

9 Наслеђе



Наслеђе⁹

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

ГОДИНА V / БРОЈ / 9 / 2008
Year V / Volume / 9 / 2008

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

НАУЧНИ РАДОВИ	8
Александар Петровић КУЛТУРА ЛЕПОГ У ВРЕМЕНУ РУЖНОГ	9
Tijana Ašić Veran Stanojević PREPOSITIONS AND NATURAL PHENOMENA: A CONTRASTIVE STUDY OF SERBIAN, FRENCH AND GREEK	19
Loredana Trovato LE CORPS DU VERSET: (DÉ)MYSTIFICATION ET VERSIFICATION	29
Владислава Гордић–Петковић РОМАНИ ДАГЛАСА КОПЛАНДА У ЕПОХИ „КУЛТУРНОГ УБРЗАЊА“	45
Vladislav B. Sotirović MAKING BOSHNJAK ETHNONATIONAL IDENTITY BY CREATION OF BOSNIAN LANGUAGE IN BOSNIA & HERZEGOVINA AND SANDŽAK, 1993-2007	53
Florinela Comanescu ALBERT CAMUS, <i>VERS LE DIALOGUE</i> : LA PAROLE AU SERVICE DE LA PAROLE	71
Monica Garoiu LES RITES D'INITIATION DANS <i>AMANDINE OU LES DEUX JARDINS</i> ET <i>LA FUGUE DU PETIT POU CET</i> DE MICHEL TOURNIER	83
Владимир Карановић ДОКУМЕНТАРНО И ФИКЦИОНАЛНО У ДРАМСКОМ ДЕЛУ ФУЕНТЕОВЕХУНА ЛОПЕА ДЕ БЕГЕ	95
Biljana Vlašković ELEMENTS OF FANTASY IN SHAKESPEARE'S <i>A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM</i> , <i>THE TEMPEST</i> AND <i>MACBETH</i>	119
Далибор Кличковић ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПРИПОВЕЦИ „КАША ОД ЈАМОВОГ КОРЕНА“ РЈУНОСУКЕА АКУТАГАВЕ	131
Владимир Поломац РЕСАВСКИ ПРАВОПИС У ПОВЕЉАМА КНЕЗА ЛАЗАРА И ПАТРИЈАРХА СПИРИДОНА	155

Никола Живановић ЉУДСКА ТАШТИНА И СТРАХ БОЖИЈИ У КЊИЗИ ПРОПОВЕДНИКОВОЈ	173
КРИТИКЕ	190
Милош Ковачевић ПОТРЕБАН И ДОБАР ЛИНГВИСТИЧКИ ПОЈМОВНИК	191
Славица Гароња СТУДИЈА О ЈЕДНОЈ ПЕСМИ	195
АУТОРИ НАСЛЕЂА	200



Аутор цртежа у овом броју Наслеђа:
Жељко Ђуровић, доцент на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу,
на одсеку за Примењену уметност

НАУЧНИ РАДОВИ

Александар Петровић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

КУЛТУРА ЛЕПОГ У ВРЕМЕНУ РУЖНОГ

У раду се разматра процес деконструисања естетике и последице одатле проистекле аутономије уметности.

Кључне речи: Лепо, ружно, Платон, уметност, деконструкција, технологија

*Боја више не свейлуца,
јер је од ње остала само шаласна дужина.*

У модерном плурализму критеријума могуће је за низ појава, ствари, догађаја истовремено тврдити и да су лепо и да су ружни. У том густошћу тешко је разазнати и лепо и ружно. Да ли је лепо кад вас неко бомбардује? Наравно да јесте, јер вас неко на тај начин приводи најбољем од свих поредака који је добар управо по томе, кажу теоретичари, што је најмање лош. Мала је то утеха, тако ниско постављена мета, после толико васељенских империја и апсолутних духова, али довољна да у етици нестану границе између добра и зла, јер добро за самоувереног либералног теоретичара јесте најмање зло. Квалитет добра одређен је степеном зла - оно, добро, нема ничега „по себи“. Када се у етици тако иронично осмехнемо Платону и Канту, како онда у естетици да направимо разлику између лепог и ружног? Волшебници дијалектичког инферна спремно ће увек рећи да разлике и нема – лепо и ружно су исто, као што су истина и лаж синоними. То је све само текст који се чита исто као и јутарње новине, са истим степеном дужне досаде као и извештај о водостању.

ОвOME следи супротстављање природно и уметнички лепог. Оно је принето на употребу теорији која мора да одговори на технолошке потребе декартовског реактора у коме се цепају унутрашњи и спољашњи свет, рес когитанс и рес екстенсa. Кант, који је изгледа последњи донекле резервисан према картезијанској фисији, каже да геније не може да ствара, а да инспирацију не повуче из природно лепог. Немогуће је и да то не буде у контексту моралног делања. Против наоштрене просвећене струје он још увек, као последњи

непросвећени мислилац, покушава да држи на окупу морал, истину, лепоту.

Већ после њега Хегел у својој инфлаторној теорији у којој сви духови сложено раде на историјском развоју и надувавају апсолутни дух (док он морално не пукне у идентитету са пруском државом), говори о лепом повезаном само са човековим деловањем. То његово лепо - на коме раде награђени писци, откупљени уметници, лиценцирани музичари - пуни тргове, галерије, библиотеке, концертне дворане. Али закључано у трезорима, ограђено у резерватима оно је екскомуницирано из оног што би требало да буде природни живот или природа живота. Ухваћено у теорији и затворено у музеј, лепо не може да се шири као природно општење људи и комуникативни простор неминовно запоседа ружно. Наравно, не треба ни тренутка сумњати да је први интерес ружног да се представи као лепо.

Ружно је нека врста надмене маћехине ћерке из бајке која покушава да се уда за принца бацајући Пепељугу у угао живота. Да је аналогија добра, једноставно се види по чињеници да је све оно што се данас продаје ружно. Уметност је ружна, основне категорије мисли су наружене, зграде су ружне, употребни предмети су ружни, одевни предмети су језиво ружни, храна је дегутантно ружна. Наружени свет се дави у мору лекова, ружан мирис прикрива парфемима, а ружну храну лепим паковањима. Зато су се, као некад инжењери душа, сада појавили инжењери лепог. Они професионално раде на лепом само зато да би се потврдила стара Лаоцеова мисао: *лепо сви смањрају лејим, у шоме је њежова ружноћа*, и да бисмо лакше купили излизану супстанцију, препаковану на хиљаду начина. Коначни производ који силази са ове покретне траке је сам живот. Тотемизована корпорација, сведена на време од девет до пет, изолована од спољашњег света, где је и ваздух условљен, јесте производња ружног живота, који у поезији корпорације – реклами – бива чаробним штапићем Хари Потера претворен у лепа обећања.

Да ли ће се неко срећним случајем присетити да човек само на слободи може да производи лепо? Да ли ће осетити лепо као неку платоновску носталгију за светом идеја, или бар за кантовским светом по себи, који нису нагризени киселином емпиризма и прагматично сварени у великом телу Корпорације (ако тело корпорације није плеоназам). И није ли лепо само једна носталгија? Да ли је нешто паметније уопште смишљено у европској култури? Сетимо се како је код Платона зрачило и колико толико просветљавало публику у пећини. Као што данас слабо, али ипак некако допире у

музеје и ту баца одсјаје на зиду који понекога подсети на оно што је заборавио. Без те носталгије, присећања на нешто удаљено, лепо остаје без свог садржаја. Као када би неко, рецимо, слушао Мокрањчеву руковет, и ту препознавао само лепу музику, без икаквог сећања на драму смрти и ускрснућа из које она извире. Музичкој теорији не пада ни на памет да се осврне на сам догађај који је исказан тоновима. Њу занима само лепо без моралног и истинитог, само љуштурса, просвећени карусел стварности које испитује један од надлежних специјалиста. Просвећени слушалац слуша о страдању Бога или човека у свету, а да је за њега Бог „само непотребна претпоставка“, а страдање човека само грешка у свету који индустрија лекова и индустрија забаве ослобађају сазнања о патњи.

Просвећени енциклопедисти и даље чују тонове, они имају и транзистор и грамофон и магнетофон, којима у помоћ долазе и CD и DVD и MP3, али упркос том технолошком народном фронту нико не може више да повеже о чему је реч. Недостаје антрополошки капацитет да се дохвати лепо. За нас је сада лепо само већи или мањи степен ружног. Другачије емпиријски није ни могуће одредити лепо, јер оно се суновратило низ шавове прикрпљених делова стварности.

Како у том оквиру уопште да одредимо место уметности у корпоративном свету? Да ли се уметност и даље жари у врелини стваралачког чина? Или сви осећамо основни проблем - повлачење и хлађење уметности пред блештавим спектром рефлексивних конструкција. Може ли се сада чврсто становиште поимања уметности, које на жар не одговара хладноћом, изградити у некој врсти ешеровске динамичке противречности која настаје и нестаје као конструкција која деконструише себе? Низ аутора је већ показао сву немогућност конструкције естетике, јер се у њој увек губи уметност, али су истовремено ту немогућност често задржали као своју естетичку позицију у којој се сударају непомирљиве противречности говора и ћутања о уметности. Иако се Ешерова слика састоји од читих логичких немогућности, то је не спречава да остане лепа. И у томе је можда имплицитно присутна победа уметности.

Очито да данас теоријску апологију уметности треба провести поред филозофских спрудова и идеолошких стена, а естетику демонтирати да не би монтирала уметност са којом заправо нема ништа. Естетика и уметност су два паралелна пута која се у идеалном, еуклидском простору нигде не укрштају. Једини њихов додир дешава се у закривљеном космосу Лобачевског или искривљеној свести идеологија, којима је увек потребно преламање уметничког

смисла да би се на зиду Платонове пећине оцртале што уверљивије сенке. Естетика је нека врста беспућа на које је теоријска мисао заведена у нади да ће наћи и откопати праву уметност. Али она се у том покушају увек губи, јер заправо једино тражи саму себе, док уметност остаје увек на другој страни. Уметност је нека врста зрака који теоријској мисли пада с леђа и једино што она може да види опет су само сенке које пројектује на заслону својих претпоставки.

И то је онај једини простор за естетику која може да се креће од естетике одбијања, која увиђа границе свог домаћаја, до деконструисане естетике, која саморазорно одлаже себе на страну као опсену сопствене немоћи да досегне свој предмет. То је истовремено и пут који је прешла естетичка мисао – од одбране уметности естетиком одбијања, до ослобођења уметности деконструисаном естетиком. Реч је о борбеном суочавању са теоријом „одозго“, која је „плодно радила на девитализацији саме егзистенције уметности“. Да би се то избегло, теоретичар се мора свесно одрицати од удеса који је својствен рефлексивној бахатости, као и од светогрђа које је у стању да почини империјална и необуздана Рефлексивна, вршећи насиље над уметношћу, логичким дисциплиновањем једног од стубова културе. Наравно, кривица не сме да падне на саму теоријску конструкцију, већ на вантеоријске, идеолошке мотиве који ту конструкцију напрежу, закривљују и доводе до пуцања.

Питање које се тако поставља јесте шта се заправо, какав се теоријски капацитет, може сместити у тај на изглед веома уски распон који води од естетике одбијања до деконструисане естетике. У естетици одбијања побуњени аутор креће од потребе да ослободи уметност од тврдог естетичког подређивања схеми тоталитета. Низ филозофских концепција које су више или мање елегантно смештале уметност у неки угао пажљиво зидане, али ипак нахерене концептуалне зграде, врло брзо су заборављале на њу, сматрале је превазиђеном, укинутом или непотребном. Њима су излазили у сусрет тврди, могло би се рећи склепани идеолошки конструкти који су видели у уметности употребљив инструмент са којим се могао правити ред у узнемираним друштвеним телима све бржих револуција које су се вртеле око средишта које је измицало из садашњости и срљало у будућност да би поновило прошлост.

С друге стране, када су ови покушаји претрпели историјски неуспех, што додуше и није неуспех, јер су и сви претходни покушаји такође претрпели неуспех, уметности је почела да прилази теорија прерушена у уметност, нека врста вука преобученог у Црвенкапу, која је преузимала уметнички поступак да би говорила о уметно-

сти. На делу је била некаква мешавина осећаја неуспеха, хипокризије, нечисте савести и технолошке вештине теорије. Ту естетика одбијања није могла више да помогне, јер су се теоријски деконструисани приступи, сведени на језик и привидно незаинтересовани за објект (који је предат у надлежност научним приступима) градили сличним уметности и показивали на сваки начин своје пријатељство. Била је то нека друга врста меке колонизације уметничког чина где је он неосетно преведен из самог уметничког доживљаја у бледи, рефлексивни теоријски чин који подсећа на уметност. То је нека врста теорије симулакрума, која попут метастазе продире дубоко у ткиво уметности и лагано разара његову непосредност. Последице су чак много горе од оних створених тврдим приступом – сама уметност неосетно постаје рефлексивна, она није у стању ништа непосредно да изведе, а да се не запита о „претпоставкама“, „смислу“, „историји“... У том тренутку као последње решење јесте деконструкција естетике као једини, последњи чин који може да спасе уметност од рефлексивног метастазирања. Он је тиме брани од љигавих приступа, који малигно уништавају сваку границу уметности и теорије.

Међутим, ту тек настаје проблем и ту се тек отвара простор за наше питање. Чини се да је сада једина могућност демонтирати, деконструисати естетику да би на делу остала слободни, неспутани уметнички чин. Али нисмо ли на тај начин на раскршћу, не препознајући га, убили оца? И није ли уметност коју смо ослободили Сфинге (апсолутног знања) и којој хитамо у сусрет као правом прибежишту, заправо наша мајка? Да ли смо таквим чином прешли из једне у другу крајност – некада лишена слободе, не почиње ли уметност у оваквом приступу да пати од вишка слободе? Њена слобода сада није ничим ограничена, нигде се не надвија сенка естетике, нигде не може да заклони своје недоумице. Не бива ли уметност на тај начин спржена непосредним додиром са Сунцем, а теоријска позиција срушена трагичним обртом препознавања?

Ако прихватимо положај деконструисане естетике, пред нама се налази уметност у својој чистој, нерелефкованој природи. Одбрањена, она се обрела у ослобођеном, идеалном стању, вратила се у Аркадију где пастири и пастирице слободно стварају неузнемиравани и несапети нитима естетичких теорија. То је оно што љубитељ лепог заправо хоће и не само да хоће, већ и зорно хрли ка еруптивном замаху Коњовићевог сликарства које се као какав ритуал, или мантра исконском енергијом обрушава на платно. Уметност је ту ослобођена, највише што се може. Љубитељ лепог је радостан што

може да гледа, на пример, сликарство Милана Коњовића, реликт Аркадије која је некада можда обухватала целу земљу. Али да ли и у тој радости слободне уметности он може без меланхолије теорије? Питање које не можемо да избегнемо је откуда ми знамо да је то што Коњовић ради уметност, а не нешто друго, нешто било шта друго, само друго. Можда је то ништа? Каква естетичка експертиза или било који други теоријски захват нас уверава у то? Можда то није уметност? У начелу, уколико је естетика деконструисана, размонтирана, то не можемо ни да знамо, ми немамо одговор на ово питање. Морамо сваку игру да прихватимо као уметност. Та отвореност је велика предност, али истовремено она чини невољу већом него икада. Уметност не можемо да задржимо чак ни на равни непосредности игре. Игру можемо да посматрамо, али о уметности заправо не знамо ништа, чак ни то да постоји.

То је једино доследно становиште које се може извести из деконструкције естетике. Да би приступ био доведен до краја, није довољно ослободити се само естетике. Неминовно је ослободити се и самог појма уметности. Али то је корак који љубитељ лепог пропушта да направи. Он се устеже да учини оно последње што неминовно следи – демонтирање самог појма уметности. Он жели слободну уметност где се у замаху сликара осећа дах Аркадије, зато му естетика, вечито незадовољна, сасвим природно смета, али истовремено чува појам уметности, јер му он омогућава теоријски саобраћај, да пропушта нека дела, а да некима не даје пролаз, омогућава му да уметност раздвоји од нечега другог.

Да невоља буде још већа, задржимо ли појам уметности, одмах ћемо имати и Платона. Не види се начин како уметност на овај или онај начин неће подражавати ово или оно. Чак и Коњовићева енергија на свој начин подражава идеју. На који начин се уопште може, ако већ имамо појам уметности, спречити Платоново дејство које уметност поставља као сенку неког далеког (или блиског?) светла идеја? У том смислу нема ни једне естетике која није платоновска. Гледамо ли тако на ствари, цела је историја естетике неспоразум са Платоном. Чак и оне естетике које уметност постављају као коначни развој идеје, управо из те идеје и изводе уметност. Ни оне не могу да јој дају аутономију. То једноставно није у природи естетике.

Шта је заправо уметност, какве све појаве можемо обухватити овим појмом, док се сенка деконструисане естетике надвија над нашим покушајем? Није ли данас овај појам везан за оно што можемо наћи у музејима, галеријама, библиотекама, шта год да се тамо налазило. А није ли то заправо само оно што је преостало од умет-

ности? Оно што је једва још уметност, јер га је у галерије и музеје довело управо подражавање, дослух са метафизиком, идеологијом и технологијом. Нешто у тој мери усмерено, готово теледириговано да се онај дах аркадијских пастира скоро уопште не осећа, а оне жар-слободе уметничког чина, до које је нам је ваљда још увек стало, скоро и да нема. Све је задата тема, наручена егзегеза, одглумљено надахнуће. Нека врста реторте, дестилисаног даха у коме нема више флогистона него само азота, мало кисеоника и суви остатак.

С друге стране, антички појам уметности, као што је познато, ближи је речи умење, вештина и он тешко или скоро никако разликује клесање скулптуре и тесање стола. Он нема узнету патетичност субјективитета какву је појам уметности стекао у новом веку, већ уметност у својој аури носи и низ способности које су, после дисоцијације у реторти просвећености, биле гледане као пуки занати. Чак и пре тога Микеланђело презире Леонарда зато што овај нема довољно техничких знања и даје да му други изводе скулптуре. Уметност је у антици целина дејства. Таква, без обзира на различите примере, остаје све до XVII века одржавајући се на неоплатонистичком поимању света. До тог века уметност и даље остаје нешто што обухвата низ поступака, који не морају бити ликовни или књижевни, а којима се преображава стварност. Цео миленијум се говори о великој уметности којом се, жарењем поред велике ватре, остварује велико дело. Таква уметност је увек требало да призове ейдос, ону преегзистентну форму која држи свет на окупу, и да кичицом, длетом, пером или алхемијским поступком повеже свет промена са светом идеја.

Али када је неоплатонизам у XVII веку потопљен плимом механичких филозофија, картезијански рационализам екстраховао је из целине уметничког деловања субјективитет и свео уметност на његово испољавање. Енциклопедисти су придали уметности чак и неку посебну историју да би потврдили ту одвојеност, елиминишући сваку уметност која је целином свог дејства упућивала на неоплатонизам, и препознајући као уметност само оно што се уклапало у картезијански оквир.

На тај начин се из механички разбијене целине појавила уметност као сведеност на субјективитет. Таквој уметности, дисциплинованој и лишеној целине, наметнут је картезијански криптоплатонизам (дуализам идеја – ствар Декарт је немушто заменио дуализмом субјект – објект) у коме јој је одузето право на целину да би била бачена субјекту. Тако је и постала полигон за фантазме субјекта који непрекидно мора да замишља објект, с обзиром

на то да с њим не може да успостави никакву повезаност, чак ни подражавање. Однос субјекта и објекта у картезијанској и ново-вековној мисли остаје крајње нејасан. На тај начин, док је платонистичка уметност мимезисом придржавала повезаност света, на сасвим привидну штету по уметност, дотле је механичким филозофијама уметност инструментализована у производњи сваковрсних травестија, које ће субјект користити за стварање опсена објекта. Уметност се тако топи у врућици субјективитета који је, суштински лишен објекта, приморан да га производи управо како Платон говори у седмој књизи *Државе*.

Последњи фантазам субјекта је технологија. Она се данас издаје за уметност производње виртуелног света. Технологија је нека врста осамостаљене уметности којој није потребна естетичка теорија да би производила објект. Аутономна уметност је виртуелна уметност, технологија производње света као аутономне уметности, без додира са стварношћу. Док Дерида одустаје од објекта и сматра да теорија треба да се ослони само на језик, јер је то најбољи начин да се приближи уметности која ни сама нема никакав објект, дотле неоплатонистичка уметност, она која има пролаз ка целини, макар и преко мимезиса, кроз картезијанску камеру опскуру постаје технологија да би се тако поигравала објектом. Осамостаљеној уметности, аутономној технологији која усисава субјективитет, није потребан меки Дерида јер она не тражи никакво теоријско допуштење за своју игру. Све што је могуће, допуштено је. И то је нека врста Коњовићевог замаха, и то је нека врста Аркадије, али где су форме света попустиле пред тежином притиска и где пастири уместо штапова носе наоштрене трозупце да би када је год могуће уболи и повредили стварност и погледали како тече крв из мртвог тела.

Платон је вероватно претеривао са наглашавањем моралног значаја уметности, зато јој он није ни допуштао да се осамостали, већ је држао увезану у нити мимезе. У таквој Платоновој држави, без аутономије уметности, није могло бити ни развоја технологије. За технологију је потребна потпуно ослобођена уметност која не зна ништа о свом појму. Таква уметност наравно неће више да брани државу, она ће бити преносник корпоративних травестија. Уметнике данас зато и не треба протеривати из државе. Они то раде сами себи, јер више и не знају за идеју, већ само за дизајн.

Деконструисана естетика спасава уметност од колонизације естетичке теорије, она је ослобађа и извлачи на рајско острво, али на том острву, парадоксално, нема више ни уметности. До краја ослобођена, она се претворила у технологију. Уметности нема у идеал-

ним, ослобођеним световима. Она постоји само тамо где је оспоравају. Тако и постаје видно да све идеологије ослобођења уметности увек имају скривену кост у грлу – ако је уметност ослобођена теорије, онда ми и не знамо шта је уметност. Практично речено, у покушају да ослободимо уметност, да оцртамо најбољи од свих светова за њу, ми је заправо нехотице и убијамо. Ослобођена уметност је непостојећа уметност. Може ли уметност да преживи смрт теорије? Не може, оне умиру заједно, као два вида насилно подељене стваралачке моћи. Ако је модерни свет одређен понајвише заласком уметности, технолошким присвајањем и употребом естетског, онда треба приметити да је исти процес на делу и у естетичкој теорији која и сама лагано нестаје. Деконструкција естетике је и сама значајан прилог у том правцу. Све што се догађа уметности, догађа се и естетици, јер не може да нестане извор, а да преостане његова слика у огледалу. За естетику просто више нема посла, јер је цео подухват преузела технологија, која *αὐτοματῶς* мисли и производи саму себе, подешава се и улепшава се, а да јој за то није потребна више никаква теорија. Сваку теорију замењује нова технологија. Није зато више реч о деконструкцији естетике, већ о деконструкцији света. Свет нестаје у корисности, у спремности да буде технологизован. Уметност данас нуди безбројне доказе те спремности.

Појам уметности зато је последња сентименталност коју деконструисана естетика себи допушта. Она задржава тај појам само зато да би уопште била теорија, јер без њега она може да буде само игра. Нама је и остао само појам, обзиром да је сама ствар зашла за ону тамну страну где боја више не светлуца, јер је од ње остала само таласна дужина. Како онда да одбранимо свет и уметност од које је остао само појам? Учинимо ли то одлучујући се на последњи корак, напуштање самог појма уметности, отворићемо врата дешавању о коме нећемо знати ништа нити ћемо желети да знамо нешто. Било би то уживање у коначном миру краја историје, јер како каже Карлос Фунтес „уметност је рана из које тече неизбежно раздвајање слике и ствари. Сав живот може да истекне кроз ту пукотину“. Мање ризично и са више изгледа на успех било би напуштање оне уметности коју је као производњу удвојеног света Платон на сваки начин хтео да заустави. Сада та иста уметност, аутономна и технологизована ради са овим светом шта јој је воља; безлична и бездушна, одбацује и саму идеју и сам предмет, а на крају и сам свет. Адорно, један од идеолога модерности, упозорава - реч је о томе да свет подражава уметност, а не уметност свет. Тако остајемо са уметношћу, али без света.

Али где у свему томе да видимо неку одступницу за нас који мирно гледамо технолошку деконструкцију света? У претходном тренутку, када се урушавао идеолошки конструисани свет, ми смо знали, јер смо о свему били обавештени преко телевизије, а и кроз дела писаца који су знали да осете коњукуртни тренутак, да излаз лежи у онтологији уметничког чина, у јурењу за возом који ће измаћи (да би било узбудљивије) и вери у напредак који ће доћи. Сада је криза неупоредиво дубља, јер је замах технолошке деконструкције већи, он надгледа и онтологију стваралаштва, све бројније телевизије збуњују својим различитим информативним емисијама, а писци још не знају на коју страну да се одреде - тако да и корак мора да буде радикалнији. Како каже један естетичар, ствар је у томе што ми трагамо и, затим, проналазимо оно што може испунити предосећани архетип, који субјекта-ствараоца покреће на властито трагање... Нужда која нагони на ово 'планетарно лутање' знак је нечега значајног: у њему се већ указала могућност изласка из стваралачког теснаца, из кризе; шанса избављења се предосећа, назначује се могућност да се проблеми сведу. Једном речи, ићи даље и дубље значи опет се враћати. То су уједно и последње речи деконструкције и отварање хоризонта ка оном што једино остаје Исто. Не вели узалуд Аристотел да је препознавање најзначајнији део сваког драмског дела. А препознавање Истога једино може да обезбеди мит у коме су свака историја, свако напредовање, већ унапред разрешени понављањем. Свет се деконструише да би могао опет да се конструише, супротности уметности и естетике се разрешавају да би могао да се успостави митски идентитет Истога.

Aleksandar Petrović

THE CULTURE OF THE BEAUTY IN THE TIME OF UGLINESS

Summary

The ultimate phantasm of subject is the technology. Today it acts as an art of virtual world production. Technology is some sort of self-righteous art without need for any aesthetical theory. Production of object occurs outside the aesthetics, in the void space of efficiency. Autonomous art is a virtual knack, technology of production of the world as an autonomous art, without ANY real touch with reality. While Derrida turns his back to the object and considers theory as mere manipulation with language, Neo-Platonic art, which preserves transit to the wholeness, though over mimesis, become technology through Cartesian camera obscura. Autonomous art, self-sufficient technology does not need soft Derrida, because it does not ask for any permission for its productive game. Everything possible is allowed. And this is some sort of Arcadia where world's forms are slackened under the power of technological pressure and where shepherds instead of sticks carry sharpened tridents in order to sting and injure reality watching the blood for dead corpus.

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

PREPOSITIONS AND NATURAL PHENOMENA: A CONTRASTIVE STUDY OF SERBIAN, FRENCH AND GREEK¹

In this paper we analyze the usage of the prepositions *po*, *na* and *u* in Serbian, both in the spatial and the more abstract domain of so-called "natural phenomena". We show that the difference in their semantics is conceptually based on two basic cognitive oppositions: the contact - containment and the mass-count oppositions. In the contrastive part of our work we compare the Serbian data with their equivalents in French and English.

Key words: preposition, mass, count, discrete, space, time, contrastive analysis

1. Introduction

According to the well known Localistic Hypothesis (Lyons: 1977, 718) spatial expressions are semantically and grammatically fundamental. In other words, the non-spatial expressions are derived from words that describe space and spatial relations². In this work we examine a quite interesting linguistic phenomenon related to the above mention hypothesis: the fact that in Serbian some spatial expressions (prepositions), denoting the opposition *continuity* – *discreetness* and the opposition *being connected* – *being inside* may also be used in the temporal domain. More precisely, we will examine the specific spatial and temporal usages of the prepositions *po*, *na* and *u* and their equivalents in French and Greek.

1 Our deepest thanks go to Stavrula and Kostas Katsanos and our colleague dr Predrag Mutavdžić for their precious help with Greek data.

2 Already in the 19th century German philologists suggested that spatial meanings seem to be basic and that prepositions initially indicated spatial perception. Thus, a famous German nineteenth century comparativist Franz Bopp, in his study of Sanskrit (1833, 136), indicated that case endings' relations were originally spatial but were extended from space to time and cause.

2. The *po – na – u* phenomenon

2.1 The linguistic expression of fundamental spatial relations

Most research in linguistics, psychology and philosophy has shown that in the domain of space two relations can be seen as fundamental: a *contact – support* relation and a relation of *containment*. In most languages they are represented by two spatial prepositions, approximately equivalent to *on* and *in* in English. They can be easily defined using mereotopological³ or topological predicates (Casati & Varzi: 1999). For example for the preposition *na* (*on*) we suggest the following definition:

$$ON : xony =_{df} WCxy$$

(*x on y is equal by definition to x is in weak contact with y*)

Evidently, the above quoted definition is based on the topological notion “weak contact” (probably the prototype of *contact*, see Aurnague, Vieu & Borillo: 1997) defined in the following way by Casati and Varzi (1999):

$$WCxy =_{df} \neg Cxy \wedge Cx(c(n^4y))$$

(*x is weak contact with y is equal by definition to x is not connected to y and x is connected to the closure of the neighborhood of y*¹)

Visibly, in this definition we have avoided the notion of verticality (*x on y* means that *x* is higher than *y*). It follows that the preposition *on* is a purely topological preposition and that whether the figure is actually higher than the ground⁵ is purely a matter of contextual inferences, that we derive from the pragmatic context of utterances (see Sperber & Wilson, 1986). It is important to emphasize that only with this kind of definition it is possible to explain the temporal usages (and other non-standard usages) of the preposition *on*.

For the preposition *in* we can use the mereotopological relation *internal part*, based on two predicates (*parthood* and *connectedness*): $IPxy =_{df} Pxy \wedge \forall z(Czx \rightarrow Ozy)$. So *x* is in *y* iff *x* is a part of *y* and there is *z* such that if *z* is connected to *x* there is an overlap between *z* and *y*. However this formula is not sufficient in every case. For three-dimen-

3 Mereotopology is a combination of mereology (a theory about parthood relations) and topology (a theory about basic spatial and neighborhood relations).

4 *n* is neighborhood operator.

5 The figure is moving or concept movable entity whose site, path or orientation is conceived as a variable the particular value of which is the relevant issue. The ground is a reference entity, one that has a stationary setting relative to a reference frame, with respect to which the figure's site, path or orientation is characterized (Talmy, 2000, 184)

sional objects we need the notion of a *hole* and the idea of three different types of locations: total, partial and generic. That is how we get: $IN_{xy} = df \text{ } Ez(Hzy \ \& \ RLxz)$. H stands for *hole*, E is enclosure, L is location and R is every kind of location modifiers⁶. In other words: *x* is in *y* if *x* is region-located with a hole in *y* (Casati & Varzi: 1999, 142).

2.2 The situation in Serbian – spatial relations

In some languages the concept of contact – support involves one additional dimension, a distinction between *mass* and *count entities* that concerns the nature of a figure. That is how instead of one preposition we get two. For example in Serbian, for the relation *contact* – *support* two different prepositions are used:

- a) *po* (similar to the English preposition *over*) is used when the figure is a continuous substance⁷, or a multitude of objects viewed as a mass:

1) Dušan je prosuo kafu *po* stolu.

Dušan has spilt coffee over table

Dušan has spilt some coffee on the table.

2) Mnoštvo pahuljica joj je popadalo *po* kosi.

Multitude snow flakes her have fallen over hair.

Many snow flakes have fallen on her hair.

- b) *na* (*on*) is used when the figure is a discrete object or a group of discrete objects:

3) Velika šolja kafe je *na* stolu.

Big mug coffee is on table

A big mug of coffee is on the table.

4) Tri šolje kafe su *na* stolu.

Three mugs coffee are on table

Three mugs of coffee are on the table.

For the relation of *containment* the preposition *u* (*in*) is used in all the above presented cases, so the nature of figure is not taken into account:

5) Voda je *u* čaši.

Water is in glass.

⁶ Location modifiers define the type of location: total, partial or generic.

⁷ *Mass entities* are continuous, visible and homogeneous substances, while *count entities* are discrete, bounded, indivisible and individuated objects (Jackendoff, 1996, Ašić, 2004).

Water is in a glass. / There is some water in a glass.

- 6) Tvoja knjiga je *u* fioci.
Your book is in drawer.
Your book is in a drawer.

2.3 The *po-na-u* opposition in the temporal domain

Interestingly, in Serbian, the *po – na – u* opposition exists in the non-spatial domain: it is used on the one hand, to express the distinction between spatially dynamic and spatially static verbs, and on the other, to express the difference between effective and non-effective natural phenomena. Let us define these notions. Spatially dynamic verbs denote activities or events⁸ that involve a linear movement in space (a displacement), like running or walking. In the case of spatially static verbs no such movement exists: examples of this are sleeping or crying.

As for natural phenomena (Ivić: 1995), they are effective if we consider them as acting on us or changing our environment—that is, if they are intrinsically dynamic, like *rain, which is falling* or *the sun, which is shining* or *wind, which is blowing*. The non-effective natural phenomena do not act; they simply depict physical characteristics of the environment in which an activity is taking place. Examples of the latter are *shadow, shade, darkness, light*.

The rules that emerged from our observation of a representative number of examples in Serbian are:

I) With spatially dynamic verbs, *po* is used in both instances, for effective and non-effective natural phenomena:

- 7) Dušan trči *po* suncu.
Dušan runs over sun.
Dušan is running in the sun.
- 8) Dušan hoda *po* hladu velikog baobab drveta.
Dušan is walking over shade large baobab tree (gen. case).
Dušan is walking in the shade of the large baobab tree.

IIa) With spatially static verbs, *na* is used only with the effective phenomena:

- 9) Dušan spava *na* suncu.
Dušan sleeps on sun.
Dušan is sleeping in the sun.

IIb) However, with the non-effective phenomena, *u* is obligatory:

⁸ We refer here to the taxonomy of Vendler (Vendler, 1957).

- 10) Dušan spava *u* hladu velikog baobab drveta.
 Dušan is sleeping in shade large baobab tree (gen. case).
Dušan is sleeping in the shade of the large baobab tree.

It follows that, in the case of spatially static verbs, the relation between activity and meteorological conditions in which they develop has a feature of being discrete, while in the case of spatially dynamic verbs, this relation has a feature of being continuous. There must be, therefore, some conceptual link between movement and continuousness. Movement is associated with the absence of boundaries. On the other hand, the notion of being static is coupled with discreteness. The remainder of the notion of an individual object is associated with the existence of boundaries. As for the relation of containment, it imposes identical rules in the spatial and temporal domain.

3. The situation in French

Let us consider the equivalents of the Serbian examples illustrating the *po-na-u* opposition in French:

- 11) Le garçon court au⁹ soleil.
The boy is running in the sun.
- 12) Le garçon est étendu au soleil.
The boy is lying in (under) the sun.
- 13) Le garçon court dans l'ombre.
The boy is running in the shade
- 14) Le garçon est étendu dans l'ombre.
A boy is lying in the shade.

It is clear that the French language does not mark a difference between spatially dynamic and spatially static verbs, for in both cases (with *courir* and *être étendu*) the same preposition (*à*) is used. This preposition is semantically more neutral than the preposition *sur(on)* in French, it just communicates that two entities are somehow (more physically and then conceptually) connected. Its semantics could be based on the topological (see Casati & Varzi, 1999) relation of extremely weak contact (see Ašić, 2007):

$EWC_{xy} =_{df} \neg Cxy \wedge ECx(c(ny))$ (*x is in extremely weak contact with y is equal by definition to x is not connected with y and x is externally connected with the closure of the neighborhood of y*).

9 *Au* is a contracted form consisting of the preposition *à* and definite article.

As for the difference between effective and non effective phenomena it is linguistically expressed in French. Just like in Serbian non-effective phenomena are seen as containers and the preposition *dans* (*in*)¹⁰ is used, while effective phenomena behave like entities in which their non-spatial (abstract) characteristics prevail.

15) Le garçon est à l'école.

The boy is at school.

This example needs an explanation: the noun *school* can be seen as a kind of conceptually complex “dot” object (see Pustejovsky, 1995) that refer to several things: a) a (material) building (*The school is empty*), b) a social institution (*Every child has to go to school*) or c) the concept of learning (*This experience is going to be a good school to you*). With this type of nouns, in French typically the preposition *à* is used because it accentuates the abstract side of their nature.

4. The situation in Greek

In this section we will see if the Greek language is sensitive to the conceptual oppositions that have been discussed so far:

16) To pedi trehi **ston** ilio.

The boy runs IS+the sun

The boy is running in the sun.

17) To pedi trehi **sto** krio

The boy runs IS+the shade

The boy is running in the shade

18) To pedi ksaplioni **ston** ilio

The boy lies IS + the sun

The boy is lying in (under) the sun.

19) To pedi ksaplioni **sto** krio

The boy lies IS+the shade

A boy is lying in the shade.

In all the above presented cases the same preposition **is** is used - actually the combination of the preposition *is* (demanding the accusative case) and the definite article (*to*)¹¹. The semantics of the preposition *is*, just like the semantics of *à* in French could be based on the relation of extremely weak contact. Moreover, the fact that *IS* in examples like 17)

10 In French *dans* is typically used for the relation of containment: *Le stylo est dans la boîte* (*The pen is in the box*).

11 *Sto=is+to*

and 19) (with non-effective phenomena that are typically seen as containers) suggest that this preposition might also denote the relation of containment. If this is true the Greek language would be one of the rare languages that do not linguistically mark the difference between two absolutely basic spatial concepts: “being connected” and “being inside”!

In order to check this, let us consider some more examples in which grounds are prototypical spatial objects:

- 20) To molivi ine mesa sto kuti.
 The pencil is inside IS+THE box
The pencil is in the box.

