божић, ципеле се појавише у излогу, излогу са звездом падалицом направљеном од вате. Пођох да их видим; био је то елегантан предмет, брижљиво обрађен; на први поглед, пружале су утисак благостања, што је било у нескладу са бедним излогом, с тужним крајоликом споља [...]. [Б]иле су то ципеле из наших великих дечјих снова који нису имали у виду стварност рејона.
>
> (Ferante 2018: 305)

Лила жели да промени безбојну стварност у којој је одрасла[8] и да од свог рејона створи свет у ком могу да буду виђене жене које су од главе до пете обучене у зелено, какве је виђала у богатом центру Напуља. Ципела се тако појављује као звезда падалица над рејоном, која ће свима обезбедити друштвено-економску промену. Оваквом реториком се и сама Лила служи када први пут угледа довршену ципелу: „као да се појавила нека вила и остварила јој жељу" (304). Лену, с друге стране, Лилин рад на пару мушких ципела за пут назива пустоловином (Ferante 2018: 123): оне мушкарца који ће их носити треба да одведу из рејона, али сама њихова израда Лилу већ води на „пут", иако се она до краја фабуле неће значајно удаљити од Напуља. У другом наврату, опет, служи се корпоралнијом реториком која делује натуралистички, иако је суштински у вези са радом на ципелама, радом на кожи, када се пита „да ли је [Лила] хтела да нас извуче из нас самих, да нам покида кожу и дâ нам неку нову, прикладну оној коју је она измислила" (272).

Моћ обуће да прикрије или открије истину о човеку и његовој стварности свој најпотпунији израз, по мишљењу неких теоретичара, стиче на екрану (Ezra, Wheatley 2020: 9). Отуда не изненађује што је у овом случају, за разлику од приказа Лилине измењене фотографије, ТВ серија ефектнија у постизању контраста између света рејона и света

[8] Лену постиже монохроматски ефекат у приказивању рејона када се и сама служи екфразом, упоредивши рејон са лоше развијеном фотографијом у новинама (Ferante 2018: 231).

ципела. Редитељ Саверијо Костанцо у првој сезони намерно се опредељује за претежно монохроматску палету боја у којој доминирају сива, плава и браон, док у другој сезони радије бира топлије и светлије тонове. Елиса Гамбаро промену палете тумачи као симболички прелаз јунакиња из детињства у рано зрело доба, у којем се свет протагонисткиња шири (Gambaro 2021: 221). У првој сезони, ипак, постоје два момента у којима боје оживљавају. Први је Еленин одлазак на Искију, који се поклапа са идејом о проширењу света протагонисткиње. Други је реновација продавнице ципела (в. Прилог 2). Сцену отвара кадар екстеријера земљаних боја који прекрива прашина, а затим се прелази у ентеријер препун разнобојних женских ципела, насталих на основу Лилиних скица. Контраст је, изражен филмским језиком, знатно упечатљивији него у роману.

Лили је опредељење да се бави ципелама у великој мери наметнуто. Родитељи јој забрањују да крене у више разреде и захтевају да почне да ради као испомоћ у обућарској радњи. Иако је њен отац врсни занатлија, он у ери масовне производње одбија да ствара оригиналне ципеле зато што верује да је у финансијском погледу то сулуд подухват. Лила пак, вероватно да би дала смисао ситуацији у којој се нашла, наводи брата Рина да, без обзира на очево неодобравање, започну кришом ноћу да праве пар својих ципела. Франко Галипи ово види као њихов покушај спасавања „уметности на рубу изумирања“ (Gallippi 2016: 114). Постоји, међутим, и друга димензија Лилине побуде/побуне: њен отац је отишао да ручно прави ципеле у жељи да се еманципује. Лилин креативни подухват такође је тежња за еманципацијом. Отуда се у критици *Моје генијалне пријатељице* ципела види као субверзија фројдосвког фетиша: она није више објект туђег задовољства, већ постаје израз Лилине креативне силине (Milkova 2020: 123), симбол еманципованог субјекта.

Пре него што се брат и сестра упусте у подухват израде ципела, Лила израђује скице:

> Били су то прелепи цртежи, нацртани на хартији на коцкице, богати појединостима, обојени врло прецизно, као да је имала прилику да разгледа такве ципеле изблиза у неком свету, паралелном с овим нашим, а затим их забележила на хартији. У ствари, она их је измислила у целости са свим појединостима, као што је чинила у основној школи када је цртала принцезе, тако да, иако су то биле најобичније ципеле, уопште нису личиле на оне које су се могле видети у рејону, па чак ни на глумицама из фотороманa.
>
> (Ferante 2018: 112)

Ово је други пут да се инсистира на оригиналности цртежа ципела, те да оне нису виђене ни у једном другом медијуму (књизи, филму). Потенцира се, дакле, да оне нису актуализоване екфразе постојећих

уметничких предмета иако делују као верна копија ципела из паралелног света. У том погледу можемо повезати Лилине скице са виђењем скице које Ива Драшкић Вићановић износи у својој студији о естетици недовршеног. Она, наиме, каже да је „скица резултат свесног напора ликовног уметника да ликовним средствима одреди суштину неког облика. Она по дефиницији (ако је добра, наравно) указује на само биће ствари" (Драшкић Вићановић 2010: 94). Као таква, скица нуди својеврсну „ликовно-онтолошку пречицу" ка суштини ствари и представља филозофско-ликовну редукцију на суштинско (95). Она је парадигма за финални уметнички продукт на начин на који је то *eidos* у Платоновој онтологији (97). У питању је, дакле, метафизичка пречица ка супстанцијалној форми, ка *eidos*-у (98). Паралелни свет о ком Лену говори може се управо схватити као платоновски свет идеја, те Лила подражава *eidos* ципеле на својим скицама, а финални уметнички продукт нужно се удаљава од њега. Изведена ципела отуда је метаекфраза: она је актуализација скице, која је цртеж идеје.

Лила истиче несавршености финалног модног предмета, али га без обзира на њих љубоморно чува од руку мушкараца, означивши их као ципеле *черуло* – оне ће носити њено име и када га сама више не буде носила. Пар мушких ципела величине 43 тако постају својеврстан двојник јунакиње, па мушкарци који се надмећу за њену руку морају се надметати и за овај пар ципела. Попут мушких Пепељуга, они се труде да уђу у број 43. Ципеле отуда опет делују као магични предмет из бајке, који овога пута доводи до заљубљивања. Лену и Кармела сањају како им, када би имале ципеле какве носи глумица у магазину, Ђино и Алфонсо не би могли одолети (Ferante 2018: 96). Сада се ситуација преокреће.

Први у Лилине ципеле покушава да уђе Марчело Солара. Ово је још једна инстанца у којој филмска техника маестрално користи средства која књижевни текст просто не поседује. Костанцо неретко наратив Елене Феранте разлаже и поставља у нови оквир тако што компонује кадрове унутар кадрова (Sarnelli 2020: 22). То са ликом Марчела чини у два наврата. Први је у шпици прве сезоне (в. Прилог 3), у којој видимо Марчела из унутрашњости продавнице како посматра ципеле у излогу. Исти кадар видећемо и у петој епизоди, овога пута из Марчелове перспективе (в. Прилог 4). Испрва запажамо ципеле у излогу, а онда се фокус кадра мења и преко њих у рефлексији стакла препознајемо Марчела. Кадар са шпице отуда приказује како Марчело изгледа из перспективе ципела, Лилиног двојника, док их нетремице посматра, а кадар из пете епизоде открива Марчелове амбиције да уместо Черуло на овом пару ципела, тј. Лили стоји Солара. Костанцо субверзивно изокреће феминистичко тумачење Стиљане Милкове, која тврди да излог функционише као и рам (што ћемо убрзо видети): излог и рам материјализују мушки поглед и уједно не дозвољавају женски (Milkova 2016: 171). У форми ТВ серије није само

Марчело посматрач излога, већ су и гледаоци његови посматрачи – он, иако изван излога, бива стављен у позицију објекта посматрања у чину у ком се излогу симболично отварају очи, те и он, као и Медуза, узвраћа поглед.

Нарочито је интересантна интерполација која постоји у ТВ серији. У седмој епизоди, када Лила пристане да се уда за Стефана Карачија, у обућарску радњу улази Марчелов отац, Силвио. Он узима у руке урамљену скицу чувеног пара ципела и још једном се у одблеску на стаклу преко њих види лик Соларе (в. Прилог 5). Сцена је дубоко симболична – иако се Лила неће удати за његовог сина, Соларе су је заувек обележиле и бдеће над њом као сенка. У роману је ово наговештено када Лила пристане да јој Силвио буде кум, али решење које постоји у ТВ серији, иако неверно роману, симболички је много потентније.

Стефано, пре него што ће испросити Лилу, не само да купује овај пар ципела, већ купује и Лилине скице. Прагматична личност[9] истиче се већ првом реченицом коју изговара пошто угледа скице: пита Елену да ли би купила такве ципеле. Ципеле су у Италији педесетих година коштале око 6 000 лира (Scarpellini 2019: 43), а Стефано их плаћа 25 000, док саме скице плаћа још 20 000 лира. Иако им цена може деловати превисоко, Стефано је спреман да дâ оволику суму новца зато што верује да је то, пре свега, добра инвестиција.

Као што смо наговестили, он Лилине скице урамљује. Критика се и овог момента дотакла у феминистичком кључу: чин урамљивања Лилиних скица не позиционира Лилу као уметницу у Стефановом схватању, већ упућује на то да је он третира истоветно са робом – објектом који се стиче и конзумира. Без обзира што је Стефанов гест могао произићи из љубави према Лили, он открива место жене у Стефановом свету. Када Лила пристане да буде његова вереница, он урамљивањем скица ставља печат као доказ о свом поседништву на њу и претвара је у своју креацију (Milkova 2016: 168). Урамљене цртеже окачиће на зидове продавнице током реновирања како би упућивале на циљ којем тежи. Оне за њега не представљају естетску одличност, већ ствар која гарантује зараду. Из истог разлога побуниће се када буде видео изведбу Лилиних скица (в. Прилог 6): он одступања од скица не критикује због мање естетске вредности и удаљавања од *eidos*-а, већ зато што мисли да такве ципеле имају мању шансу за продају. Овај кадар из ТВ серије може послужити и као метафорично упозорење за сваку адаптацију: актуализација екфразе

[9] Сличан предузетнички дух демонстрира и Микеле Солара у другом тому тетралогије када види измене Лилине фотографије у венчаници. Пошто ципеле на њој остају једине непромењене, он сматра да су све остале измене у функцији њиховог истицања, те одлична маркетиншка одлука. Он ипак има и смисла за естетику, те каже да када Лила ради нешто, она ради то „како уметност налаже“ (Ferante 2021a: 121).

никада не може бити истоветна првобитној „слици“, нарочито онда када долази до промене медијума, јер је реч о онтолошкој различитости. То, свакако, не значи да у новом медијуму објекат екфразе неће добити нове естетске квалитете, али ће нужно у процесу трансмедијације доћи до додавања или одузимања и отуда до одступања од „оригинала“.

Пошто Лила сазна да ће јој Силвио Солара бити кум на венчању, она одбија да се уда. Стефано јој тада долази са паром ципела од којих је све почело, које су „никада ношене, држане као скупоцено сведочанство њихове љубавне приче“ (Ferante 2018: 288). Још једном су визуелна средства била речитија од речи, те је ова сцена у ТВ серији изванредно изведена (в. Прилог 7). Вереници држе ципеле тако да нас подсете на младенце којима се везује пешкир око руку за време венчања, симболишући свету везу, доживотни уговор. Галипи и у роману чита овај моменат као уговор чије би кршење имало озбиљне последице. Отуда ће он, када Стефано изда Лилу и поклони ципеле Марчелу, у овом чину видети љубавну издају којом се Лила још једном поставља у позицију Дидоне (Gallippi 2016: 109). То може бити разлог због којег се Феранте радије опредељује за паралелу са Дидоном него Пенелопом – Пенелопа је симбол верности, а Стефанов чин јој је дијаметрално супротан.

Роман и ТВ серија завршавају се истоветно: на Лилином венчању се, упркос забрани, појављује Марчело у пару мушких ципела величине 43. Ципеле у медијуму покретне слике наводе редитеље да се служе крупним кадровима. Најчешће ови кадрови почињу приказом ципела, затим се вертикалним швенком камера креће уз тело и напослетку се зауставља на лицу (Ezra, Wheatley 2020: 9). У случају приказа Марчела ситуација је обрнута: Костанцо полази од лица, а задржава се на ципелама. Приказ надоле сугерише како су се ципеле нашле у вредносно ниском положају, те да су оне важније од особе која их носи.

До овог момента ципеле су били неношене, што је симболички важно: у њих је била уписана само личност њиховог творца јер су стваралац и ствар увек преплетени (Sampson 2020: 125). Ношење је, међутим, активни процес апропријације, измене и компромиса (5). Одевни предмет се ношењем персонализује и преплиће и са сопством које га носи (9). Отуда Марчелово ношење ципела више него ишта друго што су чинили мушкарци у тетралогији указује на поседовање Лиле и ступање у симболични брак са њом, против њене воље.

Елен Сампсон позива се на Барта и Бурдјеа када каже да су ципеле често виђене као симболи или метонимије: оне углавном упућују на нешто ван себе, те се у структуралистичким и семиотичким анализама моде ципеле разумевају као референт (49). Свако третирање ципеле као симболичког предмета дематеријализује их и претвара у објекат из маште, објекат без форме (57). Тако их можемо сагледавати, међутим,

само у књижевном тексту, где оне одиста немају чврсту форму, већ се „материјализују“ искључиво у имагинацији реципијента, нарочито ако су израз појмовне екфразе. Како је то и сама Елена Феранте закључила, у филмској или телевизијског верзији дела све ће добити аспект прецизности и сви ће добити конкретно тело. Ово неизбежно дефинисање сваког детаља дешава се ван сценарија, док књига мора да каска за тим, али је зато филм/серија израз само једне од могућих инкарнација романа (Ferrante 2019: 88). Екранизација је, дакле, вид „разлиставања“, тј. поништавања граница. *Smarginatura* је термин који се користи у индустрији штампе и дословно значи „уклањање маргина“, те се адаптација може сматрати трансмедијалном *smarginatura*-ом (Sarnelli 2020: 17) – разбијају се маргине на страницама романа и текст се претаче у аудио-визуелну форму, али, иронично, унутар ње он не губи облик, већ поприма чвршће и дефинисаније контуре. Ако је Елена (а овде мислимо и на нараторку и на списатељицу) својим писањем Лили наметнула облик, Костанцо је то адаптацијом учинио на још опипљивији начин, трансмедијалном *smarginatura*-ом укидајући „разлиставање“ јунакиње.

Закључак

ТВ серија *Моја генијална пријатељица* показала је да екфраза заиста, као што Милкова тврди, структурише кључне моменте унутар текста и тиме постаје доминантни визуелни троп тетралогије (Milkova 2016: 159). У серији је то донекле и истакнутије зато што, за разлику од романа у којим поглавља немају називе, свака епизода носи одређено име. Пета епизода прве сезоне и сама зове се „Ципеле“, а осма, насловљена „Обећање“, указује на обећање које Стефано даје полажући руке на ципеле, као што се то чини са светим књигама. Трећа епизода друге сезоне зове се „Брисање“, што упућује како на технику деколажа којом се Лила и Елена служе приликом измене фотографије са венчања, тако и на ефекат који посматрање измењене фотографије изазива у погледу посматрача.

Приклањајући се парадигми верности, Костанцо продужава трајање епизода како би гледаоцима омогућио уживање у суптилним кинематографским понављањима (Gambaro 2021: 213), што додатни акценат ставља и на сваку екфразу. Већина гледалаца отуда има утисак верног приказа, иако сâмо кинематографско окружење, заправо, не одговара ни једном реалном италијанском амбијенту. Оно ни не треба да буде актуализација стварности, већ актуализација књижевног текста који је само овлаш утемељен на сликама реалних амбијената. Појмовност књижевног текста се кроз кинематографску актуализацију нужно конкретизује, а анализом мотива из ТВ серије показали смо да се тиме некада долази и до успешнијег решења у односу на оно које се налази у књижевном тексту.

Упоредна анализа Напуљске тетралогије и ТВ серије *Моја генијална пријатељица* имала је за циљ да допринесе теорији адаптације, фокусирајући се на књижевно средство које је инхерентно визуелно – екфразу. Иако су текстуални и аудио-визуелни медијум онтолошки различити, екфраза служи као својеврсна метафизичка „пречица“ која омогућује трансмедијалну *smarginatura*-у.

Литература

Draškić Vićanović 2010: Iva Draškić Vićanović, *Non finito – prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Beograd: Čigoja.

Ezra, Wheatley 2020: Elizabeth Ezra, Catherine Wheatley, Introduction: foot notes, in: *Shoe Reels: The History and Philosophy of Footwear in Film*, E. Ezra, C. Wheatley (eds.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1-17.

Falkoff Rebecca, To Translate Is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US, *Public Book*, 3. 25. 2015, www.publicbooks.org/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrante-phenomenon-in-italy-and-the-us/ 2. 6. 2022.

Gallippi (2016): Franco Gallippi, Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City, in: *The Works of Elena Ferrante*. G. Russo Bularo, S. V. Love (eds.), New York: Palgrave Macmillan, 101-127.

Gambaro 2021: Elisa Gambaro, The TV Series *My Brilliant Friend*: Screen-shaping Ferrante's Storytelling for a Wider Audience, *MLN* vol. 136, book 1, 209-223.

Ghezzo, Teardo 2019: Flora Ghezzo, Sara Teardo, On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica geniale*, *MLN* vol. 134, book 1, 172-192.

Jovanović 2017: Irena Jovanović, Motiv lutke u delima Elene Ferante, *Genero* бр. 21, 19-42.

Hagstrum 1987: Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago; London: The University of Chicago Press.

Heffernan 1993: James A. W. Heffernan, *Museum of Words – the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago; London: The University of Chicago Press.

Hollander 1995: John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago; London: The University of Chicago Press.

Lalatović 2017: Jelena Lalatović, Napuljska tetralogija pod lupom feminističke naratologije, *Genero* бр. 21, 43-59.

Lucamante 2018: Stefania Lucamante, Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante, *Italica* vol. 95, book 1, 31-49.

Mičel 2007: W. J. T. Mičel, Ekfraza i drugost, *Ulaznica* br. 204-205, 173-201.

Milkova 2016: Stiliana Milkova, Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*, in: *The Works of Elena Ferrante*. G. Russo Bularo, S. V. Love (eds.), New York: Palgrave Macmillan, 159-182.

Milkova 2020: Stiliana Milkova, Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies, *gender/sexuality/italy* vol. 7, 92-102.

Milkova 2021: Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic.
Sampson 2016: Ellen Sampson, Dancing, Desire and Death: The Fairy Tale Shoe, in: *Fairy Tale Fashion*, S. Hill. et al. (eds.) New Haven: Yale University Press.
Sampson 2020: Ellen Sampson, *Worn: Footwear, Attachment and the Affects of Wear*, New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Visual Arts.
Sarnelli 2020: Laura Sarnelli, Women Crossing Borders. Elena Ferrante's Smarginature Across Media, *California Italian Studies* vol. 10, book 2, 1-26.
Scarpellini 2019: Emanuela Scarpellini, *Italian Fashion since 1945: A Cultural History*, Cham: Palgrave Macmillan.
Shulevitz, Judith, The Hypnotic Genius of Elena Ferrante: An epic from Italy about female friendship and fate, *The Atlantic*, October 2015, www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/ 2. 6. 2022.
Spitzer 1962: Leo Spitzer, The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar, in: *Essays on English and American Literature*, Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 67-97.
Šiler 1967: Fridrih Šiler, Pisma o estetskom vaspitanju, u: *O lepom*, prev. Strahinja Kostić, Beograd: Kultura, 118-220.
Van de Ven 2019: Inge Van de Ven, *Big Books in Times of Big Data*, Leiden: Leiden University Press.
Webb 2009: Ruth Webb, *Ekphrasis, Imaginationand Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate: Ashgate Publishing.
Wehling-Giorgi 2018: Katrin Wehling-Giorgi, Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold, *Women: A Cultural Review* vol. 30, book 1, 66-83.

Извори

Costanzo 2018: Saverio Costanzo, *L'amica geniale*, Rai, HBO.
Ferante 2018: Elena Ferante, *Moja genijalna prijateljica*, prev. Mirjana Ognjanović, Beograd: Booka.
Ferante 2021а: Elena Ferante, *Priča o novom prezimenu*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
Ferante 2021б: Elena Ferante, *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
Ferante 2021в: Elena Ferante, *Priča o izgubljenoj devojčici*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
Ferante 2021г: Elena Ferante, *Frantumalja*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
Ferrante 2012: Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma: Edizioni e/o.
Ferrante 2014: Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni e/o.
Ferrante 2019: Elena Ferrante, *Incidental Inventions*, trans. Ann Goldstein, Europa Editions.

EKPHRASIS IN THE NOVEL AND TV SERIES *MY BRILLIANT FRIEND*

S u m m a r y

This paper analyzes ekphrases, literary representations of visual representations (as famously defined by James Heffernan), in a novel tetralogy *My Brilliant Friend* written by the anonymous writer behind the pseudonym of Elena Ferrante, and the TV series of the same name in production of Rai/HBO and directed by Saverio Costanzo. The paper begins by outlining key moments in the theory of ekphrasis, especially those which have been used in the criticism of the Neapolitan Novels. In the forefront, we sum Mitchell's ideas about the gender economics of ekphrasis, which have been very popular within feminist readings of Ferrante's work. Those critics who approach the Neapolitan Novels from this perspective do so by focusing primarily on modifications that Lila and Lenu made to Lila's wedding photograph. The process of *smarginatura*, dissolving of boundaries, serves to disrupt the masculine narrative form which ekphrasis has traditionally been, by returning the object of the work of art and its gaze back to the artist. Freudian fetish thus stops being objectified but rather becomes an emblem of the emancipated female subject. This is especially true when it comes to the central problem of this paper – the representation of men's shoes that Lila made. This is a highly neglected motif in criticism of the saga's first part, *My Brilliant Friend*, even though it is its central motif. That is the reason why this paper primarily focuses on shoes and their development from sketches to the final (artistic) product. Given the fact that this is a notional ekphrasis, that is an ekphrasis which does not have a foundation in a real work of art, the consequences of transmission of such an ekphrasis are questioned in particular. In this process a representation that only existed as a textual form beforehand now obtains a palpable visual shape. By juxtaposing ekphrases in the novels and the TV series, these mediums' ontological differences and their individual strengths are also pointed out. Therefore this paper tends to offer a hermeneutic contribution to Ferrante studies, as well as an example of the use of the theory of ekphrasis and adaptation in a concrete work of art.

Key words: ekphrasis, *My Brilliant Friend*, transmediation, adaptation

Прилози

Прилог 1. Кадар из треће епизоде друге сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Брисање“.

Прилог 2. Узастопни кадрови с почетка осме епизоде
прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Обећање“.

Прилог 3. Кадар из шпице прве сезоне *Моје генијалне пријатељице* који представља Марчела Солару.

Прилог 4. Промена фокуса у кадру из пете епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Ципеле".

Прилог 5. Кадар из седме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Вереници“.

Прилог 6. Кадар из осме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Обећање“.

Прилог 7. Кадар из осме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Обећање“.

Михајло И. Стаменковић[1*]
Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студент докторских студија
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студент докторских студија

КА ТЕОРИЈСКО-СТВАРАЛАЧКОМ СУСРЕТУ НИКОЛАЈА ХАРТМАНА И ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

Циљ овог истраживања огледа се у успостављању визије делимичног подударања четворочланих архитектура код Вилијама Блејка (William Blake) и Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann). Наиме, оно што се уз поштовање епохалних и позиционих разлика, првог као уметника, а другог као естетичара, да наћи код обојице – одговарајуће архитектуре поретка битка, људских психосоматских моћи и система уметности – показује донекле подударну четворострукост. То је врста подударања која се за благонаклону свест појављује једино из даљине, јер оно је слабо тј. неоковано подударање. Подударање видљиво са висине, из дубине. Овај рад фигурира и као својеврсна преамбула нашим претходним применама Хартманових стратификација естетских предмета песничке и ликовне уметности на Блејков поетско-пластични хибрид. У његовом резултату указујемо на древну јудеохришћанску егзегезу као на могућу заједничку нит дотичних архитектура код обојице. Налазимо да је венчавање Хартмана и Блејка – на основу даље „породичне сличности" њихових система и теорија стваралаштва – могуће једино као унија којом се чува егзистенцијална различитост. Можда тек онако како се ентитети стапају у сноликој машти. Тим пре што се у индивидуалним системима Хартмана и Блејка право уметничко виђење – перцепција другог реда, као сам стваралачки чин слободе – отвара управо кроз вратнице свима заједничке имагинације, која, усупрот тој својој универзалној заједничкости, функционише као стално друкчији беспролазни пролаз саме егзистенције сваког човека понаособ.

Кључне речи: имагинација, четвороструко виђење, четири слоја, систем уметности, анагогија

[1*] *Контакт подаци*: stamenkovicmihajlo151@gmail.com

1. Виђење киселином

> [F]irst the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.
>
> (Blake 1906: 25–26)

Inferno Француске револуције, па миленијум слободе. С тим што треба бити врло опрезан спрам дословног тумачења Блејковог „утопизма", како у назначеном „следу" догађаја тако и у сваком временском следу. Блејк познаје различита поимања времена (и простора), а за њега је битније оно које надилази уобичајену статичку, линеарну представу времена, тј. пресудно је „имагинативно" време које суштински одудара од темпоралних (и спацијалних) параметара просто утопистичке литературе. Блејково имагинативно време је флексибилно и уметнички бива савијано од стране магова културне историје; оно улази у склоп двоструке противречности, тј. оно је само флексибилно а резистентно, док је земаљско време схваћено као нешто хаотично а механички уређено (уп. June 2015: 6, 35–36):

> To live the past again is Satanic, while living the past forward is visionary. […] being unable to choose his own past, one still always have the choice of whether to be immersed in the eternal hell of repetition or to be liberated into eternity. […] From a truly eternal perspective, all events happen simultaneously and all space is the same infinite space.

То је уједно разлог с којег се овде не бавим социополитичком херменеутиком Блејковог стваралаштва, упркос томе што је Блејк иначе захвалан и захвалнији за такав тип егзегезе, односно уопште за егзегезу. Нека би се тај аспект радије сам од себе евентуално појавио у наспрам Хартмана релевантном амалгаму Блејковог стваралаштва, стваралачке методологије и уметничке технике. Вредно је оно што се у назначеном оквиру само од себе појављује за виђење, односно за перцепцију вишег реда и редова. Ма колико дубоко нешто лежало унутар „позадине" (*Hintergrund*) уметничког дела, илити у начину његовог извођења, то не значи ништа ако је недовољно транспарентна његова телесна пут, тј. ако је за то непрозиран његов „предњи план" (*Vordergrund*) или неки од средњих слојева. Таква је осовина Хартманове естетичке терминологије и такав сиже његовог приступа. Блејк, пак, насупрот сваке транспаренције смишљено обитава у глувој тами иза светског пожара, и тако, с намерним опскуритетом, зачиње ова проза.

Прилог 1 приказује пример Блејковог мултимедијалног дизајна. Блејкова иновативна техника рељефног гравирања тј. илуминиране штампе настала је као научно-технолошка надградња средњовековних илуминираних рукописа. Заједнички негатив песме и слике исписује се антикорозивним средством директно на површину бакарне плочице, која се провлачи кроз киселину, те се нагризањем, издубљивањем необележених делова метала, уздижу пројекцијски слојеви, који, премазани мастилом, остављају отисак на папирној равни будућих страница илуминиране књиге (уп. Стаменковић 2020).

Као што се да видети, (ал)хемијска природа Блејковог граверског поступка и позива јесте паклена и насилна – јер тако се рађа у лепоти ако се држи почело супротности. Блејка у његовим стиховима налазимо надвијеног изнад блештаве површине бакарне плоче, у којој себе огледа као моћни враг, где ватром киселине, која овде нагриза аутопортрет самог чина гравирања, скида површинске слојеве како са „мртве“ физичке материје, тако и са живе, душевне, духовне катаракте људско-божанске перцепције, све не би ли се појавио баш бескрај сам:

> When I came home, on the abyss of the five senses, where a flat-sided steep frowns over the present world, I saw a mighty Devil folded in black clouds hovering on the sides of the rock; with corroding fires he wrote the following sentence now perceived by the minds of men, and read by them on earth: –
> 'How do you know but every bird that cuts the airy way
> Is an immense world of delight, closed by your senses five?'
>
> (Blake 1906: 11–12)

Посебно је питање колико су штампарске измаглице пенушавог сношаја, између агенса и радне материјалне површине, биле директно психотропно инспиративне. Сам Блејк, пак, тврди да почиње имати визије још у раном детињству. С друге друге стране, *Дорси* (The Doors) су према дотичном наводу о „вратима перцепције“ и добили име. Ту је Хаксли (Aldous Huxley) посредовао на Блејковом трагу, а један је цео црвен пламен-прамен тако настројене субкултуре, „чистио врата перцепције“ на металу мућевитих неуронских коловоза, употребом друкчије врсте синтетичке киселине, те за себе налазио посебан вид, посебну визију халуциногеног излаза у (ванграматички) инфинитив. Данас то, скупа са сличним супстанцама, чини члан низа роба у служби индустрије и тржишта „забаве“, са циљем и постигнућем тога да се промишљај, машта, пробој и свака револуција угуше и пре сваке помисли о њиховом стварном заметању. Но, сви ти засебни родови светске књижевности, уметности и „културе“, различито су огрезли у глобалистичко-капиталистичку патологију – њих пратити даље представља опасност од дигресије, наркофилије и суицида.

У Стаменковић (2020, 2021) истраживао сам последице примене онтичко-естетског раслојавања на Блејков особен уметнички спој слике и речи, односно разматрао сам интеракције екстрахованих слојева. Истраживање које овде спроводим мотивисано је том претходном применом Хартманове феноменолошке естетичке методе на ограничен узорак из Блејковог стваралаштва. Циљ овог рада, сходно томе, састоји се у пројектовању условне, делимичне конвергенције између њихових приступа и резултата. За његово остварење потребно је стећи подробнији увид у Блејкову визију перцепције и светова њоме раслојених (поглавље 2), затим утврдити начин на који њих двојица у значајним моментима слојевито конвергирају (поглавље 2 и 3) и напослетку указати на могући заједнички именитељ те конвергенције (поглавље 3).

У овом поглављу неопходно је најпре у најкраћем изложити резултате моја два (изнад поменута) претходна истраживања, при чему је релевантан удео изложеног Хартмановог учења пре свега ослоњен у његовој *Естетици* (2004).

На исечку Блејковог корозивног стваралаштва датом у Прилогу 1 могу се, дакле, на Хартмановом трагу разликовати слојеви реалног предњег плана и иреалне позадине, а друга се потом даље раслојава по сопственом закону. Предњи план се посматра као уметнички успешно обликован ако је транспарентан за слојевито појављивање даљих хетерогених, дубинских садржаја.

По Хартману, оно естетски главно у уметностима јесте приказивање помоћу појавног односа (*Erscheinungsverhältnis*) који се креће у низу слојева. Слојеви естетског предмета принципијелно прате онтичке слојеве опште категоријалне анализе (в. Прилог 2–4). Естетски предмет показује иста четири онтичка слоја као и структура реално постојећег света: чулна ствар, живот, душа, духовни свет. С тим што је у одговарајућим естетским пројекцијама сваки од онтичких слојева даље разложен у особене естетске слојеве, и то врло различито у различитим уметностима. Хартман дели позадинске слојеве на спољашње и унутрашње. Сходно датој уметности, односно врсти материје у којој се врши обликовање, долази до варијабилног распоређивања спољашњих слојева позадине естетског предмета међу општим онтичким слојевима, те Прилогу 2 приказујем сложене односе тих слојева у случају приказивачких уметности, тј. песничке и ликовне уметности.

Хартман унутрашње слојеве позадине дели на средње и крајње. Сходно датој уметности, долази до варијабилног распоређивања средњих слојева позадине естетског предмета међу општим онтичким слојевима, као што сам приказао у Прилогу 3. Док, као што је то илустровано у Прилогу 4 у случају приказивачких уметности, напослетку наступа потпуни идентитет крајњих унутрашњих слојева естетског предмета

сваког врхунског уметничког дела – без обзира на род уметности. Према томе, сва слојевита изградња у оквиру појавног односа важи и за неприказивачке уметности (које немају сиже):

> [у музици] U spoljnim slojevima se vrlo brzo dostiže granica onoga što se akustički [тј. чулно-физички] odjednom može čuti; s one strane te granice gomilaju se, zatim, veće muzičke jedinice, koje kao takve nisu više čulno date. Tek iza toga pojavljuje se dalji poredak slojeva druge vrste, među kojima duševno daleko preteže; ali ni tu ne nedostaje sloj života, kao ni sloj duhovnoga, koji se dalje razlaže. Tu, u unutrašnjim slojevima, lako se može prepoznati ontički poredak slojeva, ali ne tako lako u spoljašnjim slojevima. Razlog za ovo drugo je u tome što se oblikovanje vrši u sasvim drugačijoj materiji – i bez pretenzije na prikazivanje. Mutatis mutandis isto važi i za arhitekturu, gde je heterogenost još grublja. Opšti slojevi bića sveta nisu svuda tako lako prepoznatljivi kao u pesništvu, ali u celini oni se ipak mogu identifikovati. Najviše se još kolebaju i odstupaju slojevi prednjeg plana, koji upravo stoje tako jako pod zakonom estetske materije, da ontički osnovni zakon slojeva iščezava iza njihove osobenosti.
>
> (Hartman 2004: 434)

Посебно бих, пак, овде истакао архитектуру. На основу структура и садржаја Прилога 2–4 налазим да је, код Хартмана, у свакој успелој уметности увек суштински на делу управо изградња тј. архитектура уметничког дела као естетског предмета. Сва велика уметност се, као степенаста грађевина слојева, уздиже ка идентитету најдубљих слојева идејног, опште људског – по Хартману се у позадини људске суштине увек налази оно морално-метафизичко Нешто. То тумачим као Хартманову анагошку верзију архитектонског пројекта Блејкове Науке изградње јединства све успеле и велике уметности, о којој ће више речи бити у наредном поглављу.

Након приступног сажимања резултата претходних истраживања Хартман у текућем контексту све више делује као особена, феноменолошка киселина, која на дотичном колажу, унутар мундијалне мандале уметности, као каква некорозивна (мета)есенција (сирће или суштина?), као линкејски поглед пун љубави и духа, без икаквог реалног изједања, пролази кроз чулно-опажајне површинске слојеве уметничких предмета и, посредством предметних међуслојева, долази до највиших метафизичких седимената, који се појављују у најдубљој позадини свих претходних ступњева. Његов учинак делује легитимно и мирољубиво: заснован је на законима нанизане фундираности и транспарентности слојева. Притом нема сврхе, смисла, слуха уметнику или естетичару пребацивати због метафизике „највише дубине“. Њихов се посао и огледа у томе да – унутар саме животне чулности – учине да се за перцепцију другог реда појави оно натчулно, вечно, бесконачно. Поготову ако је естетичар међу уметницима

Блејк, а уметник међу естетичарима Хартман. Такав је мој правац њиховог спајања, скупа са оријентацијама које њих уједно и деле: стапа се посебан „рај“ естетичко-аналитичке рецепције са њему саобразним „паклом“ стваралачке имагинације. Ипак за Блејка сва аналитика припада анђелима, с тим што је то код њега мишљено као нужност и осуда:

> [I] in my hand brought the skeleton of a body, which in the mill was Aristotle's Analytics. So the Angel said: 'Thy phantasy has imposed upon me, and thou oughtest to be ashamed.' I answered: 'We impose on one another, and it is but lost time to converse with you whose works are only Analytics.' Opposition is true Friendship. I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning.
>
> (Blake 1906: 37)

Пратећи Блејкове паклене кораке спајам га с Хартманом – али то значи са неумитним супротстављањем. Тако ми изгледа да је код Блејка сложена устројеност физичко-материјалних телеса сачињена као бескрајно мноштво корица душе. Тела сама, и „мртва“ и „жива“, коре су душе, тј. својеврсни предњи планови.

> 1. Man has no Body distinct from his Soul. For that called Body is a portion of Soul discerned by the five senses, the chief inlets of Soul in this age.
> 2. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
> 3. Energy is Eternal Delight. Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place and governs the unwilling.
>
> (Blake 1906: 8–9)

Оваква места уједно садрже и назначено супротстављање. На трагу те опозиције, пак, последњи навод илуминира језгро оног што Драинац (1999: 52) подвлачи у *Истини о песништву*, са посебно занимљивим опонирањем Ничеа (Friedrich Nietzsche):

> Поетско визионарство, то је када човек без гњурачког звона сиђе у сопствене дубине, – у дубине ствари и људи, где су сви хоризонти бели као стакло. Сви цветови извучени одатле постају храна као ваздух. Они који су измислили практичне философске системе, ти још нису објаснили философију. Тако је и са песништвом: они који су свели поезију на блебетање о пролазним људским радњама, ти су и најдаље од праве поезије. Права поезија се апсолутно не може замислити без изједначења са вечношћу. Сора каже да се 'Ниче с муком испео на једну планину, на врху које се Блејк игра'. Вилијем Блејк, тај 'луди енглески гравер' и највећи

> песник света, 'изјављивао је да су његове књиге диктирали духови, да је он само понављао њихове речи, и да је само писао за њих'.
>
> Драинац (1999: 52)

Међутим, и за Блејка и за Хартмана пресудно је исто: права, продорна (рендген) перцепција, опажање вишег реда и редова. Перцепција која прозире у стратосфере испод кожа свих (уметничких) бића света и изнад свих опажаја чула свакодневице. Перцепција која ломи корице насушних хлебова и пита о суштинској истини.

2. Блејкова визија уметничке визије

Блејк устима старозаветног пророка објављује да први принцип перцепције јесте „поетски геније". Његовом вођењу Блејк се цео препушта, а поима га доста широко:

> Then Ezekiel said: 'The philosophy of the East taught the first principles of human perception; some nations held one principle for the origin, and some another. We of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle, and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests and Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods would at last be proved to originate in ours, and to be the tributaries of the Poetic Genius […]'
>
> (Blake 1906: 23)

Поетски геније се стога одређује као општељудска „способност сагледавања вечитог космичког духовног света као делујућег унутар самог материјалног света" (Blake 2000: 194).[2] То је у резонанци с Хартмановим односом појављивања. Поетског генија овде схватам и као доживотно и вечно, пратеће и саветодавно, присуство божанског духа, као у латинског *genius* или хеленског *δαίμων*. Може се рећи да Блејк тиме процењује властиту особеност, каналишући унутрашњег поетско-ликовног Сократа:

> I find more and more that my Style of Designing is a Species by itself, and in this which I send you have been compell'd by my Genius or Angel to follow where he led; if I were to act otherwise it would not fulfil the purpose for which I alone live.
>
> (Blake 2000: ix)

У мери у којој човек од духа који визије има такође и гласове чује – најприродније место речима песме јесте унутар сликарског дела. То је магијска формула Блејковог стваралаштва, његов *sui generis* „стил дизајнирања". Блејк слива легуру имагинације и енергије у калуп за израду

[2] Из напомене Вудкока (Bruce Woodcock), приређивача дотичног избора Блејкових песма.

кључа визионарског и стваралачког ослобађања: имагинација сузбија штетна дејства ограничене свести, машта се супротставља доминацији коју разум остварује путем „окова скованих за ум“ илити „окова што патворе дух“, опонира тиранији закона што утерују сужени назор на живот (уп. Blake 2000: xiii). Блејкову омиљену критичко-песничку фигуру, *mind-forged manacles*, овде схватам као окове које разум кује за ум/дух/машту, да би тако оковани ум свуда потурао као потпуно веродостојну кривотворену духовну монету – као ментално јемство ропства.

Такође у стиховима, Блејк пружа егземплар и експликацију сопствене четвороструке визионарске перцептивне моћи:

> Now I a fourfold vision see,
> And a fourfold vision is given to me;
> 'Tis fourfold in my supreme delight,
> And threefold in soft Beulah's night,
> And twofold always. – May God us keep
> From single vision, and Newton's sleep!
> (Blake 2000: 148)

Чланове тако раслојене перцепције изложени су у врсти „Ступњеви или редови перцепције“ табеле у оквиру Прилога 5. Визија првог слоја и реда, *single vision* или „Њутнов починак“, јесте чулна перцепција стварности као чисто материјалног процеса, која (се) исцрпљује у емпиризму/рационализму; *дупло виђење* укључује симултано сагледавање света, и телесним оком, и унутрашњим очима имагинације; *троструко виђење* на претходном даље гради и надодаје телесну свесност осталих чула, сексуалности, инстинкта, итд.; *четворострука визија* досеже космички ниво пророчког барда, који господари над све три димензије времена, спајајући их у јединствен опажај свеукупне повести као сценско-јуридичког извођења вечите борбе између енергија живота и рестриктивних сила смрти (уп. Blake 2000: xiii; Marsh 2012: 17). Држимо да опажај то јесте саме духовне драме јестања, начелно саобразно Хартмановом аршину.

Разуме се да то код Блејка није дискурзивно разрађена теорија, него више неко созерцање суштински припадно сухом енергичком заносу. Једино „систем“ стваралачког ентузијазма, у ритму фриза јарчеве фруле кроз коју дахће песма жудње за вечним животом – као сва слика, реч, музика и грађевина свега. Код Блејка ни појава система није без противречности:

> [Блејк описује своју поему *Milton*:] 'Allegory address'd to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry'. [а Вудкок наставља:] Obscurity was not a problem for Blake, since demand for explanation was a criterion of the rational mind: read with visionary imagination, his poems would be transparently

> clear. He felt that his mythic method was absolutely necessary if he was to be an individual artist: as the representative of imagination, Los, grandly asserts in Jerusalem [Блејкова поема],
>
> 'I must Create a System, or be enslav'd by another Man's;
> I will not Reason and Compare: my business is to Create'.
>
> (Blake 2000: xvi)

Што се Блејковог двоструког односно вишеструког виђења компаративно тиче, Хартман често слично говори о унутрашњем погледу, односно о чулном опажају (перцепцији) и вишим облицима опажаја.[3] Блејково дупло виђење представља такође прелазни темељ дубинске надградње, која сеже све до потпуно изграђене четворострукости, којом се обухвата укупност свих ступњева искуства, укључујући сексуално и космичко. Држим да двоструко виђење фигурира као доминанта песничке уметности, док је једнострано виђење једнострукости, које сагледава базични предњи план,[4] пуко материјално виђење телесних очију, тесно повезано са сцијентистичким рационализмом и лимитираном перцепцијом, премда оно чини и полазну/обликовну доминанту сликарства. Троструко виђење, као сигнатура, онда припада музици; оно отпочиње у *Beulah*, у царству отварања чвасти телесне свесности осталих чула, а тиме и слуха. На концу осет додир треба да је бесконачан, као и код Аристотела (уп. June 2015: 93–94), а нарочито са монументалном архитектуром. При томе и Хартмана вазда затичемо у зидању вавилонских кула близнакиња – битка и уметности. Стога одговарајућа Блејкова места читам наглашено у сусрет Хартмановом естетичко-онтолошком раслојавању, указујући на садржински донекле сличну четворочлану раслојеност, односно на сличне четворочлане архитектуре уметности.

Назначени Блејкови слојеви и редови перцепције одговарају, дакле, њима издвојеним онтичким регијама естетски перципираног бића, а те регије су изложене у врсти светова (односно ступњева искуства јединственог света) табеле дате у Прилогу 5. Четири света или ступња припадају Блејковом систему (уп. June 2015: 9, 10):

[3] На тој линији в. (Hartman 2004: 120–121, 130, 189, 193, 205, 209, 437) о чулном опажају и вишим облицима опажаја, другом опажају, карактеру естетског погледа, идеалном погледу, чулном виђењу и боји, посредованом вишем погледу, сликарском пулсу чулног виђења.

[4] Предњи план у свакој од уметности која реално или иреално доспева у визуелни медиј, тј. у праву или тек у појављујућу опажајност. Уп. (Stamenković 2020: 302): „У ефекту, управо рељефним паралелизмом између таквих предњих планова (реални првог, а онај иреални другог) слике и песме постиже се само Блејково *дупло виђење*: здружена двострука визија спољашњег телесног ока и унутрашњег ока маште. Где реалном предњем плану слике одговара једностраност чулно-материјалног *једноструког виђења*, док се са првим слојем позадине песме отвара и први корак у Блејкову перцепцију вишег реда. А потоњим се 'виђењем', управо, 'иста' 'ствар' не само истовремено види као иста и различита већ и (као) истовремено на мноштво различитих начина различита."

Ulro је најнижи ниво појединачности и појединца, као безнадежно изолованог у властитости непрестане рефлексије сећања на остварене перцепције, односно домен непрестаних генерализација и апстракција таквих сећања. То је Блејков Пакао. Као свет од пуког чула и тела одговара Хартмановом физичко-материјалном онтичко-естетском слоју.

Generation, заједнички свет, произвођење као рађање, као свет пада, односно свет поделе на субјект и објект, организам и околину, одговара ступњу (индивидуалног и групног) живота – а то ће рећи Хартмановом органском слоју. *Beulah* – у старозаветном контексту значи „венчани"/ „married" – као однос родне груде према њеном народу. „Женствено" царство љубави, које пружа благ и угодан починак синовима Едена. Еквилибријум истине свих супротности, које је уједно стога, као место савршенства из свачијег надања, неизбежно конотирано заблудом и монотонијом. Регија која је повезана са сексуалношћу и чини тек капију уласка у *Eden*. Одговара Хартмановом слоју душевности, као што души припада рај.

Eden, највиши/најдубљи слој, није стапање оних који воле и оних који су вољени, већ јединство творца и створења, енергије и форме, уделотворавања и облика – дејствовање без престанка. У њему „зло" још је опстоји у динамичко-контрарној равнотежи с „добрим". *Eden* се осваја и држи једино менталним бојем без престанка, сталним пробијањем кроз логику супротности, упорним саживљавањем са оним што се доима као неподношљиво.[5] *Eden*, *Eternity*, *Imagination* и *Heaven*, синонимни су у Блејковим илуминираним књигама. То, пак, одговара Хартмановом духовном онтичко-естетском слоју.

[5] Занимљиво нам је како Блејков хришћански старт, преко (нео)платонистичких примеса, завршава тако блиско *chán*-будизму. Уп. (Mumon 1980: 9–10): „Да би се изучио зен морају се прећи препреке које су поставили стари учитељи. Просветљење долази онда када су сви мисаони путеви затворени. Ако се препреке не прећу и мисаони путеви нису затворени, онда сте као дух запетљан у коров и травуљину. Шта је, дакле, та препрека? Управо ова реч 'Му' [која, између осталог, значи и 'ништа'], која је у ствари улаз у зен, и зато се ова књига зове 'Непролазни пролаз'. [...] Ако желите [да прођете кроз такав пролаз], онда морате да усредсредите цело тело, свих три стотине и шездесет костију и осамдесетчетири хиљада пора, на питање: шта је *Му*? Мислите на њега и дању и ноћу. Не сматрајте га обичним одрицањем; не сматрајте га ништавилом, супротношћу постојања. Све док се не осетите као да сте прогутали усијану гвоздену куглу коју, ни уз највећи напор, не можете да испљунете. Тада ће сва ваша ранија, бескорисна и погрешна знања ишчезнути. После извесног времена, као воћка која зри, ваша субјективност и објективност природно ће се сјединити. Знаћете то, али само за себе; као неми човек који је уснуо сан који не може никоме да исприча. Када доспете у то стање, моћи ћете да затресете небо и заљуљате земљу. [...] Чак и ако се нађете на прагу живота и смрти, бићете слободни. Бићете свој господар на свих шест стаза постојања и у сва четири облика живота." *Четири* облика живота...

Четворостепене лествице перцепције и перципираних регија бића паралелне су међу собом, али и са четвороструким раслојавањем фундаменталних психосоматских моћи човека, код Блејка поетски митологизованих у виду четири *Zoa*, те приказаних у врсти психосоматских диспозиција табеле Прилога 5. *Tharmas* је отелотворење телесних чула, *Urizen* разума, *Luvah* љубави-страсти, а *Urthona* имагинације-мудрости. Сваки члан/ступањ из себе одаје по једну еманацију, сопственог женског парњака и сваки поседује по једну неименовану мушку утвару, односно саможиви део подељене личности пада који би да загосподари целином. *Eden* се, пак, задобија када *Zoa* и њихове еманације несебично коегзистирају у хармонији. Четири *Zoa* обитавају у сваком човеку. Блејкова визија искупљеног човечанства тиче се поновног обједињења моћи чулности, мишљења, осећања и интуиције управо *у* датом човеку, у појединцу који, пролазећи кроз „светско јаје" (в. Прилог 6), коначно стиче бесконачну четвороструку визију у чину екстатичног развејавања ланаца и стега „вегетативног ока".

И Блејков појам имагинације подлеже сличном четвороструком инклузивном раслојавању, саобразном четворospратној визији реалности. Најниже стоји немаштовита перцепција будале, једнострано виђење. Потом следи маштовита перцепција дуплог виђења, а затим стваралачка имагинација. На концу блиста свеобухватно „Тело Маште", као највиша заједница ствараоца и створеног (в. June 2015: 96). Блејк у *Милтону* изричито тврди да машта није некакво стање, већ људска егзистенција као таква.

Све у свему, свуда је на делу приметна делу итерација четворострукости целине, односно методска изграђеност „система". Блејк жели Истинском Науком, тј. управо Архитектуром – као науком која није „дрво смрти", већ сама уметност изградње – да збаци лажну науку Бекона, Лока и Њутна:

> But in Eternity the Four Arts: Poetry, Painting, Music,
> And Architecture which is Science: are the Four Faces of Man.
> Not so in Time & Space: there Three are shut out, and only
> Science remains thro Mercy: & by means of Science, the Three
> Become apparent in Time & Space, in the Three Professions
> Poetry in Religion: Music, Law: Painting, in Physics & Surgery:
> That Man may live upon Earth till the time of his awaking,
> And from these Three, Science derives every Occupation of Men.
>
> (Blake, 1907: 24)

У вечности, четири уметности само су лица истог Човека, лица човечанства. А то читам као да одговара назначеном Хартмановом утврђивању конвергенције и крајњег идентитета разнородних

уметничких дела у њиховим естетско-појавним идеалним тј. идејним слојевима општељудског.

Наука као таква, као сама уметност изградње, припада бесконачном пољу отворених могућности и тим прираштајем шири плућа човечије креативности низ небројано друмова спознајног испитивања (уп. June 2015: 85). Предлажем следеће читање Блејкове Истинске Науке, као Архитектуре (и у основном и у изведеном смислу речи). Била би то и архитектура као уметност самог Научног система знања. Ако бих правио алузије назвао бих је архитектоником чисте имагинације. Блејкове илуминиране књиге онда би фигурирале као инстанце архитектуре практичке имагинације. Архитектура као Наука уметности треба да извуче остале уметности из стања Пада, из стања (рас)Пада, те да их собом обједини. Таква Наука-Архитектура заправо је уметност уметности. Блејкова илуминирана књига себе тиме представља као материјализацију Науке-Архитектуре, којом се читаоцу пружају конкретна средства постигнућа четвороструке визије, односно спасења (уп. June 2015: 86). Научна изградња Блејковог стваралаштва подразумева стога етажну технологију градње илуминиране књиге, при чему таква књига уједно чини и последњи ступањ, тј. архитектуру у ужем смислу, и све-садржатељство претходних ступњева музике, поезије и сликарства: рељефно гравирање, у бакру киселином, музикалних речи и слика, штампање мастилима на хартији, ручно бојење и коричење. Ако уопште узмем, дакле, Архитектура као Наука уметности представља варијабилну архитектонику сваке истински стваралачке имагинације, а то ће рећи, у највишем, мултиверзумску анатомију Тела Маште.

Блејкову Архитектуру, према томе, у Прилогу 5 табеларно организујем и излажем као систем посуновраћене или рекурзивне основаности, фундираности, носивости – а тиме и, макар мистичке, транспарентности. Архитектура тако чини и целину матрице, тј. укупност квадратне решетке, и уједно у њој, тј. у себи, она фигурира као највиши, завршни, почетни део/ступањ: у ступњу архитектуре, у 16., четири на квадрат, квадрату матрице, као последњем и првом моменту научне изградње уметности, вечно се понавља целокупна архитектонска структура система. Ступњем архитектуре захвата се и њена властита укупна структуралност, те моменат архитектуре уједно чини довршетак, понављање, почетак и идеју целине. Бескрајно кретање у себи врхунске хомеомерије или савршене монаде. Архитектура фракталне итерације.

Овакав појам архитектуре собом обухвата однос сликарства, поезије и музике, тј. идентитет свих врхунских уметничких дела без обзира на род уметности коме припадају. Као код Хартмана. За Блејка су уметности једно те исто у вечности, а то ће рећи: у идеалном, идејном, општељудском (као код Хартмана). Као такве оне чине апсолутни *Ungrund* идентитет, односно додатни, могући прикључак ка Шелингу (Friedrich W. J. Schelling).

> As a true Poet, Blake must have been well aware of how the act of creation ought to be one which encompasses writing, music, and image – the three aspects corresponding to naming, breaths, and forms as stated by Emerson, 'The condition of true naming, on the poet's part, is his resigning himself to the divine aura which breathes through forms, and accompanying that.' The question of hierarchy among these three elements will yield no answer, since despite their difference in terminology and in human conception, they are essentially one and the same in eternity.
>
> (June 2015: 89)

3. Блејк-Хартман идентитет у разлици

У претходном поглављу, дакле, установио сам да испитиваним корелативним односом владају врло сличне и карактеристичне четворочлане архитектуре. При том Блејк свесно, намерно, романтичарски митологизује, а Хартман демистификује применом феноменолошке редукције и анализе. Ја бих, пак, на основу даљег праћења дотичних корелација, предложио да архитектуре обојице, свака на свој начин, чине наставке једног типа и низа – оног коме припада и традиција средњовековне и ренесансне егзегезе. Корелације (заједно с Дантеовом илустрацијом), које оним претходно успостављеним додајем у овом поглављу, сумиране су у Прилогу 7.

Поједини истраживачи Блејковог дела налазе да библијска тема пада и искупљења чини црвену нит која прожима целину његовог опуса: наговештена је у *Songs of Innocence and of Experience*, сатирички поправљена и изоштрена у *The Marriage of Heaven and Hell*, симболички испробана у мањим пророчанствима, до краја скицирана у *The Four Zoas*, извршена у поемама *Milton* и *Jerusalem* (Jose 2017: 60-61).

> Using his interpretation of the Bible from Genesis to Revelation as a mode, he [Блејк] looks back to man's origin as to a garden newly planted and sown, and forward to his consummation as to a city 'prepared as a bride adorned for her husband' (Rev. xxi:2). According to the four-fold method of interpreting scripture, Jerusalem is literally the earthly city, allegorically the body of the faithful, *morally* the believer, and *anagogically* the heavenly city of the Redeemed.
>
> (Jose 2017: 60–61)

Овде ваља обратити посебну пажњу на анагошко тумачење – тумачење у смислу духовног уздигнућа и уздигнућа ка духовном. Дотични успон навише у дубину духа доминира и код Блејка и код Хартмана. Осим тога Хартманов онтички слој душевног, и то као слој душевног у оквиру естетског предмета датог уметничког дела, јесте управо слој моралног обликовања. Овде је присутна и дословност као код Хартмановог физичко-материјалног предњег плана, који припада првом онтичком слоју.

А збирно је заједничка и привржености односу појављивања – невидљивог кроз видљиво, ирealног у реалном. Илустративан је пример Хуга од св. Виктора (Hugonis de S. Victore). Он разликује просту алегорију, којом је невидљиви чин тек означен или само представљен видљивим чином, од анагогије, као посебне врсте алегорије, која представља оно сагледавање навише којим се на основу видљивог сам невидљиви чин отвара, открива.[6] Овако схваћеном анагогијом, дакле, оно невидљиво перципира се у најживљем чулном присуству – кроз опажајно, у опажајном.

То, пак, има порекло у патристичкој стратификацији тумачења, компаративно изложеној у табели „Теорија ступњева интерпретације или значења код ранохришћанских коментатора Библије" у Прилогу 7. Средњовековни учењаци упражњавали су четири категорије интерпретације или значења, зачете у патристичким коментарима (в. одредницу *Allegory* у Strayer 1989):

1) дословно или историјско тумачење збивања дата приче;
2) типолошко или алегоријско тумачење, којим се повезују збивања из прича Старог завета са збивањима из Исусовог живота (Нови завет);
3) троположко или морално тумачење, које се тиче упута на исправно делање у садашњости, као поука приче;
4) анагошко тумачење, управљено према „будућим" збивањима хришћанске историје, према страшном суду, паклу, рају, тј. према пророчанствима.

Познато је, међутим, да је Блејк с пијететом илустровао односно илуминирао и Божанску комедију. А Данте след ступњева интендираних ефеката Божанске комедије – коју стога назива полисемантичким уметничким делом – илуструје (в. Прилог 7) следећом варијантом истог четвороструког метода интерпретације:

> [T]he sense of this work is not simple, rather it may be called polysemantic, that is, of many senses; the first sense is that which comes from the letter, the second is that of that which is signified by the letter. And the first is called the literal, the second allegorical or moral or anagogical. Which method of treatment, that it may be clearer, can be considered through these words: `When Israel went out of Egypt, the house of Jacob from a barbarous people, Judea was made his sanctuary, Israel his dominion' (Douay-Rheims, Ps. 113.1-2). If we look at it from the letter alone it means to us the exit of the Children of Israel from Egypt at the time of Moses; if from allegory, it means for us our redemption done by Christ; if from the moral sense, it means to us the conversion of the soul from the struggle and misery of sin to the status of grace; if from the anagogical, it means the leave taking of the blessed soul from the slavery of this corruption to the freedom of

[6] „Et est simplex allegoria, cum per visibile factum aliud invisibile factum significatur. Anagoge, id est sursum ductio, cum per visibile invisibile factum declaratur" (Hugonis 1854: 12).

> eternal glory. And though these mystical senses are called by various names, in general all can be called allegorical, because they are different from the literal or the historical.
>
> (Alighieri 1319)

Хартман, аналитички уземљен, особеним начином кореспондира Блејк-Дантеовом неоплатонички опојном небу. За Хартмана сва уметност остаје присно везна за стварност. У свеукупној уметности огледа се постојеће, тако да сва уметност мора претендовати на животну истину, будући да она „ima tendenciju da vidi onako kako vidimo u životu: kroz spoljašnju pojavu, konkretno, opažajno, delimično opet pokriveno i prikriveno pojavom“ (Hartman 2004: 433). То је највидљивије у приказивачким уметностима, уметностима са сижеом, које приказују помоћу појавног односа који се креће у низу слојева. Неприказивачке уметности, музика и архитектура, сличном појавном стратификацијом, и код Хартмана довршавају грађевину система уметности.

С тим у вези је на почетку овог рада истакнуто као кључно то да се по Хартману онтички слојеви, припадни реалном предмету, морају понављати и у естетским слојевима дела сваке уметности. Сви (успешно) уметнички приказани предмети садрже исти онтички поредак слојева, тј. уколико се приказани предмет уздиже у више слојеве, он уз себе задржава и све ниже, и то по закону узастопне фундираности: нижи слојеви носе, виши су ношени.

> У приказивачким уметностима скоро свака материја допире до људске сфере, а пошто човек има сва четири слоја, то се ови морају опет појавити у приказивању онога што је људско. [...] Ми видимо, чујемо, сазнајемо у животу душу и дух око нас само посредством материјално-физичког слоја бића, за који смо једино везани директно нашим чулима. И као што је у животу све друго дато већ посредовано, тако је и у уметности. Уметност управо то користи. То је онтички смисао појавног односа.
>
> (Hartman 2004: 434)

То се код Хартмана тиче депенденције структуре, где се полази од материјално-физичког слоја бића као од незаобилазне основе (за појављивање следећег слоја, који је основа појављивања наредног итд.). Томе саобразно, чак и Блејк мора поћи од оног што у постојању одговара чулној једностраности *single vision* – он се само гнуша насиља опште наметнутог, уобичајеног остајања на том ступњу, њега заправо саблазни превласт дословног тумачења.

Хартман препознаје уједно и депенденцију појављивања. По њој, обратно, највиши слој, унутрашње-појављујући идеални слој, чини оно најбитније – према том слоју, његовог, повратно кроз цели низ међуслојева,

појављивања ради, бира се и одређује врста и начин обликовања самог материјално-физичког слоја уметничког предмета, тј. његовог предњег плана (в. Hartman 2004: 187–189). А то је оно што овде читам као Хартманову анагогију. Кључно је то што се појављује, али је кључно да се оно појави унутар вихора самог живописног чулног опажања. Кључно је остајање у слици. У самој слици слике и у слици речи, а то ће, преведено у Блејков особен тип изградње стваралаштва, рећи: у музици њиховог узајамног односа. И за Блејка је, дакле, кључно такво појављивање и досезање четвороструке визије космичко-духовног.

> Blake argues for human freedom partly because of his belief that humans are divine. In The Marriage, he asserts decisively that 'All Deities reside in the Human breast' [Blake 1906: 21]. For Blake, 'God only Acts an Is, in existing beings or Men' [Blake 1906: 29], all of whom are endowed with the potential for […] 'Poetic Genius' […], the capacity to see the eternal cosmic spiritual world in action within the material world.
>
> (Blake 2000: 194)

Будући да Блејк најпре приказује оно људско, четири Хартманова онтичка слоја нужно се показују и у Блејковим приказањима. А поврх тога, видели смо, као паралелни фантом подударања, преко дотичних Хартманових слојева лебди Блејкова четворострука визија – четвороструко расплинутих: ступњева бића, њихових перцепција, људских психосоматских моћи, грађевине уметности. Као мрља боје на сликарском платну. Као мрља на песничкој хартији. Као мрља мастила у запису речи мрља.

Блејк-Хартман идентитет је само летимична, делимична, условна, начелна – иреална појава. Али она је ипак ту. Сличност-у-супротности се увек појављује. Ствар је ипак у томе што је таква појавна сличност суштинска. Опсежнијим проучавањем Блејковог процеса гравирања, те херменеутиком његових песничких приказа тог процеса – и то унутар самих мултимедијалних страница у којима се потоњи окончава – та сличност издубљује се до узвишења.[7] До анагогије.

Стога ако и венчав Хартмана и Блејка, чиним то строго према аршину *Венчања раја и пакла*. Према мерној јединици која није помирење и губљење супротности у браку хомогеног стапања, него мера препознавања тога да се истински однос једнакости може остварити једино између различитих и испуњених егзистенција, које, и у појављујућем споју, остају да јесу оне саме.

[7] Суштину амбијента и процеса штампања, *Printing house in Hell*, сагледану из угла стваралачке имагинације, Блејк је опевао (Blake 1906: 27, 28), односно штампао и сликао (након тако опеване технике рељефног гравирања), што је такође доступно на: http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.15

Литература

Драинац, 1999: *Дела. Том 4: Силазак с Олимпа*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Стаменковић 2020: Михајло Стаменковић, Рељефни паралелизам предњих планова и спољашњих слојева позадина у сликом илуминираној песми, у: Драшкић Вићановић, И. и др. (ур.), *Слика и реч*, Београд: Естетичко друштво Србије, 291–316.

Стаменковић 2021: Михајло Стаменковић, Хартман и Блејк случај: опадање рељефа у пројекцијском укрштању паралелних равни средњих слојева позадина сликом илумиране песме, необјављени рукопис.

Алигијери 1319: Alighieri, Dante. *Epistle to Can Grande della Scala*, https://faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html, 10. 09. 2020.

Блејк 1906: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Boston: John W. Luce & Co.

Блејк 1907: W. Blake, *Milton*, London: Chiswick Press.