The example 20) denotes a classic case of the relation of containment. Yet the preposition *is* is used. However the instruction given by the preposition *is* is enriched here with the semantics of the adverb *mesa* (*inside*). This means that though Greek doesn't possess a special preposition designating containment, it exhibits a need to mark and underline this relation. Thus, with the same entity playing a role of a ground (as shown by the examples 21 and 22) we can have either *sto* or *mesa sto* depending on which aspect of the entity we want to insist:

- 21) To pedi ine sto sholia
 The boy is IS+the school
The boy is at school.
- 22) To pedi ine mesa sto sholia
 The boy is inside IS+the school
The boy is in the school building.

In 21 a speaker just wants to communicate that the boy has gone to school (21 is true even if the boy is in the school yard) and that he is somehow conceptually connected to it (for instance he has gone to school to learn or to play with his friends), while for 22 to be true the boy has to be inside the school building.

Naturally in most cases when one would use *at* in English and *à* in French (when the accent is not on the physical inclusion but on the conceptual connection between two entities) there would be inappropriate to use *mesa+ is* in Greek:

- 23) O fititis ine sto panepistemio.
 The student is IS+the university
The student is at the university.
- 23) Ego ime sto spiti mu.
 I am IS+the home mine
I am at home.

Interestingly, *sto* alone can be used even with grounds that do not possess all the typical characteristics of containers (strict boundaries and a well defined hole inside) but are usually seen as containers¹²:

- 23) To pedi kathete sto dasos
The boy is sitting IS+ the forest
he boy is sitting in the forest.

To sum up, since non effective phenomena are not real physical objects in which something can be put in, it is natural to use in Greek the preposition *is* alone (not enriched with *mesa*) with them.

5. Final remarks

The fact that in Serbian different prepositions are used to express the difference between a) spatially static and spatially dynamic entities and b) effective and non-effective natural events is most probably linked to the fact that this Slavic language does not possess a semantically neutral preposition denoting a mere conceptual connection between two entities. Given that in French such a preposition exists, it is not surprising that it is used with grounds referring to meteorological phenomena. Interestingly, non effective phenomena are seen as containers and their more “material” nature is emphasized by the usage of the preposition *dans* (*in*).

The situation in Greek is even more straightforward: since in this language there is no specific preposition for the relation of containment, the preposition *is* is used in all the cases.

References:

- Ašić, Tijana, (2004), *Mental representations of space and time: a pragmatic analysis of linguistic facts in French and other languages*, PhD thesis, University of Geneva & University of Lyon 2.
- Ašić Tijana (2007), “The power of prepositions: Is he sleeping now or usually?“, ed by: L. de Saussure, J. Moeschler & G. Puskas, *Tense, mood and aspect*, Cahiers Chronos 17, Amsterdam, New York.
- Aurnague Michel, Vieu Laure & Borillo, André, (1997), „Représentation formelle des concepts spatiaux dans la langue“, in: Denis, M (ed.), *Langage et cognition spatiale*, Paris, Masson, 69-102.
- Bopp, Franz, (1833), *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Gotischen und Deutschen*. Vol I, Berlin, Ferdinand Dümmler.

¹² We say respectively in English, French and Serbian: *The boy is in the forest. Le garçon est dans la forêt. Dečak je u šumi.*

Casati, Roberto & Varzi, Achille, (1999), *Parts and places: the structure of spatial representation*, A Bradford Book, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Ivić, Milka, (1995), *O zelenom konju*, XX Vek, Beograd.

Jackendoff, Ray, (1996), "The Architecture of Linguistic – Spatial Interface", in Bloom, P.

Pustejovsky J. (1995), *The Generative Lexicon*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.

Talmy, Leonard, (2000), *Toward a cognitive Semantics*, A Bradford Book, MIT Press.

Vandeloise, Claude, (1986), *L'espace en français*, Paris, Minuit.

Vendler, Zenon, (1957), "Verbs and Times", *Philosophical Review* 56, 143-160.

Tijana Ašić i Veran Stanojević

PREDLOZI I PRIRODNE POJAVE: KONTRASTIVNA ANALIZA SRPSKOG, FRANCUSKOG I GRČKOG JEZIKA

Rezime

U ovom radu analiziramo prostorne i vremenske upotrebe predloga *po*, *na* i *u* u srpskom jeziku i njihove ekvivalente u francuskom i grčkom jeziku. Pokazujemo da se semantika ovih predloga zasniva na osnovnim spacijalnim odnosima „kontakt“ i „sadržavanje“, a da se ograničenja koja oni postavljaju na prirodu objekta lokalizacije i lokalizatora mogu objasniti konceptualnom opozicijom „diskretno – kontinuirano“.



Loredana Trovato
Université de Messine et de Catane, Italie

LE CORPS DU VERSET: (DÉ)MYSTIFICATION ET VERSIFICATION

This article wants to analyse the semantic field of 'body' as physical image – representation – and poetic *corpus* in Saint-John Perse's poetry. The body has always been one of the poetry *leitmotifs*, because every human being has a dual approach to his/her body, that is the physical dichotomy attraction / repulsion which determines every manifestation of feelings and emotions. Above all, the female body has always been mystified / demystified by poetry and prose, by the verse pure or the baroque 'accumulation'. It has been considered as the mystic object of the sacred love or the *lieu profane* of physical temptation, the main sign of human corruption.

The modern verset shares this duality. It is the most important mean of the religious poetry, even if some poets (like Saint-John Perse) use it as the structural form to vehicle their lyrical subjects. In particular, four questions seem to establish the central axes of this work and its textual approach. First of all, what is the relationship between poetic form and discourse? Is it possible to configure the structural scheme of images into the textual harmonic flux? Is it possible to speak about the musicality of images deeply connected to verse? Or, is it better to speak about a meta-physics of the 'loving' body which finds its great expression in verset?

We want therefore to put in evidence the verset *souplesse* and its capacity to express feelings, emotions and love out of a religious context, in order to define a poetics of sensual love / sensual body into a full, pregnant line (*corpus*).

Key words: body, duality, (de)mystification, verset, poetic form, discourse, sensual love

*Yet, like a diarist, thereafter
I savour their salt-haunted rooms
(Your body stirring the creased sea
Of crumpled sheets), whose mirrors lose
Our huddled, sleeping images,
Like words which love had hoped to use
Erased with the surf's pages.*

D. Walcott, *Islands*

Dès les premiers chants oraux le corps a été représenté comme un objet sacré ou un autel auprès duquel le poète lui offre ses vers les plus délicats, ses mots les plus précieux, ses images les plus raffinées. Car tout être humain éprouve un sentiment de fascination/répulsion à l'égard de son

propre corps; car le corps est, bien sûr, le moyen principal d'expression/réception du sentiment, de l'émotion, de la douleur, du besoin par quoi (*res extensa*) on élabore la pensée (*res cogitans*). Avant la philosophie de Spinoza et les théories modernes sur le corps-instrument, la poésie a chanté cette relation problématique corps/esprit examinant soit sa nature corruptible par rapport à la perfection cosmique, soit sa magnificence (*perfectible*) au-dessus des autres créatures. C'est le corps de la femme qui, en particulier, a été toujours sujet/objet d'étonnement, stupeur, contemplation, étude, désir. Il a été célébré, mystifié et démystifié à travers la pureté du vers classique ou l'accumulation baroque. Il a été considéré objet mystique d'amour sacré ou bien lieu de profanation et de tentation physique, manifestation évidente de la corruption humaine.

Le verset moderne partage cette dualité. Véhicule principal de la lyrique religieuse, il est aussi employé par certains poètes contemporains qui ont envisagé la possibilité d'en adapter la forme à leurs thèmes. On retrouve alors l'éloge de la beauté de sa femme noire chez Léopold Sédar Senghor, le corps hermétique des lyriques de René Char ou le corps mystifié/démystifié d'une femme-nature dans le verset de Saint-John Perse. Et on découvre l'extrême souplesse de ce verset qui participe de l'harmonie descriptive en se conjuguant au Verbe sans en (*dé*)limiter les possibilités expressives. Sa longueur, son irrégularité et son insouciance du retour à la ligne permettent de modeler la matière poétique pour lui rendre son flux naturel en relation avec les éléments cosmiques, sa dimension universelle et son souffle divin. Cela lui donne une organicité (contenu du poème/expression mélodique) qui vient de l'intérieur même et qui se dresse à partir de l'image saisissante et d'un usage fréquent de la répétition et du parallélisme.

Le verset avoue aux poètes la possibilité d'exprimer pleinement leur quête d'un absolu métaphysique, la réalité étant un objet de transition vers un univers de perfection outre-physique, le corps de la femme – dépourvu de toute valeur chrétienne – un trait d'union entre la matière physique et le cosmos.

L'œuvre de Saint-John Perse (1887-1975) explique bien cette relation d'union et d'ambivalence entre l'être féminin et l'univers, de même qu'entre le verset et la poésie en tant que genre. Ce qui frappe de son œuvre c'est en effet son unité, donnée par l'ampleur régulière du verset – son rythme ordonné et sa vaste respiration – ainsi que par son riche vocabulaire et le flux sinueux de ses images. Le but du poète veut être l'aspiration à l'univers, le dépassement de toute contingence pour s'adonner aux thèmes du cycle immuable de la nature, de l'éternité et de la mort. A

partir de titres simples, complets, unitaires¹ – comme *Anabase* (1925), *Exil* (1945), *Vents* (1946), *Amers* (1957) et *Chronique* (1960) – le poète dispose d'un double mouvement de déduction (l'universel infini qui se retrouve dans la quotidienneté des actions humaines) et d'induction (les synesthésies des êtres et de la nature qui réfléchissent l'unité et la perfection cosmiques) dans sa quête de l'absolu et de l'unité lyrique, en s'accompagnant avec un agnosticisme total qui signifie liberté de recherche de la signification universelle.

Saint-John Perse choisit le verset pour dire, décrire, louer le corps de la nature, de l'homme et de la femme en correspondance avec les éléments qui s'alternent dans le cycle des saisons et qui se nourrissent de l'altérité hégélienne (du bonheur à la douleur, de la lumière vive à la sombre obscurité, de la vie qui éclate à la mort qui arrive silencieuse et implacable). Il choisit le verset pour parler de l'amour en termes d'*Eros/Thanatos*, pour célébrer la beauté mais aussi la vieillesse porteuse d'une sensation incertaine d'inquiétude et de sérénité.

Le corps se place parmi les sujets principaux de l'œuvre de Saint-John Perse et le verset se façonne comme une structure plastique pour le célébrer, en devenant lui-même corps. Le discours s'insère ainsi harmonieusement dans une forme souple suivant le flux des images et leur musique en une sorte de copulation mystique et érotique à la fois.

Forme(s): corps et verset

La structure du verset de Saint-John Perse est notamment définie régulière pour son ample souffle et pour sa capacité de s'adapter au contenu sans le forcer ou le dénaturer. Puisqu'elle n'est pas soumise aux règles strictes du vers, elle suit le rythme du poète et des idées qu'il veut développer. Sa dimension lui permet même de raconter le corps comme une entité universelle, une forme métaphysique qui s'élève de toute contingence humaine en dépit de la simplicité de ses actions et de sa puissante sensualité.

[...] et les servantes de ta
mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes
chaudes près de toi qui tremblais...²

1 On utilise ici cet adjectif à partir de l'idée philosophique de l'unité "en soi".

2 St.-J. Perse, „Pour fêter une enfance“, I, *Éloges*, dans St.-J. Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1982, 23. Dès maintenant à suivre dans le texte, toute citation sera tirée de cette édition et indiquée par son titre et le nombre de la page correspondante entre parenthèse.

Saint-John Perse représente l'idée antinomique du corps comme matière et comme esprit à travers le qualitatif („**grandes** filles **luisantes**“), en utilisant aussi des homophonies internes („servantes...luisantes“; „remuaient...tremblais“; „grandes...chaudes“) et l'allitération du son [ā] qui ont la fonction de ralentir le rythme pour lui donner une cadence solennel. Le corps de servantes – „grandes“ et avec „leurs jambes chaudes“ – offre l'idée de l'essence charnelle de la femme comme source de vie – mère Cybèle de la terre – avec sa trempe forte, apte à soutenir le poids du travail et des enfants dans son sein. Cependant, ces „filles“ sont „luisantes“: la sueur de la fatigue sous le soleil chaud les fait resplendir d'une beauté autre, transfigurée et nuancée, que les „paupières fabuleuses“ (p.24) confondent avec celle de la nature dans une sorte de communion mystique. Cette femme n'est pas seulement „grande“³, mais aussi aux „bras plus lents“ (p.23), „pâle“ et „lasse“:

... Que ta mère était belle, était pâle
lorsque si grande et lasse, à se pencher,
elle assurait ton lourd chapeau de paille ou de soleil,
coiffé d'une double feuille de siguine [...].

... Ma bonne était métisse et sentait le ricin; toujours
j'ai vu qu'il y avait les perles d'une sueur brillante sur son
front, à l'entour de ses yeux – et si tiède, sa bouche
avait le goût des pommes-rose, dans la rivière avant
midi.

(„Pour fêter une enfance“, IV, *Éloges*, p. 26)

L'adjectif „grand“ est soutenu par la présence de „lourd“ et de „double“ qui se trouvent aussi en correspondance homophonique par assonance, tandis que le verset est très agile et discursif grâce au manque de versification qui assure l'enchaînement rythmique des images. Si d'un côté ce verset souligne l'idée de la 'pesanteur', de la gravure des femmes des colonisateurs, de l'autre il relève la dimension presque féérique des femmes natives ou métisses, qui sont l'expression de la nature fertile et luxuriante: autant que les servantes sont des „filles luisantes“, sa „bonne“ a une „sueur brillante sur son front“ et la fraîcheur des „pommes-rose“ sur sa bouche.

La femme partage cette altérité dichotomique à cause de son 'genre': la nature est femme comme la nuit et la mer⁴. On retrouve souvent

3 L'adjectif „grand“ revient souvent dans la poésie de Saint-John Perse pour définir le corps, tout avec les nuances chromatiques du bleu et du vert.

4 En italien, „la mer“ est au masculin („il mare“). Cela implique une symbolique différente, ainsi qu'une altération sémiotique qui contribue à la constitution d'un imaginaire autre: pour les italiens, la mer est associée à l'idée de la vigueur masculine et de la force majestueuse; en

dans la poésie de Saint-John Perse la femme-mer ou la mer qui devient femme dans une sorte de copulation érotique avec les autres éléments. Dans „Strophe“, qui fait partie d'*Amers*, le chant des amants s'élève sous forme d'éloge à la nature qui se mêle à leurs corps: le verset a la fonction de sacraliser l'acte amoureux à travers la mystification (linguistique et rythmique) de la chair. C'est un corps souple qui prend forme par les mots lyriques du poète, mais qui, en même temps, leur offre sa substance spirituelle.

La nuit t'ouvre une femme: son corps,
ses havres, son rivage; et sa nuit antérieure où gît toute
mémoire. L'amour en fasse son repaire !
(„Strophe“, IX, III, 1, *Amers*, p. 331)

La femme paraît représenter l'élément principal de toute chose: si la nuit donne à l'amant une femme qui s'ouvre dans sa sensualité et dans sa substance naturelle, la femme contient elle-même sa „nuit antérieure où gît toute mémoire“. Elle est le mystère sacré de la vie et de la mort qui se baigne de la lumière, de la sueur brillante et de la sombre nuit des amants; elle est, comme la mer, principe de vie et cause de la mort heureuse de l'amant qui rappelle la préciosité métaphysique des „puns“ de John Donne⁵.

„Ton corps, ô chair royale, mûrit les signes de l'Été
de mer: taché de lunes, de lunules, ponctué de fauve et de
vin pourpre et passé comme sable au crible des laveurs
d'or – émaillé d'or et pris aux rets des grandes sennes
lumineuses qui traînent en eau claire. Chair royale et
signée de signature divine !... De la nuque à l'aisselle, à la
saignée des jambes, et de la cuisse interne à l'ocre des
chevilles, je chercherai, front bas, le chiffre occulte de ta
naissance [...]. („Strophe“, IX, III, 2, *Amers*, p. 332)

français, elle a une connotation sensuelle et érotique que un locuteur italien peut difficilement comprendre.

- 5 Dans son poème, *The Canonization*, John Donne décrit l'acte sexuel en termes de mélange entre les éléments féminin et masculin et de relation symbiotique mort/vie:

Call us what you will, we are made such by love;
Call her one, me another fly,
We are tapers too, and at our own cost die,
And we in us find the Eagle and the Dove.
The Phoenix riddle hath more wit
By us; we two being one, are it.
So to one neutral thing both sexes fit,
We die and rise the same, and prove
Mysterious by this love.

La nature évocatoire du verset s'exprime dans une lyrique fondée sur un mouvement circulaire et répétitif des mots qui récurrent plusieurs fois comme la litanie des vagues de la mer (ou un *memento*) et qui se structurent dans un système rhétorique recherché. L'allocution („ô chair royale“) a la fonction de mettre en valeur l'idée de corps comme „chair“, dont la poésie chante le *magnificat* de sa substance précieuse et éternelle, soulignée par l'apostrophe („Chair royale et signé de signature divine“). Saint-John Perse exploite le verset comme un élément d'enchaînement sémantique des mots: la répétition des termes-clé sert à constituer une sorte de cercle de signification mystique/sémantique (du corps de la femme au 'corps' de la nature, et *vice versa*), autour duquel le poète fonde sa vision du monde et sa recherche de l'Absolu; la *traductio* renforce la répétition („signée de signature divine“), mais aussi l'imagerie symbolique du poème („taché de lunes, de lunules“) qui se déploie tout au long d'un vers assez 'plastique'.

Quelques pages auparavant le poète avait expliqué ce rapport de compénétration comme une sorte d'alchimie divine, en indiquant dans le mystère de la femme-principe de vie l'essence même du monde:

Et mon cœur t'ouvre femme plus fraîche que
l'eau verte: semence et sève de douceur, l'acide avec le
lait mêlé, le sel avec le sang très vif, et l'or et l'iode, et
la saveur aussi du cuivre et son principe d'amertume
– toute la mer en moi portée comme dans l'urne
maternelle... („Strophe“, IX, II, 1, *Amers*, p. 327)

La structuration parallèle du verset sert à préciser et à renforcer l'idée de cette alchimie, ainsi que les effets d'allitération („semence – sève“, „sel – sang – saveur «), la répétition du son nasal [m] et [n] dans les deux dernières lignes et l'assonance imparfaite entre „l'or – l'iode“. Néanmoins, cette femme-mer/mère est porteuse de la signification de la mort („urne maternelle“), son cercle mystique ainsi achevé là où la vie commence.

„ ... Ô femme haute dans sa crue et comme prise dans
son cours ! je me lèverai encore en armes dans la nuit de
ton corps, et ruissellerai encore de tes années de mer. [...]

La houle monte et se fait femme. La mer
au ventre d'amoureuse masse inlassablement sa proie. Et
l'amour fait chanter, et la mer osciller, le lit de cèdre sur
ses ais, la coque courbe sur ses joints.
(„Strophe“, IX, IV, 2, *Amers*, pp. 339-340)

La nuit est, elle-même, femme et le corps de la femme est sombre comme „l'urne maternelle“ qui contient: l'homme essaie de vaincre

cette nuit, mais „la houle monte et se fait femme“. La strophe, à partir de l'homophonie mer/mère, métamorphose la mer dans un corps de femme souvent trompeur comme la houle et s'organise dans un verset dont la fonction est de donner de l'ordre à l'imaginaire du poète à travers – encore une fois – le parallélisme des constructions syntaxiques (à l'amour correspond le lit de cèdre, à la mer la coque courbe) et les renvois sémantiques (qui mettent en évidence les deux éléments de la métamorphose mystique, la femme et la mer).

„Allez plus doucement, ô cours des choses à leur
fin. La mort navigue dans la mort et n'a souci du vif. La
nuit salée nous porte dans ses flancs. Et nous, nous des-
serons l'étreinte de nos bras pour écouter en nous régner
la mer sans rives ni récifs. Passion très forte et très
docile. Mille paupières favorables...

„Et l'amante bat des cils dans tout ce lieu très calme.
La mer égale m'entourne et m'ouvre la cime de ses
palmes. J'entends battre du sang la sève égale et nourri-
cière – ô songe encore que j'allait ! Et ma lèvre est
salée du sel de ta naissance, et ton corps est salé du sel
de ma naissance... Tu es là, mon amour, et je n'ai lieu
qu'en toi. („Strophe“, IX, V, 1, *Amers*, pp. 341-342)

Le verset, avec ses répétitions et ses jeux de renvoi linguistique-sémantique, paraît vouloir reproduire l'étreinte des amants qui subliment leur existence dans une relation érotique impliquant le rapport alchimique avec la nature; rapport qui s'exprime dans la dichotomie vie-mort, soulignée par les mots „fin“ et „vif“ en conclusion de phrase. La mort – comme la mer – partage le genre féminin; la mort, „qui navigue dans la mort“, est la mer qui coule comme „le cours des choses“; la mort – comme une femme – a „ses flanc“ qui aimantent par leur charge sensuelle; la nuit, qui porte à l'accomplissement de l'acte érotique (donc, à la 'mort' de la lyrique métaphysique), est „salée“ du sel – principe de naissance – des amants.

La nuit passée, „l'aube d'Été est le premier pas d'amante nue hors de son linge foulé bas“ („Strophe“, IX, V, 1, p. 345), la femme lave son corps avec de l'eau de mer en rejetant la sombre présence de la mort – la dernière obscurité – et, peut-être, en recelant une nouvelle vie comme témoignage de sa „chair immortelle“.

„Saveur de vierge dans l'amante, faveur d'amante
dans la femme, et toi, parfum d'épouse à la naissance du
front, ô femme prise à son arôme et femme prise à son
essence, lèvres qui t'ont flairée ne fleurissent point la mort...

Incorruptible, ô grâce, plus que n'est la rose captive dans
la lampe.
(„Strophe“, IX, V, 2, p. 346)

Le poète complète son cercle mystique en affirmant l'immortalité de l'élément féminin à travers un verset qui retrouve ici sa forme meilleure grâce à la savante architecture des mots et des effets rhétoriques. L'homophonie vocalique entre „saveur“ et „faveur“, les pauses qui posent en évidence le passage d'amante à femme et à épouse, la répétition des mots et le parallélisme des structures syntaxiques confirment la volonté d'une représentation circulaire qui s'arrête avec la victoire sur la mort. Saint-John Perse excelle dans l'art du verset et 'capture' son lecteur en le fascinant avec ses jeux de mots (« flairée ne fleurent point“) et son lexique précieux qui, cependant, n'alourdit pas son vers, mais lui confère une certaine agilité rythmique tout en gardant son caractère soutenu.

„Ô femme prise dans son cours, et qui s'écoule entre
mes bras comme la nuit des sources, qui donc en moi descend le fleuve de ta faiblesse ? M'es-tu le fleuve, m'es-tu la mer ? ou bien le fleuve dans la mer ? M'es-tu la mer elle-même voyageuse, où nul, le même, se mêlant, ne s'est jamais deux fois mêlé ?... („Strophe“, IX, V, 2, *Amers*, pp. 347-348)

Ses apostrophes n'ont pas le goût d'un avertissement biblique, toutefois elles en maintiennent le ton solennel et grave; ses questions ne sont pas les axes de longues dissertations théosophiques, mais l'expression de la doute de l'amant face au mystère de la nature de sa femme et de leur relation symbiotique; ses jeux de renvoi (supportés par la *traductio*), ses répétitions et ses homophonies (la récurrence du son [m], par exemple) ne sont pas une lente litanie, mais le mélange savant des composants de son alchimie et l'évolution dialectique vers l'aboutissement de sa quête de l'Absolu.

Enfin, la mer et la nuit sont regrettées des amants aux yeux „barrés de mer“ et le poète demande qu'aux „portes closes des Amants“ on cloue „l'image du Navire“, car la femme „est mer de mer ivre“, tandis que la mer est elle-même comparée à la femme „périodique“ („Chœur“, 4, *Amers*, p. 377).

Si le rapport avec la mer mystifie l'essence féminine en la rendant substance éternelle et chair 'spirituelle', celui avec la terre la démystifie en lui rendant sa forme corruptible: la mer et l'air sont éléments d'immortalité de la femme; la terre et le feu expression de sa chair et de son sang de vierge, d'épouse et de mère („Quelles filles noires et sanglantes vont sur les / sables violents...“, „Dédicace“, *Amers*, p. 385).

„Et c'est un déchirement d'entrailles, de viscères, sur toute l'aire illuminée du Siècle: linges lavés dans les eaux mères et le doigt d'homme promené, au plus violet et vert du ciel, dans ces ruptures ensanglantée du songe – trouées vives ! (*Chronique*, I, p. 389)

Le corps est déchiré et ensanglanté, car les femmes teignent leurs bouches du sang „de la grenade de Cybèle“, en même temps, la terre est le symbole de la violence de l'accouchement, de l'érotisme sauvage, de la sueur de la peau du corps qui travaille, mais aussi de la générosité de ses fruits: le verset exprime cette ambivalence avec son rythme devenu plus lent et plus grave par la prévalence des sons nasals, dentaux et de la [r].

La forme suit le discours, et pourtant le discours se soumet à la grandeur du verset dans une relation de type symbiotique. L'origine biblique du verset semble s'adapter bien à l'expression des thèmes du poète, qui réussit à en utiliser au mieux les possibilités rythmiques et structurelles sans alourdir le flux harmonieux de la lyrique amoureuse. Le ton grave s'assimile parfaitement au chant d'amour: le corps sinueux et mortel de la femme trouve sa forme dans la régularité et l'immortalité de ce verset; la femme – principe de vie et de mort – est soit le commencement soit le *terminus* du cercle naturel et physique qui trouve sa dimension absolue et métaphysique dans la perfection structurelle⁶.

Métaphorique(s): l'expression et le corps

Le corps de la femme est l'autel auprès duquel le poète accorde les notes de sa lyre pour lui demander le secret de l'univers, de la vie-principe de mort et de la nature. Le corps de la femme est la manifestation de l'harmonie de la nature riche en choses, couleurs, sons, bruits et témoin du temps qui s'écoule et des saisons qui s'alternent. Le corps de la femme est le véhicule des sensations, des émotions ou de la douleur (*méta*)physique du poète qui retrouve en lui le trait d'union entre la caducité de l'existence humaine et la dimension éternelle de la nature et de l'univers.

Le texte devient alors la manifestation physique de ce lien *outre*-physique à travers l'enchevêtrement de ses images, les subtiles correspondances de ses symboles, la douceur de sa musique. Saint-John Perse est un artisan de la perfection formelle et structurelle, si bien que sa poé-

⁶ A. Knodel a bien remarqué cette idée en écrivant que la poésie est, pour Saint-John Perse, „un mode d'existence“, où „le triomphe sur le temps ne peut s'affirmer que par fusion complète avec la réalité immédiate de l'action concrète. Pour Perse, la vie c'est le mouvement, c'est le changement, et le salut de l'homme dépend de son identification avec ce changement.“ A. Knodel, *Proust et Saint-John Perse, le fossé infranchissable*, „Revue de Paris“, dans St.-J. Perse, *Œuvres complètes*, cit., 1110-1111.

sie pourrait être chargé de rigueur ou de détachement sentimental. Mais c'est la faute aux préconceptions critiques liées aux origines solennelles du verset, puisqu'il réalise une œuvre d'une extraordinaire fluidité et agilité rythmiques où l'expérience émotionnelle est à la base de la création artistique. À côté des figures de l'expression – caractérisant la morphologie et la syntaxe – on retrouve les figures du contenu – caractérisant la sémantique et la logique – dans une relation étroite de signification: la structuration expressive du verset rend alors le sens (direct et connoté) du poème, en le définissant comme entité unitaire, unique et cosmique⁷.

Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes; et
l'eau encore était du soleil vert; et les servantes de ta
mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes
chaudes près de toi qui tremblais...
(„Pour fêter une enfance“ I, *Éloges*, p. 23)

Le verset est ici construit à partir des correspondances syntaxiques, le parallélisme et la répétition de quelques mots-clés („eau“; „vert“). Cette congruence devient relation logique par l'hypallage, car si l'énoncé „l'eau-de-feuilles-vertes“ implique le dépassement de la similitude (l'eau est verte *de la couleur* des feuilles → *comme* les feuilles), l'hypallage („du soleil vert“) se base sur l'enchaînement des images et sur l'idée que c'est le soleil à donner la couleur aux feuilles et, enfin, la couleur à l'eau. Il frappe alors le lecteur à travers le conflit entre l'attente d'une relation engendrée des clichés logiques et sémantiques (le soleil est jaune, pas vert) et le résultat imprévu d'un 'mariage' étrange; mariage qui engendre aussi l'image suivante des „filles luisantes“. Puisque le soleil est la source de la vie, il donne forme, substance et couleur à ses créatures en se réfléchissant sur la nature, dont ces „filles“ sont l'expression la plus sublime.

En tant que principe de l'existence, le corps de la femme s'offre comme comparant aux éléments de la nature: „la nuit donne son lait“ (*Anabase*, V, p.100) comme les seins d'une femme, „la terre enfante des merveilles“ (*Anabase*, VII, p.106) comme une mère ses enfants, mais aussi „l'Idée nue [...] peigne / aux jardins du peuple sa crinière de fille“ („Pluies“, I, *Exil*, p.141) ou „l'argile veuve sous l'eau vierge“ („Pluies“, I, *Exil*, p.141) dont l'hypallage présente deux phases distinctes de la vie d'une femme à travers l'idée de sécheresse, de 'vieillesse' de l'argile et celle de fraîcheur, de pureté de l'eau.

⁷ Même si quelques années se sont écoulées dès sa publication, on veut faire référence au tableau des niveaux d'articulation des unités de signification présenté par le Groupe µ pour expliquer cette pensée de l'union entre la dimension structurelle du texte et son contenu. V. GROUPE µ, *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1970¹, 1982², 31.

L'essence féminine se mêle à celle masculine dans l'extase amoureuse et toute la nature semble participer à cette rencontre de deux corps et de deux âmes.

mais le plaisir au flanc des femmes se compose, et
dans nos corps de femmes il y a comme un ferment de
raisin noir, et de répit avec nous-mêmes il n'en est
point. [...]

Ceux qui savent les sources sont avec nous dans cet
exil; ceux qui savent les sources nous diront-ils au soir
sous quelles mains pressant la vigne de nos flancs
nos corps s'emplissent d'une salive ? (Et la femme s'est
couchée avec l'homme dans l'herbe; elle se lève, met
ordre aux lignes de son corps, et le criquet s'envole sur
son aile bleue.) (*Anabase*, IX, p. 109)

La structuration parfaitement symétrique du verset permet de donner de l'emphasis à son discours tout en soulignant le parcours logique de sa poétique: l'homme et la femme sont deux entités non identifiées – des '*exempla*' – car le but du poète est de réaliser une œuvre au retentissement universel⁸. Le déterminant „ceux“ est, en effet, un non-déterminant autant que „nous“, qui implique une pluralité indéfinie et qui suggère cette (*co*)présence de la substance féminine dans tous les êtres. Ce procès de type alchimique s'explique donc dans le passage de la comparaison de type analogique, soulignée par la particule comparative en ouverture du vers, „et dans nos corps de femmes il y a / comme un ferment de raisin noir“ à la métaphore, „la vigne de nos flancs“, qui s'élève dans une signification plus profonde d'inspiration biblique. Si la vigne est un des symboles de fécondité, d'abondance et de fertilité, elle est comparable aux flancs de la femme qui contiennent la vie („le ferment de raisin noir“ dans le corps), tandis que le raisin noir est de la couleur du sang comme le sang du Christ versé pour la palingenèse humaine (une nouvelle naissance) et de la femme (pendant l'accouchement).

Dans „Neiges“, on retrouve ensuite le lien entre la chair „suppliciée“ de la femme et le martyr du Christ:

„Dame de haut parage fut votre âme muette à l'ombre
de vos croix; mais chair de pauvre femme, en son grand
âge, fut votre cœur vivant de femme en toutes femmes

⁸ Le poète italien G. Ungaretti, qui a donné une des traductions les plus sensibles d'*Anabase*, a bien souligné le caractère épique de cette œuvre: „l'immensité de l'espace y maintient l'homme, dans ses mœurs, presque à l'état primitif, et l'homme, dans ces penchants, presque à l'état d'innocence. La nature prenant le pas sur la civilisation et l'homme suivant les éléments plus que son mouvement propre, c'est l'événement, en pareils lieux, qui compte, non la personne.“ G. Ungaretti, *Préface* à St.-J. Perse, „Anabasi“, in *Traduzioni*, Roma, Ed. Novissima, 1936.

suppliciée... Au cœur du beau pays captif où nous brûlerons l'épine, c'est bien grande pitié des femmes de tout âge à qui le bras des hommes fit défaut. Et qui donc vous mènera; dans ce plus grand veuvage, à vos Églises souterraines où la lampe est frugale, et l'abeille, divine ? („Neiges“, III, *Exil*, p. 160)

La structure parallèle des phrases détermine la relation entre le corps de la femme et le calvaire du Christ même à travers une connexion logique des adjectives „muette“ et „pauvre“ et du substantif „cœur“. L'âme est „muette à l'ombre“ des „croix“ et la chair est „suppliciée“ comme celle du Christ, tandis que l'image du „cœur“ se lie avec celle de „l'épine“ comme dans les icônes du Sacré-Cœur. Enfin, le „veuvage“ engage l'idée du noir, de la sombre obscurité de la nuit sans retour, du désir qui doit s'éteindre, du deuil des „Églises souterraines“, cachées à toute joie ou espoir.

Le corps de la femme est alors contaminé du sens de la mort au moment où le désir s'est tu ou quelqu'un a tué la source de son plaisir charnel et de son élévation spirituelle:

C'est le désir encore au flanc des
jeunes veuves, des jeunes veuves de guerriers, comme de grandes urnes
rescellées.
... C'est la fraîcheur courant aux crêtes du langage,
l'écume encore aux lèvres du poème,
Et l'homme encore de toutes parts pressé d'idées nouvelles,
qui cède au soulèvement des grandes houles de l'esprit:
„Le beau chant, le beau chant que voilà sur la dissipation
des eaux !...“ et mon poème, ô Pluies ! qui ne sera pas
écrit !
(„Pluies“, VIII, *Exil*, pp. 152-153)

Le désir est comparé aux „grandes urnes rescellées“, aux urnes de la femme qui sont – de manière antithétique – lieu de vie et de mort. L'anaphore engage la comparaison entre le désir impossible de la jeune veuve (fraîche et vivante comme l'eau) de receler une nouvelle vie et l'impossibilité du poète d'écrire son poème malgré „la fraîcheur courant aux crêtes / du langage“ et „l'écume [...] aux lèvres du poème“. La douleur de la femme est similaire au désespoir du poète qui élève sa plainte à travers la force exclamative de son apostrophe.

L'auteur revient souvent sur le symbole du sang, surtout en rapport avec l'accouchement, de manière à le mystifier (l'enfant, nouvelle espérance, est dans l'urne maternelle et se nourrit de son sang comme le Graal recèle le sang du Christ, rédempteur de l'humanité) ou à le démystifier dans la contingence du cycle menstruel („Là où les filles de

voirie, sous les yeux de / l'enfance, se dépouillent un soir de leur linge mensuel.“, „Strophe“, I, 3, *Amers*, p. 275).

La femme est „saisonnière“ comme la mer qui porte en soi „comme dans l'urne maternelle“ mais, en même temps, elle „se fait et se défait avec la vague qui l'engendre“ („Strophe“, IX, II, 2, *Amers*, p. 328). Le rapprochement entre le corps de la femme et la mer se réalise dans l'accomplissement de l'acte sexuel qui conduit aussi à l'achèvement du cercle mystique: la répétition de certains mots ou images tout au long des recueils poétiques de Saint-John Perse („l'eau verte“ et la fraîcheur de la femme „plus fraîche“ que l'eau; le naufrage et le navire ; l'urne; la „semence“ et la „sève“; la nuit) semble amener à ce climax, à cette volupté outre-physique du corps qui dépasse la nuit et la mort.

„Et toi plus chaste d'être plus nue, de tes seules mains
vêtue, tu n'es point Vierge des grands fonds, Victoire
de bronze ou de pierre blanche que l'on ramène, avec
l'amphore, dans les grandes mailles chargées d'algues des
tâcherons de mer; mais chair de femme à mon visage,
chaleur de femme sous mon flair, et femme qu'éclaire son
arôme comme la flamme de feu rose entre les doigts mi-
jointes.

„Et comme le sel est dans le blé, la mer en toi dans
son principe, la chose en toi qui fut de mer, t'a fait ce
goût de femme heureuse et qu'on approche...
(„Strophe“, IX, II, 2, *Amers*, p. 328)

La femme n'est pas une austère figure classique, plutôt le produit d'une nature vivante qui lui donne son „goût de femme heureuse“. Le renvoi sémantique, la répétition des lexèmes et des phonèmes, les nombreuses pauses et césures confèrent un rythme changeant au verset dont la fonction est la mise en relief des passages textuels et des liens métaphoriques. Si, dans la première partie, le rythme est ralenti par la prévalence des sons [ā], [ō], [t] et [f] et des pauses dans le but de reproduire la fixité des statues, dans la deuxième, il semble vouloir représenter le mouvement sensuel de la femme, sa substance charnelle et vitale, en se faisant plus agile à travers la répétition des mots et des sons [m], [f], [fl], les assonances en [ε] et [w], le peu de pauses, jusqu'à la comparaison signifiant l'achèvement de la solution chimique qui mêle l'essence de la femme avec la mer, l'essence de la mer – son sel – avec la femme.

De ce fait, la métaphore précieuse s'élève au niveau de métamorphose pour définir le corps de la femme comme essence et forme de l'univers, là où le poète peut achever sa quête contemplant l'infini dans la finitude 'synesthésique' de la chair:

La houle monte et se fait femme. La mer
au ventre d'amoureuse masse inlassablement sa proie. [...]
„Vierge clouée à mon étrave, ah ! comme celle qu'on
immole, tu es la libation du vin au tranchant de la proue,
tu es l'offrande de haute mer aux morts qui bercent les
vivants: la chaîne lâche de roses rouges qui s'ouvre sur
les eaux après les rites de l'adieu [...].
(„Strophe“, IX, IV, 2, *Amers*, p. 340)

Correspondance(s)

Le verset est un corps sentant.

Le corps de la femme est le corps du verset: il prend sa forme et sa substance d'une idée universelle; il jouit de la perfection cosmique; il se façonne du flux harmonieux de la nature et du bruit pour se constituer dans un ensemble achevé dont la finitude du vers représente l'espace infini des images et des symboles.

Le verset se magnifie des correspondances baudelairiennes; il chante un hymne à la sacralité des sens et des synesthésies; il naît d'une sensation très forte, d'une impression délicieuse, d'une douceur inoubliée. Sa structuration dans la feuille blanche enorgueillit la vue et remplit les vides de la mémoire ancestrale; la complexité de ses mots – leur signification 'charnelle', leur mélodie flottante – se fait corps, matière vivante, tangible et perceptible ; ses tableaux ont la saveur de la mer et de la peu baignée de l'eau salée, l'odeur des corps dans la chaleur ou serrés dans l'enivrement amoureux.

Le verset se fait corps pour chanter le corps.

Le corps devient vers lyrique, recherche poétique, langage émotionnel pour louer la perfection (*infinie*) du cosmos dont il est la représentation.

Le verset se veut une composition unitaire pour reproduire le Tout cosmique et satisfaire l'inquiétude (*méta*)physique du poète.

*My first friend was the sea. Now, is my last.
I stop talking now. I work, then I read,
coting under a lantern hooked to the mast.
I try to forget what happiness was,
and when that don't work, I study the stars.
Sometimes is just me, and the soft-scissored foam
as the deck turn white and the moon open
a cloud like a door, and the light over me
is a road in white moonlight taking me home.
Shabine sang to you from the depths of the sea.*

D. Walcott, *The Schooner „Flight“*

Loredana Trovato

ТЕЛО У КРАТКОМ СТИХУ: (ДЕ)МИСТИФИКАЦИЈА И ВЕРСИФИКАЦИЈА

Резиме

Циљ овог рада је аналитички осврт на семантичко поље „тела“ као физичке представе – репрезентације – и на поетички корпус поезије Сен-Дон Персеа. Тело је одувек представљало лајтмотив његове поезије, из разлога што је за сваког човека карактеристичан дуални приступ телу, то јест физичка дихотомија привлачења и одбијања која представља фактор који детерминише манифестацију осећања и емоција. Женско тело је одувек било предмет мистификације, односно демистификације у поезији и прози, било кроз стих било кроз вид барокне „акумулације“. Тело је разматрано као мистични предмет свете емоције љубави или као *lieu profane* физичког искушења, као основног индикатора корупције људског духа.

Модерни тип кратког стиха преноси овај мотив дуалитета. Као врста средства, он заузима централно место у религиозној поезији, иако постоје извесни песници (попут Сен-Дон Персеа) који га користе као основну структурну форму, а у циљу покретања тема лирског карактера. Четири питања разматрана у овом раду, као и у самом текстуалном приступу, представљају централну окосницу рада. Као прво, која је природа односа између поетске форме и дискурса? Да ли је могућно уобличити структурну схему представа у један текстуално хармонични низ? Да ли је могућно говорити о музикалности наведених представа која је у уској вези са стихом? Или пак, да ли је можда боље говорити о метафизици „љубљеног“ тела која свој израз налази управо у кратком стиху?

Дакле, настојимо да пружимо ваљане доказе у прилог кратког *souplesse* стиха и његове снаге да изрази осећања, емоције и љубав ван религиозног контекста, а у циљу дефинисања једне поетике чулне љубави/чулног тела представљене у непрекидном, имажинативном и стваралачки бременитом низу (*corpus*).



Владислава Гордић–Петковић
Филозофски факултет, Нови Сад

РОМАНИ ДАГЛАСА КОПЛАНДА У ЕПОХИ „КУЛТУРНОГ УБРЗАЊА“

Рад покушава да сагледа феномен „културног убрзања“ у романима канадског писца Дагласа Копланда (1961), више пута означаваног као кривца за стварање стереотипа о „генерацији икс“, али и као хроничара једног социјалног слоја у чијој се животној филозофији сустичу тешко спојиве носталгија за кохерентним системом вредности и фасцинација технолошким прогресом.

Кључне речи: Даглас Копланд, „генерација икс“, технологија.

Поставши током деведесетих културни профет захваљујући култном првенцу *Генерација икс* и низу романа који су опстајали на граници приповедне фикције и социолошке анамнезе, Даглас Копланд је и у „годинама нултим“ наставио да проповеда о „култури убрзања“ коју неумитно обележавају (али и раздиру) носталгија за кохерентним системима вредности и фасцинација технолошким прогресом. У раскораку између чежње за несталим светом и жудње за будућношћу нашла се генерација апатичних незадовољника обележена као „генерација икс“.

Медији су ту генерацију свели на стереотип: то су цинични, исфрустрирани и немотивисани млади људи, безвољни и лењи; апатична и неамбициозна младеж без сталног запослења и сталне везе није, међутим, само још једна „изгубљена генерација“ са превише образовања и премало перспективе. Сам Копланд тврди да је термин „генерација икс“ преузео из књиге *Класа* Пола Фусела који је ознаком „икс“ дефинисао друштвену групацију одвојену од сваке класне и статусне стратификације. Овај необавезни социолошки оквир мотивише писца да генерише жаргонски „новоговор“ једне такве генерације – од назива „мекџоб“ (McJob) за лоше плаћен посао који не захтева никакве квалификације до саркастичне речи „мекмртвило“ (McDead) за синтетичну, испрограмирану културу која се не развија органски, већ се у тачним размерама учитава у софтвер елите. Тај и такав копландовски језик нема жељу да буде криптичан нити да мистификује вредности једне друштвене групације како то сленг обично чини: овде писац намерава да постигне

управо супротно – креирајући продуктивне и транспарентне означитеље са намером да демонтира означено, Копланд успева да „генерацију икс“ дистанцира од претходних генерација, да укаже колико на њено отуђење, толико и на њену самосвојност. „Генерација икс“ себе види као производ и жртву претходних генерација које су стремиле спиритуалности методом изнуде (хипи) или се устремиле на стицање материјалног богатства (јапи).

Копландове најтиражније књиге су у време кад су писане обећавале маркетиншку катастрофу: *Генерација икс* се почетком деведесетих једва провукла у издавачки план њујоршке куће „Sent Martins pres“, али је након објављивања 1991. продата у четрдесет два милиона примерака и стекла бизарну титулу књиге која се највише краде у америчким књижарама. Но овај канадски писац остаће једнако упамћен као аутор прве сентименталне повести о Силиконској долини, написане у време када је, како тврди у једном интервјуу позивајући се на лично искуство, било могуће закуцати на прозор Била Гејтса и попричати с њим. *Мајкросерфери* су хроника живота компјутерских програмера која настаје у време кад је „газдинство“ Била Гејтса још увек било технолошка и идеолошка енклава. Роман је објављен баш оног августа кад се појавио оперативни програм „Windows 95“ и кад је отпочела незадржива маркетиншка експанзија компјутерског могула. Остатак повести о Билу Гејтсу је историја сузбијаног економског монопола из које Копланд није превише профитирао, будући да ни дан данас није успео да сними филм по *Мајкросерфери* – што само указује на чињеницу да се изолационистичка идеологија информатичких пионира није могла промовисати као масмедијски артефакт.

Непреводиви наслов овог епа о Мајкрософту (*Microserfs*) именује скупину младих људи (они су Мајкрософтова радна снага – дословце кметови, себри) који раде као програмери у Гејтсовој компанији. Еби, Тод, Карла, Данијел и остали свакако су први књижевни јунаци који размењују имејлове с колегама из суседне канцеларије, играју се легу коцкама и бинарним низовима, састављају топ листу булимије упоредо са дизајнирањем компјутерских игрица а, зарад уштеде у времену, филмове на видеу гледају тако што их убрзано премотавају. Опција *fast-forward* од тог тренутка постаје одлична метафора за „генерацију икс“ и „културу у убрзању“: муњевити технолошки прогрес мења њихов живот у квантним скоковима, али није могао убрзати њихово сазревање. Покушавајући да „премотају унапред“ и небитне и непријатне делове искуства, млади плаћеници компаније у успону не успевају да прескоче ни шок, ни бол, ни

одговорност, што ће постати очигледно у завршници романа, када се један од јунака суочи са породичном трагедијом, мајчином болешћу – али и са технолошким могућностима да се проблем трајног инвалидитета ублажи и премости.

Копландова књига о серфовању кроз живот и кулучењу у киберпростору прва тематизује уграђивање информатичке технологије у живот и вредносни систем, и једна је од безброј прича о страху од времена – страху који се, у овом случају, потискује уз помоћ технолошког убрзања. Роман *Majkroserferi* је и у формалном смислу чудна мешавина имејл порука, дневничких бележака и луцидних дијалога људи који путем технологије покушавају да допру до нове осећајности, да пробију оквире суздржаности које намеће јапи култура. Апатичне деведесете указују се тако као технопародија бурних шездесетих, као мултиверзум без центра у коме се убрзање живљења и множење сензација покушава искористити као нови културни формат. Псеудопрустовску потрагу за временом изгубљеним у виртуелном свету покренуће, под Копландовим утицајем, мултимедијални уметник и писац са Аљаске, Џејсон Олер. Његов роман *А шта онда?* (Then What?) објављен је 2001. године истовремено у електронском и штампаном издању, а пре појављивања најављен је као „узбудљиво путовање кроз природу технологије, човеков преображај и Меклуанову теорију“.

Слично Копланду, Олер описује сазревање генерације у убрзању. Његов јунак Вилијам Тел ликом подсећа на Харија Потера, понаша се као идеалистичка верзија Кевина Митника и упознаје нову димензију света као Керолова Алиса. Будући рачунарски геније, он са непуних шеснаест година напушта школу како би ушао у „стваран свет рада и учења“ као програмер у једној престижној компјутерској фирми и тако побегао из нормалног живота. На почетку романа он је хорор-верзија „технолошког идиота“: шест година програмираног живота у свету ароматизоване кафе и једноличне радне одеће претварају Вилијама у разочараног и равнодушног младог човека који живи код маме највише због тога што је она једини еквивалент за његов непостојећи друштвени живот. Повест Вилијама Тела говори о борби да се напусти једнолични свет компјутерских података и пребегне у стваран живот, да се служење машини претвори у откривање живота, у учење, сазревање, саобраћање. Као у свакој бајци, па и овој технолошкој, појављује се учитељ, стари просјак и технолошки геније Криво, који ће Вилијама повести на путовање кроз време и знање. Он ће га научити лекцијама из живота, користећи управо технологију као главну метафору.

Уз Кридову помоћ Вилијам ће се упознати са читавим низом људи који га враћају у живот. Лекције о љубави добија од Ким Дејли, андрогине виртуелне персоне која живи с оне стране дигиталног огледала, а Едвина Тек, „пешадинац у рату против медиокритета“, Вилијаму открива чари учитељског посла и тајну да учитељ може бити само онај ко је спреман да учи. Вилијамова магична метаморфоза у обичног човека манифестоваће се кроз два новинска текста о њему. Један је писан кад је напустио школу, и представља га као „живи доказ да је формално образовање умрло“, као оличење култа личне иницијативе и сталног процеса преквалификације. Много година доцније, пошто прође школу живота са својим реалним и имагинарним пријатељима, Вилијам ће бити представљен као аутор револуционарног пројекта REAL који ће учење претворити у креативан процес, а образовању вратити његову кључну улогу у људском животу.

За разлику од Олера, Копландова заокупљеност технологијом се од педагошке поеме претвара у алегоријски потенцијал бизарних повести о модерном свету. Алегоријско-бајколики заокрет осетан је у његовом, по мишљењу критичара најбољем, роману *Девојка у коми*. Теме сна и апокалипсе удружују се у мотиву Успаване лепотице: после једне вотке, два валијума и првог сексуалног односа, главна јунакиња Карен пада у кому која траје осамнаест година. Пре Копланда, истим мотивом поигравао се и Роберт Кувер: но док је Кувера занимао постмодернистички експеримент у ком се хуморно и иронично варирају сви могући расплети бајке, Копланд жели да створи дело са алегоријским потенцијалима басне и моралитета. Каренина кома има и мистичну димензију, јер је директно условљена менталном поруком о томе како изгледа будућност. Њена визија из године 1979, непосредно пре пада у коматозно стање, поручује да је будућност свет у коме је „нестало смисла“ и у коме су људи безвољни и умртвљени. По буђењу ове постмодерне Касандре, уследиће још једна апокалиптичка визија о крају света који наступа 28. децембра 1997, када ће цело човечанство утонати у дубок сан. Метафора сна као успоравања стварности доследно се у роману *Девојка у коми* развија као супротност убрзању живота и потрошачке културе: пропустивши да присуствује медијској колотечини у којој је током само осамнаест година свет променио лице, колико због пада Берлинског зида толико и због успона и краха бајке о принцези Дајани, Карен је пропустила и да протраћи живот онако како су га протраћили њени најближи.

Бизарност Копландових заплета се након овакве опасне игре бајком и апокалипсом увећавала прогресивно, с неминовним лошим последицама по рецепцију наредних романа. Наведимо само неке обрте који читаоца могу да шокирају, фасцинирају или оставе потпуно равнодушним: у роману *Све породице су психотиичне* после кратке авантуре са маћехом коју је том приликом заразио вирусом HIV-а, Вејда његов разбеснели отац рањава, а метак из пиштоља окрзне и Вејдову мајку, па јој тако преноси вирус; у роману *Хеј, Носирадамусе!* после тајног венчања у Лас Вегасу, шеснаестогодишња Шерил гине приликом пуцњаве у школи за коју ће бити осумњичен Џејсон, њен супруг и отац њеног нерођеног детета, док ће са истим Џејсоном жена његовог брата затруднети истог дана кад јој муж смртно настрада, након што је хладнокрвно убила познаника који је био једини сведок ове манипулације зачећем и очинством. Иако се механицистичко поимање заплета може приказати и као сурова пародија концепције теленовеле, оно је делом и исход спознаје о амбиваленцијама „културног убрзања“.

Од фамозне *Генерације икс* из 1991, која је установила једну етикету и маркирала један сензибилитет, Копланд са променљивим успехом гради каријеру гуруа масовне културе и хаику песника тржних центара. У замку разматрања социолошког аспекта његовог дела запада се веома често, највише због диктата свакодневног и ефемерног у настајању тог хетерожанровског опуса. Копландова инспирација вероватно би пресахнула оног тренутка кад би заронио у историју света, античку филозофију и Библију уместо у суђење О Џеј Симпсону, самоубиство Курта Кобејна, Мајкрософт или Дизниленд. Копланд је, напосто, одређен тренутком у ком живи, његов покретач су новинске вести, иконе поп културе и потрошачка филозофија. Видео-рикордер, пентијум или мобилни телефон историјски су међаши његових романа; будући тумачи неће *Носирадамуса* лоцирати у Бушову или Клинтонову еру, него пре у време кад је у САД минут разговора с мобилног телефона коштао дванаест долара. Тако технологија стиче тематски и структурни значај који има у романима Д. Х. Лоренса, с тим што се механицизам цивилизације не манифестује више кроз друштвене и психолошке потресе, него кроз програмираност књижевног заплета као хибрида више реалности – економске, емпиријске, виртуелне и мистичне.

Тако ће се и за Копландов роман *Хеј, Носирадамусе* неминовно везивати његова директна инспирација – масакр у средњој школи у Колораду из априла 1999, кад су двојица тинејџера убили четр-

наест ученика и једног наставника. Пишчева опседнутост овим догађајем резултирала је и концептуалном инсталацијом „Тропске птице“, која је инспирисана сабласном звоњавом мобилних телефона из крвљу намочених руксака убијених ученика. Копланд масакр премешта у годину 1988. и у Ванкувер, у окружење нејасно конципиране, али недвојбено радикално конзервативне хришћанске доктрине. Један од његових јунака поникао је уз оца који религиозну нетолеранцију манифестује протестом против паганског обичаја фарбања ускршњих јаја, и који ће рођеног сина сматрати злочинцем зато што је убио једног од убица, иако је тако битно смањио број жртава масакра. Починивши убиство, син је изгубио душу и перспективу вечног живота.

Хеј, Ностирадамусе састоји се од четири исповести четворо приповедача, као од четири јеванђеља. Четири гласа, од којих један, Шерилин, долази са онога света, приповедају о масакру који им је променио живот: од убијене Шерил приповедачку штафетну палицу преузима њен супруг Џејсон који пуну деценију после масакра покушава да осмисли свој протраћени живот пишући писма својим братанцима који су, заправо, његова биолошка деца. О Џејсоновом мистериозном нестанку сведочи у трећем монологу његова девојка Хедер, а последњи на листи приповедача је Џејсонов отац Реџ, религиозни фанатик који веру користи као могућност друштвено прихватљивог испољавања садизма. Приповедање са оне стране смрти подсетиће нас на технику нарације из филмова „Булевар сумрака“ и „Америчка лепота“, што ће донекле бацити у сенку Копландов велики дуг Вилијаму Фокнеру и његовом маестралном роману *Док лежах на самрти*, у коме се кроз сличан модел црне комедије са судбином покојнице сучељавају животи оних који остају.

Осведочен да су *reality show* и телевизијске серије његова главна конкуренција у времену „културног убрзања“ и драстичног опадања перцепцијских моћи, Копланд посредно подсећа да се развојем информатичке технологије оснажује утицај свих некњижевних посредника искуства. Тако је роман *Џејџод* (Jrod, 2006) настао као полуфикционална варијација *Мајкросерфера* у којој се о гејтсовском универзуму приповеда са деценијске дистанце. Смештен у еру Гугла, новог гиганта информатичке технологије, *Џејџод* говори о мукама програмера који у компјутерску игрицу о скејтбордима морају да по задатку убаце лик корњаче, те у знак протеста уграде и опасног убицу Роналда Макдоналда. Оба романа су по форми дневнички записи духовитог, циничног и сензибилног младића који је пишчев алтер его. У *Мајкросерферима* и *Џејџоду* срећемо самодовољне младе

људе исте животне доби који разговарају о истим институцијама поп културе (о цртаној породици Симпсон или серији „Мелроуз Плејс“), а заједнички именитељи су легионери, панк фуд и утицај компјутерског програмирања на писано изражавање. *Џејџог* је препознатљив копландовски роман о цинизму времена које пролази и романтизованој улози технологије, иако са више црног хумора, самопародирања и самопарадирања. Један од шест откачених програмера чак изјављује да се осећа као „побегуља из Копландовог романа“, доким говор његових колега и даље обилује врцавим памфлетским изјавама типа „Ти немаш карактер. Ти си депресивни асемблаж утицаја поп културе и укинутих емоција које покреће мотор најбаналнијег облика капитализма.“

Један од многих немилосрдних критичара који је сасекао *Џејџог* тврди да је Копланд решио да овим романом понуди аргумент за сваку негативну оцену свог опуса. Крајње бизаран заплет даје за право оваквом цинизму: родитељи једног од програмера (узгајивачица марихуане и глумац-статиста!) друже се са кинеским гангстером који шверцује Кинезе у Канаду, али је и спреман да шефа „џејподера“ прода у бело робље баш у Кини. У акцији спасавања појављује се и Копланд лично, на различитим котама и функцијама.

Упркос крајње контроверзном статусу у књижевном свету, Копланду као позитиван допринос морамо признати поштовање према поп култури: он се, на себи својствен начин, труди да настави тамо где је стао Енди Ворхол у поетизовању тривијалности. Ако не поетички и уметнички, Копланд Ворхолу парира барем по дугогодишњем залагању да поп иконографија постане део културне баштине.

Литература

Coupland, Douglas, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's Press, New York, 1991.

Coupland, Douglas, *Microserfs*, Flamingo, London, 1995.

Coupland, Douglas, *The Girlfriend in a Coma*, Flamingo, London, 1997.

Coupland, Douglas, *Hey, Nostradamus*, Flamingo, London, 2003.

Гордић, Владислава, „Даглас Копланд: бестежинско стање „генерације икс“, у: *Кореспонденција: шокови и ликови постмодерне прозе*, Студентски културни центар, Нови Сад, 2000, 46-57.

Marchese, John, *The Short Shelf Life of Generation X*, *New York Times*, June 18, 1995.

Vladislava Gordić-Petković

DOUGLAS COUPLAND'S NOVELS IN THE AGE OF THE „ACCELERATED CULTURE“

Summary

The paper examines the cultural background which Douglas Coupland's novels try to question and capture. His breakthrough novel *Generation X* (1991) promoted a label for a new lost generation of those born up to the early 1970's with an attempt to question the issues and values of disoriented protagonists unwilling to invest their emotions into the world they did not inherit. This questioning is also present in the subsequent Coupland's books of fiction and essays: while *The Girlfriend in a Coma* envisions a world approaching apocalypse, *Microserfs* reports of employees at Microsoft, whereas *Hey, Nostradamus* recreates the Columbine high school shooting with a geographically and chronologically modified context. Both the characters and the author find shelter in what they take as the uniting power of pop culture and technology, and the paper tries to explain Coupland's ambivalent vision of the so called "accelerated culture", inhabited by pop icons ranging from Marilyn Monroe to Curt Cobain, as well as the Silicon Valley programmers.

Vladislav B. Sotirović

European Humanities University-International

Vilnius University

MAKING BOSHNAK ETHNONATIONAL IDENTITY BY CREATION OF BOSNIAN LANGUAGE IN BOSNIA & HERZEGOVINA AND SANDŽAK, 1993-2007

This research paper is a part of a wider study upon the reasons and the stream of the dissolution of the ex-Yugoslavia published by Vilnius University Press in 2006 under the title: „Sociolinguistic Aspect of Dissolution of Yugoslavia and Serbian National Question“. The research object of the paper is to examine the process of making separate (from Serbian, Croatian and Montenegrin) Boshnjak ethnonational identity by using the technique of „linguistic engineering/chirurgic“ in the process of creation of an independent (from Serbian/Montenegrin and Croatian) Bosnian Language as a national language of Bosnian-Herzegovinian and Sandžak South Slavic Muslims (former speakers of common Serbo-Croat language). The final aim of the paper is to discover/present the ways in which various elements of linguistic diversity within former Serbo-Croat language have been „emblemized“ and taken as markers of ethnonational and political identity of Muslim Boshnjaks and multicultural Bosnia & Herzegovina and Sandžak from 1993 (when official Boshnjak ethnonational identity was introduced) up to today.

Key words: Balkans, ex-Yugoslavia, Bosnia and Herzegovina, Serbia, Croatia, Sandžak, Montenegro, Serbo-Croat language, Bosnian language, Boshnjak identity, sociolinguistics

*„We have always been here and the Muslims
have only been here since the 15th c.“*

*The Serbian mayor of Bratunac in Bosnia and Herzegovina,
the New York Times, April 22nd, 1993*

1. From linguistic point of view, the Balkans (or in more modern expression the South East Europe), appears to be both very fragmented and united. Surely, it is a meeting ground between language families. The Slavonic languages of Bulgarian, Macedonian, Croatian, Slovenian and Bosnian are similar (in some cases the same) and linguistically can be treated as a single language, like the disparate dialects that were forged into what is today standardized German and English language in the public use. Historically, it did not happen for the sake that Balkan Slavs

went to separate state formations that prevented creation of a single South Slavic („Yugoslav“) standardized language.¹ The only success was proclamation of „Serbo-Croat“ standardized language in both first Yugoslavias (1919–1941/1954–1990) that was at the same time and a native spoken language of four (out of six) officially recognized *nations* in J. B. Tito's Yugoslavia: Croats, Serbs, Montenegrins and Muslims (today Boshnjaks).² Slovenes and Macedonians have been officially speaking separate languages. At any case, the common Serbo-Croat language was in fact the Shtokavian dialect that is unquestionably up today mother tongue of these four nations regardless how officially it is named after the collapse of ex-Yugoslav federation in 1991.

Even if we can refer in the Balkan case to detached languages from different language groups, the popular speeches of the Balkan inhabitants have experienced a great deal of admixture during the past times and due to the migrations.³ Many scholars are inclined to define the Balkans in terms of one or more the so-called „linguistic community“.⁴ Surely, today all „independent“ South Slavic languages are belonging to one linguistic community by both linguistic criteria

1 Stephen Barbour, Cathie Carmichael, *Language and Nationalism in Europe*, Oxford University Press: New York, 2000, 223.

2 In the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (1918–1929) and the Kingdom of Yugoslavia (1929–1941) it was even *Serbo-Croato-Slovenian* language as official one, but in the practice it was split into *Slovenian* and *Serbo-Croat*. Spoken Serbo-Croat was more uniformed in 1991. than in 1918. or 1945. Nevertheless, the Serbo-Croat became the basis of current Serbian, Montenegrin, Croatian and Bosnian language(s). According to Croatian philologist Sito Sučić, the lexical variation between these languages is 3–7% (Sito Sučić, „The Fragmentation of Serbo-Croatian into Three New Languages“, *Transition*, No. 29, 1996, 13). They are mutually comprehensible, and, what is very important, dialect frontiers cut across state boundaries. The practice proved that it is possible that one „nation“ (Croat) can have several (three) linguistic spirits (Shtokavian, Chakavian, Kajkavian), that one sub-dialect can be shared by several „nations“ (Ijekavian by Serbs, Croats, Montenegrins and Boshnjaks), that one „nation“ (Serbs) can have standardized two sub-dialects for their literal language (Ekavian and Ijekavian), and that in one state (Bosnia and Herzegovina) is possible that the same spoken language (ex-Serbo-Croat) is standardized into three separate „national“ languages (Serbian, Croatian and Boshnjak).

3 Павле Ивић, „Миграције балканских Словена у светлости лингвистичке географије“, Павле Ивић, *Изабрани огледи I. О словенским језицима и дијалектима*, Просвета: Ниш, 1991, 239–269; Mark Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1996, 14, 60, 81, 132; Robert J. Donia, John Fine, *Bosnia and Herzegovina: A Tradition Betrayed*, Columbia University Press: New York, 1994, 37–38, 73.

4 For instance, „The language of the Croats is the Slavonick somewhat corrupted, but there is very little difference between them. The great extent of this language is something surprising. For it is talked not only here but likewise in Bosnia, Servia, Albania, Dalmatia, Moldavia, Wallachia, Bulgaria, in great parts of Hungary, Bohemia, Poland, Russia and (if one may believe travelers) in Tartary, and almost as far as China: and all these different countries have only so many different idioms of the original language“ („Letter of May 31st, 1737“, *Jeremiah Milles's Letters to the Bishop of Waterford*, British Library Add., MS 15,774).

(grammar, morphology, phraseology, lexicon, syntax, orthography) and the level of understanding.⁵ The characteristic use of the infinitive verb is often given as an example of a „linguistic community“ phenomenon in the Balkan peninsula. It is clear that Balkan peoples greatly influenced each other's languages.⁶

2. The present day Republic of Bosnia and Herzegovina is divided between the Croatian-Bosnjak Federation (51%), which is covering the south-western area, and the Serbian Republic (49%), administering the north-eastern provinces of Bosnia and Herzegovina. The Dayton-Paris peace settlement in the fall of 1995 does not recognize the former pre-war ethnic composition according to the census of 1991. The language of the Serbian Republic (*Republika Srpska*) is from 1996 defined as *Serbian*, whereas within the *Federation* (composed by Bosnjak and Croatian parts) the „Croatian“ and „Bosnian“ are spoken and used in the public life. The practice shows that till the late 1980s mainly it was very difficult to recognize linguistic differences between those three ethnoreligious groups in Bosnia and Herzegovina. However, the 1980s experienced a deeper sociolinguistic practice of making more independent republican and ethnoconfessional republican linguistic differences, which finally destroyed the *Novi Sad Agreement* of 1954 according to which, a single *Serbo-Croat* language was promoted with two regional variants – *Eastern* and *Western*.⁷ However, as a result of sociolinguistic policy of differentiating dialects from each other, at the census of 1991 overwhelming majority of the Bosnian-Herzegovinian Muslims accepted *Bosanski* (Bosnian) as their native speech, but only after decisive advice by the leading Muslim local Party of Democratic Action which fought for the political independence of Bosnia and Herzegovina.⁸

The relationship between language, nation and state is a part of an ideological composition either in Bosnia and Herzegovina or in the rest of the Balkans (similarly to majority of European regions). Bosnia and Herzegovina is a Balkan historical province where the consequences of the clash between national ideologies both domestically rooted and im-

5 Level of understanding between remote South Slavic provinces is much higher in comparison with the German speaking remote areas.

6 See for instance: P. Hendriks, *The Rodožda Verćani Dialect of Macedonian: Structure, Texts, Lexicon*, Lisse: Peter de Ridder, 1976.

7 R. D. Greenberg, „The Politics of Dialects among Serbs, Croats and Muslims in the former Yugoslavia“, *East European Politics and Societies*, No. 10, 1996, 393–415. The text of the 1954 Agreement states that „the national language of the Serbs, Croats and Montenegrins is a single language“. The Muslims/Bosnjaks are still not mentioned as a separate nation as they have been considered at that time only as a confessional ethnicity.

8 Sito Sučić, „The Fragmentation of Serbo-Croatian into Three New Languages“, *Transition*, No. 29, 1996, 10–16.

ported from outside with more or less autonomous currents of thinking and behaviour have been deep and extreme. Imported ideology of the 19th c. German Romanticism of linguistically rooted ethnonational identity and solving the national-state problem („Eine sprache, ein folk, ein staat“) fused with more autonomous currents that were heavily imbued with „bloody memories“ from the WWII and resulted in what is labelled to be „post-Communist nationalism“. Such amalgamation became a basis for creation of increasingly homogeneous states with rejuvenation of inter-ethnic intolerance in the most extreme meaning.⁹ The land of Bosnia and Herzegovina is probably the best Balkan example of a crucial interface between language and nationalism. For the purpose that they are separate nations all three major ethnoconfessional players in Bosnia and Herzegovina legally proclaimed their own national languages to be disconnected with ex-Serbo-Croat one. That was of especial importance to the Muslims/Bosnjaks as without „evidence“ that their native language is different from Serbian and Croatian they will hardly convince international community that they are not originally Serbs or Croats what was of a crucial justification of their claims to live in internationally independent „national“ state organization.¹⁰

3. The *Bosnian* language (de facto of only Muslim Bosnjaks), as a separate and newest (South) Slavic one, was officially inaugurated in 1996 by publishing the book: S. Halilović, *Pravopis bosanskog jezika* („Orthography of Bosnian Language“) in the capital of Bosnia and Herzegovina – Sarajevo. According to the „Orthography...“ (and other similar publications), Bosnian language is different in comparison with „relative“ Serbian and Croatian because of the following main reasons:

- The use of phoneme „h“ in certain words differently from Serbian, Croatian and Montenegrin. For instance, the word „coffee“ is written and pronounced in these languages as: in Bosnian: *kahva*; Serbian/Montenegrin: *кафа/kafa*; Croatian: *kava*; in Bosnian *hudovica* (widow), in Serbian/Croatian *udovica*, etc.¹¹

9 See: Vladislav B. Sotirović, „Emigration, Refugees and Ethnic Cleansing in Yugoslavia, 1991–2001 in the Context of Transforming Ethnographical Borders into National-State Borders“, *Beginnings and Ends of Emigration. Life without Borders in the Contemporary World. A Collection of Scholarly Essays*, Vytautas Magnus University, The Lithuanian Emigration Institute: Kaunas, 2005, 85–108. For the matter of example, the father of Bosnian Serb army commander, General Ratko Mladić was killed by Croatian fascist party military troops – the *Ustashi* during the WWII.

10 An extra ordinary feature of Bosnia and Herzegovina is that it covers the fault lines between three major confessions: Roman Catholicism, Orthodoxy and Islam. From this point of view, local nationalism(s) are not only ethnic; they are even more confessional ones.

11 For instance: Isaković A., *Rječnik karakteristične leksike u bosanskoj jeziku*, Svjetlost: Sarajevo, 1993, 6.

- Greater use of „Turkish“ words (i.e. of Oriental origin) like *ahbab* (friend); *amidža* (uncle); *adet* (custom/habit), *akšam* (twilight), etc. (all of these words are known in Serbian, Montenegrin and Croatian but not used regularly).¹²
- Using of only one form of the Future tense: „ja ću kupiti/kupit ću“ (I will buy) that is used in standard Croatian as well, but no use of forms „купићу/ја ћу да купим“ as in Serbian/Montenegrin.¹³
- The use of Ijekavian sub-dialect of the Shtokavian dialect but not the Ekavian one of the same dialect.¹⁴ However, Ijekavian sub-dialect is used in spoken and standard language by all Serbs, Croats and Boshnjaks westward from Drina River and by Serbs in Western Serbia and by all Slavs in Montenegro.

Nominally, Bosnian language is written by both Latin and Cyrillic scripts. However, in practice it is done only by Latin (like Croatian) for the purpose to break any link with the Serbs for whom the Cyrillic script is (by language law) the first, while Latin is the second national alphabet.¹⁵ It has to be emphasised that Croatian, Bosnian, Montenegrin and Serbian Latin script is absolutely the same one. In historical context, the native language of the inhabitants of Bosnia and Herzegovina (claimed to be *Bosnian* one) was written by three alphabets: „latinica“ (Latin), „bosančica/bosanica“ (Cyrillic) and „arabica“ (Arabic). However, what concerns „bosančica“, it is not recognized the fact that this script came to mediaeval Bosnia from Serbia and during the Ottoman rule was known within the Bosnian Muslim feudal circles as „Old Serbia“ up to the mid-19th c.¹⁶ At the same time Croatian philology claims that „bosančica“

12 „Lexical differences have been a primary criterion for the establishment of a separate Bosnian language“ (R. D. Greenberg, „Dialects and Ethnicity in the Former Yugoslavia: The Case of Southern Baranja (Croatia)“, *The Slavic and East European Journal*, vol. 42, № 4, winter 1998, 717).

13 However, both Serbs from Eastern Herzegovina (regularly) and Western Serbia (in many cases) are using future tense construction „ja ću kupiti/kupit ću“ like in standard Bosnian and Croatian.

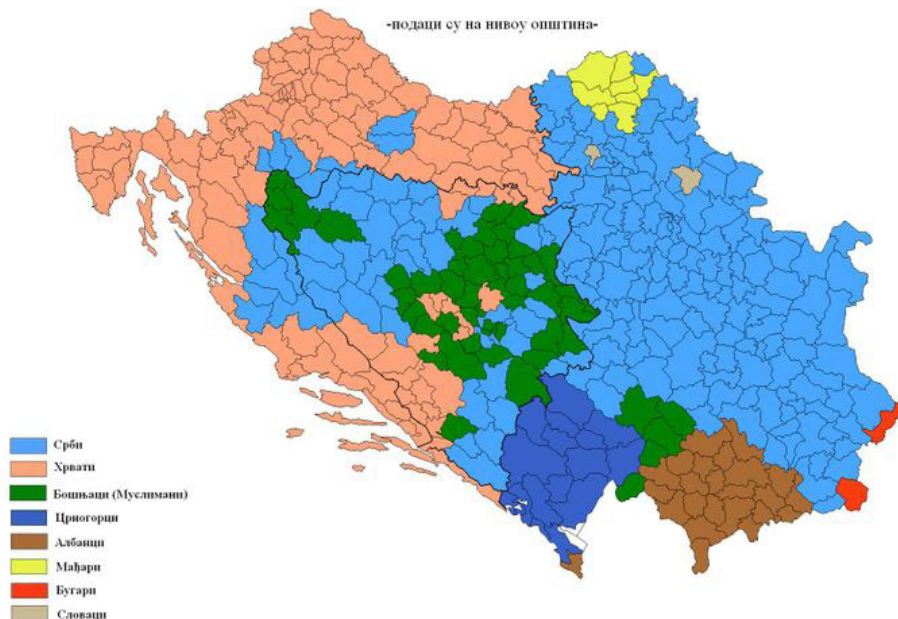
14 Former Serbo-Croat language was composed by (officially) three dialects: Chakavian, Kajkavian and Shtokavian. The last one became standardized literal language for Serbs, Croats, Montenegrins and Muslims/Boshnjaks. Shtokavian dialect was/is subdivided into three sub-dialects: Ijekavian (*mlijeko* = milk), Ikavian (*mliko*) and Ekavian (*mleko*). Ikavian is not standardized.

15 Similar policy of using alphabet in *Bosnian* language was pursued by Austro-Hungarian authorities in Bosnia and Herzegovina, 1878–1918 (С. Танасић, „’Босанска вила’ о српском језику“, *Јужнословенски филолог*, № LV I/1–2, Београд, 2000, 1167; Ranko Bugarski, *Jezik u kontekstu*, Београд, 1997, 35).