Блејк 2000: W. Blake, *The Selected Poems of William Blake* (ed. B. Woodcock), Ware: Wordsworth Editions.

Хартман 2004: N. Hartman, *Estetika*, Beograd: Dereta.

Хуго од св. Викотра 1854: Hugonis de S. Victore, *Patrologia Latina. Vol. 175: Opera Omnia I*, Paris: Apud J.-P. Migne editorem seu Petit-Montrouge, https://books.google.co.uk/books?id=JoXYAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false, 12. 09. 2020.

Хозе 2017: Chiramel Paul Jose, Blake's Songs, Their Introductions and the Bible, *English Language and Literature Studies*, 7 (2), 43–64, DOI:10.5539/ells.v7n2p43.

Џун 2015: Pham Xuandung June, William Blake's Illuminated Books – The Ultimate Reality (Research Master Thesis), Paris: University Paris Diderot.

Марш 2012: N. Marsh, *William Blake: The Poems*, Houndmills: Palgrave Macmillan.

Мумон 1980: Ekaj Mumon, *Mumonkan: zbirka zen koana*, Beograd: Grafos.

Стрејер 1989: J. R. Strayer, *Dictionary of the Middle Ages. Vol. 1*, New York: Charles Scribner's Sons.

TOWARDS A THEORETIC-CREATIVE MEETING OF NICOLAI HARTMANN AND WILLIAM BLAKE

S u m m a r y

The rather specific goal of this investigation is to establish a vision of partial correspondence between fourfold architectures belonging to William Blake and Nicolai Hartmann respectively. It is all too easy to point out the differences in regards to epochs and positions they are imbued with, one as an artist and the other as an aesthetician. However, we propose to have found an overlapping fourfold structure they exhibit throughout. This would be the structure belonging to the respective architectures of ontological ordering of worlds, of human psychosomatic abilities, and of systems of arts. It is a sort of structural correspondence that can be discerned only from afar and by the consciousness assuming the right disposition. It is weak i.e. unfettered correspondence. It can only be seen from up high or from down deep. This study also functions as a specific preamble for our previous applications of Hartmann's stratifications of aesthetic objects, viewed separately as proper to literary and visual arts, to Blake's unique poetry-plastic hybrid. In result of the study we expose an ancient mutual strain of exegesis that seems to underline the architectures in question. Based on our claim of further "family resemblance" existing between their systems and theories of creativity, we find that the marriage of Hartmann and Blake is possible only as the union that preserves the existential differentiation – perhaps exactly in a way entities merge through the medium of dreamlike imagination. Especially if within the individual system belonging to each party the true artistic vision, i.e. the second order perception as the creative act of freedom itself, opens directly as the passage through the same mutually shared imagination, which, in spite of its universal commonality, functions as the always different gateless gate of the very existence of every particular human being.

Key words: imagination, fourfold vision, four layers, system of arts, anagoge

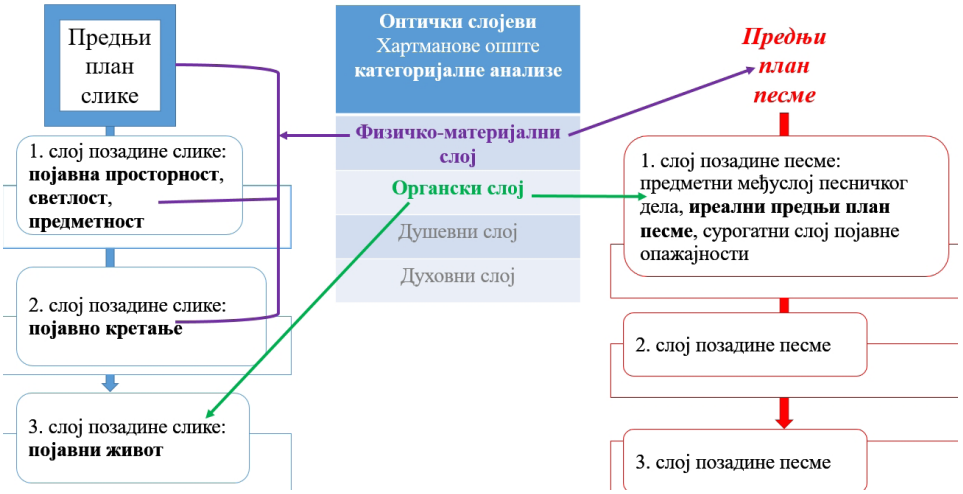
Прилози

Прилог 1

Приказ Блејковог дизајна „Little black boy“, припадног илуминираној збирци песама *Songs of Innocence and of Experience (showing the Two contrary states of the Human Soul)*, из 1794[8]

Прилог 2

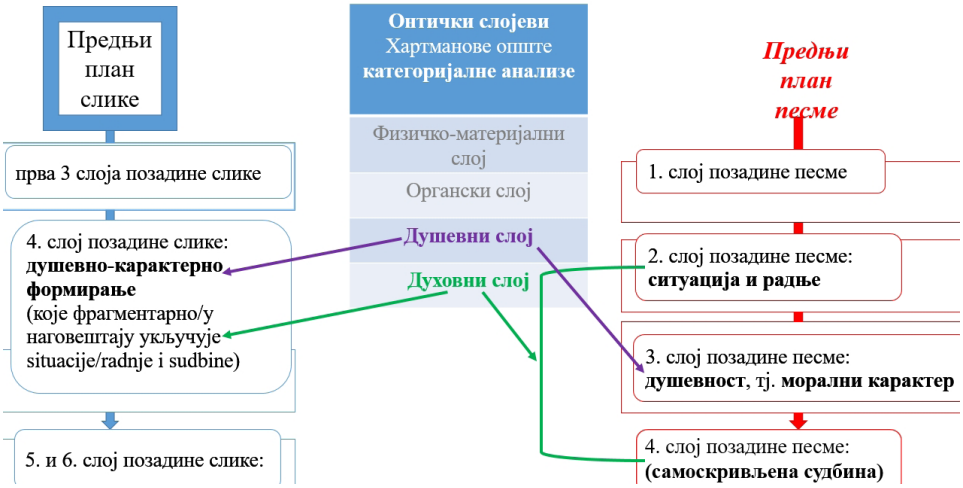
Приказ односа предњих планова и спољашњих слојева позадина слике и песме



[8] Дизајн доступан на адресама: http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg, http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg

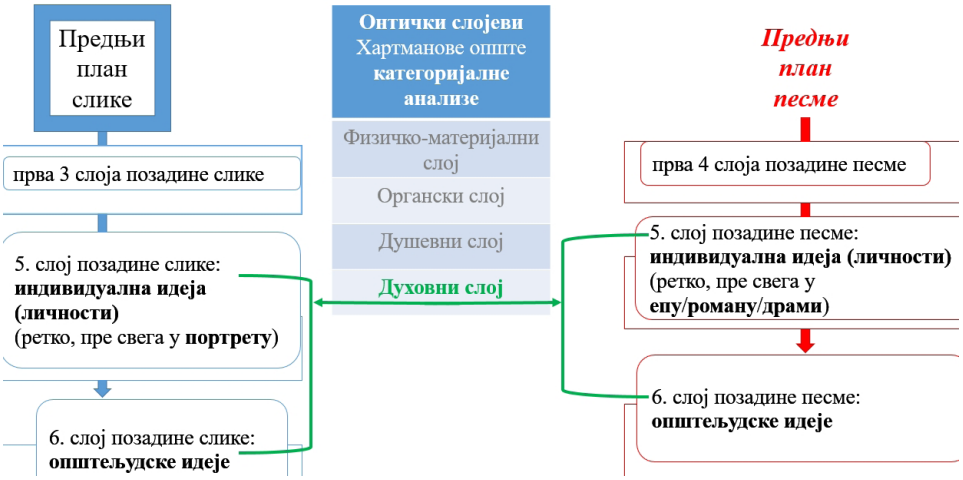
Прилог 3

Приказ односа кореспондентних средњих (унутрашњих) слојева позадина слике и песме



Прилог 4

Приказ односа кореспондентних крајњих (унутрашњих) слојева позадина слике и песме



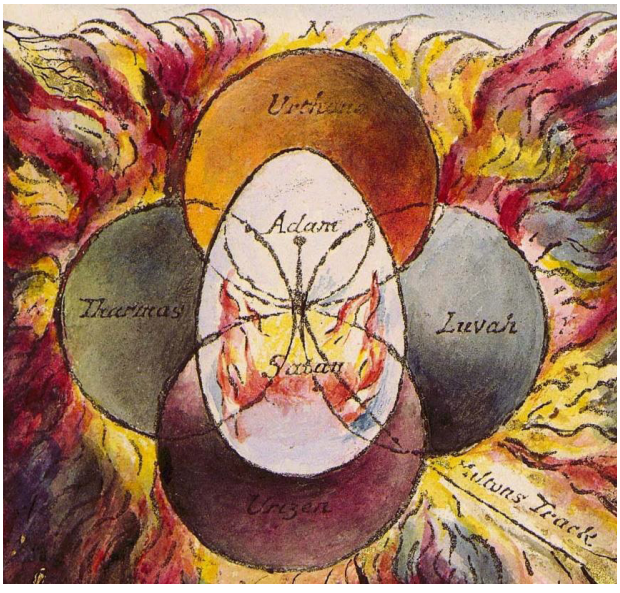
Прилог 5

Табеларни прикази Блејкове и Хартманове „архитектуре“, односно њихове корелације

Блејкова **АРХИТЕКТУРА**, у смислу Науке (изградње) уметности				
Уметности јединственог система (из)градње	13 Painting	14 Poetry	15 Music	**16** **ARCHITECTURE**
Митологизоване психосоматске диспозиције/моћи	9 ***Tharmas*** телесна чула – чулност	10 ***Urizen*** разум– мишљење	11 ***Luvah*** љубав – страст– осећања	12 ***Urthona*** имагинација– мудрост– интуиција
Ступњеви или редови перцепције	5 ***single vision*** базична (чулна) перцепција стварности као чисто материјалног процеса	6 ***twofold vision*** симултано сагледавање телесним очима и унутрашњим очима имагинације	7 ***threefold vision*** укључивање телесне свесности: осталих чула, сексуалности, инстинката, …	8 ***fourfold vision*** опажај целине повести као сценско-јуридичког извођења борбе живота и смрти
Светови одн. ступњеви искуства света, тј. регије естетски опаженог бића	1 ULRO најнижи ниво чулно-материјалне телесности, ниво појединца и појединачности	2 GENERATION ниво заједничког света пада и поделе на субјекат/објекат, организам/околину	3 BEULAH свет дубљих психосоматских диспозиција, способности, моћи	4 EDEN ступањ стапања творца и створења, енергије и форме – непрестано дејствовање
Хартманови онтички слојеви:	Физички	Органски	Душевни	Духовни

Прилог 6

Блејков дизајн четири Zoa и „светског јајета“, израђен у склопу поеме Милтон



Прилог 7

Корелација релевантних четворочланих архитектура и Дантеова илустрација њеног интерпретативног кључа

Хартманови онтичко-естетски слојеви, чулно опажање наспрам перцепције виших редова	Нивои „виђења“ код Блејка	Теорија ступњева интерпретације или значења код ранохришћанских коментатора Библије
Физичко-материјални	single vision	(1) **ДОСЛОВНО/ИСТОРИЈСКО** тумачење
Органски	twofold vision	(2) **TIPOLOŠKO/ALEGORIJSKO** тумачење
Душевни	threefold vision	(3) **ТРОПОЛОШКО/МОРАЛНО** тумачење
Духовни	fourfold vision	(4) **АНАГОШКО** тумачење

Дантеов пример тумачења следећих Библијских стихова (*Epistle to Can Grande della Scala*, 1319): „**When Israel went out of Egypt, the house of Jacob from a barbarous people, Judea was made his sanctuary, Israel his dominion**“	
(1) ДОСЛОВНИ смисао:	Физички излазак Јевреја из Египта под Мојсијевим вођством
(2) АЛЕГОРИЈСКИ смисао:	Наше искупљење које је обављено Христом
(3) МОРАЛНИ смисао:	Преображење душе из запалости у трвење и јад греха у светлост Милости
(4) АНАГОШКИ смисао:	Душа напушта ропство трулежи овог света и ступа у слободу вечне славе

Milica S. Stanković[1]
Univerzitet u Kragujevcu – Filološko-umetnički fakultet,
istraživač-saradnik
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
studentkinja doktorskih studija[2]

VILIJAM FOKNER I LATINOAMERIČKI „BUM“

Predstavnici latinoameričkog „buma“, od kojih se posebno izdvajaju Gabrijel Garsija Markes, Karlos Fuentes i Mario Vargas Ljosa, često su isticali značaj koji su za njih imala dela Vilijama Foknera. U ovom kratkom teorijskom pregledu, pokušaćemo da prikažemo na koji je način Fokner doprineo značajnim promenama koje su obeležile latinoameričku književnost druge polovine dvadesetog veka. O uticaju koji je Fokner izvršio na njihovu prozu dosta su govorili sami pisci, te ćemo u ovom radu nastojati da pružimo sintezu tematskih i strukturnih odlika Foknerove proze koji su ih, prema njihovim sopstvenim rečima, posebno inspirisali. Gabrijel Garsija Markes, čija dela, od svih latinoameričkih pisaca, ostvaruju najčvršću vezu sa Foknerom, u jednom razgovoru sa Mariom Vargasom Ljosom sve ove odlike objedinjuje terminom „foknerovski metod“, koji se, prema njegovim rečima, pokazao kao vrlo prikladan za pripovedanje o latinoameričkoj stvarnosti. Stoga u ovom radu težimo da, na prvom mestu, pružimo uvid u recepciju Foknerovih dela na tlu Latinske Amerike u drugoj polovini dvadesetog veka, a zatim i da izdvojimo najvažnije aspekte Foknerovog uticaja na ove pisce, koje je Garsija Markes objedinio pomenutim terminom. Na pripovednom planu, najznačajniji postupci koje su pisci „buma“ otkrili kod Foknera i drugih modernističkih pisaca jesu uključivanje više tačaka gledišta i eksperimentisanje sa narativnim vremenom, dok su zajedničke teme rezultat brojnih sličnosti između američkog Juga i Latinske Amerike. Konačno, posebno važan aspekt Foknerovog uticaja jeste ono što je Vargas Ljosa nazvao „bogoubistvom“, koje predstavlja model stvaranja čitavog fiktivnog univerzuma

[1] mstankovic994@gmail.com
[2] Rad predstavlja deo istraživanja za doktorsku disertaciju u nastajanju – *Hronotopski, pripovedni i tematski uticaji Vilijama Foknera na stvaralaštvo Gabrijela Garsije Markesa*, pod mentorstvom doc. dr Sergeja Macure, na Filološkom fakultetu u Beogradu.

nastalog iz piščeve buntovne težnje da umanji duboko nezadovoljstvo svetom u kome živi.

Ključne reči: Fokner, latinoamerička književnost, latinoamerički „bum“, novi hispanoamerički roman, „foknerovski metod“

Uvod – rađanje „buma“

Svoj doprinos analizi različitih aspekata izuzetno složenog i jedinstvenog književnog fenomena, koji je zbog svoje inovativnosti i doprinosa popularizaciji latinoameričke književnosti van granica kontinenta danas poznat pod nazivom „bum“, dali su brojni kritičari, kao i sami pisci koji su bili deo tog istorijskog trenutka. Premda se mnogi slažu da je vrlo teško odrediti kada „bum“ počinje i kada se završava[3], kao što je teško precizno definisati njegove odlike, ono oko čega su saglasni jeste činjenica da je latinoamerički „bum“ u velikoj meri rezultat sve većeg prodiranja stranih uticaja sa evropskog i severnoameričkog kontinenta. U studiji *Lična istorija buma* (*Historia personal del boom*, 1972), čuveni čileanski pisac Hose Donoso (2007: 20) ovaj proces naziva „internacionalizacijom hispanoameričkog romana“, zaključujući da ništa nije toliko obogatilo generaciju pisaca kojoj je pripadao kao „manjak sopstvenih književnih očeva“ (Donoso 2007: 29). Na tlu čitave Latinske Amerike pre 1960. godine, tvrdi Donoso (2007: 20), svaki romanopisac pisao je „za svoju parohiju, o problemima svoje parohije i jezikom svoje parohije“, te su tako romani uglavnom ostajali u okvirima zemalja u kojima su nastajali[4]. Kako bi prevazišli granice nametnute tradicijom, pisci koji su stvarali sredinom dvadesetog veka sve više su počeli da se okreću stranim izvorima, koji su im najpre bili dostupni u prevodu na francuski jezik[5]. Pod uticajem pisaca koji su, tokom prve polovine

[3] Kako ističe Soldatić (2002: 54–55) u *Prilozima za teoriju novog hispanoameričkog romana*, prema jednom broju autora, „bum“ počinje 1958. godine romanom *Najprozračniji kraj* (*La región más transparente*) Karlosa Fuentesa, dok drugi za početak uzimaju 1963. godinu, kada je Mario Vargas Ljosa dobio nagradu kritike Formentor i španskog izdavača Seiš Barala za roman *Grad i psi* (*La ciudad y los perros*). Do kraja „buma“ došlo je polovinom sedamdesetih godina prošlog veka kada je, kako navodi Bojana Kovačević-Petrović (2015: 121), promena društvenih i političkih okolnosti dovela do krize novog hispanoameričkog romana, iz koje je proistekao „postbum“.

[4] Kako bi istakao do koje mere je književna scena u njegovom rodnom Čileu bila zatvorena, Donoso (2007: 32) kao primer navodi činjenicu da su čak i Borhes, Karpentjer i Oneti pre šezdesetih godina bili gotovo nepoznati čitalačkoj publici.

[5] Foknerova dela Latinoamerikanci su čitali na francuskom sve dok prevodi na španski nisu postali dostupniji. Kako navodi Debora Kon (Cohn 2020: 45), Foknerova dela su postepeno izlazila u prevodu na španski već tokom tridesetih godina prošlog veka. Najpre je prevedeno *Svetilište* (*Sanctuary*, 1931), 1934. godine, da bi pet godina kasnije izašao Borhesov prevod *Divljih palmi* (*Wild Palms*, 1939), ubrzo nakon što je ovaj roman objavljen. Međutim, Foknerovi najznačajniji romani, koji su izvršili veliki uticaj na latinoameričke pisce, nisu prevođeni sve do četrdesetih godina, pa je tako prevod romana *Dok ležah na samrti* (*As I Lay Dying*, 1930) objavljen 1942. godine, prevod *Buke i besa* (*The Sound and the Fury*, 1929) 1947, dok je prevod romana *Avesalome, Avesalome!* (*Absalom, Absalom!*, 1936) objavljen tek 1950. godine.

dvadesetog veka pomerali granice tradicionalnih književnih postupaka, pisci „buma“, od kojih se posebno ističu Karlos Fuentes, Gabrijel Garsija Markes i Mario Vargas Ljosa, došli su do brojnih inovativnih pripovednih tehnika koje su im pomogle da pronađu sopstveni književni izraz. Kako ističe Antonio Markes (Márquez 1992: 12), otkrivajući vodeće evropske i američke pisce dvadesetog veka, pisci latinoameričkog „buma“ otkrili su novi „književni teren“ i nove glasove kojima će uspeti da izraze kompleksnost sopstvenih svetova, kao i brojne protivrečnosti koje se nalaze u srži njihovog iskustva.

Kada je u pitanju istorijat novog hispanoameričkog romana, koji je doživeo vrhunac sa pojavom „buma“, važno je istaći da on, kako naglašava Soldatić (2002: 41) u *Prilozima za teoriju novog hispanoameričkog romana*, nije mogao da se razvije preko noći, već u etapama koje se ne mogu preskakati. Tokom prve polovine dvadesetog veka, pisci iz Latinske Amerike suočavali su se sa zajedničkim problemom. Njihova dela su, ako bi se bavili aktuelnim temama u okviru sopstvenih zemalja, bila označena kao previše nacionalna, i obrnuto, u slučaju da su sledili tokove evropske avangarde, dobijali bi više stranih čitaoca, ali bi gubili one u sopstvenoj sredini (Soldatić 2002: 41). Novi hispanoamerički roman je, stoga, trebalo da pomiri ove dve tendencije, i upravo je težnja za univerzalnošću ono što je doprinelo novom izrazu i sve većoj popularizaciji proze sa latinoameričkog kontinenta. Kako Soldatić zaključuje:

> Težnja za univerzalnim donela je novom hispanoameričkom romanu sposobnost da se ravnopravno uključi u zapadnu civilizaciju i kulturu, zrelošću u sagledavanju društvene i političke situacije svojih zemalja, kao i stalnim pokušajima da se preispita roman i njegove strukture kao sredstvo umetničkog izražavanja, da se preobrazi jezik književnog dela.
>
> (Soldatić 2002: 48)

Posebno značajan element bez koga se razvoj hispanoameričkog romana ne bi mogao zamisliti jeste „novi jezik“ koji bi, kako je istakao Karlos Fuentes (1974: 18) u studiji *Novi hispanoamerički roman* (*La nueva novela hispanoamericana*, 1969) bio u stanju da opiše „novu stvarnost“[6]. U ovoj studiji, jedan od glavnih predstavnika „buma“ govori o „krizi romana“ nastaloj kao rezultat nemogućnosti da se „nova stvarnost“ izrazi uz pomoć tradicionalnog realizma (Fuentes 1974: 17). Ispitujući poziciju romana kao forme koja, prema njegovom mišljenju, ima potencijala da opstane, Fuentes (1974: 17) ističe da roman nije mrtav, kako je tvrdio Alberto Moravija, već je mrtva „buržoaska forma romana“, dok je „smrt buržoaskog realizma“, kao što su pokazali mnogi veliki pisci, samo najavila stupanje na scenu „jedne mnogo snažnije književne stvarnosti“.

[6] Fuentes (1974: 18) objašnjava da, kao što tradicionalne ekonomske formule iz industrijskog doba ne mogu da reše nove probleme tehnološke revolucije, tako ni „buržoaski realizam“ ne može da pruža odgovore na pitanja „današnjeg čoveka“.

Prema tome, dok su se pre početka latinoameričkog „buma“ u središtu pažnje nalazila „isključivo pitanja sadržine književnog dela“, šezdesetih godina pisci mnogo više pažnje obraćaju na pitanja forme i jezika (Soldatić 2002: 43). Tako je, kako Soldatić (2002: 52) zaključuje, „proces inovacije započet četrdesetih godina konsolidovan tokom naredne dekade, a doživeo je pun procvat tokom šezdesetih godina, sa takozvanim „bumom“ hispanoameričkog romana“.

U potrazi za novim jezikom, pisci latinoameričkog „buma“ bili su, kako ističe Donoso (2007: 22), prepušteni sami sebi, jer su ostali bez „književnih očeva sa kojima bi mogli da se poistovete“, te su tako sve više počeli da ih zanimaju oni strani. Na latinoamerički „bum“ uticalo je mnogo pisaca, kako iz Evrope, tako i iz Severne Amerike, od Sartra i Kamija do Prusta, Kafke i Džojsa. Međutim, imajući u vidu ono što su sami vodeći pisci latinoameričkog „buma“ isticali kada su u pitanju pisci koji su uticali na njihovu prozu, teško bi se bilo čiji uticaj mogao porediti sa Foknerovim. U ovom radu nastojimo da damo uvid u različite aspekte Foknerovog uticaja na pisce „buma“, od pripovednih tehnika do zajedničkih tema, kako bismo prikazali zašto je baš ovaj „kulturni demon“, kako ga je nazvao Vargas Ljosa u svojoj doktorskoj disertaciji *Istorija jednog bogoubistva* (*Historia de un deicidio*, 1971), od svih pisaca imao najveći značaj za razvoj hispanoameričkog romana druge polovine dvadesetog veka.

Fokner i novi jezik hispanoameričkog romana

U predgovoru jednom od svojih najznačajnijih romana, *Zelena kuća* (*La casa verde*, 1966), Mario Vargas Ljosa kaže da za nastanak tog dela verovatno najviše duguje Vilijamu Fokneru, u čijim je knjigama „otkrio čarolije forme u književnom delu, sazvučja različitih tačaka gledišta, dvoznačnosti, nijanse, tonove i perspektive kojima vešta konstrukcija i doteran stil mogu da obdare jednu pripovest“ (Vargas Ljosa 2011: 9). Premda ove odlike nisu svojstvene samo Foknerovoj prozi i ne mogu se smatrati njegovim izumom, pisci „buma“ su uvek posebno isticali da su se baš čitajući Foknera po prvi put susretali sa njima. U studiji *Piščeva stvarnost* (*A Writer's Reality*, 1991), Vargas Ljosa navodi da je Fokner prvi pisac koga je čitao sa papirom i olovkom, pokušavajući da dešifruje strukture, te da stekne uvid u način na koji je veliki pisac kreirao svoj prozni svet. Nadalje, ističe da je Fokner na njega izvršio veliki uticaj na planu forme, te da je čitajući njegova dela shvatio da forma romana ponekad može biti njegov „najvažniji lik“ (Vargas Llosa 1991: 51). Na sličan način, Gabrijel Garsija Markes, čija se proza najčešće poredi sa Foknerovom, isticao je da je čitajući Foknerova dela i sam poželeo da postane pisac, dok ga je, u govoru prilikom dodele Nobelove nagrade 1982. godine, nazvao „svojim učiteljem“ (García Márquez 1987: 211).

Kada su u pitanju pripovedne tehnike koje su obeležile razvoj latinoameričkog „buma“, Soldatić (2002: 59) ističe da je, na prvom mestu, bila

prisutna tendencija da se napusti linearna struktura naracije koja karakteriše tradicionalni roman. Zatim, značajna je težnja da se promeni pojam hronološkog vremena, kao i „težnja da se napusti realistička scena tradicionalnog romana i zameni imaginarnim prostorima“. Kada je u pitanju pripovedač, napušta se „sveznajuća pozicija pripovedača u trećem licu u korist mnogobrojnih ili dvosmislenih pripovedača“, a značajna je i sve veća upotreba simboličkih elemenata (Soldatić 2002: 59). Prema tome, za razvoj novog hispanoameričkog romana, kao i nastanak „buma“, od ključnog značaja bila je svest o važnosti samog jezika, odnosno otkriće da je roman, kako je isticao Karlos Fuentes (1970: 79), pre svega „verbalna struktura“.

U eseju „Roman kao tragedija: Vilijam Fokner“ (La novela como tragedia: William Faulkner, 1970), Fuentes (1970: 60) ističe da su dela velikih modernista poput Džojsa i Foknera označila „susret romana sa poezijom“, jer u njihovim delima „poetski diskurs zamenjuje „realističke opise“, a samo poezija ume istovremeno da pruži potpuno oprečne argumente i da se „suoči sa čitavom stvarnošću“. Na latinoamerički „bum“ uticali su mnogi modernisti, te ove odlike pisci nisu pronalazili samo kod Foknera. Međutim, razlog zbog kog Fokner ima poseban značaj, ogleda se, pre svega, u njegovoj sposobnosti da, koristeći se ovim narativnim tehnikama, pruži prikaz američkog Juga u kome su pisci „buma“ prepoznali stvarnost u kojoj su sami živeli. Kako Fuentes dalje objašnjava, za pisce njegove generacije posebno je značajno to što je Fokner u svojim delima stvorio mit o Jugu – „mit o ognjištu, o domovini, o tradiciji urušenoj jer je u sebi nosila seme korupcije“. Taj „fragmentarni, opsesivni, dekadentni mit“ zahteva, prema Fuentesu, jezik i naraciju koji su jednako opsesivni i neobuzdani. Njegovo mišljenje deli i Vargas Ljosa (Vargas Llosa 1971: 159), koji u studiji *Istorija jednog bogoubistva* ističe da su neke od glavnih odlika Foknerovog stila „rečenice koje naglo menjaju pravac, simuliraju pad, ponovo se rađaju sa novim zamahom, da bi potom ponovo poklekle i opet se podigle“.

Za Fuentesa, posebno je značajno Foknerovo eksperimentisanje sa narativnim vremenom, kojim se naglašava da je prošlost, kako je sam Fokner isticao, „deo svakog muškarca, svake žene, svakog trenutka“, dok je čovek je „zbir sopstvene prošlosti“ (Márquez 1992: 17). U romanima kao što su *Buka i bes* (*The Sound and the Fury*, 1929), *Svetlost u avgustu* (*Light in August*, 1932), i *Avesalome, Avesalome!* (*Absalom, Absalom!*, 1936), Fokner prikazuje kako se sećanje odvija putem čula, kako „pamćenje veruje pre nego što se svest seća“ (Fokner 1968: 95), kako glasi jedna od najpoznatijih rečenica iz romana *Svetlost u avgustu*. Na taj način, pamćenje je za Foknera, kao i za druge moderniste poput Prusta i Džojsa, pre svega fizički proces, koji se, kako se ističe u monologu Roze Koldfild u romanu *Avesalome, Avesalome!* odvija kroz čulno opažanje:

> Bilo jednom – primećujete li kako glicinija, zasićena suncem na ovom zidu ovde, destiliše i prožima ovu sobu kao (neometana svetlošću) tajnim i skrušenim

> napredovanjem od čestice do čestice mirijade sastojaka tmine. To je suština sećanja – čulno opažanje, vid, miris. Mišići kojima gledamo i slušamo i pipamo – ne um, misao: ne postoji stvar kao što je pamćenje: mozak se podseća upravo zbog onoga što mišići traže pipajući: ni više, ni manje: a zbir koji iz toga proističe obično je netačan i lažan i vredan samo imena sna.
>
> (Fokner: 1978: 157)

Kako Fuentes (1970: 68) zaključuje, „ironija vremena" kod Foknera ogleda se upravo u tome što priroda sećanja čini prošlost uvek prisutnom – sve je sećanje, ali svega se sećamo u sadašnjem trenutku i sve što je bilo i dalje jeste.

O konstruisanju narativnog vremena, kao i o rekonstrukciji prošlosti u Foknerovoj prozi do sada su objavljene brojne kritičke studije i članci. Kako se ovde usredsređujemo na značaj Foknerovih narativnih tehnika na pisce „buma", te ne pretendujemo da damo detaljan prikaz problema vremena u njegovoj prozi, ovde ćemo se dotaći samo jednog od novijih članaka o ovoj temi, koji se odlično nadovezuje na Fuentesovu analizu Foknerovih dela – „Telling Time: Faulkner's Temporal Turn" (2016) Džordža Tomasa. Ono što Tomas prikazuje u ovom članku jeste način na koji se sam Foknerov stav menja u različitim etapama njegovog stvaralaštva, ističući da se svojevrsni „vremenski preokret" dogodio tokom nastajanja romana *Svetlost u avgustu*. Prema ovom autoru, Foknerovi raniji romani, uključujući i *Dok ležah na samrti* (*As I Lay Dying*, 1930), počivaju na potrebi da se kroz narativ vremenu „da značenje", dok je u kasnijim romanima, kao što su *Avesalome, Avesalome!* i *Siđi, Mojsije* (*Go Down, Moses*, 1942) možemo uočiti Foknerovu težnju da prikaže kako prošlost već ima značenje, te kako je ona uvek prisutna i van same predstave (Thomas 2016: 278). Stoga kroz kompleksnu strukturu romana *Avesalome, Avesalome!* spoznajemo da prošlost „nije loza koja raste sama od sebe", niti „skup fragmenata i relikvija", već „kuća koja gori" i u kojoj se mi sami nalazimo (Thomas 2016: 294). Na sličan način, Fuentes (1970: 69) ističe da se Fokner bavi onim što već postoji, ali što nije poznato ni autoru ni čitaocu. Drugim rečima, roman već postoji, a pisac ga, zajedno sa čitaocem, traži i otkriva.

Nadalje, ono što Fuentes (1970: 69) i mnogi drugi kritičari naglašavaju kod Foknera jeste to da njegov romaneskni svet teži da postane čitav univerzum sam sebi dovoljan, da osvoji „sopstveno vreme". Foknerov pristup prošlosti u kome se u potpunosti odbacuje hronološki sled događaja, te teži ka konstruisanju „sopstvenog vremena" kako je istakao Fuentes, u velikoj meri zasniva se na ponovnom oživljavanju mita, što čini jednu od glavnih karakteristika književnog modernizma. U studiji *Fokner i mit*, Radojka Vukčević (1997: XXVII) navodi da „Foknerova nekonzistentnost u pogledu zapleta, likova, a naročito vremenske perspektive" stvara dobru osnovu za njegovu poetiku, „poetiku koja je u osnovi mitska". Stavovi o vremenu koje je sam Fokner izneo, poput tvrdnji da kada autor izmišlja svoje lično carstvo postaje „gospodar vremena" te svoje junake

može da pomera kroz vreme kako smatra da je najbolje, kao i dobro poznat stav da ne postoji „bilo je“, niti „biće“, već samo sadašnji trenutak u koji ubraja prošlost i sadašnjost, u velikoj meri poklapa se sa tumačenjem mitskog vremena nemačkog filozofa Ernsta Kasirera (Vukčević 1997: XIXX). Kako tvrdi Kasirer, u poređenju sa objektivno-kosmičkim i objektivno-istorijskim vremenom, u mitskom vremenu sadržana je „bezvremenost“, i to se kod Foknera može uočiti u njegovoj želji da „celokupnu istoriju ljudskog srca stavi na vrh jedne čiode“, odnosno da „zgusne široki vremenski raspon u jednu tačku“ (Vukčević 1997: XIXX).

Mitsko vreme, koje odlikuje potpuno odsustvo hronologije, jeste upravo ono što Fokneru pruža mogućnost da prikaže kako nema ni prošlosti, ni budućnosti, već je u ljudskom umu sve prisutno odjednom. Pored toga, upotreba mita doprinosi i univerzalnosti njegove proze, što je bilo posebno značajno za pisce latinoameričkog „buma“, koji su nastojali da probleme s kojima su se suočavali u okviru sopstvenih društveno-političkih sistema uzdignu na univerzalni nivo i približe čitaocima iz drugih krajeva sveta. Odbacivanje linearnog narativa, kao i upotreba mitskih obrazaca, doprinosi stvaranju kružne strukture teksta, kroz koju je moguće prikazati da se određeni obrasci neminovno ponavljaju, te da tragedija jednog čoveka ili jedne zemlje može biti samo umanjena predstava tragedije čitavog ljudskog roda. Jedan od Foknerovih romana koji je imao posebno veliki uticaj na pisce „buma“ jeste *Avesalome, Avesalome!*, čija kružna struktura ukazuje na to da Tomas Satpen neprestano ponavlja iste greške, zatvoren u „malom, uzaludnom krugu logike i delanja“ (Egan 1983: 211). Isto važi i za njegovog vanbračnog sina Čarlsa Bona. Grehovi njegovog oca vraćaju se kako bi ga proganjali, te on predstavlja arhetip sina koji traži da ga otac prizna, dok njegovu majku karakteriše iskonska želja za osvetom (Egan 1983: 211). Vezu između ovog romana i hispanoameričke književnosti druge polovine dvadesetog veka vrlo je lako uočiti kada se on uporedi sa najpoznatijim romanom latinoameričkog „buma“ – *Sto godina samoće* (*Cien años de soledad*, 1967) Gabrijela Garsije Markesa. Govoreći o nastanku ovog monumentalnog dela, Garsija Markes je u jednom intervjuu izjavio kako je samo želeo da ispriča priču o porodici koja je sto godina činila sve da izbegne rođenje sina sa svinjskim repom, samo da bi ga na kraju dobila (Wood 1990: 24). Na taj način, kao što Satpena sustiže najveći strah, a to je potomak crnačke krvi, tako i porodicu Buendija na kraju sustiže ono od čega najviše strahuje.

Pored eksperimentisanja sa narativnim vremenom, u kritičkoj literaturi o Fokneru najčešće se ističe njegovo uvođenje više tačaka gledišta. Premda Fokner nije jedini modernistički autor koji je eksperimentisao sa ovom tehnikom, često se naglašava da je njegov doprinos bio izuzetno značajan, naročito ako se uzme u obzir da je kombinovao različite načine tehnike prikazivanja svesti, kao i različite pripovedače (Hamblin, Peek 1999: 291). Tako se u njegovim romanima često može sresti tehnika toka svesti u kombinaciji sa naracijom nekog od likova,

ali i eksternom naracijom, odnosno uvođenjem pripovedača u trećem licu, koji se usredsređuje na misli i opažanja jednog lika (*Idem* 1999: 291). Ova tehnika izuzetno je bila značajna, kako za pisce „buma", tako i za celokupan razvoj novog hispanoameričkog romana. Udaljavajući se od tradicionalnih tehnika tipičnih za realizam, kojim je dominirao sveznajući pripovedač, latinoamerički pisci konačno su pronašli način da prikažu kompleksnost sopstvenog iskustva, i da se samim tim približe modernim književnim tokovima koji su već dugo bili prisutni na evropskoj i severnoameričkoj književnoj sceni. Jedan od romana vodećih pisaca „buma" u kome se može uočiti snaga Foknerovog uticaja na planu pripovedanja jeste pomenuta *Zelena kuća*, za koju je peruanski nobelovac dobio brojna priznanja. Kako je sam Vargas Ljosa isticao, Foknerova dela čitao je sa izuzetnom pažnjom kako bi stekao uvid u strukture koje su značajno doprinele bogatstvu njegove proze, te je tako stvorio izuzetno složen i fragmentaran narativ u kome se prepliću različite priče, a prošlost se, zahvaljujući tom neprestanom prožimanju, čini stalno prisutnom.

Kada je u pitanju eksperimentisanje sa uvođenjem više tačaka gledišta, od posebnog značaja za pisce „buma", a naročito za njihova ranija dela, jeste Foknerov roman *Dok ležah na samrti*, koji je doživeo izuzetno pozitivnu recepciju u Latinskoj Americi i pomenutim piscima otvorio vrata ka novim pripovednim tehnikama. Priča o putovanju porodice Bandren, ispripovedana u formi pedeset i devet kratkih monologa glavnih i sporednih likova, bila je toliko inspirativna za latinoameričke pisce, da se činilo da je svaki od njih želeo da napiše svoju sopstvenu verziju (Pothier 1995: 4). Tako je nastao prvi roman Garsije Markesa *Oharaska* (*La Hojarasca*, 1955) kao i čuveni roman *Smrt Artemija Krusa* (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962) Karlosa Fuentesa, koji su takođe konstruisani oko smrti jednog lika i uključuju različite tačke gledišta. Garsija Markes je pisac koga su, od svih pripadnika latinoameričkog „buma", najviše povezivali sa Foknerom i o vezi između ove dvojice pisaca biće više reči u poslednjem delu rada. Međutim, kada je u pitanju veza između njegovog prvog romana i *Dok ležah na samrti*, mora se istaći da je kritika često do te mere naglašavala ovu povezanost, da je Garsija Markes namerno izjavio da se sa Foknerom susreo tek nakon objavljivanja svog prvog dela, time želeći da izbegne breme uticaja. Ovo posebno ističe Vargas Ljosa u svojoj doktorskoj disertaciji o Garsiji Markesu pod naslovom *Istorija jednog bogoubistva*, nastojeći da odredi granice Foknerovog uticaja, te da prikaže da su neka kritička tumačenja otišla predaleko. Kako navodi jedna od kritičarki koja je dala veliki doprinos uporednim proučavanjima Foknera i latinoameričkih pisaca, Debora Kon (Cohn 2020: 30), iako je njegov prvi roman napisan pod velikim uticajem Foknera, Garsija Markes je ubrzo razvio sopstveni glas, te se u kasnijim delima jeste poigravao sa foknerovskim tehnikama, ali sa mnogo više originalnosti.

„Jedan od nas“

Foknerov stil pripovedanja, kao i brojne tehnike koje je koristio na vrlo inovativan način, dali su izuzetan doprinos novom jeziku hispanoameričkog romana druge polovine dvadesetog veka, te stvaranju književnosti koja je, kako ističe Fuentes (1974: 32) u *Novom hispanoameričkom romanu*, zaista revolucionarna, u smislu da poriče utvrđeni red, kao i jezik koji bi na njemu počivao i zamenjuje ga jezikom obnavljanja, nereda i humora, jezikom dvosmislenosti, mnogostrukih značenja, mnoštvom aluzija, „jezikom otvorenosti“. Međutim, ono što je još značajnije od uticaja na nivou pripovedanja jeste činjenica da je Fokner latinoameričkim piscima pružio svojevrstan model po kome bi mogli da oblikuju izuzetno složenu stvarnost o kojoj su želeli pripovedaju, te da je uzdignu na univerzalni nivo. Kako ističe Soldatić:

> Novi hispanoamerički roman javlja se u trenutku kada pisci prestaju da se opsesivno bave spoljašnjim opisima prirode i čoveka u njoj i počinju da se bave psihologijom, tragaju za nacionalnim identitetom kroz analizu suštinskih odlika nacije, a ne kroz spoljašnje, više folklorne, manifestacije nacionalnih tradicija, kada sagledavaju uzroke i posledice nerazvijenosti društva u kom žive.
>
> (Soldatić 2002: 52)

Upravo takvom pristupu tradiciji u velikoj meri doprineo je Fokner sa svojim fiktivnim prikazom američkog Juga, u koji je uspeo da inkorporira sve one teme koje se nalaze u srži južnjačkog iskustva. Kako u eseju o Foknerovom uticaju na prozu Karlosa Fuentesa, Garsije Markesa i Vargasa Ljose navodi Meri Dejvis (Davis 1985: 533), svaki od ovih pisaca mogao je u njemu pronaći uzor zahvaljujući neizmernom bogatstvu fiktivnog sveta koji je stvorio. Foknera i pisce latinoameričkog „buma“ povezuje pregršt zajedničkih tema, koje su rezultat sličnih istorijskih i društveno-političkih okolnosti na američkom Jugu i u Latinskoj Americi. Kako navodi Mario Vargas Ljosa (Vargas Llosa 1991: 75–76), stvarnost na osnovu koje je Fokner kreirao svoj sopstveni književni svet vrlo je slična stvarnosti Latinske Amerike koju su on i drugi pisci pokušavali da prikažu – u Latinskoj Americi, kao i na američkom Jugu zajedno žive dve različite kulture, dve istorijske tradicije, dve rase, a takva zajednica puna je predrasuda i nasilja. Na sličan način, Karlos Fuentes ističe da je upravo poraz nit koja čvrsto povezuje američki Jug i Latinsku Ameriku:

> Poraz je okosnica Foknerovog dela i poraz Juga je jedini poraz koji su pretrpeli Severnoamerikanci. Samo u tim zemljama smeštenim između planina Virdžinije i delte Misisipija ljudi iz Severne Amerike učestvovali su u iskustvu toliko bliskom ljudima izvan granica Sjedinjenih Država. *Nepobeđeni*, naslovio je Fokner svoju veličanstvenu zbirku priča o Građanskom ratu, i naslov nije ironičan: u svakom porazu postoji pobeda, koja se ogleda u spoznaji, poniznosti, otporu i svesti: svesti

> da su deo stanja koje je zajedničko svim ljudima. Zato osećamo da su Foknerova dela tako bliska nama Latinoamerikancima: samo nam Fokner, u čitavoj književnosti Sjedinjenih Država, samo Fokner, iz tog zatvorenog sveta optimizma i uspeha, nudi sliku koja je zajednička Sjedinjenim Državama i Latinskoj Americi: sliku poraza, razdvojenosti, sumnje i tragedije.[7]
>
> (Fuentes 1970: 66)

U razgovoru sa Vargasom Ljosom, Garsija Markes takođe ističe da svi autori „novog latinoameričkog romana", mnogo toga duguju Fokneru, te da čak smatra da se u njemu ogleda jedina razlika između starijih latinoameričkih autora i pisaca „buma", da je on „jedino što se dogodilo između te dve generacije" (Garsija Markes, Vargas Ljosa 2021: 99–100). Na pitanje Vargasa Ljose čemu pripisuje tako prodoran Foknerov uticaj, Garsija Markes ističe da je u pitanju svojevrstan „metod" koji su latinoamerički pisci otkrili kod Foknera i koji se pokazao kao pogodan za prikazivanje njihove stvarnosti:

> „Foknerovski metod" je veoma efikasan način pripovedanja latinoameričke stvarnosti. To je bilo ono što smo podsvesno otkrili u Fokneru. Drugim rečima, gledali smo tu stvarnost i želeli da je opišemo. Znali smo da nam evropski metod ne može poslužiti, kao ni tradicionalni španski metod, a onda smo najednom naišli na „foknerovski" metod, i više nego adekvatan da se ispriča ova stvarnost. To u suštini nije mnogo neobično, jer nisam zaboravio da se okrug Joknapatofa nalazi na obali Karipskog mora, tako da je, na neki način, Fokner karipski pisac, odnosno, opet na neki način, latinoamerički pisac.
>
> (Garsija Markes, Vargas Ljosa 2021: 100–101)

Na sličan način, Vargas Ljosa je takođe isticao da je Fokner, bez obzira na to što je pisao na engleskom, bio jedan od njih. Dakle, upoznajući se sa delima Vilijama Foknera, pisci latinoameričkog „buma" u njemu su pronalazili uzor koji im je bio neophodan da bi surovu stvarnost čiji su bili svedoci opisali u svoj njenoj kompleksnosti. Foknerovi koncepti zajednice, vremena, istorije, tragedije i samoće, kao i njegovi opisi međuljudskih odnosa, prirode, zemlje, industrijalizacije i način predstavljanja stvarnosti kao dvosmislenog i promenljivog koncepta pronašli su put do ovih autora, koji su želeli da predstave

[7] U originalu: La derrota es el eje de la obra de Faulkner y la derrota del Sur era la única que habían sufrido los norteamericanos. Sólo en esas tierras comprendidas entre las montañas de Virginia y el delta del Mississippi hombres norteamericanos había participado de una experiencia tan común a los hombres ¡fuera de las fronteras de los Estados Unidos. Los invictos, titula Faulkner una magnífica colección de cuentos sobre la Guerra Civil, y el título no es irónico: en la derrota hay una victoria, la del reconocimiento, la de la humildad y la resistencia, la del awareness: la de saberse parte de una condición común a los hombres. Por eso la obra de Faulkner la sentimos tan cercana a nosotros, los latinoamericanos: sólo Faulkner, en la literatura de los Estados Unidos, sólo Faulkner, en el mundo cerrado del optimismo y el éxito, nos ofrece una imagen común a los Estados Unidos y América Latina: la imagen de la derrota, de la separación, de la duda: de la tragedia.

viziju sopstvenih zemalja i kultura u svoj njihovoj punoći i raznolikosti (Hamblin, Peek, 1999: 219). Stoga se Foknerov doprinos latinoameričkoj književnosti u velikoj meri ogleda u tome što su ovi pisci, služeći se njegovim primerom, uspeli da se uhvate u koštac sa tragičnom stvarnošću sopstvenih zemalja. Ovo je odlično definisao Ernesto Delgado (1997: 34), ističući da je Fokner latinoameričke pisce naučio da „vide stvarnost, a da pri tom ne poriču lepotu njene tragičnosti“.

Podstaknuta onim što su vodeći pisci „buma“ govorili o Vilijamu Fokneru, dosadašnja kritika u velikoj meri je bila usredsređena upravo na tematske sličnosti koje se mogu pronaći u prozi ovih pisaca, dok se pojedini kritičari, poput Debore Kon, posebno usredsređuju na sličnosti između društveno-političkih okolnosti na američkom Jugu i u Latinskoj Americi. Teme kao što su društvena nepravda, rasna diskriminacija, marginalizacija, incest, propast porodica koje počivaju na patrijarhalnim obrascima stvaraju čvrstu vezu između Foknera i pisaca „buma“, te ne čudi što je do sada objavljeno više kritičkih članaka koji ih na ovaj način povezuju[8]. Međutim, važno je istaći da povezanost između Foknera i pisaca iz Latinske Amerike nije vezana samo za fenomen latinoameričkog „buma“, te je prva kritička studija koja istražuje uticaj Foknera na pisce iz Latinske Amerike objavljena već 1956. godine, pre formiranja novih književnih glasova. U pitanju je studija *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos* Džejmsa Irbija, u kojoj se ovaj autor usredsređuje na povezanost između pisaca „izgubljene generacije“ (uključujući Foknera, Hemingveja i Džona dos Pasosa) i četiri pisca iz Latinske Amerike koji su stvarali pre nastanka „buma“. U pitanju su autori Lino Novas Kalvo (koji je na španski preveo Foknerov roman *Svetilište*), Huan Karlos Oneti, Hose Revueltas, kao i Huan Rulfo koji je, naročito romanom *Pedro Paramo* (*Pedro Páramo*, 1955), izvršio ogroman uticaj na pisce „buma“. Irbi u ovoj studiji ističe da se Foknerova prednost u odnosu na njegove savremenike, kada je u pitanju uticaj na latinoameričku prozu, ogleda u tome što je, na prvom mestu, stvorio čitav romaneskni svet koji predstavlja „književnu i subjektivnu projekciju stvarnog sveta koji ga je formirao“ (Irby 1956: 4). Ova studija je izuzetno zanimljiva upravo zbog toga što je Irbi pre formiranja književnih glasova latinoameričkog „buma“ uočio snažnu vezu između Foknera i Latinske Amerike, i pored toga istakao ono što će oni sami naglašavati kada je u pitanju Foknerov uticaj na njihovu prozu.

U članku iz 1997. godine (“He Was One of Us”: The Reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors), Debora Kon (Cohn 1997: 153) tvrdi da je dotadašnja kritika bila nedovoljno usredsređena na samu vezu

[8] Neki od članaka koji se bave recepcijom Foknera u Latinskoj Americi, kao i Foknerovim uticajem na pisce „buma“ uključuju: The Haunted Voice: Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa (M.E. Davis, 1985), Faulkner’s Presence in Latin American Literature (A. Márquez, 1992), Voices of the South, Voices from the Souths: Faulkner, García Márquez, Vargas Llosa, Borges (J. Pothier, 1995), “He Was One of Us”: The Reception of William Faulkner and the U. S. South by Latin American Authors (D. Cohn, 1997) i Macondo in Yoknapatawpha: The Exquisite Privilege of Reading William Faulkner’s Novels (E. Delgado, 1997).

između američkog Juga i Latinske Amerike koju je Irbi uočio već u prvoj studiji o Fokneru i latinoameričkih pisaca, te da su kritičari uglavnom istraživali uticaj Foknera kao „američkog pisca", ili su se bavili njegovim uticajem na jednog od pisaca, a to je najčešće Garsija Markes. I zaista, ako se uzme u obzir u kojoj meri su pisci „buma" isticali Foknerov uticaj na sopstvenu prozu, i način na koji su raniji kritičari njihova dela upoređivali sa Foknerovim, može se reći da ova tema, paradoksalno, do današnjeg dana nije bila previše zastupljena u književnim istraživanjima. Ipak, jasno je da brojne veze između Foknera i pisaca koji su ga smatrali svojim učiteljem i dalje zaokupljaju pažnju kritičara, o čemu svedoči činjenica da je 2018. godine na Univerzitetu u Misuriju održana konferencija posvećena uporednim istraživanjima Foknerove i Garsija Markesove proze. Teme koje su obrađene u okviru zbornika sa ove konferencije vrlo su inovativne i bave se, kako najznačajnijim Foknerovim i Garsija Markesovim delima, tako i onim manjim. Na taj način, ovaj zbornik pokazuje da postoji još mnogo različitih uglova na osnovu kojih bi se mogli pružiti novi uvidi, kako u tokove latinoameričke književnosti druge polovine dvadesetog veka, tako i u različite aspekte Foknerove proze koji su sa njima povezani.

„Bogoubice" – Fokner i Garsija Markes

Nijedan od pisaca latinoameričkog „buma" nije doživeo više poređenja sa Foknerom od kolumbijskog nobelovca Gabrijela Garsije Markesa, koji je, prema mnogim kritičarima, Latinskoj Americi podario ono što je Fokner podario američkom Jugu. Fiktivno selo Makondo predstavlja, prema mnogim kritičarima, latinoamerički ekvivalent Foknerovog okruga Joknapatofe i grada Džefersona. Kao što Fokner izražava dramu uništenog i otuđenog Juga posredstvom hronike jednog mesta, tako i Garsija Markes rasvetljava nesreće Makonda stvarajući selo koje često nazivaju „mikrokosmosom kolumbijske realnosti" (Delay, De Labriolle, 1995: 123). To što je za središte svog fiktivnog sveta izabrao jedno mesto kao umanjeni prikaz sveta, fiksiran u vremenu i prostoru svojim sopstvenim zakonima i likovima koji se iznova pojavljuju u različitim delima, opus Garsije Markesa čini neodvojivim od Foknerovog.

Vezi između Foknerovih i Garsija Markesovih dela dosta pažnje posvećuje Mario Vargas Ljosa u studiji *Istorija jednog bogoubistva*, ističući da je svojevrsni „projekat" koji je Fokner sproveo u svojoj prozi, a čiji je uticaj posebno uočljiv u prozi Garsije Markesa, bio značajniji od zajedničkih tema i pripovednih postupaka. Taj „projekat" sastoji se iz građenja stvarnosti koja je sama sebi dovoljna – čitavog sveta u koji se može umetnuti svako novo prozno delo, koje onda predstavlja deo jedne celine. Dela Garsije Markesa, kao i Foknerova, „pričaju jednu priču". Likovi, motivi i simboli prelaze iz jednog u drugo delo svaki put obavljajući drugačiju funkciju, svaki put otkrivajući neki novi smisao, a svaka

nova pripovetka ili roman predstavlja obogaćivanje ili „malu prepravku“ ranijih dela, i obrnuto, oblikuje one kasnije (Vargas Losa 1971: 157). Iz tog razloga, pisce kao što su Fokner i Garsija Markes Vargas Ljosa naziva „bogoubicama“. Bogoubica je pisac koji nastoji da stvori sopstveni narativni svet sa željom da promeni stvarnost, buntovnik kome profesija služi kako bi „umanjio duboko nezadovoljstvo svetom“ koje oseća (Vargas Llosa 1971: 154). Dakle, prema Vargasu Ljosi, poznavanje „velikog foknerovskog bogoubistva“ pomoglo je Garsiji Markesu da dâ konkretnu formu svom pozivu „imitatora Boga“, te je Fokner za njega bio „kulturni demon“, u čijoj je prozi pronašao svet kakvom je sam pripadao – svet obeležen užasima građanskog rata, nastanjen poraženima, u kome dominiraju verski fanatizam, fizičko nasilje, društvena i politička korupcija, ruralni svet sa malim lokalitetima razdvojenim velikim plantažama koje su nekad bile simbol blagostanja, a sad su znak njegove zaostalosti (Vargas Llosa 1971: 155– 156).

U želji da se uz pomoć stvaranja novog fiktivnog univerzuma „promeni svet“, kako je isticao Vargas Ljosa, ogleda se još jedva važna spona između Foknera i pisaca „buma“, koja nije posebno isticana u dosadašnjoj kritici. U pitanju je, naime, sličan stav prema književnosti koji su ovi autori delili, a koji počiva na svesti da je pisanje čin pobune protiv nepravde i svih negativnih društvenih pojava, te je zadatak pisca da na njih ukaže. Kako je istakao Fokner (1958: 4) u svom čuvenom govoru prilikom primanja Nobelove nagrade: „glas pisca ne treba da bude samo izveštaj o čoveku, već jedan od stubova koji će mu pomoći da istraje i pobedi“. Sličan stav pronalazimo i kod pisaca „buma“, koji je na sjajan način sumirao Vargas Ljosa prilikom dodele nagrade Romulo Galjegos 1967. godine, ističući da je književnost „vatra“:

> Želim da vas podsetim da je književnost vatra, da ona znači nekonformizam i pobunu, da je razlog postojanja pisca protest, kontradikcija i kritika. (…) pisac je bio, jeste i biće izraz nezadovoljstva. Niko ko je zadovoljan nije sposoban da piše, niko ko se slaže, ko je pomiren sa stvarnošću, neće se usuditi na tu pretencioznu ludost izmišljanja verbalnih stvarnosti. Književni poziv rađa se iz neslaganja čoveka sa svetom, iz spoznaje nedostataka, praznina i društvenog taloga koji ga okružuju. Književnost je oblik stalne pobune i ona ne trpi okove.
>
> (Esteban, Galjego Kujnas 2016: 67)

Oslanjajući se na Foknerov govor u kome veliki pisac ističe da „odbija da prihvati kraj čoveka“ (Faulkner 1958: 4), a koja je, trideset i dve godine kasnije postala „samo jedna od naučnih mogućnosti“ Garsija Markes takođe, u svom govoru prilikom primanja Nobelove nagrade, zaključuje da „stvaraoci priča“ moraju da veruju u stvaranje nove, „pobedničke utopije života“ (García Márquez 1987: 211).

Ovakav pogled na književnost i njenu funkciju u okviru društva, između ostalog doveo je do stvaranja romana koji je Vargas Ljosa nazvao „totalnim

romanom" kako bi adekvatno klasifikovao dela kao što su *Sto godina samoće* i roman *Cobra* kubanskog pisca Severa Sarduja, dok bi se, prema Soldatiću (2002: 49), u istu kategoriju mogao svrstati i roman *Zelena kuća*. Totalni roman je, prema Vargasu Ljosi (1971: 553–554), roman koji opisuje „totalnu stvarnost", koji iscrpljuje čitav jedan svet i čija priroda je višestruka jer obuhvata potpuno oprečne stvari: lokalno i univerzalno, tradicionalno i moderno, stvarno i imaginarno[9]. Kao takav, totalni roman uspeva da istovremeno obuhvati, „tri istorijska nivoa stvarne stvarnosti: pojedinačni, porodični i kolektivni, ali i različite ravni imaginarnog: mitsko, legendarno, čudesno, fantastično i magično (Soldatić 2002: 207).

Polazeći od pojedinačnog i stremeći ka univerzalnom, i Fokner i Garsija Markes stvorili su potpuno nezavisne fiktivne svetove u kojima je sadržana „totalna stvarnost", te nije neobično što se Garsija Markesov Makondo od početka upoređuje sa Foknerovom Joknapatofom. Međutim, važno je istaći da, kako u članku „Garsija Markes i američki Jug" navodi Harli Oberhelman (1975: 31), fiktivni svet Garsije Markesa nikako ne treba smatrati imitacijom Foknerovog, već sličnosti između njih treba posmatrati kao rezultat sličnog društvenog miljea iz kojeg su pisci potekli. U istom članku, govoreći, između ostalog, o Garsija Markesovim utiscima sa putovanja po američkom Jugu, Oberhelman (1975: 31) ističe da oba pisca svoja dela zasnivaju na sećanjima iz detinjstva, u Oksfordu u Misisipiju i malom selu Arakataki u Kolumbiji, čija je istorija obeležena stalnim političkim i društvenim tenzijama. Govoreći o putovanju po ruralnim predelima američkog Juga, Garsija Markes istakao je da je tu pronašao nit koja ga je spajala sa Foknerom, te je Makondu dao izgled „tog vrelog, prašnjavog, propalog, oronulog sela s drvenim kućicama pocinkanih krovova, koje dosta liče na one kakve se mogu videti na jugu Sjedinjenih Država" (Garsija Markes, Vargas Ljosa 2021: 102). Kako je selo Arakataka, u kome se rodio, u velikoj meri izgrađeno od strane severnoameričke kompanije banana, o čemu govori u romanu *Sto godina samoće*, Garsija Markes zaključuje da sličnosti na koje je naišao nikako nisu slučajne. Tako je, u Joknapatofi, Garsija Markes mogao da prepozna svet iz kog je sam potekao – svet ispunjen netrpeljivošću, fizičkim nasiljem, brojnim ratovima, porazima i korupcijom. Međutim, to je istovremeno i raskošan svet ispunjen lepotom koja se krije ispod površine tragičnosti, te je Garsija Markes na osnovu sopstvenog iskustva stvorio fiktivnu verziju sopstvene zemlje koja je jednako bogata kao i Foknerova. U njoj, kao i u Joknapatofi, možemo pronaći likove izuzetne fizičke i duhovne snage kroz čiju se otpornost na nedaće koje ih okružuju i prkos sa kojim se suočavaju sa životom u oba slučaja može sagledati univerzalna snaga ljudskog duha koja za Foknera predstavlja najveći izvor inspiracije. Kako ističe Oberhelman (1980: 39), i Fokner i Garsija Markes kroz svoju prozu traže pravedniji svet za nove generacije, i premda su i Makondo

[9] Detaljnu analizu totalnog romana Vargas Ljosa daje u pomenutoj studiji *Istorija jednog bogoubistva*.

i Joknapatofa od početka osuđeni na propast, iz njihovih ruševina ipak isijava poruka nade.

Fokner je, kako je sam isticao, nastojao da „koristeći jedino oruđe koje je posedovao, a to je zemlja koju je dobro poznavao“, govori o „nesrećama, nevoljama i patnjama ljudskog srca koje je univerzalno“, zajedničko svima, bez obzira na rasu, jedan vremenski trenutak, ili određene uslove (Inge 1999: 183), te se u ovome ogleda još jedna spona između njegovog i Garsija Markesovog fiktivnog sveta. Kako primećuje jedan od Foknerovih kritičara, Čarls Ejken (Aiken 1979: 348), Joknapatofa je, pre nego mikrokosmos Juga, mikrokosmos *unutar* njega i sa književne tačke gledišta predstavlja „mnogo više“ od pukog prikaza stvarnosti. Na sličan način, prema kritičaru Majklu Vudu (Wood 1990: 8), u romanu *Sto godina samoće* Garsija Markes uzima konkretnu kolumbijsku stvarnost u kojoj briše oznake, ali tako da ona time ne postaje ništa manje kolumbijska, već prestaje da bude isključivo kolumbijska. Makondo, kao i Joknapatofa, kako zaključuje Vargas Ljosa (1971: 164), predstavlja „pupak sveta“, tačku u kojoj se nacionalno i regionalno spajaju sa univerzalnim, i to je upravo ono u čemu se ogleda njegov najveći značaj. Dakle, činjenica da je stvarao pod velikim uticajem Foknerovih dela nikako ne umanjuje originalnost Garsija Markesove proze, i to je važno istaći u njihovim uporednim istraživanjima. Fokner je kolumbijskom piscu pružio ono što i njegovim savremenicima – model i inspiraciju da i sami dođu do autentičnog književnog izraza, te da kroz pojedinačno dosegnu univerzalno.

Zaključak

Veza između Foknera i latinoameričkog „buma“, kao što se vidi iz ovog kratkog pregleda, ostvaruje se na više nivoa. Na pripovednom planu, Fokner se istakao kao pisac u čijim su delima pisci „buma“ otkrivali nove pripovedne postupke koji su značajno doprineli kompleksnosti i bogatstvu njihove proze. Kada su u pitanju zajedničke teme, mogli smo da uočimo da su one rezultat brojnih sličnosti između američkog Juga i Latinske Amerike, te da su pisci „buma“ u Foknerovoj prozi prepoznali stvarnost u kakvoj su sami živeli. Na osnovu toga koliko su se ovi pisci bavili Foknerom i koliko su isticali njegov značaj za formiranje sopstvenih književnih glasova, zaista se može doći do zaključka da je Fokner, od svih evropskih i severnoameričkih pisaca koji su uticali na formiranje novog hispanoameričkog romana, za njih bio najznačajniji. Pronalazeći u njegovim delima svet prepun nasilja i nepravde, kakvom su sami pripadali, ali i model koji im je poslužio kao temelj na kome će izgraditi izuzetno bogate narative, pisci „buma“ nisu krili svoje oduševljenje Vilijamom Foknerom, kao ni veliki uticaj koji je na njih izvršio.

Premda je, na svetskom nivou, izvestan broj kritičara posvetio pažnju ovoj temi, te se u kritičkoj literaturi mogu pronaći kako članci opšteg tipa, tako

i poređenja između Foknerovih dela i najznačajnijih romana latinoameričkog „buma", u domaćoj literaturi za nju do sada gotovo uopšte nije bilo interesovanja. Stoga je jedan od ciljeva ovog rada upravo da ukaže na to o koliko se širokoj i inspirativnoj temi radi, te da podstakne nova tumačenja, koja bi značajno doprinela razvoju komparativne književnosti na ovim prostorima.

Literatura

Ковачевић-Петровић 2015: Б. Ковачевић-Петровић, Бум и нови токови хиспано-америчке прозе, Култура, бр. 149, 118-139.

Фокнер 1968: В. Фокнер, *Светлост у августу*, прев. Споменка Мириловић, Београд: Просвета.

Ajken 1979: C. S. Aiken, Faulkner's Yoknapatawpha County: A Place in the American South. *Geographical Review*, vol. 69, no. 3, 1979, 331–48.

Dejvis 1985: M. E. Davis, The Haunted Voice: Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa, *World Literature Today*, vol. 59, no. 4, 531–537.

Dele, De Labriol 1995: F. Delay, J. de Labriolle, Is García Márquez a Colombian Faulkner?, *Faulkner Journal*, vol. 11, no. 1/2, 119–38.

Delgado 1997: E. Delgado, Macondo in Yoknapatawpha: The Exquisite Privilege of Reading William Faulkner's Novels. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 2, 33-35.

Donoso 2007: J. Donoso, *Historia personal del boom*. Madrid: Alfaguara.

Esteban, Galjego Kujnas 2016: A. Esteban, A. Galjego Kujnas, *Od Gaba do Marija: Rodoslov hispanoameričkog buma*, prev. Jasmina Milenković, Beograd: Dereta.

Fokner 1958: W. Faulkner, Nobel Prize Address, *The Faulkner Reader*, New York: Random House.

Fokner 1978: V. Fokner, *Avesalome, Avesalome!*, prev. Ljubica Bauer-Protić, Beograd: Slovo ljubve.

Fuentes 1970: C. Fuentes, La novela como tragedia: William Faulkner, *Casa con dos puertas*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 52–78.

Fuentes 1970: C. Fuentes, Muerte y la resurrección de la novela, *Casa con dos puertas*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 79–84.

Fuentes C 1974: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.

Garsija Markes, Vargas Ljosa 2021: G. Garsija Markes, M. Vargas Ljosa, *Dve samoće: roman u Latinskoj Americi*, prev. Vesna Stamenković, Zrenjanin: Sezam Book.

Igan 1983: P. J. Egan, Embedded Story Structures in *Absalom, Absalom!*. *American Literature*, vol. 55, no. 2, 199–214.

Kon 1997: D. Cohn, 'He Was One of Us': The Reception of William Faulkner and the U. S. South by Latin American Authors, *Comparative Literature Studies*, vol. 34, no. 2, 149–169.

Kon 2020: D. Cohn, William Faulkner and Gabriel García Márquez: Literary Innovators, Public Intellectuals, Cultural Ambassadors, and Power Brokers, in: Rieger

C., Leiter B. (eds.) *Faulkner Conference Series: Faulkner and García Márquez*, Southeast Missouri State University Press.

Hamblin, Pik 1999: R. Hamblin, C. Peek, *A William Faulkner Encyclopedia*, London: Greenwood Press.

Ing 1999: T. M. Inge, *Conversations with William Faulkner (Literary Conversations Series)*,Jackson: University Press of Mississippi.

Irbi 1956: J. E. Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Markes 1992: A. Márquez, Faulkner's Presence in Latin American Literature. *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 5, 11-25.

Oberhelman 1975: H. D. Oberhelman, García Márquez and the American South, *Chasqui*, vol. 5, no. 1, 29–38.

Oberhelman 1980: H. D. Oberhelman, *The Presence of Faulkner in the Writings of Garcia Marquez*, Lubbock: Texas Tech University

Potje 1995: J. Pothier, Voices from the South, Voices of the Souths: Faulkner, García Márquez, Vargas Llosa, Borges, *Faulkner Journal*, vol. 11, no. 1/2, 101–118.

Soldatić 2002: D. Soldatić, *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*, Beograd: Filološki fakultet.

Tomas 2016: G. Thomas, Telling Time: Faulkner's Temporal Turn. *The Mississippi Quarterly*, vol. 69, no. 2, 277–300.

Vargas Ljosa 1971: M. Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, Barcelona – Caracas: Barral Editores, S. A.

Vargas Ljosa 1991: M. Vargas Llosa, *A Writer's Reality*, Syracuse: Syracuse University Press.

Vargas Llosa 2011: M. Vargas Ljosa, *Zelena kuća*, prev. Gordana Mihajlović, Beograd: Laguna.

Vud 1990: M. Wood, *Gabriel García Márquez: One Hundred Years of Solitude (Landmarks of World Literature)*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vukčević 1997: R. Vukčević, *Fokner i mit*, Podgorica: Univerzitet Crne Gore.

WILLIAM FAULKNER AND THE LATIN AMERICAN "BOOM"

S u m m a r y

Many representatives of the literary phenomenon called the Latin American "Boom", such as Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, and Mario Vargas Llosa, claimed that William Faulkner's oeuvre had a profound influence on their own literary style. Not only did they discover new narrative techniques by reading his works, but he also provided them with a new way of describing the complex and tragic reality of the South American continent. In this short overview, our aim is to show how Faulkner's works contributed to the significant changes in Latin American literature, which occurred in the second half of the twentieth century. Since the authors who are considered to be the main representatives of the "Boom" emphasized how much they admired Faulker in various critical studies and interviews, our aim is to provide insight into the most significant faulknerian techniques which were particularly important according to them. Along with Carlos Fuentes and Mario Vargas Llosa who claimed to have been deeply influenced by Faulkner, García Márquez is one of the main representatives of the Latin American "Boom" who considered Faulkner "his master". In his conversation with Vargas Llosa in 1967, García Márquez stated that Faulkner's invasive influence on his own oeuvre was the result of the "Faulknerian method" which proved to be very appropriate for narrating Latin American reality. Thus, the aim of this paper is to delve into the main characteristics of the "Faulknerian method", which inspired Latin American writers, with the aim of opening numerous new perspectives through which the works of Faulkner and Latin American authors can be interpreted.

Key words: Faulkner, Latin American literature, the Latin American Boom, the new Latin American novel, "Faulknerian method".

Jelena Lj. Stanojević[1]
Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
doktorand

MEDIJSKA PISMENOST U CRNOJ GORI, SA AKCENTOM NA KAMPANJU *BIRAJMO ŠTA GLEDAMO*

Pitanje medijske pismenosti često je u žiži interesovanja, kako unutar lingvističkih krugova, tako i van njih, naročito danas, usljed neprestane i neizbježne izloženosti različitim oblicima medija. Stoga se u ovom radu prvenstveno definiše pismenost i svi njeni oblici, sa akcentom na informacionu i medijsku, što predstavlja svojevrsnu bazu za razumijevanje ovog fenomena. U pogledu medijske pismenosti uopšte, istakli smo određen broj dokumenata koji su opšteprihvaćeni i ratifikovani (kao što su Evropska konvencija o ljudskim pravima, Konvencija o pravima djeteta, Pariška deklaracija o medijskoj i informatičkoj pismenosti u digitalnoj eri), koji nedvosmisleno ukazuju na potrebu kontinuiranog razvijanja i usavršavanja vještine medijske pismenosti. Na isti način, na prostoru Crne Gore, koja je u fokusu našeg istraživanja, postoji značajan broj dokumenata kojima se osigurava razvoj ove vještine, iako normativna i realna paradigma nisu u saglasju, te postoje evidentne razlike u *de iure* i *de facto* stanju medijske pismenosti. Upravo iz tog razloga kreirana je kampanja *Birajmo šta gledamo*, koju su kreirali predstavništvo UNICEF-a u Crnoj Gori i Agencija za elektronske medije. Njen cilj je podizanje nivoa svijesti o bitnosti medijskog opismenjavanja kroz pravilan odabir medijskih sadržaja za djecu, što implicira da je istovremeno namijenjena djeci i njihovim roditeljima i starateljima. Kampanja takođe ima za cilj da ohrabri i same medije da više pažnje posvete medijskoj pismenosti i promovisanju pravih vrijednosti, među kojima se, kao najbitnije, ističu sloboda izražavanja, nenasilje i tolerancija. Osim tri spota koja su obilježila datu kampanju, kao njen nezavisni dio, realizovana je i kampanja *Birajmo šta slušamo*, kao i spot Antonija Pušića Ramba.

Ključne riječi: mediji, medijski sadržaji, medijska pismenost, informaciona pismenost, *Birajmo šta gledamo*

[1] Kontakt podaci: jelena.english@hotmail.com

1. Uvod

Pitanje pismenosti nerijetko je u fokusu interesovanja, kako lingvističke tako i vanligvističke javnosti, naročito kada imamo u vidu rapidne promjene kojima smo svakodnevno izloženi, koje neminovno utiču na svaki segment našeg života. Upravo zbog toga se i koncept pismenosti neprestano mijenja, a njegova definicija postaje sve kompleksnija i opsežnija. Na isti način se mora posmatrati i pitanje medijske pismenosti, koje je često tema istraživanja i interdisciplinarnih analiza. Njega ćemo u ovom radu obraditi iz jednog specifičnog ugla.

Svjedoci smo da živimo u eri sveprisutnosti medija, počevši od dnevne štampe, radija, filma, televizije, preko interneta, do modernih medijskih tehnologija, te da njihov uticaj možemo evidentirati na svakom pojedinačnom polju naših života. Zbog toga je neophodno razvijati vještinu medijske i informacijske pismenosti, budući da se na taj način obezbjeđuje benefitaran uticaj medija na svaku jedinku ponaosob, ali i na razvoj cjelokupne nacije, njen ekonomski rast, zaštitu ljudskih prava, te prihvatanje pluralizma i različitosti. Takvo stanje, dakle, zahtijeva javnu brigu o djelovanju medija na društvo, naročito na djecu, a istovremeno podrazumijeva da se poseban naglasak stavi na njihovu informacijsku i medijsku pismenost, odnosno razvoj vještina i znanja neophodnih za analizu, evaluaciju i kritičku analizu medijskih sadržaja.

Ovaj rad se, dakle, bavi pitanjem pismenosti, naročito medijske. Posebnu pažnju ćemo posvetiti pitanju medijske pismenosti na prostoru Crne Gore, sa akcentom na kampanju *Birajmo šta gledamo*, koju možemo smatrati najznačajnijim napretkom na tom polju. Iako je kampanja započeta prije svega par godina, njen uspjeh je nemjerljiv. Aktivnosti koje se realizuju i planiraju u okviru nje, pokazuju ozbiljnost i dalekosežnost ideja koje su UNICEF i Agencija za elektronske medije formirali kao osnovu ovog projekta.

2. Pismenost, definicije i oblici

Na najjednostavniji i tradicionalni način, pismenost se definiše kao skup kompetencija neophodnih za ovladavanje vještinama čitanja, pisanja i računanja. Međutim, u današnje vrijeme ovaj pojam obuhvata mnogo kompleksniji dijapazon značenja, te podrazumijeva čitanje sa razumijevanjem, razne vještine komuniciranja, znanje stranih jezika, upotrebu savremene tehnologije, osposobljenost za rješavanje problema, vještine i spremnost za rad u paru ili timu, osposobljenost za permanentno učenje i sl. Imajući u vidu pomenute definicije, možemo govoriti o elementarnoj i funkcionalnoj pismenosti, pri čemu funkcionlna pismenost podrazumijeva i sposobnost pronalaženja, razumijevanja i upotrebe informacija, što se može sagledati i analizirati interdisciplinarno.

Pismenost je, dakle, vrlo kompleksno pitanje i predstavlja jedan od permanentnih postulata za razvoj čovječanstva, a ujedno je i podrazumijevana

karakteristika svakog civilizovanog društva. Međutim, realna slika stanja pismenosti znatno je drugačija i odlikuju je brojni aspekti i neodgovorena pitanja, danas posebno aktuelna.

Prije svega, nerijetko se govori o vrstama pismenosti, iako moramo imati u vidu da se svi oblici nužno prepliću i međusobno su uslovljeni, tako da opšta pismenost implicira ovladavanje svakom pojedinačnom podvrstom pismenosti. U skladu sa savremenim civilizacijskim tokovima, razvoj svih oblika pismenosti je neophodan, pa se pismenom osobom može smatrati jedino ona koja posjeduje znanja i kompetencije iz svih pojedinačnih vrsta pismenosti, makar na bazičnom nivou.

Evidentno je da se pojam ,,pismenost" udaljava od kompetencija pisanja i komuniciranja u tradicionalnom smislu, dok se u sve većoj mjeri oslanja na upotrebu dostignuća moderne tehnologije. Digitalna pismenost se tako odnosi na kognitivne vještine potrebne za izvršavanje numeričkih zadataka, iako se danas vrlo često zamjenjuje ili podrazumijeva pod kompjuterskom, koja predstavlja sposobnost upotrebe kompjutera i softvera. Srodne kompjuterskoj su medijska pismenost, koja se odnosi na sposobnost kritičkog sagledavanja medija, i tehnološka, koja se definiše kao sposobnost upotrebe tehnologije na više različitih načina. Može se, dakle, govoriti o našim sposobnostima da upotrebljavamo kompjutere i sva dostignuća moderne tehnologije, kao i da kritički sagledamo informacije koje se plasiraju preko svih oblika medija, uključujući i elektronske. Sposobnost prepoznavanja, dekodiranja i upotrebe informacija se smatra informacionom, dok se sposobnost kritičkog promatranja slika smatra vizuelnom pismenošću. Bitni oblici, tj. segmenti pismenosti se odnose na poznavanje sopstvene, odnosno poznavanje i uvažavanje drugih kultura, dok se date kompetencije smatraju kulturalnom i multikulturalnom pismenošću. Najzad, moramo pomenuti političku pismenost, koja predstavlja skup znanja i vještina neophodnih za uspješno učestvovanje u političkim pitanjima.

Navedeni oblici pismenosti se, dakle, višestruko prepliću i nerijetko ih je teško pojedinačno definisati. Kao što smo već pomenuli, da bi se neka jedinka smatrala pismenom, neophodno je da ovlada svakim navedenim oblikom pismenosti, budući da će jedino na taj način biti društveno prihvaćena i angažovana, odnosno imati mogućnost da se ostvari u raznim ulogama koje joj pripadaju u privatnom i javnom kontekstu.

2.1 Medijska pismenost

Medijska pismenost se, na najjednostavniji način, može posmatrati kao sposobnost kritičkog sagledavanja informacija koje dobijamo medijskim putem. Međutim, ova definicija je suviše površna, budući da u današnje vrijeme mediji konstantno dobijaju nove i kompleksnije oblike i uloge, prvenstveno zahvaljujući popularizaciji portala i društvenih mreža. Stoga možemo reći da

medijska pismenost podrazumijeva sposobnost razumijevanja, kritičkog i analitičkog usvajanja medijskih sadržaja, ali i tehnika kojima se mediji koriste. U širem smislu, ovaj oblik pismenosti podrzumijeva znanje i vještine koji su neophodni za kreiranje medijskih poruka, koje su u skladu sa profesionalnim i etičkim standardima novinarstva (Sejdinović, Ljubić 2014:2).

Na Konferenciji o medijskoj pismenosti ovaj pojam je, prije trideset godina, definisan kao sposobnost razumijevanja i kreiranja informacija u kulturi koju čine slike, riječi i zvukovi, što predstavlja otklon od tradicionalnog shvatanja medija (Aufderheide 1992). Stoga se, medijski pismenom osobom smatra ona koja ima sposobnost pristupa, analize, vrednovanja i odašiljanja poruka posredstvom štampanih i elektronskih medija.

Na pomenutoj konferenciji takođe je ustanovljeno da tri faktora utiču na način na koji se realnost konstruiše putem medija: proces plasiranja informacije, sami tekst i primalac. Dakle, medijski pismena osoba, prije svega, posjeduje znanje, sposobnosti i vještine da prepozna i izrazi potrebu za informacijama, pronađe i pristupi onim relevantnim, kritički vrednuje i informacije i sadržaje, preuzima i organizuje sadržaj iz medija, koji će potom biti u mogućnosti da reprodukuje na valjan način, te da pristupi samostalnom kreiranju informacija. Takođe, medijski pismena osoba u stanju je da, na adekvatan način, upotrijebi medije i medijske sadržaje, odnosno dostignuća digitalne tehnologije uopšte, kako za svoj lični i profesionalni razvoj, tako i za uživanje i razonodu. Pritom, bitno je imati na umu da se pod medijima, ipak, ne podrazumijevaju samo popularni oblici kojima smo danas najčešće izloženi, već i tradicionalni.

Medijska pismenost je u raspoloživoj literaturi uglavnom neodvojiva od informacione, pri čemu je ovaj koncept višestruko kompleksan, budući da podrazumijeva informativnu, televizijsku, filmsku, kompjutersku, internetsku i digitalnu pismenost, kao i druge novonastale koncepte, među kojima se svakako ističe pismenost za društvene medije (UNESKO, Informacijska i medijska pismenost, Smjernice za politiku i strategiju). Retrospektivno gledano, medijska pismenost ima osnovu u akademskim disciplinama studija kinematografije, televizije, novinarstva, medija i komunikacija, dok se informaciona pismenost razvijala uz pomoć studija bibliotekarstva, pismenosti, informatike, informacija i komunikacija.

Kada je riječ o bazi za razvoj pismenosti, uključujući medijsku, govorimo o značajnom broju dokumenata, naročito onih koji su prihvaćeni i ratifikovani na regionalnom ili čak međunarodnom nivou. Najbitniji među njiima, koji se može smatrati i krovnim dokumentom u pogledu prava, jeste **Evropska konvencija o ljudskim pravima**, koja datira iz 1950.godine. Na osnovu člana 10 date Konvencije, u dijelu I, koji se odnosi na prava i slobode, svakom pojedincu se garantuje sloboda izražavanja, koji ovo pravo ostvaruje putem niza drugih, kao što su: sloboda mišljenja, sloboda primanja i prenošenja informacija i ideja, bez uticaja javne vlasti i bez obzira na granice (str.11).

Detaljnija u pogledu prava, naročito dječijih, jeste **Konvencija o pravima djeteta** iz 1989.godine. U skladu sa članom 13 ove Konvencije, svakom djetetu se garantuje pravo na slobodu izražavanja, pri čemu to pravo uključuje slobodu da „traži, prima i daje informacije i ideje svih vrsta, bez obzira na granice, bilo usmeno ili pismeno, u štampi, u obliku umjetnosti ili preko bilo kojeg drugog medija po dječijem izboru". Kao i svako drugo, i ovo pravo ima ograničenja, koja podrazumijevaju poštovanje prava ili ugleda drugih, te zaštitu nacionalne sigurnosti, javnog reda, zdravlja ili morala. Za potrebe ovog rada, naročito je bitan član 17, kojim države-potpisnice priznaju značajnu funkciju masovnih medija, te stoga garantuju djetetu pristup informacijama i materijalima iz različitih domaćih i međunarodnih izvora. U tom procesu, poseban značaj imaju izvori koji su usmjereni ka unapređenju društvene, duhovne i moralne dobrobiti djeteta, kao i njegovog fizičkog i mentalnog zdravlja. U skladu sa navedenim, u datoj Konvenciji se takođe insistira na razvoju odgovarajućih smjernica za zaštitu djeteta od informacija ili materijala koji mogu imati štetno dejstvo po njega/nju.

Takođe, obratitićemo pažnju na dokument **Agenda za održivi razvoj do 2030.** (UNESCO, The 2030 Agenda for Sustainable Development). Ovim dokumentom se definiše 17 održivih ciljeva kojima bi se do 2030. godine stanovništvu u razvijenim i zemljama u razvoju obezbijedili mir i prosperitet. Primjeri nejednakosti uživanja prava su brojni, uključujući rodnu diskriminaciju, različite mogućnosti u ruralnim i gradskim predjelima, te ostale diskriminatorne prakse na nacionalnom i globalnom nivou. Jedan od ciljeva (cilj broj 4) se fokusira na omogućavanje inkluzivnog i jednakog obrazovanja za sve, kao i povećanje mogućnosti za cjeloživotno obrazovanje. U skladu sa ovim ciljem, do 2030.godine bi trebalo da svi dječaci i djevojčice imaju besplatno i kvalitetno obrazovanje u okviru osnovnih i srednjih škola, pravo na visokoškolsko obrazovanje, kao i vještine koje će im omogućiti valjano zaposlenje i preduzetništvo.

U **Izveštaju o održivom razvoju** iz 2018.godine (The Sustainable Development Goal Report 2018) se navodi da čak 617 miliona djece (58%) i adolescenata ne poznaje ni osnove čitanja i matematike, dok u nerazvijenim zemljama svijeta svega 34% osnovnih škola ima električnu struju. Ovaj podatak je sam po sebi pokazatelj realnog stanja u obrazovanju, koje se može smatrati krucijalnim u kreiranju osnova pismenosti svake jedinke.

Dakle, ukoliko se u 21.vijeku govori o (ne)dostupnosti električne struje, jasno je da je gotovo nemoguće ostvariti pismenost na globalnom nivou, imajući u vidu sve kompleksne vještine koje ona podrazumijeva u savremenom, informatičkom svijetu.

Od velike važnosti je i **Pariška deklaracija o medijiskoj i informatičkoj pismenosti u digitalnoj eri** (Paris Declaration on Media and Information Literacy in the Digital Era), koja je usvojena na prvom evropskom forumu o medijskoj i informacionoj pismenosti (First European Media and Information Literacy

Forum). Ovim dokumentom se ističe primjena pismenosti u brojnim sferama, kao što su: pristup informacijama, bibliotekama i internetu, lingvističkim i kulturalnim raznolikostima, zdravlju, biznisu, poljoprivredi, te održivom razvoju uopšte. Imajući u vidu konstantan razvoj tehnologije, evidentno je da svi ti brojni sadržaji i informacije otvaraju nove teme, mogućnosti, ali i izazove. U takvoj atmosferi mi nismo i ne smijemo postati samo puki konzumenti onoga što nam mediji serviraju, već dobijamo uloge kritičara i kreatora medijskih informacija. Ovakva pismenost se, svakako, ne može posmatrati odvojeno, budući da su ove kompetencije neodvojive od društvenih, ekonomskih i političkih promjena čiji smo svjedoci. Bitno je, dakle, medijsku pismenost sagledati i analizirati kao neizostavan dio savremenog bitisanja u svim oblastima života, ne kao izolovan fenomen.

U prilogu ove Deklaracije nalaze se i prijedlozi formirani od strane učesnika foruma, čiji je cilj osnaženje svakog pojedinca u digitalnoj eri. Prvenstveno, oni smatraju da je ovu vrstu pismenosti potrebno predstaviti kao skup znanja, uključenosti, vještina i kritičkog stanovišta prema informacijama i kulturi. U pogledu sadržaja, bitno je ispuniti principe privatnosti, neometanog pristupa, bezbjednosti i sigurnosti, slobode govora i izražavanja, u skladu sa poštovanjem osnovnih ljudskih prava. Posebne napore treba uložiti kako bi se promovisala bitnost medijske i informacione pismenosti zajedno sa ličnim i profesionalnim cjeloživotnim razvojem, što je prvenstveno zadatak obrazovnih institucija, koje bi trebalo da u te svrhe razviju i posebni plan i program. Osim škola, isti zadatak trebalo bi da imaju i biblioteke i druge institucije kulture, s ciljem da neprestano unapređuju strategije razvoja pismenosti, kao i mediji. Sve navedeno, osim ostvarenja prava na medijsku i informacionu pismenost, vodilo bi ka ispunjenju univerzalnijih ciljeva, kao što su: inkluzija ranjivijih grupa, eliminisanje rodne nejednakosti i bilo koje druge diskriminatorske prakse, te interkulturalnog dijaloga, tolerancije i kulturnog razumijevanja, što bi za konačan ishod imalo bolje međuljudske odnose uopšte.

Najzad, među brojnim dokumentima koji zavređuju pažnju za potrebe ovog rada, ističe se UNESKO publikacija **Informacijska i medijska pismenost, Smjernice za politiku i strategiju**. Naime, UNESKO sugeriše svim zemljama da razviju svoje politike i strategije razvoja informacione i medijske pismenosti (IMP), tako što će ih integrisati sa politikom, regulativom i zakonima koji se odnose na pristup informacijama, slobodu izražavanja, medije, biblioteke, obrazovanje i informacione i komunikacione tehnologije. Ovaj dokument je samo jedan od brojnih koji je UNESKO kreirao, sa ciljem ostvarenja i poboljšanja stanja IMP. Preostali su:

1) Program za nastavnike IMP;
2) Globalni okvir za procjenu IMP;
3) Smjernice za emitere o tome kako se unapređuje IMP i sadržaj koji su proizveli korisnici;

4) Onlajn multimedijalni alati za podučavanje IMP;

5) Model onlajn kurseva za IMP i interkulturalni dijalog.

Sama publikacija Smjernice za politiku i strategiju IMP podijeljena je u dva dijela.

U prvom dijelu se daje kratak pregled politike, kroz obradu sledećih tema: značaj politike i strategije IMP u digitalnom dobu, razumijevanje IMP kao složenog koncepta, koristi od politika i strategija IMP, razvojni/teorijski okvir za politike i strategije IMP, razvoj politike IMP i razvoj strategije IMP. Kada je riječ o faktorima koji pozitivno utiču na politike i strategije IMP, ovaj UNESKO dokument kao ključne definiše: odsustvo stručnosti i iskustva, dokaz kroz istraživanje, zalaganje ujedinjenih subjekata, neslaganje između zaštite i osnaživanja, razumijevanje primjene IMP na cjelokupni razvoj, povezanost IMP sa drugim disciplinama, dijeljenje IMP (IP, MP, IKT, itd), teorijske debate, itd. Analizom svakog pojedinačnog faktora može se definisati trenutno stanje IMP u određenoj zemlji, odnosno geografskom prostoru ili određenoj društvenoj zajednici, ali se oni istovremeno mogu koristiti i kao alatka za unapređenje aktuelnog stanja. U skladu sa tim, dokument nudi i primjere politika za informacijsku i medijsku pismenost koji ilustruju viziju i konsenzus među glavnim subjektima (Indija, Evropa, Argentina), kao i primjere politika koje pružaju mogućnosti za osnaživanje i veće demokratsko učešće (Finska i Australija).

Ono što se u ovom dokumentu izdvaja jeste okvir od pet širokih strateških područja u kojima je zastupljena IMP. Za svako od tih područja definisani su ciljevi, strategije i zadaci, kao i ključni činioci. Mi ćemo se osvrnuti na data područja, kako bi istakli sve činioce koji utiču na razvoj IMP, odnosno sve sfere koje moraju imati aktivno učešće za razvoj IMP bilo kojeg prostora ili zajednice. Takođe, ukoliko IMP nije na zavidnom nivou, upravo ove elemente treba detaljnije analizirati, kao i njihovu međusobnu usklađenost i zajedničko djelovanje. Naime, riječ je o sledećim elementima:

1. formalno obrazovanje, odnosno nastavnici, bibliotekari, kreatori politike, učenici, istraživači, administratori;
2. neformalno obrazovanje i kontinuirano obrazovanje (roditelji, staratelji, vođe u zajednici);
3. ostali subjekti, kao što su organizacije povezane sa medijima i tehnologijom, medijska regulatorna tijela, biblioteke, obrazovni instituti, poslovni svijet;
4. organi vlade, prvenstveno ministarstva i druge relevantne organizacije;
5. integracija strategija IMP sa drugim srodnim strategijama i osposobljavanje okruženja.

U drugom, opsežnijem, dijelu se detaljno obrađuju teme: informacijske i medijske pismenosti kao složenih koncepata, sa ciljem većeg učinka na razvoj; razvojnog/teorijskog okvira za politike i strategije IMP; formulisanje politika i

razvoj strategije IMP; analiza IMP kao međukulturnog dijaloga.

Na kraju ovog poglavlja, istaći ćemo ulogu koju mediji imaju u svakodnevnom životu, kao i formiranju mišljenja i stavova. Ovakva uloga je naročito kompleksna imajući u vidu izloženost svim oblicima uticaja, kako tradicionalnih, tako i modernih medija.

U skladu sa tim, Noam Čomski je definisao Deset strategija manipulacije ljudima (www.medijskapismenost.net). Svaka od njih se može upotrijebiti u svrhu medijske manipulacije ljudima, ali i prepoznati, ukoliko bi analizirali uticaj medija na savremeno društvo. Riječ je o sledećim strategijama:

– preusmjeravanje pažnje sa važnih na nevažne teme;
– stvaranje problema kako bi makar dio javnosti reagovao na njega;
– postupnost promjena, odnosno sprovođenje istih politikom malih koraka;
– odlaganje nepopularne promjene;
– upotreba dječijeg jezika;
– buđenje emocija, kojima se prvo omogućava pristup nesvjesnom, a zatim i svjesnom;
– neznanje;
– zloupotreba znanja;
– veličanje gluposti i vulgarnosti;
– stvaranje osećaja krivice za sopstvenu nesreću ili neuspjeh.

Svaka od pojedinačnih tehnika se, dakle, može detaljnije analizirati i komentarisati, naročito danas, kad mediji višestruko utiču na način ponašanja, razmišljanja i vrednovanja sebe, drugih i svijeta oko nas, ali i na pogled na život i ljudske odnose uopšte (Đerić, Studen 2006: 457). Ovakva manipulacija je, čini se, neizbježna, iako je bitno imati na umu kako se i koliko sopstvena kultura treba koristiti kao izvor ,,vlastite moći i stvaranja sopstvenih značenja, identiteta i oblika života" (Kelner, 2004 u Đerić, Studen, 2006: 457). Najranjivija kategorija, koja je ujedno i najpodložnija manipulaciji, kojoj se u ovom radu posvećuje posebna pažnja jesu djeca, koja sve više vremena provode uz medije, naročito elektronske. Naročito je bitno istaći da, osim razonode, djeca najčešće medije koriste i kao izvore informacija, što nerijetko u sjenku stavlja roditelje, nastavnike i vršnjake.

2.2 Medijska pismenost u Crnoj Gori

Analizu medijske pismenosti u Crnoj Gori ćemo započeti podacima iz **Tehničkog izvještaja istraživanja** (str. 270 - 285), koje je u oktobru 2018. godine sprovedeno u okviru kampanje o promociji medijske pismenosti Agencije za elektronske medije i UNICEF-a *Birajmo šta gledamo*, o kojoj će u narednom poglavlju biti više riječi. Naime, podaci iz ovog izvještaja nam daju realnu sliku stanja medijske pismenosti u Crnoj Gori, što će predstavljati bazu za dalju analizu i komentare autora.

Na pitanje „Da li si čuo/čula za medijsku pismenost" čak 80% od ukupno 655 ispitanih je odgovorilo negativno. Istaći ćemo da su odgovori varirali u zavisnosti od tipa škole iz koje data osoba dolazi. Naime, 33% ispitanih učenika iz gimnazije je odgovorilo potvrdno, za razliku od 27% ispitanih iz stručnih srednjih škola. Taj procenat je, očekivano, bio znatno niži u osnovnim školama, gdje je svega 17% ispitanika odgovorilo da je tek čulo za medijsku pismenost. Uzrast, pol, region, tip naselja i domaćinstva, prema rezultatima datog istraživanja, nisu faktori koji znatnije utiču na razlike u poznavanju pojma medijske pismenosti.

Ispitanici koji su rekli da znaju šta je medijska pismenost, njih 132, su upitani da je definišu. Tačnije, trebalo je da odgovore šta za njih predstavlja medijska pismenost, pri čemu su imali mogućnost da izaberu neke od ponuđenih odgovora. Medijsku pismenost je kao sposobnost upotrebe različitih medijskih sadržaja definisalo 26% ispitanika, 18% smatra da je to sposobnost da se oni procijene, 14% ispitanika medijsku pismenost izjednačava sa sposobnošću da se pronađu različiti medijski sadržaji, 12% misli da je to sposobnost da se kreiraju medijski sadržaji, dok svega 8% smatra da je to sposobnost da se oni podijele. Konačno, 55% ispitanika je navelo da medijska pismenost podrazumijeva sve gorenavedeno. Ovaj odgovor, koji se može smatrati najtačnijim, odabralo je više od polovine ispitanika, pri čemu ćemo navesti da je najveća razlika uočljiva u odnosu na region (46% ispitanika iz sjeverne regije u odnosu na 66% ispitanih na jugu Crne Gore) i tip naselja (45% ispitanih iz urbanih, u osnosu na 64% iz ostalih tipova naselja).

Sledeće pitanje vrijedno naše pažnje je glasilo „Da li po tvom mišljenju ima dovoljno sadržaja prilagođenih tvom uzrastu", a baza ispitanika su bila djeca 12 do 17 godina, njih 324. Kao što je moguće pretpostaviti, najveći broj ispitanika je reklo da odgovarajuće sadržaje nalazi na Internetu, čak 71%. Međutim, ono što je simptomatično, a predstavlja polaznu tačku za aktivnosti koje data tijela trenutno sprovode, jeste odnos lokalnih i inostranih medija. Naime, 61% ispitanika je navelo da odgovarajuće sadržaje za svoj uzrast može pronaći na inostranim TV kanalima, za razliku od 27% ispitanika koji su kao odgovor naveli crnogorske TV kanale. Za radio se opredijelilo 14%, časopise 15%, za dnevne novine svega 7%. Napomenućemo, takođe, da je u ovom odgovoru uočljiva razlika u odnosu na pol ispitanika, budući da je više djevojčica odabralo radio i časopise (20 prema 12, odnosno 16-12%). U skladu sa navedenim, slične odgovore su ispitanici dali na pitanje o tome koliko ima interesantnih sadržaja za njihov uzrast, budući da je internet opet na prvom mjestu sa 71%, a inostrani kanali na drugom mjestu sa ukupno 60% odgovora. Odgovori na pitanje o korisnim sadržajima su takođe u skladu sa prethodno navedenim, s obzirom na to da je 69% djece reklo da korisne sadržaje pronalazi na Internetu, 57% na inostranim u odnosu na 27% na crnogorskim TV kanalima, dok se za časopise opredijelilo 13% ispitanika, za radio 12%, za dnevne novine svega 8%.

Kada je riječ o inspirativnim, stimulativnim, obrazovnim i sadržajima koji se mogu definisati kao jednostavni za razumijevanje, takođe je više od polovine ispitanika odabralo Internet i inostrane TV kanale. Međutim, istaći ćemo da su, prilikom odgovaranja na pitanje jednostavnosti sadržaja za razumijevanje, ispitanici vjerovatno na umu imali i razumijevanje jezika, budući da je čak 41% ispitanika istaklo lokalne TV kanale.

U nastavku slijedi vrlo važan segment, koji se tiče medijskih programa koji se proizvode posebno za djecu. Ispitanici (svih 655 obuhvaćenih ovim istraživanjem) trebalo je da odgovore kakvu vrstu programa za djecu bi rado gledali, pri čemu su, sa ponuđene liste, mogli da izaberu pet sadržaja i da eventualno dodaju neke svoje ideje. Prve pozicije zauzimaju teme o životinjama i prirodi (44%), muzici (38%), te filmu i serijama (33%) i sportu (32%). Zatim slijede igrice, avanture, teme o djeci njihovog uzrasta iz čitavog svijeta, kao i teme o nauci i tehnologiji. Između 10 i 20% ispitanika je navelo da bi rado gledali programe o zdravlju i zdravom životu; ljepoti i fizičkom izgledu; slavnima, poznatima i zvijezdama; geografiji; o djeci njihovog uzrasta iz Crne Gore, zatim programe uradi sam, te sadržaje o istoriji. Konačno, najmanji procenat ispitanika je reklo da bi to bili programi o dešavanjima u svijetu (8%) i o hrani (4%). Komparativnaanaliza odgovora na ovo pitanje bi mogla da bude jako interesantna za dalje istraživanje, budući da su evidentirane brojne razlike u odnosu na pol, starost i ostale faktore.

Ukupna ciljna populacija je takođe trebalo da odgovori da li bi bili voljni da učestvuju u stvaranju jednog dječijeg TV programa, ukoliko bi im to bilo ponuđeno. Napominjemo da su odgovori na ovo pitanje takođe upotrijebljeni za dalje aktivnosti UNICEF-a i njemu srodnih tijela i institucija. Odgovori su, ipak, u određenoj mjeri iznenađujući, budući da je čak 12% ispitanih reklo da sigurno ne bi, a 9% da vjerovatno ne bi učestvovali u kreiranju nekog dječijeg TV programa, 32% se odlučilo za opciju „nijesam siguran/sigurna“, dok se 29% izjasnilo da vjerovatno bi, a samo 18% je imalo sasvim potvrdan odgovor. Za ove dvije opcije potvrdnog odgovora se odlučilo više djevojčica nego dječaka, budući da je 52% djevojčica izabralo taj odgovor, za razliku od 42% dječaka. Takođe ćemo napomenuti da je spremnost na angažovanje u kreiranju TV programa za djecu obrnuto proporcionalna godinama, imajući u vidu da je veća zainteresovanost u grupi ispitaniika koji imaju između 9 i 11 godina nego u grupi djece starosti između 12 i 17 godina.

Osim toga, bitno je istaći da djeca sa sjevera pokazuju znatno veću zainteresovanost (28%) od svojih vršnjaka iz centralne i južne regije (15, odnosno 11%). Konačno, u analizi odgovora na ovo pitanje ističu se i razlike na osnovu visine prihoda po članu domaćinstva. Naime, da bi sigurno učestvovali u kreiranju dječijeg TV programa reklo je čak 28% ukupnog broja ispitanika, koji pripadaju domaćinstvima u kojima su prihodi manji od 80 eura po član.

Osim navedenog dokumenta, koji obiluje informacijama i podacima koji su pogodni za dalje komentare i interdisciplinarnu analizu, od izuzentnog značaja za ovo pitanje je i radni materijal pod nazivom **Polazne osnove za strategiju širenja informacione i medijske pismenosti kroz mrežu biblioteka 2016-2020**. Ovaj dokument, kreiran u saradnji sa UNESKOM, oslanja se na ulogu biblioteka, naročito javnih, i njihovu poziciju, kao i na činjenicu da one imaju uticaj na pripadnike svih starosnih dobi.

Kao opšti ciljevi strategija razvoja IMP kroz mrežu biblioteka ističu se sledeća tri:

- promocija i unapređenje vještina, koje se mogu definisti kao neophodne za bolji pristup informacijama i znanju, za kreativnost u korišćenju izvora informacija, a sve u skladu sa etikom, posebno za djecu i mlade;
- jačanje ljudskih potencijala koji će na lokalnom nivou unapređivati IMP, prateći i promovišući aktuelna dostignuća u ovoj oblasti, kako na polju teorije, tako i u praksi;
- kreiranje uspješnog modela međuresorne i interdisciplinarne saradnje, koja će podrazumijevati uključenost kulturnog, prosvjetnog i informaciono-komunikacijskog sektora.

U dokumentu se takođe nalaze i posebni ciljevi date strategije, koji se prvenstveno odnose na obrazovanje, informaciono društvo, te školske i narodne biblioteke. Međutim, kao konkretni subjekti koji su zaduženi za unapređenje IMP na teritoriji Crne Gore, istaknuti su: Ministarstvo kulture, Ministarstvo prosvjete, Ministarstvo za informaciono društvo i telekomunikacije, Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević" i Zavod za školstvo Crne Gore (str.28). Sa druge strane, za nosioce rukovođenja i implementacije IMP strategije i projekata za ostvarivanje zadatih ciljeva određeni su: IMP Savjet, Projektni tim i projekt koordinatori, IMP koordinatori u školama i narodnim bibliotekama, kao i međunarodni i domaći stručnjaci za datu oblast.

Istaći ćemo i **Plan aktivnosti za podizanje nivoa digitalne pismenosti na nacionalnom nivou**, koji ističe da se podizanje nivoa IMP postiže putem opismenjavanja prvenstveno državnih službenika i zaposlenih u prosvjeti, a tek onda crnogorskog društva u najširem smislu. Stoga je u ovom dokumentu naglašeno da jedan od prvih koraka mora biti modernizacija obrazovnog procesa na nacionalnom nivou u skladu sa svjetskim trendovima u nastavi.

Ovakav cilj, prije svega, podrazumijeva usmjeravanje nastavnog procesa ka punom korišćenju savremenih tehnologija i Interneta. To, takođe, nesumnjivo znači da svaki nastavnik, posmatran kao medijator nastave, mora da posjeduje određena znanja i kompetencije. Stoga je prije 5 godina u pogledu aktivnosti u dijelu obuke za nastavnike sproveden Projekat „ECDL – za digitalnu Crnu Goru" kroz koji je prošlo 2000 nastavnika u Crnoj Gori. Prema projekcijama i zahtjevima Ministarstva prosvjete, svi nastavnici u Crnoj Gori treba da posjeduju ECDL sertifikat, najmanje ECDL Core nivo, dok za 14 koordinatora treba obezbijediti obuku i polaganje preostalih ECDL modula.

Najzad, kada je riječ o medijskoj pismenosti u praksi, ne samo na teoretskim osnovama, možemo reći da jesu ostvareni broji pomaci. Osim zakonskih okvira i projekata o kojima je bilo riječi, posebni napori se ulažu na polju podizanja IMP kod mladih. Stoga ćemo istaći da, po ugledu na praksu u Americi, u gimnazijama u Crnoj Gori postoji izborni predmet Medijska pismenost koji se izučava tokom jedne školske godine, odnosno u drugom ili trećem razredu. Među osnovnim ciljevima nastavnog plana i programa za ovaj predmet nalaze se: osvješćivanje odnosa prema medijima, razvoj sposobnosti kritičkog sagledavanja i recepcije medijskih tekstova, razvoj sposobnosti produkcije medijskih tekstova, te povezivanje elemenata medijske pismenosti sa ostalim nastavnim predmetima. Operativni ciljevi ovog kurikuluma su jasno definisani i grupisani u 7 tema, pri čemu je svaka od njih praćena prijedlozima aktivnosti učenika, kako kroz individualne, tako i kroz grupne projekte. Svakako, akivnosti se fokusiraju na razvoj i recepcijske i produkcijske strane medijskog opismenjavanja kroz studije slučaja vezane za pojedine fenomene modernog medijskog teksta.

Sa druge strane, nažalost, u realnoj implementaciji slika nije zadovoljavajuća. Zapravo, ni deceniju kasnije, medijska pismenost nije dobila status obaveznog, već je i dalje izborni predmet. Osim toga, još uvijek se nalazi među predmetima koje mogu birati samo gimnazijalci, ali ne i učenici srednjih stručnih škola ili pak osnovnih. Konačno, broj učenika koji je do sada izabrao ovaj predmet na nacionalnom nivou nije na zadovoljavajućem nivou, što je pokazatelj nedovoljne zainteresovanosti za ovaj predmet i pitanje uopšte. Problem predstavlja i nedostatak valjanih kadrova – umjesto predavača koji su obučeni da vrše nastavu iz ovog predmeta, u praksi se suočavamo sa činjenicom da nastavu iz medijske pismenosti izvode nastavnici koji na taj način popunjavaju zahtijevani fond časova.

3. *Birajmo šta gledamo*

Imajući u vidu u kojoj mjeri i na koji način mediji oblikuju životne stilove, stavove i identitet djece, predstavništvo UNICEF-a u Crnoj Gori i Agencija za elektronske medije (AEM) stvorili su kampanju pod nazivom *Birajmo šta gledamo* (www.medijskapismenost.me).

Kao polazna tačka ove kampanje označena je potreba za medijskom pismenošću, koja je, kao što smo već naveli, ekvivalent nekadašnjem poimanju pismenosti koja je podrazumijevala čitanje i pisanje. Ona, dakle, ima za cilj podizanje nivoa svijesti o važnosti medijskog opismenjavanja ne samo djece, nego i njihovih roditelja i staratelja, kroz pravilan odabir medijskih sadržaja za djecu. Kampanja ima dvojake ciljeve, budući da treba da ohrabri medije da više pažnje posvete medijskoj pismenosti i promovisanju pravih vrijednosti, među kojima prednjače sloboda izražavanja, nenasilje i tolerancija. Ističemo da smo, za potrebe ovog rada, osim analize raspoloživih materijala vezanih za

datu kampanju, intervjuisali i savjetnicu za komunikacije UNICEF-a u Crnoj Gori Jelenu Perović.

Kao što je navedeno u zvaničnom saopštenju za medije, ova kampanja počiva na saradnji UNICEF-a i AEM sa medijima i novinarima, sa osnovnom idejom da se potencijal medija upotrijebi za podsticanje djece i roditelja na proaktivan stav prema konzumaciji medija. To, prije svega, znači da djeca budu izložena sadržajima koji su oslobođeni govora mržnje i predrasuda, koji istovremeno podstiču toleranciju. Danas, par godina kasnije, možemo reći da se kampanja uspješno razvila, te da jeste ostvarena saradnja sa medijima. Prije svega, kao što je istakla Perović, svi lokalni mediji besplatno emituju i promotivne spotove i priloge o kampanji, što predstavlja sačuvane desetine hiljada eura, koji će se preusmjeriti na dalje aktivnosti. Osim medija, kao glavne saradnike u budućnosti, Perović je označila državne institucije, međunarodne organizacije, NVO sektor, te udruženja roditelja i obrazovne institucije. Istaći ćemo da bi značajan napredak u ovom trenutku prvenstveno bilo ostvarivanje saradnje sa NVO Roditelji, imajući u vidu njenu prirodu i uticaj na nacionalnom nivou. U svakom slučaju, kako nam je rečeno, dalji rad i širenje aktivnosti uglavnom zavise od raspoloživih finansijskih sredstava.

Prilikom kreiranja same kampanje realizovana su i tri jednominutna spota, koja promovišu neke od glavnih poruka (www.medijskapismenost.me/kampanja-medijske-pismenostibirajmo-sta-gledamo). U prvom od njih, na porodičnom okupljanju se prelistava album i komentariše dolazak na svijet prisutnog dječaka. Zapravo, majka mu objašnjava kako su ona i njegov otac željeli bebu, pa su tako dobili njega, što on parafrazira vulgarizmima. Poruka je, dakle, da djeca „upijaju kao sunđeri" pa se zajedno sa njima pažljivo moraju birati medijski sadržaji. U drugom spotu djevojčica odlučuje da toga dana neće izaći iz kuće, jer misli da je ružna. Poruka koju ovaj spot nosi jeste da djeca putem medija stvaraju sliku o sebi, pa je uloga roditelja i staratelja da im ukažu na razlike između medijske slike i stvarnosti, odnosno da ih podstaknu na kritičko razmišljanje. Treći spot se oslanja na povezanost agresivnosti kod djece i nasilja u medijskim sadržajima kojima su izloženi. Naime, grupa dječaka u igri simulira rat, odnosno trojica dječaka maltretiraju jednog i sve to snimaju telefonom. Poruka je da djecu moramo zaštititi od nasilnih sadržaja u medijima, budući da oni oponašaju oblike ponašanja koje vide. Ova tri spota, dakle, ističu glavne poruke koje nosi ova kampanja, kroz svakodnevne situacije sa kojima se suočavaju roditelji i staratelji. Cjelokupna kampanja kao i dati spotovi odišu jednostavnošću, budući da su razumljivi svim pripadnicima društva i da se njima utiče na svijest o bitnosti IMP svih konzumenata određenog medijskog sadržaja.

Krajem 2018. godine, kampanja je obogaćena još jednim spotom, koju je, zajedno sa mladim reporterima, snimio ambasador dobre volje UNICEF-a za Crnu Goru, Antonije Pušić, alias Rambo Amadeus (www.youtube.com/watch?v=ZoziZKIed4Q). Kako on navodi, ovaj vid zabave je besplatan, što

je glavni razlog zašto su djeca u današnje vrijeme previše usredsređena na ekrane i medijske sadržaje, na štetu vremena posvećenog sportskim aktivnostima, kulturno-umjetničkim društvima, muzičkim školama i sl. U ovom četvorominutnom spotu Pušić ističe kako danas svi imamo pametne telefone, ali da moramo biti pametniji od njih, odnosno pametno ih koristiti, što se ističe u refrenu: „Svako ima svoj pametni fon, al pametniji smo valjda mi nego što je on, treba samo da ga palim kad mi stvarno treba, u suprotnom od tehnike nema mnogo ljeba". Zajedno sa mladim reporterima, on ističe kako svako vrijeme nosi neke inovacije, na koje se uvijek brzo naviknemo i previše oslanjamo (novine, radio, TV). Konačno, još jedna od bitnih poruka ovog spota jeste kritički pristup medijskim sadržajima, naročito u današnje vrijeme vladavine lažnih vijesti (fenomen poznat po svom engleskom nazivu *fake news*).

Osim Ramba Amadeusa, nosioci kampanje su pomenuti mladi reporteri, koji učestvuju u svim njenim akcijama i najčešće upravo oni u medijima predstavljaju cijelokupan projekat. Ova kampanja uključuje 18 mladih ljudi, pri čemu ističemo njen inkluzivni karakter, budući da je dio tima i jedna Romkinja. Našu sagovornicu smo pitali po kojim kriterijumima su oni birani. Objasnila nam je da je konkurs bio otvoren za učenike svih srednjih škola na području Podgorice. Tražile su se „obične" mlade osobe, bez medijskog iskustva, koje posjeduju zainteresovanost i naklonost za angažovanje na polju medijske pismenosti. Audiciji su prisustvovali kamerman, novinar i stručnjak za digitalne medije, koji su zajedničkim odlukama birali ličnosti pogodne za datu kampanju. Više je bilo prijavljenih djevojčica nego dječaka, pa je naknadno organizovana i posebna audicija za dječake. Oni se okupljaju svake subote i smišljaju buduće aktivnosti i načine promocije ove kampanje, a osim gostovanja u medijima, evidentna je i njihova aktivnost na svim društvenim mrežama.

Pored navedenih spotova ističe se i jedan posebni, koji nosi poruku *Birajmo šta slušamo*. Naime, učenici muzičke škole „Andre Navarra" i Umjetničke škole za muziku i balet „Vasa Pavić" pridružile su se kampanji medijske pismenosti. Oni su na više lokacija u Podgorici izvodili muzičko-plesni performans, pa su kadrovi tih nastupa prerasli u dati spot. Bogdan Asanović, direktor ove muzičke škole je tom prilikom izjavio da muzičko opismenjavanje djece utiče na to da li će i u kojoj mjeri oni postati obrazovani građani jednog civilizovanog društva. Isto tako, Zoja Đurović, tadašnja direktorica Umjetničke škole za muziku i balet, je istakla muzikoterapiju, kao naučno dokazan način stimulacije psihofizičkog i duhovnog razvoja uz pomoć muzike i zvukova. Ovakvi stavovi su, svakako, očekivani i ohrabrujući, a u UNICEF-u su nam rekli da će se ovaj ogranak kampanje nastaviti. Zapravo, prvi korak će biti prikazivanje umjetničkih programa ovih škola, i svih ostalih koje se priključe, ne samo u njihovim internim prostorijama, već i u svim drugima. Na taj način će se raditi na razmjeni kvalitetnih umjetničkih sadržaja, tako što će oni postojeći postati dostupni većem broju mladih ljudi. Ova ideja se svakako oslanja na skorašnja istraživanja i podatake o poražavajuće

niskom broju umjetničkih sadražaja koja djeca imaju prilike da usvajaju.

Kampanja *Birajmo šta gledamo* je dobila šire okvire, budući da su, u smislu nastavka aktivnosti potpisana dva memoranduma o saradnji – sa javnim emiterom „Radiom i Televizijom Crne Gore" (RTCG) i Fakultetom političkih nauka Univerziteta Crne Gore. Naime, AEM i RTCG su potpisale memorandum o saradnji, koji je koncipiran tako da se bazira na osnovnim načelima:

– slobode, profesionalizma i nezavisnosti;
– zabrane bilo kojeg oblika cenzure;
– slobodnog i ravnopravnog pristupa svim AVM uslugama;
– razvoja konkurencije i pluralizma
– primjene međunarodnih standarda;
– objektivnosti, zabrane diskriminacije i transparentnosti.

U datom memorandumu, dvije strane su se obavezale na saradnju koja će unapređivati stepen medijske pismenosti na državnom nivou. Prvenstveno će raditi na promociji i učešću u kreiranju, primjeni i praćenju dobre prakse u oblasti medijske pismenosti, te na promociji novih tehnologija i usluga. Drugi permanentni cilj se odnosi na etičko izvještavanje o djeci, što i jeste jedan o osnovnih principa cjelokupne kampanje uopšte. To podrazumijeva sve aktivnosti čiji je cilj unapređenje, ostvarivanje i zaštita prava djece u medijima, odnosno rad na unapređenju kvaliteta i jačanju kapaciteta medija, kako bi se etički izvještavalo o položaju i pravima djeteta. Najzad, ova dva tijela će raditi na povezivanju ljudi, organizacija i projekata, te organizovati brojne edukacije i treninge kojima se unapređuje vještina medijske pismenosti.

Sa ciljem promocije i unapređenja medijske pismenosti u Crnoj Gori, AEM je u februaru 2019. potpisala i Memorandum o saradnji sa Fakultetom političkih nauka Univerziteta Crne Gore (FPN). Ovaj memorandum je takođe od krucijalne važnosti, budući da se na tom fakultetu obrazuju budući novinari, koji će, u bliskoj budućnosti imati aktivnu ulogu u kreiranju medijskih sadržaja, a samim tim uticati i na opštu ulogu medija i IMP u životu ovdašnjeg stanovništva. Možemo reći da je cilj ove saradnje podizanje svijesti o značaju medijske pismenosti ne samo kod djece i roditelja, nego i kod novinara. Pri ostvarivanju ovog cilja, nužno je poštovati pravo na privatnost i dostojanstvo, te fundamentalno pravo na slobodu izražavanja. Prilikom potpisivanja datog memoranduma, predstavnici AEM su naglasili koje su sve napore uložili u kampanju *Birajmo šta gledamo*, naročito ističući kvantitet i kvalitet programa za djecu. U moru raznovrsnih programa, najbitnije je osmisliti programe koji su kvalitetni, iz domena kulture, nauke i obrazovanja. Osim toga, ideja je da se na televizijama istaknu oznake kad se pojave štetni sadržaji za djecu, što bi roditeljima pružilo mogućnost da ih zaštite od takvih programskih sadržaja i svih poruka koje nose, a koje neminovno utiču na njihovo stavove ili čak ponašanje.

Cijela kampanja, dakle, nosi jasne poruke i, kao što je navela Perović, počiva na pravima djeteta, među kojima se ističu etičko izvještavanje o njima

umjesto senzacionalizma, kao i medijska pismenost u najširem smislu. Trenutno je akcenat na ulogama koje u procesu opismenjavanja, samim tim i medijskog, imaju roditelji i nastavnici, stoga se organizuju brojne aktivnosti na tom polju. Dalji tok kampanje, kao što smo već naveli, uglavnom zavisi od raspoloživih finansijskih sredstava i potencijalnih novih saradnika. Osim toga, AEM i UNICEF svoj rad koncipiraju na istraživanjima, čiji rezultati ukazuju na potrebu da se organizuju određene kampanje, na osnovu kojih se sprovode nova istraživanja. Međutim, kako je od inicijalnog istraživanja prošlo nedovoljno vremena, rano je da se sprovode neki potpuno novi koraci, već će se raditi na širenju saradnje sa vladinim i nevladinim sektorom. Sledeća sprovedena aktivnost u okviru date kampanje je dnevnik za tinejdžere, koji kao koncept već postoji u 12 zemalja, u kojima, pitanja koja su tinejdžerima interesantna, obrađuju upravo tinejdžeri, kako bi se publici približili i teme i pristup njima, ali i jezik kojim se obrađuju. Time je ispunjen i krajnji cilj: da ovo bude kvalitetan program koji ispred malih ekrana okuplja cijelu porodicu, budući da je takvih jako malo kod nas.

Konačno, od velike je važnosti istaći da su data kampanja i inicijativa UNICEF-ovih volontera – mladih reportera u septembru 2019. godine dobili globalnu nagradu medijske pismenosti. Nagradu je dodijelilo Globalno udruženje medijske pismenosti koje vodi UNESKO u saradnji sa Alijansom civilizacija Ujedinjenih nacija i međunarodnom mrežom univerziteta. U konkurenciji se tom prilikom našlo 70 inicijativa medijske pismenosti iz svih krajeva svijeta.

4. Zaključak

Suvišno je govoriti o tome koliko smo i na koje sve načine izloženi medijima i njihovom uticaju na svaki pojedinačni segment naših života. Uticaj medija na svaku jedinku savremenog društva je, dakle, neosporan i veoma kompleksan, pa je nerijetko tema lingvističkih i vanlingvističkih diskusija i istraživanja. Možemo navesti da je uticaj medija na djecu od posebnog značaja, pa je zbog toga ovo pitanje od opšte važnosti, ali ujedno i javna briga. Sa druge strane, osim efekata koji mediji imaju na pojedinca, treba imati na umu uticaje koje oni imaju na cijelokupno društvo. Stoga je nužno neprestano raditi na medijskom opismenjavanju, od kojeg zavisi, kako lični napredak, osjećaj tolerancije i pluralizma, tako i opšti prosperitet i ekonomski rast jedne zajednice, te poštovanje opštih ljudskih prava i sloboda.

Pitanje medijske pismenosti jedno je od aktuelnih i u naučnim krugovima i svakodnevnoj komunikaciji. Baš kao i definicija i uticaj medija, medijska pismenost postaje sve opsežnija i kompleksnija paradigma. U suštinskom smislu, informaciona i medijska pismenost se mogu sagledati kao skup vještina i znanja neophodnih za analizu, evaluaciju i kritičku analizu medijskih sadržaja. Dakle, osim što smo primaoci medijskih sadržaja i poruka, istovremeno imamo i uloge kritičara i kreatora medijskih informacija. Upravo zbog toga se IMP

ne smije posmatrati i analizirati kao izolovan fenomen, već kao neizostavan dio svakodnevice savremenog čovjeka, budući da je neodvojiva od socijalnih, ekonomskih i političkih promjena čiji smo svjedoci.

Analiza ovog kompleksnog fenomena na prostoru Crne Gore počiva na brojnim dokumentima, među kojima ističemo Plan aktivnosti za podizanje nivoa digitalne pismenosti na nacionalnom nivou, zatim podatke iz Tehničkog izvještaja istraživanja (str. 270 - 285), koje je pokazalo stanje medijske pismenosti u ovoj državi, iz brojnih uglova i sa brojnim pretpostavkama. Na osnovu dobijenih rezulatata, pokrenuta je kampanja *Birajmo šta gledamo*, koja predstavlja projekat Agencije za elektronske medije i UNICEF-a, čiji je cilj promocija medijske pismenosti. Ova kampanja prvenstveno počiva na saradnji UNICEF-a i AEM sa medijima i novinarima, sa osnovnom idejom i ciljem da se potencijal medija upotrijebi za podsticanje djece, roditelja i staratelja na proaktivan stav prema neizbježnoj konzumaciji medija. Kampanja takođe ima za cilj da ohrabri medije da više pažnje posvete medijskoj pismenosti i promovisanju pravih vrijednosti, među kojima prednjače sloboda izražavanja, nenasilje i tolerancija. Osim medija, glavni potencijalni saradnici u budućnosti su državne institucije, međunarodne organizacije i nacionalni NVO sektor, te udruženja roditelja i razne obrazovne institucuje, iako dalji rad i širenje aktivnosti uglavnom zavise od raspoloživih finansijskih sredstava. Dosadašnji rad u okviru kampanje karakterišu brojne aktivnosti i publikacije, od kojih ističemo tri edukativna spota i četvrti, koji osim mladih reportera uključuje i Ramba Amadeusa. Bitno je ukazati i na podatak da su potpisana dva sporazuma od krucijalnog značaja: sa javnim servisom RTCG i Fakultetom političkih nauka državnog univerziteta, na kojem se obrazuju naši budući novinari.

Ovaj rad, dakle, prikazuje bitnost i kompleksnost pitanja medijske pismenosti uopšte, kao i stanje ovog fenomena na prostoru Crne Gore. Svakako, posebna pažnja je posvećana kampanji *Birajmo šta gledamo*, uključujući i promotivni spot *Birajmo šta slušamo*, u čije benefitarne uticaje iskreno vjerujemo, a koji će se i u budućnosti razvijati. Konačno, dragocjenim za ovaj rad i za kreiranje detaljnije slike o ovom pitanju smatramo i mogućnost da razgovaramo sa savjetnicom za komunikacije UNICEF-a u Crnoj Gori, Jelenom Perović.

Literatura

Aufderheide, P. 1992, Media Literacy, A Report of The National Leadership Conference on Media Literacy, The Aspen Institute Wye Center, Washington D.C. - Agencija za elektronske medije i UNICEF, 2018, Birajmo šta gledamo, saopštenje za medije, Podgorica, dostupno na: http://www.medijskapismenost.me

Agencija za elektronske medije i Radio i Televizija Crne Gore, 2019, Memorandum o saradnji, Podgorica, dostupno na: http://aemcg.org/wpcontent/uploads/2019/02/Memorandum-o-saradnji-AEM-i-RTCG-12.02.2019.pdf - Ćalović, D. 2009, Teorija medija kao naučna disciplina: predmet i ciljevi, Megatrend univerzitet, Fakultet za kulturu i medije, Beograd

Đerić, I. i R. Studen, 2006, Stereotipi u medijima i medijsko opismenjavanje mladih, Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja, godina 38, broj 2, 456 – 471, Instituta za pedagoška istraživanja, Beograd

Gee, J.P. 1989. Literacy, Discouse and Linguistics: Introduction, Journal of Education, volume 171, number 1

Koković, D. 2007, Društvo i medijski izazovi, Uvod u sociologiju masovnih komunikacija, Filozofski fakultet Novi Sad, Odsek za medijske studije, dostupno na: odsek.medijskestudije.org

Ministarstvo za informaciono društvo i telekomunikacije, 2014, Plan aktivnosti za podizanje nivoa digitalne pismenosti, Podgorica, Vlada Crne Gore, dostupno na: www.gov.me

Monstat Crna Gora, Zavod za statistiku, 2012, Upotreba informaciono- komunikacionih tehnologija u Crnoj Gori, Podgorica, dostupno na: www.monstat.org

Price, S. 1998, Izučavanje medija; preveo s engleskog Vladimir Kolović. - Beograd : Clio, 2011

Rambo Amadeus, Birajmo šta gledamo, dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=ZoziZKIed4Q

Savjet Evrope, Evropski sud za ljudska prava, 1950, Evropska konvencija o ljudskim pravima, Rim, dostupno na: www.echr.coe.int

Sejdinović, N. i T. Ljubić, 2014. Osnove medijske pismenosti, Priručnik za učenike gimnazija i srednjih škola, Medijska pismenost, dostupno na: www.medijskapismenost.net

Spolsky, B. & Francis M. Hult (eds.), 2008, The Handbook of Educational Linguistics, Blackwell Publishing Ltd

Taylor, P.A. i Harris, J. L. 2008. Critical theories of mass media: then and now, Open University Press Maidenhead, dostupno na: comunepersoal.files.wordpress.com

TV spotovi kampanje Birajmo šta gledamo, dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=gL4_Nkqsods

Ujedinjene Nacije, Generalna skupština, 1989, Konvencija o pravima djeteta, dostupno na: ombudsman.co.me

UNESCO, 1989, New Information Technologies in Education, Declaration of The Paris Congress 1989, Pariz, dostupno na: http://www.unesco.org

UNESCO, 2014, Paris Declaration on Media and Information Literacy in the Digital Era, European Media and Information Literacy (MIL) Forum, Pariz, dostupno na: http://www.unesco.org

UNESCO, 2015, Informacijska i medijska pismenost, Smjernice za politiku i strategiju, urednik Jelena Đurović, Nacionalna biblioteka Crne Gore "Đurđe Crnojević" Cetinje

UNESCO, 2016, Education 2030: Incheon Declaration and Framework for Action for the implementation of Sustainable Development Goal 4: Ensure inclusive and equitable quality education and promote lifelong learning opportunities for all, dostupno na: unesdoc.unesco.org

UNESCO, 2018, The Sustainable Development Goals Report 2018, United Nations publications, the Department of Economic and Social Affairs, New York, dostupno na: unstats.un.org

UNESCO, Agencija za elektronske medije & IPSOS, 2018, Istraživanje o konzumaciji medija među djecom u Crnoj Gori, dostupno na: https://www.unicef.org/montenegro/media/2506/file

Vuksanović, D. 2007, Filozofija medija vs. Misliti medije, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, dostupno na: scindeks-clanci.ceon.rs

Zavod za školstvo, 2009, Medijska pismenost, izborni predmet, II ili III razred gimnazije, predmetni program, Podgorica, dostupno na: www.zzs.gov.me

Zgrabljić Rotar, N. 2005, Mediji - Medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji, članak u knjizi Medijska pismenost i civilno društvo, MediaCentar, Sarajevo, dostupno na: www.medijskapismenost.net

www.aemcg.org

www.medijskapismenost.net

www.unicef.org

MEDIA LITERACY IN MONTENEGRO, WITH AN EMPHASIS ON THE CAMPAIGN *LET'S CHOOSE WHAT WE WATCH*

S u m m a r y

In modern era, we are all constantly exposed to numerous types of media and different contents they provide. All of those shape our beliefs, attitudes and opinions. They indisputably influence the way we see or value ourselves, other people around us and the entire world. That is primarily why media and information literacy play an extremely important role in everyday life.