16 Upon Serbian claims see: Иван Вуковић, Лазо М. Костић, *Истина/Чија је Босна*, Добрица књига: Нови Сад, 1999, 21–56.

is Croatian national Cyrillic script.¹⁷ By „arabica“, undoubtedly, it was written one of the most beautiful profane lyric, religious and fine literature – „književnost adžamijska“.¹⁸

Етнички састав Србије и Црне Горе, Хрватске и Босне и Херцеговине 1981. године



аутор Варјачић Владимир

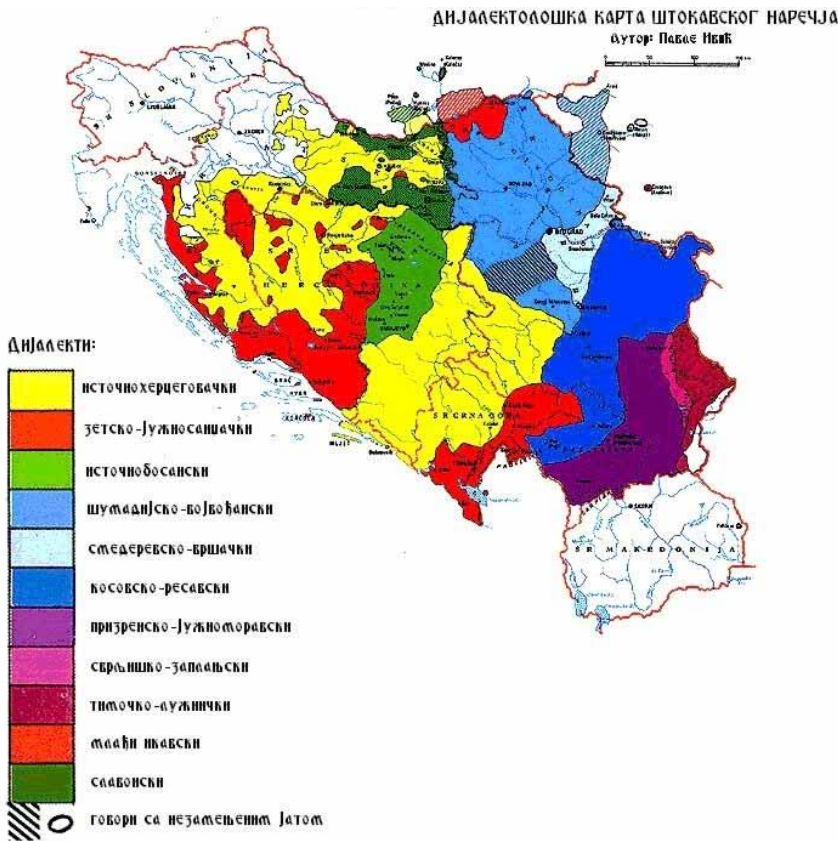
*Ethnic composition of Croatia, Bosnia-Herzegovina, Serbia and Montenegro
(the territory of former Serbo-Croat language) by census in 1981*

Regardless on official domestic and international recognition of separate Bosnian language from the neighbouring ones, linguistically speaking, grammar and orthography of Serbian, Montenegrin, Croatian and Bosnian languages are the same what means that linguistic structure of them is not differentiating.¹⁹ It shows that all four of them have the same origin, process of development and linguistic essence. Even the fact that there are 8% of lexical differences between them does not make any practical obstacles for inter-understanding in every day life.

17 Upon Croatian claims see: Milan Moguš, *A History of the Croatian Language: Toward a Common Standard*, Nakladni Zavod Globus: Zagreb, 1995, 27, 53.

18 Besides these mentioned, historically, on the territory of Bosnia and Herzegovina have been used and Glagolitic and Greek scripts.

19 According to the Constitution of Bosnia and Herzegovina official languages are: Bosnian, Serbian and Croatian. Such constitutional-linguistic situation in Bosnia and Herzegovina is quite similar to the Swiss one – Italian, French and German (plus Romansh, spoken by very small community).



Map of the Shtokavian dialect spoken by 75% of the people from ex-Yugoslavia

The common link that is connecting in practice and even in literature Bosnian with neighbouring Croatian, Serbian, Macedonian and Montenegrin languages are c. 3000 Oriental words („turcizmi“). For many of them there is no domestic Slavic alternative.²⁰

4. One of the main problematic issues concerning ethno-linguistic-statehood reality of Boshnjaks is the fact that their ethnic, language and state names are not having the same terminology as it is championed by

²⁰ During the Bosnian civil war of 1992–1995 Bosnian Serbs tried unsuccessfully to purify their language by elimination of the „Turkish“ words. However, in many cases it was impossible without creation of new neologisms (ex: *čarape*=socks, *šećer*=sugar, *pamuk*=cotton, etc.). It is interesting that common nickname for Bosnian Muslims given by local Christians, but also and as a group name used by Bosnian Muslims to identify themselves, was *Turci* (Turks). Bosnian Christians used the term *poturice* (those who became Turks). Bosnian Muslims, on the other hand, called the real Turks (Turkish language speakers) from Anatolia as *Turkuše* or *Turjaši*.

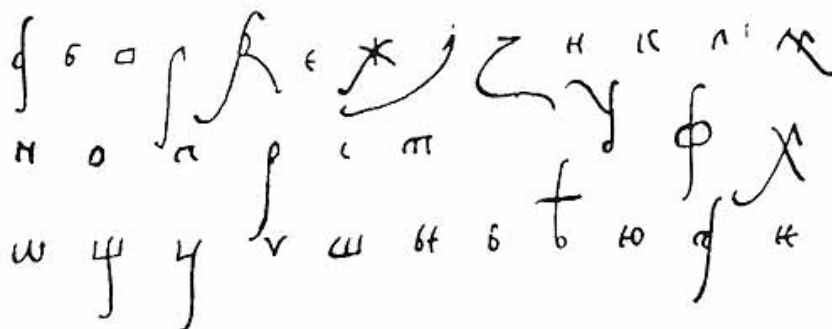
majority of European nations (ex. Polish nation; Polish state; Polish language, etc.). In the other words, their ethnonational name – „Boshnjaks“ does not correspond to the name of their national state – „Bosnia and Herzegovina“ and both do not correspond to their national language name – „Bosnian“. In this context, we can wonder, for instance, which language speak population in Herzegovina or why Boshnjaks does not speak Boshnjak language but Bosnian one? On this place it has to be said that originally from 1991 up to 1996 Boshnjaks pretended to officially speak Boshnjak language (but never tried to rename Bosnia and Herzegovina into „Boshnjakia“). Such practice was even internationally sanctioned by the Dayton Peace Treaty in November 1995 when the text of the agreement was signed in four languages: English, Croatian, Serbian and Boshnjak (not Bosnian!).²¹ However, very soon the ideologists of Boshnjak ethnonational identity understood that international science of Slavonic philology is very suspicious upon the use of *Boshnjak* language as it is not at all rooted in the historical sources in which from the year 1300 up to 1918 is mentioned only *Bosnian* language (in fact as a provincial language spoken by the Orthodox, Catholic and from 1463 Muslim communities).²² Elevation of Bosnian language, as a mother tongue of all inhabitants of Bosnia and Herzegovina was especially promoted at the time of Austro-Hungarian administration in this province from 1878 to 1918.²³ However, such solution was decisively rejected by

21 Wyn Jones, G. (ed.), *Eastern Europe and the Commonwealth of Independent States*, Europa: London, 1997, 98.

22 In historical sources the name *Bosanski jezik* (Bosnian language) is mentioned for the first time in the year of 1300 („Historijat jezika i države“ in <http://www.bosnianlanguage.com>). It is true that the earliest Slavonic philologists like P. J. Šafařík, J. Dobrovský and J. Kopitar used the term *Bosnian* language but only as provincial speech of all inhabitants of Ottoman Pashaluk of Bosnia but not as a language of *Bosnians* in ethnic term (Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Требник: Београд, 2000, 67–68).

23 For instance, according to the decree of 1880 for Austro-Hungarian administration in Bosnia and Herzegovina existed only *Boshnjaks* who are by confession divided into those of Muslim, Catholic and Orthodox denominations: „Vlada u odnosu na domaće stanovništvo u Bosni i Hercegovini zna samo za Bošnjake koji se po vjeri dijele na muslimane, istočno-pravoslavne i katoličke hrišćane“ (*Arhiv Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Zajedničko ministarstvo finansija, № 6687/Bosna i Hercegovina, 1880). To be more precise, the regime of Benjámín Kállay (Austro-Hungarian Minister of Finance, 1882–1903) in Bosnia and Herzegovina promoted the *bošnjaštvo* (Bosnianism) in order to create local patriotic loyalty to Bosnia and Herzegovina but not to independent Serbia or even Croatia (which was already a member of Austria-Hungary). Especially Serbian irredentistic policy was of extream danger for territorial integrity of the southern part of the Monarchy particularly after military success of Serbia during the First and Second Balkan Wars (1912–1913/1913) when popularity of the idea of *Yugoslavia* among the Austro-Hungarian South Slavs became extremely high. That was a reason why Austro-Hungarian administration in Bosnia and Herzegovina during the WWI tried to suppress any Serbian identity of the province usually by promotion of *bošnjaštvo*. It has to be said that historically (at least simple) majority of inhabitants of Bosnia and Herzegovina have been the Serbs shows and the first post-WWII census in Bosnia and Herzegovina (after genocide

Serbs and Croats from Bosnia and Herzegovina who called their languages after their ethnic names. Thus, the idea of Bosnian language at that time (as today as well) was accepted only by local Islamic inhabitants.²⁴



The *Bosančica* from the end of the 14th c.

Nevertheless, the Austro-Hungarian policy of Bosnian language as a native one of all inhabitants of Bosnia and Herzegovina is accepted today in a full extend by the main advocators of Bosnian language as a mothertongue of Serbs, Croats and Boshnjaks from Bosnia and Herzegovina and of the Boshnjaks from Sandžak area (*Паука* in Serbian language and historiography). The last one was devided after 1913 between Serbia and Montenegro but before 1878/1908 being a part of Ottoman province (pashaluk in Serbo-Croat) of *Bosnia* (not of Bosnia and Herzegovina!) which existed from 1580 to 1878/1908.²⁵ There is also and unproved claim (in the sources) that even before Slavic settlement at Bosnia (the 7th c.) existed such name for both Bosnia and Herzegovina and Sandžak.

against the Serbs committed by Croats and Muslims) in 1948: Serbs - 1.136.116 (including 71.125 of Muslim religion); Croats - 614.142 (including 24.914 of Muslim religion), and *Muslim undetermined* - 788.384 (Robert J. Donia, John Fine, *Bosnia and Herzegovina: A Tradition Betrayed*, Columbia University Press: New York, 1994, p. 176). What concerns the linguistic policy of Austro-Hungarian authorities in Bosnia and Herzegovina the first official language in this province to be announced was *Croatian*. The name was changed after the protest of the local Serbs firstly into *Land* language („Land sprache“) and finally into *Bosnian* one. In the schools was also used from 1907 and *Serbo-Croat* language (M. Pacić, „Prosvetna politika Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini“, *Jugoslovenski narodi pred Prvi svetski rat*, Beograd, 1967, 703–724).

²⁴ It has to be emphasized that even before Austro-Hungarian administration in Bosnia and Herzegovina the local population used the terms *Bosnian* („bosanski“) for the language and *Bosnians* („Bosanci“) for themselves as inhabitants of this province alongside with more pure ethnic names *Serbian/Serbs* and *Croatian/Croats* (Miloš Okuka, *Eine Sprache – viele Erben. Sprachpolitik als Nationalisierungsinstrument in Ex-Jugoslawien*, Klagenfurt, 1998, 47).

²⁵ Ottoman Pashaluk of Bosnia before 1683 encompasses and parts of historical territories of Croatia and Dalmatia.

5. The truth is that in the 15th and the 16th cc. „Bosnian“ (or „Serbo-Croat“ or „Serbian“ or „Croat“) language was second diplomatic and official language at the court in Istanbul (after the Turkish one) due to the fact that at that time there were many highest Ottoman officials and the Janissaries²⁶ in Istanbul (including and Grand Vizirs) originating from Bosnia and Herzegovina.²⁷ However, this fact became a basis for the claims that exactly *Bosnian* language was at that time some kind of Balkan *lingua franca* and even one of the most diplomatic languages in Europe. Nevertheless, the sources are telling us that in the most cases the local South Slavic population of ex-„Serbo-Croat“ language (especially those from Dubrovnik) have been calling their language as „our language“, „Slavic language“, „Illyrian language“, etc., but only in very rear cases by ethnic names.²⁸

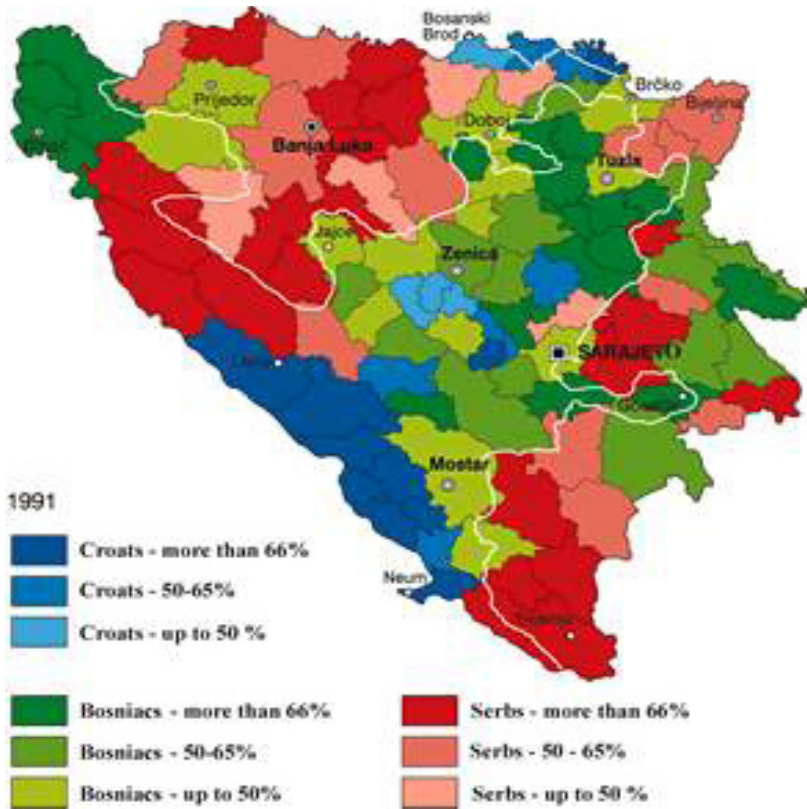
Creators and promoters of modern idea of separate Bosnian language from the relative neighbouring ones, in order to prove their standpoint, implied the technique of „linguistic engineering“, similar to their Croatian colleagues concerning Croatian language.²⁹ In both cases, it

26 Vinko Pribojević, a Dominican friar from the island of Hvar in Dalmatia in his *De origine successibusque Slavorum* (Venice, 1532) pointed out that Ottoman sultans appointed many South Slavs as the commanders of his army and that 20.000 of his guard (the Janissaries) are recruited among the Thracians, Macedonians and Illyrians (for Pribojević all of them have been South Slavs – aboriginal Balkan people, speaking one language that was later on called „Serbo-Croat“). With the help of them the Ottomans subjugated many states and peoples in Europe.

27 Ivan Božić, Sima Ćirković, Milorad Ekmečić, Vladimir Dedijer, *Istorija Jugoslavije*, Beograd, 1973, 141.

28 Mavro Orbini, a Benedictine abbot from Dubrovnik, in his famous pan-Slavic book („the Bible of pan-Slavism“) *De regno Sclavorum* (in Italian version *Il regno degli Slavi*), printed in Pesaro in 1601, was very clear telling that all South Slavs are speaking the same language and composing one nation within a wider network of united ethnolinguistic Slavdom (Мавро Орбини, *Краљевство Словена*, Београд, 1968). More precisely, he inclined to call all speakers of ex-Serbo-Croat language of Shtokavian dialect as the Serbs (Никола Радочић, *Српска историја Мавра Орбинија*, Београд, 1950). However, a Croatian nobleman of German origin from Senj, Pavao Ritter Vitezović (1652–1713) in his political-ideological-programmatic book *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*, Zagreb, 1700 claimed that all Slavs, including and those in the Balkans, originated from the Croats and speaking in the essence Croatian language with regional dialects (Pavao Ritter Vitezović, *Oživjela Hrvatska*, Zagreb, 1997; about Vitezović see in Vladislav B. Sotirović, „The Idea of Greater Croatia in the Seventeenth Century“, *Statehood Beyond Ethnicity: Comparative and Trans-National Perspectives in Europe*, conference proceeding, Flemingsberg, near Stockholm, 2003, 150–189). The essence of both Orbini's and Ritter's (likewise Pribojević's) writings is that all South Slavs (especially the Shtokavians) are composing one ethnolinguistic group (in modern sense - *nation*).

29 „Linguistic engineering“ of Croatian language can be followed even from 1967 when a majority of the most important Croatian scientific, literal and cultural institutions signed a *Declaration upon the name and position of Croatian literal language* („Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika“) requiring to be officially separated from Serbian one and purified from the so-called „srbizmi“ (the words of a Serbian origin).



Ethnonational composition of Bosnia and Herzegovina
according to the last pre-war census in 1991
with the border between two ethnopolitical entities
(*Serbian Republic* and *Croat-Muslim Federation*)
according to the Dayton Peace Accord in 1995

was and is done for the very purpose to prove that their ethnic groups are linguistically independent what has to give them a right to call themselves as a separate *nations* who is justifiably struggling for their own independent political entities which has to be internationally recognized as independent national states according to the rights to self-determination. However, differently to Croatian case, Bosnian „linguistic engineering“ is not based on introduction of neologisms³⁰ but rather on

³⁰ Croatian neologisms in fact have to replace both the international words (not translated in Serbian) and common Croato-Serbian words in order to make a deeper distance between Croatian and Serbian languages for the sake of lesser understanding as a crucial proof that these two languages are separated. For instance: *korjenoslovstvo* (etymology), *narječoslovstvo* (dialectology), *točnogor* (sniper), *vrhoskuplje* (summit), *odmoridbenik* (tourist), *velepre-vrat* (revolution), etc. (Miloš Okuka, „O osamostaljivanju hrvatskog književnog jezika“, A.

re-introduction of the Oriental words which have been brought to the Balkans by Ottoman authorities.

6. In conclusion, we can say that the problem of official recognition of a separate Boshnjak language, as a newest Slavic one, in 1996 can be solved taking into consideration two standpoints:

- Linguistic standpoint; and
- Socio/polito-linguistic standpoint.

De facto (linguistically), Serbian, Croatian, Bosnian and Montenegrin languages are still belonging to one standard-linguistic system. They express unity in orthography, grammar, morphology, syntax, phonology and semantics. For instance, all of them have 30 phonemes (25 consonants and 5 vocals). Between them there are only app. 8% lexical differences (including and „neologisms“). However, there is a tendency to create lexical differences for the sake of lesser inter-understanding in order to firmly justify ethno-linguistic and state-political „independence“ from, in fact the same, ethno-linguistic neighbours. The obvious fact is that the level of inter-understanding is almost 100% (excluding the most newest neologisms).

De Iure (in socio/polito-linguistic point of view) these four languages are separate ones and internationally recognised (the case of recognition of the Montenegrin language is in the process of finalisation). However, Serbian, Croatian, Bosnian and Montenegrin are separate languages according to the names, almost no different according to the essence and no separate in structure.

The crucial technique of „linguistic engineering/chirurgic“ of Bosnian language is its lexical Orientalization with the three sociolinguistic and ethnonational tasks to be achieved: 1) inner homogenization of *Boshnjak* nation; 2) denacionalization of Croats and Serbs within Bosnia and Herzegovina (by suggestion that all inhabitants of this state speak Bosnian language);³¹ and 3) external heterogenization of ethno-

Кюннап, В. Лефельдт, С. Н. Кузнецов (eds.), *Микроязыки, языки, интерязыки. In honorem professori Alexandro D. Dulicenko*, Tartu University Press: Tartu, 2006, 233). There were and such proposals for neologisms which hardly took roots like: *okolotrbušni hlačodržač* (belt for trousers), *uljudba* (civilization), *vrtolet* (helicopter), *prosudba* (mark), etc. (Владислав Б. Сотировић, *Социалинџвистички аспекти распада Југославије и српско национално питање*, Vilnius University Press: Vilnius, 2006, 115).

31 The first President of post-Yugoslav independent Bosnia and Herzegovina and a leader of ruling Muslim political Party of Democratic Action (SDA), Alija Izetbegović, was known as an author of nationalistic *Islamic Declaration* from 1970 according to which any form of multiculturalism and multiconfessionalism was not possible for the Muslims who have to establish pure Islamic society firstly by Islamization of the whole Muslim community (Alija Izetbegović, *The Islamic Declaration: A Programme for the Islamization of the Muslim Peoples*, Sarajevo, 1990).

confessional Boshnjak nation in relation to the neighbouring Serbs and Croats.³²

The politics of „linguistic engineering“ or „linguistic chirurgic“ in the case of Bosnian and Croatian languages was implied for the final aim to create firstly independently standardized national languages within officially common Serbo-Croatian one (during ex-Yugoslav federation) and later (after collapse of Yugoslavia in 1991) internationally recognized separate languages by deepening and using as much as the dialectical/regional differences of the same spoken Serbo-Croatian language. The ultimate result was that minor speaking differences were proclaimed for the national characteristics and as such have been used to be the foundations of the newly declared autonomous *national* languages. Consequently, common Serbo-Croatian language ceased to exist and with him and a common Serbo-Croatian nationality as well.

Finally, the Muslim community in Bosnia and Herzegovina in the 20th c. passed the way from *religious community* in inter-war Yugoslavia, to *nationhood* in Socialist Yugoslavia and *statehood* in post-Communist era³³ with the final codification and internationally recognized their own *national* language. However, Boshnjaks, Croats and Serbs from Bosnia and Herzegovina (likewise from Montenegro, Sandžak or ex-Republic of Serbian Krayina) all speak the same language which in the 20th c. came to existence as *Serbo-Croat*³⁴ and have a shared historical past. The

32 The most problematic and unproved in the sources hypothesis upon the ethnic origins of the Boshnjaks (supported by, for instance, Bosnian linguist Dževad Jahić) is that they are posteriors of the mediaeval Bosnian *Bogumils* who allegedly have been a separate ethnic group, i.e. not Serbs or Croats (*Simpozij o bosanskom jeziku [Zbornik radova]*, Bihać, 7.–8. IX 1998, Sarajevo, 1999). Such hypothesis are scientifically absolutely irrelevant (A. V. J. Fine, „The Medieval and Ottoman Roots of Modern Bosnian Society“, Mark Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1996, 11–15).

33 See the chapter by Ivo Banac: „Bosnian Muslims: From Religious Community to Socialist Nationhood and Postcommunist Statehood, 1918–1992“, Mark Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1996, 129–153. This book, likewise of Donia and Fine (1994) or Malcolm (1994), is trying „to demonstrate the antiquity of a distinctive Bosnian identity“... However, „they certainly do not contribute to a demonstration of the antiquity of the nation; but they do contribute a great deal to the contemporary process of its retrospective, symbolic construction at a time when the legitimation of a Bosnian state is fundamentally contested“ (John B. Allcock, *Explaining Yugoslavia*, Columbia University Press: New York, 2000, 323, footnote 9).

34 For accounts of historical development of literal languages on the Serbo-Croat-Boshnjak-Montenegrin territory see: Павле Ивић, „Развој књижевног језика на српскохрватском језичком подручју“, Павле Ивић, *О језику некадашњем и садашњем*, БИГЗ–Јединство: Београд–Приштина, 1990, 87–140.

only difference between them is discrete confessions.³⁵ If one will apply German Romanticist criteria upon ethnonational identity of/among the Yugoslavs surely at least all Shtokavians (all Serbs, all Montenegrins, all Boshnjaks and majority of Croats) would be considered as a single ethnolinguistic nation with the right to live in their one national state organisation which we can name as *Shtokavia*.



*The coat of arms of Bosnia and Herzegovina
as a land of Austria-Hungary from 1878. to 1918.*

Bibliography:

„Letter of May 31st, 1737“, *Jeremiah Milles's Letters to the Bishop of Waterford*, British Library Add., MS 15,774.

A. V. J. Fine, „The Medieval and Ottoman Roots of Modern Bosnian Society“, Mark Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1996, 1–21.

A. Кюннап, В. Лефельдт, С. Н. Кузнецов (eds.), *Микроязыки, языки, интеръязыки. In honorem professori Alexandro D. Dulicenko*, Tartu University Press: Tartu, 2006.

Alija Izetbegović, *The Islamic Declaration: A Programme for the Islamization of the Muslim Peoples*, Sarajevo, 1990 (reprinted from 1970).

Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo, Zajedničko ministarstvo finansija, № 6687/ Bosna i Hercegovina, 1880.

Bisera Turkovic, *Bosnia and Herzegovina in the Changing World Order*, Saraj-Invest: Sarajevo, 1996.

<http://www.bosnianlanguage.com>

35 Robert J. Donia, John Fine, *Bosnia and Herzegovina: A Tradition Betrayed*, Columbia University Press: New York, 1994, 9, 13.

- Isaković A., *Rječnik karakteristične leksike u bosanskome jeziku*, Svjetlost: Sarajevo, 1993.
- Ivan Božić, Sima Ćirković, Milorad Ekmečić, Vladimir Dedijer, *Istorija Jugoslavije*, Prosveta: Beograd, 1973.
- John B. Allcock, *Explaining Yugoslavia*, Columbia University Press: New York, 2000.
- M. Pacić, „Prosvetna politika Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini“, *Jugoslovenski narodi pred Prvi svetski rat*, Beograd, 1967.
- Mark Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Mavro Orbini, *De regno Sclavorum*, Pesaro, 1601.
- Milan Moguš, *A History of the Croatian Language: Toward a Common Standard*, Nakladni Zavod Globus: Zagreb, 1995.
- Miloš Okuka, „O osamostaljivanju hrvatskog književnog jezika“, A. Кюннп, В. Лефельдт, С. Н. Кузнецов (eds.), *Микроязыки, языки, индиферязыки*. In *honorem professori Alexandro D. Dulicenko*, Tartu University Press: Tartu, 2006, 226–241.
- Miloš Okuka, *Eine Sprache – viele Erben. Sprachpolitik als Nationalisierungsinstrument in Ex-Jugoslawien*, Klagenfurt, 1998.
- Noel Malcolm, *Bosnia a Short History*, Macmillan: London, 1994.
- Paul Ritter, *Croatia rediviva: Regnante Leopoldo Magno Caesare*, Zagreb, 1700.
- Pavao Ritter Vitezović, *Oživjela Hrvatska*, Zagreb, 1997.
- Petar Guberina, Krunoslav Krstić, *Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika*, Matica hrvatska: Zagreb, 1940.
- R. D. Greenberg, „Dialects and Ethnicity in the Former Yugoslavia: The Case of Southern Baranja (Croatia)“, *The Slavic and East European Journal*, vol. 42, № 4, winter 1998, 710–722.
- R. D. Greenberg, „The Politics of Dialects among Serbs, Croats and Muslims in the former Yugoslavia“, *East European Politics and Societies*, No. 10, 1996, 393–415.
- Ranko Bugarski, *Jezik u kontekstu*, Beograd, 1997.
- Robert J. Donia, John Fine, *Bosnia and Herzegovina: A Tradition Betrayed*, Columbia University Press: New York, 1994.
- S. Halilović, *Gnijezdo lijepih riječi. Pravilno-nepravilno*. Sarajevo, 1996.
- S. Halilović, *Pravopis bosanskog jezika*, Sarajevo, 1996.
- Simpozij o bosanskom jeziku [Zbornik radova]*, Bihać, 7. – 8. IX 1998, Sarajevo, 1999.
- Sito Sučić, „The Fragmentation of Serbo-Croatian into Three New Languages“, *Transition*, No. 29, 1996, 10–16.
- Stephen Barbour, Cathie Carmichael, *Language and Nationalism in Europe*, Oxford University Press: New York, 2000.

Susan L. Woodward, *Balkan Tragedy. Chaos and Dissolution after the Cold War*, The Bookings Institution: Washington, D.C., 1995.

Vinko Pribojević, *De origine successibusque Slavorum*, Zagreb, 1951 (Venice 1532).

Vladislav B. Sotirović, „The Idea of Greater Croatia in the Seventeenth Century“, *Statehood Beyond Ethnicity: Comparative and Trans-National Perspectives in Europe*, conference proceeding, Flemingsberg, near Stockholm, 2003, 150–189.

Wyn Jones, G. (ed.), *Eastern Europe and the Commonwealth of Independent States*, Europa: London, 1997.

Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета: Београд, 2000 (reprint from 1939).

Владислав Б. Сотировић, *Социолингвистички аспекти распада Југославије и српско национално питање*, Vilnius University Press: Vilnius, 2006.

Иван Вуковић, Лазо М. Костић, *Истина/Чија је Босна*, Добрица књига: Нови Сад, 1999 (reprint from 1911/1955).

Лазо М. Костић, *Наука утврђује народности Б-Х муслимана*, Добрица књига: Србиње-Нови Сад, 2000.

Миленко М. Вукићевић, *Знаменити Срби муслимани*, ННК: Београд, 1998.

Павле Ивић, „Миграције балканских Словена у светлости лингвистичке географије“, Павле Ивић, *Изабрани огледи I. О словенским језицима и дијалектима*, Просвета: Ниш, 1991, 239–269.

Павле Ивић, „Развој књижевног језика на српскохрватском језичком подручју“, Павле Ивић, *О језику некадашњем и садашњем*, БИГЗ–Јединство: Београд–Приштина, 1990, 87–140.

Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Требник: Београд, 2000.

Радојчић, *Српска историја Мавра Орбинија*, Београд, 1950.

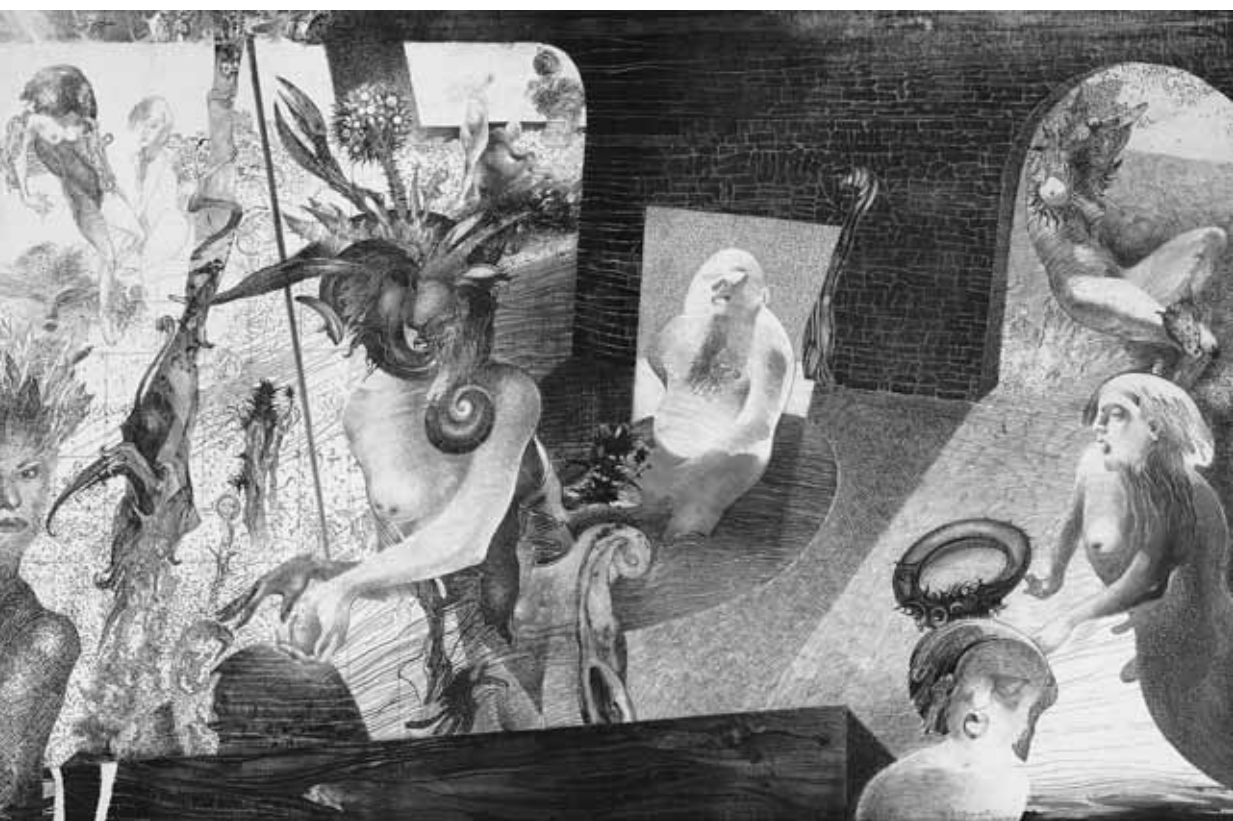
С. Танасић, „‘Босанска вила’ о српском језику“, *Јужнословенски филолог*, № LV I/1–2, Београд, 2000, 1161–1168.

Владислав Б. Сотировић

ГРАЂЕЊЕ БОШЊАЧКОГ ЕТНОНАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА СТВАРАЊЕМ БОСАНСКОГ ЈЕЗИКА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И САНЦАКУ 1993–2007.

Резиме

Овај рад представља део обухватније студије која се бави проучавањем фактора који стоје иза распада бивше Југославије и фазама кроз које је процес пролазио, а коју је објавио Универзитет у Вилњусу (Vilnius University Press) 2006. године под насловом: „Социолингвистички аспект распада бивше Југославије и питање српске националности“. Предмет истраживања овог рада је анализа процеса одвајања бошњачког етнонационалног идентитета (од српског, хрватског и црногорског) применом технике „лингвистичког инжењеринга/лингвистичке хирургије“ на процес формирања једног независног бошњачког језика (независно од српског/црногорског и хрватског) као националног језика Босне и Херцеговине и јужнословенских муслимана из Санцака (некадашњих говорника заједничког српскохрватског језика). Крајњи циљ овог рада је да се открију/представе начини на које су најразличитији елементи лингвистичког диверзитета у склопу некадашњег српскохрватског језика „амблематизовани“ и како су као своја обележја преузели етнонационални и политички идентитет муслиманских бошњака и једне мултикултуралне Босне и Херцеговине и Санцака у периоду од 1993. (када је први пут уведен појам званичног бошњачког етнонационалног идентитета) све до дана данашњег.



Florinela Comanescu

Chargé de cours Université de Pitesti, Roumanie

ALBERT CAMUS, VERS LE DIALOGUE: LA PAROLE AU SERVICE DE LA PAROLE

This paper takes into account the functioning mechanisms of an extremely interesting argumentative text. Its importance is given to the fact that the text itself pleads for the superiority of word compared to any other form of persuasion. It is about Albert Camus' text „Vers le dialogue“, (A. Camus, 1950, *Actuelles. Chroniques 1944-1948*, Paris, Editions Gallimard, 175-179) published in precised historical and political circumstances, but to which the strategies used give a generally valid meaning. The key element, not only for the text functioning but also for its analysis, is the author's building a relationship with the addressee, relationship implying some discourse mechanisms having the same argumentative trend.

Key words: Albert Camus, argumentative text, discourse mechanism

1. Introduction

Cette étude se propose d'examiner les mécanismes de fonctionnement d'un texte argumentatif particulièrement intéressant, vu qu'il plaide justement pour la supériorité de la parole sur toute autre forme possible de persuasion, notamment sur la force physique.

Le texte, intitulé *Vers le dialogue*, appartient à Albert Camus et fait partie du volume *Actuelles. Chroniques 1944-1948*, paru en 1950 chez Gallimard. Nous le reproduisons entièrement en vue de son analyse:

Vers le dialogue

Oui, il faudrait élever la voix. Je me suis défendu jusqu'à présent de faire appel aux forces du sentiment. Ce qui nous broie aujourd'hui, c'est une logique historique que nous avons créée de toutes pièces et dont les nœuds finiront par nous étouffer. Et ce n'est pas le sentiment qui peut trancher les nœuds d'une logique qui déraisonne, mais seulement une logique qui raisonne dans les limites qu'elle se connaît. Mais je ne voudrais pas, pour finir, laisser croire que l'avenir du monde peut se passer de nos forces d'indignation et d'amour. Je sais bien qu'il faut aux hommes de grands mobiles pour se mettre en marche et qu'il est difficile de s'ébranler soi-même pour un combat dont les ob-

jectifs sont si limités et où l'espoir n'a qu'une part à peine raisonnable. Mais il n'est pas question d'entraîner des hommes. L'essentiel, au contraire, est qu'ils ne soient pas entraînés et qu'ils sachent bien ce qu'ils font.

Sauvez ce qui peut encore être sauvé, pour rendre l'avenir seulement possible, voilà le grand mobile, la passion et le sacrifice demandés. Cela exige seulement qu'on y réfléchisse et qu'on décide clairement s'il faut encore ajouter à la peine des hommes pour des fins toujours indiscernables, s'il faut accepter que le monde se couvre d'armes et que le frère tue le frère à nouveau, ou s'il faut, au contraire, épargner autant qu'il est possible le sang et la douleur pour donner seulement leur chance à d'autres générations qui seront mieux armées que nous.

Pour ma part, je crois être à peu près sûr d'avoir choisi. Et, ayant choisi, il m'a semblé que je devais parler, dire que je ne serais plus jamais de ceux, quels qu'ils soient, qui s'accommodent du meurtre et en tirent les conséquences qui conviennent. La chose est faite et je m'arrêterai donc aujourd'hui. Mais, auparavant, je voudrais qu'on sente bien dans quel esprit j'ai parlé jusqu'ici.

On nous demande d'aimer ou de détester tel ou tel pays et tel ou tel peuple. Mais nous sommes quelques-uns à trop bien sentir nos ressemblances avec tous les hommes pour accepter ce choix. La bonne façon d'aimer le peuple russe, en reconnaissance de ce qu'il n'a jamais cessé d'être, c'est-à-dire le levain du monde dont parlent Tolstoï et Gorki, n'est pas de lui souhaiter les aventures de la puissance, c'est de lui épargner, après tant d'épreuves passées, une nouvelle et terrible saignée. Il en est de même pour le peuple américain et pour la malheureuse Europe. C'est le genre de vérités élémentaires qu'on oublie dans les fureurs du jour.

Oui, ce qu'il faut combattre aujourd'hui, c'est la peur et le silence, et avec eux la séparation des esprits et des âmes qu'ils entraînent. Ce qu'il faut défendre, c'est le dialogue et la communication universelle des hommes entre eux. La servitude, l'injustice, le mensonge sont les fléaux qui brisent cette communication et interdisent ce dialogue. C'est pourquoi nous devons les refuser. Mais ces fléaux sont aujourd'hui la matière même de l'histoire et, partant, beaucoup d'hommes les considèrent comme des maux nécessaires. Il est vrai, aussi bien, que nous ne pouvons pas échapper à l'histoire, puisque nous y sommes plongés jusqu'au cou. Mais on peut prétendre à lutter dans l'histoire pour préserver cette part de l'homme qui ne lui appartient pas. C'est là tout ce que j'ai voulu dire. Et dans tous les cas, je définirai mieux encore cette attitude et l'esprit de ces articles par un raisonnement dont je voudrais, avant de finir, qu'on le médite loyalement.