First of all, there is a number of international documents which prove how important continuous development and improvement of media literacy is. We have explained a few, having specific importance for this paper, and we have also displayed many official documents in Montenegro dealing with this topic. It seems that media literacy is really given much attention in official legislative, both at national and international level, even though we could say that real situation differs a lot. That is exactly why we have paid special attention to the documents revealing the degree of media literacy development in Montenegro, among which UNESCO publications are the most valuable ones. All the above gives a nice basis for understanding this phenomenon both at international and national level.

The main focus of this paper is a campaign "Let's choose what we watch" („Birajmo šta gledamo"), which was designed by UNICEF and Montenegrin Agency for Electronic Media in 2018. The whole campaign was accumulated in three short promotional videos, having clear and unambiguous messages. It is intended for both parents and their children, showing the importance of media and information literacy when selecting appropriate media contents. The whole concept was enriched by the creation of another campaign called "Let's choose what we listen" („Birajmo šta slušamo") and a song and video performed by a famous musician, Antonije Pušić - Rambo Amadeus. Since those are played at all the national TV channels, simple and meaningful, they are definitely the easiest and most convenient way to influence the state of consciousness in the matter of media literacy in Monetengro. Finally, it is important to note that the campaign got the global award in 2019 among 70 other competitors.

Key words: media, media content, media literacy, information literacy, Let's choose what we watch

Marija Stojanov[1]
University of Belgrade – Faculty of Organizational Sciences
Department of Human Resources Management

A REVISED GENRE-BASED APPROACH TO TEACHING BUSINESS CORRESPONDENCE AT TERTIARY LEVELS: PRACTICAL SUGGESTIONS AND ACTIVITIES

Being able to write in English for business purposes is the key to functioning effectively in the modern workplace. In order to equip their students with the necessary knowledge and skills to meet this demand, ESP teachers across the globe have integrated business correspondence into their undergraduate ESP courses by relying on a plethora of approaches, one of them being a genre-based approach. This paper aims to propose a revised genre-based approach to teaching business correspondence to first-year students of ICT and Management as part of an ESP course at a business-oriented university in Belgrade, Serbia. The basis of the present research is the analysis of the lesson plan for teaching business letter writing that is currently being followed, the analysis of the effectiveness of the lesson plan and the analysis of the students' performance in the letter writing task as part of the final exam. The insights obtained will then be taken as starting points for proposing a revised approach and offering practical guidelines and activities for course designers and language instructors. Ideally, the revised approach would not only foster students' understanding of writing as an act arising from a real communicative purpose and a concrete goal but also encourage them to work collaboratively, focus on the process, work at home and self-assess among others. However, all suggestions, teaching techniques and activities have yet to be tested in the real learning environment, so this leaves room for further research in the area.

Key words: ESP, revised genre-based approach, business correspondence, guidelines, teaching techniques

[1] marija.stojanov@fon.bg.ac.rs

1. Introductory remarks

There has been a significant shift in the perspective on writing during the last few decades. In the 1960s and early 1970s, written discourse was analyzed primarily in terms of grammar and lexis. Consequently, this surface-level orientation influenced the practice of teaching writing in the second language classroom, so the tasks students did focused on writing for the sake of practicing grammar (Reid in Carter & Nunan 2001: 28) and specific use of vocabulary. At this point it was clear that in order to be an effective writer, it is not enough to have grammatical and lexical knowledge of the language, which generated a deeper interest in the writing process and the way discourse is organized and embedded in a context beyond the sentence level. Although this was a huge development compared to the initial view on writing, it was generally acknowledged that it still failed to prepare students for communicative demands they would encounter in different social contexts. Evidently, this approach overlooked the fact that English as a global language had shaped the way people communicate in the business and academic settings and to enable students to function effectively in them, a different approach was needed – one that would inspect the nature of texts that students are likely to encounter in real life.

This is how genre-based approaches have emerged. The notion of 'genre' was first introduced in the field of English for Specific Purposes (hereafter ESP) in the 1980s and it has attracted a growing interest ever since (Paltridge 2013: 347; Hyland 2004:1). Most genre theorists and researchers agree that genres refer to how members of the academic and professional community use language to communicate in a conventionalized, highly structured and socially recognized way to achieve their goals and develop relationships (Swales 1990: Martin 1985: Hyland 2003, 2004: Bhatia 2004: Hammond & Darewianka 2001: Bargiela-Chiappini & Nickerson 2014). Communicative purpose, context and form are, hence, paramount to this approach. Translating the definition of genres into the context of teaching writing for specific business purposes, Hyland (2003, 2004) and Gillaerts & Gotti (2008) see student-writers as having certain goals (e.g. applying for a job) and they are trying to communicate with their readers in order to achieve them. To that end, they follow a set of writing conventions regarding format, content, register and language to produce a written discourse that will be easily understood by their readers (Hyland 2003, 2004: Gillaerts & Gotti 2008). Working toward the same goal, ESP teachers should prompt students to recognize communicative purposes, patterns and formal language found in various genres that they will find in the course of their studies or work (Swales 1990: Hammond & Derewianka 2001). That said, genre-based approach to writing teaching assists ESP teachers in organizing their writing courses to meet students' needs on the one hand and students in

building language and skills necessary to communicate effectively in writing to achieve their academic and professional goals on the other.

Despite its tremendous influence in the area of ESP, genre-based writing instruction is not without criticism. To begin with, situated learning theory presupposes that learning should take place in naturalistic contexts, which is a condition that the genre-based approach cannot meet because "genres are too complex and varied to be removed from their original contexts and taught in the artificial environment of the classroom" (Hyland 2004: 17). In other words, students cannot learn how to write specific genres because they are not situated in the real, authentic setting that creates the need to write (ibid.). However, this theory overlooks the fact that students from non-English backgrounds rarely have the chance to interact in English and genre-based instruction can thus replicate naturalistic contexts in the classroom and provide them with the necessary language, skills and confidence (Hyland 2004: Tardy 2009). Another argument against the genre-based approach is that it restricts writers' creativity and self-expression by prescribing what format, structure, language and register to use in writing, so students see genres as 'molds into which the content is poured' (Hyland 2004: 19) or 'unthinking application of formulas' (Swales 1990: 33). While acknowledging that genres *do* impose certain constraints, Hyland (2004, 2003) and Bhatia (2013) assert that they do not dictate what students write and how, but offer an abundance of choices that help students convey their intentions and accomplish their purposes through writing. The choices of grammar, vocabulary and register are made on the basis of students' communicative purposes and the settings in which they are writing (Hyland 2004). Finally, genre-based instruction is criticized for shifting the focus on the final product and, as such, it is neglected in favor of the process-based approach (ibid.). However, research suggests that process and genre are not mutually exclusive but complementary (Hyland 2004, 2003: Tribble 1996: Dirgeyasa 2016). Process-based instruction presupposes that students are already familiar with different genres and the conventions embodied in them (Hyland 2004), but teachers should not expect them to possess such knowledge without previous instruction and practice. Process and genre should therefore work in unison to compensate for what the other is lacking. Instead of the quest for the perfect approach, genre researchers and writing teachers suggest a synthesis of approaches in writing instruction – product, process and genre – that will ensure that students understand the processes involved in writing texts, the communicative purposes they want to achieve, the linguistic resources and patterns they need to accomplish them and the way the text is embedded in a wider social context which influences their choices in writing (Badger & White 2000: Dirgeyasa 2016: Hyland 2003, 2004: Bhatia 2004: Reppen 2001).

The continuing interest in genres has led to the identification and exploration of different genres, business letters being one of the major

professional genres (Hyland 2013; Nickerson 2005) and central to this paper. As reflective ESP practitioners, we have decided to re-examine the current practice employed in teaching business letter writing at a business-oriented university in Belgrade, Serbia, as part of the course English for Specific Purposes 1. The paper is based on the analysis of the lesson plan that is used for teaching business letter writing, the analysis of the lesson delivery, and the analysis of the students' performance in the letter writing task as part of the final exam that took place in September 2022. On the basis of those analyses, the goal of the paper is to propose a revised genre-based approach to teaching business letter writing with some practical guidelines and activities that language instructors can use to help students tackle the most common problems associated with writing for business purposes.

The present paper is divided into eight sections. After the Introductory remarks, Section 2 presents the body of literature pertaining to the genre-based approach to teaching writing and business letters as teaching materials. Section 3 looks at the writing task in the final exam and the criteria against which students are assessed. Section 4 then outlines our current genre-based approach and the procedure for teaching business letter writing and is followed by the analysis of the lesson delivery and the students' performance in the final exam in Section 5. Sections 6 and 7 present the revised genre-based approach to teaching business correspondence along with some practical suggestions and activities. Finally, concluding remarks are stated in Section 8.

2. Literature Review

Recent years have seen the exploration of different approaches to teaching business correspondence and one that has received considerable attention is a genre-based approach. The origins of genre-based teaching trace back to Swales' publication of *Genre Analysis* in 1990 and its influence is still felt after four decades. He defines genres as 'a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes' (Swales 1990: 58). He explores the notion of genres in academic and research settings, while Bhatia (2013) takes his definition as a starting point and extends it to encompass business settings. Both researchers study genres in the context of writing and the following principles apply in both cases (Hyland 2004: 5-6):

- Genre-based teaching sees writing as an attempt to communicate with the target audience and achieve some purpose.
- Genre-based teaching enables writing teachers to select the kinds of texts that students will be required to write in their target contexts and organize their courses to meet those needs.

- Genre-based teaching combines content, language, contexts and instructions regarding how to communicate effectively in writing.
- Genre-based teaching is not meant to be taken as a set of prescriptive writing techniques to be followed blindly in every classroom, but rather as an abundance of choices that students have at their disposal.

According to this, genre-based writing instruction requires students to use specific language and formats that show awareness of their readers and the communicative purposes they are trying to achieve. Genre-based writing instruction is hence explicit as teachers give clear descriptions of how language patterns combine to shape meanings; systematic as it links texts and contexts to show students that what they write and how they write depends on their message, purpose and audience; needs-based; supportive; empowering; critical and conscience-raising (Hyland 2004: 10-11).

2.1 Business letters

As a result of considerable research in the field of genres and written business discourse teaching in general, business letters have emerged as one of the major professional genres (Hyland 2003, 2004; Bhatia 2013; Bargiela-Chiappini & Nickerson 1999). According to Bhatia (2008), "business letters are one of the most predominant instruments for initiating, establishing, negotiating, maintaining and terminating business relationships and as such they often form the basis of any ESP or business communication programme" (as cited in Gillaerts & Gotti 2008: 38). Not only are they widely available, varied in terms of sub-genres, relevant to students and motivating (Maley in Burbidge et al. 1996: foreword) but they also serve to satisfy a real communicative purpose and contain a wide range of lexico-grammatical resources (Bahtia 2004), persuasive style (Bahtia 2013) and useful rhetorical strategies (Bargiela-Chiappini 2014), as well as the notions of politeness and formal register. Furthermore, they show students how to organize their business communication by following appropriate writing conventions related to layout, content and register to satisfy their immediate goal (Bhatia in Gillaerts & Gotti 2008). Since they are traditionally reliable, authentic, interactional and easy to manipulate if sent in the electronic form, business letters prevail over the use of email communication and remain the most widely used and richest genre (Bhatia in Gillaerts & Gotti 2008). Additionally, writing business letters is a skill transferable to other contexts so students will be able to apply them in writing emails or if they plan to take the IELTS exam (General Module) or FCE. Finally, knowing how to write effective business letters guarantees future usefulness in real life, which gives students an added incentive and motivation.

Genres guide pre-service members of the business community by defining sequenced events that occur as part of a broader social context referred

to in literature as *genre colonies* (Bhatia 2004). For example, when seeking employment, an individual goes through a set of events such as browsing job advertisements, writing and sending a curriculum vitae and a job application letter, which is followed by an invitation to a job interview, a letter of acceptance or rejection and, in case of the former, a job offer (Bhatia 2004; Gillaerts & Gotti 2008: 10). During the entire process, the individual encounters a variety of genres but knows how to act because of the awareness of different conventions that apply in each. Though small, job application letters are an indispensable part of applying for a job and are hence the focal point of this paper.

2.2. Job application letters

Job application letters are promotional genres characterized by persuasiveness as writers try to promote themselves and persuade their readers to call them for an interview (Bhatia 2013: 118). A job application letter should offer a favorable, positive and relevant description of the abilities of the candidate (ibid.). So a job letter should be persuasive but not reveal all the details about the candidate, only the most salient ones (ibid.). Finally, the success of a job application letter depends on the readers' response (ibid.) and that is why it is difficult to address in the artificial context of the classroom.

Writing a letter of application is a job- and culture-specific task. Nevertheless, many authors have suggested practical guidelines for writing it along with useful phrases, layout, formatting, style, tone, grammar, punctuation and spelling (Bloomsbury Business Essentials), a seven-part structure of a job application letter (Bhatia 2013: 122) and some general principles such as gaining the reader's attention, providing proof of one's competence and requesting an interview (Sigband 1984: 63; Love & Tinervia, 1986: 158). Since this paper is not concerned with the genre analysis of job application letters but with instructing students how to write them effectively, it will not delve into letter elements or language found in them any further. Instead, here follows the description of the text students are expected to produce in the exam and how it is assessed.

3. Writing task in the final exam as part of the ESP1 course, testing and assessing

English for Specific Purposes 1 (ESP1) is a mandatory two-semester course in the first year of studies of ICT and Management at University of Belgrade, Faculty of Organizational Sciences which focuses largely on business correspondence. The groups are quite large and heterogenous considering the fact that 800-900 students register for the course each year.

In order to complete all the prerequisites for the course ESP1 and receive a grade, the students must take the midterm exam in January worth 40 points and the final exam in June worth 50 points, while the remaining ten points are

awarded based on the participation in class and the completion of additional tasks. The midterm exam is computer-based and there is a prerequisite of scoring at least 21 points in order to pass.

The final exam is paper-based and tests the students' theoretical and practical knowledge of business letters as a genre - their ability to recognize the genre of the given letter, its communicative purpose and format, and insert the letter elements and the given words correctly and in the appropriate places (Task 1), correct the spelling, punctuation and grammar mistakes and the issues of wrong register in the given letter (Task 2), insert the correct words to complete the sentences (Task 3) and circle the correct answers to theoretical questions about business letter writing (Task 4). The genres that the students expect to see are letters of request, inquiry, complaint, thank you or congratulation - a different type of letter for each task.

Task 5 is the most important and the most difficult task in the final exam, which is why we have decided to focus on it exclusively. It is worth 20 points out of 50 and requires students to write a letter (job application, motivation or recommendation) adhering to the following:

- the letter format to be used;
- the number of words the letter should contain;
- a note about the aspects they should pay attention to: format, spelling, grammar, punctuation, and all mandatory elements of the letter;
- five keywords to use and
- prompts to include in the body paragraphs.

Students should first identify the type of business letter they need to write based on the first and final sentence in the letter that they are given. They are also given some space for their draft before writing the final version in ink on the next page (see Table 1 in the Appendix for a sample business letter that the students should be able to produce in the exam).

Students' letters are assessed based on:

- whether all the mandatory elements are written correctly and in the appropriate places;
- whether the letter contains approximately 100 words and all the five keywords;
- the extent to which grammar and spelling mistakes impede understanding and
- whether the information is organized into paragraphs in a logical, coherent way and responds to every given prompt through context and examples (see Table 2 in the Appendix for details about the assessment criteria).

We have decided to focus on the final exam on the course ESP1 that was administered in September 2022 for the purposes of the present paper. The reason for the selection of the September exam period is due to the fact that the majority of the students who take the exam in September are average students, so we are more likely to uncover the usual problem areas than, say, in June, when advanced students usually take the exam, or October, when the weakest students take it. Out of the total number of 877 students who registered for the course ESP1 in the school year 2021/2022, 187 students registered for the final exam in the September exam period, while 168 took it. Out of those 168 students, 68 of them failed the exam, but their exam paper was still taken into account provided that they had completed Task 5. It is also worth mentioning that students were given two different exam papers, one required them to write a motivation letter and the other asked them to write a job application letter. We have decided to focus on the latter since more space has been given to it in literature than motivation letters and because students will doubtlessly need it more when they graduate. The sample selected for the analysis comprises 60 job application letters written in the final exam. Having presented the writing task in the final exam and the assessment criteria, the next section looks at how we prepare the students for it.

4. Lesson plan for the job application letter writing instruction

As mentioned before, the course ESP1 is designed specifically for pre-service students of intermediate level of English and above and focuses mainly on business correspondence. The order of topics is as follows: introduction to business letter writing, on the way to work, a letter of inquiry and request, a motivation letter, job hunting and a recommendation letter, writing a CV, a job application letter, a thank-you and congratulation letter, on the job, a complaint letter, emails and telephoning, and meetings. One session covers one topic lasting for 90 minutes every week. The topics that are relevant for the present paper are the introduction to business letter writing and a job application letter.

It is worth mentioning here that the procedure for instructing students how to write job application letters described below is the one that we are currently following, not the revised one. In addition, the procedure is more or less the same for teaching all other genres, so all the guidelines and activities provided in Section 6 and Section 7 could be used for teaching not only job application but also all other types of business letters.

In the first session of the course, the students are introduced to the basics of letter writing. They are expected to grasp the elements of a business letter and the basic rules for letter writing, and understand the difference between formal and informal register. The procedure is as follows:

1. **General information**: Students are given general information about the course, midterm and final exam.
2. **Warmer**: Teacher introduces the topic and asks students about their experience with writing business letters.
3. **Introduction to the topic**: Teacher introduces the elements of a business letter (letterhead, date line, inside address, attention line, subject line, salutation, body, complimentary close, signature, name and title lines, enclosure line, copies line, postscript) and shows them a letter sample with the elements clearly identified.
4. **Presentation**: Teacher explains every element separately including how to write it, some common mistakes, tips to remember, what information to include in every paragraph, etc.
5. **Practice**: Students decide whether the statements on the PPT slides about letter writing are true or false.
6. **Presentation**: Teacher explains some important points to remember when writing a business letter (plan your letter before you start writing, use a simple but polite style, write just enough information).
7. **Presentation**: Teacher gives some important tips about the style of the letter (avoid jargon, be brief, give short but clear explanations, be positive, use full forms).
8. **Presentation**: Teacher explains some basic rules of letter writing related to capitalization, punctuation, spelling and numerals.
9. **Practice**: Students work individually to correct mistakes in a sample letter referring to punctuation, capitalization, spelling and numeral use.
10. **Practice**: Students transform informal sentences into formal ones.

If there is still enough time, the students discuss the letter formats (block, full block, semi-block, official, simplified) by looking at sample letters in their coursebooks, comparing them and reporting on their distinctive features. If not, they devote some time to the topic in the first half of the next session. In subsequent sessions they cover the types of letters in the order mentioned earlier.

In week 7, the students learn about the job application letter. They are expected to grasp the content and the structure of it by referring to the given sample letter. They are also expected to produce a job application letter following the given information. The procedure is as follows:

1. **Introduction**: Teacher presents the topic and explains the difference between a job application and a cover letter by referring to a side-by-side comparison on the PPT slide in the form of bullet points.
2. **Discussion**: Students discuss which of the points on the slide they would include in an application letter.

3. **Presentation**: Students are given a five-level structure of an application letter that comprises an introductory paragraph, a value-selling paragraph, a background summary paragraph, action statement and a statement of appreciation, including the information each paragraph should contain.
4. **Task**: Teacher shows students a sample letter and asks them to analyze it.
5. **Presentation**: Teacher gives some guidelines about writing (adapt the letter carefully to the conditions of the job opportunity and end your letter with a request for an interview).
6. **Practice**: Students insert vocabulary in the correct blanks for every paragraph on the slide.
7. **Practice**: Students match the given phrases from job advertisements with the phrases that applicants can put in their letter such as 'You must be PC literate' and 'I have good computer skills'.
8. **Practice**: Students transform informal sentences into formal ones.
9. **Independent writing**: At the end of the class, students do a vocabulary exercise and write an application letter for the position advertised in the exercise. They are told to use full block letter format and the information provided in the exercise.

Having discussed the relevant lesson plans, the following section provides reflective insights into the lesson delivery and the observation of the students' performance in class.

5. Analysis of the effectiveness of the lesson plan

There are several recurrent problems that we have encountered while delivering this lesson to different groups following the previously mentioned lesson plan. Naturally, some students are very excited about letter writing, so we stayed an hour longer waiting for them to finish and giving feedback. However, the following scenario is a lot more common. There is a lively discussion, the students are actively participating, listening, answering questions and doing exercises but no sooner had we explained the writing task than the students' facial expressions changed into disinterested or bored. Within a few minutes the majority of them is either talking or using their phones. Soon, most of them have given up, put their pens down, closed their notebooks or just pretend to be writing. As we monitor and assess on the spot, we notice that they have issues with spelling and content. As one student reported, 'I cannot write because I do not have anything to write about'. So they say they will do it at home and only few students manage to complete the task by the end of the class. Writing business letters for homework is another issue. This year only few people sent their writing assignments for feedback via Microsoft Teams. This shows that

students do very little or no practice at home during the semester. It is also worth mentioning that even though a surprisingly high number of students registers for the course, as many as 900 students, the attendance rate drops dramatically as the course progresses. Student participation rate drops, too. So does their motivation. The question is why.

There is an abundance of possible explanations for such low attendance, poor student engagement and poor task accomplishment in class or for homework. Writing for real purposes, such as writing a job application letter, often poses challenges for English-language students as their ability to compose the letter largely depends on their knowledge and previous experience of the genre (Hyland 2004). Naturally, if they have not had any, the task will be all the more daunting. Writing becomes even more difficult if we consider the fact that it requires complex, higher order thinking skills such as brainstorming, selecting ideas, planning, developing ideas and sequencing them logically while paying attention to lower level skills such as correct grammar, vocabulary and appropriate style (Hedge 2005; Raimes in Richards & Renandya 2002: 306-314). This is bound to demotivate students, especially if their overall knowledge of English is not at a satisfactory or expected level. Moreover, students are often aware of their problems in writing and already have certain feelings and attitudes toward it (Hedge 2005), which may put a damper on their confidence and motivation to even try knowing that they will not do it well. In addition, although technology is used in the classroom, writing the letter relies on the traditional pen-and-paper method, which is too far-fetched and uninteresting. So is the frontal way of teaching and a lack of variety in terms of interaction and stimuli. Besides, it is an overly ambitious plan to expect the students to grasp the notions of the given sub-genre and produce it the same class of ninety minutes. Based on the lesson analysis it is also plausible that:

- First-year students have had very little or no work experience and hence lack material to write about.
- Students fail to recognize the relevance of the subject matter and the task for their wider lives because it is removed from the authentic context.
- Students find rules about format and structure complicated and difficult to apply.
- Students do not like to be given rules explicitly but rather apply their analytical skills and creative thinking to derive them based on examples.
- The task is not real or purposeful as students write to an imaginary person about an imaginary job position so they do not have any personal gain. They will get neither the points nor the job. They are taught in the artificial setting, which proves the theory mentioned earlier (Hyland, 2004).

- Students find it hard to put themselves in the shoes of another imaginary character and write about their education, character and experiences.
- Students have very little possibility of individual expression and creativity, so writing seems rather mechanical with imposed grammar and vocabulary to use.
- Students did not do any guided or joint writing, so it is difficult for them to start writing by themselves on the first try.
- Students' expectations about the course might have been different and the course involves too much writing and too many business letters.

Finally, the accomplishment of the learning objective 'By the end of the class, the students will be able to write a job application letter' is questionable as most of the students do not manage to produce one in class. In that sense, it seems that the students were not properly prepared for the writing task.

5.1. Analysis of the students' performance in Task 5 as part of the final exam

The insights obtained from the lesson analysis prompted us to conduct an error analysis of the students' job application letters written as part of the final exam (Task 5) and investigate the extent to which they managed to apply what they had learned and identify common problem areas. However, this aspect will be briefly discussed as the focus of the paper is not the error analysis itself but suggestions for improving the writing instruction and hence students' learning process and exam performance.

According to the first criterion – letter format – 20 students wrote all elements correctly and in the right places scoring the maximum of four points, while 33 students scored below four points, which means that they misspelled the date, address, omitted names in addresses, used the inappropriate complimentary close or wrote the elements in the wrong places. English and Serbian follow different conventions for writing dates and addresses, so the interference between Serbian and English might have been the reason for misspelling them. Seven students did not write any element of the letter.

Regarding the second criterion – word number – the majority of the students, as many as 29 students, wrote the required 100 words, which indicates that word number is not an issue. However, only five students used all five keywords correctly, which is surprising, given that the words were studied in class and included in the PPT presentations. The other staggering majority used the word 'greatly' inadequately, left out or misspelled the other keywords, which can be attributed to their poor focus and the lack of attention in the exam.

Spelling and grammar mistakes are not that easily quantifiable but, generally speaking, the majority of 48 students out of 60 scored three points or less. The most frequently made grammar mistakes are related to articles and

plural forms (*a new skills*), prepositions (*graduate at, come up of new ideas, seek for*), -ing forms and infinitives (*enjoy to work*), tenses and word order. There were issues of spelling, such as letter addition (*possitive, gratefull, limitted*), letter omission (*adition, belive, knowlege, personaly, progres*), while the most commonly misspelled words turned out to be 'experience', 'professional', 'appreciate', 'career' and 'colleagues'.

Finally, as regards the content, not one student scored the maximum of eight points. A small number of them (8) got six or seven points, while the majority of them (33) scored between three and five points. The most common mistakes were failing to address every prompt by contextualizing it and supporting it with examples, inadequate paragraphing and listing ideas with no logical organization or cohesion. One possible explanation for such a low number of points for this criterion is the fact that most students did not use the space devoted to drafting, which means that they spent very little or no time brainstorming, selecting, developing and organizing their ideas.

It is clear that the majority of the students struggled with every assessment criterion, which provides useful insights into what can be addressed with more attention in class so that the students can be prepared better. The next section offers practical guidelines and activities to that end by relying on the insights obtained from the analysis of the lesson plan, the lesson delivery and the students' performance in the writing task.

6. Practical guidelines for a revised genre-based approach to teaching business letter writing

On more meticulous inspection of our approach, we can conclude that it is largely traditional, frontal, product-oriented, deductive and rule-driven. It is assumed that the students possess the knowledge of the language in terms of spelling, syntax, coherence, cohesion and the writing process altogether. They mostly work individually and the communication is from teacher to student. Scaffolding is done insufficiently. Too much attention is devoted to the format of the letter; too little to the content. Critical and analytical thinking skills are not fostered in the classroom, neither is student autonomy or taking responsibility for their learning. Besides, students are required to assume the identity of a fictive character and write about their education and personality traits, which may be hard for some students. They also need to write the letter to apply for a position they might not know much about, nor who a good candidate for that position would be, so that might be the reason for their poorly written content. Most importantly, the students are taught that letters are decontextualized, independent texts. For this reason, they cannot understand how cohesion and register change with each letter they send as part of the correspondence and

how the relationship between a writer and a reader develops in the process among others. In the light of this, some changes in our current genre-based writing teaching are presented below.

1. Writing should be interactive, contextualized and embedded in a social context with a real communicative purpose.

We write business letters with an awareness of who we are writing to and why. We are also aware that writing is an interactive, two-way process. We send letters and get responses. Our students do not get responses because the task itself is not situated in the relevant social context. Besides, letters are presented to them as decontextualized and independent texts rather than interdependent entities. As a result, they fail to notice how register changes from more formal to less formal in every subsequent letter, how referring to previous letters influences cohesion and how the type of letter they send as part of the correspondence changes with the communicative purpose. If they assume the role of a customer, they might first send an inquiry, then a request for the quotation, and finally a complaint about a late delivery. Instead of having students compose a single decontextualized letter in class with no real communicative purpose, which is how we can describe the task of writing about a fictive character applying for a fictive vacancy, there are two possible options.

The first teaching strategy is proposed by Littlejohn in his coursebook (2005) and involves defining the purpose and context for writing and then dividing students into two groups – group A sends the application letter; group B responds to it. Building on this technique, group B will then shortlist a few candidates from group A and send them a call for an interview, while unsuccessful candidates will get a rejection letter. The shortlisted candidates from group A will then prepare for the job interview, attend it and send follow-up letters. Group B will then work with the teacher to select an agreed number of candidates and send them a job offer. As it happens in real life, the process is interactive and the two groups send a series of letters consecutively in a ping-pong fashion while communication is given priority over grammatical accuracy.

The other option is to partner with the faculty or any other organization that has open programs for business students, or find an appealing internship that will offer freshmen an opportunity to gain practical experience and mentorship, which is going to be the final outcome at the end of the writing course. They will get to analyze the advertisement, fill in their CV and send an application letter. After receiving the response, a few of them will also have the chance to attend job interviews and send follow-up letters. In this way, writing is interactive, has a real, achievable goal and it is relevant for the students' professional lives. Since there is a lot at stake, it will be motivating and challenging at the same time.

2. Writing conventions of the genre should be taught inductively rather than deductively.

According to the genre approach, descriptions about a job application and any other type of letter should be explicit (Hyland 2004). We adhere to that. However, the learning process would be a lot more engaging, memorable and effective if students had to discover the principles themselves by following the inductive approach which is said to contribute to learner-centered teaching (Smart et al. 2021: 392-401). Instead of showing students the slides of the recommended structure and key vocabulary or grammar, students could work collaboratively in groups to analyze the formal elements of the letter, many possible structures, target audience, communicative purpose, desired objective, style, examples of formal language, key vocabulary and grammar structures, which falls into Feez's (1995) deconstructing stage of writing. This type of instruction is purposeful, collaborative and it fosters critical thinking, analytical and problem solving skills.

3. Learning to write should be group-based and collaborative.

As a result of social constructivism and the need for student-centered methodologies, group-based learning has become a dominant mode of instruction as it allows students to collaborate and communicate in order to learn (Knapp & Watkins 2005). The teacher's role has changed therewith from one of instructor to one of facilitator (ibid.) who provides the necessary conditions for learning and enough scaffolding. In our context, that means that students should work together to solve genre and language problems and complete writing tasks rather than individually. They could use ICT tools such as shared whiteboards for brainstorming ideas. They could also engage in peer assessment and provide feedback on each other's letters.

4. Students should be encouraged to focus on the process as much as on the final product, if not more.

Since one of the lesson objectives is to be able to write a job application letter and produce it by the end of the class, the students are led to think of writing as a product. Instead, teachers should implement process writing that involves group brainstorming, drafting, responding, revising, editing and evaluating (Seow 2002: 315-320). For example, the students can be instructed how to use the drafting space provided in the final exam. They should be told not to write full sentences which they would then copy in the place meant for the final version of the letter, but to brainstorm, develop and organize ideas, which will not only make their writing more coherent but also lead to an increase in the number of points they get, especially for content. Teachers should also provide

clear models so that students are aware of the kind of product they need to produce at each stage (ibid.), which will give them a sense of accomplishment and motivation after every stage. In addition, "teaching genres as processes, rather than products, enables them to be applicable to all text types" (Knapp & Watkins 2005: 28), so instead of memorizing the structures of every business letter type, students will hold onto what applies to all of them. Computers and user-friendly programs can be exploited in the process rather than the pen-and-paper method as it makes drafting, editing and revisiting a lot more efficient (ibid.).

5. Focus should be shifted from the format to the content of the letter.

During the course, students learn about five different letter formats (full block, block, official, simplified and semi-block). They stress too much over the positioning of the letterhead, inside address, date and complimentary close. The truth is that they do not need to know that many formats as they will convey their message effectively even if they know only one. Nobody is going to pass their application letter to the 'rejected' pile because they have put the complimentary close on the left instead of right. But they will do so if the content leaves a lot to be desired. Instead of teaching the five formats, students should learn about how to develop their ideas, support them with examples, organize them logically into paragraphs that show understanding of their reader, communicative purpose they are trying to achieve and their ultimate goal. They should learn about cohesion, coherence, persuasiveness and politeness in speech and how to make their letters stand out. This will not only increase their number of points in the writing task but also help hone their writing skills for life.

6. Teachers should encourage asynchronous learning rather than doing everything in class.

Students cannot be expected to learn about the structure of the letter, key vocabulary and write the letter in one 90-minute class, especially without a prior collaborative construction. Instead of doing it all in class, students should be given the chance to study the key concepts independently at home as learning is the result of iteration and sustained application (Knapp & Watkins 2005). For example, teachers could use online platforms such as Canvass, Google Classroom or Microsoft Teams where students would be able to access the lesson materials, complete exercises, post their work, get peer feedback, connect with the course instructors and track their progress. This creates an online student community, fosters learner autonomy and makes use of computer-assisted learning and technology.

7. Students should be trained to self-assess and reflect on their writing.

Self-assessment has been somewhat neglected in the classroom but research shows that it is very useful in the language classroom in that it empowers students to be more autonomous, self-sufficient and independent (*Peñaflorida as cited* in Richards & Renandya 2002: 344-353). Our students could work in groups and with the teacher to make a checklist and refer to it after every stage of the writing process. They can also be asked reflective questions about their piece of writing, for instance, what they did well and what they can improve.

Combining all the suggestions would mean that writing teaching would be a lot more learner-centered as students would be encouraged to interact, make decisions, assess themselves, have more control over their learning inside and outside the classroom and learning would be more personally relevant to them (Benson as cited in Burns & Richards 2012: 32). It would also incorporate all the approaches – genre, process and product, and make students understand that writing is inclusive of all those approaches. They would understand that letters are contextualized and linked texts that the participants in interaction send to achieve a particular communicative purpose and they develop their relationship and change their register as the interaction unfolds. Finally, memorizing templates and mechanically reproducing them in the exam would be discouraged and that is only possible if students understand the relevance of the writing task for their lives. The next section attempts to provide descriptions of activities that rely on the aforementioned suggestions.

8. Suggested activities embodying the revised genre-based approach to teaching business letter writing

There are many different ways of organizing a writing lesson around business letters. The one that is used in this paper is proposed by Feez (1995) and involves developing the context, modeling and deconstructing the text, joint construction of the text, independent construction of the text and linking related texts (as cited in Hyland 2004: 129). It is conducive to teaching business letter writing because students examine the purpose and common features of the genre before engaging in a guided and independent writing task, which also provides just the right amount of support and scaffolding. Within the stage of joint construction, students follow the process writing approach comprising planning, group brainstorming, drafting, responding, revising, editing and evaluating with the teacher (Seow as cited in Richards & Renandya 2002: 315). The activities below target job application letters but may be adapted for teaching any other sub-genre of business letters.

Before the start of the writing course, students are asked to reflect on their understanding of the writing process, their assumptions and attitudes about writing, including their strengths and weaknesses as writers. They are

also instructed how to approach genres and writing as a process as opposed to product. It is assumed that their level is intermediate and above.

1. Developing the context

Exercise 1: Setting the context
Procedure:

1. Students watch a movie insert about a person applying for a job and answer questions about it. They discuss cross-cultural comparisons of similarities and differences between their home and target culture.
2. Students discuss their experiences with and assumptions about job hunting. They are asked about the process and stages of a job application process (browsing ads, researching the company, writing a CV, application letter, job interview, thank you letter, getting the offer).
3. Students are told about the course and course objectives. They analyze what they will be required to do in the exam (see Table 1 in the Appendix for details) and discuss how they will prepare for it, for example by interacting with other groups to send and respond to business letters. They are given a real, achievable goal that will motivate them such as getting an internship at the faculty.

Exercise 2: Understanding the sub-genre
Procedure: Students are divided into groups and each group gets a job application letter. Their task is to read and answer the following questions (adapted from Hedge 2005; Hyland 2004):

a) What is the text about?
b) What purpose does it serve?
c) Who produced the text?
d) Who is the text written for (intended audience)?
e) What is the writer's desired effect (change their opinion, convince them)?
f) What is the relationship between the writer and the reader?
g) What are the current reader's and writer's roles and relationships? What is their relative status and power?
h) What kind of relationship does the writer want to establish with their reader?
i) What register, tone and style is used in the letter?

After the group discussion, each group reports to the class.

2. Modeling and deconstructing the text

Students are told that there are a few stages to go through in order to fully understand any sub-genre. These are layout, content, register and lexico-grammatical features.

Exercise 1: Understanding the layout and letter elements
Procedure: In groups, students read the same text again and this time, their task is to:

a) Identify the genre: academic article, memo, biography, business letter. How do you know?
b) Identify the elements every business letter is likely to contain: date, letterhead, inside address, salutation and complimentary close.
c) Each group then investigates one element in terms of correct writing, common mistakes, comparisons between English and Serbian.
d) Each group reports to the class as a way of peer teaching.

Exercise 2: Understanding the content
Procedure:

a) As a whole class, students are asked about what information a job application letter should contain.
b) In pairs, they analyze the information given in the letter, the structure of the letter and draw its skeleton, but they are also asked about any alternative ways of organizing information into paragraphs.
c) They discuss the notions of coherence, cohesion, developing ideas and organizing them into paragraphs by watching a video and doing a quiz. Then, they analyze the given text in terms of those aspects (paragraphing, cohesive devices, main ideas and supporting examples).

Exercise 3: Understanding tone, style and register
Procedure:

a) In the same groups again and using the same letter, students analyze and make notes of the tone, style and register of the letter (persuasive, formal, polite).
b) They write tips using the structure 'a job application letter should/should not'.
c) Each group shares their tips with the class.

Exercise 4: Understanding lexico-grammatical features
Procedure:

a) Since each group has a different job application letter, students now need to mingle with other groups to write down more vocabulary and grammar structures commonly found in job application letters.

b) In the same groups again, students report on the common lexico-grammatical features and their tips to their peers.
c) Students discuss grammar and vocabulary as a whole class.

Exercise 5: (Running) dictation for spelling practice
Option 1: Teacher dictates the text of a job application letter and students work individually to write it down. After they have finished, they swap their work with their peers for peer assessment.
Option 2: Students are divided into groups. One student has the task to write while others take turns to run down the board, read, memorize sentences and come back to report to the writing student. They should have the entire letter written by the end of the exercise and swap it with other groups for peer assessment and correction. They should be provided with a checklist for what to look for in peer assessment. They may also self-assess (acknowledgments to the TESOL methodology course).

Activities for practice

Exercise 1: In pairs, students are given cutouts of a job application letter. Their task is to:
a) reorganize paragraphs and elements of the letter;
b) choose adequate titles for each paragraph;
c) state main ideas and supporting examples;
d) discuss how paragraphs and sentences are structured and organized to achieve cohesion;
e) analyze the lexico-grammatical features.

Exercise 2: In pairs, student A dictates the text of the letter and student B writes down keywords they hear and then reconstructs the text. Student B may ask their partner questions about the text if needed. Student A corrects (adapted from Burbidge et al. 1996: 41).

Exercise 3: One half of the class is given one letter, the other half another letter structured differently. Working in pairs, they need to list all verbs/verb phrases in order of occurrence, then all nouns/noun phrases. Students working on one letter swap lists with students working on the other. Using a new list but working in the same pairs, they need to reconstruct the text using the new list. They compare their versions with the original ones (taken from Burbidge et al. 1996: 43).

Exercise 4: Students work individually to correct errors in a job application letter. They check with their peers.

Exercise 5: Students rewrite an informal letter into a formal one.

Exercise 6: Students complete a gap-fill letter.

3. Joint construction

According to Hyland (2004), students engage in teacher-led scaffolded collaborative writing in this stage and his suggestions are adapted to the given context and presented below.

Exercise 1: Working as a whole class, teacher and students work together to construct the application letter by following the procedure outlined in the task sheet (see Table 4 in the Appendix). Teacher writes students' ideas and sentences on the board/computer. For the sake of time, some of the stages might be skipped but it is important that students learn how to edit, proofread, use the checklist to self-assess and reflect on the process. They are told that they would be using the same task sheet for independent writing.

Exercise 2: In pairs, students complete unfinished letters and then compare them with their peers' letters or the original.

Exercise 3: In pairs, students edit a letter for content, layout, meaning and structure.

Exercise 4: In small groups, students are given prompts for constructing the letter (visual stimuli, questions or key vocabulary and grammar to use). They:

a) Write the letter;
b) Present it to other groups and explain their writing process;
c) Other groups follow the assessment checklists and note down main ideas, supporting examples, grammar, vocabulary and cohesive devices used;
d) They provide feedback in a friendly manner by referring to the checklist.

4. Independent construction

In this stage, students work independently to construct the letter, bringing together their knowledge about the writing process, context, genre, content and language (Hyland, 2004).

Exercise 1. Independent writing following a task sheet
Procedure:

a) Students are presented with the task and given visual stimuli (brochure, video) about the company and open vacancies/internships along with the job descriptions.
b) Students refer to the task sheet (see Table 4 in the Appendix) and their CV. They use their computers to write the text of the email and job application letter, following the guidelines in the task sheet.
c) At this point, the teacher monitors and provides feedback.
d) Having completed all the steps in the task sheet, they send their application form, letter and CV.

Depending on the technique used, they either submit their application to the selected company or another group of students. In the case of the former, they await the company's response and act accordingly. In the case of the latter, the two groups enter into correspondence and the goal is to select a few candidates who excelled at writing letters and job interviews. Those students get a reward.

Exercise 2: Reflection
Procedure: In groups, students reflect on the writing process and answer these and the questions from the task sheet (see Table 4 in the Appendix).

Exercise 3: Presentation
Procedure: In groups, students give presentations on how to write an effective business letter to their classmates, other groups or the next freshmen taking the course.

5. Linking related texts

In this stage, students get to investigate how this sub-genre relates to other related sub-genres, (Hyland 2004) and the following ideas have been adapted from his book.

Exercise 1: In pairs, they explore how job application letters are written in different countries and cultures and examine cross-cultural differences. They make notes and report to the class.
Exercise 2: Students transform the text into spoken versions in the form of job interview questions.

Exercise 3: Students rewrite the text to meet the requirements of another culture.

Exercise 4: Students interview their HR professors to find out what they are looking for in job application letters.

8. Conclusion

This article has examined our current genre-based approach to teaching writing at tertiary levels, revealed some of its pitfalls and proposed a revised approach that compensates for the pitfalls of the previous one. On close examination, the previous approach is largely traditional, teacher-directed, deductive, rule-driven, product-oriented, decontextualized, and prioritizes individual work instead of collaboration and letter format instead of content. Most importantly, it does not discourage mechanical writing or memorization of ready-made letters and fails to communicate to students that writing should always arise from the need to truly interact with others, establish relationships and accomplish goals in a real social context (Swales 1990: Martin 1985: Hyland 2003, 2004: Bhatia 2004: Hammond & Darewianka 2001: Bargiela-Chiappini & Nickerson 2014; Gillaerts & Gotti 2008). These pitfalls are some of the potential reasons for students' low attendance and engagement in class. Another reason is the students' lack of experience with the genre and without the chance to construct the text with the teacher before working independently, the task is all the more daunting and demotivating. It has also been made manifest in the exam that students have issues with organizing information into paragraphs, linking their ideas and supporting them with examples, using the keywords correctly and spelling. The most plausible explanations for these recurrent mistakes are that students were not given proper instruction how to self-assess, they focused too much on the format and the final product. The fact that the majority of the students did not write anything in the space devoted to drafting speaks in favor of their not knowing how to use that space and why, thinking that brainstorming ideas and vocabulary is a waste of time. Those who *did* write in that place wrote at least half the letter, so they copied it in almost the same manner on the page for assessment. This finding proves that genre and process not only supplement one another (Hyland 2004, 2003: Tribble 1996: Dirgeyasa 2016) but they must coexist together as drafting would probably contribute to more quality letters among others.

The revised genre-based approach to teaching business correspondence compensates for the disadvantages of the previous one in the following way. Firstly, it shifts the focus from the format to the content and from the product to the process. It also instructs students how to self-assess, fosters their critical, analytical and problem solving skills by allowing them to take an active role in their learning, derive conclusions themselves and work together to solve problems inside and outside the classroom. Above all, they are made aware of the intertextuality of letters as texts and are given tasks that have a real communicative purpose and a real goal to accomplish, so it is an added incentive for them to attend sessions, engage in tasks and perform better in class and the final exam. To that end, they need to grasp the principles of the genre by

analyzing the context, modeling and deconstructing the text, engaging in a joint construction, writing it independently and linking it to other genres and sub-genres (Hyland, 2004). Following these stages and doing exercises that embody the revised approach and target the students' problem areas, we believe that students would become more effective business letter writers.

References

Badger, R. & White, G. (2000). A process genre approach to teaching writing. *ELT journal*; Vol. 54/2, 143-160. Oxford University Press.

Bargiela-Chiappini, F & Nickerson, C. (2014). *Writing Business: Genres, Media and Discourses*. Routledge. London and New York.

Bhatia, V. (2004). *Worlds of Written Discourse. A Genre-Based View.* Bloomsbury. London.

Bhatia, V. (2013). *Analyzing Genre. Language Use in Professional Settings*. Routledge. London and New York.

Bloomsbury Business Essentials (2022). *Writing Skills for Business. How to communicate clearly to get your message across*. Bloomsbury Publishing Plc. London.

Burbidge, N.; Gray, P.; Levy, S. & Rinvolucri, M. (1996). *Letters. Resource Books for Teachers*. Oxford University Press.

Burns, A. & Richards, J. (2012). *Pedagogy and Practice in Second Language Teaching*. Cambridge University Press.

Carter, R. & Nunan, D. (2001). *The Cambridge Guide to Teaching English to Speakers of Other Languges*. Cambridge University Press.

Carter, R. & Nunan, D. (2001). *Teaching English to Speakers of Other Languages*. Cambridge University Press.

Dirgeyasa, W. (2016). Genre-Based Approach: What and How to Teach and to Learn Writing. *English Language Teaching*; Vol. 9, No. 9, 45-51.

Gillaerts, P. & Gotti, M. (2008). *Genre Variation in Business Letters*. Peter Lang AG, European Academic Publishers. Bern.

Hammond, J. And Derewianka, B. (2001). Genre in *Teaching English to Speakers of Other Languages*. Cambridge University Press.

Hedge, T. (2005). *Writing*. Resource Books for Teachers. Edited by Alan Malay. Oxford University Press.

Hyland, K. (2004). *Genre and Second Language Writing*. The University of Michigan Press.

Hyland, K. (2003). *Second Language Writing*. Cambridge University Press.

Knapp, P. & Watkins, M. (2005). *Genre, text, grammar*. A UNSW Press Book. University of New South Wales Press Ltd. Sydney. Australia.

Littlejohn, A. (2005). *Company to Company – A new approach to business correspondence in English*. Cambridge University Press.

Love, C. & Tinervia, J. (1986). *Commercial Correspondence*. McGraw-Hill International Editions. London.

Martin, J, R. (1985). *Process and text: two aspects of human semiosis*. ln Benson and Greaves (eds.), 248-74.

Nickerson, C. (2005). English as a lingua franca in international business contexts. *English for Specific Purposes*. ElSEVIER; Vol. 24, 367-380.

Paltridge, B. & Starfield, S. (2013). *The Handbook of English for Specific Purposes*. Wiley-Blackwell. John Wiley & Sons, Inc.

Peñaflorida, A. (2002). Nontraditional Forms of Assessment and Response to Student Writing: A Step Toward Learner Autonomy. In Methodology of Language Teaching. An Anthology of Current Practice. Cambridge University Press.

Raimes, A. (2002). The Steps in Planning a Writing Course and Training Teachers of Writing. In *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Cambridge University Press.

Reppen, R. (2002). A Genre-Based Approach to Content Writing Instruction. In *Methodology of Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Cambridge University Press.

Reid, J. (2001). Writing. In *The Cambridge Guide to Teaching English to Speakers of Other Languges*. Cambridge University Press.

Richards, J. & Renandya, W. (2002). *Methodology in Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Cambridge University Press.

Sigband, N. (1984). *Business Communication*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers. London.

Smart, K.; Witt, C. & Scott, J. P. (2012). Toward Learner-Centered Teaching: An Inductive Approach. *Business Communication Quarterly*, Vol. 75 (4), 392-403.

Seow, A. (2002). The Writing Process and Process Writing. In *Methodology of Language Teaching. An Anthology of Current Practice*. Richards, J. & Renandya. (2002). Cambridge University Press.

Swales, J. M. (1990). *Genre Analysis. English in academic and research settings*. Cambridge University Press.

Tardy, C. M. (2009). *Building Genre Knowledge*. West Lafayette, In: Parlor Press.

Tribble, C. (1996). *Writing*. Oxford: Oxford University Press.

PREDLOG UNAPREĐENE METODE ŽANROVSKE PEDAGOGIJE U IZVOĐENJU NASTAVE POSLOVNE KORESPONDENCIJE U KONTEKSTU VISOKOG OBRAZOVANJA: PRAKTIČNE SUGESTIJE I AKTIVNOSTI

S u m m a r y

Poslovna korespondencija na engleskom jeziku je preduslov za uspešno funkcionisanje u savremenom poslovnom svetu. U nastojanju da pruže studentima potrebno znanje i veštine kako bi dorasli ovom izazovu, nastavnici engleskog jezika struke širom sveta su uvrstili pisanu komunikaciju na engleskom jeziku kao deo silabusa u okviru svojih predmeta u kontekstu visokog obrazovanja, oslanjajući se na brojne pristupe i metode pri izvođenju nastave, a jedna od njih jeste metoda žanrovske

pedagogije (*genre-based approach*). Cilj ovog rada jeste da predloži unapređenu metodu žanrovske pedagogije koja bi se primenjivala u izvođenju nastave poslovne korespondencije studentima menadžmenta i informaciono komunikacionih tehnologija u okviru predmeta Engleski jezik struke 1 na prvoj godini osnovnih studija na jednom fakultetu u Beogradu. Rad je baziran na analizi planova za izvođenje nastave poslovne korespondencije koje autori rada trenutno koriste u nastavi, analizi uspešnosti planova i analizi rezultata koje su studenti ostvarili na poslednjem zadatku na ispitu u kom se od studenata zahtevalo da napišu pismo prijave za posao. Zaključke dobijene na osnovu ovih analiza bismo potom uzeli kao polazne tačke prilikom osmišljavanja unapređene žanrovske metode, smernica i aktivnosti koje bi bile korisne kako onima koji osmišljavaju kurseve i programe tako i nastavnicima jezika. Unapređena metoda bi, idealistički posmatrano, ne samo doprinela tome da studenti usvoje stanovište da pisanje uvek proizilazi iz stvarne komunikativne namere i određenog cilja koji želimo da postignemo, već bi ih nagnala da sarađuju sa vršnjacima, da se fokusiraju na proces pisanja umesto na finalni proizvod, da rade kod kuće i da nauče kako da ocene pismo koje napišu između ostalog. Ipak, sve sugestije, nastavne tehnike i aktivnosti je potrebno testirati u učionici, što otvara vrata daljem istraživanju u ovoj oblasti.

Ključne reči: engleski za posebne namene, unapređena metoda žanrovske pedagogije, poslovna korespondencija, sugestije, nastavne tehnike

Appendix

IT Company
48 Westbourn Road, Borehamwood Leeds, UK
+434543435453, www.itcompany.com

International Computing Services
38 West Street
London, UK

March 19, 2016

Dear Sir or Madam,

I would like to apply for the vacancy advertised in the Guardian on March 16, 2016 for a Personal Assistant to the Sales Director.

As you will see from my enclosed CV, I am currently working as a Personal Assistant in a small engineering company. In addition to day-to-day administration work, I represent the Sales Manager on some occasions and am delegated to take certain policy decisions in his absence. My most recent experience was implementing a new strategy which increased our sales by 40%. On another occasion, we managed to meet a very tight deadline due to my effective delegating skills and ability to motivate my team. I speak French and Italian fluently and use both languages in the course of my work.

I am particularly interested in this post as I would like to become more involved with an IT organization and am very familiar with many of your software products. As a Personal Assistant to the Sales Director, I would develop and implement new sales strategies and ensure that the team is always motivated and on track.

If you feel that my qualifications meet your requirements, note that I am available for an interview at your convenience. Thank you in advance for your consideration.

Yours faithfully,
Carol Louis
Personal Assistant

Table 1. A sample letter students should be able to produce in the exam

Criteria	Description	Points
Form	Does the letter have all the mandatory elements? Does the complimentary close match the salutation? Are the date and the numbers written correctly? Are the elements written in adequate places based on the given format?	4
Spelling & Grammar	To what extent do spelling and grammar mistakes impede understanding? Are they basic or more advanced mistakes?	4
Word Number	Is the letter of the recommended length (80-110 words)? Are all the keywords used correctly?	4
Content	Is the letter divided into paragraphs? Are the paragraphs arranged logically? Is there enough information on the character's education? Is there enough information on the candidate's character? Is there enough information on how the company can benefit from the candidate?	8
Total number of points: 20		

Table 2. Task assessment criteria

Write the letter in SEMI-BLOCK LETTER FORMAT using around **100 words**. You lose points if you ignore the following: **format of the letter, spelling, grammar, punctuation**, etc. Insert **all mandatory elements** of the letter. (20 points).

- You **must** use all of the following words (do not change the form of the words; you may change the tense of the verb):

to appreciate in addition to inventive leader greatly

- You **must** say something about the **educational background** of the candidate; describe the **candidate's character** and how the company can **benefit** from the candidate. (20 points)

WRITE YOUR DRAFT HERE AND THE FINAL VERSION ON THE NEXT PAGE.

Dear Ms. Daniels,

My name is Maria Johnson and I would like to apply for the position of Senior Software Engineer.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

I look forward with enthusiasm to an opportunity for an interview.

Table 3. Writing task in the September exam period 2022 used to conduct error analysis

Writing instructions

Look at the brochure about the open vacancies/internship programs. Read the descriptions and search for videos and testimonials online. The following questions might help you decide:

How will this internship be useful for me?
Are there any potential disadvantages or challenges?
What is the location of the company? Are there any cultural differences to be aware of in writing or any advisable formats to follow?

Pay attention to the application details (deadline for application, documents needed).
Once you have decided which internship/vacancy you want to apply for, work with your partner and follow the steps of the process writing.

You will be given feedback and points upon completing all the steps. But rather than focusing on the number of points, focus on the position you might land and new experiences it might bring you.

Good luck!

Step 1: Brainstorming

Look at your CV and reflect on your personality, experience, knowledge, skills and aspirations. Think about how they link to the internship/vacancy you selected. Make a mind map by referring to the following prompts:

Have you chosen two academic accomplishments relevant for the position?
Do you have any relevant working experience to include?
Have you chosen personality traits and skills relevant for the position?
Can you think of personal examples, stories or situations as proof of your skills?
Have you explained what you hope to get from this experience?
Have you explained how the company will benefit from you using specific examples?
Have you included any information that shows that you have done your research?
Is your letter unique? How?
Have you brainstormed grammar/vocabulary structures to use?

Step completed ☐

Step 2: Planning

Draw a skeleton of your letter in the form of headings (for main ideas) and bullet points (for supporting ideas).
Organize the information logically into paragraphs.
Think about the number of words in each part of the letter.

Example:
Paragraph 1 is about _____ (my education / work experience / traits)
Supporting idea 1 (proof of skill and competence)
Supporting idea 2
Number of words in the paragraph should be _____

Step completed ☐

Step 3: Drafting

Start writing your letter on your computer.
Focus on the bigger picture – communicative purpose, goal, style, ideas, examples and structure.
Do not worry about spelling and grammar at this point.

Step completed ☐

Well done!
Now it is time for a break and working from home.

Step 4: Getting feedback

Upload your draft version on the platform and wait for the peer and teacher feedback.
Post a comment to your peers' work by referring to the checklist below and following the PQP method:

Praise – tell your peers what is good about their writing
Question – ask questions to prompt them to think about what they need to work on
Polish – offer suggestions in a friendly manner by referring to the checklist

Acknowledgements: I learned about this technique from the TESOL course given by the U.S. State Department.

Step completed ☐

Step 5: Revising and editing

Working at home, incorporate teacher and peer feedback. Also, self-assess by referring to this checklist:

Is your reader easily going to identify your communicative intention and goal?
Is your letter formal, persuasive and polite?
Does your letter have the matching salutation and complimentary close?
Is the letter divided into paragraphs adhering to the required paragraphing conventions (indentation)?
Are the paragraphs arranged logically?
Have you included enough information about your education, personality and reasons for applying?
Have you thought of any personal examples and stories to support your ideas as proof of your competence and skill?
Is the letter of the appropriate length?
Have you written the date?
Have you written the letterhead and inside address?
Have you used grammar and vocabulary typical of the genre?
Are there any grammar and spelling mistakes?

Step completed ☐

Step 6: Final correction

Let the letter sink in. After a few days, re-read it again and check your content, spelling and grammar.

Can you improve anything?
Are you confident that this is THE letter that will help you achieve your goal?

Step completed ☐

Step 7: Final feedback

Post your final version on the platform along with the text of the email. Incorporate teacher comments, if any.

Step completed ☐

Step 8: Application

Submit your application to the company. Do not forget to attach your application letter and CV.

Step completed ☐

Step 9: Reflection and assessment

Write a reflection paper by addressing the following questions:

Was the task sheet useful? If so, how?
Did you follow every stage or did you skip any (why)? Was that the right thing to do?
Did you repeat any stage more than one time?
Did you do anything that is not on the list?
Did you find anything challenging? How did you go about it?
What was the most important step in the process? Why?
How would you assess your task performance? Refer to the assessment criteria and checklist.
How has your view of writing changed based on this experience?
Will you continue to write in this way?

Step completed ☐

Congratulations! You have come to the end of the road.
Now let's wait for the happy news!

Table 4. Task sheet designed for students to use during joint and independent writing based on the revised genre-based approach and following the stages of the process writing proposed by Seow (as cited in Richards & Renandya 2002)

Маријана Б. Стојковић[1]
Универзитет у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици – Филозофски факултет у Косовској Митровици
Студенткиња треће године докторских студија, асистент

ЕСТЕТИКА МЕЛОДИЈЕ У ПУТОПИСИМА ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА

Путописи Григорија Божовића представљају само део његовог стваралаштва у коме доминантну улогу заузима фолклорно наслеђе. Поред бројних опсервација о местима која је посећивао, људима које је на својим путовањима сретао и ситуација кроз које је прошао, Божовић посебну пажњу поклања моментима у којима се из уста и руку певача разлива мелодија настала путем традиционалних инструмената као што су кавал, гусле и гајде. Тенденција овог рада је да отвори питање естетске функције мелодије и звучног пејзажа у путописима Григорија Божовића у којима описи мелодије заузимају значајно место. Прилике у којима је Божовић бележио моменте испуњене музиком помажу у сагледавању значаја нематеријалне природе музике и заступљености музичко-фолклорне праксе у тадашњем друштвеном и приватном животу људи.

Кључне речи: Григорије Божовић, тумачење, мелодија, традиционални инструменти, фолклор.

Путовања су често преокружнооколна, непредвидљива
и понекад превазилазе почетну образовну сврху и
постају заводљиво трагање за новим и лепим авантурама.

Доситеј Обрадовић

[1] Контакт подаци: marijanastojkovic1512@gmail.com

Неоспорна је тврдања да је целокупно стваралаштво Григорија Божовића, приповетке и путописи, под великим утицајем фолклорног наслеђа. Ако се позовемо на Теновску концепцију историје књижевности да у испитивању литературе ваља реконструисати чиниоце из пишчеве биографије који су од важности за његов потоњи рад, сложићемо се да су раса којој писац припада, средина (друштвена) из које је писац изникао и моменат у којем је изникао три пресудна чиниоца (Милосављевић 2000: 341). Када је Григорије Божовић у питању, потврду за то лако ћемо пронаћи и у чувеном интервјуу који је он дао Бранимиру Ћосићу у коме је, како Драгиша Бојовић истиче, „јасно назначио улогу епског десетерца и народне традиције на његово формирање [...] У истом разговору он са посебним пијететом, оживљава успомене на гусларе, које је још у детињству слушао“ (Бојовић 2018: 381):

> За моје развијање у овом правцу несумњиво је важно место где сам се родио, као и породица у којој сам се родио. Ја сам угледао света на крајњој тачки динарског типа према Југу, у Колашину, који је сав изразит тип, однегован на десетерцу, са богатом усменом литературом, са јужним дијалектом. Пошто ми је кућа још од мога детињства зборно место Колашинаца, то сам имао прилике о годовима, а и других, обичних дана, да чујем најзнаменитије гусларе, који су ми јако остали у памети, у сећању, и од којих сам многе чекао пазарних дана на друму да их свратим кући.
>
> (Божовић 2016: 1504)

Божовићева дубока привржености завичају рађала је стваралачке преокупације трајног, неизбрисивог и интимно присаног свемира његових сећања из детињства. Жорж Пуле нам својом теоријом сугерише да се приближимо првобитним изворштима пишчевог стварања, наводећи да „u proučavanju jednog pisca tragamo za njegovim ishodištem, za doživljajem koji je istovremeno i početni i središnji, a oko kojeg se može organizovati kretanje čitavog dela. Ta ishodišta su karakteristična za svakog pisca i određuju njegovu individaualnost“ (De Man 1975: 146). Управо су Божовићеви доживљаји из детињства, о којима је у интервјуу говорио, жрвањ који ће касније покренути љубав према фолклору и песми, и изродити истанчан осећај за музику и тонове произведене традиционалним инструментима. Мелодија коју је на својим путовањима слушао била је она чврсто утиснута емоција инсирисана детињством, вољеном земљом и завичајем[2]. Због тога су бројни гуслари и народни певачи неретко јунаци прича и значајни ликови у његовим путописима.

[2] Важно је напоменути да је Божовић одрастао у свештеничкој породици и да му је била блиска лексика и мелодија богослужбених језика (Бојовић 2006: 95), као и брига за очување и неговање језика и фолклорног наслеђа. Као извандредан познавалац свих жанрова хришћанске књижевности, он својим делом успоставља комуникацију са минулим временом, укрштајући га са савременим дешавањима (Бојовић 2006: 96).

У теорији музике музика је дефинисана као „уметност која се служи тоновима као средством свог израза. Она продире у нашу свест помоћу чула слуха. Ми, дакле, схватамо музику слушањем, а све оно што разабиремо слухом зовемо општим именом *звук*." (Тајчевић 1962: 7). Путописи Григорија Божовића представљају савршен корпус на коме се могу реконструисати мелодије произведене традиционалним инструментима, али и музички живот забележен на просторима Јужне Србије[3], тачније Ибарског Колашина, Шаре и Македоније. Уврежено је мишљење да је на тим просторима сачуван аутентичан балкански музички квалитет, са пуноћом естетских вредности које доминирају разноликошћу, богатством и старином фолклорног наслеђа присно уграђеног у живот народа. Пишчева запажања испуњена су белешкама о певачима, али и о начину извођења и индивидуалног тумачења упамћене мелодије. С друге стране, путописи ове врсте подстичу могућности да се путем мелодије сачува и тренутно надахнуће многобројним, разноликим лепотама пејзажа, уобличеним у својеврсне утиске са путовања.

На основама исконског наслеђа, прожета чиниоцима традиционалне словенске музике, хришћанским примесама и супстратима музике орјента, музика коју производе наши традиционални иструменти кавал, гусле и гајде, на које ћемо се и фокусирати у овом раду, живи интензивним виталитетом и одликује се ненадмашном лепотом, чистом емоцијом и осећањем националне припадности. Та музичка традиција има своје корене у византијској музици[4], превасходно црквеној, „која на Балкану представља најстарији слој црквене музичке традиције, који се до данас развија у континуитету. Са примањем хришћанства из Византије, Срби су усвојили и црквено појање. Посебан утицај на развој црквеног појања у средњовековној Србији имало је монаштво, његове везе са Светом Гором и манастиром Хиландаром, као и са Светом земљом (Благојевић 2020: 58). Та музика је живела уз инструменталну пратњу и тако, у синкретизму

[3] „Ко политички деликатно и културно-историјски изузетно важно, подручје Косова и Метохије је било предмет пажње низа индивидуалних истраживачких подухвата академских музичара с краја 19. века (Стеван Ст. Мокрањац) и у деценијама између светских ратова (Владимир Ђорђевић, Милоје Милојевић и Коста Манојловић), чија су интересовања ишла у правцу традиционалне музике, као и истраживача народних игара који су уједно доприносили спознаји музике за игру (попут сестара Љубице и Данице Јанковић)" (Лајић Михајловић, Јовановић 2018: 199).

[4] „Под називом византијска музика подразумева се црквена музика која је свој развој започела у источном делу Римске империје и данас се налази у употреби у појединим православнимпомесним црквама [...] Назив 'византијска црквена музика' за црквену музику улази у употребу касно, тек од краја 19. века и почетка 20. века, да би се подвукла разлика и специфичност ове црквене музике у односу на вишегласне хорове који се појављују у грчкој богослужбеној пракси 19. века" (Благојевић 2020: 56).

ширила своје домете и служила као инспирација за приказивање тог музичког стваралаштва у разним жанровима уметности.

Доласком Словена на Балкан започиње и стара српска музика. С краја 6. и почетком 7. века јављају се њени први записи, док се путем историјских и књижевних дела у којима се помиње музикалност Словена, али и посредно, путем бројних хроника и путописа, јављају њени први помени. У њима је неизоставно присуство бројних традиционалних инструмената који су пратили неговање ритуала и служили за утемељивање фолклорних основе наше музике. Стога Големовић истиче да се у резолуцији о дефиницији музичког фолклора наводи да је „фолклорна музика продукт музичке традиције која се развила путем процеса усмене традиције“ (Големовић 1997: 7).

Све до краја 18. века световна музика се одвијала у неколико праваца на темељима старих обреда, док се црквена музика развијала у бројним манастирима, међу којима је и манастир Хиландар. Стога и фреске у православним манастирима, које су од изузетне вредности, приказују различите облике музицирања и многе инструменте, представљајући богат извор сазнања о музици средњег века. Византијски утицаји су у том случају пресудни чиниоци развоја црквене музике и службе.

Како Девић наводи: „pod narodnim muzičkim instrumentima podrazumevaju se svi oni muzički instrumenti kojima se narod služi u svojoj tradicionalnoj praksi“ (Dević 1972: 2). На целокупном Балканском простору гајде[5] су представљале превасходно пастирски инструмент, али су се касније, поготову крајем 19. и почетком 20. века, чешће сретале као делови старе свадбене музике и разних дешавања. Гајде су се чак носиле у бој, где су служиле као сигнално средство, али и за подизање морала. Гајде су инструмент специфичног изгледа који производи специфичан звук настао удешавањем које претходи свирању. Уколико се не подесе како треба, њихов звук је налик јечању или кукању (Ђорђевић, Аксић 2016: 101).

Гусле су кордофони, односно жичани, гудачки народни инструмент, састављен од више делова [...] Гусле су народни гудачки инструмент, обично од јаворовог дрвета, са једном струном, уз који се певају јуначке народне песме (Ђорђевић, Аксић 2016: 104). Овај инструмент је на Балкански простор дошао из Азије, а о њиховом постојању сведоче документи из средњег века. Стари Колашин, Косово и Метохија, Новопазарски Санџак, Црна Гора, Босна и Далмација епски су простори, на којима је овај инструмент био

[5] Према народном веровању, сматра се да је поред вука, козе и купине, гајде створио сам ђаво, па су оне неизоставан део многих народних приповедака о ђаволу.

најраспрострањенији. Свирање и певање уз гусле пратило је сва дешавања у животу народа[6]. Гуслари певају уз гусле у јесен и зими о већим празницима (славама и о Божићу), свадбама, кршштењу и на седељкама" (Ердељановић 1948: 364) [...] (о слави): „Моле се Богу пре вечере, а у почетку вечере неко од старијих људи држи здравицу и напија за срећу дома, итд.. Тада се обично доводи 'гуслач' (гуслар) да пева и гуди уз гусле" (Ердељановић 1951: 151).

Поред претходно наведених, кавал[7] је још један од традиционалних инструмената (дуга свирала без писка) распрострањен највише код балканских пастира[8] (Марковић 1957: 22), те се зато назива и пастирским инструментом који је честа пратња певању. Закић и Јовановић наводе да „кавал припада групи аерофоних, полупречних, дугачких и отворених инструмената (без писка и наусника), чији се горњи крај завршава оштрим кружним бридом [...] Израђује се од меканог дрветаили од метала, обично у пару (по два једнака кавала), на којима се свира у дуету[9] (Закић, Јовановић 2013: 12). Простор Србије и Македоније је кључни географски ареал на коме овај инструмент егзистира. У Македонији се кавал сматра божјим инструментом, а иначе се сматра једним од најархаичнијих традиционалних инструмената. Симоновски истиче да се ниједан музички инструмент у македонским народним песмама у толикој мери и са толиком симпатијом не помиње као кавал (Simanovski 1961: 30). Његово свирање је и данас доминантно на просторима Шар-планине, у Сиринићкој жупи и у Призренској Гори. Кавал се издваја посебном орнаментиком, а неретке су представе музичара са кавалом у фрескосликарству. Према неком устаљеном правилу, кавал се на средњовековним

[6] Јуначке се пјесме данас највише и најживље пјевају по Босни и Ерцеговини и по Црној Гори и по јужним брдовитим крајевима Србије. По тим мјестима и данашњи дан готово у свакој кући имају по једне гусле, а по једне особито на стану код чобана; тешко је наћи чобана да не зна гудјети, а млоге и жене и дјевојке знаду" (Недић 1969: 529).

[7] Мора се приметити да је о кавалу, са стручног и научног аспекта, у Србији писано сразмерно мало. Штавише, могло би се рећи да је у домаћој етномузиколошкој литератури упадљив недостатак засебних студија које осветљавају елементарна питања: проблематику распростарањености, намене и извођачких могућности кавала (Закић, Јовановић: 2013: 10).

[8] Загорка Марковић наводи да је кавал распрострањен готово у целој Македонији, нарочито у крајевима који се граниче са Албанијом, у Метохији, на Косову и у лесковачком крају, а на њему свирају Македонци, Албанци и сточари номади, Качауни, код којих постоји пракса женског певања уз кавал у оквиру свадбених обичаја (Марковић 1957: 40).

[9] Кавал је једини инструмент у (српској) свирачкој пракси са тонским низом који само у основном регистру има хроматску лествицу у опсегу две сексте. Када се узму у обзир и тонови добијени предувавањем, показује се пун звучни потенцијал кавала [...], што даје богатство различитих лествичних структура, од којих већина није типична за до сада забележене и анализиране традиционалне пастирске мелодије Срба (Закић, Јовановић 2013: 13).

ликовним представама налази у рукама пастира. Роксанда Пејовић износи корисна запажања о представама музичких инструмената у споменицима средњовековне уметности. Она пише и о постојању ликовних извора о кавалу, односно представама у фрескосликарству у бројним манастирима и црквама на простору Србије, Македоније и Црне Горе. Анализом бројних сазнања о постојању ликовних извора о кавалу, Пејовић долази до закључка да сва постојећа сведочанства говоре у прилог тези да је кавал у средњем веку био, као што је и данас случај, распрострањен у југоисточним областима Балкана[10] (Пејовић 1984: 57, 60, 63, 64, 65, 93, 146, 160).

Музички инструменти и музика, уопште, не могу да стоје одвојено од живота и обичаја људи који су стварали средњовековну уметност. Музички инструменти су приказивани како на најранијим, тако и на најкаснијим споменицима средњовековне уметности у Србији, од минијатура Јеванђеља из XII века писаног за Немањиног брата Мирослава, до фресака манастира Месића из 1743. године. Њихова појава настаје са стварањем и консолидацијом државе Немањића на територији која се, зависно од моћи појединих владара, повећавала или смањивала. Уметнички споменици на којима су представе музичких инструмената[11], углавном не излазе изван граница Србије и Македоније. Они припадају оази најстаријих српских писаца: Светог Саве, израженог поетског осећања Стефана Првовенчаног и јеромонаха Доментијана, који инсистира на духовности и филозофији[12].

Тек се у XIX веку показало веће интересовање за проучавање тематике која се тиче традиционалних музичких инструмената. Важно је истаћи да се музички инструменти на средњовековним споменицима Србије уклапају у византијску уметност, било да су дело српског уметника, било да их је насликала или извајала рука српског уметника у зависности од византијских узора (Пејовић 1984: 1).

[10] Служећи се подацима Роксанде Пејовић, Закић и Јовановић наводе да најранији уметнички споменик на територији Југославије потиче из средине XV века (Долгаец, Македонија). Хронолошки, прва наредна ликовна представа са кавалом датира с краја XVI века (околина Пљеваља, Црна Гора). У току XVII века ликовни извори о кавалу учесталији су, и то од када почињу споменици са територије Црне Горе (Јекса, Ријека Црнојевића) и Србије (Драјчићи, Призрен). По свему судећи, све ове предстве приказују једноделни а не троделни кавал (Закић и Јовановић према Пејовић 2013: 14).

[11] Ране представе музичких инструмената нашле су места у живопису манастира Градаца, у византијској Богородици Перивелепти у Охриду, у Ариљу, као и најстаријем сачуваном циклусу Мука Христових, у старом нартексу средње цркве Св. Апостола у Пећи (Пејовић 1984: 7).

[12] Ближе о томе видети у *Представе музичких инструмената на средњовековним фрескама* Роксанда Пејовић, 1984.

Усресредићемо се на рад и стваралаштво Григорија Божовића и назначити да научни истраживачи већ дуже време указују да Божовић врло рано показује интересовање за фолклорно стваралаштво, и да посебну пажњу у својим путописима посвећује певачима од којих је бележио текстове народних песама. Поред самих текстова, неизоставно је осврнути се на естетску црту мелодије коју су ти исти певачи, које је Божовић сретао на својим путовањима, производили служећи се традиционалним српским инструментима, опевајући наше пределе, људе, нарави и обичаје. Као наука о чулном сазнању, естетика звукова код Божовића, активног посматрача и учесника тих путовања, изазива чисту емоцију, која весели или пак растужи срце, али и достиже посебну епску ширину и јача спознају националног идентитета. Фолклорно богатство простора које је посећивао омогућило му је да хроничарски захвати аутентичне и непоновљиве тренутке из стварности. Драгиша Бојовић наводи да, „ма колико Божовићев приповедачки опус био обиман и разуђен, његова путописна проза тај опус кудикамо надмашује и по мотивима и по топографском простору“ (Бојовић 1998: 283).

Бројни су његови путописи у којима запажамо љубав према мелодији и српским традиционалним инструментима о којима је говорио са изразитим дивљењем.

У путопису *На арнаутском концерту* Божовић јасно показује колико значаја придаје српским традиционалним инструментима. Гусле, кавал, свирала и гајде за њега су нешто узвишено, активни учесници извесне врсте литургисања према којима непрестано изражава дивљење и поштовање. Још ако би ти исти инструменти доспели у руке вештих певача и музичара, тада би се њихови звукови узносили све до небеса. Драгиша Бојовић примећује да је један Божовићев опис мелодије у горенаведеном путопису, коју су на кавалу изводила двојица младића са Шаре, Србин и Арнаутин, антологијског карактера (Бојовић 2018: 387). Од мелодије коју је кавал производио у дивном амбијенту Шар-планине, код Божовића изазива осећај да небеса ридају и звезде јече. Та присна, српска а на тренутак збуњујућа арнаутска елегична мелодија, личи на запомагање сиромашног Арнаутина и богатог Српчета, а ипак је само вечита жудња два човека у чистој и нетакнутој природи планине. Описујући савршено доживљени моменат, Божовић нам указује на орјенталне инфилтрације присутне у музици коју су те вечери производиле гајде и кавал и да се са српским јасно преплићу, сударају и егзистирају. Осећање које захвата Божовића док слуша мелодију кавала, у исти мах захвата и нас, читаоце, и носи нас величанственим и дивљим крајевима Шар-планине. Овај диван опис свирке кавала навешћемо у целости:

Једне ноћи на Шару, непосредно испод Љуботена, први пут сам како треба чуо ову свиралу. Лежао сам на папрати крај огњишта у овчарској колиби. Ноћ је била тиха и звездана. Иза мене у наслону изненадно и снажно ударише у овакве исте карде Арнаутче и једно Српче. Арнаутин је био пристав, сиромашак; Србин – син најбогатијег сељака у Старој Србији, ожењен тек пре два месеца. Обојица – прва роса, испод двадесете, вршњаци. С вечери је Арнаутче са жудњом погледивало на мој карабин, којим су ме жандарми ради зверке послужили били; Српче се страшно мењало у лицу кад би га за невесту дирнули. Ја не познајем музику, али сам скочио као ошинут. Кавали су сложно разликовали неку тешку тугованку као да су небеса заридала, као да су звезде зајецале. Она се потмуло навијала и увијала око Љуботена као да за њим нариче, као да га прижељкује, па се слично фијуку кроз борје оштро ошинула вас Шар, док не би најзад почела ситно а без прекида да трепери по валози око колибе и по вашој души, као да прикојасе, не зна се како уцвиљене плачу. Више сам био збуњет но ганут. Шта је ово? Каква је то музика? Шта хоће да рече? Је ли ваш или арнаутски кавал? Ето свирају заједно Арнаутин и Србин. Не песму, не мелодију? Нешто мени опет познато, присно наше српско, па ипак на местима канда арнаутско. Не. Познајем ја арнаутско певање и свирање уз друге свирке. Па шта је најзад? Тако само висине запомажу. Био сам у бунилу. Дубља је и оштрија та свирка. Чобанина и човека. Првобитника на усамљеној висини. Свирка планини и чистоти, вечној човековој жуди и овој тузи која не оставља душу а не твори чин: оној која бриди свуда а не само код Србина и Арнаутина. Али само прсти нетакнута осамљеника могу кроз онако просту направу да изјецају толико болну пему без ознаке чија је: - тужило је Арнауче за пушком, Српче за невестом, а заједно за човеком.

(Божовић 2016: 1310)

Да је Божовић имао посебан однос према музичком наслеђу Македоније, сведоче бројни записи са путовања из македнских крајева. Пишући о Божовићевој везаности за Македонске крајеве и традицију, Науме Радически запажа да скоро како да нема негов расказ кои се поврзан со Македонија во кој да не е споменат барем некој од позначајнитр мскедонски градови. Тоа е резултат не само на познавањата на Македонија што ги имаше авторот и на неговата приврзаност кон македонската земја и народ [...] Патописи во кои има тематски допири со Македонија сретнуваме и во веројатно најреспектабилната книга патописна проза на Божовић, *Са седла и самара* [...] Во неговатие македонски патописи јасно се забележуваат чистота и непосредноста со кои ги слика не само природата и појавите, туку и луѓето (Радически 2006: 210). У путопису *Шарени кавал* он описује „тешку животну песму“ становништва Мале и Горње реке и муке печалбара одвојених од породице. Песма коју прати кавал збирни је израз о животу тих људи. Тај „унисани кавал“, свирајући тужну мелодију, на себе преузима улогу посредника који „позивље и моли Београд да му

помогне печалбу и сточарство“ (Божовић 2016: 161). У путопису *Село Даф*, који говори о поарнаућеним[13] Србима у Македонији, проналазимо занимљиве записе песама испеваних српско-арнаутским језиком. Божовић је у овом путопису усресређен на текстове песама[14] који доказују да је Горња Река чисто српско место, а песма то и потврђује[15].

Немогуће је а не запазити да у путописима, као што смо навели одломак из путописа *На арнаутском концерту*, скоро увек када описује мелодију насталу на традиционалним инструментима, Божовић неизоставно приказује дивне пејзаже околине која бива испуњена том мелодијом, дајући посебан сликарски и визуелни колорит и приближавајући читаоцу осећања која се рађају када се она разлеже дивним пределима. У путопису *Дан у лучкој ријеци* Божовић износи своје импресије инспирисане једним даном и гајдама које свира чобанче, које у њему буде успомене из детињства и младости и вечну носталгију за завичајем. Он казује да свирка која узима маха оживљава реку и разиграва младалачка срца и тела кроз која сама крв проговара и пева:

> Мој редитељ налази чобанче са гајдама. Ванредно леп дечак мушки запиње у јарећи мех, умело га савија под руку и почиње чобанску увертиру као да слушаш уђутане у пладсишту чектаре и меденице, блејање јагњади и вреку јаради. Затим ситна кола, обичне девојке и четворке. Река оживљује. Детињска срамежљивост почиње да попушта, утрка у песми, смеху и добацивањима, нежним и оштроумним, узимље маха. Остављају се брујљиве колашинске мелодије и прихватају такозване „дријењанске“., нове, сочне и страсне као маћедонске, само без имало туге, бујне и подврискљиве, одсечене као да их сама крв скандира и пева.
>
> (Божовић 2016: 117)

У путопису *Маријовска песма и игра* Божовић на фантастичан и дирљив начин дочарава мелодију гајди и чувеног „писаног“ македнонског кавала у летњој ноћи током његовог боравка у Маријову. Председник општине, који беше домаћин путнику, доводи најбољег гајдаша, желећи

[13] Божовић је феномен исламизације, који је називао највећпм опасношћу за Србе, дубоко доживљавао и носио као терет, посветивши му се посебном озбиљношћу, проучавајући га како би сагледао не само његове узроке но пре свега последице које су несагледиве за српски род (Ристић 2016: 328).

[14] Драгиша Бојовић истиче да се Божовић бави бројним питањима која су у вези са народном књижевношћу и да расправља о моделима преношења народног предања, утицају српске мелодије на арнаутску и обрнуто, мешању српске и арнаутске лексике... (Бојовић 2018: 387).

[15] Радически истиче да „авторот дава елементи дури и за етнопсихолошки студии, за најсуптилни портрети на македонскиот човек во или од погоре спомнатите делови на Македонија“ (Радически 2006: 211).

да покаже аутентичне македонске тонове, „господин да види и чује шта је Маријово“ (Божовић 2016: 1360). У овом путопису, сликајући моменат када се фантастични звукови два инструмента смењују, Божовић истиче своју осетљивост за звукове најстаријих фолклорних слојева. Та мелодија коју слуша летње ноћи у македонском месту је матерња мелодија, архаичнија од осталих које је до тада слушао, она коју осећа „дубоко“, сваким дамаром. Уз одбацивање страних призвука, он осећа, „приснива“ нешто старо, нешто што је слушао у детињству и што су у том тренутку гајде и кавал оживели. Рапсодија коју је слушао била је рапсодија читавог села, чврсто укорењена у дух народног живота:

> Гајдаш узе прво кавал, онај чувени „писани“ кавал маћедонски, види се врло стари. И поче уводни део. Познато је да је то општебалкански инструмент овчарски, да се на њему истоветно свира и по нашим и по арбанашким планинама, како на Шару тако и на Корабу, како око Дрима тако и на горњем току Власине. Али се у Дуњу јасно издвајала Маријовска разлика. Нешто врло старо, нешто што није данашње, ни арнаутско ни маћедонско, избијало је у присне звукове на оних шест кавалских отвора. Тужније, отегнутије, као да човек не слуша но приснива, нешто старо-старо, али не туђе него наше, што си као заборавио а присећујеш се да си некад слушао у својем рођеном селу, на својем скромном али рођеном Олимпу изнад сеоске увале...Па затим узе гајде. Опет музички увод. И опет разлика. Ја сам је дубоко осетио. Не беше то ни налик на пијано гајдашко кривљење, на шопско преувеличавање на вечерњој симфонији лавежа и блејања, нити опет оно готово турско охридско подвлачење севдаха и ћефа од жене, ракије и ћефлејисане свирке. Напротив, то беше чисто сељачка рисјанска и словенска рапсодија коју тихе вечери натурају чобанину кад пригони овце и младом снажном домаћину да разоноди успут уморну женскадију, чељад, на повратку с њиве или ливаде. Била је то песма, тиха и душевна, која је обухватала цео дневни напор села и сељака.
>
> (Божовић 2016: 1360)

Да су гусле биле и остале инструмент одговран за национално буђење и оживљавање сећања на бројна јунаштва, снагу и силину српскога народа, потврду нам даје одељак из путописа *Са зелене лонце*, у којој Божовић, описујући Јосифа Јанића, једног од „најразборитијих“ људи у Колашину, „првог по пушци и дубоком српском осећању“, слика импресиван скуп у Колашину, који кулминацију атмосфере постиже гуслањем старог Јосифа[16]. Попут Андрића у роману *На Дрини ћуприја*,

[16] Бојовић запажа да ова слика објашњава не само однос Колашинаца према историји, Косову и одбрани завичаја већ објашњава и порекло Божовићеве орјентације да се потпуно, жртвујући обавезе према породици, а добрим делом и књижевну делатност, посвети навионалном раду у Старој Србији (Бојовић 2018:389). Питулић истиче да Божовић, бележећи српске, албанске и турске песме „улази у проблем њиховог настанка и односа између трију различитих култура“ (Питулић 2001: 106).

писац се зауставља на слици гуслара у соби у којој су најотменији Колашинци... Песма старог Јосифа преноси се на колектив, а певач кроз инструментално певање драматично оживљава прошлост (Питулић 2001: 105–106).

> По вечери је. Мој дед заповеда да се донесу гусле Јосифу Јанићу. Санжно их наслања на прекрштену ногу и почиње. Хоће да опева последња ратовања 1875–1878. Па уводи у песму. То траје читав час без прекида [...] Осврће се Јосиф на Босну, на Херцеговину, на Шумадију , на Косово тужно[17], не оставља гудало, а суза једна по једна клизи низ његово мужанско лице, док у соби не настаде прави врисак нас млађарије. Ми записмо и за Грачаницом и за Бањском, за истурченим коленовићима, док он диже гудало, дубоко јекну, па опет превуче и као гром загрмље...
>
> (Божовић 2016: 33)

Путопис *Не, куртулија нема* описује „редак дан уживања" у току путовања по битољском крају. Блаже Илић-Пивка, „газда, домаћин, гајдаш и чувени певач" (Божовић 2016: 1436), како га писац описује, на својим гајдама производи необичне, декоративне и неједноличне звукове, који Божовића очаравају и изненађују. У том дивном опису мелодије гајди он осећа нешто старо, далеко, прабалканско. Бојовић запажа да у овом опису мелодије Божовић даје озбиљну анализу извођења старих мелодија (Бојовић 2018: 395)

> После треће чаше вина он сам устаде и из 'оне торбе' извади гајде са необично ишараним басом на коленца и већим мешинцима. Па вешто све удеси и прсти му као код младића заигра по диплама. Прво се благо осу она планинска *бројачка* али са непогрешним преливањем, какву сам свега једном са канала слушао у једној шарској колиби. Чудна музика. Нешто старо, прабалканско, словенско, арнаутско, турско и српско у пуном сазвучју давало је своје боје и своје нијансе. И после те увертире гајдашке Блаже Пивка, диже уста са ниска, подиже мех високо у наручје као да грли јагње, па груну снажни, једрим и потпуно музикално савладивим баритоном као младић [...] Одиста сам био изненађен, јер нисам до тога тренутка знао да ли је и певач, па још такав који је несумњиво без такмаца и каквога ја нисам имао прилике да чујем. Осетих дубоку жалост што ту нема стручнога музичара да оцени све каквоће и гласа и музикалности, једнога чудеснога тумачења старих мелодија на особит, његов начин. Музичко му остваривање прецизно, јасно, непогрешиво, до ганућа изражајно, нарочито где он по унуташњем надахнућу осети акценат и хоће да га нагласи. Притом

[17] Мокрањац, често бележећи музику на терену износио је и своја запажања о пореклу појединих песама, те је тако занимљиво његово запажање о упеву „И": „На Косову које је тако тужно и пуно меланхолије да се по њему самоме може видете како је ту предање о пропасти српској веома дубоко уписано у душу народну" (Стевановић Мокрањац 1966: 14).

> покрет и музичка фраза, или њен нагласак у пуној су слози као код уметника на бини. Начин певања брсјачки, онај познати кичевски, али га Блаже води са једном словенском надмоћношћу са се утицај арнаутски потпуно губи, или гуши ванредном примесом речитатива у мелодији чисто српско-динарскога. Гусле су стално покривале малисорски поклич [...].
>
> (Божовић 2016: 1436)

У путопису *Руговци у песми и причи* Божовић описује становнике Ругова који су опевани уз гусле. Добар, снажан и узбудљив звук гусала које су свирали женски прсти, Божовић је први пут чуо једног кишног дана у Новом Пазару, у удобној крчми Стевана Црвенца. Дивећи се том ретком звуку, Божовић је у путопису *Мирјана Масловарић* дао звучну слику тоновима који су претходили песми:

> Али баш тога часа улазе у крчму Ђоле Џамбазановић, стари комита и народни радник и Крсман из Сопоћана. Носе велике гусле и воде једну стару сељанку у моравичкој ношњи [...] То је саморанка Мирјана Масловарић из некад велике куће Масловарића из Града [...] На моје велико запрепашћење Ђоле јој пружи гусле. Она их узе и размахну широко гудалом. Прсти јој се просуше по струнама и из њих изби узбудљив звук пред песму, какав сам ретко слушао, као да је загудио Сали Пештерац, Али-Драгин гуслар или Насто Компир из Колашина. И запева 'Краљевића Марка у Азичкој тамници' као што се пева код нас и поред Дрине, и као што је певао и Филип Вишњић. То је прва жена у чијим сам рукама видео гусле и од које сам чуо певање уз њих. И то врло добро и врло снажно.
>
> (Божовић 2016: 19)

Многи научни истраживачи проналазе разноврсне аналогије између Божовића и Андрића, чак се Божовић назива „косовским Андићем". Валентина Питулић примећује да су Божовић и Андрић слични и по осећању песме, према њеном доживљају. Кроз визуелно-звучне слике они чују песму и мелодију и када се не пева и не свира, посебно у оном делу путописа који се односе на Охрид. У чудесној хармонији са древним утврђењима Божовић осећа мелодије и васкрсле звукове древних времена (Питулић 2001: 109). Због тога га и инструментална музика, у синкретизму са средином пуном разних друштвених утицаја, враћа исконским временима. У његовој свести, као код Андрића, „бујним животом живе звук и мелодија" (Андрић 1991: 125). Сваки звук који је писац запазио и ослушкивао био је израз личне и колективне исповести нашег народа, чији нуклеус у себи носи одјеке исконских времена и дубоких порива вредних ослушкивања. Мелодије које Божовић чује остављају упечатљиве утисаке са истинитих путовања, кроз које кључа врело српске традиције. С тога није нимало нејасно због

чега су његови путописи веома често коришћени као документарни извор и због чега они, као разнолико књижевно стваралаштво, према мишљењу Слободанке Пековић, захтевају многострано истраживање, које мора обухватити више критеријума и метода (Пековић 2001: 13).

Указујући на постојеће студије и литерарне изворе, овим се радом пружа и наговештава занимљив материјал за будућа, дубља истраживања путописне прозе Григорија Божовића, наших традиционалних инструмената и мелодије са акцентом на њену припадност традиционалној пастирској култури Балкана. Посредством путописне прозе и звучне перспективе, показали смо да писац преноси одразе далеких времена и богатство једне етнопсихолошке заједнице и њеног фолклорног наслеђа. Ове белешке Григорија Божовића представљају документовање архаичних израза нашег народа, а како Големовић наводи, музика, као саставни део човекове духовне културе представља њену верну, можда и најверније слику, те је између осталог, поред њеног изучавања, подједнако важно изучавање порекла, обичаја и начина живота једног народа (Големовић 1997: 5).

У раду смо назначили да су традиционални српски инструменти неизоставан део визуелне живописности фрескосликарства у бројним црквама и манастирима, и да тај, драгоцени материјал, преточен ликовним језиком, оставља широк простор за будућа истраживања слојевитог традиционалног наслеђа и улажења у дубље сфере визуелног исказа. Читање помнутог сликарског дела открива нам бројне симболе архаичног призвука.

Свестан да за уметност нису довољна само имагинарна путовања, Божовић посредством путописне прозе свој свет маште допуњује личним искуствима и прецизним подацима. Подстакнут одласцима не само у средишта културе већ у мала, непозната места, која уноси у своју поетску визуру, Божовић преноси на папир начин на који његовом интимном меморијом и сваким дамаром одзвањају импулси богатог фолклорног наслеђа и живота српског народа. Његов осећај за детаљ продире у само ткиво нашег национа, остављајући пред читаоце лепезу бљештавих мозаика величанствене српске традиције.

Литература

Андрић 1991: И. Андрић, *Стазе, лица и предели*, Београд: Просвета.

Бојовић 2018: Драгиша Бојовић, *Певачи Григорија Божовића*, у Питулић, В., Сувајџић, Б., Златковић, Б., Ристић, Д. (ур.), *Савремена српски фолклористика V. Фолклорно наслеђе Срба са Косова и Метохије у словенском контексту*Београд – Призрен – Нови Сад: Удружење фолклориста Србије, Богословија „Светог Кирила и Методија“ у Призрену, Матица српска, 381–402.

Бојовић 2006: Драгиша Бојовић, *Елементи свештеног језика у прози Григорија Божовића*, у: Д. Бојовић (ур.), *Језик и стил Григорија Божовића*. Косовска Митровица, Зубин Поток: Филозофски факулте, Стари Колашин, 93–100.

Бојовић 1998: Д. Бојовић, *Поговор, Г. Божовић*, *Мој Колашин. Приче и путописи из Старог Колашина*, Београд, Нови Сад, Приштина: Ars Libri, Нови свет.

Благојевић 2020: Гордана Благојевић, *Дијалог Византијске црквене и традиционалне народне музике*: друштво ‘Мојсије Петровић’ из Београда, у: Јовановић, Ј., Жунић, Д. (ур.), *Присуство традиционалне музике у Србији данас*, Ниш: Српска академија науке и уметности, огранак САНУ у Нишу, 55–69.

Големовић 1997: Д. Големовић, *Народна музика Југославије*, Београд: Музичка омладина Србије.

Ђорђевић, В., Аксић, Н. 2016: Весна Ђорђевић, Нина Аксић, *Народни музички инструменти у српској фолклорној традицији – етнофразеолошки поглед*, у: Лончар Вујновић, М. (ур.), *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, *XLVI* (4), Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, Филозофски факултет, 93–116.

Ердељановић1951: Јован Ердељановић, Етнолошка грађа о Шумадинцима. Расправе и грађа, у: Ердељановић, Ј. (ур.), *Српски етнографски зборник*књ. LXIV, св. 2. Београд: Српска академија наука.

Ердељановић 1948: Јован Ердељановић, *Живот и обичаји народни у Гружи. Живот и обичаји народни*, у: Ердељановић, Ј. (ур.), *Српски етнографски зборник,* књ. LVIII, св. 26. Београд: Српска академија наука и уметности.

Закић, Јовановић 2013: Мирјана Закић, Јелена Јовановић, Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту *кавалу* на територији Србије и Македоније, у: Јовановић, З. (ур.), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 9–21.

Лајић Михајловић, Д., Јовановић, Ј. 2018: Данка Лајић, Јелена Јовановић, Снимци традиционалне музике Косова и Метохије из архива Музиколошког института САНУ; Теренско истраживање у служби науке и културе, у: Питулић, В., Сувајџић, Б., Златковић, Б., Ристић, Д. (ур.), *Савремена српска фолклористика V. Фолклорно наслеђе Срба са Косова и Метохије у словенском контексту*, Београд – Призрен – Нови Сад: Удружење фолклориста Србије, Богословија „Светог Кирила и Методија“ у Призрену, Матица српска. 195–214.

Марковић, Васиљевић 1957: З. Марковић, С. Васиљевић, *Народни музички инструменти Југославије*, Београд: Етнографски музеј.

Марковић 1987: З. Марковић, *Народни музички инструменти*, Београд: Етнографски музеј.

Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Требник.

Недић 1969: В. Недић, *Дела Вука Караџића. Српске народне пјесме I*, Београд: Просвета.

Питулић 2001: Валентина Питулић, Народна семантика у путописној прози Григорија Божовића, у: Пековић, С. (ур.), *Књига о путопису*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 103–112.

Пековић 2001: Слободанка Пековић, Путопис – условљеност жанра, у: Пековић, С. (ур.), *Књига о путопису*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–26.

Пејовић 1984: Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд: САНУ, Музиколошки институт.

Радически 2006: Н. Радически, *Македонските теми во делото на Григорије Божовиќ*, у: Бојовић, Д. (ур.), *Језик и стил Григорија Божовића*. Косовска Митровица, Зубин Поток: Филозофски факулте, Стари Колашин, 203–214.

Ристић 2016: Ј. Ристић, *Трагика живота Срба на Косову и Метохији*, у: Андрејевић, Д., Костић Тмушић, А. (ур.), *Поетика Григорија Божовића*, Филозофски факултет Универзитета у Приштини: Косовска Митровица, 232–340.

Стевановић Мокрањац 1966: С. Стевановић Мокрањац, *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт.

Тајчевић 1962: М. Тајчевић, *Основна теорија музике*, Београд: Просвета.

Dević 1974: D. Dević, *Narodni muzički instrumenti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.

De Man 1975: P. De Man, *Problemi moderne kritike*. Beograd: Nolit.

Simonovski 1961: Metodi Simonovski, Muzička terminologija u makedonskim narodnim umotvorinama, *Zvuk*, br. 51, 28–42.

Извор

Бугарски 2016: Г. Божовић, *Путописи*, Београд: Завод за уџбенике.

AESTHETICS OF MELODY IN THE TRAVEL WRITINGS OF GRIGORIJ BOŽOVIĆ

S u m m a r y

Grigori Božović's travelogues represent only a part of his creativity, in which folklore heritage plays a dominant role. In addition to numerous observations about the places he visited, the people he met on his travels and the situations he passed through, Božović pays special attention to the moments in which the melody flows from the singer's mouth and hands through traditional instruments such as the kaval, fiddle and bagpipes. The tendency of this work is to open the question of the aesthetic function of the melody and the soundscape in the travelogues of Grigori Božović, in which the descriptions of the melody occupy an important place. The occasions in which Božović recorded moments filled with music help in understanding the importance of the immaterial nature of music and the representation of musical-folkloric practice in the social and private life of people at that time.

Key words: Grigorije Božović, interpretation, melody, traditional instruments, folklore.

Софија П. Тодоров[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
докторанд

ЛИК МИЛОША ОБРЕНОВИЋА НАКОН СЛОМА ДРУГОГ СРПСКОГ УСТАНКА У ДЕЛУ *СМРТ КАРАЂОРЂА* ПЕРЕ ТОДОРОВИЋА

У овом раду анализираћемо лик Милоша Обреновића, који је сагледан из перспективе народа, како српског, тако и турског. Други српски устанак представља прекретницу у историји српске државности. Слом Другог српског устанка доноси промене у владајућој структури и политици. Посматраћемо на који начин су се промене, тј. преломне тачке одразиле на историјске прилике српског народа. Један од предмета анализе представљаће психолошки аспект личности Милоша Обреновића у светлу преломног момента. Имаћемо увид како су под утицајем и притисцима великих сила српски прваци доносили одлуке које су се рефлектовале на даљу судбину народа. Са једне стране, Карађорђе је био под утицајем Русије, док је са друге стране Милош био под притиском турске окупације. Циљ овог истраживања биће да прикаже како се преломни тренутак одражава на све аспекте живота. Видећемо да је управо завршетак Другог српског устанка прекретница у свим животним аспектима, како народа, тако и његових вођа. Са тим долази до смене на власти која је имала кључну улогу у одређењу даљег тока историје. Сагледаћемо српски народ, који је и у једном и у другом владару видео издајнике, не схватајући кризни моменат и терет који вође морају да поднесу доношењем одлука у тешким тренуцима и ризике које морају да прихвате.

Кључне речи: Милош Обреновић, Карађорђе, Смрт Карађорђа, Пера Тодоровић, владар.

[1] Контакт подаци: savicsofijaaa94@gmail.com

Пера Тодоровић у роману „Смрт Карађорђева“ вешто портретише две фигуре веома значајне у српској историји, Милоша Обреновића и Ђорђа Петровића, познатијег у историји као Карађорђе. Њихов конфликт открива две опречне личности у сваком погледу. Весна Матовић нарочито истиче различите политичке концепције:

„Једна, Карађорђева, херојска, спремна на саможртвовање, бескомпромисна и друга, Милошева, прагматична, сва од компромиса, довијања, преговарања и уступака. Прва је пробудила и вратила самосвест српском народу, али је доживела слом; друга је, управо у пракси, показивала своје домете и ограничења“ (Матовић 1992: 227).

Управо ће то одредити приклањање једној или другој личности након слома Другог српског устанка, што ће бити од великог утицаја на судбину српског народа, као и на наративни ток романа. Светлана Велмар-Јанковић слично описује на који начин представљају дуалне принципе ови јунаци и у чему је трагичност обојице:

„Сукобљени у роману ‘Смрт Карађорђева’ Милош и Карађорђе означавају не само два супротна животна става него и два различита политичка концепта. Милош је вођ у успону са јаким осећањем за захтев политичког тренутка; њему је прагма важнија од идеје, а жеља за моћи битнија од сваке етичности. Карађорђе је некадашњи вођ који, одвојен од своје земље, престаје да осећа њену стварност, а почиње да живи за идеју“ (Велмар-Јанковић 1983: 11).

Оно што можемо да приметимо у поступцима и владању лика Милоша Обреновића јесте да његова реч има тежину и да не дозвољава да се било ко меша у његове послове. Са окупаторима покушава да успостави однос у којем постоји поштовање и уважавање. Његова политика је преговарачка и компромисна. Не дозвољава да се прелазе успостављене границе. Доследност је оно на чему инсистира. У тренутку када Турци почињу да се мешају у српске послове, даје своју реч и пристаје на одговорност за поступке бунтовних. Не дозвољава да се нарушава какво-такво благостање, као што не допушта Турцима да решавају њихове послове и да се уплићу у њихову политику:

> Али кнез Милош није дао Турцима да се мешају у унутрашње вилајетске послове [...] Он, кнез Милош, одговара за мир и ред, и он ће сам похватати бунтовне вође, и опремити их честитом везиру, само нека везир не пушта Турке у народ.
>
> (Тодоровић 1984: 18)

Ускоро потом, Милош је урадио онако како је и обећао „и кнез је своје обећање одржао. Један од бунтовних кнезова већ је био на путу за Београд“ (Тодоровић 1984:18). Међутим, поставља се питање шта је жртва Милошеве

испоштоване речи, величине и поноса у очима Турака? Последице су издајство српског рода и убиство најближих и најпоузданијих. Под велом добре намере и милостивости, Милош Обреновић се супротставља свим моралним и етичким начелима. На тај начин и испољавање своје надмоћи приписује и оправдава мировном политиком коју води. Управо због тога, један од њих који страда је Цукић, који важи за великог јунака, познатог по својој неустрашивости и борбености:

> чувен човек, славни муж, зна за њега цела земља, а ето нестаће га, па не само да људи неће знати шта би с њим, но ће се чак чудити и сама и гора и трава шта би од његове бујне главе, коју су поштедиле толике сабље непријатељске, да је најпосле у тами и незнању одруби братска секира.
>
> (Тодоровић 1984: 19)

То је „грешна ноћ", јер Цукићево страдање симболички представља библијски братоубилачки грех, који за собом носи пошаст и још много проливене крви. Његово страдање за собом повлачи даљу деструкцију и располућеност унутар српског народа.

Иако наслов романа упућује на то да је главна тематика дела Карађорђева смрт, ипак мотив смрти уопште заузима већински простор дела: „смрт није само, као реч, у наслову романа, она је као догађај, и на његовом почетку и на његовом крају, и то је смрт коју призива злочин" (Велмар-Јанковић 1983: 9). То је размишљање поводом смрти и о смрти. Тодоровић нас уводи у средиште збивања и приказује „наличје друштвено примитивне Србије, у само поприште злих снага и опаких страсти" (Велмар-Јанковић 1983:9). У таквом једном историјском моменту, постајемо сведоци превирања, крвавих сукоба и разних сплетки. Преплићу се судбине чувених јунака у биткама против Турака, Карађорђа и Милоша Обреновића. Приметна је разлика у њиховом карактеру, као и у интересима за које се залажу, које ће даље имати утицај на однос других према њима:

„Под видом борбе за интересе малога народа на чијем је челу, кнез се бори искључиво за сопствене интересе и нема инструмената зла који он неће искористити. У сукобу са Карађорђем, Милош Обреновић је оличење оне мрачне силе у историји која је, по Тодоровићу, увек надмоћнија. Милош је првенствено окренут својим, а Карађорђе првенствено интересима народа; Милош хоће да узме све што жели, а Карађорђе хоће да да све што има" (Тодоровић 1984: 9).

Компаративном анализом ликова долазимо до суштинске разлике између двојице јунака. Разлика је у томе што је Милош егоцентричан, окренут је само ка себи и сопственим потребама, док је Карађорђе окренут ка народу и жртвује себе у замену за испуњавање интереса народа.

Милош Обреновић спроводи тиранију над својим народом, понашајући се на исти начин како се Турци понашају према Србима. Кажњавањем једног преступника, жели да покаже осталима да уступака код њега нема и да његова моћ и ауторитет не сме да се нарушава ни на који начин. Апсурдност лежи у чињеници да су српски моћници успевали да се одупру свим моћним окупаторима и џелатима. Бранили су своју част, поштење, ратовали у српско име, да би сада страдали од руке српског владара. Кроз тужење незнаног певача у ком је сажета судбина како његова, тако и српских нејачи, Тодоровић жели да истакне парадоксалност Милошеве политике, који диже руке на оне који су ратовали и давали животе за српски народ од чије руке сада гину:

> ...опевао је мушко зрело доба, када је, у данима славе и величине српске, као соко прелетао с бојишта на бојиште, с голим ножем улетао у гомиле непријатељске и разгонио их као кобац нејаке тиће, све у славу имена српског.
>
> (Тодоровић 1984: 18)

Милош својим поступцима успева да уплаши Србе и да их спречи у даљем дизању буна: „свет је, истина, преплашен и нико не сме јавно да се заузима за окривљене кнезове“ (Тодоровић 1984: 19). То је његов начин да обузда Србе и њихову жељу за ослобођењем. Жели да их спута и убије им и најмању помисао на слободу. Међутим, Срби су двоструко поробљени, како од Турака, тако и од Срба. Ту лежи њихова трагичност. Уколико се успротиве Турцима, локални властодршци, на челу са кнезом Милошем су ту да им убију сваки полет за ослобођењем.

У 19. веку постојали су разни начини кажњавања и справа за мучење: „казнене системе већине европских држава с почетка 19. века одликовала је прекомерна суровост, уз јасно изражене елементе тортуре“ (Столић, Макуљевић 2006: 66). Казне су најчешће биле извршаване јавно, како би народ имао увид у кажњавање, с циљем спречавања недоличног понашања. Однос према Цукићу надилази многе казне тог времена. Начин на који је окован Цукић раван је нечовештву. Букагије могу да симболишу велико понижење, а свакако представљају страшно мучење и страдање онога ко их носи:

> [Н]а ногама је имао тешке букагије, ударене пошто је узјахао на коња [...] Кад га скинуше с коња, Цукић није могао стати на ноге. Биле су му утрнуле и одумрле од стеге у оковима.
>
> (Тодоровић 1984: 19)

С обзиром на то да је то Милошева наредба, можемо да приметимо да је он и кроз тај непосредан начин хтео да понизи Цукића, узвиси себе и

своју безграничну моћ. Осим тога, од Милоша Обреновића стиже двострука наредба о Цукићевом погубљењу, само у временским размацима. Можемо да приметимо амбивалентност која се јавља код Милоша. Сазнајемо да буљубашино извршење не сме да чека и да је хитрост његовог спровођења од великог значаја: „добио си заповест од господара! А кога ја служим и по чијој заповести ја радим! Јамачно по својој глави, или ме амо послао мој деда из гроба, да се у глухо доба ноћи пребијам по овим гудурама и планинама“ (Тодоровић 1984: 20). Брзина којом буљубаша Марко извештава буљубашу Петра о промени наређења индиректно може да указује на психолошка превирања која су опседала Милоша. Можемо да уочимо да је релевантно од чије руке страда такав јунак. С обзиром на то да ипак одлучује да он то учини, а не везир, романописац указује на Милошево стремљење ка моћи и сили, али и поручивању свом народу да ће се он обрачунати са свим такозваним издајницима. Тиме показује и поручује да је његова власт безгранична и нико не може да јој се супротставља, па ни највећи међу њима. Дакле, одлука о погубљењу, резултат је Милошеве суровости и прекости, али и доказивања надмоћи које има над народом који води.

Епизодни актер, Буљубаша Марко, објашњава на који начин обе наредбе да буду испуњене: „ваља ући у собу па зликовца секиром у чело! Треба премлатити пса и одсећи му главу, па ти с главом иди у Београд, а ја ћу се са срцем вратити у Крагујевац господару“ (Тодоровић 1984: 21). Један од Милошевих поданика схвата погубност таквог усмрћивања. Петар сматра да је то грешан чин. Та смрт није обична, већ у себи носи додатну страхоту због величине и јунаштва која одликује Цукића: „о, јада мојих! Ја не знам шта да чиним овде. Ја не смем тога човека узети на своју душу, а ти буљубашо Марко, ето те, па како знаш“ (Тодоровић 1984: 21). Међутим, иако изједање већ почиње да га нагриза, јача је воља и наредба Милошева: „кад је таква заповест господарева, ваља јој се покоравати“ (Тодоровић 1984: 21). Свака наредба за његове поданике значи заповест. Иако уочавају погубност неких наредби, не смеју да се супротставе владару. Милош је у роману Пере Тодоровића представљен као аутократски владар, који сам доноси све одлуке. Начин на који управља својим поданицима је оштар и прек. Од њих очекује потпуну послушност, а уколико не испуне хировитост или његову наредбу, смрт је неминовна. Њихова глава је гаранција њихове послушности. Претња смрћу је увек присутна, те због тога не смеју да се одупиру Милошевој вољи. На тај начин и његови поданици бирају помоћнике „мени заповеда господар, а ја моме Николи. Где господар оком, ту ја скоком, а где ја скоком, ту он мора запети и рукама и ногама и зубима, јер му оде глава док оком тренеш“ (Тодоровић 1984: 22). Терор и самовоља се хијерархијски преносе на поданике господаревих поданика: „и ја имам изун да убијем Николу кад год ме не послуша“ (Тодоровић 1984: 22). У хијерархији која је постављена, свако на вишем положају има

право на погубљење оног испод себе и за те поступке не постоји никаква одговорност.

Веза којом су буљубаша Петар и Цукић повезани утиче на даље колебање и страх који Петар осећа Цукићевим смакнућем: „у овом сумрку на његовом оштром лицу био је исписан страх, бол и тешка душевна трзавица, кад савест човеку раздиру најужасније сумње“ (Тодоровић 1984: 22). Лако је погубити противника из супарничког табора, али свог ипак није лако. Душевна бол раздире Петра, што се види по његовом личном опису. Цукић је хранио Петра и његову породицу, тако да се Петар у тренутку кад добија наређење о Цукићевом смакнућу, осећа као издајица. Цукић је један од оних који су својим поступцима задужили српски народ, а сада се са њиховом главом олако играју они због којих је страдао. У мрклом мраку покушавају да изврше убиство: „Марка не могаде видети, јер он одступи за два-три корака назад и стаде у сенку, крај врата, а у томе се и луч код Петра угаси, да ли случајно или хотимице, могао би само Петар рећи“ (Тодоровић 1984: 22). Мрак је погодан за извршавање убистава, јер не бива опажено извршење, али упућује и на нешто више. Мраком симболично покушавају да замраче и своја недела. Марко, храбро и исхитрено иступа да изврши Цукићево убиство када примети Петрово колебање:

> Кад Петар спомену како не може узети Цукића на душу, Марко срдито прогунђа крупну псовку, и јетко се подсмехну Петру с његовом бригом о души .’Врата ми отварај, свршићу ја и сам шта треба! Таке трице и нису за оваке послове’.
>
> (Тодоровић 1984: 21)

Међутим, кад долази пред саму жртву, ипак покушава да се сакрије у сенци с циљем да га Цукић не препозна. Према замисли романсијера уочавамо продубљивање колебања и страха код приказаних Милошевих поданика. Оно долази из различитих побуда код Марка и Петра. Оклевање настаје у тренутку када осете да је жртва пред њима, када им пред очи изађу сва добра дела његова, све патње и страдања које је доживео зарад добра свог народа, између осталог и зарад њих. Посустају када знају колико нису дорасли свом противнику. Марко је надмоћан, али нису равномерне снаге приказаних јунака. Цукић је окован, везан, разоружан, уморан и исцрпљен од предугог пута. Већ је суочен са својим скорашњим погубљењем, само очекује коначно извршење, потпуно је резигниран и немоћан. Не само што та слика која нам је дата сведочи о неравноправности, него исто тако и сва пређашња дела која су део сукобљених ликова. Цукић се одликује славном прошлошћу, ратовао је и убијао да би извојевао слободу српског народа. Марко је само један од поданика Милошевих, коме је моћ дата, а не праведно заслужена.

На основу поданика Милошевих, сазнајемо посредно много тога и о самом Милошу Обреновићу. Његови најближи људи су одраз њега самог. Окупио је људе блиске и сличне себи, доделио им власт и моћ, само због тога што су одувек били са њим, независно од њиховог делања и личности. Управо постављањем поданика слабијих од себе, истиче своју моћ и даје себи окружење у којем његова доминација добија пун потенцијал. На тај начин успоставља свој ауторитет и не дозвољава његово урушавање. Међутим, они којима је на тај начин моћ уступљена, више се размећу и постају насилнички настројени кад год осете погодну прилику за то. Са једне стране, постоје поданици који искоришћавају дату им моћ на тај начин што тиме покушавају да маскирају властиту немоћ. Дакле, власт и моћ представљају компензацију за недовољну снагу. Спроводе закон по свом нахођењу, не марећи притом за добробит заједнице, него за задовољавање егоистичних потреба и своје сујете. Као припадници власти, дају себи за право да понижавају и спроводе тиранију над својим жртвама. Док са друге стране, постоје ликови, који тек у моменту у ком добију моћ, добијају прилику да покажу ко они заиста јесу. Испољавање насиља над сопственим народом само је одраз наслага неиспољене, наталожене мржње и зла које је тињало и добило погодан терен за манифестовање. Критеријуме на основу којих је изабрао поданике, видимо и у Драгићевом мишљењу:

> Сакупио си око себе читаву тевабију скитница и бескућника, нахранио их и одео новцем откинутим од сиромашног залогаја, па с тим кабадахијама гњечиш ову сиротињу те крвав зној из ње цедиш. Какав паша, такав везир, ти си се начинио већи господар од њих. Од тебе и твојих зулумћара сиротиња данас горе пишти, но што је пре три године пиштала од Скопљака. Од тебе морају људи да крију своје жене и кћери, као од најгоре туркуше.
>
> (Тодоровић 1984: 33)

Многи Милошеви поданици нису дорасли својим улогама у друштву које су им додељене након слома Другог српског устанка. Нису достојни толике величине и моћи. Управо то спознајемо у ситуацијама у којима су сукобљени са моћнијим противницима, који су својим поступцима и карактерним особинама стекли углед и моћ међу својим и туђим народом. Такве личности мета су како сопственог, тако и супарничког народа. Они су опасни и по једну и по другу страну. Могу да угрозе интересе одређених људи сопственог народа, али нарочито туђе. Међу својим народом постају опасна претња, јер не може нико да им се супротстави и дорасте њиховој слави и моћи. Нису пожељни, јер лако могу да побуне народ и наведу га на опирање. То ствара неизвесност и страх међу одређеним српским првацима који имају другачију политичку стратегију. Ликови Милошевих

саучесника након Првог српског устанка одликује се егоцентричношћу и жељом за неограниченом влашћу.

Не желе да дају плодове борбе другима, већ желе само да уживају у ономе што су многи српски јунаци извојевали, а потом сплетом несрећних околности морали да оду. Напустили су земљу и понели терет издајства српског рода. Поред тога, такви јунаци, велика су претња другом народу, јер лако могу да распире слободарски дух широм народа и поведу велику већину народа у борбе против њих. Суочени са противницима који имају личност, име, моћ, њихова снага и моћ бивају пољуљане. Цукић својим изгледом, ставом и карактером зрачи сигурношћу и самоувереношћу. Својим животом и ратовањем, стекао је и изоштрио своју снагу и моћ. Ма колико џелатова оштрица коју држи у својим рукама била оштра, личност која иза себе има историју ратовања је постојанија, стабилнија и јача, макар и разоружана. Оружје, моћ и власт не могу да компензују нечију личност. Иза система, власти, униформе и оружја крију се многе неснађене и крхке личности, кишне глисте. Насртање оружјем доказ је немоћи описаних ликова. Они тиме показују пре кукавичлук насупрот храбрости. Смрт жртве је отуда начин убијања властите немоћи и кукавичлука. Међутим, морамо бити опрезни при анализи, јер ипак је видљива Тодоровићева пристрасност. Сви јунаци у Милошевом окружењу приказани су као кукавице насупрот неустрашивим и људима пуним достојанства уз Карађорђа:

> Драгић је приказан као прототип неустрашивог јунака, баш као и Цукић кога убијају Милошеви људи, док је Вујица Вулићевић. Кум Карађорђев, који организује убиство приказаб као издајник и кукавица, а Никола Новаковић, који диже руку на Вожда, као обичан плаћени џелат.
>
> (Матовић 1992: 277)

Петрова свећа се гаси, али и реалистички приповедач упућује на то да Петар сам зна да ли је то случајно или не. Управо тиме покушава да покаже колика је грижа савести присутна нарочито код Петра. Бори се са самим собом. На једној страни је наредба господарева, на другој страни је милост коју је Цукић учинио њему, његовој породици, али и целом српском роду. Задужио је српски народ. Лакше би му било извршење наредбе без Цукићевог знања. Лакше би му било да га убије док спава, док га не види и не препознаје. Иако ће свакако живети са том смрћу, немирном свешћу заувек, не жели да живи са Цукићевим сазнањем о његовом издајништву. То је оно са чим Петар не може да се помири. Када га Цукић препознаје, преклиње Марка да га остави насамо са њим. Осећа да је на њему одговорност бар заузврат да му остави начин да се преко њега опрости са светом и својом породицом. У разговору Цукића и Петра, сазнајемо Цукићево мишљење о Милошу Обреновићу:

> Право има Милошенда!... Овако ће он свима нама главе појести, кад нисмо ми умели!... Осушила ти се Цукићу, ка' и што ће, што не стуца змији главу док још змија није била откравила!
>
> (Тодоровић 1984: 23)

Цукић проклиње себе што није убио Милоша док се његово зло није развило потпуно. Преузевши власт у своје руке, Милош је показао ко он заиста јесте. Цукић жели да прекине ланац смрти, мислећи на друге који остају после њега. Сматра да је крајње време да се стане Милошевој тиранији на пут. Не жели да себе спаси од смрти, јер ју је већ наслутио, него народ кога ће да води такав убица и насилик. Из Цукићеве перспективе, Милош превазилази све границе и нема милости ни према коме. Физички изглед и понашање Цукића одражавају његову психичку неуравнотеженост и бес поводом Милоша. Иако су и други могли да уоче подлу страну Милошеву и раније, власт и моћ су му допринеле да искаже своју праву природу без устручавања. Принудном сарадњом са окупатором, створио је пакт против својих људи, важних истакнутих Срба. Не преза ни на тренутке кад добије заповест да се обрачуна с њима. Турцима је лакше да се међу собом Срби покољу, те да не морају да се мешају и прљају своје руке. Колективна судбина народа резултат је нескоге, као и зависти, мржње према истакнутим српским јунацима. Милош жели да има неограничену моћ и не дозвољава да ико пољуља његов ауторитет. Цукић има само жељу да бар убије Милоша и оконча даљу горку судбину српског народа. Сматра да је он веће зло по српски народ него Турци. Жели да спасе Србе од горег тиранина међу својима, него међу туђима: „Дотури ми један пиштољ, колико да не мрем без замене! Да бар убијем тога пса, да не упропашћује друге људе!" (Тодоровић 1984: 23). Сматра да су опаснији људи они који се приклоне Турцима, него сами Турци. Иако је његова смрт неминовна, лакше би се носио са њом кад би знао да ће везир то учинити, а не Милош:

> Знао сам ја то чим сам овако потеран амо!... Само сам рачунао да ће то свршити онај трорепи царски измећар у Београду, а не овај куси крштени Турчин овде у шуми... Такав је био и његов план у почетку... Што ли га сад овако измени? Јамачно се ђидија побојао, испапуђићу се ја какогод од везира... А онда зна шта би га чекало!... Не био Цукић ако га не бих жива одрао као јарца... Не би му помогле ни његове кабадахије, ни стражари, ни нико!... Овако је сад сабља у његовој руци.
>
> (Тодоровић 1984: 23)

Цукић зна да се Милош на неки начин плаши њега. Управо због тога верује да је Милош пожелео да га се реши на тај кукавички начин, да не би имао никакве шансе да остане жив и освети му се. Доживљава га као кукавицу која се крије иза леђа Турака. Такве мисли још више разјарују

Цукића. На основу његовог физичког изгледа, сазнајемо и о његовом психичком стању: „упре у Петра страшан, закрвављен поглед, а свака длака и на коси и у брковима, усправи му се. Он је изгледао ужасан“(Тодоровић 1984: 24). Таква реакција изазвана је Милошевим кукавичким поступком, убијањем на најнечовечнији начин, у потаји:

> Да погинем!... Да ме убију мучки, потајно, да ме убију као крмка секиром у чело!... Да паднем без освете, без замене по вољи једне крштене туркуше, једне улизице турске!... Не, не!... То неће, то не сме да буде!... Перо, дај амо твоје оружје – рече Цукић, рапавим, испрекиданим гласом, гушећи се управо од срџбе.
>
> (Тодоровић 1984: 24)

Овде Цукић заправо истиче Милошеву потребу да и кроз убиства обезвреди и понизи сопствени народ. Осим тога, непосредно велича сопствену моћ. Пита се због чега на такав начин Милош покушава да се реши својих људи: „Је ли море, Марко, шта сам ја Милошу на путу, те хоће овако мучки и нечовешки да ми сече главу ноћу у планини?“ (Тодоровић 1984: 25). Цукића мучи неправда. Онеспокојава га Милошева дволичност, то што игра и манипулише како са Турцма, тако и са својим народом: „Та он лаже и Турке и сиротињу! [...] Дакле, добро је, и за сиротињу беriћетно само онда кад се Милош буни! Само он уме да погоди кад буна није од штете но од вајде“ (Тодоровић 1984: 25). Милош је самодовољан, не жели да му се ико меша у послове. Све ради по сопственом промислу, не питајући иког за савет и мишљење. Иако предводи свој народ, и он би требало да се пита за своју даљу судбину. Цукић сматра да је Карађорђе паметнији од Милоша, само што Милош добро зна да одигра и себе узвиси, а остале понизи и оклевета. Утицајан је у народу. Цукић више цени и поштује Карађорђа: „он је сад чак и од Вожда паметнији. Сад ни Вожд не зна шта овој земљи треба, само то зна Милош Тешић“ (Тодоровић 1984: 25). Сматра да је Милош само дошао на готово, а да је тако лако управљати и господарити:

> Милош једе из хамбара који је Карађорђе напунио. Милош, и ови што се данас око њега купе, висе још о Карађорђевом пиклу. Сви они глоцкају још његову тековину! Да није било њега, не би било ни њих данас. Готовом детету лако је бити отац.
>
> (Тодоровић 1984: 26)

Након жучне расправе Марка и Цукића, усмрћен је Цукић. Петар добија наредбу да са његовом главом оде код везира. Цукићевом смрћу почиње оштрица да сече брже и жустрије. Братоубилачка трагедија добија замах. На основу понашања према Цукићу имамо увид у то како Милош решава спорове и како пролазе они који се успротиве његовом

ауторитету. То ће даље у роману бити веома битан аспект, који ће довести и до смрти најславнијег, Карађорђа.

Описивање Милоша у лошем светлу углавном је из перспективе Карађорђевих присталица. О његовом статусу и важности писац указује и путем атмосфере која влада тамо где се појавио:

> По свему је изгледао да је ту пао на конак некакав важан човек. У ствари тако је и било. У Трбушницу је дошао на конак Милош Обреновић, човек који се за ово две-три последње године истакао као вођа народни и који је сад јавно носио титулу и потписивао се: 'Врховни Сербие Књаз'.
>
> (Тодоровић 1984: 28)

Све је живо и весело, сви се труде да угоде господи. Међутим, ова сцена само је најава контрастне позиције истакнутих српских сељака, који су притиснути и прогоњени насупрот прослави и радости народа поводом доласка Милоша. Налазе се у сеоској околини и већају како да се носе са Милошевом страховладом. Један од припадника побуњених сељака одлучује да се преда, јер је кнез Сима ухапшен, те осећа као моралну обавезу да се и преда и поднесе одговорност за своје поступке заједно са кнез Симом:

„Ама, истина, Драгићу, каква је теби голема невоља да жив ускачеш вуку у чељусти? Зар ће Милош пожалити данас твоју главу, кад је ономад појео Цукићеву? Јеси ли ти здрав, да идеш крвнику у шаке" (Тодоровић 1984: 29).