Une grande expérience met en marche aujourd'hui toutes les nations du monde, selon les lois de la puissance et de la domination. Je ne dirai pas qu'il faut empêcher ni laisser se poursuivre cette expérience. Elle n'a pas besoin que nous l'aidions et, pour le moment, elle se moque que nous la contrairions. L'expérience se poursuivra donc. Je poserai simplement cette question: „Qu'arrivera-t-il si l'expérience échoue, si la logique de l'histoire se dément, sur laquelle tant d'esprits se reposent pourtant ?“ Qu'arrivera-t-il si, malgré deux ou trois guerres, malgré le sacrifice de plusieurs générations et de quel-

ques valeurs, nos petits-fils, en supposant qu'ils existent, ne se retrouvent pas plus rapprochés de la société universelle ? Il arrivera que les survivants de cette expérience n'auront même plus la force d'être les témoins de leur propre agonie. Puisque donc l'expérience se poursuit et qu'il est inévitable qu'elle se poursuive encore, il n'est pas mauvais que des hommes se donnent pour tâche de préserver au long de l'histoire apocalyptique qui nous attend, la réflexion modeste qui, sans prétendre tout résoudre, sera toujours prête à un moment quelconque, pour fixer un sens à la vie de tous les jours. L'essentiel est que ces hommes pèsent bien, et une fois pour toutes, le prix qu'il leur faudra payer. Je puis maintenant conclure. Tout ce qui me paraît désirable, en ce moment, c'est qu'au milieu du monde du meurtre on se décide à réfléchir au meurtre et à choisir. Si cela pouvait se faire, nous nous partagerions alors entre ceux qui acceptent à la rigueur d'être des meurtriers et ceux qui s'y refusent de toutes leurs forces. Puisque cette terrible division existe, ce sera au moins un progrès que de la rendre claire. A travers cinq continents, et dans les années qui viennent, une interminable lutte va se poursuivre entre la violence et la prédication. Et il est vrai que les chances de la première sont mille fois plus grandes que celles de la dernière. Mais j'ai toujours pensé que si l'homme qui espérait dans la condition humaine était un fou, celui qui désespérait des événements était un lâche. Et désormais, le seul honneur sera de tenir obstinément ce formidable pari qui décidera enfin si les paroles sont plus fortes que les balles.

(A. Camus, 1950, *Actuelles. Chroniques 1944-1948*, Paris, Editions Gallimard, 175-179)

Notre objectif dans l'analyse proposée consiste à envisager uniquement le discours, en laissant de côté tout aspect extralinguistique lié au contexte historique et politique de la parution de ce texte, bien que de tels aspects puissent à coup sûr apporter des éléments intéressants pour saisir le fonctionnement du texte.

Il s'agit, évidemment, du discours d'un écrivain engagé dans la vie de son pays, dans un moment historique précis, mais le thème abordé et notamment les stratégies utilisées impriment au texte un caractère généralement valable. Au-delà des circonstances de sa parution, ce texte est tout simplement un plaidoyer pour la raison, pour la sagesse, pour le renoncement à la violence en faveur de la parole.

Nous nous attacherons à analyser les stratégies mises en œuvre par l'écrivain pour construire son plaidoyer, la qualité de son discours étant la meilleure garantie pour le succès de son argumentation.

Nous montrerons que l'élément-clé dans le fonctionnement du texte, mais dans son analyse également, consiste dans la construction par l'auteur de sa relation avec le destinataire, qui implique toute une série de mécanismes discursifs ayant la même orientation argumentative. Nous nous arrêterons sur certains aspects concernant la personne à laquelle le

texte est écrit, la polyphonie, la modalité, les connecteurs discursifs, les stratégies d'atténuation des effets négatifs possibles des actes de langage accomplis.

2. *Les pronoms personnels*

Les marques les plus „visibles“ de la relation avec le destinataire sont les pronoms personnels utilisés.

Nous remarquons le passage continu d'une personne à l'autre, qui témoigne d'une grande flexibilité dans la construction de la relation avec le destinataire, du dynamisme de l'argumentation, mais aussi de la diversité des points de vue dont la relation est abordée.

Ainsi, dès le premier paragraphe, l'auteur fait effectivement recours à presque toutes les personnes: il commence son texte par *je* (*Je me suis défendu jusqu'à présent ...*) il continue par *nous* (*Ce qui nous broie aujourd'hui ...*), il revient ensuite à la première personne du singulier (*Mais je ne voudrais pas, pour finir ...*), il procède à l'indétermination la plus large, en choisissant de ne pas préciser la personne (*Mais je ne voudrais pas (...) laisser croire que l'avenir du monde ...*), pour finir par utiliser la troisième personne du pluriel, en tant qu'anaphorique du groupe nominal *les hommes* (*L'essentiel, au contraire, est qu'ils ne soient pas entraînés et qu'ils sachent bien ce qu'ils font.*).

Le paradigme des pronoms personnels est complété dans le deuxième paragraphe, avec la deuxième personne du pluriel (*Sauvez ce qui peut encore être sauvé ...*), suivie par le pronom *on*, dans un emploi qui englobe effectivement toutes les personnes (*Cela exige seulement qu'on y réfléchisse et qu'on décide clairement ...*), pour aboutir de nouveau à l'indétermination (... *s'il faut encore ajouter à la peine des hommes (...), s'il faut accepter que le monde se couvre d'armes ...*), réduite finalement par l'emploi de la première personne du pluriel (... *d'autres générations qui seront mieux armées que nous.*).

L'alternance des personnes est utilisée dans le texte entier, en construisant ainsi une relation particulièrement dynamique avec le destinataire. Seul le pronom *tu*, qui marque l'intimité avec l'interlocuteur, est absent, ce qui prouve non pas la distance, mais le respect de l'auteur envers son lecteur.

La relation que l'auteur construit avec son destinataire repose sur l'égalité des deux et sur la modestie de l'auteur, qui préfère la réussite de son discours à la création d'une image trop favorable de soi-même. Plusieurs éléments témoignent de la modestie de l'auteur, de son souci d'entretenir de bons rapports avec son lecteur, au détriment apparent de sa propre image.

A ce sujet, il est important de signaler que presque chaque paragraphe finit par un énoncé orienté précisément vers le lecteur, qu'il s'agisse de lui donner des indications à suivre ou seulement de vérifier l'effet du discours sur lui.

Dans le cas des indications, l'auteur recourt à des actes de langage indirects, justement pour protéger les faces de ses interlocuteurs, pour ne pas imposer son point de vue et pour laisser le choix à un interlocuteur qu'il respecte: *„L'essentiel, au contraire, est qu'ils ne soient pas entraînés et qu'ils sachent bien ce qu'ils font.“* (premier paragraphe), *„Cela exige seulement qu'on y réfléchisse et qu'on décide clairement ...“* (deuxième paragraphe), *„L'essentiel est que ces hommes pèsent bien, et une fois pour toutes, le prix qu'il leur faudra payer.“* (avant-dernier paragraphe), *„Et désormais, le seul honneur sera de tenir obstinément ce formidable pari qui décider enfin si les paroles sont plus fortes que les balles.“* (dernier paragraphe).

Le fait de parler d'honneur à la fin du texte prouve que l'auteur vise à éveiller les consciences, à sensibiliser son auditoire, à le faire agir de soi-même et non pas à le contraindre à agir. D'ailleurs, ce mot renvoie directement à la théorie des faces et il signale justement le souci de l'auteur de protéger les faces de son interlocuteur.

Quant aux autres énoncés, ils servent à vérifier l'effet du discours sur l'interlocuteur et la pertinence de l'argumentation: *„Mais, auparavant, je voudrais qu'on sente bien dans quel esprit j'ai parlé jusqu'ici.“* (troisième paragraphe), *„Et dans tous les cas, je définirai mieux encore cette attitude et l'esprit de ces articles par un raisonnement dont je voudrais, avant de finir, qu'on le médite loyalement.“* (cinquième paragraphe).

Les aspects les plus intéressants dans ces énoncés consistent dans la combinaison des marques de l'autorité avec celles visant à atténuer les effets négatifs des actes de langage, même si ce sont des actes indirects. Ces marques se superposent d'ailleurs sur la même unité linguistique, comme c'est le cas du verbe modal *vouloir*. Le sémantisme de ce verbe, qui exprime la volonté, est atténué par l'emploi du conditionnel présent, qui fait partie des expressions de la politesse. De plus, l'emploi du pronom *on*, atténue également l'effet de l'acte de langage, par le fait de ne pas préciser le destinataire et de ne pas le désigner directement.

Dans un énoncé antérieur, dans le même paragraphe, le verbe *vouloir* est utilisé au conditionnel passé, forme de l'irréel, dont l'effet d'atténuation est encore plus fort: *„C'est là tout ce que j'aurais voulu dire.“*

3. La polyphonie

La relation avec le destinataire est tellement importante pour l'auteur qu'il se rapporte de façon plus ou moins explicite aux possibles discours de celui-ci, ce qui donne au texte un caractère polyphonique et fortement polémique.

Les deux occurrences dans le texte de l'adverbe *oui* (*Oui, il faudrait élever la voix.*, *Oui, ce qu'il faut combattre aujourd'hui ...*), dans un emploi dialogique et non dialogal signalent la présence dans le discours de plusieurs voix, qu'il s'agisse d'instances différentes ou de voix différentes de la même instance.

Les énoncés polyphoniques témoignent toujours du respect de l'auteur envers son destinataire, par la prise en considération des discours de celui-ci et par le souci de répondre à ses attentes.

Parfois, le passage d'une instance à une autre se fait subtilement, l'énoncé polyphonique étant utilisé tout simplement comme stratégie d'introduction du discours de l'auteur. Dans le sixième paragraphe, l'auteur recourt à l'interrogation en tant que stratégie argumentative. Non seulement l'interrogation est polyphonique, mais, de plus, la première, marquée par des guillemets, est reprise à une autre instance, donc les marques de la polyphonie se superposent. („*Qu'arrivera-t-il si l'expérience échoue, si la logique de l'histoire se dément, sur laquelle tant d'esprits se reposent pourtant ?*“ *Qu'arrivera-t-il si, malgré deux ou trois guerres, malgré le sacrifice de plusieurs générations et de quelques valeurs, nos petits-fils, en supposant qu'ils existent, ne se retrouvent pas plus rapprochés de la société universelle ?*). D'ailleurs, bien qu'il s'agisse de deux questions, l'auteur annonce n'en poser qu'une seule, parce qu'il envisage peut-être la seconde comme une simple paraphrase de la première ou parce qu'il souhaite attirer l'attention sur le dédoublement des voix (*Je poserai simplement cette question.*).

Le caractère polyphonique du texte se manifeste également dans la série des raisonnements visant à invalider la contre-argumentation supposée du destinataire et à appuyer la propre argumentation de l'auteur.

Le cinquième paragraphe du texte repose justement sur l'exploitation du phénomène de la polyphonie, qui permet l'alternance des voix et inverse à plusieurs reprises l'orientation argumentative des énoncés: *La servitude, l'injustice, le mensonge sont les fléaux qui brisent cette communication et interdisent ce dialogue. C'est pourquoi nous devons les refuser. Mais ces fléaux sont aujourd'hui la matière même de l'histoire et, partant, beaucoup d'hommes les considèrent comme des maux nécessaires. Il est vrai, aussi bien, que nous ne pouvons pas échapper à l'histoire, puisque nous y sommes plongés jusqu'au cou. Mais on peut prétendre à lutter dans*

l'histoire pour préserver cette part de l'homme qui ne lui appartient pas. C'est là tout ce que j'ai voulu dire.

Ainsi, les deux premiers énoncés du fragment entretiennent une relation de type argument-conclusion, marquée explicitement par le connecteur conclusif *c'est pourquoi*. L'énoncé suivant, qui est introduit par le connecteur *mais*, inverse l'orientation argumentative et impose la conclusion contraire. Le connecteur *mais*, qui relève du principe de contradiction dans la langue, représente en même temps l'une des marques linguistiques du discours polyphonique. L'énoncé suivant est encore plus complexe, parce qu'il fait intervenir simultanément les deux voix. Apparemment, il possède la même orientation argumentative que l'énoncé antérieur: il appuie l'argument historique et épistémique présenté dans cet énoncé et en apporte également la justification de l'énonciation. Seulement, la justification repose sur le discours d'autrui, le rôle du connecteur *puisque* consistant justement à fournir des preuves qui ne sont pas assumées par l'instance énonciative. A son tour, l'élément *il est vrai* confirme ce dédoublement des voix: apparemment, il marque l'adhésion, mais en réalité il exprime la distance par rapport au contenu exprimé. Cet élément sert tout simplement à évoquer un point de vue opposé, dont on accepte l'existence, mais que l'on est loin de partager. Cet énoncé complexe, qui réintroduit la première voix, permet le retour à la conclusion réfutée. De nouveau, le connecteur utilisé est le connecteur *mais*, qui annule la conclusion de l'énoncé auquel il se rapporte et renforce la première conclusion du fragment.

Cette stratégie, qui consiste à faire intervenir le discours d'autrui dans son propre discours est une stratégie particulièrement pertinente, parce qu'elle ajoute l'argumentation contre à l'argumentation pour et permet de réfuter la première. Elle témoigne également du respect envers son destinataire, par la prise en considération des éventuels points de vue de celui-ci.

4. La modalité

En ce qui concerne l'expression de la modalité, les marqueurs présents dans le texte ont le même rôle: atténuer l'agressivité potentielle des actes de langage émis, pour permettre de construire et de garder de bons rapports avec le destinataire.

Comme pour tous les autres phénomènes analysés, l'auteur procède à l'alternation des procédés, les énoncés plus menaçants pour les faces du destinataire étant tout de suite suivis par des énoncés réparateurs. Mais au-delà des stratégies de réparation, l'argumentation avance et se renforce par l'intensification des arguments apportés. Ce progrès peut se

réaliser grâce à une certaine symétrie dans la construction des énoncés, qui, par l'effet de similitude qu'elle crée, facilite l'introduction d'actes plus contraignants. Tel est le cas de deux énoncés apparemment identiques: *Oui, il faudrait élever la voix.* (début du texte), *Oui, ce qu'il faut combattre aujourd'hui ... Ce qu'il faut défendre ...* (début du cinquième paragraphe).

La progression dans l'argumentation est réalisée par le changement du mode verbal. Dans le premier énoncé, le verbe *falloir*, qui est un verbe déontique avec un sémantisme assez fort, est utilisé au conditionnel présent, justement pour atténuer les effets menaçants de son emploi. Lorsqu'il est utilisé au présent, il n'y a plus d'atténuation, donc l'argumentation a progressé, elle est devenue plus contraignante.

Dans d'autres énoncés, les marqueurs de la modalité se superposent, avec le même effet d'atténuation des effets négatifs. C'est le cas de quelques énoncés écrits à la première personne du singulier, dans lesquels l'intention de l'auteur consiste justement à ne pas imposer son point de vue, à la présenter comme une simple alternative.

Dans le troisième paragraphe, lorsqu'il s'agit de présenter effectivement un possible choix à faire, les marqueurs de l'atténuation se renforcent les uns les autres: *Pour ma part, je crois être à peu près sûr d'avoir choisi. Et, ayant choisi, il m'a semblé que je devais parler, dire que je ne serais plus jamais de ceux, quels qu'ils soient, qui s'accommodent du meurtre et en tirent les conséquences qui conviennent.*

Premièrement, l'auteur précise qu'il s'agit d'un choix purement personnel, qu'il ne cherche donc pas à imposer aux autres (*pour ma part*). Le verbe *croire* inscrit la vérité et la validité du contenu dans le seul univers de croyance de l'auteur. A son tour, l'élément *à peu près* diminue la force de l'adjectif *sûr*. Dans l'énoncé suivant, l'effet du déontique *devoir* est atténué par le verbe *sembler*, qui restreint de nouveau l'assertion à l'univers de croyance de l'auteur et l'inscrit temporellement dans un moment précis fixé par la concordance des temps, en opérant de cette manière une deuxième restriction.

Le même procédé, consistant dans l'accumulation des marqueurs de l'atténuation, est exploité également dans le dernier paragraphe: *Je puis maintenant conclure. Tout ce qui me paraît désirable, en ce moment, c'est qu'au milieu du monde du meurtre on se décide à réfléchir au meurtre et à choisir. Si cela pouvait se faire, nous nous partagerions alors entre ceux qui acceptent à la rigueur d'être des meurtriers et ceux qui s'y refusent de toutes leurs forces. Puisque cette terrible division existe, ce sera au moins un progrès que de la rendre claire.*

Le premier élément intéressant, c'est le verbe modal *pouvoir*, dont les différentes valeurs coexistent dans cet emploi, en rendant compte en même temps de l'évaluation faite par l'auteur de son propre discours, mais aussi de l'évaluation de ses rapports avec son destinataire.

L'acte de langage qui suit est un acte indirect, donc les effets possibles sont atténués, entre autres, par l'emploi de deux unités qui expriment la modalité: le verbe *paraître* et l'adjectif *souhaitable*. Comme dans le cas précédent, le verbe *paraître* restreint la portée de l'affirmation à l'univers de connaissance de l'auteur, alors que l'adjectif *souhaitable* inscrit le contenu dans le domaine du possible, du réalisable.

Même si la stratégie d'atténuation des effets est la même que dans le cas du paragraphe antérieur, nous pouvons déceler également des éléments de progression dans l'argumentation. Il s'agit de la différence subtile entre les verbes *sembler* et *paraître*, le deuxième étant considéré plus fort que le premier, même si les deux sont créateurs d'univers de croyance. Avec *paraître*, l'acte de langage devient plus ferme, plus contraignant.

En continuant dans la même direction, l'auteur décide de poser tout simplement une hypothèse, dont il envisage les conséquences. Evidemment, son intention consiste à proposer une conduite à suivre, mais le fait de la présenter comme un simple choix laisse au destinataire la liberté de décider.

5. Les connecteurs discursifs

L'emploi de certains connecteurs discursifs s'inscrit dans la même série des procédés de minimalisation des effets négatifs.

Dans le deuxième paragraphe, l'adverbe *seulement* est utilisé trois fois, avec deux valeurs différentes. Dans le premier et le troisième emplois, il crée une échelle graduelle, en précisant l'élément qui se trouve en bas de cette échelle: *Sauvez ce qui peut encore être sauvé, pour rendre l'avenir seulement possible ... , ... épargner autant qu'il est possible le sang et la douleur pour donner seulement leur chance à d'autres générations ...* Dans son deuxième emploi, il ne crée plus d'échelle, mais il sert, en échange, à motiver son lecteur dans ses actions, en diminuant les coûts de celles-ci: *Cela exige seulement qu'on y réfléchisse et qu'on décide clairement ...*

Dans le dernier paragraphe, le connecteur *au moins* joue également le rôle d'un créateur d'échelle, en présentant le premier niveau de celle-ci: *Puisque cette terrible division existe, ce sera au moins un progrès que de la rendre claire.*

A part l'atténuation des effets négatifs des actes de langage, nous avons également pu observer le rôle important que d'autres connecteurs, tel le connecteur *mais*, jouent dans le fonctionnement du texte.

6. Conclusion

Le texte *Vers le dialogue* est intéressant non pas seulement par la thèse qu'il propose, mais aussi par les mécanismes discursifs mis en œuvre pour la soutenir.

L'élément-clé dans le fonctionnement du texte et dans son analyse consiste dans la construction par l'auteur de sa relation avec le destinataire, qui implique toute une série de stratégies discursives ayant la même orientation argumentative.

L'argumentation avance progressivement, soutenue constamment par des procédés d'atténuation des effets négatifs possibles sur les faces du destinataire et sur la relation de l'auteur avec celui-ci.

Texte de référence

Camus, A., 1950, *Vers le dialogue*, in *Actuelles. Chroniques 1944-1948*, Paris, Editions Gallimard, 175-179.

Bibliographie

Comanescu, F., 2004, *Analyses de textes. Approche pragmatolinguistique*, Pitesti, Editura Pygmalion.

Tutescu, M., 1996, *Du mot au texte*, Bucuresti, Editions Cavallioti.

Tutescu, M., 1998, *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Bucures-ti, Editura Universitatii din Bucuresti.

Florinela Comanescu

АЛБЕР КАМИ, КА ДИЈАЛОГУ: РЕЧ У СЛУЖБИ РЕЧИ

Резиме

Овај рад разматра механизме функционисања једног изузетно занимљивог аргументативног типа текста. У поређењу са било којом другом техником убеђивања овакав текст на важности добија тиме што намеће једну текстуалну супериорност у односу на јединицу речи.

Рад се бави текстом Албера Камија „Ка дијалогу“ (А. Ками, 1950., Хроника 1944.-1948., Париз, Едиција Gallimard, 175-179) који је објављен у контексту актуелних историјских и политичких збивања, али коме је дато једно универзално значење захваљујући стратегији која је у тексту примењена.

Кључни елемент, не само за функционисање текста, већ и за његову анализу, представља однос који он гради са оним коме се обраћа, а који имплицира механизам одређеног дискурса који носи исти аргументативни тон.



Monica Garoiu

University of Wisconsin, Madison

LES RITES D'INITIATION DANS AMANDINE OU LES DEUX JARDINS ET LA FUGUE DU PETIT POUCKET DE MICHEL TOURNIER

This paper examines the initiation rites in two short stories of Michel Tournier: *Amandine*, or *The Two Gardens* and *Tom Thumb Runs Away*. Using Mircea Eliade's mythological approach, my analysis follows the multiple experiences of two children on the threshold of adolescence, Amandine and Pierre. Although different for boys and girls, initiation is a successful adventure for both protagonists who "die" to childhood only to be born again to the disappointing world of adults.

Key words: initiation rite, mythological approach

En tant que contes modernes, *Amandine ou les deux jardins* et *La fugue du petit Poucet* de Michel Tournier révèlent leur origine mythique qui remonte à la nuit des temps, *in illo tempore*. D'un monde profane et linéaire, ils invoquent le temps sacré qui prend la forme d'un temps circulaire, réversible et répétable à travers les mythes. Cette circularité qui, selon Mircea Eliade, constitue l'essence du monde mythique pourrait être merveilleusement représentée par l'image du serpent Ouroboros se mordant la queue.

Liées à la première „irruption du sacré“ (Eliade, *Aspects* 15), celle qui se révèle par l'initiation de puberté, ces deux histoires nous invitent à redécouvrir une sagesse antique, où l'initiation, à côté de l'instruction, est l'un des piliers magiques de l'éducation.

Les voyages initiatiques des deux héros nous conduisent à une révélation des mystères: le grand mystère féminin qui débute avec la découverte de la première menstruation, chez Amandine, et celui du pouvoir régénérateur de l'imagination, du „vol magique“ (Eliade, *Aspects* 139), de l'extase qui touche au fabuleux pour exprimer la transcendance et la liberté, chez Pierre.

L'initiation représente une expérience existentielle fondamentale par laquelle les peuples archaïques se sont ouverts au sacré, aux valeurs spirituelles et culturelles. Tous les rites d'initiation impliquent d'abord une séparation, un arrachement du néophyte à sa mère ou à son monde familial pour lui favoriser l'accès à la sacralité: c'est la rupture, parfois

violente, avec le monde d'irresponsabilité, de bonheur et d'asexualité de l'enfance.

Le moment central de toute initiation est la mort rituelle à travers laquelle on accède à un niveau plus élevé de l'existence. Cette mort initiatique, qui peut prendre plusieurs formes – *regressus ad uterum*, descente aux enfers ou ascension aux cieux – correspond à la rentrée temporaire au Chaos, aux ténèbres de l'ignorance. On tue le passé et avec la résurrection symbolique ou la renaissance, on recommence une autre existence, régénérée, en vue d'atteindre un niveau existentiel inaccessible aux non-initiés.

Les rites initiatiques des garçons diffèrent de ceux des filles, même si chez Tournier, Amandine et Pierre suivent presque les mêmes itinéraires. Si l'initiation des garçons au seuil de l'adolescence est collective, celle des filles est individuelle, chacune expérimentant sa propre „perte de sang“ symbolique. Si ces rites représentent, pour les garçons, un changement de statut, un transfert d'un niveau d'autorité et de responsabilité à un autre, supérieur, en ce qui concerne les filles, elles changent tout leur être, leur vie ayant dorénavant une signification cosmique, où la créativité est renouvelée, tandis qu'elles deviennent des objets sacrés, des liaisons entre le passé et l'avenir.

Ainsi, dans *Amandine ou les deux jardins*, la descente de l'héroïne et de sa chatte, Kamicha, dans le jardin suit les stages de ces rites initiatiques desquels elles sortent complètement transformées. Le jardin présente aussi des affinités importantes avec l'initiation. Symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, il symbolise aussi la fécondité toujours renouvelée si on pense au jardin des Hespérides, lieu des noces de Zeus et de Héra. Jardin d'Eden, il symbolise aussi le passage de l'ignorance à la connaissance, le réveil de la conscience humaine.

Le jardin permet à Amandine de se séparer de ses parents, du „jardin du papa“ et de la „maison de maman“ – allusions claires à la chanson bien connue: „Papa est en bas / Qui coupe du bois / Maman est en haut / Qui fait des gâteaux“:

On dirait que maman dans sa maison et papa dans son jardin font un vrai concours de propreté. Dans la maison on doit marcher sur des patins de feutre pour ne pas salir les parquets. Dans le jardin de papa a disposé des cendriers pour les promeneurs-fumeurs. Je trouve qu'ils ont raison. C'est plus rassurant comme ça. Mais c'est quelquefois aussi un peu ennuyeux.

(Tournier, *Sept contes* 36)

On y ressent l'ironie indirecte de Tournier se dirigeant vers les parents qui s'occupent plus de leur maison ou de leur jardin que de leurs

enfants et aussi envers la normalité d'un couple qui n'est capable que de la reproduction ennuyeuse de l'espèce.

Dans son journal, Amandine consigne – tous les mercredis et les dimanches – des observations sur son chat, Claude, et y parle de son étonnement à l'arrivée des quatre petits chats de Claude. Le dévoilement de ces expériences crée une sorte de complicité entre le lecteur et le narrateur, ce qui n'est pas partagé par les parents d'Amandine considérés très protectifs et restrictifs.

Sa séparation des parents a une importance majeure parce qu'elle accentue l'individualité de ses découvertes, l'intimité qui est aussi l'une des caractéristiques des rites d'initiation féminins. Ainsi, la croissance de Kamicha se découvre en parallèle avec le réveil de la sexualité chez Amandine.

Le passage d'Amandine d'un jardin à l'autre reflète son développement physique. C'est pourquoi Amandine est interchangeable dans le titre avec les deux jardins. Rachel Edwards considère que le choix du nom – Amandine – et celui du jardin comme lieu d'initiation sont intimement liés. *Amandine* est dérivée de *l'amande*, grain et fruit de *l'amandier*, or l'image du grain qui se transforme en plante représente l'idée centrale de l'initiation. Dans le monde, cette transformation a lieu dans le jardin, tandis que dans notre histoire, le développement d'Amandine, sa transformation de grain en plante équivalant à son passage de l'enfance à la maturité, se passe sous nos yeux. Amandine est un enfant puissant, un esprit indépendant qui représente la nouvelle génération opposée à celle de ses parents. L'ordre, la vie équilibrée, stable et stérile de ceux-ci, ainsi qu'elles se reflètent dans „la maison de maman et le jardin de papa,“ deviennent ennuyeuses pour elle. Tout est très soigné, tenu sous contrôle, artificiel, bien que ce soit le monde où elle se sent en pleine sécurité. C'est une sécurité offerte par les autres, fait qui changera après l'initiation.

Pour que l'initiation ait lieu, Amandine doit passer dans l'autre monde, celui de l'inconnu. Elle se prépare déjà dans le jardin de son père quand, „seule au monde,“ elle constate que le jardin, „quand papa dort“ est complètement différent. C'est sa première impression du désordre de la nature en opposition avec le monde domestiqué et civilisé qu'elle connaissait. On peut y reconnaître le retour au chaos où tout ordre est détruit:

Le jardin de papa est si soigné et peigné qu'on croirait qu'il ne peut rien s'y passer.

Pourtant on voit des choses quand papa dort! Juste avant que le soleil se lève, il y a un grand remue-ménage dans le jardin. C'est l'heure où les animaux de nuit se couchent, où les animaux de jour se lèvent. Mais juste-

ment, il y a un moment où ils sont tous là. Ils se croisent, parfois ils se cognent parce que c'est à la fois la nuit et le jour. (40)

Elle commence à expérimenter l'indépendance, à se libérer des restrictions de l'enfance, étant prête maintenant à entrer dans le nouveau monde, symbolisé par l'autre jardin.

Ses chats, qui la dirigent vers le nouveau jardin, deviennent les agents de son initiation à la puberté. Dès le début, Amandine est intriguée du mystère de l'identité sexuelle de ses chats, symbolisé par leurs noms ambivalents, androgynes: Claude et Kamicha. Les deux chats représentent aussi deux mondes opposés: Claude, très domestiquée, le monde tranquille des parents, tandis que Kamicha, farouche, la nouvelle génération.

Donc Amandine est attirée dans le jardin entouré par de hauts murs sans ouvertures. Le danger est imminent; pour y pénétrer elle doit sauter le mur comme Kamicha, ce qui s'avère une tâche difficile à accomplir. Alors, elle monte dans le poirier du „jardin de papa“ – qui remplace, au niveau symbolique, le pommier du jardin d'Eden. Elle est en péril:

Un moment je me suis trouvée les jambes écartelées, un pied sur la branche du Poirier, l'autre sur le haut du mur. Je n'osais pas lâcher le rameau de l'arbre que je tenais encore dans ma main. J'ai failli appeler au secours. Finalement, je me suis lancée. Un peu plus et je tombais de l'autre côté du mur, mais j'ai retrouvé mon équilibre....(46)

Cette expérience nous rappelle celle des néophytes qui, pendant les rites d'initiation, devaient supporter des tortures cruelles, c'est-à-dire des morts initiatiques: des mutilations, des piqûres des insectes, des démanagements provoqués par des plantes poisonneuses, sans pouvoir montrer aucun signe de douleur. En Afrique, l'assimilation des tortures initiatiques à des souffrances douées à l'engloutissement ou à la digestion par le Monstre est confirmée par le symbolisme de la cabine où les novices sont isolés: „Souvent la cabine représente le corps ou la gueule ouverte d'un monstre marin, un crocodile, par exemple, ou un serpent....Etre enfermé dans la cabine est équivalent à être prisonnier dans le ventre du monstre“ (Eliade, *Birth* 35). Elle représente aussi l'*uterus*, la mort du novice signifiant un retour à l'état embryonnaire. Ce n'est pas seulement un retour à la première gestation, mais un retour temporel au monde précosmique suivi d'une renaissance.

Quant à l'expérience d'Amandine, l'on est en face d'un acte initiatique. Le jardin, complètement isolé par ses murs sans ouvertures, correspond à la fois à l'Enfer et à l'Eden, aux ténèbres – ou à l'*uterus* – et aux cieux. En tant qu'initiée, Amandine doit réussir à cet acte qui la prépare

pour les vicissitudes de la vie. Elle sera une nouvelle Eve, condamnée dans le jardin à accoucher en peine tous ses enfants.

Si monter le mur s'avère si difficile pour l'héroïne, le descendre devient plus facile. Elle écrit:

J'ai découvert ensuite quelque chose de tout à fait surprenant: posé contre le mur, comme pour mois depuis toujours, une sorte d'escalier en bois très raide avec une rampe, un peu comme les grosses échelles qui servent à monter dans les greniers. Le bois était verdi et vermoulu, la rampe gluante de limaces. Mais c'était quand même bien commode pour descendre, et je ne sais comment j'aurais fais sans cela. (48)

Sa descente de l'escalier du grenier peut être associée à une descente aux enfers. Du haut de l'escalier, elle regarde le jardin de Kamicha qui est le contraire du „jardin de papa“:

D'abord je n'ai vu qu'un fouillis de verdure, un vrai taillis, une mêlée d'épines et d'arbres couchés, de ronces et de hautes fougères, et aussi un tas de plantes que je ne connais pas. Tout le contraire exactement du jardin de papa, si propre et si bien peigné. J'ai pensé que jamais je n'oserais descendre dans cette forêt vierge qui devait grouiller de crapauds et de serpents. (46-48)

Ce jardin, si différent de l'autre, représente le lieu idéal de la cérémonie d'initiation car c'est dans les forêts sauvages que les tribus primitives pratiquaient leurs rites, en considérant que les forces de la nature y ont des pouvoirs sacrés.

Le jardin de Kamisha correspond à l'Enfer où Amandine doit descendre. Sa peur des serpents et des crapauds peut être interprétée, selon Rachel Edwards, comme une reminiscence de la peur des organes génitaux féminins, représentés comme jardin dans *La Nausée* de Sartre. Voici comment Roquetin raconte son rêve après avoir fait l'amour à la patronne du "Rendez-vous des Cheminots":

J'ai laissé aller mon bras le long du flanc de la patronne et j'ai vu soudain un petit jardin avec des arbres bas et larges d'où pendait d'immenses feuilles couvertes de poils. Des fourmis couraient partout, des milles-pattes et des teignes....Derrière des cactus et des figuiers de Barbarie, la Vallée du Jardin public désignait son sexe du doigt. „Ce jardin sent le vomi“, criai-je. (91)

Comme Roquetin, Amandine sent une odeur étrange qu'elle ne peut pas définir: odeur de poivre – épicée, noire, qui peut être associée à l'Enfer –, de la farine – blanche, associée avec le corps de Jesus –, odeur douce mais qui fait mal à respirer. C'est par ces images que Tournier parle d'une dimension morale qui est liée souvent au sexe.

Le jardin devient ainsi le reflet des transformations qui se passent dans le corps d'Amandine, avec les glandes qui commencent à exhaler de nouvelles odeurs au seuil de la puberté. Son passage dans le jardin est aussi une exploration de soi-même, similaire à un *regressus ad uterum*, d'où elle va sortir femme.

Elle y rencontre Kamicha, qu'elle suit jusqu'au pavillon, où il y a la statue de marbre:

Sous le dôme du pavillon, il y a une statue assise sur un socle. C'est un jeune garçon tout nu avec des ailes dans le dos. Il incline sa tête frisée avec un sourire triste qui creuse des fossettes dans ses joues, et il lève un doigt vers ses lèvres. Il a laissé tomber un petit arc, un carquois et des flèches qui pendent le long du socle.

Kamicha est assis sous le dôme. Il lève la tête vers moi. Il est aussi silencieux que le garçon de pierre. Il a comme lui un sourire mystérieux. On dirait qu'ils partagent le même secret, un secret un peu triste et très doux, et qu'ils voudrait me l'apprendre. (50)

Le pavillon est le temple où s'effectue la cérémonie rituelle, à laquelle participent la statue de marbre, devenue prêtre, et Kamicha en tant qu'aide, étant déjà initié. Amandine y est introduite aux secrets et aux mystères de la féminité. La statue nous évoque aussi Adam du jardin d'Eden et Cupide, ce dernier accentuant le rôle de la sexualité dans les secrets qu'elle a appris. Cupide paraît être responsable de la tache de sang qu'elle trouve sur sa jambe. Elle est blessée et porte en soi l'amour virtuel qui la conduira à la procréation et à la mort, parce que „procréer, c'est susciter la génération suivante qui, innocemment, mais inexorablement, repousse la précédente vers le néant“ (Tournier, *Vendredi* 131). Ainsi, le sang menstruel nous rappelle, bien qu'à un niveau inconscient, notre mortalité, notre décadence.

Sa fuite du jardin, suivie de la retraite mélancolique dans sa chambre, signifient une sorte d'initiation-révolte. Elle devient indépendante et se libère du monde artificiel et faux de son enfance: le temps passé dans le jardin de Kamicha lui a révélé la vérité, même si elle en garde encore le secret. Elle est devenue femme et la fin de l'histoire renforce l'idée de la progression de sa connaissance sexuelle par l'image de Kamicha (devenue Kamichatte) enceinte. Amandine découvre que son chat est femelle en comprenant maintenant qu'elle aura des chatons parce qu'elle a appris cette leçon de Claude, mais surtout parce qu'elle a expérimenté pour la première fois, avec sa première menstruation, la signification de sa propre sexualité.

Avec *Amandine ou les deux jardins*, Tournier brise un tabou. Le premier acte initiatique de la vie d'une femme s'y révèle comme une expéri-

ence héroïque qui ne doit plus être considérée honteuse. Amandine reste l'héroïne moderne qui, comme toutes les jeunes filles, meurt à l'enfance pour renaître à la fécondité

Le même passage de l'enfance à l'adolescence est repris avec un autre héros, Pierre, dans *La fugue du petit Poucet*. Son voyage initiatique lui rend la maturation complète de sa personnalité ainsi que la relation directe avec le sacré. Petit et sage comme son prototype du XVII^e-ème siècle, le petit Poucet conteste l'ordre établi et se révolte contre les adultes, représentés par ses parents, surtout son père – conflit plus dramatisé ici que dans *Amandine et les deux jardins*.

Poucet, commandant des bûcherons de Paris, veut déménager à Paris, dans un appartement climatisé au vingt-troisième étage, aux fenêtres vissées: „Ça, mes enfants, c'est la vie moderne, insiste Poucet. Faut s'adapter! Vous ne voulez tout de même qu'on moisisse éternellement dans cette campagne pourrie!“ (55). Pierre ne comprend pas le monde moderne, profane de son père, où tout est asservi à la technologie. Poucet représente l'homme moderne qui vit dans un espace désacralisé, étroit et technique. Bien qu'il soit ignorant et insensible aux désirs de son enfant, il acquerra un rôle très important dans l'initiation de celui-ci. On affirme avec Joseph Campbell que le père est l'archétype de l'ennemi, ce qui se reflète très bien dans notre histoire, car Poucet deviendra l'ennemi de son fils, le vrai ogre.