Сељаци се плаше за његов живот, јер знају Милоша и његову прекост. Милости код њега нема. Реч „помиловање" не постоји у његовој владавини. Једино решење сељаци виде у бекству, јер Милошеви поданици свуда вребају и траже побуњенике: „Милошеве потере и дању и ноћу шушњаре на све стране" (Тодоровић 1984: 29). Окупљени сељаци спас виде у Карађорђу и његовом повратку у Србију. Свесни су да је сигурно само то Карађорђу на уму и чекају га. Међутим, самим тим што је далеко и што не виде његове поступке, то даје могућност уплива идеализације Карађорђа, док са друге стране, Милош је ту и све оно што чини је јасно, нема места идеализацији. Весна Матовић објашњава зашто епизодни јунаци тако посматрају обојицу и како један постаје демонизован, а други сакрализован:

> Пред Карађорђевим очима непрекидно лебди визија ослобођене Србије и искупљење сопствене погрешке, док је Милош стално опседнут жељом да он и његови потомци неометани господаре те, тек делимично, ослобођене српске земље. Тако Карађорђе у свом светачком осветљењу и Милош у демонској ватри сопственог властољубља представљају два посве различита типа људског мишљења и делања.
>
> (Матовић 1992: 276)

Једино Карађорђе може да се обрачуна са Милошем и једино се њега Милош прибојава. Управо због тога инсистирају да Драгић иде по њега, пре него што своју главу жртвује ни за шта:

> Спаси главу па онда иди сам лично у Русију господару, испричај му какве јаде ми овде трпимо и хајте заједно с њим амо у Србију. Цео народ дочекаће вас као озебао сунце.
>
> (Тодоровић 1984: 29)

Овде можемо да уочимо да је заправо читав народ у страху. Често им ситуација изгледа као безизлазна, јер је Милош толико близак Турцима да пристаје на све њихове услове без икакве побуне. Самим тим, Милош и Турци су са једне стране, док су угледнији српски јунаци са друге. Послушни су, јер увиђају на какав начин се Милош обрачунава са побуњеницима. Једини начин на који би могли да се одупру Милошевој аутократској владавини био би кроз сарадњу са Карађорђем. Он је једина светла тачка и трачак наде у тим туробним и тешким временима. Милош страхом управља људима:

> Народ је био спреман и листом би скочио. Али, шта да се чин, кад сте ви и кнез Сима одоцнили да изађете у народ, а Милош дознао, јурнуо са својим кабадахијама, похватао полике угледне људе и престравио свет.
>
> (Тодоровић 1984: 29)

Народу је дојадило да буде под окупацијом сопственог владара. Не прихватају новонасталу ситуацију, али морају да се повинују Милошевим законима. Страхом и тортуром, заплашени су и немају право на било какву побуну. Угледнији људи су већ похапшени и Милош полако истребљује један слој својих угледнијих људи. Драгић не може да поднесе судбину народа, онакву какву је ствара сам Милош. Резигниран је и спреман да умре, јер такву тиранију не може да гледа и страдање својих пријатеља, само зарад Милошевог ликовања: „Да спасавам главу?! ... А што ће ми, пси је појели! Да видим како ће се онај ерски пас налокати крви таквог дичног Србина, као што је кнез Сима“ (Тодоровић 1984: 30). Примећујемо да је аутор романа веома субјективан, па на тај начин представља лик Милоша Обреновића. Епизодни јунак, Драгић, доживљава Милоша као вампира који само тражи жртве да би живео. Што је личност већа и угледнија, то је и његов опстанак дужи и сигурнији:

> Милош то бога и моли, да му још ти паднеш шака. Цукићу је већ смрсио конце, кнез-Симу уловио, сад уздише још само за тобом. Још да се напије твоје крви, па је после миран. [...] Немој ићи Милошу у руке, да му се не слади тиранско срце.
>
> (Тодоровић 1984: 30)

Народ потајно очекује да се искорени Милошева страховлада. Убијањем најугледнијих Срба, Милош истиче своју диктатуру. Милоша у народу доживљавају као проклетника, кукаквицу и непоштеног човека: „Ама, зар задана реч према Милошу? Зар да сверујеш веру у корист онога проклетника?“ (Тодоровић 1984: 30). Народ не верује да ће се икад променити Милош, већ да ће увек бити тирански настројен према њему. Драгић у расправи са Милошем истиче његов двоструки морал. Када Милош истиче да све чини због народа, он га прекорева, јер је прозрео његову политику и изврtање истине. Милошев лик се одликује лукавством, манипулативнишћу, али поврх свега интелигенцијом. Ове особине владара уочавамо у начинима одбране, где све чини за добробит народа и по своју штету. На основу његових поступака, јасно је да је народу, а посебно сиротињи све горе, јер потражује више него Турци раније:

> А теби Милошу, баш прирасла сиротиња за срце: чим отвориш уста, она ти је на језику. А откуд је ти жалиш и помажеш, одонуд јој кожа пуца! Откад си ти почео купити харач по народу, људи почињу жалити за турским харачлијама. Твоји момци гори су од најгорих јаничара. Кудгод они прођу за њима остаје кукњава и јад. Колико су људи испребијали само за ово неколико дана! Хвалиш се да си одагнао и стукнуо Турке, а овамо сам си се начинио паша, и гори си од онога у Београду.
>
> (Тодоровић 1984: 32)

Народ, иако је свестан Милошеве страховладе, не може да се успротиви. Пристаје на Милошеву тиранију и прихвата све како он уреди. Појединци успевају да му се супротставе, али то су углавном они који су већ на мети Милошевој. То су они који су свесни да су опасни по владара и да ће се свакако обрачунати са њима. Они једини не ћуте, али управо због тога њихова реч их кошта главе. Лик капетана Драгића је заснован на историјској личности, није плод пишчеве маште. Међутим, можемо приметити да је такав лик потребан Пери Тодоровићу као резонер који разобличава тиранина. Драгић отворено износи ставове о томе како се Милош односи према српским јунацима који су своје главе ризиковали зарад ослобођења српског народа:

> Не бих ти веровао кад би рекао, да ћеш лепо и као човек дочекати старе војводе и заслужне мужеве и трудбенике, који су за отаџбину своју крв лили. А да ћеш их дочекати секирама и ушницима, то ти верујем. Ти си то и научиио. Лане си појео главу Молеру и владици Мелентију, ономад Цукићеву, а сад ћеш наше, па тако редом док и тебе једном не удави људска крв.
>
> (Тодоровић 1984: 33)

Драгић Милоша види као издајника свог народа. Спреман је да пролије толико крви, само да би он уживао и господарио. Уместо да са поносом и достојанством дочекује српске старешине који су се храбро и достојанствено борили за своју земљу и свој народ, он их дочекује секирама и обрачунава се редом са свима. Нарочито је неравноправан однос између Милошевих саучесника и оних који се предају:

> Поносите се, ово и приличи јунацима као што сте ви, који ударају по педесет на једнога и који оружани кидисају на човека голих шака, који им је добровољно дошао у руке.
>
> (Тодоровић 1984: 34)

Они немају ни трунку савести ни милости, чак иако им се јунаци предају. Спремно нападају сваког ко им и добровољно дође, без опирања. Управо таква је и Драгићева судбина, што можемо да уочимо кроз поступање према њему. Милош у погубљењу види решење. Осећа растерећење после погибље тројице непријатеља:

> Пошто се тако ослободио три своја опасна противника, Милошу чисто одлану на души. У овоме успеху који је постигао и лакше и брже но што се надао, Милош је видео прст и вољу божију и веровао је да је сам Бог тако хтео, да га спасе ове беде и напасти. Кнез Сима по угледу, памети и речитости својој; Цукић и Драгић по јунаштву и смелој одлуци – били су у оно доба опасни противници Милошу, и он није нимало полагао на постигнути успех против њих. Умирен и обрадован њиховом погибљом, он из Трбушнице крене даље кроз вилајет.
>
> (Тодоровић 1984: 35)

Милош угледније прваке представља народу као противнике. Жели да их прикаже у лошем свету, где они само мисле на себе, не обраћајући пажњу притом на народ и његову несрећу, уколико буну дигну у том незгодном тренутку. Милош опет извлачи најбоље о себи, а друге представља као лоше. Управо на тај начин, лик Милоша Обреновића увек себе и своје грехе успева да опере у очима других. Манипулишући народом, обмањује их и окреће против других зарад његовог добра. Милош веома брзо придобија народ, или народ брзо заборавља. Славе његов дочек, иако знају да је убио три велика јунака. Међутим, правећи од себе фигуру жртве, притом радећи најбоље зарад народа, они му се брзо приклањају, не размишљајући о томе да је њихова смрт највише у његовом интересу. Кроз дијалог Турчина и Србина, можемо да уочимо неосвешћеност која влада међу српским живљем. Милош је успео да убеди већину народа, све своје присталице да је сваки његов поступак за највише добро по читав народ. Међутим, иако страдају српски великаши, народ беспоговорно пристаје

на такав покољ. Они потиру властито просуђивање и ослањају се на Милошеву промишљеност и заповест. Тек у поменутом дијалогу, уочавамо заслепљеност вођом, његовим идејама и одлукама. Иако Турчин увиђа да Срби сами себи чине највећа зла, Србин остаје веран својим уверењима, брани их, не доводећи у питање оно што Турчин с правом износи:

> Овај пут, ови дочеци, ови састанци Милоша са народом били су за њега нови тријумф, нова слава, и он је ову прилику умео згодно употребити да свој углед уздигне и да своје везе с народом учврсти.
>
> (Тодоровић 1984: 35)

Преокрет се понајвише уочава код оних који су га највише окривљивали. То је само доказ колико народ брзо заборавља и како се лако утиче на њега и његово размишљање:

> Па како се успеху свак клања, то и на овом путу Милошу су највише викали 'ура, живео' и најдубље му се теменисали баш они, који су пре неколико дана на њега највише викали и кривили га за најтеже злочине.
>
> (Тодоровић 1984: 35)

Међутим, постоји и психолошко објашњење зашто се то дешава на тај начин. Гистав Ле Бон истиче да индивидуа потире своје сопствене одлике и мишљења када се нађе у маси. Функционисање у групама утиче на губљење индивидуалних црта и тада индивидуе окупљене стварају ново колективно биће са једним осећањима, мишљењима и поступцима, различито од личног и издвојеног:

> У психолошкој маси најчудније јесте следеће: ма какве биле индивидуе које је сачињавају, ма колико слични или неслични били њихов начин живота, занимање, њихов карактер или њихова интелигенција, оне већ самим тим што су се претвориле у масу поседују колективну душу која их присиљава да осећају, мисле и поступају сасвим другачије него што би свака од њих понаособ осећала, мислила, поступала. Постоје идеје и осећања који се само код индивидуа повезаних у масу појављују или претварају у поступке.
>
> (Ле Бон 1921: 13)

Можда је то објашњење због чега народне масе мењају веома брзо мишљење и окрећу се оној страни која кличе и клања се Милошу.

Локација кафане као места где се одвија радња је дело пишчеве интенције да доведе у сусрет разне карактерне, класне, етичке и верске заједнице. Разговор у кафани је погодан простор за испољавање различитих погледа и перспектива како Срба, тако и Турака. Кафана је место где је могуће и остваривo слободно изражавање, где се уз чашицу

пића покрећу разне расправе и сукоби мишљења. Управо у том њиховом додиру, имамо увид у судар различитих мишљења, где можемо да уочимо да ништа није једнострано, него се свака ситуација може сагледати из више углова и страна. Ту се и одвијају разговори између Срба и Турака. То је место где се свачији суд и мишљење може изнети, разменити, али и изазвати жустру свађу. Иако не могу слободно да причају, Срби покушавају да се измакну из разговора, јер нису равноправни и једна реч може да се искористи и доведе до сигурне смрти. Срби ни у кафани немају потпуну слободу говора. Насупрот ликовима Срба, ликови Турака не морају да страхују од одмазде српског кнеза, те у потпуности износе своје виђење ситуације која влада међу Србима. Посматрају и проматрају Милоша као владара и чуде се толиком злу и страховлади према свом народу. Делује им да нема никаквих правила по којем се Милош обрачунава са својим народом, него их усмрћује по свом нахођењу и вољи:

> Море, болан, Рацо, какви је то баксуз ударио у вас рају, те ви сад тикве жешће полијећу но прије кад је Скопљакова чорда сијевала! А јесте, рзуси, кукали са Скопљака, е већ грђих јада од његовијех не може бити! [...] Кажу, болан, Рацо, то ви је био неки ваш првијенац, бојсе Чукић (Цукић) му је име, па га болан, посјекао ваш Коџа Милош, а није да га је и посјекао ка' што би приличило искану, но кажу, болан, сјекиром му главу одрубио, исто ка' и сваком крмку.
>
> (Тодоровић 1984: 37)

Чак и Турци увиђају колико је нечовечан начин са којим се Милош обрачунава са својим народом. Сви се ишчуђавају како може горе зло нанети свом него туђем народу. У одговору који даје епизодни јунак уочавамо дистанцирање и слагање са било којом Милошевом одлуком, јер одступање од ње може да му угрози живот:

> Ако је кнез Милош тако учинио, онда је јамачно тако и требало да буде. Зна он боље од мене и од тебе, Ага-Џоне, шта ваља, а шта не ваља.
>
> (Тодоровић 1984: 37)

Објективно посматрајући ствари, Ага је свестан да такво понашање није прихватљиво колико год да је владар. Страдају и криви и недужни. Главе нестају у трептају ока, а Милоша нико не зауставља. Турци имају прилику да посматрају све злочине које Милош чини и уговара. Њихов суд износе без имало устезања, сматрајући да су Срби сами себи најгори непријатељи. Често се таква тврдња износи из перспективе других:

> Ваистину ништа вам не вали, само што вам Милош једном по једном туца главе ка' оно што ви ђаури о вашем Васкрсу туцате црвена јајца. Не да ви,

> болан, главе дићи. Шта сам их ја само с мојега ћепенка гледао, што им је по тужби Милошевој одсјечена глава. Ово дана опет ће двојицу посјећи. [...] Није ријеч о жаљењу, но да познате болан, да Турци нијесу онако зли, како сте се ви, динсузи, свуђер јадали. Ето ви сад ваш човјек и богме ви је трипут гори од свака Турчина.
>
> (Тодоровић 1984: 37)

Турци не дозвољавају да се њихов владар клевета, али о другима они смеју да износе суд и да их вређају. Сматрају да је Милош само везиров слуга и да може да управља са њим како жели. Но, међутим, износи и чињеницу да везир не наређује убиства виђенијих Срба, него да је то по вољи самог Милоша, који не жели да га угрози било ко:

> Милош је измећар свијетла везира. Што везир заповједа, Милош мора да пољуби па да учини, уисало му јал' не уисало! [...] Па што онда кривите Милоша за одсечене главе, кад он све ради по везировој заповести. [...] То му, бели није нико заповједао. Што ће свијетлом везиру ваше крмеће главе? Но оне Милошу кваре раком, те их он једну по једну поткресава.
>
> (Тодоровић 1984: 38)

Милош и Карађорђе из перспективе неких Турака приказани су потпуно другачије у односу на перспективу Срба који су притом Карађорђеве присталице. Милошев поступак се вреднује и оправдава, а Карађорђев куди:

> Али Бог даде и црноме Ђорђију дође крај. Стуцаше се и његови рогови. Он побеже у ђаурску Московију, а вође оста Коџа Милош. У зачетку и он је, наопако му било, био забраздио далеко; и он је хтјео трагом онога Црнога. Али као мудар човјек брзо је видео да на ону руку не иде више, и он окрете другу.
>
> (Тодоровић 1984: 39)

Пера Тодоровић има интенцију да један политички конфликт или личност осветли из многих углова. Морамо имати у виду да је то био преломан тренутак у историји, те су различите одлуке биле условљене различитим погледом на исту ситуацију. Избор је био под притиском и у кратком временском року се морало одлучити шта даље. Милош је одлучио да остане у земљи, да понесе јарам који му следује, да остварi преговарачку политику и да се повинује турској власти. Са друге стране, Карађорђе је донео одлуку да побегне и да у једном тренутку, кад буду имали довољно снаге, нападну Турке и изборе се за независност. Карађорђе је управо због тог свог избора остао оклеветан у народу. Лику Милоша се не прашта издајство свог народа и приклањање Турцима на начин на

који је он сматрао да је сходан. Примећујемо поливалентна мишљења о поступцима како Карађорђа, тако и Милоша. Свако је радио по својој свести и савести оно што је у кризном моменту мислио да је исправно. На основу тога можемо да приметимо трагичност обојице јунака:

> Срби су од памтивека 'уочавали' императивну неопходност уграђивања људских жртава у темеље свег оног што треба начинити, обновити или преправити. [...] Стари Срби су закључили да у историјским тренуцима кризним по државну заједницу треба прибећи чину саможртвовања, са двојаком намером. С једне стране, тим чином се врши симболично окајање и искупљење грехова предака и грехова властитих, а са друге, на праисконски начин, свесном уградњом људске телесности и животности у темеље здања, темељи добијају на чврстини, а потоња грађевина на трајности.
>
> (Љубинковић 1999: 271-272)

Ненад Љубинковић сматра да је Тодоровић хтео да прикаже ширу слику историјског момента и да Милошев поступак сагледа из више позиција. Убиство као такво се не правда, али представљајући Карађорђева недела на светло, видимо да је убиство са неке стране оправдано. Карађорђе, са друге стране, свесно ризикује свој живот повратком у своју домовину, коју је издао и из које је отишао у најтежим тренуцима за српски народ:

> Издајник и крвник не сносе искључиву кривицу што је глава жртве одсечена. Попут јунака античке трагедије, Вожд носи знатан део кривице за судбину која га стиже у виду крвникове секире. Пре него што су њега издали, он је изневерио српски народ и Србију побегавши преко Саве и Дунава у Аустрију, па потом у Русију. Враћајући се у Србију, Карађорђе пре свега жели да се искупи. По сваку цену! Макар и властитом главом! Кнез Милош и Вујица Вулићевић јесу изневериτељи, издајници кума, али они су једнако и извршитељи казне, одмазде за све женско и мушко што су Турци, Карађорђевом кривицом, побили по Србији после слома устанка.
>
> (Љубинковић 1999: 275)

Дакле, како Љубинковић сматра, Тодоровић у роману разобличава улогу жртве и крвника. Иако на први поглед убиство, па још притом кума, јесте за сваку осуду, сликањем целовите слике стиче се увид у разлоге таквог поступка. Приказом потпуне слике схватамо да жртва има и своју прошлост, која је препуна крвничких и осветничких преступа, те стога Тодоровић на тај начин разоткрива стереотипну слику жртве, на чијој страни се људи инстинктивно приклањају:

> За Перу Тодоровића одсечена глава јесте corpus delicti извршеног чина и повод за детаљну истрагу која, као крајњу намеру има тежњу да читацима покаже како жртва није и невина жртва, а њене убице нису у свему вини крвници.
>
> (Љубинковић 1999: 275)

У кафани ипак као противаргумент Милошевом величању из перспективе Турака, јавља се лик старог хоџе Изедина. Његови аргументи потиру свако позитивно мишљење о Милошу. Његова старост и дугогодишње искуство стварају најбољу позицију за сагледавање Милошевих поступака. Његово сведочанство је најпотпуније, јер има увид у прећашње стање турске империје и њено нагло осипање. Памти времена у коме су сјај и богатство били најистакнутији, а сада полако све бледи и нестаје. Све се осипа и полако ишчезава, а узрок томе види у везиру и Милошу:

> Јес, гдје је наш стари сјај и сила, те смо данас овако грдно посрнули, и видимо се као божјаци, захвални ако им ко удели мрвице које падају с туђе господске трпезе? [...] Са свијех страна провирује опадање и сиромаштина; све је у рушењу и посртању, све иде са зла на горе.
>
> (Тодоровић 1984: 40)

Док је везир лаковеран и среброљубив, Милош је лукав. Искоришћава ту његову лакомост на новац и добија све што пожели. На тај начин готово неприметно почиње да управља везировим одлукама, па непосредно постаје и њихов господар, јер зна да новцем може превртати вољу везирову, јер је везир поткупљив је и лакомислен:

> Па кад је тако, што ми онда хвалишете Милоша и штоли везира? Каква смо добра и рахатлука од њих дочекалии? Зар не видите ви кудер ово гура и нашто ће напослетку изаћи? Видите ли ви да ће нас баш ови везир и његов Коџа Милош одагнати у просјаке! Што су други започели, они ће довршити на нашем упропашћењу. Везир је добар човјек, али њега је сам шејтан амо пратио на нашу велику несрећу. Њему треба пара, много пара, он држи Милоша да му то даје, и кад му то даде, онда море чинити што хоће. Лукави Милош тако и ради, и мало-помало он постаје господар и раји и Турцима.
>
> (Тодоровић 1984: 41)

Турци у Милошу виде велику опасност, јер, иако је подређен у односу на везира, лако може да се преокрене ситуација, јер Милош зна да се претвара и да подилази противнику до тренутка кад осети да може да преузме власт. Двоструко лице Милошево уме да завара противнике. Лицемерство му помаже да добије шта год пожели. Карађорђе је увек исто радио као што је говорио, док је код Милоша све неизвесно. Турци

уважавају више Карађорђа, јер је његов карактер чврст и постојан. Милош, са друге стране, уме да игра и завлачи противнике, никад немају увид у то шта ће да уради. Управо због тога, као противник им више одговара Карађорђе. Милошева владавина може да их отера само у пропаст:

> Сила је већ прешла у ђаурске руке. Зар ви не видите како Милош расте из дана у дан, док наш везир бива из дана у дан све мањи и мањи. Вичете на Кара-Ђорђија, ама он је за нас био мања невоља од Милоша. Код њега није било два лица, и знао си вазда што ти мисли. Он је био отворени душманин турски, и лакше нам је било од њега се бранити. Милош је подмукао; на његовијем устима је покорност и послушност цару. Он само о својој вјерности говори и кадгођ приграби по коју нову власт у шаке, он вели: 'Ово је да боље и верније послужим цару!' Уз то је опрезан као стари лисац, ољушиће гђегод има какве опасности за њега. Ко му гођ може бити опасан, тога уклања, а амишан је за новце и сабраће огромно богатство. С тијем парама биће он још трипут опаснији. Београдски везири биће његови плаћеници, и памтите моју реч. Турци браћо, доће време када ће ови исти Милош седећки примати београдске паше и везире и шамарима их изгонити из својег конака.
>
> (Тодоровић 1984: 41)

У расправи епизодних ликова у кафани, који све чине да сачувају српске главе, сазнајемо да су Срби чули да Милош поткупљује везира како би убијао виђеније Србе. У супротстављеним ставовима видимо како тумаче Милошеве поступке и потезе. Иако је у историји познато да су се откупљивале српске главе да их Турци не погубе, сад је ситуација другачија. Милош плаћа да би Турци убијали његове противнике унутар српског народа. Милош на тај начин постаје гори него Турци; постаје противник сам свом народу, уместо да га штити:

> Ако је Милош није ваљда Турчин! Па до јуче је и он стрепио! [...] Шта није Турчин! Три пута је гори од најопаснијег Турчина! Слађе му се напити српске крви но да га медом нахраниш. Него ту нема друге помоћи; њему ваља вратити онаком истом мером каквом он позајмљује. Њему су јефтине туђе главе. Ни његова не сме бити ни нама скупа.
>
> (Тодоровић 1984: 42)

Сматрају да би им било боље без Милоша, да би их везир више поштедео него што то чини Милош са својом аутократском владавином. Они слуте да ће и Карађорђа погубити, јер иако није на тим просторима, превелика је опасност за Милоша. Још народ није заборавио Карађорђеву славу и јунаштво. Спас проналазе у Карађорђевом повратку. Милош зна да је Карађорђе велика претња и по политику коју води. Управо због тога покушавају да изнађу најбољи начин на који могу да се обрачунају са

Милошем, јер зло и страдање српског народа може само да кулминира под вођством таквог аутократе:

> Ми с њиме и тако морамо једном свршити, или ће нам он свима доћи главе. Ја и за господара Ђорђа од њега стрепим. Ја се све бојим, да ће он Карађорђу главу појести. Море, не бринем се ја за господара Ђорђа. Истина, кнез Милош је данас сила, али опет је он мали да може Карађорђу и на сенку стати, а камоли нешто друго. А после, господар Ђорђе је далеко. Но дед ти, шта ћемо ми с ова два роба овде, којима главе висе о концу и којима још сутра може за навек смркнути.
>
> (Тодоровић 1984: 43)

Проблем настаје у оном тренутку кад осветe заправо да је Милош носилац народне мисли и колико год био неправедан према свом народу, пред Турцима су Срби на челу са Милошем његови противници. Убијањем Милоша, убија се и вођа једног народа, који остаје без вође и доброг преговарача са окупаторима. Међутим, други политичар сматра да је било ко бољи вођа него Милош, јер је он спреман да прода српски народ из себичних побуда и сопственог задовољства:

> Није ту у питању једна српска глава, мање или више, већ Милош се сада јавља као представник и носилац једне мисли народне; убијајући њега, не би ли била убијена и та мисао народна. Тешко ономе народу, ако је још и Милош носилац његових мисли и надежда. Милош је удворица турска и сутра ће продати и земљу, и народ, и што год хоћеш за један реп турски. У томе се не можемо никад сложото. Милош је на муци; мора се довијати, мора по невољи угађати Турцима, али он њих не воли.
>
> (Тодоровић 1984: 44)

Пера Тодоровић позиционира своје јунаке у роману на тај начин како би у њиховим расправама и размени мишљења добили увид у ставове и запажања како ликова Срба, тако и ликова Турака. Весна Матовић указује да су лик Карађорђа и лик Милоша Обреновића постављена као два животна принципа, и у тој дуалности видимо мане и врлине различитих облика владања, моралних принципа и карактерних црта ових јунака. Са тим мишљењем можемо да се сложимо, јер по свим карактерним цртама и поступцима, јунаци су представљени као антиподи. На основу тога народ процењује и доноси суд о исправности једног, а искварености другог. Лик народа увек тражи дуалитет и тежи да се заузме за једно, али обавезно против нечег другог. Не постоји објективно посматрање и проматрање:

> Ликови кнеза Милоша и Карађорђа нису само носиоци два наративна тока већ су грађени и као два етичка поларитета. Вожд је виђен као човек са

> развијеним осећањем за морално и правично, али и као личност свесна своје судбинске животне грешке. Испуњен великом жељом да се врати у Србију и свом трагичном повратку у ње, он задобија ореол мученика и постаје супротност Милошевој себичности, лицемерју и напрезању да и нарученим убиством уклони свог такмаца.
>
> (Матовић 1992: 278)

Код Турака уочавамо старије Турке који имају увид у целокупну ситуацију која их је задесила, и увиђају да сарадња са Србима под вођствм Милоша Обреновића њима доноси катастрофалне последице. Са друге стране, постоје и Турци који уживају све благодети Милошевог богатства, па не уочавају проблем Милошеве власти, јер могу више да се окористе. Многи од њих су веома пристрасни, па њихов суд не може бити веродостојан. Народ у роману Пере Тодоровића тежи поделама много више него сједињењу. Иако су неки поступци Милошеви, објективно гледајући, оправдани, присталице Карађорђа ће га итекако осуђивати:

> Не велим ни ја да их воли. Он не може никога волети. Његово је срце тако пакосно, себично, грабљиво! Он воли само себе, а погинуо је за господством и влашћу. Продаће сто српских права само да се господства дочепа... Камо ти Петра Молера, камо ти владике Мелентија Никшића, камо толико других угледних људи?! Све их је он побио! Кнез је, али његов пут којим се попео до те висине засут је људским костима. Таким је путем он пошао, таким ће и даље ићи; његова слава и величина дићи ће се на гробовимасвију бољих и отреситијих Срба, ако се не нађе паметнијих људи да томе злу што скорије стану ногом заврат.
>
> (Тодоровић 1984: 44)

Писац уводи и лик бабе Јане, која је толико година живела, да је током живота имала увид у три века. Лечила је људе, али није могла себе да излечи кад је чула каква пошаст влада међу српским народом и какво ће тек страдање да доживе Срби због Милошевих грехова. То је први пут у историји да је видела да свој народ тако сурово коље своје људе, не марећи притом за судбину свог народа и његову будућност:

> Слушајући како данас свој своме ради о глави, и како кнез Милош сам хвата и шаље везиру своју рођену браћу Србе, да их Турчин на мукама умори, баба Јана је осећала стога тешки терет на души, тврдо уверена да се Милош тешко огрешио о своју рођену браћу и да Бог тај големи грех неће и не може оставити без тешке казне.
>
> (Тодоровић 1984: 46)

Тодоровић уводи елементе фантастике како би интензивирао слику Милошеве страховладе. Женски лик пророчице се јавља у функцији

креирања комплексније слике лика Милоша Обреновића као тиранског владара. У несвесном стању прозрела је будућност која је неминовна:

> Децо, децо, чудна ли ћете времена ви доживети! Ја сам претурила преко главе времена мрачна и ужасна за Србе; ја сам гледала редове на коље набијених мученика српских, и видела сам најтежа мучења, на које се може ударати жив човек. Али ја сам гледала, како то чини са Србима туђа вера, душманин, Турчин. Ви ћете доживети нешто жалосније и мучније – гледаћете, како Србин Србина мучки убија, како један другоме језике чупају и руке до лаката одсецају.
>
> (Тодоровић 1984: 47)

Романописац никада не губи из вида да Милошеви поступци имају велики утицај на ток историје. Због своје похлепности и зла, кажњен ће бити читав народ, јер је сам владар представник свих. Сви његови грехови одражавају се на живот српског живља. Нема простора за светлу будућност, јер таквим понашањем и убијањем свог народа Милош доноси црни облак над српским народом.

Сви претходно анализирани дијалози водили су се без присуства Милошевог. Он није јунак чије мишљење смо могли да чујемо. Писац као да пажљиво слика све приче које се врте око лика кнеза Милоша, да би тек касније нас увео у кућу Милошеву и да бисмо видели како све изгледа из перспективе оклеветаног јунака. Поред њега се налази и његова жена, књегиња Љубица. У њиховом разговору можемо да уочимо потешкоће кроз које морају да пролазе. Приказана је Љубичина перспектива и начин на који доживљава свог мужа и његове поступке. Она га саветује да се одрекне самовоље и тврдоглавости, јер колико год да су исправни његови ставови и поступци, ипак би требало да се посаветује бар са неким:

> Шта ћеш, да ћеш с овим људима, молим те, послушај и ти коју њину! Немој све на своју руку. Нека је и најпаметнији један човек, опет не ваља, кад све ради о својој памети и никога другога неће низашто да послуша. Како ми је данас било кад чух господара Аксентија! Каже, Милош нас зове бајаги на договор, да би пред светом изгледало као да и нас остале кнезове по штогод припитује, а после опет ради о својој глави и што он хоће.
>
> (Тодоровић 1984: 60)

Сви су свесни да Милош позива друге људе при доношењу одлука само ради реда. Он заправо не жели било кога да слуша, него поступа по свом нахођењу. Не позива људе да би их саслушао, него у циљу поделе одговорности коју мора да поднесе након донесене одлуке. Љубичин лик у роману Пере Тодоровића је позитиван. Она није Милошев саучесник. Штавише, она га наводи да схвати да није он једини који је допринео народу, него су последице колективног пожртвовања:

> Истина то је твоја заслуга, али ту има много и народне муке и запињања. За тебе не може бити зазорно да то признаш и да рекнеш народу срдачно хвала. Јер нека је и највећи, најјачи и најмудрији, један човек опет не може ништа сам без друштва и народа. Бог је свемогућан, па Боже прости, без људи, народа, ни Бог не био бог, нити би могао боговати, нити би имао ко славити свето име његово!
>
> (Тодоровић 1984: 61)

Милош тражи потврду од духовника Мелентија да је чинио добро свом народу. Сваљује сву кривицу за патњу српског народа на Карађорђа и окривљавањем Карађорђа правда своје поступке. Преузима улогу жртве, која је морала да поднесе сву одговорност тренутка у ком се нашла. Сматра да би свако ко се нашао у таквој ситуацији морао тако поступити. Представља ситуацију као безизлазну, како би добио подршку и одобравање Мелентијево:

> Зар сам смео ја узети на душу толико сиротињу и пустити да се учили та несрећа која се више никад не би могла повратити? Ко би смео узети на себе толику одговорност. Зар није било боље да падну три махните главе, но да се баци на ризик толики народ. Хајд, ето реци да си ти био на мом месту, па би ли могао друкчије чинити но што сам ја чинио? Ако се хоће право да говори, ово што је било морало је тако бити, и ово је најбоље што је могло бити. Разлози Милошеви били су тешки. Мелентије рече да би и сам тако морао учинити и ово је сад рекао искрено и од срца. Ово одобравање духовникова одобровољи кнеза и још му више одреши језик.
>
> (Тодоровић 1984: 63)

Милош осећа потребу да оправда оно што је учинио, јер и сам зна да се огрешио. Једини начин који осмишља јесте манипулација људи око себе. Уколико убеди једног човека да су његови поступци оправдани, на исти начин може да убеди и већину чија леђа су му потребна у сукобу са највећим непријатељем, Карађорђем. Дакле, његов говор је у циљу наговештаја све већих злочина који су оправдани. Милош на тај начин успева велику већину српских првака да убеди да и сами без његове наредбе пожеле да савладају, па чак и убију Карађорђа. У моменту кад се окупљају око питања о Карађорђу и његовој даљој судбини, Милош допушта да сви проговоре, док се он мудро повлачи. У једном тренутку чак и одступа од мишљења већине и противи се његовом погубљењу, иако је то једино и желео. То је начин на који вешто излази из улоге налогодавца и аутократског вође. На тај начин ослобађа себе улоге џелата. Међутим, Милош је пре саме ситуације добро припремио терен и убедио српске прваке да је то најбољи избор како за њих, тако и за народ. Веома је промућуран и неколико корака иде испред свих. Иако други мисле да сами доносе одлуке, Милош ипак управља масом.

Лик Милоша Обреновића у роману Пере Тодоровића представљен је као аутократски владар, који ауторитет испољава кроз однос према свом народу. Тиранија и насиље су основни начини на који манифестује своју моћ и владавину. Са обзиром на то да су ликови Милошевих поданика извршиоци Милошевих захтева, они се такође одликују суровошћу и немилосрдношћу. Код неколицине препознајемо осећај гриже савести, али свака несигурност при извршењу казне брзо мора бити сузбијена, те тако и ишчезава. Колебање поданика доводи их до сигурне смрти, јер је њихова глава гаранција за неизвршене наредбе. Милош страховладом успева да добије све и да управља народом по свом нахођењу, не марећи за мишљења других. Иако ,наизглед, у неким ситуацијама окупља српске прваке с циљем да од њих добије савет како да се носи са проблемима, својом лукавошћу их наводи на решење које њему иде у прилог. Репрезентативна је сцена у којој наговештава Карађорђеву смрт као најбоље решење, како Турци не би кренули на њих. Милошев лик одликује се дволичношћу и манипулативношћу. Из перспективе ликова Турака, лик Милоша је презентован као диктатор, који нема милости према свом народу. Они су запрепашћени начином на који Милош руководи народом, док га народ беспоговорно прати. Примећују да су њихови турски владари блажи према Србима него што је лик владара Милоша Обреновића. Са друге стране, лик Милоша Обреновића представљен је као изврсан дипломата који успева да издејствује многа добра за свој народ. Иако ликови у роману износе став да све чини зарад својих егоистичних побуда, преговарачка вештина му се не може порећи. Лик Милоша Обреновића приказан је из разних перспектива, те њиховим анализама добијамо потпунији увид у лик владара у роману Пере Тодоровића, у једном преломном тренутку значајним за историју српског народа.

Литература

Велмар-Јанковић 1983: Светлана Велмар-Јанковић, *Писац противречности и коби*, Београд: Просвета.

Ле Бон 1921: Гистав Ле Бон, *Психологија масе*, Књижара С. Б. Цвијановића.

Љубинковић 1999: Ненад Љубинковић, *Косовска легенда, трагедија српскога господара и вожда Карађорђа Симе Милутиновића и Смрт Карађорђева Пере Тодоровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 271-276.

Љушић 2004: Радош Љушић, *Устаничка Србија (1804-1815)*, Народна књига, Алфа.

Матовић 1992-1996: Весна Матовић, *Смрт Карађорђева Пере Тодоровића између универзалног сазнања и личне пројекције*, Београд, Сарајево.

Столић, Макуљевић 2006: Ана Столић, Ненад Макуљевић, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Clio.

Тодоровић 1984: Пера Тодоровић, *Смрт Карађорђева*, Београд: Просвета.

THE CHARACTER OF MILOS OBRENOVIC AFTER THE CRASH OF THE SECOND SERBIAN UPRISING IN *THE DEATH OF KARAĐORĐE* BY PERA TODOROVIĆ

S u m m a r y

In this paper, we will analyze the character of Milos Obrenovic, which is seen from the perspective of the people, both Serbian and Turkish. The Second Serbian Uprising represents a turning point in the history of Serbian statehood. The collapse of the Second Serbian Uprising brings changes in the ruling structure and politics. We will observe how the changes took place, i.e. turning points reflected the historical circumstances of the Serbian people. One of the subjects of the analysis will be the psychological aspect of Milos Obrenovic's personality in the light of the turning point. We will have an insight into how, under the influence and pressure of great powers, the Serbian leaders made decisions, which reflected on the further destiny of the nation. On the one hand, Karađorđe was under the influence of Russia, while on the other hand, Miloš was under the pressure of the Turkish occupation. The goal of this research was to show how the turning point was reflected in all aspects of life. We will see that the end of the Second Serbian Uprising is a turning point in all aspects of life, both for the people and its leaders. With that comes a change in power that played a key role in determining the further course of history. We looked at the Serbian people, who saw traitors in both rulers, not understanding the moment of crisis and the burden that leaders have to bear by making decisions in difficult times and the risks they have to accept.

Key words: Milos Obrenović, Karađorđe, The *Death of Karađorđe*, Pera Todorović, ruler

Александра А. Томашевић[1*]
Институт за српски језик САНУ

О НЕКИМ ХИПОТАКСИЧКИМ ПОЈАВАМА У РАЗГОВОРНОМ И НОВИНАРСКОМ ЈЕЗИКУ[2]

Рад се бави нарочитим појавама у хипотакси разговорног језика и новинских текстова. Анализа таквих појава спроведена је на два корпуса, различита према изворним медијумима остваривања: корпусу из разговорног језика (изворно медијум говора) и из новинских текстова (изворно писани медијум). Анализиране појаве деле се у две групе: реченице које поседују обележја зависних, али вредност независних реченица (*псеудофиналне*, *псеудовременске реченице са кад,* нарочите *докклаузе*, *псеудопоследичне* реченице) и посебне хипотаксичке конструкције, које не функционишу на истом нивоу као типичне зависне реченице (*зависне реченице којима се саопштава извор информације*, *зависне реченице као устаљени изрази, зависне реченице које служе као средство за успостављање текстуалне кохезије*, *нарочите конструкције* са глаголом *имати* и наизглед зависном реченицом). Уочавају се и издвајају разлике у употреби ових конструкција у два корпуса. Говори се и о особинама говореног језика које су изражене кроз хипотаксу: о питању повезаности зависних реченица са вишим јединицама, о прагматичким елементима говора уопште, па и његове хипотаксе, какви су оклевање, аграматичност и недовршеност. Закључке у раду изводимо у складу са знањима о особинама говореног и писаног језика.

*Кључне речи***:** псеудозависне реченице, разговорни језик, публицистички стил, синтакса, прагматика.

[1] Контакт подаци: alekstomash@gmail.com
[2] Рад је финансирало Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, према Уговору број 451-03-1271/2022-14/3130, који је склопљен са Институтом за српски језик САНУ.

1. Овај рад се бави анализом посебних појава у хипотакси разговорног језика и новинских текстова. Заснован је на ширем истраживању[3], које је подразумевало детаљну анализу заступљености и употребе свих врста зависних реченица у два посматрана корпуса, које карактерише разлика у изворним медијумима остваривања[4]: корпусу из разговорног језика (изворно медијум говора, текстови из књиге С. Савић и В. Половине *Разговорни српскохрватски језик*, 1989) и из новинских текстова (изворно писани медијум, текстови из дневних новина *Политика*, преузети 2. марта 2020. године). Циљ рада је првенствено уочавање и издвајање особина и обележја реченица које се формално уклапају у дефиницију зависне реченице коју даје Љ. Поповић, а смисаоно то нису. Зависним реченицама сматрамо „реченице које имају конституентску функцију, само су саставни део (конституент, члан) више (шире) конструкције, тј. нису довољне да саме образују комуникативну реченицу" (2012: 309).

Појаве које у овом раду анализирамо делимо на две групе. Прва група су оне реченице које поседују обележја зависних, али вредност независних реченица. Према теоријским разматрањима о разликама између *намерних* и *псеудонамерних реченица* Љ. Поповића (1977: 154–163), такве конструкције називамо *псеудозависним реченицама*. Посматрамо присуство и употребну вредност *псеудофиналних*, *псеудовременских* и *псеудопоследичних* реченица, као и заступљеност њихових субординатора и обележја. Други део рада чини анализа посебних хипотаксичких конструкција, које, већином, не функционишу на истом нивоу као типичне зависне реченице. Бавимо се *зависним реченицама којима се саопштава извор информације*, затим *зависним реченицама које се користе као устаљени изрази* а налазе се у склопу копулативног предиката, *зависним реченицама које служе као средство за успостављање текстуалне кохезије*, као и *нарочитим конструкцијама* у којима се глагол *имати* наизглед допуњава зависном реченицом.

У раду истичемо разлике у употреби ових конструкција у два корпуса. Бавимо се, такође, особинама говореног језика које су изражене

[3] Истраживање је спроведено за потребе писања мастер рада одбрањеног на Филолошком факултету Универзитета у Београду 28. септембра 2020. године под менторством др Балше Стипчевића. Тема мастер рада је *Инвентар и употреба зависних реченица у разговорима и новинским текстовима*.

[4] Један од критеријума приликом диференцијације језика јесте и медијум у ком се језик остварује: *говор* и *писање* (Klikovac 2008: 147). На овој опозицији заснива се разлика између два корпуса чијом се анализом у раду бавимо, те с обзиром на различите медијуме њиховог остваривања настојимо да их упоредимо на основу заступљености испитиваних нарочитих хипотаксичких конструкција и њихових особина. При представљању анализе користимо термине *говорени језик* (разговорни језик) и *писани језик* (у овом раду изабрали смо да разговорни језик упоређујемо са језиком новинских текстова, који припадају писаном језику). Сложеним питањем терминологије за означавање варијетета који се разликују према медијуму остваривања детаљно се бави Klikovac 2008: 147–185.

кроз хипотаксу: о питању повезаности зависних реченица са вишим јединицама, о прагматичким елементима говора уопште, па и његове хипотаксе, какви су оклевање, аграматичност и недовршеност. Закључке у раду изводимо у складу са знањима о особинама говореног и писаног језика.

2. Рад је, како смо већ напоменули, заснован на ширем истраживању, спроведеном на материјалу од укупно 2087 зависних реченица и сличних конструкција (разговорни корпус: 1082; новински корпус[5]: 1005)[6]. За ову прилику издвајамо из укупног корпуса само конструкције које не спадају у оквире дефиниције зависне реченице дате у граматици Љ. Поповића (2012: 309). Размотрићемо три типа реченица пронађених у РК и НК које имају одлике и обележја зависних, али вредност независних реченица. Видећемо да ли постоји разлика у заступљености оваквих реченица у нашим корпусима и намеће ли се њихово присуство као упечатљива одлика неког од два анализирана корпуса.

Појам *псеудозависних реченица* код нас уводи Љ. Поповић (1977: 154–163). У српској литератури нарочито се разматрају следеће њихове врсте, које су се нашле и у нашем корпусу: *псеудофиналне* (*псеудонамерне*) (Поповић 1977, Ашић–Додиг 2015), *псеудовременске* (Поповић 2012, Кликовац 2018, Кликовац 2021, Кликовац 2022) и *псеудопоследичне* (Поповић 2012) реченице.[7] Иако финалне и псеудофиналне, временске и псеудовременске, последичне и псеудопоследичне реченице имају извесну заједничку семантику, реченица која је наизглед виша и реченица која је наизглед зависна означавају засебне ситуације и могу се заменити напоредном реченичном конструкцијом (Кликовац 2018: 183). Размотрићемо у наставку примере из све три групе псеудозависних реченица на материјалу из оба корпуса.

1) Псеудофиналне реченице

Ова врста псеудозависних реченица има формална обележја намерних[8] реченица, али не исказује циљ радње претходне реченице, као што је случај код намерних реченица, већ наставак радње исказане

[5] За потребе целокупног истраживања инвентара зависних реченица у РК и НК прегледано је 40 новинских текстова објављених на сајту дневних новина *Политика* 2. марта 2020. године. У списку извора наводимо само новинске текстове из којих су ексцерпирани примери наведени у овом раду.

[6] У даљем тексту РК (за разговорни корпус) и НК (за корпус из новинских текстова).

[7] У раду „Нетипичне поредбене и начинске реченице са везником ‘као што’" В. Петровић анализира нетипичне случајеве употребе везника *као што* на примерима дела Љ. Недића, када се тај начинско-поредбени везнички спој не тумачи као показатељ хипотаксичке везе међу реченицама, већ има улогу напоредног везника (1986: 115–121). У нашем корпусу нису се јавили овакви примери употребе споја *као што*.

[8] Термине *псеудофинална* и *псеудонамерна* зависна реченица сматрамо синонимним.

претходном реченицом, или њен исход. Наизглед надређена и псеудофинална реченица су повезане на ширем плану, припадају истом наративном току, временски (псеудофинална реченица је постериорна у односу на наизглед вишу) и еволутивно (псеудофинална реченица описује ситуацију која се надовезује на претходну) следе једна за другом, али се псеудофиналне реченице од правих зависних реченица разликују по томе што не показују сврховитост и крајњи циљ наизглед више реченице. Однос између наизглед више реченице и псеудофиналне реченице није хијерархизован, нити детерминисан (Поповић 1977: 155), њихове се садржине надовезују једна на другу. Ове реченице исказују фактички, а не планирани развој даље ситуације, какав је случај са правим финалним реченицама, а употребљавају се у приповедању (Поповић 1977: 154–163). Такође, њихова употреба у нарацији има и своје прагматичке ефекте, с обзиром на то да се „уместо једноставних конструкција користе лингвистички и когнитивно комплексније" (Ашић–Додиг 2015: 109). Наводимо примере из корпуса, а затим ћемо их прокоментарисати и покушати да одредимо које је уже еволутивно значење псеудозависне реченице, према Љ. Поповићу (1977: 157–159).

НК: (1) И славни „Гргеч" на крају овог низа, док није пресељен на другу страну чаршије, *да би његов трон и углед, а нарочито кухињу, баштинио напредним Србима омиљени „McDonald's"* (П: 6). (2) Све у свему, реч је о снажном филму у којем првих пола сата чини увод у тему, а у наредна два Расулоф нуди узбудљив трилер неочекиваних обрта, води причу и до граница романтике, *да би филм завршио породичном драмом обједињивши све драмске, жанровске и тематске компоненте у снажно финале* (П: 7).

Примери 1 и 2 су уједно и једини примери за псеудонамерне реченице које смо нашли у корпусу. Оба су из новинских текстова и имају обележје *да* и потенцијал. Т. Ашић и М. Додиг примећују да је фреквентност употребе потенцијала у псеудофиналним реченицама много већа од фреквентности употребе перфективног презента (2015: 108), што је невелики број примера из нашег корпуса и потврдио.

У примеру број 1 јасно је да ресторан „Гргеч" није затворен са намером да се на том месту отвори „McDonald's", већ псеудофинална реченица показује како се прича даље развијала. Из ширег контекста новинског текста читаоцу би било јасно да се псеудонамерном реченицом о отварању „McDonald's" ресторана представља *кулминација* процеса смењивања домаћих занатских радњи страним. Псеудонамерна реченица искоришћена је као стилско средство (Поповић 1977: 157).

У примеру број 2 новинар говори о филмском заплету, а контраст између трилера са елементима романтике с једне и породичне драме са друге стране истиче употребом псеудозависне реченице, која би се могла

заменити независном реченицом која би са првом била координирана везником *а*. Овај пример упућује на *коначну фазу до које доводи развитак процеса* (Поповић 1977: 158).

Када говори о стилском и нормативном аспекту употребе псеудофиналних зависних реченица, Љ. Поповић каже да „svakako treba preispitati normativni stav prema ovim rečenicama, pogotovu kada se uzme u obzir da se one sreću kod brojnih pisaca" (1977: 163). Чини се да аутор имплицира да овакве реченице јесу више ствар писаног језика, што је наш корпус и потврдио, будући да се у РК нису јавили примери употребе псеудофиналних зависних реченица.

2) Клаузе са везницима *кад* и *док*

Ако систем предикатских реченица поставимо као континуум између независних и зависних, псеудовременске реченице са *кад(а)* (као и остале псеудозависне) нашле би се у сивој зони. Формално припадају временским реченицама, а њихово значење је значење независних реченица. Не служе, дакле, томе да се уз помоћ њих радња више реченице временски одреди (у смислу антериорности, постериорности, симултаности или мере времена), већ имају другачију улогу. Клаузе са *док* које анализирамо у овом раду вероватно би биле ближе полу на ком су независне реченице.

Када анализира из угла теорије прототипа значење речи *кад(а)* и *док* у приповедању, односно процес одвајања временских зависних реченица од једног пола континуума и њихово приближавање другом полу, Д. Кликовац (2018: 181–216) нарочито издваја развојну фазу у којој су некадашњи субординатори (*кад(а), док*) у склопу псеудовременске реченице.[9]

Прво ћемо приказати примере псеудовременских реченица са *кад(а)*, пореклом само из РК, које припадају „сивој зони", и прокоментарисати их. Затим ћемо приказати примере из НК, у ком се јављају само реченице са везником *док*.

а) Псеудовременске реченице са *кад* у приповедању

У РК јавиле су се псеудовременске реченице које имају обележје *кад*, а служе томе да „најаве догађај који долази изненада, неочекивано, (понекад и прерано) или доноси преокрет" (Кликовац 2018: 181), а користе се у приповедању.

РК: (3) Р: (Јој, једва сам дошла из куће. [...] Ја да откључам врата... [...] Само да вам испричам.) Ја откључам врата од мог излаза, *кад видим да сам заборавила прслук*. [...] Ја да се вратим *кад поче туча испред врата*. [...] Ја се закључам *кад они за моју кваку* па оће да будем сведок (РЈ: 106). (4) Б:

[9] Ауторка описује и фазу у којој се *кад(а)* и *док* одвајају од реченице и постају текстуални конектори, а реченица се приближава супротној тачки на континууму. Примере из последње развојне фазе (када су *кад(а)* и *док* текстуални конектори, у писању одвојени запетама, ако их је у текстовима било) нисмо разматрали.

(Е, чекај да ти кажем / за старо босанско друштво...) Једно вече ми изашле, *кад они / иду улицом*... [...] И следећи дан, видимо ми / седимо у градској кафани Зора и ја, *кад долазе Миланче и Ница са две женске* (РЈ: 119). (5) С: (Слушајте, али гледајте!) Сад код мене / пре месец дана / били Јелкица и Мишко, унучад моје сестре, и деца се играла овде, нису много скакала, *кад она зове телефоном* (: „Комшинице, мени се дрма лустер, деца скачу." А ја / да она чује не смичем слушалицу са ува / кажем „Јелкице, јел чујеш шта тета Ана каже. Оће да зове милицију. Има да се умириш" / и овако и онако) (РЈ: 133).

Приметили смо да у РК нема примера псеудозависних реченица са *док* у оваквој употреби – сви примери имају обележје *кад*. Ту је особину нагласила је Д. Кликовац говорећи о употреби речи *кад(а)* и *док* у приповедању[10]. Коментаришући ставове аутора који истичу реченице са *док* као равноправне са реченицама са *кад*, или тврде да је *док* у овој функцији у приповедању архаично, ауторка каже да су њено лично језичко осећање, а и примери из савременог корпуса показали да је *кад* обичније (2018: 181 и фуснота 3).[11]

У пр. 3–5 Г живописно препричава догађаје у којима је учествовао и којима је сведочио. На пример, у пр. 3 псеудозависна реченица са обележјем *кад* не служи томе да смести ситуацију *откључати врата* из наизглед више реченице на временску раван, тј. не одговара на питање *Када откључавам / сам откључала врата?*, већ описује радњу која следи после радње *откључати врата* (Ја откључам врата, *а затим* видим да сам заборавила прслук).

Поставља се питање шта је то што говорника наводи на коришћење *кад* и *док* у приповедању. Иако би могао да надовезује независне реченице и њима образује приповедачки низ, говорник бира да користи оне са обележјима *кад* и *док* због тога што та обележја „црпе своју семантику из много конкретнијег, временског односа, због чега су сликовитија и у приповедању упечатљивија" (Кликовац 2018: 214). Конкретно, у нашим примерима из РК, *кад* у приповедање уноси неочекиваност, привлачи слушаочеву пажњу, а истиче и сукцесивност.

б) Реченице са *док*[12]

[10] Како ауторка наводи, у питању је приповедање као приповедачки поступак у ужем смислу: низ догађаја који мењају стање ствари и који чине корак даље у развоју приче (Кликовац 2018: 181).

[11] Уп. примере 3–5 са: У томе стане хука сједне стране, ***док*** *се иза брда помоли један брк и у њему триста и шездесет и пет тичијих гнијезда* (Вук Стефановић Караџић: „Међедовић", *Српске народне приповјетке*, rastko.rs).

[12] Постоје, наиме, јаки аргументи да се тип реченица које Љ. Поповић назива псеудовременским (са везником *док*), а не опредељује се даље у смислу (не)зависне природе везника *док* (2012: 359), могу јавити и на другом полу континуума између зависних и независних реченица – у њима је везник *док* напоредни везник. Као главни критеријум

НК: (6) Према последњим истраживањима десничарски блок који предводи премијеров Ликуд може да рачуна на 56 до 58 посланика, *док се Ганцовој Плаво-белој коалицији даје 56 или 57 места у Кнесету* (П: 1). (7) Једни реагују импулсивно чим примете нешто што им смета, *док други „накупљају" у себи овакве реакције*, па експлодирају када „кап преврши чашу" (П: 5). (8) Ухапшен је М. К. (1978), надзорни орган Саобраћајног института ЦИП Београд због постојања основа сумње да је извршио кривично дело примање мита, *док су Н. Р. (1970) запослен у Саобраћајном институту ЦИП Београд, З. Љ. (1968) одговорно лице радње „Електро тим АМЗ" и Т. Р. (1972) ухапшени због постојања основа сумње да су извршили кривично дело трговина утицајем* (П: 3).

У НК јавиле су се нарочите реченице са везником *док*. Овакве реченице немају улогу у развоју приче, померању приповедачког низа корак даље, као што је случај са претходно описаним псеудовременским реченицама које се користе у приповедању. Ове реченице не служе ни да покажу истовременост ситуације из више са ситуацијом из *док*-клаузе, као што је случај са временским зависним реченицама са везником *док* које означавају време у ужем смислу. Њихова улога је изражавање супротности (супротстављености, контраста) – реченицама из примера 8 заједничко је хапшење, али се разликују актери: *М. К*. са једне, а *Н. Р, З. Љ.* и *Т. Р.* са друге стране, као и разлози хапшења: кривично дело *примање мита* стоји наспрам кривичног дела *трговина утицајем*.

У нашем корпусу јавило се 16 примера у којима се налази оваква реченица са обележјем *док*[13]. Реченице са *док* у примерима формално имају особине правих временских зависних реченица. Међутим, значење није исто – наведене реченице са *док* исказују конфронтацију, као што је случај са реченицама координираним супротним везницима (Поповић 2012: 359). Припадност примера из нашег корпуса овој групи утврдили смо на основу параметара које наводи Д. Кликовац (2021: 91–104), а који утичу на две могуће интерпретације везника *док* (временска и контрастна), тј. одређује који су показатељи хипотаксичког или паратаксичког посматрања реченица са овим везником. Присуство параметара у корпусу у наставку ћемо опримерити.

Као први фактор ауторка издваја (не)истовременост између (наизглед) надређене и (псеудо)временске реченице са везником *док*: од

за одређење природе везника *док* ауторка наводи излазак из „домена времена" (брисање истовремености између двеју клауза) и прелазак у „домен поређења" (Кликовац 2022). Због тога не користимо термин псеудозависне временске реченице са *док* у овом раду.

[13] О проблематици овог везника писао је из једног угла Милош Ковачевић, називајући реченице какве су у примерима 6–8 контрастним клаузама и одричући могућност да се оне тумаче као координиране. (Ковачевић 1998: 151–157). Супротно (контрастно) значење везника *док* интерпретирано је у литератури на различите начине, од тога да је *док* супротни везник, преко тога да је псеудозависни, до тога да је у питању прави зависни везник (в. више Кликовац 2021: 91).

укупно 16 псеудовременских реченица са *док* у нашем корпусу, 12 примера описује неистовременост између радње у вишој и зависној реченици. Истовременост са вишом реченицом се сматра обавезном одликом временских *док*-клауза (Танасић 2012: 209). У примеру 9 очигледна је неистовременост у излажењу претходних годишта часописа и *овог 27. годишта*, које је другачије од претходних.

(9) *Док су нека претходна годишта била посвећивана појединим просторима на којима се вековима у области културе и уметничког стваралаштва, посебно усмености, потврђивао српски народ: Херцеговини, Банату, Београду, као централном културном средишту Срба кроз векове, у више наврата Косову и Метохији,* ово 27. годиште посвећено је српском народу у Црној Гори (П: 10).

Други критеријум је постојање дисконтинуитета у дискурсу. Најчешће су у питању два различита субјекта у наизглед вишој и псеудозависној реченици, будући да субјекат типично означава тему реченице, а промена субјекта значи и промену теме (Кликовац 2021: 96). У 12 од укупно 16 реченица са *док* у нашем корпусу јављају се различити субјекти.

(10) Дугачким шумским путевима шетају се углавном *родитељи са децом у колицима и власници паса*, док је *део ове оазе у коме се налазе дрвене клупице и столови*, идеалан за излетнике који желе да роштиљају (П: 9).

Са друге стране, када су субјекти у двема реченицама подударни, обично постоји нешто друго што је у реченицама супротстављено. То могу, рецимо, бити лексички антоними (нпр. *велики* и *мали*, *мушкарац и жена* и сл.), али и нека друга супротност међу ситуацијама. Ауторка нарочито напомиње да је непостојање јасних супротности између елемената наизглед више и реченице са *док* типично за новинске текстове (Кликовац 2021: 97). У примеру 11 нема, дакле, јасне супротстављености, те се сматра да је „везник *док* у таквим примерима изгубио своју значењску специфичност и сведен је на стилску варијанту везника *а* [...] постао је један од новинарских клишеа – средство које служи за пуко надовезивање информација" (Кликовац 2021: 97). Примери попут 11, као што је и очекивано, присутни су у нашем новинском корпусу.

(11) Критика је најбоље прихватила његову драму „Слатка сутрашњица" (1997), *док је највећи комерцијални успех постигао еротским трилером „Клои"* (П: 11).

Као следећи важан параметар ауторка издваја положај везника *док* у реченици, разликујући притом два положаја, иницијални и медијални. Она тврди да „кад има временско значење, везник *док* чешће стоји у иницијалном положају", док је „супротно значење везника *док* тесно повезано са његовим медијалним положајем" (Кликовац 2021: 99). И наш корпус потврђује ову правилност: од укупно 16 примера, у 14 је

псеудовременска реченица са *док* у медијалној позицији (пр. 10 и 11 насупрот пр. 9).

Ауторка следећи параметар карактерише као најтеже ухватљив – типови ситуација означених клаузама. Наиме, да би се *док* разумевало као временско, потребно је да ситуација у *док*-реченици буде временски ограничена (Кликовац 2021: 100).

(12) Шафран је у свету познат као најскупљи и најтраженији зачин који се прави од прашника само једне од многобројних врста, *док се три врсте гаје као украсне биљке*.

На пример, у примеру (12) из нашег корпуса ситуација у главној реченици није временски ограничена, те не може бити погодна за временско лоцирање друге ситуације, те се, поред тога што поседују различите субјекте *(биљка) шафран* и *три врсте (шафрана)*, супротна семантика црпи и из непостојања временског ограничења ситуације.

Као последњи параметар ауторка наводи видски распоред глагола (предиката) у клаузама. Када је у питању временска реченица са *док* у значењу времена у ужем смислу, њоме се обично означава да је нека ситуација истовремена са ситуацијом у вишој реченици. У погледу распореда глагола према критеријуму глаголског вида, ауторка каже да је и код супротних *док*-клауза могуће употребити све комбинације вида глагола као код правих временских зависних реченица (Кликовац 2021: 101). У нашем корпусу се јавља 14 примера са несвршеним глаголима и у наизглед надређеној и у реченици са *док*, док се у 2 примера јављају свршени глаголи у обе позиције. Иако би се на основу глаголског вида глагола у реченицама (углавном су у примерима глаголи и у наизглед вишој и у псеудовременској реченици несвршени) могло закључити да је реч о истовремености двеју ситуација, тј. правом временском значењу, у примерима у нашем корпусу супротност је заснована на другим, већ наведеним параметрима.

Одговор на питање које се намеће после размотрених крупних разлика између временских и *док*-клауза које анализирамо у раду – одакле долази могућност да се примарно зависни везник *док* понаша као напоредни и како је текао развој од временског ка контрастном значењу овог везника – налазимо у другом раду Д. Кликовац (2022: 147–166), у коме се детаљно бави развојном путањом супротног значења овог везника. Она сматра да је кључни моменат у развитку супротног значења везника *док* раздвајање двају домена у којима се он може наћи – домена времена (када означава истовременост) и домена поређења (када означава супротност). Ова два домена преплићу се у типичној употреби временске зависне *док*-клаузе за изражавање истовремености, јер су истовремене ситуације свакако супротстављене по неком елементу (нпр. различити су субјекти, радња и сл.). Међутим, супротстављеност није у првом плану

у ситуацијама у којима је циљ само предочити одвијање истовремених радњи. Она се постепено развија и преузима значењски примат у реченицама којима се првенствено изражава дискурсни дисконтинуитет, а затим и супротстављеност елемената. Ауторка се пита и „зашто је од свих временских, а и других везника управо везник *док* стекао могућност да означава супротност", а затим претпоставља да је „контраст између двеју ситуација (или њихових компоненти) најуочљивији управо онда кад су ситуације истовремене – обе у исто време 'пред очима'" (Кликовац 2022: 161).

3) Псеудопоследичне реченице

Значење правих последичних реченица јесте карактеризација начина реализовања неке ситуације или исказивање квалитета или степена неке особине или појаве преко исказивања њихове последице. Посредством корелатива у вишој реченици, зависна реченица упућује на одређену компоненту ситуације коју, затим и експлицира (Поповић 2012: 335). Псеудопоследичне реченице са везничким спојем *тако да* не карактеришу ситуацију у наизглед вишој реченици: она је већ окарактерисана, већ исказују ситуацију која је напоредна са претходном и која би могла стајати у саставном односу. Како ситуација исказана псеудопоследичном реченицом са собом носи и степен сукцесивности и последичности у односу на претходну, реченице би могле бити повезане саставним везником *те* (Поповић 2012: 335–336). У наставку дајемо преглед појединих примера из РК и НК, које ћемо и прокоментарисати.

РК: (13) Б: Тамо увек дува неки ветрић / иза куће, *тако да је // на триес четири степена температура / овај / онда је ту свеже* (РЈ: 110). (14) (С: А где ћете за Нову годину? Н: Знаш шта, размишљала сам како, ово оно, лево десно. Ја сам Драгани предлагала да буде у кући и на крају // неће бити...) У клубу ће бити / *тако да нећемо бити код куће* (РЈ: 125). (15) В: (Истра је божанствена. И друго, што су људи јако приступачни, љубазни, знаш / оно / као код своје куће. Чисто! Нигде папирић у граду да нађеш. [...]) Овај, *тако да је све у свему било јако лепо*. […] *Тако да смо сами спремали клопу* и знаш шта?! (РЈ: 122). (16) С: (Ја сам [узела] једну дебљу, једну тању [кошуљу]. Добро, ако будеш 'тела још... јави... В: Јавићу.) С: Е, *тако да знаш, овај ...* (РЈ: 125). (17) М: Знате, комотна сам у њима / а топле су за ово време / *тако да...* (РЈ: 131)

Посматрајући примере из РК, дошли смо до следећег закључка: од 11 примера за псеудопоследичне реченице, пет их је у којима реченице са *тако да* стоје саме – нису у истој комуникативној реченици са привидно вишом јединицом. Управо се ова појава може тумачити као потврда за независну природу псеудозависних реченица.

Често се у разговорном језику реченица са *тако да* започне, а затим не доврши речима, већ вероватно ванјезичким елементима: ћутањем, уздахом, мимиком, гестом:

(17) М: Знате, комотна сам у њима (ципеле) / а топле су за ово време / *тако да...*

Када би говорник искористио читаву псеудопоследичну реченицу, пример би гласио отприлике:

(17а) Знате, комотна сам у њима / а и топле су за ово време / *тако да ћу их радо носити*.

Међутим, како је говорник у првом делу реченице већ навео све што му се свиђа код ципела, само је почетак псеудопоследичне реченице саговорнику довољан да разуме да ће се говорник определити за те ципеле – једина логична последица навођења добрих особина ципела јесте њихово ношење, а да очекивање саговорника неће бити изневерено, сигнализира *тако да*. У НК јавиле су се три псеудопоследичне реченице.

НК: (18) Ако те нешто питају, не занима их апсолутно ништа о томе или их занима само суштина, *тако да је згодно научити да се кратко и јасно одговара на њихова питања* (П: 4). (19) То увиђа и сама особа која је тако реаговала, *тако да се често и сама осећа лоше након извесног времена када се смири и када друкчије сагледа ситуацију* (П: 5). (20) После Зеленовићевог и Пауновићевог пуча, Ђилас, Вук и Бошко су, уместо стратегије делегитимизације Вучића, ушли и фазу делегитимизације бојкота, *тако да се испоставља да је Драгољуб Мићуновић био врач када је упозоравао на такву могућност политичког суицида* (П: 9).

За разлику од РК, међу овим примерима нема недовршених реченица или псеудопоследичних реченица које стоје саме. У свакој се обележје може заменити са *па* или *те.*

3. У следећем одељку рада бавићемо се анализом зависних и наизглед зависних реченица које се из различитих разлога не могу сврстати у класификацију хипотаксичких конструкција чија је основа наведена дефиниција зависних реченица Љ. Поповића, као ни међу псеудозависне реченице. Неке од њих нису у надређену реченицу укључене као типични реченични чланови (субјекат, предикат, објекат, одредбе, допуне итд.), већ доносе информације на ширем, текстуалном плану: њима се саопштава одакле је информација преузета (**3. 1)**), или се њима успоставља текстуална кохезија (**3. 3)**). Неке се користе као устаљени изрази и пандан су одређеној лексичкој јединици (**3. 2)**), док се код последње групе (**3. 4)**) поставља питање тумачења и класификације наоко зависних реченица у конструкцијама са глаголом *имати* унутар хипотаксе.

1) Зависне реченице којима се саопштава извор информације

НК: (21) Увек је важно, *како наводи Сања Ристић Крајнов*, када имамо прилику да се бавимо овако драгоценим и значајним писцем (П: 2). (22) *Како је саопштено*, укупна вредност продаје и откупа стоке за целу 2019. годину износи 34,92 милијарди динара (П: 8).

Новински текстови неретко преносе речи именованог или неименованог извора. Уколико је идентитет извора познат, он се идентификује конструкцијама попут оне у примеру 21. Пример 22 представља конструкцију без вршиоца радње, како би се избегло идентификовање извора (Пипер и др. 2018: 657). И када је извор идентификован, не мора бити у питању једна особа, већ установа која даје информације, медијска кућа и сл. (*како кажу у предузећу „Бео чиста енергија"*; *како преноси Беоинфо*). У НК смо пронашли чак 11 примера, док овакве примере у РК нисмо пронашли. Може се рећи да су зависне реченице попут разматраних одлика писаног језика, нарочито новинарског функционалног стила, у ком је преношење информације читаоцима од кључног значаја.

2) Зависне реченице као устаљени изрази (копулативни предикат)

РК: (23) Б: То је *да не верујеш* (РЈ: 98). (24) Р: А онда је Норм дошао на ово / матурско вече, дошо у неком зеленом коцкастом оделу, *да ти се смучи живот*, еее (РЈ: 160).

У оваквим примерима значење зависне реченице еквивалентно је значењу одговарајуће лексичке јединице: *да не верујеш = невероватно*; *да ти се смучи живот = ружно*; неки од примера чести у савременом разговорном језику су и: *да полудиш, да паднеш у несвест, прсте да полижеш, да повратиш* и сл. Међутим, иако се оваквим клаузама квалификује субјекат преко неке околности, ситуације или сцене, углавном типизиране и такве да у свести говорника буди позитивне или негативне асоцијације, значење саме реченице често се извлачи се тек на основу контекста: *хаљина је да паднеш у несвест* може се тумачити као *хаљина је лепа*, али и као *хаљина је ружна* (Пипер и др. 2018: 129–130). Такође, упечатљива је блискост ових реченица са последичним реченицама, недостаје им само корелативна реч: хаљина је (таква) *да паднеш у несвест*. Експресивност ових клауза доприноси њиховом коришћењу у разговорима (у РК 3 пр.), док се може претпоставити да се у типичном писаном језику овакве јединице неће често сретати.

3) Зависне реченице као средства за успостављање текстуалне кохезије

РК: (25) З: *Што се тиче меса*, нема проблема (РЈ: 137).

НК: (26) Само постављам питања која су се сама наметнула приликом рада на овој представи, а *када су одговори у питању*, плаше ме, јер могу да буду једноставни – да или не (П: 2).

У РК и НК присутне су зависне реченице које не функционишу на свом основном нивоу (да покажу намеру, услов, узрок одвијања ситуације више реченице и сл.), већ имају прагматичку вредност и служе успостављању текстуалне кохезије. У РК смо приметили 7 примера, док их је у НК 4. Заступљеност у оба корпуса говори о томе да овакве зависне

реченице нису специјализоване за само један медијум комуникације, већ да се користе и у писању и у говору. Реченице са „што се тиче...” потврђене су и у РК и у НК, док се реченице каква је у пр. 26 не јављају у РК (*када је у питању...*). Иако се у корпусу не јављају, претпостављамо да се, поред конструкције *када је у питању...* могу као средство за успостављање кохезије јавити и *када је реч о..., када говоримо о..., кад смо код...* и сл.

4) Конструкције са глаголом *имати*

РК: (27) К23: Је л’*имаш прасића да продаш*? (РЈ: 204); (28) О: Молим те Данице, пала сам из хемије, *нико нема да ми помогне*, могу ли доћи твојој кући? (РЈ: 106)

Конструкције са глаголом *имати* сличне наведеним примерима анализира Љ. Поповић (1984: 57–73) (уп. пр. (3) а) *Немамо шта да кријемо* (М. Селимовић) – *Ова књига има шта да понуди неспокојном духу данашњег човека* (НИН)). Основно значење конструкције је да показује (не) реализовање, односно, (не)могућност реализовања неке радње у ситуацији у којој се налази субјекат, с обзиром на (не)постојање компоненте ситуације потребне за реализацију радње. Иако се Љ. Поповић бави примерима који као компоненту ситуације потребне за реализацију радње имају упитну заменицу, његов начин закључивања можемо применити и на наше примере, у којима је та компонента одрична заменица *нико* и именица *прасићи*. У нашим примерима уочавамо конституенте сличне примерима Љ. Поповића: субјекат којим се именује потенцијални вршилац радње (пр. 27: (*ти*), пр. 28 имперсоналан, доминантна егзистенцијалност у глаголу *имати* (Поповић 1984: 63)), конституент којим се именује потенцијална радња (у нашим пр. *продати, помоћи*), конституент којим се именује природа проблематичне компоненте (у нашим пр. сама проблематична компонента: *прасићи, нико*) и глагол којим ће се идентификовати однос субјекта и проблематичне компоненте, као и однос субјекта и потенцијалне радње (*имати*) (Поповић 1984: 58). Проблематична компонента (*прасићи, нико*) са глаголом *имати* образују управни део конструкције, који као допуну има спој *да* + презент (Поповић 1984: 59).

Пратећи Љ. Поповића, закључујемо да се, иако се на први поглед може уочити њихово односно, па и циљно значење, ове јединице не могу сматрати зависним реченицама, већ нарочитим конструкцијама са глаголом *имати*, који у оваквим примерима обједињује своје егзистенцијално, модално и посесивно значење, те их сматрамо посебним конструкцијама (1984: 72).

4. У последњем сегменту анализе у овом раду представићемо и особине разговорног језика које се уочавају на хипотаксичком плану. Биће речи о питању повезаности зависних реченица са вишим јединицама и високим степеном њихове изолованости у разговорном језику у односу на

писани. Говорићемо и о прагматичким елементима хипотаксе разговорног језика: о оклевањима и лажним започињањима, као и о аграматичности и недовршености исказа.

1) Питање повезаности зависних реченица са вишим јединицама

а) РК: (29) Д: Обично људи, кад се каже „кичма је у питању", па „операцију кичмене мождине", замишљају бог зна шта тамо. *Да ће да ти изваде пола кичмене мождине* (РЈ: 176). (30) (П: Паа чуо сам. Д:) - *да ти то говоре*, али не знаш шта је то, је ли? (РЈ: 175)

Осетно слабија повезаност између зависне и више реченице се у спонтаном разговору, према Милеру, манифестује на два начина: говорник изговара реченице које би у писаном језику биле субординиране и које би садржале одговарајуће субординаторе као координиране, или, са друге стране, изговара реченице које наизглед имају особине зависних, али су независне (Miler–Vajnertova 1998: 76). Наши примери, чини нам се, илуструју управо супротну појаву. Говорник Д у примеру 29 завршава једну потпуну комуникативну реченицу. После завршетка додаје зависну реченицу која је допуна глаголу *замишљати* из прве реченице (у функцији правог објекта), то јест, ослања се на глагол из већ завршене реченице, коју доживљава као вишу. У примеру 30 говорник П изговара комуникативну реченицу која се у транскрипцији и завршава тачком. То, међутим, не спречава саговорника да се на његову реченицу надовеже тако што ће додати одговарајућу допуну глаголу *чути*: декларативну зависну реченицу у функцији правог објекта. Други пример одступа и од правила да „једну реченицу, било просту, било сложену, изговара један говорник" (Пипер и др. 2015: 12), јер у синтакси дијалога важе нешто другачија правила: саговорници често „саучествују у стварању дискурса"[14] (Halidej 1989: 87), што доприноси утиску о фрагментарности разговора, када се као јединице за његову анализу узму краће секвенце.

б) РК: (31) В: То је постало помодно / *да се не држи много оног што је писац написао* (РЈ: 114).

У овом примеру зависна реченица је укључена на крају исказа. Природа хипотаксе разговорног језика је таква да се често, због стварања реченица у тренутку говора, говорници исправљају или накнадно додају делове исказа, лабаво везане за остатак реченице. Остаје питање коју функцију у реченици из примера има декларативна зависна реченица. Могла би бити и изрични атрибут у односу на заменички корелатив *то*, који катафорски упућује садржај клаузе (Пипер и др. 2018: 128) или субјекат, с обзиром на то да знак „/" у транскрипцији разговора упућује на паузу коју говорник прави када направи границу између појединачних клауза у нарацији (Savić–Polovina 1989: 62), те повезаност реченице

[14] У оригиналу: What happens in dialogue is that the speakers share in the production of the discourse.

са корелативом након паузе слаби. Овакви су случајеви и све зависне реченице које стоје формално одвојено од више реченице у РК.

РК: (32) Л: *Јер* ако хоћеш тог тренутка да унесеш *онда мораш или да платиш, па после захтеваш да ти врате паре* (РЈ: 90). (33) О: (Он се купа буде по два сата у води плива, плива и јако му прија.) *Мада мени више море уопште не прија* (РЈ: 109). (34) Д: *Зато што, овај, ту смо на пола пута* (РЈ: 179).

2) Оклевање

РК: (35) Д: Међутим, чињеница је да су ови рекли да би се, према месту на коме се налази тај дискус, и тако даље, да они, гледајући као хирурзи, је л', који, оовај, морају да мисле као хирурзи - *да они предлажу да се то можда - ооваај, оперише* (РЈ: 176).

Оклевање и лажно започињање чести су прагматички елементи говора, а проистичу из његове спонтаности и линеарности. Доктор пацијенту у примеру 35 саопштава вест о томе да је за његову болест решење операција. Глагол *рећи* захтева допуну у облику декларативне зависне реченице. Међутим, услед оклевања да саопшти директан објекат и тиме пацијенту каже да је потребно да се оперише, доктор зависну реченицу започиње на следеће начине:

(35) Д: Међутим, чињеница је да су ови рекли да би се [...], да они [...], да они предлажу да се то можда – ооваај, оперише.

Напетост говорника се, дакле, може уочити и у начину на који зависне реченице укључује у више јединице.

3) Аграматичност и недовршеност

РК: (36) Д: Тај контролни преглед и *даа сее уз помоћ лекова покушамо//даа- мало смиримо, да-да мало смиримо* и то знаш, једно дан-два, док не почну да делују лекови, па онда *да*, под условом наравно, ја очекујем у ствари *да је стање, оовај, не-не, да нема погоршања* (РЈ: 177). (37) В: Како ће жена која треба дете у обданиште да води *ако сад један сат раније...* (РЈ: 97).

Из специфичне природе говора као процеса који настаје у тренутку комуникације проистичу и честе аграматичне, као и недовршене конструкције. У примеру 36 видимо чак 8 започетих зависних реченица, али је ретко која целовита или завршена. Овакве појаве настају управо због начина на који говорени језик у типичном случају настаје – спонтано, у тренутку говора, говорници су неприпремљени, деле барем неко заједничко искуство и поседују барем неко знање о теми, те често своје исказе и не довршавају, већ наставак реплике подразумевају. У неформалном говору ретко воде много рачуна о језичкој норми, те и на тај начин и показују блискост са саговорником – одсуство формалности повећава фамилијарност.

5. Да закључимо. У раду смо испитивали оне клаузе које се не могу укључити у оквире дефиниције типичне зависне реченице. На првом месту, то су *псеудозависне реченице* – појам који у поменутом раду уводи Љ. Поповић (1977). Приметили смо присуство трију врста оваквих реченица, које имају формалне одлике зависних, а функционишу као независне реченице, и чија се семантичка веза са наизглед вишом реченицом може интерпретирати као напоредни, а не зависни однос. Псеудофиналне зависне реченице са обележјем *да* и потенцијалом јавиле су се у НК. Примери које смо анализирали означавају, као и све псеудонамерне реченице, наставак радње исказане вишом реченицом или њен коначни исход, прецизније, за наведене примере уже еволутивно значење, према Љ. Поповићу: *кулминацију процеса* и *коначну фазу до које доводи развитак процеса*.

Псеудовременске реченице са везником *кад* присутне су у РК. Њихова основна улога је улога у приповедачком низу: најављују неочекивани догађај, преокрет и сл. Приметили смо и реплике говорника које се састоје од низања наизглед виших и псеудовременских реченица, које служе томе да у приповедање унесу динамику јер сам изворно временски субординатор *кад* семантички припада конкретном, временском односу.

Са друге стране, у НК су се издвојиле нарочите реченице са субординатором *док*. Овакве реченице не служе томе да померају ток приче корак унапред, као претходно описане псеудовременске реченице са *кад* пронађене у РК, нити показују истовременост двеју ситуација, као што је случај код правих временских зависних реченица са везником *док* са значењем времена у ужем смислу, већ имају улогу истицању конфронтације ситуација које имају неке заједничке елементе. У раду смо се дотакли развојне линије значења везника *док* од временског до супротног, пратећи радове Д. Кликовац. Такође, применивши параметре које ауторка нуди када је у питању разликовање временских зависних реченица којима се означава истовременост ситуација и реченица са *док* којима се истиче супротност, проверили смо припадност наших примера овој нетипичној групи *док*-клауза. Као најважнију појаву у вези са *док*-клаузама у нашем корпусу издвојићемо то што смо и ми приметили да се у новинарском језику у многим примерима употреба овог везника свела на стилску варијанту везника *а*, те се јавља и у примерима у којима не постоји стварна супротност, већ само дисконтинуитет у дискурсу (промена актера, радње и сл.).

У корпусу смо приметили и *псеудопоследичне зависне реченице*. Њихово обележје је *тако да*. У РК су се овакве реченице нарочито издвојиле и истакле као независне тиме што су се често у репликама налазиле самостално. Такође, приметили смо да су у РК овакве реченице некад и недовршене, што говори да је сама употреба субординатора

псеудопоследичних реченица сигнал саговорнику да треба да узме у обзир претходно изречено и да изведе закључак.

Осврнули смо се на још неке појаве које су се истакле у испитиваном корпусу: ситуације у којима зависне реченице којима се саопштава извор информације (НК); зависне реченице као устаљени експресивни изрази чије се значење може свести и на одговарајућу лексему, а ситуација из тих реченица служи томе да окарактерише субјекат (РК); зависне реченице које служе успостављању текстуалне кохезије и конструкције са глаголом *имати* и конструкцијом *да* + презент, које се не могу посматрати као зависне реченице.

Поменули смо и како се неке од особина разговорног језика виде на хипотаксичком нивоу. Примећене су у корпусу зависне реченице које као вишу јединицу имају јединицу коју изговара други говорник и која припада другој реплици, а говорник их сасвим исправно наставља, те је кроз ову појаву и потврђено да текст разговора настаје саучествовањем саговорника и међусобним допуњавањем. Примери у којима су зависне реченице започете више пута, преобликоване, а некад и незавршене, служе као примери за колебање говорника и, с прагматичке стране гледано, оклевање. На самом крају, издвојили смо и аграматичне и недовршене реченице, које су биле врло честе у РК.

Може се закључити да се разлике у хипотакси између изворно говореног и изворно написаног текста, намењеног читању, могу уочити и на невеликом корпусу, какав је наш. То указује на потребу за даљом анализом у овом правцу.

Литература

Ашић–Додиг 2015: Тијана Ашић и Милана Додиг, „Особености псеудофиналних обрта у српском језику", *Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са X међународног научног скупа*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Књига 1, 2015, 105–113.

Кликовац 2018: Душка Кликовац, *Српски језик у светлу когнитивне лингвистике*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Кликовац 2021: Душка Кликовац, „Кад везник *док* има супротно значење", *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, LXIV/2, 2021, стр. 91–104.

Кликовац 2022: „О природи значења везника *док* кад означава супротност (контраст)", *Јужнословенски филолог*, 78/1, 2022, стр. 147–166.

Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Синтакса сложене реченице у српском језику*, Београд – Србиње: Рашка школа – Српско просвјетно и културно друштво Просвјета.

Петровић 1986: Владислава Петровић, „Нетипичне поредбене и начинске реченице са везником 'као што'", *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 15/1, 1986, 115–122.

Пипер и др. 2018: Предраг Пипер, Миливој Алановић, Слободан Павловић и др. *Синтакса сложене реченице у савременом српском језику*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за српски језик САНУ.

Поповић 1977: Љубомир Поповић, Намерне реченице у функцији напоредних, *Књижевност и језик*, XXVI/1-4, 1977, 154–163.

Поповић 1984: Љубомир Поповић, „Конструкција са глаголом *имати* и упитном заменицом или прилогом", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XLVII–XLVIII/1–4, 57–73.

Поповић [14]2012: Љубомир Поповић, Синтакса, у: Ж. Станојчић и Љ. Поповић, *Граматика српског језика*, Београд: Завод за уџбенике, 206–386.

Танасић 2012: Срето Танасић, „Зависне контрастне реченице", *Из синтаксе српске реченице*, Београд: Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2012, 195–210.

Halidej [2]1989: Michael Halliday, *Spoken and written language*, Oxford: Oxford University Press.

Klikovac 2008: Duška Klikovac, *Jezik i moć : Ogledi iz sociolingvistike i stilistike*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Miler–Vajnertova 1998: Jim Miller and Regina Weinert, *Spontaneous spoken language : syntax and discourse*, Oxford: Oxford University Press.

Savić–Polovina 1989: Svenka Savić i Vesna Polovina, *Razgovorni srpskohrvatski jezik*, Novi Sad: Filozofski fakultet – Institut za južnoslovenske jezike.

Извори

PJ: Svenka Savić i Vesna Polovina, *Razgovorni srpskohrvatski jezik, II deo : Tekstovi srpskohrvatskog razgovornog jezika*, Novi Sad: Filozofski fakultet, Institut za južnoslovenske jezike, 1989.

НК: Политика онлајн: www.politika.rs, сајту приступљено 2. марта 2020.

Списак цитираних новинских текстова:

П: 1 http://www.politika.rs/scc/clanak/449063/Nova-izraelska-mrtva-trka

П: 2 http://www.politika.rs/scc/clanak/449023/Omaz-Momi-Kaporu-na-Vracaru

П: 3 http://www.politika.rs/scc/clanak/449067/Americki-san-na-javi

П: 4 http://www.politika.rs/scc/clanak/448860/Spontanost-s-empatijom

П: 5 http://www.politika.rs/scc/clanak/449012/Bekstvo-od-proslosti-i-trange-frange-biznis

П: 6 http://www.politika.rs/scc/clanak/449028/Do-potpunog-oporavka-sve-je-duzi-put

П: 7 http://www.politika.rs/scc/clanak/449052/U-2019-prodato-i-otkupljeno-136-068-tovljenih-svinja

П: 8 http://www.politika.rs/scc/clanak/448967/Predizborna-mapa-uma

П: 9 http://www.politika.rs/scc/clanak/449020/Stepin-lug-zapusteni-i-zaboravljeni-biser-prirode

П: 10 http://www.politika.rs/scc/clanak/449027/O-odnosu-Vuka-i-Njegosa

П: 11 http://www.politika.rs/scc/clanak/449025/Atom-Egojan-gost-48-Festa

ON SOME ATYPICAL HYPOTACTIC CONSTRUCTIONS FOUND IN SPOKEN LANGUAGE AND IN NEWSPAPER ARTICLES

S u m m a r y

In this paper we tend to analyze specific hypotactic constructions found in spoken language and in newspaper articles. Two overviewed groups of texts differentiate between themselves by an original media of production: transcribed conversations are originally spoken, recorded and then written; newspaper articles are originally written. Examples found in corpuses can be classified into two groups. First ones are clauses that have formal characteristics of subordinate clauses, but carry the meaning of coordinate clauses: pseudo-final clauses, pseudo-time clauses, specific clauses with *dok* and pseudo-consequent clauses. The second group contains atypical subordinate clauses that do not primarily function on the same language level as typical subordinate clauses: subordinate clauses that are used for marking citations, subordinate clauses as textual connectors etc. We also single out the most important pragmatic characteristics of spoken language, shown in system of subordinate clauses: hesitation, false beginnings, ungrammaticality and incompleteness of clauses.

Key words: pseudo-subordinate clauses, spoken language, language of newspaper articles, syntax, pragmatics.

Снежана А. Хасанагић Ђорђин[1]
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет

СУФИКСАЛНИ ДЕРИВАТИ *NOMINA PROFESSIONIS* У СРПСКОМ И ЊИХОВИ ЕКВИВАЛЕНТИ У МАЂАРСКОМ ЈЕЗИКУ
(НА ПРИМЕРИМА ИМЕНИЦА СА СУФИКСОМ -АЧ)

Разлике између српског и мађарског, генеалошки и типолошки посве различитих језика, најизраженије су на морфолошком плану. Отуда је и тема овог рада из области морфологије, прецизније, из творбе речи. Наиме, циљ истраживања јесте контрастирање суфиксалних деривата именица из семантичко-деривационе категорије *nomina professionis* на корпусу прикупљеном из Матичиног једнотомног *Речника српског језика* (2018) и њихових еквивалената у мађарском језику сакупљених из различитих типова мађарских речника. Полазна претпоставка је да ће се наспрам експцерпираних српских суфиксала у мађарском јавити структурно различита образовања, што је пре свега последица аглутинативне природе тог језика. Да би се добила што прецизнија слика стања у двама језицима, биће анализирани творбени модели присутни у прикупљеним дериватима, као и мотивациони импулси који су деловали при настајању анализираних лексема. Циљ овог истраживања пак јесте двојак: с једне стране, да прикупи податке примењиве у пракси наставе двају језика као нематерњег и страног језика, и, с друге, да послужи као основ за једно веће контрастивно проучавање ових језика.

Кључне речи: контрастирање, деривација, *nomina professionis*, српски и мађарски језик, суфикс *-ач*

[1] *Контакт подаци*: snezana.hasanagicdjordjin@gmail.com

1. Увод

Последњих деценија језичке разлике поново су дошле у средиште интересовања лингвиста, нарочито кроз убрзан развој дисциплина као што су социолингвистика и прагматика, што је посебно изражено на плану примењених истраживања, будући да управо то одговара њиховој природи и циљу – проучавању проблема у настави језика, што успешнијем превођењу и вишејезичности, који потичу управо од међујезичких разлика, а не сличности (Бугарски 1997: 87).

Предмет нашег истраживања јесу сличности и разлике између српског и мађарског језика на примеру суфиксалних деривата са суфиксом *-ач* семантичко-деривационе категорије *nomina professionis*[2].

Суфикс -ач веома је плодан, продуктиван и данас (Клајн 2003: 61). „У огромној већини примера *-ач* се спаја с глаголским основама и то претежно од несвршених глагола" (Клајн 2003: 62). Клајн, говорећи о овом суфиксу, даље наводи да су изведенице на *-ач*, које означавају жива бића, од глаголских основа *nomina agentis*, потврђујући, међутим, да су неке од њих постале занимања, наводећи као примере *ковач*, *ложач*, *чистач*, *кројач*, *перач*, *свирач*, *слагач*, *издавач*, *цртач*, *шаптач* и сл., који чине и део нашег корпуса. Такође, Клајн бављење спортом, пољопривредне радње, бављење музиком и друге активности које ми сматрамо делом нашег корпуса, не сматра занимањима и сврстава их у именице *nomina agentis* (Клајн 2003: 61–62). Ипак, ми налазимо оправданим да ове деривате сврстамо у категорију *nomina professionis*[3].

Када се изучавају ова два језика, српски и мађарски, не може а да се не помене њихов друштвено-културни оквир. Срби и Мађари[4] вековима коегзистирају на територији Панонске низије, од доласка Мађа-

[2] Именице *nomina professionis* сматрамо засебном категоријом у оквиру именица *nomina agentis*. Наиме, док се именицама *nomina agentis* означава пре свега актуелни агенс или неко лице које радњу обавља повремено, именицама *nomina professionis* означавају се пре свега, у начелу, вршиоци неких институционализованих радњи које имају статус професије.

[3] „С убрзаним економским и индустријским развојем, који представљају једну од одлика модерног света, као и инсистирањем на уској специјализованости, чак атомизацији донедавно монолитних научних и привредних дисциплина – појавио се читав низ нових професија, али и различитих интересовања која стоје негде на граници између нечега што би се могло сматрати професијом и онога што представља неку врсту хобија" (Ајџановић 2008: 59). Упркос тестовима парафразе, контекстуална условљеност између именица *nomina professionis* и *nomina agentis* је веома висока. Стога Ајџановић професијом сматра свако редовно или периодично бављење неком делатношћу, укључујући и спорт (Ајџановић 2008: 60).

[4] „Тешко објашњиво чудо се збило Мађарима и мађарском језику: уместо да се један мали народ утопи међу друге, бројније, он се одржао, асимиловао друге, па му се одржао и језик, потпуно несродан мору индоевропских језика које га је окруживало са свих страна. Да су се Мађари нашли на некој висоравни, природним препрекама одвојени од других, лако бисмо разумели феномен; али они су изграђивали своју кућу на длану, у равници; ево још једног народа чија је кућа изграђена на друму, па се ипак одржао" (Бабић 2009 : 5).

ра[5] крајем 9. века (Бабић 2009: 20), што је неминовно довело до међусобних контаката, који су се огледали и у двама језицима а чији ћемо ми један аспект покушати да осветлимо у овом раду.

2. Методологија прикупљања корпуса

Избор литературе, сасвим очекивано, условљен је самом темом, те смо грађу прикупљали из референтних речника српског и мађарског језика (етимолошки, једнојезични, двојезични), док је методолошки оквир преузет из одговарајућих дериватолошких чланака.

Као корпус узели смо једнотомни *Речник српског језика* (2018), чији је издавач Матица српска. То је нормативни описни речник српског језика, мањег обима, који доноси лексику стандардног језика и намењен је свима онима који се служе и баве српским језиком (РСЈ 2018: 7). Главно упориште да нешто одредимо као именицу *nomina professionis* била је њена описна дефиниција и трансформациони тест, другим речима, само је код именица *nomina professionis* могућ тест парафразе ′онај који се бави N/Ndev (као професијом)′ или ′онај коме је посао да V′ (Ајџановић 2008: 59). Други критеријум био је онај деривациони који произилази из теме рада, а то је да је реч, осим што припада групи *nomina professionis*, деривирана суфиксом *-ач*.

У књизи *Функционално оптерећење суфикса за обележавање особа* (2008), Милана Ајџановића представљени су суфиксални деривати с обележјем [+ особа], док је циљ истраживања одређивање функционалног оптерећења суфикса забележено у овим дериватима. У фокусу пажње је такође и продуктивност посматраних суфикса (Ајџановић 2008: 7). Како је предмет нашег истраживања једна од семантичких група обухваћених овим истраживањем, можемо слободно да кажемо да је ова књига била наша водиља, поготово што се тиче дела који се односи на продуктивност и функционално оптерећење суфикса. Такође, колико и Клајнову (Клајн 2003), консултовали смо ову књигу за утврђивање првенствено тога да ли нека лексема припада или не припада семантичкој групи *nomina professionis*, а онда и у вези са питањима творбених основа и модела.

Након што је грађа ексцерпирана и проверена у релевантној литератури, следећи корак био је превођење деривата. Од два двојезична српско-мађарска речника која су нам била доступна пошли смо од обимнијег, тротомног *Српскохрватско-мађарског речника*, који је издао Покрајински завод за издавање уџбеника (1968). Као контролни речник користили смо речник мањег обима, али савременији, Форумов *Српско-мађарски речник* (Бурзан, Кациба 2016). Записивали смо све преводе које смо нашли. У првом речнику смо нашли више превода јер је обимнији, те

[5] Мађари, 896. године, под вођством Арпада, Алмошевог сина, насељавају Панонску низију, раздвајајући притом Јужне и Западне Словене (Бабић 2009: 20).

смо то и очекивали. Следећи корак је био да све те преводне еквиваленте потражимо у мађарском описном речнику и упоредимо описне дефиниције у оба језика и одаберемо најадекватнији превод[6]. Користили смо електронску верзију *Magyar nyelv értelmező szótára*, седмотомног речника мађарског језика (1959–1962).

Етимолошки речници мађарског језика имали су важну улогу у решавању недоумица које смо имали при анализирању деривата. Најкориснији су били када је у питању одређивање основе чије је значење и припадност одређеној врсти речи непрозирно са синхронијског аспекта, а то су подаци неопходни да би се одредио творбени модел, помоћу кога смо даље селектовали деривате. Такође, неке речи са синхронијског аспекта деловале су као продукт деривације, што ипак није био случај. Коришћени речници јесу *Magyar etimológiai nagyszótár* (2001), *Magyar etimológiai szótár* (1914–1930) и *Új magyar etimológiai szótár*, али важно је напоменути да их нисмо одвојено користили. Наиме, нисмо наилазили на случајеве да је нека лексема тумачена на различит начин; једино на шта смо наилазили јесте да у неком од речника унутар чланка постоји додатна информација. На тај начин смо комплетирали информације и давали најпотпуније објашњење[7].

Из угла мађарског језика, најдрагоценија литература била нам је књига Едите Андрић *Лексикологија и морфологија мађарског језика* (2002). Ова књига је, између осталог, намењена лингвистима који се баве контрастивном граматиком мађарског и српског језика. Како српски и мађарски језик типолошки припадају различитим групама, највеће разлике се манифестују управо на морфолошком нивоу (Андрић 2002: 7). Ова књига даје опис и објашњење језичких појава, а оно што је нама најважније јесте да се осим описа појава дају и еквиваленти тих појава у српском језику, односно решења тих појава, посебно на местима где се одређене категорије манифестују на други начин, на различитим језичким нивоима (Андрић 2002: 7). Уз опис одређених категорија дају се и примери, што корисницима пружа већу јасноћу и могућност бољег разумевања дате појаве. Оно што је за нас најважније јесте то да је у књизи дата исцрпна и детаљна подела суфикса, њихових значења (која су у мађарском језику јасно разграничена) и мноштво примера истих.

3. Методологија рада

Приликом одабира теме рада водили смо се идејом и жељом да урадимо једно обимније контрастивно истраживање српског и мађарског

[6] Контролу свих преводних еквивалената, као и превод деривата за које нисмо пронашли превод ни у једном речнику, урадила је проф. др Едита Андрић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, и овим путем јој се захваљујемо на помоћи коју нам је пружила.

[7] У наставку рада, на местима где се позивамо на ову литературу, користићемо ознаку ЕР (етимолошки речници) из горепоменутих разлога.

језика из области морфологије, прецизније, творбе речи, под називом *Суфиксални деривати nomina professionis и њихови еквиваленти у мађарском језику*[8], чији би овај рад био само један део. Критеријум за одабир суфикса *-ач* као предмета истраживања крије се у његовој продуктивности унутар категорије *nomina professionis.* Наиме, после суфикса *-ар*, суфикс *-ач* показао се као најпродуктивнији када је о датој семантичко-деривационој категорији реч.

Након одабира теме, први корак био је одређивање корпуса, а потом и само ексцерпирање грађе. Након што је грађа ексцерпирана и проверена у релевантним изворима о творби речи: *Творба ријечи у хрватском књижевном језику,* Стјепан Бабић (1986), *Функционално оптерећење суфикса за обележавање особа*, Милан Ајџановић (2008) и *Творба речи у савременом српском језику 2,* Иван Клајн (2003), уследило је превођење лексема[9]. То је била тек необрађена грађа коју је требало сегментирати према неком критеријуму. Вођени предметом истраживања, решили смо да грађу прво разврстамо према суфиксима које очекујемо у мађарском језику, у чему нам је помогла прецизно дефинисана функција сваког суфикса, коју смо нашли у Андрић 2002. Ипак, након класификације грађе на овај начин, одређени број деривата остао је нераспоређен. Међу њима је, сасвим очекивано, било сложеница, док смо за расветљавање појединих деривата морали посегнути за етимолошким речницима мађарског језика, јер је њихов постанак био непрозиран са синхронијског аспекта.

Да би се добила што прецизнија слика стања у двама језицима, анализирали смо творбене моделе присутне у прикупљеним дериватима, као и мотивационе импулсе који су деловали при настајању анализираних лексема.

Током превођења и анализе грађе издвојиле су се и извесне семантичке поткатегорије, те смо грађу груписали и на тај начин.

4. Анализа грађе и резултати истраживања

4.1. Како нам је полазна тачка у истраживању српски језик, прво ћемо дати попис деривата на српском језику. У питању су 143 именице деривиране суфиксом *-ач*.

армирач, бајач, бацач, бријач, бројач, брусач, васпитач, везач, везивач[10],

[8] Једно истраживање на ову тему смо већ спровели – *Nomina professionis* у српском и мађарском језику (на примерима именица са суфиксом *-ар* и њиховим мађарским еквивалентима).

[9] И поред свих напора у проналажењу најбољег преводног еквивалента српских деривата, у неким примерима мађарски најближи преводни еквиваленти нису увек и примарно најадекватнији, нпр. *tutajos* је заправо *скелеџија*, а не *возач* (овде се нашао због превода значења из једнотомника 'возач скеле').

[10] Лексеме *везач* и *везивач* јављају се двапут, али као хомоними. Међусобно су синоними, а имају и своје хомониме који означавају различита занимања *онај који везе, израђује везове* и *онај који везује жито у снопове, онај који везује винову лозу уз притке* (РСЈ).

возач, веслач, глодач, гудач, гутач, дизач, добављач, договарач, дојављивач, достављач, дошаптач, дрљач, дувач, заваривач, играч, извештач, извиђач, извођач, излагач, издавач, изнајмљивач, изналазач, израђивач, испитач, испитивач, исправљач, истоваривач, истраживач, истребљивач, јахач, казивач, клизач, ковач, кокичар, копач, косач, кошарач, крижач, кројач, крпач, кушач, летач, ложач, мењач, мерач, мешач, набављач, надахњивач, налазач, нападач, нарикач, носач, обијач, обнављач, обрађивач, оверач, одгајивач, орач, осигуравач, осматрач, откривач, откупљивач, оштрач, певач, пењач, перач, пецач, плесач, пливач, подмазивач, подводач, покривач, помагач, поправљач, посматрач, поткивач, предавач, предсказивач, представљач, предузимач, преписивач, прерађивач, прибављач, приказивач, приповедач, прирећивач, прислушкивач, продавач, произвођач, проматрач, проналазач, просуђивач, процењивач, разносач, растурач, рвач, резач, риљач, савијач, самоуправљач, свирач, сејач, скакач, слагач, снабдевач, стригач, стругач, темпирач, тесач, ткач, трагач, тркач, трубач, туцач, угађач, удешач, узгајивач, улагач, уметач, упаљивач, управљач, урамљивач, уређивач, усмеривач, утеривач, утоваривач, цепач, цртач, чистач, шаптач, шибач, шивач, штављач, штројач.

4.2. Семантичке категорије

Грађу можемо селектовати у различите семантичке поткатегорије према различитим критеријумима. Важно је нагласити да неке лексеме, као последица полисемије, могу бити сврстане у више поткатегорија.. Ипак, овом приликом лексеме ћемо сврставати према њиховом примарном значењу. Поделу смо сами креирали користећи се гранама привреде у ужем и ширем смислу као основом, прилагођавајући их нашем корпусу.

бављење спортом: бацач, веслач, дизач, јахач, клизач, нападач[11], пењач, пливач, рвач, тркач, скакач;

пољопривредне и сточарске радње: везач, везивач, дрљач, копач, косач, крижач, орач, одгајивач, риљач, сејач, стригач, узгајивач, штројач;

занимања из области браварије и металургије: брусач, глодач, заваривач, ковач, обрађивач, оштрач, подмазивач, прерађивач, резач, стругач, савијач;

трговина и услуге: добављач, достављач, кокичар, набављач, откупљивач, прибављач, продавач, разносач, растурач, снабдевач, истоваривач, истребљивач, носач, перач, помагач, поправљач, утоваривач, чистач;

[11] Ова лексема део је спортске терминологије и представља једну од позиција у фудбалу. Аналогијом према универбату *везњак*, који такође означава позицију у фудбалу, а чију потврду налазимо у књизи *Функционално оптерећење суфикса за обележавање особа* (Ајџановић 2008: 61), нашли смо оправданим да именицу *нападач* сврстамо у категорију именица *nomina proffessionis*.

текстилна индустрија: везач, везивач, кројач, крпач, шивач, ткач, штављач;
некретнине: издавач, изнајмљивач;
грађевински радови: армирач, извођач, покривач, предузимач, тесач, туцач;
обавештајни послови: дојављивач, дошаптач, извештач, извиђач, осматрач, посматрач, прислушкивач, проматрач, трагач;
банкарски послови и послови осигурања: бројач, мењач, процењивач, просуђивач, осигуравач;
наука и образовање: васпитач, изналазач, испитач, испитивач, исправљач, истраживач, налазач, откривач, предавач, приповедач, проналазач;
музика: гудач, дувач, играч, певач, плесач, свирач, трубач, угађач, удешач;
саобраћај: возач, летач, усмеривач.

Могућност да деривате групишемо према областима које представљају неке од грана привреде у ужем и ширем смислу, говори у прилог томе да ови деривати заиста представљају именице које означавају различите врсте занимања.

4.3. Еквиваленти у мађарском језику

4.3.1. Изведене речи

4.3.1.1. Суфикс *-s*

Суфикс *-s* спада у групу суфикса помоћу којих се од именских речи граде именске речи, прецизније, то је суфикс који се додаје именицама да би се добила друга именица. Овај суфикс може да твори именице различитог значења, а једно је да твори именице са значењем занимања (Андрић 2002: 123). Као еквиваленти овог суфикса у српском језику најчешће се јављају суфикси *-ар*, *-ац* и *-аш*, а, како наше истраживање показује, јавља се и суфикс *–ач*, који се додаје махом на глаголске основе. Овај суфикс је веома продуктиван[12], о чему донекле сведочи и наша грађа с укупно 17 деривата њиме добијених: *köszörűs* (брусач, оштрач), *kocsis*, *szekeres*, *csónakos*, *tutajos* (возач[13]), *marós*[14] *(глодач), vonós* (гудач), *fúvós*[15]

[12] Под продуктивношћу неког суфикса подразумевамо његову способност везивања уз што већи број различитих основа, тј. његово појављивање у што већем броју деривата (Ајџановић 2008: 7).
[13] Сва четири преводна еквивалента односе се на друго значење лексеме *возач 2. онај који управља запрежним колима, чамцем или скелом* и изведене су од именица које означавају возило (*kocsi*, *szeker*, *csónak*, *tutaj*).
[14] У основи ове лексеме јесте глаголски придев *maró*, који је у мађарском језику именска реч. „Глаголски придеви (партиципи) су именске речи изведене од глагола. Означавају својство које припада појму израженом именицом" (Андрић 2002: 54).
[15] У основи је глагол с проширеном основом.

(дувач[16]*), játékos*, *táncos* (играч, плесач), *kapás* (копач), *énekes* (певач), *árus*[17] (продавач), *becsüs* (процењивач), *muzsikus* (свирач), *esztergályos* (стругач), *trombitás* (трубач[18]).

С обзиром на то да се овај суфикс, уколико означава занимање, додаје именицама, очекујемо да су деривати у нашем корпусу изведени њиме десупстантиви. Ипак, иако доминантни, десупстантиви нису били једина образовања: од укупно 17 деривата деривираних овим суфиксом, 14 лексема су десупстантиви (*köszörűs*[19]*, kocsis*, *szekeres*, *csónakos*, *táncos*[20]*, kapás*[21]*, tutajos*, *marós*, *vonós*[22]*, játékos*[23]*, énekes*[24]*, árus*, *muzsikus*, *trombitás*), док су три девербативи (*fúvós*, *becsüs*, *esztergályos*).

4.3.1.2. Суфикс *-ász/-ész*

Овај суфикс припада истој групи као и претходни. Дакле, додаје се именицама резултирајући другом именицом са значењем занимања које је усредсређено на објекат из основе (Андрић 2002: 125).

У нашој грађи налазимо два деривата изведена овим суфиксом, од којих су оба десупстантиви, што је у складу с одраније познатим стањем:

-ász/-ész: *zenész*[25] *(*играч[26], свирач*), horgász*[27] *(*пецач*).*

---

[16] У свом другом значењу *б. свирач на дувачком инструменту*.

[17] Од именице *áru*, која означава оно што се продаје, робу.

[18] У оба језика у питању је именичка мотивација.

[19] Корен који налазимо у овој лексеми изузетно је стар и потиче још из прапостојбине Мађара. У питању је корен *kösz*, који је по пореклу ономатопејска реч, на коју је додат суфикс *-r*, чиме је добијен глагол који означава учесталост оне радње која за последицу има звук који је садржан у корену *kösz* (ЕР). Додавањем суфикса *-ű*, добијамо именицу која у свом примарном значењу означава *брусни камен* (дакле, средство за рад), док под одредницом означеном квалификатором *техн.* означава *машину чији је диск направљен од зрнастог, кристалног материјала и ротирајући се великом брзином, уситњава и меље предмет који се обрађује* (према наведеним мађарским описним речницима).

[20] Изведено од *tánc* (плес).

[21] Изведено од *kapa* (мотика). Мотивациони импулс који је деловао при стварању нове лексеме у значењу занимања јесте оруђе за рад.

[22] Од именице *vonó* (гудало). Гудало представља средство којим се свирају гудачки инструменти.

[23] Изведеница од *játék* (игра). У српском језику мотивна реч је глагол *играти*, иако бисмо могли оставити могућност двоструке мотивације, нарочито ако узмемо у обзир прво значење лексеме *играч 1. онај који учествује у каквој игри или се бави њом*.

[24] Настало од именице *ének* (песма).

[25] Мотивна реч је именица *zene* (музика).

[26] Као преводни еквивалент лексеме *играч* у њеном трећем значењу *3. онај који свира на неком инструменту*.

[27] Мотивна реч је именица *horog* (удица). Дакле, мотивациони импулс који је деловао при настајању нове лексеме јесте оруђе, а као резултат имамо именицу која означава занимање.

4.3.1.3. Суфикс *-ár/-ér*

Овај суфикс више није продуктиван. Углавном се додаје именичким основама, и то страног порекла, како је показало наше претходно истраживање[28]. Међутим, у овом истраживању имамо три деривата са овим суфиксом, од којих је један десупстантив (*csatár*), а два су девербативи (*vájár*, *hordár*), с тим што основе нису страног порекла.

-ár/-ér: *vájár*[29] *(*копач[30]*), csatár*[31] (нападач), *hordár*[32] *(*носач*).*

4.3.1.4. Суфикс *-ó/-ő*

Овај суфикс спада у групу суфикса који се додају глаголима, а као резултат настаје именица (Андрић 2002: 117). У датом истраживању показао се као најпродуктивнији, што одговара ситуацији у српском језику, где имамо највећи број девербатива.

Овим суфиксом деривирано је 88 деривата и сви су девербативи, како је и очекивано, што говори о доследности употребе суфикса *-ó/-ő* у мађарском језику.

-ó/-ő: *varázsló* (бајач), *nevelő* (васпитач), *hímző* (везач, везивач[33]), *kötöző* (везач, везивач), *evező* (веслач), *beszerző* (добављач, набављач, прибављач, снабдевач), *besúgó* (дојављивач, дошаптач), *kézbesítő*, *szállító* (достављач), *hegesztő* (заваривач), *tudósító* (извештач), *felderítő* (извиђач), *kivitelező* (извођач), *kiállító* (излагач), *bérbeadó* (изнајмљивач), *feltaláló*, *felfedező* (изналазач, налазач, откривач, проналазач), *gyártó*, *előállító* (израђивач, произвођач), *kérdező* (испитач, испитивач), *javító* (исправљач, поправљач), *kutató* (истраживач, испитивач), *lovagló* (јахач), *mesélő* (казивач), *korcsolyázó* (клизач), *kaszáló*, *arató* (косач), *szabó* (кројач), *foltozó*, *stoppoló* (крпач), *kóstoló* (кушач), *fűtő* (ложач), *mázsáló* (мерач), *ihlető* (надахњивач), *jajgató*[34] (нарикач), *betörő* (обијач), *felújító* (обнављач), *megmunkáló* (обрађивач), *hitelesítő* (оверач), *szántó* (орач), *felvásárló* (откупљивач), *költő* (певач[35]), *pecázó* (пецач), *táncoló* (плесач), *úszó* (пливач), *kerítő* (подводач[36]), *tetőző*

[28] *Nomina professionis* у српском и мађарском језику (на примерима именица са суфиксом *-ар* и њиховим мађарским еквивалентима) (Хасанагић Ђорђин).

[29] У основи је глагол *váj*, који значи *дубити, правити рупу или удубљење у земљи, у камену, стени*.

[30] У свом другом значењу, *2. рудар*.

[31] Од именице *csata* (битка).

[32] Изведено од глагола *hord* (носити).

[33] *Онај који везе*.

[34] У основи је ономатопејски глагол.

[35] У свом секундарном значењу *2. песник (обично народни)*.

[36] Клајн ову лексему наводи као начин понашања (Клајн 2003: 62). Ми га ипак третирамо као занимање из следећих разлога: наиме, као синоним лексеме *подводач* наводи се лексема *сводник*. У РСЈ *сводништво* се описује као *посао који раде сводници*.

(покривач[37]), *segítő* (помагач), *megfigyelő* (посматрач, проматрач), *előadó* (предавач), *jósló*, *jövendölő* (предсказивач), *vállalkozó* (предузимач), *másoló* (преписивач), *feldolgozó* (прерађивач), *bemutató* (приказивач), *mesélő* (приповедач), *szerkesztő* (прирећивач, уређивач), *hallgatódzó* (прислушкивач), *eladó*, *árusító* (продавач), *megítélő* (просуђивач), *becslő* (процењивач), *szállító* (разносач), *terjesztő* (растурач), *birkozó* (рвач), *önigazgató* (самоуправљач), *vető* (сејач), *nyíró* (стригач), *szövő*[38] (ткач), *nyomozó* (трагач), *futó*, *versenyző* (тркач), *törő* (туцач), *hangoló* (угађач, удешач[39]), *adogató* (улагач[40], уметач[41]), *gyújtogató* (упаљивач), *keretező*, *rámázó* (урамљивач), *irányító* (усмеривач), *behajtó* (утеривач), *rajzoló* (цртач), *tisztító* (чистач), *súgó* (шаптач), *ostorozó* (шибач), *varró* (шивач), *cserző* (штављач), *herélő* (штројач).

4.3.2. Сложенице

Мађарски је, као аглутинативни језик, склон слагању, што за последицу има велики број сложеница. Имајући то у виду, није необично да и као преводне еквиваленте извесног броја деривата налазимо сложенице.

Како сложенице нису предмет наше анализе, барем не када се ради о српским преводним еквивалентима, нећемо се њима детаљније бавити у овом раду[42] јер добијене резултате не бисмо имали са чиме да упоредимо. Стога ћемо само навести сложенице које се јављају као преводни еквиваленти суфиксалних деривата и користићемо их у статистичким подацима.

У нашој грађи налазимо 13 сложеница: *járművezető*, *gépkocsivezető* (возач), *kosárfonó*, *kosárkötő* (кошарач), *őrszem* (извиђач), *repülőgépvezető* (летач), *mérőmunkás* (мерач), *siratósszony* (нарикач), *patkolókovács* (поткивач), *betűszedő* (слагач), *növénytermesztő*, *állattenyésztő* (узгајивач), *rakodómunkás* (утоваривач).

---

[37] Лексема *покривач* у свом првом значењу означава предмет *1. оно чиме се неко или нешто покрива при спавању*, док су свом другом значењу има значење занимања *2. зидар који покрива кровове*. У оба језика мотивне речи су глаголи. Глагол *покривати* у српском језику има исто значење као глагол *tetőz* у мађарском језику *1. ставити нешто преко неког, нечега ради заштите, скривања 2. поставити кров над нечим*.

[38] Релативна проширена основа са *-в-*.

[39] Обе лексеме у значењу *онај који удешава музичке инструменте, штимер*.

[40] У свом секундарном значењу *2. онај који улаже, ставља, умеће неки материјал негде (радник на вршалици, штампарски радник који умеће табаке у машину и др.)*.

[41] У свом примарном значењу *онај који умеће, ставља што негде*.

[42] Идеја је да се сложеницама као преводним еквивалентима суфиксалних деривата *nomina proffessionis* позабавимо у једном засебном раду јер сложенице у мађарском језику заузимају важно место и око њих би сасвим сигурно могао настати један комплексан рад.

4.3.3. Несамосталне јединице

4.3.3.1. У овом одељку навешћемо примере форманата који остварују потпуно и прецизно значење само као чланови сложеница, и то зависних необележених сложеница претежно објекатског карактера[43] (Андрић 2002: 30, 31).

– *dobó*, *-vető* (бацач): *gerelyvető* (бацач копља), *kalapácsvető* (бацач кладива), *súlydobó* (бацач кугле), *diszkoszvető* (бацач диска);
– *számláló* (бројач): *pénzszámláló* (бројач новца);
– *nyelő* (гутач): *kardnyelő* (гутач мача), *tűznyelő* (гутач ватре);
– *emelő* (дизач): *súlyemelő* (дизач тегова);
– *fúvó* (дувач): *üvegfúvó* (онај који израђује производе од стакла дувањем);
– *irtó*, *-pusztító* (истребљивач): *egérirtó* (истребљивач мишева), *rovarirtó* (истребљивач инсеката), *szellemirtó* (истеривач духова), *világpusztító* (пустошити свет);
– *váltó* (мењач): *pénzváltó* (онај који врши замену новца);
– *mászó* (пењач): *hegymászó* (планинар, алпиниста, дословно: „онај који се пење на планину");
– *mosó* (перач): *utcamosó* (перач улица), *ablakmosó* (перач прозора);
– *ugró* (скакач): *magasugró* (онај који скаче у вис), *távolugró* (онај који скаче у даљ);
– *vágó*, *-kezelő* (цепач): *favágó* (цепач дрва), *jegykezelő* (цепач карата).

4.3.3.2. Овај одељак садржи примере двочланих конструкција чији други део експлицитно говори да је у питању особа којој је посао да врши радњу садржану у првом делу конструкције[44].

конструкције које садрже *készítő*: vasbetonváz készítő (армирач);
конструкције које садрже *árus*: pattogatott kukorica árus (кокичар);
конструкције које садрже *mester*: zsindelyező mester (покривач), bőrcserző mester (штављач);
конструкције које садрже *ember*: boronáló ember (дрљач), megfigyelő, szemlélő ember (осматрач);

[43] Тако је, на пример, *pénzszámláló* (бројач новца) сложеница настала од глагола и именице у акузативу (у значењу објекта) *penzt szamol* (броји новац). Падежни наставак за акузатив у мађарском језику је *-t* (Андрић 2002: 148). Отуда ова сложеница спада у необележене зависне сложенице јер зависни однос није обележен наставком, у овом случају, у сложеници као резултату творбе изостао је акузативни наставак (Андрић 2002: 31). Идентичан принцип налазимо и у *kardnyelő*, као и у већини наведених сложеница у овом поглављу.

[44] Суфикс *-ó/-ő* у мађарском језику, осим што твори именице које означавају занимање, такође гради и глаголске придеве, као што је случај у речи *boronáló*. Стога, тек додавањем лексеме *ember* добијамо конструкцију која означава занимање.

конструкције које садрже *személy*: kirakodó/lerakodó személy[45] (истоваривач), keverő személy (мешач), biztosító személy (осигуравач), olajozó személy (подмазивач), bemutató személy (представљач), időzítő személy (темпирач).

4.4. Позајмљенице

У грађи налазимо 5 позајмљеница, од којих су 3 француског порекла[46] (borbély, sofőr, pilóta), једна је словенског порекла (kovács) и једна највероватније турског порекла (ács).

borbély[47] (бријач) – пореклом из француског језика, у мађарски прешла највероватније из немачког или италијанског (EP);

sofőr[48] (возач) – позајмљеница француског порекла[49] ;

pilóta (летач) – француског и италијанског порекла[50];

kovács[51] (ковач) – позајмљеница из словенских језика (EP);

ács[52] (тесар).

[45] Без лексеме *személy* (особа) први део конструкције означава машину.

[46] Нису све нужно преузете директно из француског језика јер се ради о речима које се јављају у више језика, те чак и етимолошки речници не дају прецизне податке о тачном кретању и смеру позајмљивања речи.

[47] Потиче из француског језика, *barbier*. Ова реч означавала је особу која је истовремено и *берберин* и *видар*, лекар који је вршио операције (као данас хирург). Реч је први пут забележена 1221. године. Изведеница је од *barbe*, од латинског *barba*, у значењу *брада* (TLFi). Готово истоветно објашњење налазимо и у мађарским етимолошким речницима (EP).

[48] Chauffeur – основно значење је *ложач*, а проширењем семантичког поља се добија значење *возач*; архаично значење је и бандит који је жртвама палио стопала, не би ли признале где крију свој новац. Реч је први пут забележена 1680. године (TLFi). У мађарском језику реч се првобитно односила на аутомобиле на пару (EP), а ако узмемо у обзир да су се први аутомобили на пару у Европи појавили у 18. веку (Политика, 18. 9. 2022), посредно можемо закључити да је реч прешла у мађарски језик у том периоду или нешто касније.

[49] Првобитно је означавао ложача, данас управљач, возач аутомобила (Вујаклија 2006, под Ш).

[50] Првобитно: крмар, крманош, проводилац лађе кроз несигурна и опасна места; вођа (или управљач, руководилац) ваздушне лађе, аероплана, балона (Вујаклија 2006, под П).

[51] Реч је преузета из словенских језика, највероватније јужнословенских. У основи речи је глагол *ковати*. Ова глаголска основа јавља се још у прасловенском и врло је продуктивна (из ње је даље деривирано мноштво деривата са различитим значењем). Такође, заступљена је у готово свим словенским језицима и данас, а налазимо је и у неким суседним, несродним језицима као што је мађарски (Скок 1971–1974: 171, 172). У мађарском језику реч се први пут бележи 1230. године (EP).

[52] Позајмљеница која датира из периода пре доласка Мађара у Панонску низију, а етимолошки речници је повезују са турским језиком (EP).

5. Дискусија о резултатима истраживања

Започели смо ово истраживање с циљем да утврдимо које су то сличности и разлике између српског и мађарског језика, два структурално и генеалошки различита језика, на примеру именица *nomina professionis* са суфиксом *-ач* у српском језику и њиховим еквивалентима у мађарском језику.

У мађарском језику суфикс који особинама највише одговара суфиксу *-ач* јесте суфикс *-ó/-ő*, што у великој мери потврђује и наше истраживање. Наиме, највећи број деривата деривиран је управо овим суфиксом који се додаје на глаголску основу, у конкретном раду имперфективних глагола (што је случај и у српском језику), дајући као резултат именицу са значењем занимања.

Из угла српског језика оперисали смо са 143 деривата.

Десупстантиви су *кокичар*[53], *кошарач*[54] *и трубач*[55], док су сви остали деривати девербативи.

У мађарском језику 110 деривата је резултат суфиксалне творбе од којих су 16 десупстантиви, док су 94 девербативи.

6. Закључак

Предмет нашег истраживања јесу суфиксални деривати именица из семантичко-деривационе категорије *nomina professionis* у српском језику, на грађи из Матичиног једнотомног *Речника српског језика*, и њихови еквиваленти у мађарском, сакупљени из више речника мађарског језика различитог типа.

Из посматраног корпуса издвојили смо 143 деривата. Анализом творбених модела утврдили смо да чак 98%[56] грађе чине девербативи, док свега 2% чине десупстантиви (Прилог 4). У мађарском језику као преводне еквиваленте српских суфиксалних деривата налазимо различита образовања (Прилог 5) и два најчешћа типа творбе[57] – суфиксацију и

[53] Мотивна реч је *кокица* која представља резултат производње, односно предмет продаје, имајући у виду значење лексеме *кокичар 2. онај који прави и продаје кокице*. У свом примарном значењу лексема *кокичар* значи *1. врста кукуруза од ког се праве кокице*, дакле, нема значење занимања.

[54] Мотивна реч је *кошара* и представља резултат производње.

Реч *кош* датира још из прасловенског, означавајући пољопривредни термин својствен готово свим словенским језицима, из којих је даље продрео у друге језике (румунски, мађарски и друге). Изведеница на *-ар* (*кошар*) и *-ара* (*кошара*) такође је постојала још у прасловенском (Скок 1971–1974: 166, 167).

[55] Мотивна реч је именица *труба*. Мотивациони импулс који је деловао при настајању нове лексеме јесте *инструмент* и *особа која га свира*. Исту мотивацију имамо и у мађарском језику.

[56] Резултате истраживања, осим бројчано, приказали смо и процентуално јер на тај начин имамо истоветне резултате за поређење.

[57] У мађарском језику постоји више начина творбе речи него што је то случај у српском

слагање. Од укупно 153 образовања, налазимо 110 суфиксалних деривата, деривираних четирима различитим суфиксима (Прилог 1), од којих је најпродуктивнији суфикс *-ó/-ő* (80%), који по карактеристикама највише и одговара суфиксу *-ач* у српском језику.

Појава сложеница говори у прилог аглутинативној природи мађарског језика и његовој богатој способности слагања.

Оно што се намеће као закључак, нимало неочекиван, јесте следеће: и у српском, и у мађарском језику постоји висока контекстуална условљеност да се нека лексема одреди као *nomina professionis*, што је чест случај када је о овој семантичко-деривационој категорији реч, те, неретко, неку лексему, у зависности од контекста можемо сврстати и у *nomina professionis* и у *nomina agentis* (Ајдановић 2008: 59).

У прилог томе да лексеме које су део наше грађе посматрамо као именице *nomina professionis* сматрамо могућност да исте селектујемо према различитим категоријама које представљају одређене привредне гране у ужем или ширем смислу (*пољопривредне и сточарске радње*, *занимања из области браварије и металургије*, *трговина и услуге*, *текстилна индустрија*, *грађевински радови*, *саобраћај*, *наука и образовање* и друге).

Сматрамо да наше истраживање показује висок степен сличности између двају језика, српског и мађарског, када су посреди суфиксални деривати именица *nomina professionis* деривираних суфиксом *-ач* у полазном језику. При томе, пре свега, мислимо на творбену основу садржану у дериватима, где у оба језика имамо ситуацију да су присутне само две врсте творбене основе: именичка и глаголска, као и то да су се девербативи показали далеко доминантнијим у односу на десупстантиве (Прилог 4), што и одговара природи суфикса којим су лексеме деривиране.

Ова сличност може се објаснити тиме што су именице *nomina professionis* иначе десупстантиви и девербативи јер се мотивисана имена професија граде или од именица којима се означава предмет који се прави/обрађује и сл., односно од глагола који означава радњу коју примењује/врши особа која се датом професијом бави. Овај механизам могао би се сматрати језичком универзалијом.

језику. Поред суфиксације и слагања, иако ређи начини творбе, у мађарском постоји и одвајање, стварање паралелних облика, контаминација, скраћивање и сложене скраћенице (Андрић 2002: 4).

Литература

Ајџановић, М. (2008). *Функционално оптерећење суфикса за обележавање особа*, Филозофски факултет, Нови Сад.

Бабић, С. (2009). *Мађарска цивилизација*, Завод за културу војвођанских Мађара, Сента.

Бугарски, Р. (1997). *Ка јединству лингвистике*, Чигоја, Београд.

Клајн, И. (2003). *Творба речи у савременом српском језику 2.* Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за српски језик САНУ, Београд; Матица српска, Нови Сад.

Хасанагић Ђорђин, С. (2020). *Nomina professionis* у српском и мађарском језику (на примерима именица са суфиксом *-ар* и њиховим мађарским еквивалентима), рад у рукопису.

Andrić, E. (2002). *Leksikologija i morfologija mađarskog jezika*, Odsek za hungarologiju Filozofskog fakulteta, Novi Sad.

Извори

Вујаклија, М. (2006). *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд.

PCJ (2018). *Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад.

Burzan M. i Á. Kacziba (2016). *Srpsko-mađarski rečnik*, Forum, Novi Sad.

Skok, P. (1971–1974). Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Jugoslovenska akademija nauka i umjetnosti, Zagreb.

Srpskohrvatsko-mađarski rečnik I–III (1968). Pokrajinski zavod za izdavanje udžbenika, Novi Sad.

Dauzat, Albert, Dubois, et Jean Mitterand Henri (1964). *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Larousse, Paris.

Magyar etimológiai nagyszótár (2001). Arcanum Adatbázis, Budapest.

Magyar etimológiai szótár (1914–1930). A magyar tudományos akadémia, Akadémiai kiadó, Budapest.

Magyar-szerbhorvát kéziszótár, negyedik, változatlan kiadás (1988), Terra, Budapest.

Magyar értelmező kéziszótár (2003). A magyar tudományos akadémia, Akadémiai kiadó, Budapest.

Magyar nyelv értelmező szótára, I–VII (1959–1962). A magyar tudományos akadémia, Akadémiai kiadó, Budapest.

Magyar szinonimaszótár (2004). Akadémiai kiadó, Budapest.

Trésor de la langue française informatisé (TLFi). http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm 15. 9. 2022.

Új magyar etimológiai szótár, I és II MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest.

SUFFIXATIONAL DERIVATIVES NOMINA PROFESSIONIS IN SERBIAN AND THEIR EQUIVALENTS IN HUNGARIAN (ON THE EXAMPLES OF NOUNS WITH THE SUFFIX *-AČ*)

S u m m a r y

The differences between Serbian and Hungarian, genealogically and typologically entirely different languages, are most obvious on the morphological level. Hence the subject of this paper is about morphology, i.e. more precisely about word formation. Namely, the aim of the research is to contrast suffixational derivatives of the nouns from the semantic-derivational category *nomina professionis* on the corpus from the Matica one volume dictionary of the Serbian language (2018) and their equivalents in Hungarian language. The initial premise was that the Serbian suffixational examples would have structurally different equivalents in Hungarian, given the agglutinative nature of the latter. The expectations were met. However, in this particular research, rich derivational ability Hungarian language possesses is not shown. Namely, in this particular paper, the research that was carried out has shown that there are certain similarities between the two languages on the derivational level, particularly on the phenomenon of the nouns *nomina professionis* derived with the suffix *-ač*. In order to explain the situation in the two languages as precisely as possible, word formation models present in the collected derived words have been analysed, as well as motivational impulses that have occured in the process of forming the analysed lexemes. Great overlappings have been found in the aforementioned analysis, whisch is explained in great detail in the paper.

The aim of this research is twofold: to collect the data applicable in the language teaching methodology of the two languages as foreign and non-native languages, and to serve as a basis for a bigger contrastive analysis of the two languages.