Pierre, étranger dans ce monde limité, explique sa fuite dans son billet d'adieu: „Je ne veux pas d'éclairage au néant, ni d'air contingenté. Je préfère les arbres et les bottes. Adieu pour toujours. Votre fils unique. Pierre“ (58). Ainsi il commence à s'éloigner de son père, physiquement et spirituellement à la fois, et c'est par cela que débute son expérience initiatique où le père joue le rôle du premier „guide.“ L'ironie de l'auteur envers Poucet est caustique, mais, en effet, c'est surtout l'absence des parents ou leur présence vague qui, dans ces deux contes, fait que l'initiation ait lieu, que la découverte de soi-même soit indépendante.

Donc, Pierre s'est isolé du monde dans la forêt – la première étape de l'initiation – où il s'égare comme son ancêtre, le Petit Poucet de Perrault. Et toujours comme lui, il va passer la nuit chez l'Ogre (Logre) – ironiquement végétarien – qui a sept filles et qui possède aussi des bottes magiques à l'aide desquelles il peut parcourir des distances énormes, mais seulement dans l'imagination.

Logre, un hippie „beau comme une femme“ (66), père et mère à la fois (même s'il a une femme, elle est absente, elle travaille – inversion de rôles qui choque Pierre), fascine notre personnage:

Comme il est grand! Un vrai géant des bois! Mais un géant mince, flexible, où tout n'est que douceur, ses longs cheveux blonds serrés par un lacet qui lui barre le front, sa barbe dorée, annelée, soyeuse, ses yeux bleus et tendres, ses vêtements de peau couleur de miel auxquels se mêlent des bijoux d'argent ciselés, des chaînes, des colliers, trois ceinturons dont les boucles se superposent, et surtout, ah! Surtout, ses bottes, de hautes bottes molles de daim fauve qui lui montent jusqu'au genoux, elles aussi couvertes de gourmettes, d'anneaux, de médailles. (65)

Il incarne l'androgynie et réitère un mythe qui polarise l'oeuvre de Tournier vers la quête d'un homme nouveau, capable de surmonter la solitude à laquelle l'homme est condamné dès la „coupure primordiale“ (Roberts, *Bricolage* 86). C'est le symbole de *coincidentia oppositorum*, l'union du masculin et du féminin, le yin et le yang qui arrivent à un équilibre parfait. C'est l'homme de l'Age d'Or dont Platon parlait déjà et qui, avec l'ogre, nous invitent à un retour à l'époque des Titans. Voilà ce que Eliade affirme sur l'androgynie:

Les Etres suprêmes avaient été androgynes: à la fois mâle et femelle, Ciel et Terre....L'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la *totalité*, la coïncidence des contraires....Plus qu'une situation de plénitude et d'autarcie sexuelle, l'androgynie symbolise la perfection d'un état primordial, non conditionné. C'est pour cette raison que l'androgynie n'est pas limitée aux Etres suprêmes. Les Géants cosmiques ou les Ancêtres mythiques de l'humanité sont, eux aussi, androgynes....Un Ancêtre mythique symbolise le *commencement* d'un nouveau mode d'existence, et tout commencement se fait dans la plénitude de l'être. (*Mythes*, 215-16)

Logre devient ainsi un „Ancêtre mythique“, le Grand Initiateur. Son monde mythique, sa philosophie pacifiste et l'amour qu'il enseigne offrent à l'enfant tout ce qu'il manquait chez lui. Cette nuit de 23 décembre, la plus longue de l'année, quand, près du feu, il écoute l'histoire de la chute et de la justice de Yahvé, les sensations sacrées des temps mythiques lui sont révélées. Le mythe d'Adam et Eve repris par Logre dans une forme originale presque adaptée pour Pierre, propage l'harmonie de l'homme avec soi-même et avec la nature.

Dorénavant, Pierre ajoute à son amour des arbres la compréhension de la signification transcendente de ceux-ci, qui sera essentielle dans son initiation. L'Arbre, *axis mundi* qui unit la Terre et le Ciel, est le symbole cosmologique de l'unité du Tout. Dans les rituelles initiatiques spécifiques du chamanisme, le *choisi* des dieux ou des démons „assiste en rêve ou dans une série de rêves éveillés, à son voyage céleste jusqu'au pied de l'Arbre du Monde“ (Eliade, *Mythes* 103). Par ses branches, le chaman passe d'un ciel à l'autre, le neuvième ciel représentant le point final de son ascension, la place de Dieu. L'Arbre se retrouve aussi dans le sym-

bole de la Croix et, en effet, c'est l'image de Christ que l'histoire de Logre nous propose par la métaphore réconciliatoire de l'Arbre.

Après avoir écouté cette histoire mythique, Pierre se rend compte qu'il peut échapper à la vie profane, au monde de son père. Et l'antithèse entre ce dernier, qui coupe les arbres pour faire place à l'invasion des automobiles, et Logre, qui les considère sacrés, lui est devenue plus évidente.

L'ouverture vers le Grand Temps ayant eu lieu, ce qui suit dans le processus initiatique de Pierre est son introduction à la sexualité. Les filles de Logre, des fées transformées en diablesses, deviennent les maîtresses de son initiation sexuelle qui ressemble à une orgie:

Il revoit comme dans un rêve le grand lit carré et une quantité de vêtements volant à travers la chambre – des vêtements de petites filles et ceux aussi d'un petit garçon – et une bruyante bousculade accompagnée des cris joyeux. Et puis la nuit douillette sous l'énorme édredon, et ce grouillis de corps mignons autour de lui, ces quatorze menottes qui lui font des caresses si coquines qu'il en étouffe de rire....(73)

Pour les cultures archaïques et traditionnelles, il fallait un retour symbolique au Chaos avant chaque nouvelle création, une sorte d'orgie collective qui symbolisait la réintégration du „chaos pré-cosmologique“. Le même symbolisme se retrouve aussi dans la „folie“ des futurs chamanes, dans leur „chaos psychique“, signalant ainsi que „l'homme profane est en train de se *dissoudre* et qu'une nouvelle personnalité est sur le point de naître“ (Eliade, *Mythes* 104).

C'est alors que cette „descente à l'Enfer“ de Pierre aboutira à un changement, à une transformation qualitative de son expérience sensorielle qui, de *profane*, devient *choisie*. Mais son expérience initiatique n'a pas encore pris fin. Il se confrontera à d'autres épreuves qui consolideront sa nouvelle sensibilité, pour qu'elle néclate plus à l'expérience profane.

Et ses épreuves n'attendront que le lendemain pour se montrer: la police arrête Logre pour détournement des mineurs et usage des drogues. Mais Logre, comme Christ débordant d'amour à la Cène, donne ses bottes de rêves à Pierre, pour qu'il se souvienne de lui.

La justice du père triomphe apparemment car à la fin de l'histoire, au réveillon de Noël, Pierre se retrouve dans le monde prophane de son père. Toutefois, l'on affirme avec Susan Petit qu'au moment où Pierre chausse ses bottes magiques qui le transforment en arbre, la justice du père est remplacée par l'amour de Logre, tout comme, par la naissance de Christ, la justice du Vieux Testament a été remplacée par la grâce divine.

Par l'intermédiaire de l'arbre, qui lui permet l'ascension au ciel, Pierre expérimente la plus terrible épreuve initiatique qui équivaut à l'expérience de la mort et de la résurrection mystique:

Il devient un immense marronnier aux fleurs dressées comme des petits candélabres crémeux. Il est suspendu dans l'immobilité du ciel bleu. Mais soudain, un souffle passe. Pierre mugit doucement. Ses milliers d'ailes vertes battent dans l'air. Ses branches oscillent en gestes bénisseurs. Un éventail de soleil s'ouvre et se ferme dans l'ombre glauque de sa frondaison. Il est immensément heureux. Un grand arbre....(76)

La mort initiatique n'est jamais vue comme une fin, mais comme un passage vers un autre monde d'être, nécessaire pour commencer une vie nouvelle. C'est pourquoi elle doit être heureuse.

Tout comme un vrai chaman, Pierre doit connaître la transe, l'extase, pour pouvoir abandonner son corps et expérimenter la „sortie du temps,“ qui anticipera sa mort physique. Ainsi, il transcende le Nirvana et meurt à la sensibilité profane pour renaître à une sensibilité mythique. De cette expérience il sortira un *illuminé* qui a su trouver dans l'Arbre l'essence de la vie: la transcendance, l'harmonie universelle et l'amour.

Avec les deux initiés de ces contes, Amandine et Pierre, on a découvert la vie humaine telle qu'elle se reflète dans l'oeuvre de Tournier: un rite de passage, une expérience qui doit être vécue voluptueusement. Nous, les lecteurs, sommes persuadés d'être en présence d'une oeuvre exquise, une vraie offrande au monde mythique, qui s'avère en même temps une véritable pédagogie initiatrice. Tournier nous y démontre comment la maturation peut être un moyen de la découverte de soi à travers de nouvelles expériences, une occasion de joie et de bonheur. Nous sommes nous aussi invités à nous détacher du Temps profane et à rejoindre le Temps magique de la lecture pour saisir, avec nos personnages, le sens caché des choses, les signes, parce que dans cette oeuvre „tout est signe. Mais il faut une lumière, ou un cri éclatant pour percer notre myopie ou notre surdité“ (Tournier, *Le Roi des Aulnes*, 5).

Bibliographie

Beane, Rutter Virginia. *Woman Changing Woman*. San Francisco: Harper, 1993.

Bevan, D. G. *Michel Tournier*. Amsterdam: Rodopi, 1986.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1973.

Edwards, Rachel. "Initiation and Menstruation: Michel Tournier's *Amandine ou les deux jardins*." *Essays in French Literature* 27 (1990): 75-90.

- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
 ---. *Birth and Rebirth*. New York: Harper, 1958.
 ---. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1997.
 Koster, Serge. *Michel Tournier*. Paris: Julliard, 1995.
 Lincoln, Bruce. *Emerging from the Chrysalis*. New York: Oxford UP, 1991.
 Petit, Susan. *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
 Roberts, Martin. *Bricolage and Cultural Mythology*. Stanford: ANMA Libri & Stanford U, 1994.
 Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Gallimard-Folio, 1986.
 Tournier, Michel. *Le Roi des Aulnes*. Paris: Gallimard-Folio, 1984.
 ---. *Sept contes*. Paris: Gallimard-Folio Junior, 1999.
 ---. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard-Folio, 1972.

Monica Garoiu

ЧИН ИНИЦИЈАЦИЈЕ У ПРИЧАМА „АМАНДИНА У ДВА ВРТА“ И „БЕКСТВО МАЛОГ ПУСЕА“ АУТОРА МИШЕЛА ТУРНИЈЕА

Резиме

Рад проучава чин иницијације кроз две кратке приче аутора Мишела Турнијеа: „Аманда, или два врта“ (енглески превод аутора: “Amandine, or The Two Gardens”) и „Бекство малог Пусеа“ (енглески превод аутора: “Tom Thumb Runs Away”). Користећи митолошки приступ Мирче Елиаде, моја анализа прати вишеструко искуство двоје деце која су на прагу адолесценције, Амандине и Пјера. Иако се разликује чин иницијације за дечаке од чина иницијације за девојчице, он представља једну успешну авантуру за протагонисте који „умиру“ да би се поново родили и дошли на овај поражавајући свет одраслих.



Владимир Карановић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ДОКУМЕНТАРНО И ФИКЦИОНАЛНО У ДРАМСКОМ ДЕЛУ *ФУЕНТЕОВЕХУНА* ЛОПЕА ДЕ ВЕГА

У раду се дефинишу термини „документарно“ и „фикционално“ у циљу одређивања оквира истраживања. Лопе де Вега, као и већина драмских аутора шпанског „златног века“, преузима тему из доступних историјских извора (хронике, записи, историје) националног или локалног карактера, а затим саображава изворе свом стваралачком сензибилитету и ствара дело блиско позоришној публици тога времена. Будући да је један од предуслова нове (шпанске) комедије, према Лопеу, да се допадне публици, аутор маестрално сједињује стварност и фикцију и читаоцима (и гледаоцима) представља дело у којем наилазимо на елементе историје, фолклора, идеологије и друштвене ангажованости.

Кључне речи: документарно, фикционално, *Фуентеовехуна*, златни век, нова (шпанска) комедија

Увод

Да би се објаснио термин документарног, а услед недостатка конкретне дефиниције, чини се да би било најприкладније навести дефиницију „документарне драме“ коју у *Речнику књижевних термина* даје Ђорђе Славнић. Он каже да је документарна драма „релативно новији драмски жанр у коме се аутор служи оригиналним документима и сведочанствима да би створио драму у којој је уметничка транспозиција и стилизација сведена на најмању могућу меру.“¹

Наведена дефиниција, без обзира на то што објашњава појам документарног, не може се применити на Лопеово драмско дело *Фуентеовехуна* (*Fuenteovejuna*), јер је оно само у основи документарно. Такође, његова уметничка транспозиција и стилизација апсолутно није сведена на најмању могућу меру.

¹ Ђорђе Славнић, „Документарна драма“ у: *Речник књижевних термина*. Уредник Драгиша Живковић. Београд. Институт за књижевност и уметност у Београду. Нолит. 1992. 145.

Када је реч о појму фикције и фикционалног, могућности дефинисања су знатно веће, као што је и појам фикционалног знатно шири од појма документарног. Једну од запаженијих дефиниција фикције налазимо у *Речнику књижевних термина*. Осим тога што се наводи њен латински корен (fictio), каже се да је фикција „измишљање, начин приказивања без стварне основе, поетско средство, нпр. у хероидама, хроничарским приповедањима; у ширем смислу свако измишљање нечега што није стварно, и то на начин да се нестварно сугерише као стварно; у овом смислу фикција је одлика многих облика песништва, посебно епике (за разлику од историје и историјско-литерарних дела). [...] Дистинктивни појмови у односу на фикцију јесу истина, стварност.“²

Такође, шпански аутори баве се проучавањем појма фикције (ficción), па тако Деметрио Естебанес Калдерон (Demetrio Estébanez Calderón) у *Речнику књижевних термина* истиче да је фикција: „un término de origen latino (ingere: plasmar, formar con el pensamiento o la fantasía, fictus: inventado, imaginado, fingido) con el que se alude al hecho de la simulación o ilusión de la realidad, [...], especialmente en narrativa y teatro, al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario.“³

Естебанес Калдерон појам фикционалности (ficcionalidad) веома сликовито описује као: „término utilizado en Teoría da la literatura para designar uno de los rasgos específicos de la literariedad: la posibilidad de crear mediante la imaginación artística mundos „posibles“, diferentes del mundo natural, que se configuran a través del lenguaje literario.“⁴

Такође је извесно да и Лопе де Вега свој драмски свет посматра не као фикцију или нереалност него као још једну могућу варијанту стварности.

Хенрик Маркјевич истиче да „на терену књижевности под фикцијом се обично подразумева „измишљеност“, несагласност са стварношћу. [...] У новија времена, у вези са субјективно-иде-

2 Зоран Константиновић, „Фикција“ у: *Речник књижевних термина*. *op.cit.* 221.

3 Demetrio Estébanez Calderón, „Ficción“ in: *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza Editorial. 1996. 411.

„термин латинског порекла (ingere: обликовати, стварати помоћу мисли или фантазије, фицтус: створено, замишљено, измишљено) који се односи на чин подражавања или илузије стварности, [...] , нарочито у прози и позоришту приликом представљања ликова и догађаја који се јављају у замишљеном свету.“ (превод: аутор)

4 Demetrio Estébanez Calderón, „Ficcionalidad“ in: *Diccionario de términos literarios*. *op.cit.* 412.

„термин коришћен у теорији књижевности да би се назначила нека од специфичних обележја литерарности: могућност стварања помоћу уметничке имажинације, светова фикције, могућих светова, различитих од реалног света, који се уобличавају путем књижевног израза.“ (превод: аутор)

алистичким тенденцијама у филозофији, границе значења овог термина изразито су раширене.⁵

Маркјевич у уводном делу о фикцији у књижевним делима каже: „...под књижевном фикцијом разумемо представљену стварност, одређену судовима који из претпостављене ауторове перспективе нису истинити судови нити чврсто образложење хипотезе, а истовремено дозвољавају да се препозна њихова неасерторност (то значи да уопште нису судови, израз ауторова убеђења), па, дакле, не могу бити третирани као лажни судови или необразложене хипотезе.“⁶

Када говоримо о развоју фикције чини се да не бисмо могли да превидимо Аристотелово гледиште на функцију фикције. Аристотел у *Поетици* каже да „књижевност (тачније говорећи – вредна књижевност) врши сазнајну функцију као посредник између историје и филозофије: представља – као историја – појединачне ликове и представе, али – као филозофија – уопштава. Средство за то је фикција, која нарушава фактичку истину, ипак ограничену строгим законима неопходности и вероватноће...“⁷

Извесно је да појам фикција данас веома заокупља пажњу не само теоретичара књижевности него и филозофа, који се труде да проникну у саму срж његовог значења.

Политичке и друштвене прилике – оквир Лојевог драмског стваралаштва

Када је реч о књижевном *Златном веку* Шпаније, веома је битно објаснити друштвено-политички контекст у којем се одређена дела јављају. У сукобу између феудалне аристократије и Католичких краљева (*Los Reyes Católicos*) у XV и почетком XVI века, веома деликатно место заузимају религијско-милитантни редови, који су, такође, имали феудалну структуру, нпр. ред Калатраве. У процесу дегенерације феудализма, ови редови морали су се суочити с носиоцима врховне власти јер су многи од њихових чланова били оптужени за злостављање народа. За ову епоху значајно је да расте и друштвени значај земљорадника (*labradores*), власника земљишних поседа, који захтевају одређени социјални статус који би их приближио племству. С друге стране, монархија је у њима видела мо-

5 Хенрик Маркјевич, „Фикција у књижевном делу и њена сазнајна садржина“ у: *Наука о књижевности*. Београд, Нолит. Библиотека Књижевност и цивилизација. 1974. 97.

6 Маркјевич, *op.cit.* 99.

7 Маркјевич, *op.cit.* 101.

гућу подршку својој политици која је била усмерена према елиминацији последњих остатака феудализма.

Земљорадници су веома поносно истицали своје наводно „нејеврејство“ (no judaísmo), али у Лопеовом позоришту свест о части сељака приказује се у сукобу са исквареним господарем. Разумевање осећања части, чистоте крви неопходно је да би се боље схватила садашњост, тоталитарна структура и свакодневни живот Шпанаца.⁸

У XVII веку на друштвено-управљачкој лествици, између краља и нижег, земљорадничког или занатлијског слоја становништва налазе се господари који имају потпуну власт у одређеном месту. С временом, због веома неправедног односа господара према сељацима, долази до побуне, освете и директног потчињавања краљу. То је чињеница коју ће Лопе преузети и на веома маштовит начин опасати фикцијом у свом драмском делу *Фуенџиеовехуна*.

Друштвени систем апсолутистичке монархије у XVII веку неопходна је основа за обнављање и задржавање одређеног скупа привилегија, укључујући и одбрану части, код племића или обичног сељака. Освета краљу, који је можда повредио част вазала, није законита јер, пошто је част принцип одбране утврђеног друштвеног поретка и једна од вредности које се у њему садрже - осветољубив поступак или отпор краљу био би напад на сам друштвени поредак, а самим тим и много озбиљнији преступ него што је краљ могао починити.⁹

Веома битан појам који прожима већину нових комедија и уопште књижевна дела тога доба је појам *частии* (*honor*). Проучавајући драмски систем части, Алфонсо де Торо истиче да је част (*honor*) врлина/величање (*virtud/loor*), а *честиииосии*, *узлег* (*honra*) само спољашња вредност која зависи од „јавне етике“ (*ética pública*), засноване на мишљењу трећег лица. Зависно од тог мишљења, разликују се два кодекса части: **епско-драмски кодекс частии** и **драмски кодекс частии**.

У епско-драмском кодексу части (*honor/honra*), част је племићко наслеђе или својина и искључује сељаке. У строго епском систему части (брачни конфликт или конфликт честитости не постоји, само у ретким изузецима), част је повезана са славом, бо-

8 Américo Castro, „La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual“ in: Francisco Rico (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol.3. Bruce Wardropper (coordinador). *Siglos de oro: Barroco*. Barcelona. Editorial Crítica. 1983. 63, 64.

9 José Antonio Maravall, Alberto Blecha y Noel Salomón, „Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria“ in: Francisco Rico (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española*. op.cit. 265-269.

гатством, војном или политичком моћи. Част и честитост односе се на мушкарце (на жене се односи само ако имају одређену политичку функцију).

У драмском кодексу части (*honor/honra*), част је опште наслеђе или својина и укључује и племиће и сељаке. Ако је жена обешчашћена, мушкарац мора повратити њену честитост преко суда, тајном или јавном осветом, као у *Фуенџевехуни*. Већина драма у којима се обрађује тема части припада драмском кодексу.¹⁰

Шарл Обрен у делу *Шпанска нова комедија (1600-1680)* за част каже да је то капитал одређене и константне важности; једини чувар части је краљ, он је задужен да част подели међу племством. За част једне даме у потпуности је одговоран њен отац или брат. Али, ако је девојка сама, она се може маскирати у мушкарца. Тако маскирана узима мач и одлази у потрагу за оним који је повредио њену част. Ако је реч о сељанцици, у недостатку часних другова који би јој помогли, одлази у дивљину, постаје разбојник и свети своју повређену част на свим мушкарцима.¹¹

Отац има веома значајну улогу у животу кћерке. Кћерка прво припада оцу, а затим мужу. Пошто припада оцу, она је само продужетак очеве части.

Увреда упућена кћерки вређа њу саму, али пре свега и њеног оца. Као последица тога, отац мора осветити увређену част. Исту ту функцију касније преузима њен супруг. Освета за нарушену част захтева смрт.¹²

У Лопеовој комедији част и честитост су два кључна обрасца која управљају, вреднују и условљавају понашање индивидуе. Писац структурира своје позориште да би покренуо све гледаоце, али се у приказивању части и честитости не може уочити директан и аутентичан отисак друштвене стварности.¹³

„Нова вешићина писања комедија“ као извор Лопеове инспирације

Када је реч о Лопеовом драмском стваралаштву или конкретно о делу *Фуенџевехуна*, очигледно је да се Лопе дословно придржа-

10 Alfonso de Toro, „Sistema semiótico: Estructura del drama de honor de Lope de Vega y Calderón de la Barca“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 287-289.

11 Charles Vicent Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*. Madrid. Taurus. 1968. 240, 242.

12 José María Díez Borque, *La sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid. Cátedra. 1976. 86-88.

13 Díez Borque, *op.cit.* 298.

вао свог теоријског текста објављеног у Мадриду, 1609. године, под називом *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*¹⁴. Целокупно Лопеово позориште донело је са собом побуну против учених норми, ригидне реторике и поштовања грчко-римске традиције. Лопе на једном месту веома јасно истиче своје ставове о функцији „нове комедије“:

„Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesía, y ésta ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.“¹⁵

Лопе одбацује аристотеловско јединство времена, места и радње. У његовим делима радња се често одвија у периоду од неколико година, па је самим тим и јединство места искључено.

Историјска драма заслужује ово име када њен циљ није да приказује изванредне догађаје, конфликте или догодовштине којима су били изложени краљеви и принчеви, сиромашни и богати, пагани и хришћани, већ да слави личности, догађаје и историјска осећања, продубљује стару легенду, епску традицију, прошлост домовине и разноликоост религијских веровања као национално наслеђе.¹⁶

Лопеове комедије историјског карактера могу се односити на светску историју, али и на националну историју. На националну историју се односе углавном његова најзначајнија дела. То су дела у којима се описује борба против феудализма међу којима је и *Фуеншеовехуна*.¹⁷

Једна од највећих преокупација тумача Лопеовог дела била је проучавање улоге стварности и идеализације које се преплићу у комедији чија се радња одвија у сеоском амбијенту. *Фуеншеовехуна* представља истовремено одраз реалног, негацију реалног и идеализацију реалног. У основи свега је проблем поетске истине, што је према Аристотелу – подражавање (*mimesis*) – веродостојна при-

14 Нова вештина писања комедија у ово време (превод: аутор)

15 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*. Madrid. Espasa-Calpe. Colección Austral. 1973. 12.

„Истинска комедија данас поседује / јасно оцртан циљ, као свака врста / песме или поезије, а тај би и оста / у подражавању човекових дела и / сликању обичаја овога века.“ Превод Гојко Вртунић у: Лопе де Вега, *Нова уметности стварања комедија у: Јован Христић (приређивач). Теорија драме. Ренесанса и класицизам*. Београд. Универзитет уметности у Београду. 1976. 262.

16 Lúdwig Pfandl, „El siglo del barroco español – El drama. La comedia“ in: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de oro*. Barcelona. Sucesores de Juan Gili. 1933. 433.

17 Juan Chabás, „El teatro de Lope de Vega“ in: *Historia da la literatura española*. La Habana. Pueblo y Educación, Instituto del libro. 1967. 207.

ча. Многи драматурзи своја дела завршавали су стиховима који су били блиски Аристотеловом гледишту. Погрешна је тенденција да се као сведочанства о друштвеној историји користе текстови чија је највећа вредност то што су поетски. Управо треба супротно поступати: полазећи од историјских сведочанстава, од спољне важности у делу, тражити шта је документарно, а шта фикција у делу. Не треба мешати реалност с реалистичком илузијом, чему су тежили аутори чији је задатак био да забаве аристократску и урбану публику. Аристотел је под имитацијом (*mimesis*) подразумевао верно приказивање израженог објекта, а не копирање по сваку цену.

Нова *вештина* писања комедија препоручивала је поделу осећања с публиком, и то тако да се изазове пријатност и допадање.¹⁸

Историјске чињенице као израз документарног у Фуентевехуни

Током XV века створена је идеја о неопходности формирања апсолутистичке државе с краљем на челу. У таквој држави, која је и анархистичка, биле су присутне константне борбе између великих господара, али не и борбе између племића и саме круне. Постојала су села која су директно зависила од краља, али и села којима су владали господари. У првој групи села постојао је одређени мир и правна сигурност, а у другој – правна несигурност и различите врсте угњетавања. Све то је код народа изазивало немире и стварало тензије које су доводиле до побуна. Велики број градова био је у поседу милитантних редова – Калатраве, Сантјага и Алкантаре (*Calatrava, Santiago y Alcántara*), који су створени у Шпанији у XII веку са специјалним задатком: да ратују с Маварима. Припадници ових редова били су или клерици, који су се бавили теоријским радом, или витезови, који су се посветили практичном раду. Ови витезови су се покоравали трима максимама: *послушности, сиромаштву и чистоти* (*obediencia, pobreza y castidad*).

Постепено, милитантни редови стекли су огромно богатство, а самим тим и изузетну власт. Будући да су у то време били једина организована војска у Шпанији спремна да у сваком тренутку започне битку, монархија их се бојала и трудила да задобије њихову наклоност. Године 1455, двадесет и једну годину пре побуне у Фуентевехуни, због кампање против Мавара, почела су најозбиљнија

¹⁸ Noel Salomon, „Los significados de la comedia“ in: Francisco Rico (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española. op.cit.* 338, 339.

разилажења господара с краљем. Пошто је у то време дон Педро Хирон (don Pedro Girón) био особа изузетног утицаја, краљу је веома одговарало да он буде уз њега, јер би уз његову помоћ успео да успостави мир. У то име му је доделио Морон, Белмес и Фуентеовехуну (Morón, Bélmez y Fuenteovejuna), села која су до тада зависила од Кордобе, а самим тим директно од краља. Дон Педро Хирон је 1464. године пренео своја права и обавезе на свог сина дон Родрига Тељеса (don Rodrigo Téllez). Лично краљ, који је доделио Фуентеовехуну дон Педру Хирону, под притисцима Кордобе поништио је тај уговор 1465. године и село вратио старим власницима краљевским декретом, издатим у Саламанки, 11. јуна исте године. У сваком случају, 1468. године, пошто село више није припадало реду, виши намесник реда Калатраве, дон Фернан Гомес де Гусман (don Fernán Gómez de Guzmán), на силу је заузео село Фуентеовехуна и тамо основао седиште намесништва. Историјски текстови нису подударни у вези с понашањем намесника према мирним становницима села. За неке историчаре, као што је Алфонсо из Паленсије (Alfonso de Palencia), његова управа била је апсолутно похвална, док за друге, знатно бројније – није. Према њима, он је терорисао становништво, наносећи му константно неправде; у Фуентеовехуни задржао је целу војску у сужби интереса португалског краља – насупрот Исабели Католичкој. Та војска је уништавала приходе од жетве, пустошила имања у селу, отимала и силовала жене... Кордоба је због тога наставила да врши притисак на круну, тако да је 1475. издејствовала од Католичких краљева декрет којим јој се даје право да поврати старе позиције, укључујући и могућност употребе силе.

Побуна у Фуентеовехуни догодила се наредне године, 1476. Несумњиво ју је подстакао и народ из Кордобе. Била је изузетно сурова. После ње, Католички краљеви именовали су Хуана де Лувијана (Juan de Luvían) да истражи намесникову смрт и да испита ко је одговоран за то што докази нису били уверљиви. Спор између Кордобе, реда Калатраве и Католичких краљева окончао се 1478. године, када се круна дефинитивно предала у корист реда Калатраве.¹⁹

Извесно је да се Лопе није придржавао историјских чињеница при стварању приче о Фуентеовехуни. Основну историјску подлогу развијао је у својој машти, према сопственом укусу. Вођен уметничким инстинктом, комбиновао је различите елементе да би иста-

19 Juan María Marín, „Introducción“ in: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Madrid. Cátedra. Letras Hispánicas. 2001. 15-20.

као одређене ставове у својој комедији и преусмеривши елементе историје, публици показао своје идеолошке преокупације.²⁰

Историјски извори - место Лопеове инспирације

Од 1476. године, када се збила побуна у Фуентеовехуни, до 1612-1614. године, када се претпоставља да је настала комедија, прошло је више од 135 година. То је период у којем Шпанија постаје главна светска сила и период који обележава владавина Католичких краљева. Питати за мотиве или узроке, субјективне или објективне, који су водили Лопеа да изабере грађу Фуентеовехуне, или питати се о историјској сврсисходности драме у тренутку њеног настанка, представљања или оригиналне рецепције, било би исто као поставити неприкладно питање које само може навести на неадекватну рецепцију дела које ограничава простор за фикцију.²¹

У Фуентеовехуни постоји тематска основа историјског карактера. Радња се догађа у Шпанији, крајем XV века. Након смрти краља Енрикеа IV 1474. године, борба за престо била је таква да је водила грађанском рату. На престо је претендовала краљева кћи, доња Хуана (doña Juana), која је била удата за Алфонса V од Португала (Alfonso V de Portugal), и имала је подршку кастиљанског племства. Међутим, њој се супротставља сестра краља, која је била удата за Фернанда Арагоског; она је имала подршку аристократије. Овај савез порицао је доњу Хуани право на престо, пошто је нису сматрали кћерком Енрикеа IV. Сматрали су је кћерком једног дворанина, дон Бертрана де ла Куеве (don Bertrán de la Cueva) због чега су се према њој односили као према „Бертранки“. Када је Лопе, око 140 година касније написао Фуентеовехуну, у Шпанији се формира апсолутна монархија која је произашла из политике Католичких краљева.

Лопеу су биле доступне различите књиге у којим је могао пронаћи причу о збивањима у Фуентеовехуни.

У тексту *Gesta hispaniensia* аутора Алфонса од Паленсије (Alfonso de Palencia), у једној епизоди се са очигледном симпатијом спомиње намесник Фернандо Рамирес де Гусман (Fernando Ramírez de Guzmán) и представља као следбеник краљице Исабеле, а не Хуане. У сукобу који је настао након смрти Енрикеа IV, дисквалификујућим речима описује се сурова смрт припадника реда Калатраве.

20 María Marín, *op.cit.* 20, 21.

21 Francisco Ruíz Ramón, „Introducción“ in: Lope de Vega, *Fuenteovejuna*. Salamanca. Colegio de España. Colección Clásicos Almar. 1991. 11, 14.

Фра Франсиско де Радес и Андрада (Frey Francisco de Rades y Andrada) написао је хронику под називом *Chrónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* 1572. године у којој, на веома сликовит начин, описује не само догађаје који су се збили у Фуентевехуни, него и у Сјудад Реалу (Ciudad Real). Разлике између виђења Лопеа и Радеса су минималне и критика их је темељно истражила. Ова хроника била је веома раширена међу племићима и ученим људима у XVII веку и из ње је Лопе преузео многе податке за своја дела. Да се тим извором Лопе највише користио, потврђује и чињеница да је направио исте историјске грешке као и Радес.²²

Радес нас уводи у лик мајстора од Калатраве (maestre de Calatrava), смешта га у породично стабло, описује његово заузимање Сјудад Реала и касније ослобођење града од стране Католичких краљева, не повезујући намесника ни у једном тренутку с грађанским ратом или нападом на Сјудад Реал. У наставку описује злочине намесника према народу у Фуентевехуни, јуриш народа на седиште намесништва, убиство намесника, догађаје непосредно после убиства, долазак судије, кажњавање криваца, као и солидарност коју исказује народ приликом мучења (приликом мучења народ је изговарао само: „Фуентевехуна!“). Затим се помиње судијин извештај Католичким краљевима који наређују да се закључи случај и поново описује самовоља намесника према народу Фуентевехуне. Радикално одступајући од Радесове хронике, Лопе повезује намесника с грађанским ратом и приписује му кривицу за погрешно саветовање мајстора и помоћ у нападу на Сјудад Реал.²³

Отац Маријана (el Padre Mariana) у својој *Опшћој историји Шпаније* (*Historia General de España*) при описивању догађаја из Фуентевехуне, на сличан начин као и Радес, наглашава мучитељски карактер намесника. Намесник је наведен под именом Фернан Перес де Гусман (Fernán Pérez de Guzmán).

Књига под називом *Casos raros de Córdoba* (*Чудни случајеви Кордобе*), сачувана у библиотеци Краљевске академије за историју, садржи податке о смрти вишег намесника реда Калатраве. Неки истраживачи су бранили тезу (међу којима је и Хосе Валверде) да је управо ово дело најкоришћенији извор Лопеа де Беге.

Себастијан де Коварубијас (Sebastián de Covarrubias) такође посвећује одређену пажњу овим догађајима у својим делима *Tesoro de la lengua castellana o española* и *Emblemas Morales* (*Благо каспиљанско*

22 María Marín, *op.cit.* 23, 24.

23 Ruíz Ramón, *op.cit.* 17, 18.

или шпанског језика и Морална обележја). У првом од наведених дела веома кратко објашњава изреку: „*Fuenteovejuna lo hizo*“²⁴:

„Los de Fuente Ovejuna, una noche del mes abril [de mil y cuatrocientos y setenta y seis] se apellidaron para dar la muerte a Hernán Pérez de Guzmán, Comendador Mayor de Calatrava, por los muchos agravios que pretendían averles hecho. Y entrando en su misma casa le mataron a perdadas, y aunque sobre el caso fueron embiados jueces pesquisidores que atormentaron a muchos dellos, así hombres como mugeres, no les pudieron sacar otra palabra más desta: *Fuente Ovejuna lo hizo!*“²⁵

У Моралним обележјима постоји једно поглавље посвећено истражном судији који је испитивао случај у Фуентеовехуни.

Конечно, Андрес Моралес и Падиља (Andrés Morales y Padilla) расправу о могућим изворима за *Фуентеовехуну* завршио је 1620. године, истакавши да је највероватнији извор Лопеу била *Историја Кордобе* (*Historia de Córdoba*) у којој се, такође, налазе прикупљени подаци о догађајима из Фуентеовехуне, али објашњени из угла становника Кордобе. Данас се, међутим, зна да је мало вероватно да је управо овај текст био Лопеов извор.²⁶

Феномен изреке у Фуентеовехуни

Веома је битна повезаност збирке *изрека* (*refranero*) и нове комедије (*la comedia nueva*). Изрека се не ограничава на то да позајми наслов неком делу већ, појавивши се више пута у драмском тексту, успева да се претвори у веома важно сведочанство у оквиру фикције. С друге стране, комедија на овај начин црпи своју инспирацију с непознатог извора истине и искуства. Изрека је један самосталан, анониман и опште познат израз који у елиптичкој, директној или модификованој форми, поетски изражава неку поуку или обавештење моралног или практичног реда.

Као што је поменуто, *изрека* (*refrán*) не постоји само у наслову неке комедије већ се на два начина може укључити у основу фик-

24 „Фуентеовехуна је то учинила“ (превод: аутор)

25 María Marín, *op. cit.* 24, 25.

„Становници Фуентеовехуне, једне ноћи месеца априла [године 1476.] дали су себи за право да усмрте Ернана Перес де Гусмана, вишег намесника реда Калатраве, због многих неправди које му се стављају на терет. А при уласку у његову кућу линчовали су га, и иако су биле послате истражне судије које су многе људе мучиле, да испитају случај, нису могли ни из мушкараца ни из жена да извуку више од ових речи: *Фуентеовехуна је то учинила!*“ (превод: аутор)

26 María Marín, *op. cit.* 26.

ције: њоме се може завршити последњи чин или се може појавити после представљања заплета. У оба случаја, изрека се умеће да гледалац у одређеном тренутку може извући одређену поуку. Изрека се не може сматрати искључиво стилским детаљем украсног карактера. Њена функција у оквиру фикције произлази из њених правила, тј. система веза између одређених термина који се повезују у оквиру исте логичке структуре.

Веома добар пример повезаности изреке и нове комедије је и радња *Фуентеовехуне*. Иако је радња драматизована од стране Лопеа произашла из историјских извора који се лако могу идентификовати, вероватно се публика у позориштима под ведрим небом није много сећала епизоде која се догодила крајем XV века. Изрека *Fuenteovejuna lo hizo* има изузетну вредност јер изражава снагу колективног поступка који није санкционисан зато што се није могао пронаћи индивидуални кривац. Осим тога, верзија која је преузета од Коварубијаса: *¿Quién mató al Comendador? – ¿Fuenteovejuna, Señor!*²⁷ представља нацрт драмске структуре: један анонимни глас који испитује и тражи објашњење за насилнички акт, једна жртва, мистериозни колективни протагониста који једногласно одговара и понавља исте речи.²⁸

Структура и садржина Фуентеовехуне - две радње

Проучавање структуре ове комедије отвара низ нових питања која не могу бити занемарена. Лопева прича развија се не само на друштвено-политичком нивоу, него и на метафизичком, укрштајући се међусобно. Друштвено-политичка порука произлази из метафизичког.

Многи аутори бавили су се одговором на питање: Која је тема Фуентеовехуне? Тако, А. А. Паркер покушао је да тему одреди као „la rebelión del individuo contra el orden social“²⁹.

Извесно је да Лопе преузима основну фабулу о догађајима у Фуентеовехуни из историјских извора, али је занимљиво да осим историјске основе, ликова Католичких краљева, мајстора реда Калатраве, намесника (чија је аутентичност дискутабилна), све остало представља плод Лопеове маште (концепција љубави, чисти, идеализација краља, појединачни ликови из села...). Фикција,

27 „Ко је убио намесника? – Фуентеовехуна, господине!“ (превод: аутор)

28 Jean Canavaggio, „Lope de Vega entre refranero y comedia“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. op.cit.* 84-88.

29 María Marín, *op. cit.* 47, 48.

„побуна појединца против друштвеног поретка“ (превод: аутор)

међутим, за Лопеа није пуко измишљање догађаја, ликова, већ само нека друга варијанта исте стварности.

Хуан Марија Марин у својој студији о *Фуентеовехуни*, на веома студиозан начин говори о њеној радњи. Комедија је подељена на три чина и Марија Марин, као и многи други аутори, сматра да сваки чин садржи по две паралелне радње. Прва радња односи се на догађаје у Фуентеовехуни, а друга на борбе у Сјудад Реалу и политички троугао – Католички краљеви, Мајстор реда Калатраве, намесник.

Документарно насупрот фикционалном

Да би се боље уочила Лопеова моћ препуштања фикцији, чини се да је најбоље упоредити Радесову *Хронику* с *Фуентеовехуном*. На тај начин ће бити веома лако идентификовати места Лопеове фикције, која драму из документарне сфере преноси у откривање идеолошких интереса.

- 1) Према Радесовој *Хроници*, побуна је била колективни чин јер је у њој учествовало цело село, које је одлучило да убије намесника због његових злодела.
- 2) Побуна је била предвођена локалним властима. Овде постоји потпуна подударност извора и комедије.
- 3) Село је започело побуну узвицима „*Fuenteovejuna!*“ i „*¡Vivan los Reyes don Fernando y doña Isabel y mueran los traidores y malos cristianos!*“³⁰

Углавном постоји подударност *Хронике* с комедијом, уз једну веома занимљиву модификацију: док се у *Хроници* не изговарају квалификације намесника (нпр. да је намесник тиранин), у комедији се управо инсистира на томе.

- 4) Намесникови људи су покушали да заштите намесништво и одређено време су били у борбеној предности. То се исто описује у комедији, али без конкретних података о времену пружања отпора. Вероватно Лопе није сматрао да је то битно за ток радње, посебно за радњу у трећем чину.
- 5) Намесник је тражио објашњење од побуњеника у вези с његовом осудом и понудио је да се искупи, али га народ није слушао. Комедија је у овом делу потпуно подударна с *Хроником*, што илуструју и следећи стихови:

Comendador: Dezídmelos a mí, que iré pagando,

30 „Живели краљ и краљица, дон Фернандо и доња Исабела и нека умру издајници и искварени хришћани!“ (превод: аутор)

A fe de caballero, esos errores.
 Todos: ¡Fuente Ovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
 ¡Mueran malos cristianos y traidores!
 Comendador: ¿No me queréis oír? Yo estoy hablando;
 ¡yo soy vuestro señor!
 Todos: ¡Nuestros señores
 Son los Reyes Católicos!
 Comendador: ¡Espera!
 Todos: ¡Fuente Ovejuna, y Fernán Gómez muera!³¹

- 6) Освета је била крајње сурова: убили су намесника, избацили из куће, на улици су га боли копљима, чупали му браду и косу, изломили му зубе, обешчастили леш и испребијали на тргу. У комедији, Лопе се у потпуности ослања на *Хронику*, уз једну малу измену: сама сцена мучења и убиства намесника није приказана већ се само иза сцене чују крици, а о самом чину убиства и мучења сазнајемо из Флоресовог излагања пред краљем и краљицом.
- 7) Жене саме оснивају своју дружину и уз музику и песму прослављају смрт намесника. Занимљиво је да Лопе не наводи такву прославу.
- 8) Деца оснивају сопствену дружину. Лопе то уопште не помиње.
- 9) Народ је присвојио имовину реда Калатраве. Ову чињеницу следи Лопе, о чему сазнајемо из Флоресовог излагања.
- 10) Краљ и краљица задужили су истражног судију да идентификује организаторе побуне и починиоце убиства. Упркос бројним тортурама, судија није успео да пронађе индивидуалног кривца. Лопе овде дословно прати свој извор.
- 11) Католички краљеви, прихватајући исход испитивања, тј. немогућност проналаска индивидуалног кривца, обустављају даљу истрагу. У Лопеовој комедији краљ, сазнавши за исход истраге, размишља:
 - постоји немогућност да се утврди лична одговорност;

31 Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid. Cátedra. Letras Hispánicas. 2001. 165.

„Командор: На реч ми витешку, ако смо што криви, / поправићу, само кад се лепим куша... / Попустићу и ја, попустите и ви... / Сви: Нек умру тирани, злочинци убице, / рђави хришћани, подле издајце! / Командор: Хоћете л' ме чути? Какве су то ствари? / То вам ја говорим! Ваш господар прави! / Сви: Краљеви су сада наши господари! / Ми нећемо да нас сваки изрод дави! / Командор: Ал' чекај! Манимо неспоразум стари, / удесимо да се више не појави... / Сви: Живела Фуенте овехуна наша! / Убијмо тирана, зликовца, пљачкаша!“ у: Лопе де Вега, *Фуенте овехуна*. Превод: Драгослав Илић. Београд. Издавачко предузеће Рад. Библиотека Реч и мисао. 1964. 93, 94.

- преступ је озбиљан;
 - нема другог решења осим ослобађања;
 - Фуентеовехуна ће добити новог намесника из реда Калатраве.
- 12) Радес злочине намесника своди на рђаво поступање с вазалима, и не истиче повезаност с војском која је била у служби португалског краља. Та војска константно је чинила злочине према народу. Елементи фикције које уводи Лопе: врши веома пажљиву селекцију преступа који се у хроници приписују намеснику; војска која је постојала у селу знатно је смањена и не учествује директно ни у једном злочину; само намесникове слуге учествују у злочинима, а пре свих сам намесник. Лопе наводи само неке намесникове преступе: обешчашћивање жена у селу, пустошење имања.
- 13) Док Радес посвећује пажњу размишљањима народа Фуентеовехуне о суверености: моћ потиче од народа а народ моћ чува у ауторитету, Лопе поново уводи фикцију, при чему не полемиче много о размишљањима народа, о суверености. Напротив, за Лопеа је моћ власништво монархије – „*el rey sólo es señor después del cielo.*“³² С друге стране, краљево име се спомиње у побуни, али он на крају постаје аутентични доносилац реда, и то на тај начин да Лопеова верзија иде потпуно другим смером.
- 14) Догађаје у Сјудад Реалу, чији је протагониста био мајстор, подстицали су гроф од Урење (Conde Ureña) и маркиз од Виљене (Marqués de Villena). Лопеова верзија се овде разликује од хронике. Према Лопеу, заузимање Сјудад Реала подстицао је намесник, што је веома успешно идејно решење за спајање двеју радњи комедије и повезивање намесникових социјалних злочина у Фуентеовехуни с политичким злочинима у Сјудад Реалу.³³

Извесно је да у хроникама не постоје подаци о конкретним личностима из Фуентеовехуне. Спомиње се само село као колективни протагониста. Све то наводи на логичан закључак да су све личности из села Фуентеовехуна (Лауренсија, Паскуала, Менго, Фрондо-со, Барлидо, Хуан Рохо, Естебан, Алонсо, Хасинта...) плод Лопеове фикције.

³² „само је краљ господар после неба“ (превод: аутор)

³³ María Marín, *op.cit.* 28-33.

Фуентеовехуна и Лопеова концепција љубави

Лопе де Вега у првом чину драме покреће читаву расправу о љубави која у директној или прикривеној форми постаје лајтмотив дела. Тема љубави израз је ауторове фикције, јер не постоје поуздани подаци о било каквом љубавном конфликту, осим неугасиве страсти коју намесник осећа према Лауренсији. У првом чину одвија се сцена на отвореном, девојке разговарају о неморалном намеснику и о опасности која им прети од њега. Долазе Менго, Фрондосо и Барилдо и траже од девојака да пресуде ко је у праву у њиховој расправи о љубави. Сцена се претвара у пасторалну идилу. Груби сељаци и сељанке постају пастири и пастирице из ренесансног окружења. Фрондосо је заљубљен, али му љубав није узвраћена, Барилдо брани платонску љубав, а Менго пропагира једноставну и егоистичку љубав (он је мишљења да и нема љубави).³⁴

Чини се да је у наставку, правећи љубавни троугао намесник/Лауренсија/ Фрондосо, Лопе извео аналогију с труглом намесник/Сјудад Реал/Католички краљеви. Наиме, намесник се труди да освоји Лауренсију као што је освојио Сјудад Реал, а бранилац Лауренсије је Фрондосо као што су Католички краљеви браниоци Сјудад Реала.³⁵

Принцип аналогије, као што је извесно, Лопеу није био стран. Он му је и овде послужио да што више одлута из документарног у свет фикције. Занимљива је и последња сцена из првог чина у којој поред реке разговарају Лауренсија и Фрондосо. Он јој изјављује љубав. Међутим, љубавну идилу двоје заљубљених прекида намесник. У тренутку док покушава да силује Лауренсију, из жбуња излази Фрондосо и отворено се с њим сукобљава. На тај начин спасава своју драгу и одлази у одметнике. Врхунац угрожавања једне чисте и племените љубави приказан је у последњој сцени другог чина, тј. сцени свадбе Лауренсије и Фрондоса. Радост и смех који прожима читаву атмосферу прекида долазак намесника. Он заробљава Фрондоса, девојку отима и тиме угрожава њихову љубав, али и част.

Појам часћи и побуна у Фуентеовехуни

У драми се веома јасно уочавају разлози побуне против намесника: његово недолично понашање које вређа част жена у селу, а

34 Francisco Feito, „Fuenteovejuna o el algebra del amor“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. op.cit.* 394.

35 Feito, *op.cit.* p. 394.

самим тим и њихових мужава, као и неукусне шале на рачун сељака и њихових жена. Будући да је повређена част сељака, побуна је била неизбежна, јер је част нешто што се, као и нада, последње губи. Када је изгубљена част изгубљен је и човек.

Част је у делу приказана као атрибут који описује људску природу у њеној најплеменитијој форми. Ово се може уочити не само у појединим изјавама него и на састанку ојађених сељака који у проспоријама општине разговарају о томе шта би требало да предузму да би одбранили част. Драмски је веома успешно представљен један од најзначајнијих тренутака у делу. Лауренсија, која се појављује сва крвава, исцепана, уплакана, коначно пали фитиљ повређене части. Када је отац назива кћерком, она му, забранивши да је тако зове, објашњава разлоге за то:

Laurencia: ¡Por muchas razones!

Y sean las principales
Porque dexas que me roben
Tiranos sin que me vengues
Traidores sin que me cobres.

Llevóme de vuestros ojos
A su casa Fernán Gómez;
La oveja al lobo dexáis,
Como cobardes pastores.

Mis cabellos, ¿no lo dezen?
¿No se ven aquí los golpes,
de la sangre, y las señales?
¿Vosotros, padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dize
De Fuente Ovejuna el nombre
¡Dadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronzes,
pues sois jaspes, pues sois tigres...!
Tigres no, porque ferozes
Siguen quien roba sus hijos,
Matando los cacadores
Antes que entren por el mar,
Y por sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
Bárbaros sois, no españoles.
¡Gallinas! ¡Vuestras mujeres

sufrís que otros hombres gozen!

 ¡Y que os han de tirar piedras,
 hilanderas, maricones,
 amujerados, cobardes!...³⁶

Појам части у *Фуентеовехуни* представљен је као наслеђе које имају све индивидуе, без обзира на њихово порекло и друштвени положај. Дело, са овог становишта, представља апотеозу осећања части, њене глорификације као људске вредности која је достојна дивљења. Концепција части претвара се у потребу за демократијом и цео народ има право да се бори за њу.³⁷

Извесно је да се овом Лопеовом новом комедијом секуларизује кривично право. Право се налази у народу који следи краља, али не више као дародавца божанског права (које му је поверено директно од Бога). Због ове чињенице, многи аутори су *Фуентеовехуни* приписали револуционарни карактер.³⁸

Идеализација краља у Фуентеовехуни и усвојивање реда и поретка

За Лопеа де Вега на постоји политички систем који је изнад монархистичког система: монархистичким системом загарантована је правда, ред и друштвена хармонија и све изван њега је нестабилност и хаос. У *Фуентеовехуни* постоје стихови који истичу теоцентрички карактер моћи и њено божанско порекло.

36 Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, op. cit. 158-160.

„Лавранција: Разлога има много, / а од свију најглавнији / што допусти да ме отму / тиранима без освете. / Једним прстом мако ниси / кад ме вукле издајнице. / На ваше ме води очи / својој кући Фернан Гомес / овчицу сте вуку дали / ко пастири преплашени. / Моје косе не кажу л' вам? / и трагови удараца! / Погледајте и крв ову! / И ви људи племенити? / Ви очеви и рођаци? / Ви, што срце не цепа вам / грозни јаук, бола мога! / Овце ви сте, с правом име / овом нашем селу даше. / Да, Фуенте Овехуна / кладенац је овчји само! / Дајте нама то оружје; / срце вам је камен тврди, / хладно ко лед и бешћутно. / Варвари сте и тигрови - / не тигрови, ви то нисте, / јер с режањем дивљим они, / кад украду ловци мале, / за њиховим трагом јурну, / отмичаре искидају / пре но што би мору стигли / да се спасу на његовим / валовима колебљивим / зечеви сте ви плашљиви / од рођења и дивљаци / а никако Шпанци нисте! / Допуштате да вам кћери / и супруге узимају / и блуд с њима да проводе! / А вас ћемо каменоват, / преслишарке, торокуше, / бабетине и плашљивице!“ у: Лопе де Вега, *Фуенте Овехуна*. Превод: Д. Илић. op.cit. 85-88.

37 Julio Matas, „El honor en Fuenteovejuna y la tragedia del comendador“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. op.cit. 386, 390.

38 José Sánchez Boudy, „El derecho penal en el teatro de Lope de Vega“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. op.cit. 760.

Regidor 1: Católico rey Fernando,
A quien ha enviado el cielo,
Desde Aragón a Castilla
Para bien y amparo nuestro...³⁹

Догађаји у *Фуентеовехуни* и начин на који су изложени говоре да је сасвим извесно да Лопе брани постојећи систем. Када би у *Фуентеовехуни* постојала само радња која се односи на село и тиранију намесника, били бисмо сведоци драме о сељацима који, робујући тиранској моћи једног намесника реда Калатраве, траже своју слободу тако што убијају господара. Представивши и другу радњу и прва се усмерава ка одбрани политичких постулата. Терорисање народа у *Фуентеовехуни* само друштвени је аспект једне тираније, а супротстављање краљу у *Сјудад Реалу* политички је аспект исте те тираније. То су два лица исте појаве: тиранин иде против система.

Победивши ред Калатраве у *Сјудад Реалу*, краљ и краљица ће поново успоставити хармонију и ред. У исто време народ, убивши намесника, утврђује мир у селу. Краљ, краљица и народ уједињени поново успостављају ред. Узвици сељака приликом саме побуне говоре шта они мисле о монархији. Дакле, краљ и краљица су спас - њихов суд је синоним за мир, правду, ред, јединство; уз њих остају по страни ризици које доносе неправедне феудалне прилике.⁴⁰

Краљ и краљица, једини надлежни за правду, шаљу истражног судију да открије ко је убио намесника. Сцена мучења сељака у *Фуентеовехуни* кратка је и напета. Лопе није био толико заинтересован да изазове ужас колико дивљење. Крици који се чују имају за циљ да заинтересују гледаоца и емоционално идентификују с невидљивим жртвама.⁴¹

У последњој сцени, у којој Лопе гледаоце доводи до врхунца узбуђења, народ из *Фуентеовехуне* долази код краља и краљице, не знајући да ли ће злочин бити кажњен (казна би била смрт за све сељаке из села) или опроштен јер је кривац колективан. Краљ ипак опрашта народу, али најављује новог намесника. Краљево праштање народу потврђује тријумф народа у последњој сцени: сцена је резултат логике радње онакве какву је Лопе структурирао.

³⁹ Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, *op.cit.* 114.

„Дон Фернандо Католички, / дични краљу Арагона, / кога небо нама посла / у Кастиљу да стуб буде / и заштита наших права.“ у: Лопе де Вега, *Фуенте Овехуна*, Превод: Д. Илић, *op.cit.* 33.

⁴⁰ María Marín, *op.cit.* 40-47.

⁴¹ Ruíz Ramón, *op.cit.* 70, 71.

Последња сцена је, дакле, јединствена и контрадикторна: народ тријумфије над племством (убивши намесника и спречивши казну), али и над краљем и краљицом (присиливши их на опроштај). Међутим, народ не може тријумфовати без прослављања имена краља и краљице као извора добра, правде и хармоније и изнад свега као даваоца живота и среће подређенима.⁴²

У хроникама којима се служио Лопе не могу се наћи поуздани подаци о томе да ли је краљ заиста опростио народу Фуентевехуне, тако да се сам крај драме приписује искључиво Лопеовој фикцији.

Закључак

Лопе де Вега, уз изврсну интуицију и способност уметничке уобразиље, израдио је дело у које су укључени: један историјски догађај од ширег значаја, с типичним љубавним троуглом, и једна потпуно другачија радња, политичког карактера, у којој је краљ тај који је жртва скандала припадника реда Калатраве...⁴³

Постоји читав скуп значења која се могу издвојити из дела као што је *Фуентевехуна*, у којем је наводна историјска реалност развијена у самом писању, не као хронике него као пустоловине речи, као знак да је дело способно да измишља сопствену путању, радњу и историју. Веродостојна чињеница скоро да је неважна, а мање је битно да ли је веродостојна или не.⁴⁴

Један од најверодостојнијих доказа Лопеове генијалности је тај што он непрестано открива нове драмске могућности које су сакривене у епизодној једноставности неке хронике, неке фрагментиране романсе или неке кратке анегдоте која живи кроз усмену традицију или понекад кроз само једну народну песму. Као господар таквих мајушних извора, Лопе је знао да их прошири и обогати епизодном разноврсношћу једне комедије.⁴⁵

Лопе де Вега демистификује једну од значајних вредности своје епохе: жељу племства и монархије да буду актери историје. У овом делу мешају се историја и фикција, обавештајна и утопијска димензија на тај начин да савременог гледаоца често и збуњују. Лопе де Вега није успео да створи неко позоришно дело апсолутне универзалне вредности. Он не преузима и не преноси материјал, већ га

42 Ruíz Ramón, *op.cit.* 75, 76.

43 María Marín, *op.cit.* 61, 62.

44 Feito, *op.cit.* 398.

45 Juan Luis Alborg, „Lope de Vega: la creación del teatro nacional“ in: *Historia de la literatura española*. Madrid. Gredos. 1970. 264.

модификује и преусмерава. Његова имагинација нема границе, и то му дозвољава да на сцени представи неограничену серију садржаја и тема у којима се његова драмска и поетска надареност спајају у једну бриљантну фантазију.⁴⁶

Ликови у *Фуентеовехуни*, бар онај део који представља село, плод су Лопеове фикције, јер о њима не постоје поуздани историјски подаци. Лопе више жели да помоћу ликова покреће радњу, а не толико да залази у појединачне душе, али је извесно да њихова карактеризација дозвољава да се на драмском плану прикажу разлике међу њима.

Конечно, извесно је да је Лопеово поимање фикционалног специфично јер се не односи на пуко измишљање већ на његов „варијетет стварности“. „Фикција је неопходан услов симболичке репрезентације фантастичног карактера, из простог разлога што се цела фантастика налази у границама фикције.[...] Фикција је ипак по правилу чинилац који дозвољава да се тој репрезентацији да посебна важност: захваљујући њој, саставни делови представљеног света могу постати изразитији у својим особинама и функцији, њихове узрочне и функционалне зависности формирају се правилније и доследније него у стварности.“⁴⁷

Литература

Примарна литература

- Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*. Madrid. Espasa-Calpe. Colección Austral. 1973. 11-19.
- *El mejor alcalde, el rey. Fuenteovejuna*. Introducción por Alonso Zamora Vicente. Madrid. Espasa-Calpe. Colección Austral. 1978. 174.
- *Fuenteovejuna*. Edición, introducción y notas de Francisco Ruíz Ramón. Salamanca. Colegio de España. Colección Clásicos Almar. 1991. 189.
- *Fuenteovejuna*. Edición, introducción y notas de Rinaldo Froldi. Madrid. Espasa-Calpe. Colección Austral. 1998. 180.
- *Fuenteovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid. Cátedra. Letras Hispánicas. 2001.189.

46 José García López, „El teatro y la lírica de Lope de Vega“ in: *Historia de la literatura española*. Barcelona. Vicens Vives. 2001. 337.

47 Henrik Markjevič, „Fikcija u književnom delu i njena saznajna sadržina“, у: *Nauka o književnosti*. Beograd. Nolit. Biblioteka Književnost i civilizacija. 118.

- Lope de Vega y Cristóbal de Monroy, *Fuenteovejuna (dos comedias)*. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada. Madrid. Clásicos Castalia. 1985. 359.

Преводи

- Лопе де Вега, *Фуенте Овехуна*. Превео: Драгослав Илић. Београд. Издавачко предузеће Рад. Библиотека *Реч и мисао*. 1964. 128.
- „Нова уметност стварања комедија“. Превео: Гојко Вртунјић у: Јован Христић (приређивач). *Теорија драме. Ренесанса и класицизам*. Београд. Универзитет уметности у Београду. 1976. 261-269.

Секундарна литература

Приручници

- Estébanez Calderón, Demetrio. „Ficción“ „Ficcionalidad“ in: *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Alianza Editorial. 1996. 411, 412.
- Константиновић, Зоран. „Фикција“ у: *Речник књижевних термина*. Уредник: Драгиша Живковић. Друго, допуњено издање. Београд. Институт за књижевност и уметност у Београду. Нолит. 1992. 221.
- Славнић, Ђорђе. „Документарна драма“ у: *Речник књижевних термина*. Уредник: Драгиша Живковић. Друго, допуњено издање. Београд. Институт за књижевност и уметност у Београду. Нолит. 1992. 145.

Историје књижевности

- Alborg, Juan Luis. „Lope de Vega: la creación del teatro nacional“ in: *Historia de la literatura española*. Madrid. Gredos. 1970. 255-334.
- Chabás, Juan. „El teatro de Lope de Vega“ in: *Historia de la literatura española*. La Habana. Pueblo y Educación, Instituto del libro. 1967. 204-207.
- Entrambasaguas, Joaquín de y Manuel Fernández Nieto. „El teatro en el siglo XVII“ in: José María Díez Borque (coordinador). *Historia de la literatura española*. Vol. 2. (Renacimiento y Barroco, siglos XVI / XVII). Madrid. Taurus. 1980. 643-700.
- García López, José. „El teatro y la lírica de Lope de Vega“ in: *Historia de la literatura española*. Barcelona. Vicens Vives. 2001. 327-342.
- Pfandl, Ludwig. „El siglo del barroco español – El drama. La comedia“ in: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona. Sucesores de Juan Gili. 1933. 433-449.
- Ruíz Ramón, Francisco. „Fuenteovejuna“ in: *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid. Cátedra. 2000. 157-159.
- Valbuena Prat, Ángel. „Lope de Vega: el hombre y el poeta“ in: *Historia de la literatura española*. Vol. 2. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1964. 303-323. 352-362.

Студије

- Aubrun, Charles Vincent. *La comedia española (1600-1680)*. Madrid. Taurus. 1968. 320.
- Bingham Kirby, Carol. „Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 329-337.
- Canavaggio, Jean. „Lope de Vega entre refranero y comedia“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 83-94.
- Casaldueiro, Joaquín. „Fuenteovejuna“ in: *Estudios sobre el teatro español*. Madrid. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 1967. 13-46.
- Castro, Américo. „La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual“ in: Francisco Rico (coordinador). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. (Bruce Wardropper (coordinador). *Siglos de oro: Barroco*.) Barcelona. Editorial Crítica. 1983. 60-64.
- Díez Borque, José María. *La sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid. Cátedra. 1976. 369.
- Feito, Francisco. „Fuenteovejuna o el algebra del amor“ in: *Lope de Vega y orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 391-398.
- Gilman, Stephen. „Lope, dramaturgo de la historia“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 19-26.
- José Prades, Juana de. „Conclusiones“ in: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid. Consejo Superior de investigaciones científicas. 1963. 251-263.
- Maravall, José Antonio, Alberto Blecha y Noel Salomón. „Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria“ in: Francisco Rico (coordinador). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. (Bruce Wardropper (coordinador). *Siglos de oro: Barroco*.) Barcelona. Editorial Crítica. 1983. 265-275.
- Маркјевич, Хенрик. „Фикција у књижевном делу и њена сазнајна садржина“ у: *Наука о књижевности*. Београд. Нолит. Библиотека *Књижевности и цивилизација*. 1974. 97-119.
- Matas, Julio. „El honor en Fuenteovejuna y la tragedia del comendador“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 385-390.
- Rodríguez, Leandro. „La función del monarca en Lope de Vega“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 799-803.

- Rozas, Juan Manuel. „Las dos acciones de Fuenteovejuna“ in: Francisco Rico (coordinador). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. (Bruce Wardropper (coordinador). *Siglos de oro: Barroco*.) Barcelona. Editorial Crítica. 1983. 351-356.
- Salomon, Noel. „Los significados de la comedia“ in: Francisco Rico (coordinador). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. (Bruce Wardropper (coordinador). *Siglos de oro: Barroco*.) Barcelona. Editorial Crítica. 1983. 337-340.
- Sánchez Boudy, José. „El derecho penal en el teatro de Lope de Vega“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 755-763.
- Toro, Alfonso de. „Sistema semiótico: Estructura del drama de honor de Lope de Vega y Calderón de la Barca“ in: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega. Dirección: Manuel Criado de Val. Madrid. Edi-6. 1981. 287, 288.
- Zamora Vicente, Alonso. „Comedias de historia y leyendas españolas“ in: *Lope de Vega – su vida y su obra*. Madrid. Gredos. Campo Abierto. 1969. 246-269.

Vladimir Karanović

THE DOCUMENTARY AND FICTIONAL IN LOPE DE VEGA'S DRAMA FUENTEOVEJUNA

Summary

The paper defines the terms „documentary“ and „fictional“ with the aim of determining the basic framework of the research. Lope de Vega, as well as most of the writers belonging to the Spanish „Golden Age“, borrows his theme from the available historical sources (chronicles, testimonies, records of history) bearing the national or local character, so as to subsequently modify the sources following the creative impulse, thus producing a piece of work the theatre audience of the time is familiar with. According to Lope, given the requirement of the new (Spanish) comedy to be well-approved by the audience, the author offers a masterpiece by blending together the reality and fiction, thus presenting the readers (the audience) a piece of work containing the elements of history, folklore, ideology and social engagement.

Biljana Vlašković
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

ELEMENTS OF FANTASY IN SHAKESPEARE'S A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, THE TEMPEST AND MACBETH

Through a comparative analysis of the settings and characters in three dramas by Shakespeare, the work exposes the way in which this timeless artist uses the same, or similar fantastic elements so as to evoke entirely contrary emotions in the readers/audience. The mixture of comedy, uneasiness, and pathos emphasizes the greatness of this artist by comparing basically the same elements of fantasy which he uses while gradually creating three different types of drama (a comedy, problem play, and tragedy). The aim of the work is for the readers to achieve a better understanding of the tastes and expectations of the Elizabethan audience, as well as to motivate them to consider whether William Shakespeare simply followed the trend of his own time trying to please the audience of the Elizabethan times, or whether he was essentially a fantasy writer.

Key words: Shakespeare drama, fantastic elements, Elizabethan audience

Introduction

*„Castles in the air-they're so easy to take refuge in.
 So easy to build, too.“*

Henrik Ibsen (1828-1906), Norwegian playwright,
„The Master Builder“

The world of reason and sense in which we live is but the surface of a vaster, unseen world. This seems to be the chief idea of many plays of William Shakespeare, the man who shaped the imagination of the Millennium and who remains, nearly 400 years after his death, the most influential writer who ever lived. His faith in the influence of the invisible and immaterial world on people's thoughts and actions makes the reader forget about his own reality and yield to illusion, or another dimension of existence in which one cannot doubt the great power of magic, nor question the existence of ghosts, fairies, and witches. What is more, in Shakespeare's world creatures who inhabit the fantasy realm often inter-

twine their existence with the life of men, affecting it in various ways, thus making fantasy seem beautiful and sublime, yet threatening and uncertain at the same time.

All primary emotions apply to this world. Here apparitions, ghosts, angels, fairies, and witches are audible and visible. But only deft strokes of a Master of Words can paint different visages of a fantasy world so as to evoke a diverse range of emotions: from the emotion *Once upon a time I lived happily ever after* deeply felt in *A Midsummer Night's Dream*, through the quenched thirst for revenge in *The Tempest*, all the way to *Macbeth*, an illusion-sodden, fantasy-infested story, steeped in mystery. Shakespeare did it.

I

„All Nature wears one universal grin.“

Henry Fielding (1707-1754),
British novelist and playwright,
„Tom Thumb the Great“

The enchanted forest in which, once upon a time on a June 24th night, the four confused lovers, Demetrius and Helena, Lysander and Hermia, dream their Midsummer dream, could be found anywhere. Like all magical settings, it has the power to turn love into hatred, and vice versa, inevitably leading to a happy ending of a typical fairy tale. The magic of *A Midsummer Night's Dream* is both a miracle, for the poor lovers do not know *how* something happened, and a piece of work for us who see the all-powerful hand of Oberon, the fairy king. As is typical of Shakespeare, people from the reasonable and often unjust world resort to the Green World in order to find consolation and freedom. What they are often unaware of is the existence of a surreal world which transcends the boundaries of reason. In this kind of world two groups of characters, the strange lovers and a group of six craftsmen rehearsing a play in celebration of a wedding, had voluntarily gone astray. It seems complicated even at this point, let alone when we add the whole band of fairies hovering over the rationalities of the poor stray people. From a world of reason, unrequited love, injustice, Shakespeare moves his characters into another setting, a dreamlike forest, letting them dream their goblins, sprites, and strange happenings, as was customary for the Midsummer Night. What happens to them in this sparkling realm of Nature is no longer under their control, for in a magical world one is not in control of one's environment. Supernatural beings are.

*„When the first baby laughed for the first time, the laugh broke
into a ten thousand pieces and they all went skipping
about and that was the beginning of fairies“*

J.M.Barrie (1860-1937), British playwright and novelist, „*Peter Pan*“

The maintenance of the enchanting atmosphere of *A Midsummer Night's Dream* was made possible by juxtaposition of two parallel dimensions of existence, i.e. by framing the play with the daylight world in which Hippolyta and Theseus, the bride and bridegroom-to-be, reside, representing order and stability. Into this frame a magic night is woven, creating a whirlpool of five different story layers. In the center of this whirlpool is a fairy kingdom with Oberon and Titania, the king and queen of the fairies, radiating from it and carrying the action forward. There is jealousy and quarell even between fairy couples. One such quarell between Oberon and Titania wreaks havoc on their perfect world. The fairy king is to be revenged on Titania by means of a love potion made from the juice of a flower which a Cupid's arrow struck by mistake. The jumble of erratic situations begins right here, with the love potion and the introduction of a charming, mischievous fairy named Puck, or Robin Goodfellow, who is according to many the closest to a protagonist of the play. As Oberon's jester he follows the king's orders, but his actions are completely misguided, thus causing chaos within the four lovers. By mistakenly anointing the love potion to Lysander's eyes instead of Demetrius', he reverses the positions of the lovers completely, while basically the situation stays the same: one woman is left with too many suitors and one with too few. But Puck does not rest here, for he is a mischievous, quick-witted sprite who enjoys playing 'Puckish' pranks on mortals. The merry mischief-maker goes on to transform the head of the overconfident weaver Nick Bottom into the head of an ass for mere enjoyment! The ass-headed Bottom causes further havoc: since Titania's eyes have also been anointed with the love potion, the first thing she sees upon awakening is the self-important quasi-actor. The potion-induced love brings about hilarious situations, allowing us to see what happens when the lives of an ordinary man and a gracious fairy intertwine, thereby contrasting once more appearance with reality.

*„Blessings on him who invented sleep,
the mantel that covers all human thoughts, the food that satisfies hunger,
the drink that slakes thirst, the fire that warms cold.“*

Miguel de Cervantes (1547-1616), *Don Quixote*

Insubstantial as this *Midsummer Night's dream* may be, it still survives the probing of our imagination. To make things more complicated,

Shakespeare presents many dreams within a single dream, thus stressing the importance of the dream world in a fantasy setting. It is said that peculiar things happen during the shortest night of the year, namely that people tend to have prophetic dreams, and experience the most unusual happenings. In the play, dreams are the essential ingredient for incredible events. The love potion works only when anointed on the eyes of those who sleep. While sleeping, people are plunged into the semi-imaginary world of the unconscious, and more importantly, the subconscious. For those who live in the world where reality equals reason, it is difficult to accept any activity that defies logic, the idea expressed in Theseus' famous speech on imagination:

Theseus: *More strange than true. I never may believe
These antique fables, nor these fairy toys.
Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact. V,1, (1-8)*

Conversely, when such people give in to dreams, their minds stop worrying about what is real and what only appears to be real, for in dreams everything is possible. Interestingly, this law applies to the fairy world as well- Titania is not exempt from the effect of the magical elixir, she too is powerless against dreams. Titania's dream leads to an almost unbearable moment in the play: the gracious, transparent fairy queen falls madly in love with an ass, strokes his long ears, kisses his big muzzle, and appoints four of her faithful fairies to comply with the ass-headed Bottom's wishes.

The story of the four lovers takes different course though. Dreams represent a kind of escapism for the bewildered Four, bringing them confusion at first, and a satisfactory resolution in the end. The character who experiences a prophetic dream is Hermia, immediately after Lysander has disclosed his potion-induced love for Helena:

Hermia: *(Awaking) Help me, Lysander, help me! Do thy best
To pluck this crawling serpent from my breast.
Ah me, for pity!-what a dream was here!
Lysander, look, how I do quake with fear.
Methought a serpent eat my heart away,
And you sat smiling at his cruel prey. II 2, (144-149)*

The power of dreams shows itself upon Hermia's awakening, bringing further confusion among the lovers. The only way to resolve the problem is to break the spell off one man and leave the other to live under the spell for the rest of his life.

The most fully drawn character in the play, Nick Bottom, is the one who does not actually dream, but can explain bizzare events that happened to him only by means of dreaming. He is totally unaware that his head has been trasformed to that of an ass, takes Titania's devotion to him for granted, like something completely ordinary. Still he admits to his friends that he cannot fathom out what actually happened to him, ascribing it all to a slumber:

Bottom:...it shall be called Bottom's dream,
Because it hath no bottom . IV,1, (212-213)

By morning all is well, the end of the fantastical experience is approaching, for fairies do not belong to the reasonable world of the daylight. Their brief appearance in Act V, Scene 1, at the very end of the play, when Oberon, Titania, and „all their train“ bless the sleeping couples with a protective charm rounds the work of magic, and as the dawn breaks they all disappear, a dream dispersed. All but one, the genial Puck, who remains to ask the audience for forgiveness urging them to imagine the play as being merely a beautiful, passing slumber.

II

„A man that studieth revenge keeps his own wounds green.“

Francis Bacon (1561-1626),

English philosopher, statesman, and lawyer

Apart from the enchanted forest, there also exists in Shakespeare's world an enchanted island where things are not what they seem to be, and where magic does not entertain at all, but regenerates the sinful, reconciliates the estranged, and restores the lost. One does not see a train of fairies hopping about and making mischief in *The Tempest*, but a strong central character, a magus dealing with seemingly white magic, controlling the forces of Nature and using his favourite slave, the airy spirit Ariel, as the chief executive for his carefully planned schemes. Similar to *A Midsummer Night's Dream* to the extent that both have magical settings where everything is possible, the two plays still differ significantly, for it is easier to comprehend the events caused by a magician, a man seeking revenge, and the audience is likely to suspend its disbelief with ease, recognizing the play not as a fairy tale but as a moving, human-like ac-

count of an act of revenge. It was all the more easier for the Elizabethan audience to believe the story because magic was believed in back then and considered to be a branch of science. Shakespeare used magic in this play to show that it can be both merciful and terrible power, making the audience experience feelings of unease throughout the play before finally using the very same magic to bring about a happy, or at least a satisfactory ending. In other words, this is the one play in which fantastic elements are used more or less realistically.

The magic Prospero uses is referred to as „Prospero’s Art“ in the play, whereas it is more likely to be called „Prospero’s Power“, which has its source in his famous Books, but also in music and drama. It was necessary, though, to give Prospero a certain amount of supernatural power in order to make the Island different from the real world, and to account for the strange happenings in the play. Yet, it is of vital importance to note that it is *not* Prospero who holds the magic wand, but the character who is visible only to Prospero and the audience, Ariel, slavishly obeying his master’s orders so that he could regain his freedom. Prospero’s power is frightening, ominous, and potentially malevolent, so we can never predict the next move of the deposed Duke of Milan, nor completely justify his actions/directions. With his magical power Prospero raises a storm, makes his daughter Miranda and the young prince of Naples fall in love¹, cheats Alonso into believing that his son is dead, probably using punishment as a cure. Furthermore, he creates various illusions to make his enemies mad (the magical banquet), another for the benefit of his daughter’s marriage as it seems (the wedding masque), and all sorts of dreamlike events. On this utopian island magic yields power, and nothing could be done without it.