Key words: contrastive, derivation, nomina professionis, Serbian, Hungarian

Прилози

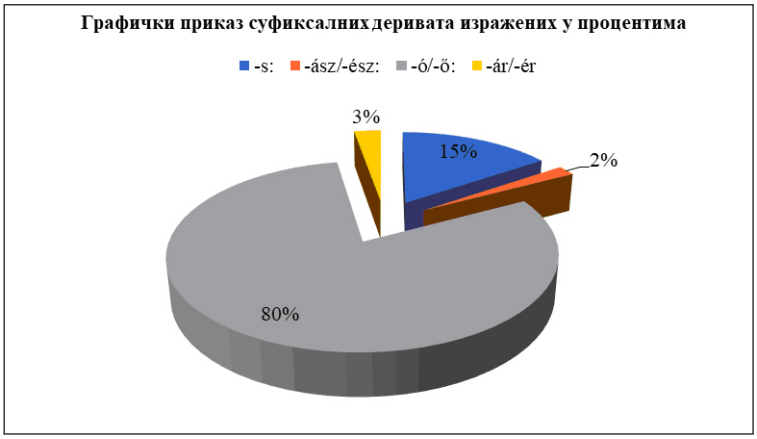
Прилог 1

Суфиксални деривати

суфикс	**број деривата**
-s:	17
-ász/-ész:	2
-ó/-ő:	88
-ár/-ér	3
укупно	**110**

Прилог 2

Графички приказ суфиксалних деривата



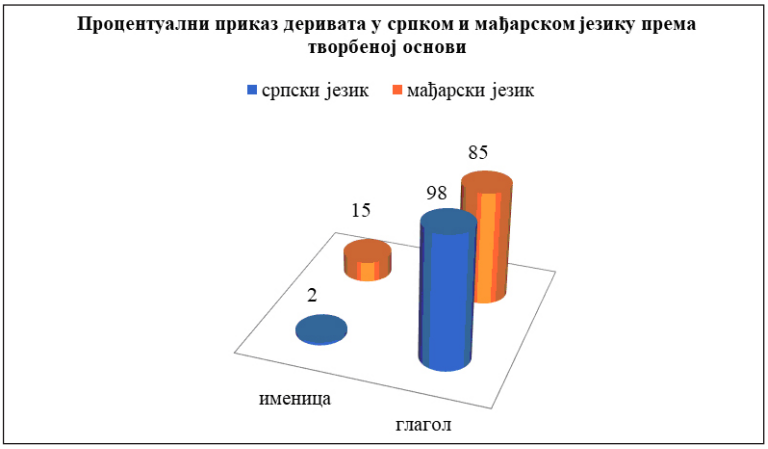
Прилог 3

Број деривата према творбеним основама у српском и мађарском језику

творбена основа	**српски језик**	**мађарски језик**
именица	3	17
глагол	140	93
укупно	**143**	**110**

Прилог 4

Графички приказ деривата у српском и мађарском језику према творбеним основама изражених у процентима



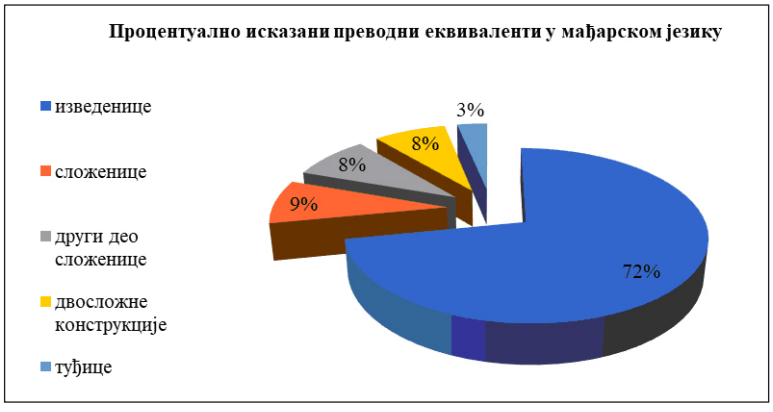
Прилог 5

Преводни еквиваленти у мађарском

преводни еквиваленти	**број деривата**
изведенице	110
сложенице	13
други део сложенице	13
двосложне конструкције	12
туђице	5
укупно	**153**

Прилог 6

Преводни еквиваленти у мађарском језику процентуално исказани



Александра В. Чебашек[1]
Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет,
Центар за научноистраживачки рад, истраживач-приправник

Милица А. Кандић[2]
Универзитет у Крагујевцу – Филолошко-уметнички факултет,
Центар за научноистраживачки рад, истраживач-приправник

СЛИКА БЕРЛИНА: ИМАГИНАРНЕ И РЕАЛНЕ ПРЕДСТАВЕ МЕГАЛОПОЛИСА У РОМАНУ *ОМАМА* СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА[3]

У раду ће бити анализирана слика међуратног вајмарског Берлина (1928) у роману *Омама* Слободана Владишића кроз перспективу двојице главних јунака, Милоша Веруловића и Милоша Црњанског. Веруловић, повратник из рата и херој са Кајмакчалана, има све назнаке посттрауматског стреса, који конституише његову перцепцију света, доживљај града и људи око себе. Основна тема романа јесте истрага о мистериозном нестанку српског радника, Милутина Топаловића, из села Груже. Потрага за радником подразумева трагање кроз град – трагање за људима, улицама, квартовима, подрумима – што ће покренути питање маргинализације радничке класе у вишемилионском Берлину. Двојица јунака – Веруловић и Црњански, Берлин доживљавају на различите начине: док га Веруловић носталгично осећа целим својим бићем, доживљај Берлина какав има Црњански не чини се монструозно апокалиптичан у оној мери у којој је Берлин такав у очима Веруловића. Стога, циљ рада јесте да се представе удвојене представе Берлина, те ће се указивати како на имагинарне тако и на реалне представе града. Берлин ће бити тумачен кроз представе хоризонталних и вертикалних слика: на плану небо-земља, али и на плану просторног кретања јунака исток-запад-север-југ, те се манифестује двоструко: као топографија и фактографија; имагинарно и фиктивно. На

[1] Контакт подаци: aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs
[2] Контакт подаци: milica.kandic@filum.kg.ac.rs
3 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

основу такве перцепције града, могуће је проговорити о Мегалополису и начинима његовог премрежавања, што ће покренути питање Берлина као Мегалополиса и преиспитати домете уочених нити.

Кључне речи: Берлин, Мегалополис, имагинарно, реално, *Омама*

Господо, да ли ћемо да поверујемо у истинитост неке приче, не зависи од саме приче, већ од храбрости која је потребна да се у нешто поверује.
(Владушић 2021: 83)

1. Увод

Роман *Омама* прати дешавања из 1928. године у међуратном, вајмарском Берлину, као и посланство Краљевине СХС, где је Милош Веруловић војни саветник, а Милош Црњански аташе за културу. Основна тема романа јесте нестанак српског радника, Милутина Топаловића, из села Груже. Веруловић и Црњански започињу потрагу која ће резултирати монструозним ишчезавањем људи у *Институту за контролу рађања*, односно у параван-машинерији која се бави уносним трансплантацијама људских органа. Потрага за радником активира трагање кроз град – трагање за људима, улицама, квартовима, подрумима, на основу чега ће и бити успостављена извесна двојакост у перцепцији Берлина – имагинарна[4] и реална. Берлин се манифестује двоструко: кроз топографију и фактографију, с једне стране, док је са друге, присутан у фиктивном, имагинарном смислу. Стога је немогуће сагледати Берлин кроз само једну или другу визуру, јер потпуна слика као она која је и у роману дата јесте она која обухвата оба аспекта истовремено. Дакле, обе представе Берлина као Мегалополиса – и реалне и имагинарне – испреплетане су и паралелно живе два различита живота.

2. Нацрт културе града Берлина: Метрополис, Мегалополис, Некрополис

Прво Црњансково осликавања града Берлина јесте путем филмова[5]: наиме, указујући на филмове *Метрополис*, *Мегалополис* и *Симфонија*

[4] Ауторке ће се у будућем наставку истраживања детаљније бавити темом имагинарног које ће бити доведено у везу са ониричким, те сада ова веза неће бити експлицитније осветљена.

[5] Реч је о филмовима *Метрополис* (1927), *Мегалополис* (/) и *Симфонија великог града* (1927). Овај поступак у контексту *Омаме* није случајност, будући да двадесетовековна филмска индустрија у први план истиче монтажу као поступак. Монтажним сецирањем, слике Берлина се напоредо смењују као целовити кадрови-снимци чија је функција да испричају велику причу о граду Мегалополису. Анализа романа у контексту поменутих филмских репродукција превазилази оквире овог рада. Уочавање (и)материјалног домена Берлина у кадровима – Берлина имагинарног и реалног – основна је намера истраживања.

великог града (који почиње окретањем точкова воза који јури), Црњански упозорава Веруловића: „То је Берлин данас […] И ко данас испадне из тог воза, неће моћи више да га стигне" (Владушић 2021: 32). Дакле, судећи по првом утиску, какав је то Берлин? То је град-машина која својим убрзањем постаје животно опасна по оне који се брзини (живота/воза) не прилагођавају. Није случајност што Владушић на сам почетак ставља возну станицу у фокус јер је управо она један од кључних тачака историје Берлина, као и односа Берлина према историји, управо зато што је та станица споменик страдања Јевреја и других жртава Холокауста – страдања која ће обележити читав роман и директно нас упутити на мистериозни списак и име Гвендоци. Историја је услед технолошког убрзаног напретка бацила под точкове воза историју, кријӯћи се иза „благодети" проналазака и просперитета.

Када је реч о имагинарним и реалним сликама, треба узети у обзир појам политичког простора као „суперструктуре коју чине држава и њене институције и која је изнад свих других друштвених простора: изнад знања, технологија, рада и свих друштвених релација. Тако дефинисан, иако апстрактан, политички простор је апсолутан и делује као субјект" (Цветић 2011: 141). Овај појам битан је због тога што је политички простор једна од најдоминантнијих слика Владушићевог романа јер град јесте сам по себи тај простор који не оклева да нам непрестано такво лице и приказује.

Склонивши фокус са филмских наслова који уистину могу бити примењени на наратив *Омаме*, појмови *Метрополис* и *Мегалополис* сами по себи активирају нови слој тумачења. Реч је о студији *Култура градова* (2010) Луиса Мамфорда у којој су појмови *Метрополис* и *Мегалополис* део шестофазне схеме развоја града: *Еополис*, *Полис*, *Метрополис*, *Мегалополис*, *Тиранополис* и *Некрополис* (в. Мамфорд 2010: 322-331). Црњансково истицање како су Метрополис и Мегалополис „Берлин данас", изван филмских оквира, сугестивно оправдава Мамфордову (2010: 326) карактеризацију: *Метрополис* подразумева издвајање једног града-метрополе који има своје предности – остварена је трговина са удаљеним местима; пољопривреда постаје подређена производњи; странци, трговци и студенти насељавају метрополу; врши се централизовање администрације; започиње развој библиотеке и универзитета; ослобађа се културна енергија. Но, *Мегалополис* као наредна етапа града, почетак је пропасти: одликује га капиталистичка митологија (величина и моћ), власништво над инструментима производње и дистрибуције, физичко освајање и физичка доминација, морал постаје сировији, жеља за културом губи на снази (стандардизација културе), влада доба културе богаћења, тријумфује механизација, врши се експлоатација пролетеријата – другим речима, град постаје повод за отуђење. Но, како дефинисање Берлина

посредством перцепције јунака буде одмицало, Берлин ће попримити и облик некрополе, односно Мамфордовог *Некрополиса*, што доприноси трострукој карактеризацији Берлина.

Надовезујући се на Мамфорда, Владушић у студији *Црњански, Мегалополис* (2012) износи следеће становиште према ком Мегалополис није

> само велики град, како би гласио дословни превод ове грчке речи, већ је у питању простор који заснива један посебан тип идентитета који не може бити поистовећен са националним идентитетом, као и један посебан тип урбане свести који одређује однос између људи и према људима, однос према простору изван њега, према другом које није дефинисано кроз националну, већ кроз просторну разлику: у овом последњем се разоткрива моменат централности који Мегалополис поседује и који не сме да се превиди.
>
> (Владушић 2012: 23)

Важно је подвући да Владушићев Берлин као Мегалополис није само знак чиљења, нестанка градске свести (Владушић 2012: 23), већ је и знак ишчезавања најпре људске свести о времену и историјском, те се све базира на просторности. Механизација чини да се фокус премести са временског на стриктно просторни план, јер је у механизованим градовима спацијалност императив, односно одлика савршенства и непролазности. Међутим, Мегалополис је и знак ишчезавања свести о хуманитету, али и хуманитета као таквог. Апатија којом Берлинери и Берлинерке[6] одишу при сусрету са монструозностима које изнедрава берлински систем вредности и моћи, од Берлина твори слику немог града чији су житељи само бледи посматрачи-лутке, односно марионете великог механизма града. Као такви, грађани-лутке производи су града-фабрике који твори "вечне", али не и аутентичне ентитете, остављајући их све стопљене у отуђености.

3. Веруловићевске и црњанскијанске представе Берлина

3.1. Доживљај и динамика Берлина

Јунаци *Омаме* Берлин перципирају различито: док га Веруловић носталгично осећа целим телом и свим чулима, Црњансков доживљај Берлина не чини се монструозно апокалиптичан у оној мери у којој је Берлин такав у очима Веруловића. Стога, могуће је проговорити о удвојеним представама Берлина – имагинарној и реалној – које се преламају кроз свест Веруловића. Услед учесталих несаница, Веруловићева стварност прелама се са сновима и имагинацијом утичући на конституисање слике града и начин функционисања у социјалном животу. Такође, један од

[6] У раду се служимо овим намерним Владушићевим именовањем становника Берлина.

битних параметара за узрок настанка веруловићевских имагинација и рефлектовања на роман и слике Берлина, јесте и искуство рата које са собом носи и учитавање бројних кодова, трауматичних искустава која су испресецана са доживљајима Берлина. Тиме је град пропуштен кроз вишеструке призме са значајним преобликовањем. Веруловић представља артикулацију несвесног како на нивоу ониризма, тако и на нивоу имагинарног света који јесте читава нова димензија унутар романа. Кроз њега као субјекта пролама се онирички, имагинарни и реални свет, те су његова запажања и мисли, неодвојиви део тих светова и чине га вишеструко сложеним. Чест је помен светала у роману, што је заправо начин креирања имагинарног света, али и пропуштање веруловићевске свести кроз фиктивни свет који на стварност рефлектује сопствене жеље, трауме и страхове. Такође, у роману је као део имагинарног света уприсутњена и магла која скрива и онемогућава видљивост и реално сагледавање догађаја које се пред Веруловићем и Црњанским указују. Зато је Веруловићева перцепција Берлина веома сложена и проблематична: јунак више није сигуран када се тренуци сна преламају у његовој свести са фикцијом, а када са стварним доживљајем града. Веруловићевски осећајни свет преломљен је кроз свет берлинске раскоши и лажних идеала које раскринкава и заједно са Црњанским као егзилант живи другачији живот у односу на живот Берлинера и Берлинерки (или њихове тежње да тако живе). Самим тим, омогућено им је да сагледају слику Берлина као ону која је реална и да у њу утискују свој ритам живота за којим су толико носталгични. „Брзи темпо живота, индустријализација и модернизације појачао је чежњу људи за споријим ритмовима прошлости, континуитетом, социјалном кохезијом и традицијом" (Бојм 2005: 50). Спорији ритам, обраћање пажње на прошлост и континуитет јесу недостаци Берлина, али су истовремено и извор чежње јунака. Сви описи улица, кафеа и разних других објеката представљају својеврстан покушај да се сећање на прошлост, а самим тим и сачувано наслеђе града изнова пронађу, но димензија заборавности и поништавања прошлости је све већа. Берлинери немају осећај за историју и прошлост уопште, већ живе брзи ритам механизованог света који немилосрдно прождире све оне који се том механизму одупиру. Перспектива из које се Црњански и Веруловић сагледавају као носталгичари и имигранти још један је начин креирања имагинације, зато што се у њу учитавају, траже и прижељкују кодови који апсолутно надопуњују жељу носталгије за историјом, прошлошћу и животом пре имиграције.

Гледајући географски, јунаци ће просторно осетити чари све четири стране Берлина – источну, западну, јужну и северну и уједно нас провести кроз политички простор града. Главни разлог широкоспектарног трагања кроз Берлин, односно истраживања Берлина, јесте потрага за несталим

радником. На попришту наративног, могуће је пратити динамичну мапу њихових кретања: осим *Романишес кафеа*, посећују италијански ресторан *Аида* у близини хотела *Еден*, затим одлазе у гостионицу *Код орла*. Нешто касније, посећују Александерплац. Занимљиво је да берлински ресторани осим обедне, имају и функцију развратног забављања – неки од њих су ресторани *Чарда* на Ку'даму, *Himmel und Hölle* као и биртија *Албертов подрум*. Осим посета гробљу, даље кретање јунака одводи читаоце у денсинг бар *Какаду*, бар са играчицама, америчанским оркестром и кавезима са какаду папагајима. Бројна репрезентативна места попут насеља *Под липом*, Фридрихове и Путкамерове улице, Хераманплаца смењиваће се у роману уз наративне осврте на ресторан *Меланхолија*, џиновску робну кућу *Карштат*, Музејско острво (Музеј савремене уметности) и звучне кабарее: кабаре *Безимених* у Монбижу и кабаре *Родино гнездо*. Топонимија коју је Владушић представио у роману служи што уверљивијем осликавању Берлина, али, приметићемо, на просторном плану. Град топографијом сакрива причу о историји и дешавањима овог града. Зато су Црњанскови и Веруловићеви увиди у Берлин вишеструко корисни: служе да проговоре о историјском и догађајном као потиснутим и маргинализованим местима, употпуњујући тако слику Берлина. Јунаци такође треба да разоткрију оно што је Светлана Бојм (2005: 69) назвала *хибридном традицијом нечисте модерности*. То би подразумевало да у потрази за новим језиком као језиком модерности себи могу дозволити отуђење, а политичка уверења варирају од утопијских, преко дистопијских, па до анархистичких уверења непрестано подривајући здраворазумска уверења друштва (уп. Бојм 2005: 69). Црњански и Веруловић показују живот Берлина из његове суштине, сагледавајући све аспекте живота друштва и односа према историји, грађевинама и свему што берлински живот сачињава. Живот Берлинаца јесте једна крајње утопистичка слика, друштво истомишљеника који убрзано живе и раде; такав живот је за њих испуњавајући. Апатичност и незаинтересованост за све што одступа од стандарда не гони их да се запитају над било чиме, већ друштво слепо верује идеалима који су представљени као такви. Друштво, као што можемо запазити, поседује развијену „културну интимност" која нераскидиво повезује сваку своју карику. Културна интимност подразумева скуп неписаних правила која се поштују, као и поседовање заједничких образаца сећања, стереотипа, али и осећање заједништва (уп. Herzfeld 2005: 2). Културни интимистички код унутар кога се крећу обезбеђује Берлинерима осећај припадности унутар друштва и културе, даје им сигурност да то што чине за земљу у којој живе нипошто није лишено сврхе, већ да су сви део једног великог механизма.

Као што се може видети из приложеног, главни фокус у доживљају Берлина стављен је на стални покрет у граду – реч је о динамици кретања улицама, квартовима и трамвајима, уз посећивање ресторана, подрума,

кабареа, где се упознавање са људима заснива на покушају проницања у животе и мисли, на дефинисање људских (без)вредности. Први утисак о слици Берлина Слободана Владушића одговара утиску какав је Берлин оставио на Валтера Бенјамина: „Берлин је пуст град. Људи и групе које се крећу његовим улицама окружени су самоћом. Берлински луксуз изгледа неизрецив" (Бенјамин 2018: 28). Међутим, град као такав има и своје наличје, своје невидљиво функционисање: „све још увек тече невидљиво за голо људско око" (Владушић 2021: 19). Град има своје топографско лице, али има и историјско наличје које је за око Берлинера и Берлинерки невидљиво и скрајнуто. Тиме скривене приче, попут ове о „фабрици органа", настоје да остану неоткривене, прећутане.

3.2. Берлин као друштвена џунгла

Након првог сусрета са Црњанским и Берлином, Веруловић се среће и са елитом Вајмарске Немачке. Посматрано берлинско високо друштво наликује на животињско царство: „предузетнички лавови и политички тигрови, новинарске хијене, адвокатски шакали, шимпанзе и орангутани са берзе, дивље мачке у дебелом крзну, које певају шлагере у кабареима и снимају филмове" (Владушић 2021: 15, 16). Иронично, за Веруловића берлинска елита само је џунгла у малом, у коме су сви крволочне и прождрљиве мачке. Берлин двадесетог века јесте град супротстављених слика које укључују космополитски Велштат, с једне, и немачку престоницу за време нацистичког режима, с друге стране (уп. Бојм 2005: 271). Тако очекујемо различите, чак и немогуће спојеве који се у овом граду могу пронаћи, Берлин као мултинационални град отворен је за странце, емигранте, па и различите културе. Берлин је, од једне велике, наизглед уређене престонице, постао мегалополис који врви од мноштва свега, али заправо тим мноштвом жели да сакрије празнину, недостатке које модернизација и механизација са собом носе како би наметнута идеја о идеалном друштву могла опстати.

И поред сигурности у виду водича, Црњанског, који град познаје, први сусрет Веруловића са Берлином не одаје утисак поверења – оно шта види, одбојно је, непрепознатљиво, неразумљиво, чудовишно, чак и веома узнемирујуће и онеспокојавајуће, што ће касније произвести и друге имагинативне слике ужаса и реминисцираће на догађаје из Веруловићеве прошлости. Тај осећај који М. Цветић назива *Das Unheimliche* представља изненадни порив за преиспитивањем сопства проузрокованог немиром о томе шта је у власништву сопства, а шта других људи, шта је део личног, приватног власништва, а шта јавног (уп. Цветић 2011: 60). Отуд се јавља жеља за повратком у луцидност сна, у период пре „отварања имена Гвендоци", али и жеља да се Берлину препусти *сам*, да се изолује: „Ускоро сам се био отргао са повоца Црњанског и почео сам да крстарим Берлином

сам. Желео сам да живим као у бајци, у оној измаглици која подсећа на сан, када време стоји, а догађаји долазе један за другим, као трамваји. Без краја и последица" (Владушић 2021: 16). Међутим, оно шта види на берлинским улицама не наликује бајкама: човек се баца под точкове трамваја, раскомадано тело развлачи се дуж шина док људи апатично посматрају. Оно што Веруловић перципира као маргинална личност помаже му да схвати право лице Берлина, да разоткрије маску савршености под којом се Берлин скрива. „У Берлину напоредо постоје рушевине и градилиште, а археолошка ископавања такмиче се с виртуелним реконструкцијама будућности" (Бојм 2005: 273). Ово је само једна од тачака сустицања два различита лица Берлина: оног прикривеног традицијског и модерног мегалополиса који апатично посматра догађаје око себе. Традицијски Берлин подсећа на страдања која су се догодила и алудира на страдања која тек треба да се догоде као историјску подлогу која ће заувек бити жиг Немачке, неизбрисиво утиснути подсетник на стравичне злочине које модерни Берлин зидањем нових зграда нипошто не може уклонити јер су трагови и реминисценције на тај догађај трајно видљиви. Људи покушавају да избришу везе које је Холокауст имао са Берлином, али та веза са прошлошћу представља основу за разумевање новог Берлина (уп. Libeskind 2004: 93). Све ово, по речима С. Бојм (2005: 275), представља ритам различитих времена мање хомогених, али сложених од старомодних и футуристичких мелодија, ревизија националног и урбаног идентитета која тек предстоји.

3.3. *Berliner Luft*

Ваздух у Берлину део је реалне слике коју виде само имигранти. Он подсећа на пропадљивост, на рушевине модерног града, па и, како истиче Бојм (2005: 142), на „скорашњу прошлост градова обележену насиљем, указујући на истовремено постојање различитих димензија и историјских епоха у граду". Берлински ваздух начинио је Веруловића хиперсензитивним, те он спознаје различите димензије и епохе унутар града: Берлин осећа у слојевима који укључују и доживљаје својих сународника и Берлинаца, док је визуализација простора, дескрипција људи и осећање града заснована на истанчаном чулу мириса:

> Све је имало цену осим чувеног берлинског ваздуха. Берлинерке су тај ваздух звале *Berliner Luft*. Све су ми једнако причале да је отрован и да је крив за све. [...] Ја сам га удисао, тај ваздух, заједно са њима, и било ми је свеједно, јер сам тада већ трулио, само невидљиво и тихо.
>
> (Владушић 2021: 16)

Због смрдљивог *Berliner Luft*-а, Веруловића Берлин подсећа на канализацију. У ваздуху се стално осећа несношљив воњ, те било да шета

градским улицама или је у трамвају, ресторану, мирис труљења, мемле и буђи прва је асоцијација Веруловића на Берлин. Чак и посета лекарској ординацији Макса де Грота у циљу истраге, а који је у сиромашној забити Берлина лечио радничку класу и сиромашне, у фокус доводи несношљиви смрад – али смрад који су сами пацијенти.

Мириси, звуци, слике као делови осталих чулних сензација утичу на креирање имагинарног света и Веруловић започиње своје путовање имагинарним светом који се паралелно одвија са путовањем са Црњанским. Корелација ваздуха, мириса и (унутрашњег) труљења призива у свест помисао како је град из корена труо, нагризен механизацијом, а да су људи само стопљена и механизована радна снага задужена за масовну производњу и пропагирање идеологије Немачке. На овом месту се указују симптоми идеалног Берлина, чија се представа о савршености полако распада пред Веруловићевим очима, а коју је Црњански већ давно разоткрио приликом боравка у Берлину. Са друге стране, Веруловић, као давно затровани и изнутра нагрижени јунак, сада показује равнодушност пред свим тим призорима, јер човек са искуством рата у искуству има и смрад и трулежност тела људи. Њему се Берлин сада раскрива (или је то из њега проговорило искуство рата) као град лешева, живих мртваца које Берлин умртвљује својом идеологијом:

> Бучни, равнодушни Берлин, град посла и метропола бизниса, поред тога и више, ретко мање од неких других, од тих места и тренутака који имају сведоке мртвих, разоткрива се као пун мртваца, опскурно упозорење на те тренутке, места, можда и више од било чега упућује на успомене из детињства квалитет који их чини пролазним и тако примамљиво изнурујућим као полу-заборављени снови.
>
> (Бенјамин 1979: 316)

Све ово сачињава оквир једног дела слика о овом граду, део једног великог берлинског мозаика, при чему сваки део има подједнаку важност, колико год се у одређеном тренутку у роману чинио неважним. Чулне слике које се везују за Веруловића јесу део имагинарног доживљаја града који најчешће раскривају дубоко прећутане тајне које се тичу Првог светског рата. Оно што треба имати на уму, када је реч о имагинарним сликама, јесте чињеница да имагинарних слика има исто колико и реалних представа Берлина, као и да је једне слике немогуће одвојити од других. Такође, имагинарне слике налазе се у сржи реалних слика, што подразумева да се унутар сваке реалне слике о Берлину налазе идеали као својеврсна идеологија – имагинарна слика коју треба одржати. „Прошлост је овде похрањена у својој непоправљивој празнини" (Бојм 2005: 295), а управо то треба сакрити, што се веома вешто и чини, али је Владушић

такође и наговестио крах ове слике и најавио Други светски рат као победу празнине.

Нестанак Србина покренуће питање нормалности нестајања, ишчезавања многих у великом граду. У Берлину, учестали нестанци људи јесу *нормална* ствар и то је нешто се *дешава* без питања и говора јер „ако неко у Берлину нестане, иза њега не остаје празнина. Ту је већ неко други, да заузме празно место" (Владушић 2021: 244). Иза маргиналних личности не остаје празнина, јер радну снагу замењује нова радна снага и ланац експлоатисања се наставља. Берлин у том смислу попуњава празнину, али, с друге стране, она остаје непопуњена из визуре маргиналног човека који има свест о недостатку, о немогућности да се празнина попуни. У том смислу, може се говорити о Веруловићевим имагинарним представама које попуњавају, односно обзнањују празнине Берлина. Међутим, Веруловићева апокалиптична идеја јесте да све треба да нестане, никакав траг да не остане. Попут зграда. Зграде у Берлину нестају као људи – довољно је да трају и служе три, четири деценије, потом се руше и гради се нешто друго. Када се људи навикну на њих и престану да их примећују, они нестају – и људи и зграде – јер, то је Берлин – град могућности и непрестане градње као својеврсног брисања трагова историје и потпуне апатије према историјском као делу традицијског наслеђа. Другим речима, брисање историје и трагова историје, све мора бити у служби императива савршеног и идеалног света, та слика не сме бити нарушена, што самим тим значи да је опстанак Берлина детерминисан очувањем имагинарних слика које су Берлинцима представљене као такве.

3.4. Исток, запад, север и југ Берлина

Када говоримо о географији Берлина, мапа града вишеструко је испресецана разним путањама и самеравањима града. Географија овог града умногоме зависи од положаја појединца који је сагледава. Владушић је приказао Берлин са имигрантског, егзилантског аспекта и приказан као такав осликава многе слепе, споредне и мрачне улице, где становник овог града нипошто не залази. И баш зато, ове слике су вишеструко корисне јер раскривају град какав се не би могао разоткрити сам по себи. „Имигрантски Берлин опстаје у украденом ваздуху и недозвољеним просторима, у невидљивим духовима и замишљеним мапама раширеним над градом. Тај други Берлин састоји се од тајних уличица, подрума, раскрсница" (Бојм 2005: 317). Имигранти попут Црњанског и Веруловића носталгични су за прошлошћу, за историјом, док осамдесетих и деведесетих година имигрантски доживљај Берлина више неће бити исти. Оно за чиме они чезну јесте *domus*, као место где борави породица – дом, али проблем настаје што се они налазе у сасвим другачијем концепту живљења који укључује град, хибридизацију мегалополисног живота са концептом

дома, породичног начина живота (уп. Leach 1998: 6). Зов домуса и регионализам деле понешто од носталгије за изгубљену традицију – изгубљени рај који је отеловљење у другим савременим покушајима да се прошлост поново освоји (уп. Leach 1998: 10). Истанчани познавалац људских нарави и скривених, тамних страна Берлина[7], Црњански прича Веруловићу о истоку града, око Александерплаца, и северу, око Шлеске железничке станице, који су резервисани за ниже друштвене сталеже. Мегалополис или „почетак пропасти" (Мамфорд 2010: 328) подразумева доминацију капиталистичке митологије која је усредсређена на величину и моћ, док је у први план истакнуто стицање богатства и приказивање раскоши. Новац је Берлину имао магичну моћ (уп. Владушић 2021: 16), али почетак пропасти у сваком смислу најпре је видљив у нижим друштвеним сталежима где живе:

> радници и сецикесе, проститутке, крчмари, ситни препродавци, муљатори, сав онај свет који није имао довољно развијену свест за реалност. За Wirklichkeitssinn, Берлинска полиција, Schutzpolitzei, или кратко schupo, држи те крајеве Берлина, преко дана, сигурним за кретање, али већ у сумрак, у дерњави пијанаца и врисци жена, догоди се и неки пуцањ из револвера. А некада се добије нож у трбух или комад разбијене флаше по глави.
>
> (Владушић 2021: 38)

Полиција, која би требало да је лице правде, заправо је параван за скривање информација, те представља врсту филтера кроз који се пропуштају догађаји у граду. Другим речима, управљајући и манипулишући оним што се унутар града догађа, полиција је оличење моћи Берлина – тај град има апсолутну контролу над свиме што се дешава и будним оком мотри на сваки сегмент живота и постојања својих становника. Не пружајући ни заштиту ни безбедност, полиција контролише потенцијалне претње које би могле нарушити идеалну берлинску слику.

Са друге стране, положај радничке класе у Берлину је миноран. Радници различитих националности пребивају у најсиромашнијим деловима Берлина, послови се стално мењају – што из жеље, што из морања. Напуштање града је нормално, али се ипак, сви који оду, враћају, будући да је све условљено новцем који човека котира у друштву. Приликом истраге,

[7] У *Омами*, Црњански је врстан познавалац политичке сцене у Немачкој, те су, уз говор о немачким политичким коалицијама, дискретно дати и наговештаји надолазећег Другог светског рата. Говорећи о „забрани" рата, Црњански раскринкава илузију да рата више неће бити зато што Немачка наставља и даље да производи оружје. Наиме, Црњански ће рећи „Не видите да ће Немачка следећи рат водити другачије него што је водила претходни" (Владушић 2021: 99), што се може разумети и као алузија на будуће гасне коморе, истребљења и расистичке прогоне.

Црњански и Веруловић наићи ће на Чеха који има потешкоће са срицањем немачког – извињава се јер никада нико од њега у Берлину није тражио да говори, већ само да ћути и ради, за то су га плаћали (уп. Владушић 2021: 84). Посматрање радника у једном од локала који су обилазили у потрази за несталим Србином навешће Веруловића на закључак: „Био је један од оних људи који овде, у Берлину, живе без биографије, а умиру без смртовнице" (Владушић 2021: 133). Истина је поразнија, будући да су сви нестали у *Институту за контролу рађања*, односно у жутој кући где је вршено масакрирање људских тела и препродаја органа, сви остају без биографије и без смртовнице. То само сведочи о њиховим маргиналним, безначајним животима, о томе да градом увелико влада једна велика биомаса – људи су стопљени, те човек као индивидуа ништа не значи, његова важност темељи се на радној снази.

Представа северног сиромашног дела Берлина слика је разореног града где се просјаци, богаљи, проститутке и макрои стапају у разуларену гомилу, где несносну буку производе трамваји, те џиновске машине испод којих камење и људске кости пуцају. Тела Берлина распадају се и труле. Елем, сиромашни део Берлина реална је слика града који се опоравља од рата, а не крије се иза маске савршености потискујући и бришући историју. Берлинске улице пуне су стврднутих коњских балега, људске и коњске фекалије простиру се дуж улица док се из оронулих зграда са набораним фасадама чује гунгула сиротињског света: „сиве фасаде упрљане наталоженим наслагама смога прикривају огромну беду и сиромаштво нагурано у те шкатуљасте собичке" (Владушић 2021: 226). Ровови се отварају по улицама, где несрећни коњ упада, међутим људи су апатични – не реагују: „Лица окупљених као да су од воска" (Владушић 2021: 36).

Након сиромашнијих предела, чини се прелаз ка богатијем и луксузнијем Берлину. Веруловић посећује западне берлинске квартове уверивши се да друштвена имућност диктира начин живота у Берлину. Прелазни простор од истока ка западу, простор између Александарплаца и Бранденбуршке капије загушени је део града: бука сирена, колона трамваја и аутомобила који су милели и кочили, маса пешака који су у диму и смогу, без страха, прелазили пут (уп. Владушић 2021: 51). Доспевши у луксузнији део града, Веруловић примећује да су се у шумским пределима Груневалда „скривале простране виле у којима се мрестио богат свет: берзански чаробњаци, индустријалци и велетрговци, глумци и глумице, адвокати, лекари, власници клиника" (Исто: 52). Шумски предели представљају имагинарни део Берлина, управо зато што подсећају на бајковите пределе са фантастичним створењима, као иронизацијом како би привид што више дошао до изражаја. Оно што је кључно да Владушић иронизацијом жели да уклони вео имагинарног који је обавијен око града.

Дакле, ово је још једна од илузија која је унутар друштва присутна, чак и дубоко укорењена, али и апсолутно одржива, што је случај и са свим осталим имагинарним сликама које Белинери имају о граду.

Црњанскова визија богаташког дела Берлина не тежи идеализацији – за Црњанског, богаташи су „прочитани":

> Зар нисте видели оне виле на западу, увучене у Груневалд? Ти људи више воле да на травњаку поред својих вила виде веверице него друге људе. А када бораве у граду, онда су на врховима оних берлинских кула које цепају небо и облаке. Да ли сте некада замишљали те људе, директоре *Simensa*, *IG Farbena*, *Vestaga*, *Dajmler Benca*, како стоје поред огромних прозора, високо горе, и посматрају берлинске улице и људе како миле по њима и како не могу да се отму једном утиску који их неодољиво прожима: то доле нису људи, Немци, као и они, већ неки мрави које могу да угазе ђоном ципела и да се ништа не догоди. Сви који могу да оду из Берлина, ти оду: или се настане поред њега, или се попну изнад њега.
>
> (Владушић 2021: 284)

Дакле, богаташи имају моћ да без речи униште један народ-мравињак само зато што су у таквој позицији. Црњански ваљано уочава ту чудовишну прождрљивост овога града где је све осуђено на нестајање маргинализованих групација. Но, ово нестајање уочљиво је само људима који Берлин као прождрљиви град посматрају са стране, као имигранти. Наведени цитат сведочи о томе да богаташки део Берлина има и нешто другачију перцепцију: то је део који је одвојен од механизације и на неки начин одсечен од града и догађајности. Али, тај богаташки свет сведочи о мржњи према обичним људима, где гледајући их са висине, како гмижу, попут мрава, уживају у њиховој безначајности. У Берлину влада презир и неопходно истицање разлика: „Берлин је био такав град; само су небеса била иста за све. А како се поглед спуштао ниже, могао је да види само разлике. И ништа друго. Само разлике" (Владушић 2021: 105).

Дакле, Берлин има своју богаташку оазу, али и унутар себе мини-градове какав је *Kietz* – легло разврата, проститутки и жигола[8]. Веруловић познаје *Kietz*, то је издвојени развратни мини-град који је есенцијални део вишемилионског Берлина (уп. Владушић 2021: 63): *Kietz* има свој језик и правосуђе, своје поимање части, породице, пријатељства, своју економију, чак и своје новине (*Стуб срама*). Ти такозвани мали градови увучени су „у мрежу мегалополиса: они имитирају његове пороке, чак падају ниже јер немају установе за високо образовање нити културу" (Мамфорд 2010: 329).

[8] У Мегалополису „осећај за морал постаје све сировији, тако жеља за културом губи на снази" (Мамфорд 2010: 328).

Упознавање града које је до сада било ограничено на исток и запад Берлина, премешта се ка северу и југу. Јунак *Омаме* посећује део Берлина који се зове *Под липом*, где се налази дугачка Фридрихова улица која везује север и југ града. Наиме, тек су север и југ града различити као небо и земља: север града је прљав, запуштен, са јефтиним борделима, док су на југу ницали луксузни хотели: „као преврнута рукавица, све што је било споља, сада је остало изнутра, а улица је поносно носила своје грандиозно име Фридрих" (Владушић 2021: 193). Доспевши до Херманплаца, Црњански и Веруловић посећују ресторан *Меланхолија*, који се налазио на највишем спрату леве куле џиновске робне куће *Карштат*. Возикањем покретним степеницама, Веруловић по први примећује лица људи имају физиономију – људи су се једни другима осмехивали братски и сестрински. Тржишна експлоатација, робне марке и упразно трошење новца стварају илузорно срећне људе. Перверзне представе, блуд и алкохол у развратним кабареима једино је шта чини људе насмејаним. Таква је (погубна) моћ једног Мегалополиса.

Одлазак на крајњи исток Берлина, тамо где град престаје, Веруловића доводи до сасвим другачијег расположења. Морало се ићи превозом и пешице:

> Током пешачења, гледао сам како се око мене умножавају знаци тихог уништења, а моја нехајност, са којом сам кренуо на овај пут [потрага за проститутком Далилом зарад више информација о лекару који је лечио раднике насилно одведене у Рурску област, прим. аут], полако се преображавала у муклу депресију. Почео сам да осећам снажну носталгију за Берлином, па чак и за оним његовим сиротињским крајем где се Макс де Грот био утаборио са својом ординацијом.
>
> (Владушић 2021: 283)

За каквим Берлином Веруловић осећа носталгију? Управо за оним имагинарним, првобитним Берлином какав је доживео и какав му је у сећању остао као први утисак. То је идеализовани Берлин прекривен маскама савршености – Берлин који је (био) очаравајућ и заводљив за све његове посетиоце. Све те првобитне слике и представе утицале су на Веруловићеву перцепцију и тренутно заслепљење услед кога је идеализовао чак и оне догађаје који су се пред њим разоткривали у правом светлу. Након што се отргао од лажних визија, започиње да очитава/учитава кодове пропадања и распадања у Берлин, што у ствари и јесте реалност послератног Берлина. Имагинативни склоп мисли и запажања проузроковао је други низ слика које најављују будуће догађаје, што представља један од механизама рада имагинације, али и чини да се контекст битно прошири на друге слике.

3.5. Веруловићевска имагинација

Пролог отвара једно велико и важно поглавље о свету снова и имагинација који су велика тема Владушићевог романа. Битан део имагинација града јесу небо и ваздух као манифестације унутрашњих стања и размишљања јунака које се рефлектују на слике о којима се приповеда. На основу сличности слика са имагинацијом могуће је остварити везу подударности ова два појма, између којих увек постоји нека веза, с тим што имагинација не мора сваки пут бити сврсисходна (уп. Шутић 1978: 11). Међутим, у роману имагинација има своју функцију јер увек води ка конструисању слика које отварају неко размишљање или уводе и најављују друге слике које су саме по својој природи конкретне, зато што се везују за симболе, мотиве сна, сањарења (уп. Старобински 1965: 88). Ваздух је ту да посведочи унутрашње труљење, пропадање, нагриженост града изнутра, па и духовно сиромаштво које се уочава тек на периферији града јер се од раскоши и обиља свега унутар града трулеж као недостатак прикрива. Небо има утицаја при креирању носталгичних имагинација које алудирају на даљину дома. И не само носталгичних, већ и меланхоличних као оних који подразумевају склад и континуитет сањарског бића које је повезано са својом прошлошћу (уп. Башлар 1982: 154): „Појаве се лети и неки свилени чадори, палме, али све је то само омама људских очију, фатаморгана ваздуха и облака. Небо се после, опет, спусти на ту празну земљу као плава завеса" (Владушић 2021: 354). Слике неба су највећим делом црњанскијанска имагинација, његова размишљања и доживљаји Берлина везани су за проматрање неба, за тежњу ка издизању из реалности у каквој се налази јер осећа празнину, присуство привида не могу сакрити одсуство какво он запажа. Небо такође служи да прекрије одсуство једних привида и да створи други – онај који чува идеалну слику града, подстиче на мисли о томе да је реалност у којој се живи баш таква каквом је они доживљавају. Периферија града разоткрива једну нову перспективу, а самим тим је и доживљај неба другачији у односу на централни део Берлина у коме се плаво, прозрачно небо ни не види, већ је све окупано сивилом. Исто тако, у ониричком и имагинативном склопу јунака смештена је жеља за идеалним животом и на тај начин у роман је уведена читава једна веруловићевска реалност која тече паралелно са реалношћу романа. „Желео сам да живим као у бајци, у оној измаглици која подсећа на сан, када време стоји, а догађаји долазе један за другим, као трамваји. Без краја и последица" (Владушић 2021: 16). Ово наговештава проблематичност погледа јунака: снови, халуцинације, омаме, трауме, несаница мешају се са размишљањима и погледима јунака, као и са утисцима реалног света јунака. Траума представља психичке отврдлине које су сконцентрисане око неког догађаја а које имагинација и ониризам треба да умире, а сањар треба у својим сновима пронађе

смираја (уп. Башлар 1982: 155). Пошто се код Веруловића назиру само немир, свест о ништавилу, визије око трауматичног догађаја само су још више сконцентрисане и јунак не налази смираја, већ се непрестано креће унутар своје колотечине која га нагриза све више. Међутим, и Црњански се такође може окарактерисати као проблематични јунак управо због учитавања снова, слика, сећања самим тим и лажних, па и померених сећања која никада нису ни постојала у реалности као местима жеље за постојањем тих сећања, значења и представа које је прижељкивао да пронађе:

> Време пролази и поглед у тој компактној маси зеленог почиње да открива и друге боје. То су боје непознатих, ситних цветова, од којих сам једино могао да препознам бели крин. Док их гледам, подсећају ме ти бели, гробарски цветови на сплавове бродоломника који плутају по зеленом мору, са белим заставама.
>
> (Владушић 2021: 55)

Представљена слика само је још једна од манифестација рада имагинације, при чему не уочавамо само учитавање слика, већ и учитавање и давање извесних значења тим сликама. Такође, битна ствар у вези са имагинацијом јесте да се низ слика, као и асоцијативни низ које оне производе непрекидно одвија, разгранава током читавог романа, те је имагинација читав један изграђени свет за себе који постоји независно од реалног света:

> То је несаница: почетак одвајања свести од тела, плутање, њено лебдење над прошлим данима, који подсећају на ледену плочу. Све оно што је некада било и оно што је сада, налази се у истој равни. Прошлост и садашњост се прожимају. Ту, у тој црној рупи, налази се нешто што није заборављено, али не може бити дозвано сећањем. То је сан. То је траума.
>
> (Владушић 2021: 72)

Међутим, није ониризам увек позитивно конотиран, треба у обзир узети кошмаре, па и несаницу изазвану трауматичним искуствима, догађајима и онеспокојавајућим стварима субјекта који покушава да утоне у сан. Несаница, као и омама, често су присутне у животу јунака као тачке у којима се прошлост и садашњост сједињују, при чему долази до мешања тих слика, те је немогуће разлучити шта је део прошлости, а шта део садашњости. Међутим, постоји известан раскорак између два времена, те се јављају црне рупе као одсуство сећања и свести о пређашње проживљеним тренуцима услед мешања времена. Те рупе су места трауме, изостанка, недостатка сећања и могу се надоместити само лажним, уметнутим сећањима:

> Међутим, сећање на оно што се никада није догодило не може никада да постане прошлост. Та успомена, на догађај који се није збио, остаје, заувек, изван времена, као нека вечна садашњост, као неко постојано сунце, које никада не залази већ остаје ту, поре нас, са нама, заувек.
>
> (Владушић 2021: 188)

Лажна сећања, лажне успомене су у имагинативном свету подједнако валидне колико и сећања која припадају реалном свету, уграђујући се и тражећи места за себе унутар стварних успомена и изазивајући подједнако носталгију, можда још живље него она стварна. Стварање лажних успомена такође је веома проблематично у веруловићевском свету, зато што подједнако добро помаже јунаку да се уклони из стварног света јер у доброј мери нивелише границе стварног и имагинарног света Берлина:

> А ми смо трчали, по ивицама прокопаних канала, газили смо преко дашчаних мостова [...] и одједном сам се нашао *тамо* горе, на Кајмакчалану где смо јуришали за нашим официрима који су то били и без еполета. И мислио сам: устајеш из заклона и крећеш ка непријатељским цевима које су уперене у тебе без страха, дрхтања, кајања, без мржње, као да је то нека игра, сеоско коло, и знаш да су очи свих упрте у тебе, јер само од тебе зависи да ли ће се јуриш сломити на првом кораку или ће се претворити у налет, бујицу, екстазу коју ништа не може зауставити.
>
> (Владушић 2021: 226)

Једна слика Берлина довољна је да подстакне Веруловићеву имагинацију, па и реминисценцију на учешће у рату, на Кајмакчалану, те да се улице претворе у ровове, а Црњански и он у учеснике у рату са војном тактиком и читав град претворио се у поприште борбе, у сећање које је потпуно преузело превласт над реалношћу града и романа. Фантазије изазване услед несанице, нејасна, магловита сећања, снови, па и лажна сећања су последице свести која је нагрижена, померена и веома проблематична за јунака који више није у стању да раздвоји слике и да са сигурношћу означи један од многих светова као оног који је део стварносног света. Та несигурност је толико велика да има утисак да би читав свет нестао ако би се само пуцнуло прстима. Она се очитује на свим нивоима и прожима се кроз читав роман који је захваћен омамом, измаглицом, измешаним или лажним сећањима, догађајима о којима нико са сигурношћу не може проговорити; лелујава, оничка стања инфицирала су читав роман и инкорпорирале су се као потпуно равноправне слике, те је до краја романа присутна сумња јер су се све слике са почетка драстично измениле и дестабилизовале: „Несигурне спискове, несигурне трагове, несигурна имена, јер ниједно сведочанство није тачно сведочанство, али баш зато и јесте сведочанство: јер машта чува трагове

сећања, као што лед чува мртво тело од распадања" (Владушић 2021: 376). У једном граду, његовој буци и вреви, са приказима свих могућих сензација, помешана су и сећања, носталгија, машта, те ништа више није стабилно и сигурно јер је Берлин једна велика синтеза националности, различитих карактера, обичаја и поимања традиције, историје, што утиче да разнолике доживљаје и перцепције града. То, даље, намеће сумњу у све пређашње описане и испричоведане догађаје, те тако и у читаоцима изазива исти ефекат. Имагинарне слике подвостручавају уочене призоре и догађаје, па и мултиплицирају, те од једне представе настају веома често и супротна поимања и доживљаји који постоје сваки за себе. Сваки предмет овог романа о коме је Веруловић приповедао, има и свој имагинативни потенцијал зато што су у питању померена перцепција, као и свест субјекта који опажа. Имагинарни Берлин је управо то: скуп доживљаја, размишљања, маште, снова, сензација преломљених кроз веруловићевску свест који је истовремено и приповедачки субјект од кључног значаја за роман. Али, тај Берлин, како га Веруловић види, често се размимоилази од онога како га Берлинери и Берлинерке сагледавају и поимају што ствара две слике града које су у потпуности опозитне.

3.6. Људи-мрље

Није случајно истакнуто како су приликом посете џиновске робне куће *Карштат* лица људи које Веруловић примећује лица са физиономијом. Разлог томе је управо специфично виђење људи и њихових лица у *Омами* – лица су безобличне мрље:

> И док се при таквој брзини аутомобила још увек могао препознати простор, лица мушкараца, жена и деце на травњацима, теренима и по обалама језера, нису се више могла разазнати: сви су се претворили у мрље које су промицале поред нас као избрисани знакови.
>
> (Владушић 2021: 52)

Та лица која је раније сагледавао и која су му могла бити блиска, сада су тако далека, јер ступајући у односе са другим објектима и субјектима, пређашњи доживљај блискости се изменио и претворио људе у непрепознатљиве, чак и чудовишне објекте. Другим речима, становници Берлина за Веруловића су воштане фигуре без изражених црта лица и фацијалне експресије – фигуре чија су лица само мрље које се преливају. Мрље су такође и вид имагинарних представа које се мешају са реалним представама о граду – сведоци одсутности, празнине, трулежи која нагриза све, укључујући и идеализоване представе града. Сличног су изгледа и људи у саобраћају: жена са буцмастим дететом, прођелави мушкарац у платненом капуту који мумла песму, радници, – Берлинери и Берлинерке

имају „стакласте" воштане погледе које није могуће описати: „Покушавам, као неки писац, да све то опишем, у себи, али речи цуре, као она пљувачка. Ништа се не задржава у мени. Људи излазе из трамваја, без гласа; неко ће се померити на место које остаје празно, нови људи улазе, тихо, без речи. И то је Берлин" (Владушић 2021: 81). Због воштане прозирности, стакластог погледа и свеопште апатије Берлинера и Берлинерки, Веруловић исказује одбојност према таквим профилима: „Ја сам их, међутим, стрељао погледом као злочинац" (Владушић 2021: 193). Оваква имагинарна представа Веруловића као злочинца заправо је врста отпора који пружа, то је вид борбе и аутентичности коју жели да сачува будући да уочава стопљеност људи у велику биомасу обезличености.

Нема смеха ни осмеха у Берлину, цинично се смеје само стари слепац – само онај који берлински живот не види својим очима. Људи су апатични, равнодушни и отуђени: „Град који је био повод за удруживање људи, стециште културних дешавања, постаје повод за отуђење и све већа претња правој култури" (Мамфорд 2010: 329). Град јесте повод за удруживање људи, али у смислу њиховог обезличавања. То јесте град културе, али је пре тога град културне индустрије која управља људима (пропагира одређену идеологију) и под маском културе и аутентичности ту аутентичност поништава омасовљењем и стопљеношћу. То је све део политичке херменеутике која у извесном смислу ствара илузију о слободи, срећи, успешности у раду и просперитету, а заправо је слика посве другачија: град прикрива стагнацију, врши репресију над њима (уп. Jameson 1974: 84). Да је тако, јасно је из Веруловићевог примера. Међу Немцима и непознатим лицима, док изговара своје име „Милош Веруловић" – помишља да „оно припада другом човеку. Некоме кога више нема. То ми се никада раније није догодило" (Владушић 2021: 57). Проблематични однос према сопственој личности наставиће се у роману. Након сексуалног односа са непознатом женом, Веруловић ће рећи: „Али оно што сам видео у огледалу, то нисам био ја. То је било неко чудовиште, поспано, запишано, уништено. Тужно" (Владушић 2021: 94). То је веруловићевска подвојеност која ствара имагинарне слике и ремети његову перцепцију, али и свест о стварном свету, управо зато што су рат и измештање из родне земље учинили да води мигрантски живот без осећања припадности и укорењености.

Наједном, Веруловић ће добити прилику, захваљујући сестри лекара Макса де Грота, Луси де Грот, да се осети делом високог друштва. Одлазећи на последњи спрат велелепне зграде у којој се налазио пространи Лусин стан са баштом, Веруловић се затиче у друштву кабаретских уметника, глумаца, режисера. Приликом посете ресторану *Himmel und Hölle*, који је имитација Раја и Пакла, Веруловић ће бити у друштву различитих људи: смењују се жене, превладава чулност, задовољство, сањарење и губљење

у алкохолу. Међутим, као што не примећује називе локала у Берлину, осим оних које посећује – јер му имена ресторана, позоришта и кафеа не значе ништа – Веруловић се не сећа ни познанстава са људима из Лусиног стана, јер као *видра* пролази кроз људе (уп. Владушић 2021: 155).

3.7. Обриси Некрополиса – Берлин-некропола

На основу истакнутог хоризонталног сагледавања града у поглављу *Исток, запад, север и југ Берлина*, чини се да градско простирање на све четири стране света наликује безобличној маси (уп. Мамфорд 2010: 262) која се, попут амебе, непрестано хоризонтално шири. Но, јунаци *Омаме* имају свест и о градској вертикали. Другим речима, Веруловић и Црњански Берлин посматрају и хоризонтално и вертикално. Посетивши више пута Албертов подрум, што је алузија на подземље, на доњи, мрачни свет Берлина, јунаци се издижу и изнад, односно изван Берлина. Међутим, ни ту свет није ништа бољи, те не би била погрешка изложити претпоставку о огледалском пресликавању – при чему би горњи свет био рефлексија доњег. Имагинарна представа града као огледала јесте још једна од репрезентација Фукоове хетеротопије. То је простор који је „у релацији с другим местима, али тако да претпостављају или узврћу односе које означавају или рефлектују [...], простор амбиваленције, 'резервоар имагинације', простор дислокације где се сустичу различити садржаји и простори" (Цветић 2011: 142). Простор Берлина јесте простор фукоовске хетеротопије, зато што чувајући релацију са другим местима постаје отворен и за друге релације са имагинарним светом, а тако и за сустицање најразличитијих садржаја и представа које је отварају укрштањем реалних и имагинарних слика. Огледалска рефлексија сведочи о једној веома битној чињеници имагинације: огледало махом представља део реалности која је у супротности од онога чиме је субјект окупиран, то је и место одсуства субјекта у односу на место где је пређашње себе утврдио и постојао као такав (Foucault 1984: 4). Посматрањем Берлина са последњег спрата велелепне зграде, вертикала се привидно завршава сликом града из висине. Међутим, вертикала не (п)остаје коначна врхом зграде, већ небом које, како Веруловић каже, изгледа као плафон који се спушта (уп. Владушић 2021: 171), као плоча: „Кроз прозор изнајмљене собе у којој живи, у западном делу Берлина, видим онда сиво берлинско небо, које подсећа на неку плочу" (Владушић 2021: 31). Несумњиво, плоча најпре асоцира на надгробну плочу, али и на мртвачки ковчег[9]. Метафорички посматрано, Берлин се указује као слика мртвачког сандука у чијем се тамном средишту где би требало да пребивају мошти догађа какав-такав берлински живот, док му је дно подземље, а надгробна плоча – небо:

[9] Осећај који има при уласку у кафану Код орла јесте као да улази у ковчег (уп. Владушић 2021: 37), трамвај личи на путујући ковчег (уп. Владушић 2021: 236).

„Гледам у небо. Звезде се не виде. Небо изнад нас је тамно, облачно, попут неке црне плоче која нечујно притиска Берлин и гњечи светло које зрачи са дна" (Владушић 2021: 157). Берлин, који може бити посматран као град-гробље, односно као мртвачки сандук, јасна је имагинарна слика која се преплиће и смењује са стварношћу Берлина. Непорециво, таква визија града доприноси посматрању Берлина као града некрополе, што је још једна имагинарна слика, те се перципира са неколико имагинативних равни: раван идеала грађана, раван идеологије, раван политичког простора града, затим веруловићевске имагинације, као и црњанскијанске.

4. Закључак

Дакле, од метрополе и мегалополиса, Владушићев Берлин очитаће и назнаке (будуће) некрополе. Тиме је град као такав не само перцептивно дуалан – будући да се темељи на реалним и имагинарним представама, већ је и тројно детерминисан као метропола-мегалополис-некропола. Веруловић приликом погледа на Берлин са терасе изриче своје виђење и даје имагинарну представу о граду-некрополи, граду-мртвих:

> Иако се доле чује бука аутомобила, сирена и звона трамваја који растерују људе са шина, непокретна панорама Берлина, гледана дању, са ове терасе, личи на призор неког мртвог града, некрополе, чији су становници одавно изумрли. Као да једино ноћу, када се упале улична светла и шарене неонке, у овом граду постоји живот. Неки живот, неки потпуно другачији живот од онога који је постојао пре.
>
> (Владушић 2021: 95)

Према Мамфорду (2010: 331), *Некрополис* подразумева рат, глад и болест. Ови сегменти, присутни на берлинској позорници почетком 20. века, постепено најављују и блиску немачку будућност. Представи Берлина као граду мртвих у ком је тело претворено у пепео, а живот у бесмислени стуб соли (уп. Мамфорд 2010: 310) доприносе недужни мртви нестали у свирепом *Институту за контролу рађања*. На основу до сад реченог, истакнуто је како се град постепено претвара у празан оклоп у ком имена остају, а стварност нестаје, у ком споменици и књиге више не преносе значења, у ком се улице се распадају и претварају у ровове, док мегалополис постаје јазбина (уп. Мамфорд 2010: 331). Међутим, Мамфордов фазни развитак града на примеру града Берлина у роману *Омама*, не подразумева синхронијску сингуларност: Берлин из 1928. године није само метропола и није само мегалополис. Владушићев Берлин је истовремено плуралан – он је и метропола и мегалополис и некропола у зависности од предела града, начина перцепције и знакова које емитује.

У раду је фокус стављен на удвојене представе Берлина – имагинарној и реалној – које се преламају кроз свест Веруловића. Услед несаница, стварност се прелама са сновима и имагинацијом утичући на конституисање слике града. Веруловићевске имагинације и начини рефлектовања на роман и слике Берлина, поред ониризма, прожете су искуством рата са пропратним учитавањем ратних кодова и трауматичних искустава. Дакле, указали смо на који начин је град пропуштен кроз вишеструке перцептивне призме: артикулација несвесног дејствује на нивоу ониризма, али и на нивоу имагинарног света, чинећи у изузетној мери реални свет Берлина као такав комплексним. Један град – Берлин – стециште варијабилних и опозитних сензација, у себи *меша* сећања, носталгију и машту, сан, реалност и имагинарно, људе, мрље и мирисе. Стога, тврдити како је слика Берлина једна од поетичких доминанти која доприноси вредносном суду о роману *Омама* није погрешно, али, примећујемо са изузетном пажњом, исти тај Берлин наративно измиче: осим што се реално-имагинарно удваја, он сам себе доводи у питање, будући да психолошка комплексност јунака *Омаме* буди сумњу у прочитано, описано, исприповедано, виђено. Реч је о томе, да имагинарне слике, како смо у раду и показали, подвостручавају уочене призоре и догађаје, па и мултиплицирају, те од једне представе настају и супротна поимања и доживљаји који доминантно постоје сваки за себе. Управо та мултиперспективност *Омаме* чини роман Слободана Владушића плодоносним тлом за будућа истраживања.

Литература

Башлар 1982: Г. Башлар, *Поетика сањарије*, Сарајево: ИРО Веселин Маслеша; Сарајево: ОО Издавачка дјелатност.

Бењамин 1979: В. Бењамин, *One-Way Street and Other Writings*, Great Britain: Lowe & Brydone Printers Limited Thetford, Norfolk.

Бењамин 2018: В. Бењамин, *Урбани предели: фантазмагорије и историје*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.

Бојм 2005: С. Бојм, *Будућност носталгије*, Београд: Геопоетика.

Владушић 2012: С. Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Београд: Службени гласник.

Либескинд 2007: D. Libeskind, *Jewish Museum Berlin,* Munich, Berlin, London, New York: Prestel, str. 13–66.

Лич 1998: N. Leach „The Dark Side of The *Domus*", *у:* The Journal of Architecture, vol 3, spring, pp 1–12.< https://neilleach.files.wordpress.com/2009/09/dark-side-of-the-domus.pdf>.

Мамфорд 2010: Луис Мамфорд, Култура градова, Нови Сад: Mediterran publishing.

Старобински 1965: Ј. Старобински, „Имагинација", *у*: (уред.) Драган Недељковић, *Филолошки преглед: часопис Савеза друштава за стране језике и књижевности СФРЈ*, књ. 3, све. ½, Београд: Научно дело.

Фуко 1984: M. Foucault. 'The other spaces, Utopias and Heterotopias', (translated by Miskoviec J.). *Diacritics 16 (1),* from Architecture, Mouvement, Continuité, October 1984, 1–9. < https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.

Херцфелд 2005: M. Herzfeld, *Cultural intimacy, Social Poetics in Nation-State, Second Edition,* London: Routledge New York and London.

Цветић 2011: М. Цветић, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Arhitektonski fakultet.

Џејмсон 1974: F. Jameson, *Marxism and Form: TWENTIETH-CENTURY DIALECTICAL THEORIES OF LITERATURE*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Шутић 1978: М. Шутић, „Увод", *у:* (уред.) проф. др Зоран Константиновић, *Песничка слика*, Београд: Нолит, стр. 5–38.

Извори

Владушић 2021: С. Владушић, *Омама*, Београд: Лагуна.

THE PICTURE OF BERLIN: IMAGINARY AND REAL REPRESENTATIONS OF MEGALOPOLIS IN THE NOVEL *OMAMA* BY SLOBODAN VLADUŠIĆ

S u m m a r y

In the paper will be analyzed the image of interwar Weimar Berlin (1928) in Slobodan Vladišić's novel *Omama* through the perspective of the two main characters, Miloš Verulović and Miloš Crnjanski. Verulović, a returnee from the war and a hero from Kajmakčalan, has all the signs of post-traumatic stress, which constitutes his perception of the world, his experience of the city and the people around him. The main theme of the novel is the investigation into the mysterious disappearance of a Serbian worker, Milutin Topalović, from the village of Gruža. The search for a worker involves a search through the city – a search for people, streets, neighborhoods, basements - which will raise the issue of the marginalization of the working class in multi-million Berlin. The two heroes - Verulović and Crnjanski, experience Berlin in different ways: while Verulović feels it nostalgically with his whole being, Crnjanski's experience of Berlin does not seem monstrously apocalyptic to the extent that Berlin is like that in the eyes of Verulović. Therefore, the aim of the work is to present the double representations of Berlin, so it will be referred to both representations of the city – imaginary and real. Berlin will be interpreted through representations of horizontal and vertical images: on the sky-earth plane, but also on the plane of the hero's spatial movement east-west-north-south, so Berlin manifests itself twice: as topography and factography; imaginary and fictitious. Based on such a perception of the city, it is possible to talk about the Megalopolis and the ways of its networking, which will raise the question of Berlin as a Megalopolis and reconsider the scope of the observed threads.

Key words: Berlin, Megalopolis, imaginary, real, *Omama*