*„If you ever met anyone with one green and one brown eye we
were to cross ourselves, for that was a human child that had
been taken over by the fairies.*

The brown eye was the sign it had been human.“
Seamus Deane (1940-), Irish writer and academic

Before the tempest the Island was inhabited by a multitude of spirits, a „savage and deformed Slave“, and two humans, one of them holding an enormous amount of magic power in his hands and becoming the Master of the Island. The question is: Dare we compare the non-human dwellers of the Island with the fairy world of *A Midsummer Night’s Dream*? In a way, one can find a connection between the characters of

1 A point open to interpretation, for some critics say that Prospero’s magic plays no part whatsoever in the love affair between Miranda and Ferdinand.

Ariel and Puck, or Caliban and Bottom. The comparison of the latter pair is highly disputable since no one has ever been able to claim with certitude that Caliban is anything else but human. As for Bottom, he is beyond doubt a man, but the head of an ass makes him something more (or less) than a human.

Caliban is frequently compared to a fish in the play, described as „slimy, smelly, cold-blooded monster“, but Miranda exclaims upon first seeing Ferdinand that he „is the third man that e'er“ she saw thus overtly exposing Caliban as a human being. He speaks in verse, is able to feel hatred for Prospero and admiration for his „new Master“, Stephano, is capable of plotting against his real Master, grieves over his wretched state, i.e. shows all human-like characteristics. Yet, he is of a witch born! What does this make him then? One should bear in mind that *a witch* could mean nothing more than *an old woman* if not specified, and Prospero himself describes Caliban's mother, Sycorax, thus:

Prospero:...*This damn'd witch, Sycorax,
For mischiefs manifold, and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier
Thou know'st was banish'd...* 1, 2, (264-268)

According to this description, Sycorax could be a female counterpart to Prospero, hence Prospero could be labelled *a sorcerer*! This merely means that „if something about a character in the play is not in the play or mentioned in the play, then it is not a part of the character.“

Indeed, it is our reality that deformed people like Caliban exist nowadays too. Caliban has many deformities, yet we are not sure whether the characters express what they see, or what they think they see. Shakespeare intentionally includes this monster-like man in the play because this character is essential for our deeper understanding of the purity of other magic creatures that inhabit the Island.

„A bird of brilliant plumage,
fluttering over the horrors of the abyss.“

Charles Baudelaire (1821-1867), French poet,
comment on the music of Frédéric Chopin, who was a friend

The purity and delicacy that illuminate the whole play is shown through the character of Ariel, the spirit who, similar to Puck, fulfills his duties forever apologizing, but unlike Puck has an ulterior motive: a desire for freedom. Caliban and Ariel are ingeniously juxtaposed: where Caliban is compared to a fish, Ariel is compared to a bird; while Cali-

ban's music sounds awkward and monstrous, Ariel's music is magical, delicate, soothing. But apart from these points of divergence, they do have one thing in common-they both yearn for freedom.

Ariel is the executive of Prospero's wishes. It is *his* wand that raises the tempest; it is *Ariel* who appears in a form of a harpy², sets up a magical banquet for the strayed company, and accuses the three guilty ones; *he* puts on the wedding masque organized for the benefit of Miranda and Ferdinand by conjuring Iris, the goddess of rainbow, Juno, the goddess of sky, and by disguising himself as Ceres, the goddess of earth.

While this celebration of the fertility of Nature is in progress, he is swiftly redirected into performing another task- he is to prevent Caliban's conspiracy against Prospero. Everything he does is accompanied by his mesmeric music, so essential for the overall atmosphere of the play. He sings, for the moment of his liberation is near, the moment when he would soar to the air again and be freer than a smile in a baby's sleeping eyes, without ever again having to perform someone else's wishes and incessantly ask „*Was't well done?*“. Even the almighty magus admits and promises:

Prospero: *Why, that's my dainty Ariel! I shall miss thee;
But yet thou shalt have freedom.* V,1, (95-96)

III

„By playing with those mysterious powers out of pure folly I had given reins to my evil desires, but they, guided by the hand of the Unseen, had struck at my own heart.“

August Strindberg (1849-1912), Swedish dramatist, *Inferno*

From the merry world of *A Midsummer Night's Dream*, through the somewhat disturbing atmosphere of *The Tempest*, we plunge straight into the dungeon of Macbeth's mind. Great as the peculiarities of the already discussed plays may be, *Macbeth* overshadows them both. His is the world that steeps in mistery, the world where the colour of a thousand-eyed night dominates, and the colour of blood stains his guilty mind, or as Shakespeare ingeniously puts it, the world where „*fair is foul, and foul is fair*“ - the greatest oxymoron of all. Imagine a world where sun does not shine but twice in the play, where blackness prevails, and where

2 In Greek mythology, a harpy was a flying monster that was half woman, half bird of prey, which carried out acts of vengeance on behalf of the gods.

a plethora of bizzare supernatural events takes place. By unnatural replacement of the King, Macbeth has invoked the wrath of greater beings, thus throwing Nature into turmoil. Horses cannibalise each other, a small owl kills a regal hawk, and dawn comes with no light.

The creatures whose chanting sets the overall tone of moral ambiguity are the three Witches, the servants of the Devil. The mention of these foul creatures poses the uttermost dilemma: are they merely old women, goddesses or fates, supernatural beings, or symbolic representations of Macbeth's guilty mind?

If we properly take the play to be a pure myth, an historical fantasy, then the Witches are bound to be real witches, creatures whose cauldron is filled with blood, who can raise tempests and hurtful weather, prophesy and give foul advice, setting the action in motion. Their masters are spirits, and Hecate, a superior devil, the goddess of witchcraft. Referred to as *The Weird Sisters*, the Witches use magic to enforce a supreme crime tale, but not by soliciting, simply by predicting future. All their prophecies are riddles in themselves, and it is on the wise fool, Macbeth, to solve them.

„A thousand fantasies
Begin to throng into my memory
Of calling shapes, and beckoning shadows dire,
And airy tongues, that syllable men's names
On sands, and shores, and desert wilderness.“
John Milton, (1606-1674), English writer, *Comus*

Macbeth furthers the idea that it is not us who rule the world, but an invisible power in a parallel universe. Is everything indeed predestined, or are we merely given hints so as to how to act and what to expect? The Witches do not call Macbeth to act, so the responsibility for the bloody deeds is entirely his. The first prophecy, that he will be the Thane of Cawdor, is fulfilled by itself, so why doesn't he just wait to become the King? The Witches' prophecies spark Macbeth's ambitions, for he has probably thought about the murder before them, and then encourage his violent behaviour. More importantly, they stir his powerful imagination so that his mind conjures up images of satanic and earthly evil. We do see his conscience, he seems not to be able to distinguish imagination from reality. His perverse imagination enables him to imagine the bloody deeds for the pleasure of his twisted mind, and then his criminal fantasy comes true. Macbeth's actions awaken horror and supernatural dread, a dread of the presence of evil. Both Macbeth and his accomplice in crime, Lady

Macbeth, have been humanized though, making the audience feel sympathy for them. Their world is chaotic, contradictory, and confusing, similar to a distorted mirror. Whereas fantasy is treated as a complete frenzy in *A Midsummer Night's Dream*, and somewhat realistically in *The Tempest*, in *Macbeth* fantasy is more metaphorical and plays havoc with the protagonists' minds.

„-Man of the wordly mind!-replied the
Ghost,-Do you believe in me or not? -I do,-
said Scrooge,- I must.“

Charles Dickens, (1812-1870),
English writer, *A Christmas Carol*

The ominous knocking at the gate, the omnipresent sounds of thunder and shrieking, reinforce the fear of both the audience and the protagonists. The visions of their minds represent supernatural signs of their guilt. The first glimpse at Macbeth's intense imagination is his vision of the invisible dagger:

Macbeth: *Is this a dagger, which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee:-
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?* II, 1, (33-39)

This optical illusion, this „fatal vision“, makes him plunge into unreality and leads him to Duncan's chambers. From this point on the gradual sinking into madness begins. Macbeth has slain sleep and dreams his nightmares awake.

„The dagger of the mind“ is the first in a sequence of hallucinations that ensue; his guilty mind does not allow him to rest.

One bloody deed triggers yet another, all for fear of fulfillment of the Witches' malign prophecies. But it is Macbeth, maddened with insomnia, that fulfills them, carefully avoiding to kill Banquo by his own hand, yet still tormented by the victim's ghost. Without an utterance, the ghost of Banquo accuses the real culprit, poisoning the guilt-ridden mind of the tyrant with scorpions. Cursed with insomnia, floundering in blood, he now seeks the Witches and demands answers, only to be told two puzzling prophecies: that none of woman born shall harm him, and that he shall never be vanquished until Great Birnam wood comes to Dunsinane. But it is the next vision that startles him, the vision of

eight Kings, Banquo's children crowned, upon which he realizes that all has been done in vain.

Are these hallucinations and visions conjured by the Witches? Or are they simply product of madness, remorse, and of guilty conscience? The latter is more likely to be true, since Macbeth is not alone in being tormented by unreal images of the mind. While he is cursed with insomnia, Lady Macbeth, a highly complex character, is haunted by sleepwalking, doomed forever to undergo their bloody actions over and over again, until death has taken pity on her. The bloody stains cannot be washed off their hands. Had the two lived, their souls would be forever tainted, so in *Macbeth* death connotes mercy. Thus the fantasy of this tyrannical tragedy breeds evil, and evil breeds doom.

Conclusion

*„A fantasy can be equivalent to a paradise and if the fantasy passes,
better yet, because
eternal paradise would be very boring.“*

Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Spanish poet

Fantasy exposed in *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest*, and *Macbeth*, together with their memorable characters, is what seems to give them extraordinary literary and imaginative power. They get more powerful and evocative the older they get. The more distant, magical, and fantastic these plays seem to us, the more delight they imprint on one's mind. Shakespeare could not even conceive of having such a profound influence on the genre of fantasy in the centuries following his death, for he was simply following the trend of his own time, aware that a play featuring magic creatures would attract theatregoers. He sure knew to weave his magic. Even though dreams play a prominent role in his fantasies, Shakespeare does not allow us to watch them with somnolent eyes, but keeps us on the edge of our seats all the way through. Events happen helped by fortuitous circumstances, magical power, and puzzling prophecies. Disembodied voices, perilous situations, brutal murders etc are integral part of his fantasies, but so are enchanting voices, idyllic environments, and adorable creatures. The infinite density of Shakespeare's alternative universe makes it possible for the audience to recognize the potential of fantasy whose elements are used with such ingenuity so as to fashion wonderful works of art.

References:

A. C. Bradley, „The Substance of Shakespearian Tragedy, Macbeth“, in *Shakespearian Tragedy*, Macmillan, London, 1985.

Bloom, Harold, „The Tempest“, in *Shakespeare, the Invention of the Human*, Riverhead Books, Penguin, 1998.

Frye, Northrop, *On Shakespeare*, Yale University Press, New Haven, and London, 1986.

Goddard C., Harold, *The Meaning of Shakespeare*, The University of Chicago, Chicago, 1951.

Quotations cited from Microsoft Encarta Premium (2006).

Биљана Влашковић

ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАЗИЈЕ У ДРАМАМА САН ЛЕТЊЕ НОЋИ, БУРА И МАГБЕТ

Резиме

Кроз компаративну анализу окружења и ликова у три Шекспирове драме, рад открива начин на који овај безвремени уметник користи исте или сличне елементе фантазије да изазове у читаоцима/гледаоцима потпуно опречна осећања. Мешавина комедије, неспокоја и патоса истиче величину овог уметника кроз поређење у основи истих елемената фантазије које он користи да би постепено изградио три различита типа драме (комедију, проблемску драму и трагедију). Циљ рада је да читаоцима омогући боље разумевање укуса и очекивања елизабетинске публике, као и да их подстакне на размишљање о томе да ли је Вилем Шекспир напосто пратио тренд свога времена и трудио се да удовољи публици елизабетинског доба, или је у бити био писац фантазије.

Далибор Кличковић
Филолошки факултет, Београд

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПРИПОВЕЦИ „КАША ОД ЈАМОВОГ КОРЕНА“ РЈУНОСУКЕА АКУТАГАВЕ

Рјуносуке Акутагава, један од најзначајнијих писаца јапанске модерне, током своје прве развојне фазе пише низ приповедака према подтекстима из дела старе јапанске књижевности, служећи се интертекстуалношћу као главним приповедним поступком. Приповетка „Каша од јамовог корена“, настала према подтексту из древне јапанске збирке приповедака *Конђаку моногашири* (12. век), представља један од најпознатијих примера оваквог пишчевог приповедног поступка. Акутагава, привучен описима грубе и неспутане природе ликова из ове древне збирке, заправо поново „приповеда“ првобитну причу, при чему развија карактеризацију ликова и даје савременије, интелектуално тумачење њихових поступака. Такође, у ликовима који се јављају у „Каши“ откривамо сличности са јунацима Гогољеве приповетке „Шињел“. У овом раду смо поменули и ставове јапанског компаратисте Нагано Ђоиђија, стручњака за стару јапанску књижевност. Нагано Акутагавино ослањање на постојеће књижевне текстове понекад тумачи као недостатак оригиналности. Прихватајући интертекстуално схватање природе књижевног текста, покушали смо да покажемо да Акутагавина интертекстуалност није понављање нити адаптација првобитне приче, већ представља пишчеву модерну интерпретацију и оригиналну рецепцију поетике древног дела *Конђаку моногашири*.

Кључне речи: Рјуносуке Акутагава, јапанска књижевност, интертекстуалност, оригиналност, литерарна традиција, *Конђаку моногашири*

Овај рад бавиће се анализом интертекстуалног приповедног поступка у приповеци „Каша од јамовог корена“ („Imogayu“) јапанског писца Рјуносукее Акутагаве (Ryunosuke Akutagawa, 1892–1927). Као један од водећих писаца Таишо раздобља (1912–1926), Акутагава је већ тада имао бројну читалачку публику, а многе његове приповетке уврштавају се и данас у класике јапанске књижевности тог времена. Иако извршава самоубиство у 35. години живота, он иза себе оставља велики, његовим годинама рекло би се несразмеран, број приповедака и есеја. Ова дела из пера писца чије књижевно деловање почиње и завршава се у оквирима једног рела-

тивно кратког периода у јапанској историји представљају оличење и крајње домете књижевности Таишо раздобља.

Акутагавин књижевни рад одвијао се углавном у оквиру часописа *Нове мисаоне струје* (*Shinshicho*), око кога се окупљала и неколицина других младих писаца. Иако у то време натуралистичка струја у јапанској књижевности није више била толико снажна као раније, њен утицај још увек је био довољно велики да потстакне Акутагаву да се супротстави поједностављеном и једностраном схватању књижевности код јапанских натуралиста. Због њиховог новог, знатно сложенијег и суптилнијег погледа на стварност, Акутагава и остали писци ове оријентације називају се групом *Нова стварности* (*Shingenjitsuha*). Одликује их разноврсност књижевних поступака и мотива, као и ларпурлартистичко схватање књижевности, насупрот дотадашњем натуралистичком инсистирању на књижевности као средству за приказивање *истини*шог у свакодневном животу.

Стилско–мотивска разноврсност својствена писцима из ове групе нарочито се истиче у Акутагавином стваралаштву. Такође, дела из прве развојне фазе (1914–1923) овог писца одликују се фиктивношћу, те честим јављањем имагинарних и чудесних мотива, што је у супротности са натуралистичком тежњом ка разоткривању реалности, као и живота самог писца приповедањем у првом лицу. Као што је познато, инспирацију и грађу за своја дела Акутагава подједнако црпи из књижевних традиција Истока и Запада. Одмалена је читао и добро познавао класична дела како Кине и Јапана, тако и Запада. Могло би се рећи да је у интелектуалном и уметничком смислу своје узоре проналазио међу европским писцима, остајући истовремено чврсто укореван у источњачком сензибилитету и јапанској традицији. Пишчеве везе са литеарним наслеђем Јапана, међутим, дуго су остале ван интересовања истраживача, који су се углавном предано бавили компаратистичким изучавањима утицаја европских писаца на Акутагавину књижевност.

Кад говоримо о дијахронијским везама Акутагавиних приповедака и књижевних дела из прошлости, пре свега морамо да поменимо значај збирке приповедака¹ *Приче из давнина* (*Коњаку моногашири*) из 12. века. Већину подтекстова које укључује у своје при-

1 *Приповешка* или *сецува* (*setsuwa*). Реч је о врсти кратке приче занимљивог и необичног садржаја. Језгро чини приповедање о одређеном догађају које се преноси писменим или усменим путем. Улога преносиоца не састоји се само у механичком репродуковању приче, већ он у њу уграђује различите елементе на основу своје перцепције догађаја. По свом садржају ове се приче углавном деле на световне и будистичке. Често имају дидактичку функцију: уче будистичком погледу на свет, или указују на узорни начин живота и понашања.

поветке, нарочито током прве развојне фазе, Акутагава преузима управо из ове древне збирке. Проучавањем веза Акутагавиних дела са древном јапанском књижевношћу међу првима озбиљније се бавио компаратиста Ђоичи Нагано (Joichi Nagano, 1916–1979). Иако је својим радом веома много допринео разумевању процеса настанка неких Акутагавиних приповедака, овај истраживач је, због пишевог честог и обимног преузимања приповедака из ове збирке, каткад отворено доводио у питање његову стваралачку оригиналност. Овакав став је разумљив уколико имамо у виду Наганов истраживачки приступ: препознавање и квантитативно „мерење“ обима грађе из *Конђаку моногашири* којом се Акутагава послужио при писању сопствених приповедака. Напомињемо, међутим, да Нагано није посве занемарио ни квалитативну анализу трансформације тих елемената у књижевном контексту Акутагавиних приповедака. Методолошки сличан је и приступ других компаратиста који су опус овог писца проучавали у светлу бројних генетичких веза са делима европских писаца. Таква истраживања углавном почињу и завршавају се указивањем на порекло књижевне грађе и врсту утицаја одређеног писца на Акутагаву.

Како бисмо избегли једнострана схватања међусобног односа двају књижевних текстова и тако омогућили полазну основу за свеобухватније вредновање како првобитног текста (тј. подтекста) тако и оног каснијег (тј. самог текста Акутагавиног дела), определили смо се да као оквир нашег разматрања узмемо теорију интертекстуалности. У методолошком смислу, можда нећемо испунити све захтеве које интертекстуални модел тумачења књижевног текста обично подразумева, делом због различитих могућности тумачења овог термина, а делом и због природе Акутагавиног приповедног поступка. У закључку ћемо, стога, настојати да укажемо на специфичности приповедног поступка интертекстуалности у делима из прве развојне фазе Рјуносукее Акутагаве.

У овом раду бавићемо се анализом интертекстуалности у Акутагавиној приповеци „Каша од јамовог корена“. Текстолошким поређењем подтекста и Акутагавине приповетке на нивоу времена, простора, ликова и тачке гледишта у делу, покушаћемо да покажемо суштину интертекстуалности у најранијем периоду пишевог стваралаштва.

Приповетка „Каша од јамовог корена“² појавила се 1916. године у септембарском броју часописа *Нови роман* (*Shinshosetsu*). У овом литерарном часопису често су објављивана остварења новијих пи-

2 У даљем тексту за ову причу скраћеница: „Каша“.

саца, што је за Акутагаву такође била прилика да доспе у средиште интересовања књижевних кругова. Он је овим делом заиста и успео да пробуди занимање за своје стваралаштво и ускоро му је понуђено да објави и једну другу приповетку у тада најпрестижнијем књижевном часопису *Средишње јавне критике* (*Chuo koron*). По сопственим речима, Акутагава за приповетку „Каша“ добија још једно признање. У поглављу „Мртви, живи“ („*Shisha seisha*“), у другом делу есеја „Литерарно, исувише литерарно...“ („*Bungeitekina, amarini bungeitekina*“), он о томе каже следеће: „Кад су у часопису *Литерарни клуб* (*Bunsho kurabu*) питали које смо књижевно дело Таишо периода упамтили, ја сам пропустио прилику да одговорим, иако сам то намеравао. [...] Међу датим одговорима нашла се и приповетка ‘Каша’. Као што ова чињеница доказује, људи лако обраћају пажњу на новине. У сваком случају, дакле, писцем може постати већ и онај ко се упусти у нешто ново.“³

Сижејни ток приповетке „Каша“ тече на следећи начин.

За време Хеиан периода, у служби код царевог намесника Фуђивара но Мотоцунеа био је извесни Гои.⁴ Упркос његовом релативно високом службеном положају, неугледни Гои се свакодневно суочавао са подсмехом и понижењима околине.

Иако води суморан и безнадежан живот, Гои има и једну давнашњу неостварену жељу. Он, наиме, жели да се наједе каше која се припрема од корена биљке јам. Једног дана, Мотоцуне је приредио банкет за високе госте, а остацима хране су касније послужени и сви који се код њега налазе у служби. Гои тако добија прилику да се почасте својим омиљеним јелом. Међутим, количина је била недовољна и он гласно изражава своју жељу да се једном без ограничења наједе каше. Чуо га је млади самурај Тошихито, који пред свима обећава да ће му он лично ту жељу испунити.

Тошихито ускоро позива Гоија да заједно пођу до једног купалишта, што овај радосно прихвата јер се дуго није купао. Међутим, успут сазнаје да га Тошихито води својој кући у удаљено место Цуругу, у којој живе таст и жена тог младог самураја. Борећи се са осећањем нелагодности због даљине и опасности које вребају на путу, Гои прати Тошихита јер зна да ће му он тамо омогућити да се насити омиљеног јела. Тошихито успут хвата једну лисицу и наређује јој да о њиховом доласку обавести његовог таста Арихита у Цуругу.

3 „*Zoku bungeitekina, amarini bungeitekina...*“, у: *AP3*, том IX, 81–82.

4 У збирци *Конђаку моногашири* и Акутагавиној приповеци не помиње се пуно име, већ само реч „гои“ која означава његов хијерархијски положај у служби.

По доласку, Гои проводи бесану ноћ у домаћиновој кући, а у зору са прозора посматра како се у дворишту припрема огромна количина каше. Нешто касније, за време ручка, Гои схвата да га је заситио већ сам приказ спремања хране. И поред наваљивања својих домаћина, Тошихита и Арихита, главни јунак успео је да поједе тек незнатну количину. У том тренутку однекуд се опет појављује она иста лисица, коју сви окупљени радознано посматрају. Гои за то време размишља о свом дотадашњем животу и коначно схвата да му је помисао на омиљено јело била примамљива само док није могла да буде остварена. Испуњавањем те жеље у њему се рађа разочарање и он увиђа да је био много срећнији раније, док је пред собом још имао неки циљ.

Истраживања су показала да приповетка „Каша“ садржи важне интертекстове без којих њен настанак не би био могућ.

„Каша од јамовог корена“: иорекло и врсте интертекстова

Досадашњим истраживањима утврђено је да се Акутагава у писању ове приповетке као подтекстом послужио „Причом о заповеднику Тосихиту који у младости беше одвео Гоија из Кјота у Цуругу“⁵ из збирке *Конђаку моногатари*. Поред тога, писац Масао Куме, Акутагавин пријатељ, тврди да се на плану карактеризације ликова примећују елементи из Гогољеве приповетке „Шињел“.⁶

„Прича о Тосихиту“, која се као интертекст јавља у приповеци „Каша“, има следећи сижејни ток.

Беше то давно, живеше човек по имену заповедник Тосихито.

Тосихито, који у младости служише код царевог намесника Мотоцунеа, беше ожењен кћерком извесног Арихита из места Цуруга. Једном о Новој години, Мотоцуне приреди велику гозбу. У то време беше обичај да се храном која од гозби преостане почасте слуге из куће.

Ту се нашао и један самурај, који дугогодишњом службом беше већ стекао одговарајући положај. Окусивши кашу од јамовог корена, овај Гои гласно каза како би волео да се до миле воље насити тог јела. Тосихито, који је ове речи чуо, упита га да ли му још није доста те каше. Кад Гои одговори да се још није најео колико би желео, Тосихито му обећа да ће му онда он ту жељу испунити.

5 „Toshihito shogun wakaki toki kyo yori tsuruga he goi wo ite yuku monogatari“, у: *Конђаку моногатари*, НКЗ, том XXVI, 17. прича. У даљем тексту за ову причу скраћеница: „Прича о Тосихиту“.

6 У књизи: Seiichi Yoshida, *Akutagawa Ryunosuke*, 1958, 91.

После четири–пет дана, Тошихито га позва да пође са њим до једног купалишта. Овај се обрадова јер већ није могао да спава од свраба по телу. Гои изгледаше врло неугледно, увек влажног носа и неуредне одеће. Како није имао ни коња, Тошихито му позајми свога, те они кренуше на пут.

Пут, међутим, исувише дуго потраја и кад прођоше сва места која су Гоију била позната, Тошихито му открива да га у ствари води у врло удаљену Цуругу. Гои се врло изненади, јер му се није ишло толико далеко без пратње. Успут Тошихито ухвати и једну лисицу, која се сматрала животињом наднаравних могућности, и нареди јој да похита његовој кући у Цуругу и да најави укућанима долазак госта.

Тамо их добродошлицом дочека Тошихитов таст Арихито. Гоију дадоше засебну собу и поклонише му чисту одећу. Током ноћи он чу како неки глас наређује да сва домаћинства у околини донесу у зору по један јамов корен. Следећег јутра, Гои посматра приказ справљања огромне количине каше у дворишту Тошихитове куће.

Када је домаћин коначно изнео кашу пред њега, Гои готово није могао ни да је окуси. У том тренутку опет се појављује она лисица, па Тошихито наређује да и њу почасте. Гои у Цуруги остаје месец дана, након чега се са бројним даровима враћа у Кјото.

И у својим ранијим приповеткама „Рашомон“ („Rashomon“, 1915.) и „Нос“ („Hana“, 1916.) Акутагава у великој мери преузима сижејно–мотивску структуру и ликове из подтекстова. Ова тенденција види се још јасније у приповеци „Каша“, чији се сижејни ток готово не разликује од онога из „Приче о Тошихиту“. Додуше, поједине сегменте првобитног сижеја Акутагава мења или допуњава у складу са идејом свог дела. Осим на сижејно–мотивском плану, веза између подтекста и приповетке „Каша“ примећује се и на плану карактеризације ликова, чије су особине јасно дате већ у подтексту.

Сижејни ток познате Гогољеве приче „Шињел“, на коју указује писац Масао Куме, представимо само у основним цртама.

Петроградски чиновник Акакије Акакијевич, вредан и скроман човек, изложен је свакодневним понижењима и увредама својих колега на послу. Он, међутим, није ни покушавао да се супротстави, већ би им каткад упутио тек покоју слабашну реч прекора. Самилост је показао само један младић, који у осионом понашању чиновника препознаје људску свирепост и безобзирност.

Акакије је морао да купи нови шињел јер му се стари толико похабао да више није био ни за поправку. Иако се испрва плашио како ће платити кројачу, помисао на нови шињел убрзо постаје је-

дина његова радост. Месецима је са кројачем обилазио радње тражећи одговарајуће сукно. Кад га је коначно добио, његовој срећи није било краја.

Међутим, једне вечери га на улици пресрећу лопови и отимају му шињел. Како су га редом одбили сви којима се обратио за помоћ, он од муке оболева и умире.

Акутагава у својим приповеткама из прве развојне фазе не открива на експлицитан начин присуство интертекстова из дела западне књижевности. Иако се ни у приповеци „Каша“, било експлицитно или имплицитно, нигде не помиње прича „Шињел“, слажемо се да Акутагавин главни јунак Гои заиста подсећа на лик чиновника Акакија Акакијевича из Гогољеве приче. Као што ћемо касније показати, на нивоу ликова постоје и друге подударности између „Каше“ и „Шињела“.

У приповеци „Каша“ Акутагава, дакле, поново примењује свој ранији приповедни поступак интертекстуалног преплитања елемената из подтекстова на различитим нивоима. Писац се ослања на постојећи сужејни ток из „Приче о Тошихиту“, истичући основне мотиве *засићења* омиљеним јелом и *разочарања* у некадашње снове. Акутагава из подтекста преузима ликове Гоија и Тошихита, модификујући их у складу са идејом своје приповетке. Такође, на нивоу психолошке карактеризације, главни лик Гоија одговара личности Акакија Акакијевича из Гогољеве приче „Шињел“.

Простор и време

У Акутагавиној приповеци „Каша“ постоје три различите просторне равни, чији се распоред и структура у основи подударају са просторним планом у подтексту. У „Причи о Тошихиту“ простор можемо поделити на три дела: престоницу Кјото у којој службују Гои и Тошихито; простор између Кјота и Цуруге, који садржи сцене са путовања; Тошихитов дом у Цуруги.

Ове три равни, као што смо рекли, јављају се и у Акутагавиној приповеци. Прву раван овде чини сама престоница Кјото и намесникова палата у којој служе Гои и Тошихито. Друга просторна раван највише је презентована описима пејсажа на путу до Цуруге, док трећу чини Тошихитова кућа, која је и одредиште путовања главног јунака. Ове три равни у приповеци једна другу смењују а померање на просторном плану истовремено означава и постепено кретање ка врхунцу фабуле.

Прва раван садржи тек неколико просторних индикација које служе успостављању основног оквира за приказивање догађаја. Ове

малобројне одредбе, као што су улица Санђо и врт Шинсен, указују на престоницу као место дешавања радње. Трећи просторни објекат који се експлицитно помиње у првој равни представља сама палата намесника Мотоцунеа. Иако Акутагавин приповедач не пружа никакве податке о изгледу палате, значај домаћина, бројност и посебност гостију, те богатство трпезе, која не заостаје за царском, детерминишу ово место као веома пространо и раскошно.

Овај уводни део приповетке углавном садржи карактеризацију главног јунака Гоија и опис његовог начина живота. Он је свакодневно изложен понижавајућем подсмеху људи из свог окружења. Простор није ништа друго до место Гоијевог незанимљивог и суморног животарења, па стога није подробније представљен. Као ни простор, време такође није од великог значаја, јер се временски ток у овом делу готово зауставља честим описима Гоијеве личности и непријатних епизода из његовог живота. Ни сам Гои зацело не осећа да време тече јер се његов живот одвија унутар монотоног и непромењеног оквира па хронолошко мерење за њега није нарочито значајно. Ток догађаја хронолошки је могуће пратити тек од тренутка када се у Мотоцунеовој кући приређује већ поменута гозба. „Другог јануара те године у Мотоцунеову палату позвани су такозвани ванредни гости.“⁷

На плану сужејног тока, Акутагава је највише модификовао уводни део из првобитне „Приче о Тошихиту“. Док се у овом сегменту подтекста даје само кратки опис разговора између Гоија и Тошихита за време поменуте гозбе, Акутагава ту веома опширно описује личност и изглед главног јунака. Неки истраживачи, међу којима и Нагано, као и историчар књижевности Сеиџи Јошида, чак сматрају да је овај опис у Акутагавиној приповеци оптерећен сувишним понављањима, несразмерно дужини приповетке.⁸

Друга просторна раван у Акутагавином делу, коју чини опис путовања, уводи се временском елипсом, којом је изостављена сцена из подтекста када Тошихито позива Гоија на пут. У последњем кадру прве равни приказује се Гои који је врло узбуђен Тошихитовим обећањем, док следећи већ посве припада следећој просторној целини тј. самом путовању. „Држећи обе руке у крилу и [...] невино црвенећи [...], зурио је ко зна колико дуго у празну црну чинију и

7 У књизи: *Бели*, превели са јапанског Данијела Васић и Хироши Јамасаки Вукелић, Сомбор, Публикум, 2004, 42.

8 Уп.: Joichi Nagano, *Akutagawa Ryunosuke to koten*, 2004. У писму које упућује Акутагави у септембру 1916. године сличне замјерке износи и Сосеки Нацуме.

тупаво се смешкао. Једнога јутра, четири-пет дана касније два човека ћутке су јахала ка Аватагућију [...].“⁹

У „Причи о Тошихиту“, важнијим топонимима назначен је само правац кретања ка одредишту: обала реке Камо, места Аватагући и Јамашина у области Хигашијама, храм Мии, место Такашима и коначно Цуруга у земљи Ђизен. Простор је овде назначен као географски правац кретања и не садржи конкретне описе било каквих објеката. Ови топоними јављају се без изузетка и у Акутагавиној приповеци, али казивач поврх тога даје и сликовите приказе предела кроз које пролазе. Док у подтексту ништа не указује на годишње доба, Акутагавин приповедач истиче лепоту и суровост зимског пејсажа.

Простор се приказује на реалистичан и објективан начин, углавном из перспективе неутралног приповедача. Иако се њихова перспектива физички подудара, чини се да овај безлични наратор природу перципира интензивније него Гои, који је опседнут својим мислима. Природни објекти који испуњавају простор, као што су глатка површина воде, метафорична плећа планине Хиџи и љубичасти обриси планинског венца, наизглед остају ван домаћаја Гоијевог интересовања. Њега највише брине удаљеност коју треба да савлада, у време када напади пљачкашких банди нису никаква реткост. Поред тога, хладноћа и зимска пустош око њих појачавају осећање нелагодности које га прати откако је иступио из њему познатог света. Овај простор за Гоија представља прелазак из света престонице, у којем се осећа безбедно, ка одредишту Цуруги, која је веома удаљена. Међутим, у том далеком месту он ће утолити своју дугогодишњу глад за омиљеним јелом, и то му даје снагу да настави. Пут од Кјота до далеке Цуруге представља напуштање сигурности и одлазак у неизвесност ради остваривања давнашње жеље.

Такође, премештањем радње из престонице, у приповеци почињу да преовлађују рурални мотиви као што су поља, шуме, дивље животиње и сеоске куће. Опонирањем руралних и градских мотива, на микроплану се истичу супротности између Гоија и Тошихита, које нам наговештавају и предстојећи историјски сукоб два света, аристократског и самурајског, на ширем друштвеном плану.

Премда се у „Причи о Тошихиту“ не јављају описи пејсажа, набрајањем све удаљенијих места којима путници пролазе ипак се постиже тродимензионалност простора и наглашава све јаче осећање стрепње код Гоија. У овој причи простор није статичан и неприметан, већ својом динамиком утиче на душевно стање јунака.

⁹ Бели, 44.

Ток првог дана путовања представљен је у Акутагавној приповеци динамичним ритмом, смењивањем приповедања о догађајима, као што је сусрет са лисицом, и атемпоралних описа, као што су метафорични прикази пејсажа. Међутим, из приповедања је изостављен опис догађаја другог дана путовања. Приповедач помиње само то да су их ујутро дочекале Тошихитове слуге из Цуруге, које су од лисице сазнале за њихов долазак.

Након тога, радња се нагло премешта у трећу просторну равн, тј. Тошихитов дворца у Цуруги. У подтексту је такође описан необично живахан приказ дочека у Тошихитовом дому. У Акутагавиној приповеци „Каша“ од овог тренутка, међутим, простор се сагледава из психолошке перспективе главног јунака. Следећи кадар приказује Гоија, који не успева да заспи у соби коју му додељују. Пратећи ток његових мисли, неутрални приповедач ретроверзијом из Гоијеве перспективе сажето описује онај део путовања који је елипсом претходно изостављен из приповедања. „Једно за другим, кроз главу су му пролазиле различите ствари— како је, раније те вечери док још нису стигли овамо, са Тошихитом и његовим пријатељима пријатељски ћаскао; планина обрасла боровима; поточић; лишће на дрвећу [...]“¹⁰ Овде по први пут сазнајемо нешто о перцепцији простора главног јунака, који је до тада био наизглед незаинтересован за свет око себе.

Гои одмах увиђа да се ово место веома разликује од онога на које је навикао. „Све се ово увелико разликовало од његове службене одаје у Кјоту.“¹¹ Промена места боравка у њему буди нова, опречна осећања. Иако је чезнуо за кашом од јамовог корена, није желео да тај тренутак исувише брзо дође. Затвореност простора и лелујави пламен светиљке у мирној ноћи ту стрепњу још више појачавају. Ово осећање нелагодности достиже врхунац следећег јутра када Гои кроз прозор посматра приказ спремања каше. „По пространом дворишту, на тек побијеним кочићима било је, један до другог, постављено пет–шест котлова, запремине по двадесет акова, а око њих су пословале десетине младих слушкиња у белим постављеним хаљинама. [...] Куд год је сезао поглед, све су биле узете припремама за справљање каше. [...] Стога није ни чудо што се он који је све то видео, када су га послужили кашом од јамовог корена у оној великој посуди, осетио засићеним пре него што је и окусио.“¹² Овај опис догађаја у дворишту мотивисан је заинтере-

¹⁰ *Истио*, 51.

¹¹ *Истио*, 52.

¹² *Истио*, 53.

сованошћу посматрача, тј. самог Гоија који по први пут у приповеци перципира простор са пажњом. Сцена пред његовим очима представљена је као динамичан приказ који ће пресудно утицати на психолошко стање главног јунака.

Сличан приказ спремања каше налазимо и у подтексту. Снажан и динамичан приказ младих људи који у чистој одећи спретним покретима справљају храну за Гоија, у друштвеном контексту збирке *Конђаку моногаши* можемо тумачити као израз све веће снаге и виталности провинцијских господара. Овим се поново наглашавају узајамно опонентни мотиви провинције и престонице, односно самураја и племства које све више губи моћ.

Ликови

Главни ликови Акутагавине приповетке „Каша“ преузети су из „Приче о Тошихиту“. У подтексту се јављају следећа три лика: Тошихито, Гои и Арихито. Остали ликови, као што су Тошихитове слуге у Цуруги, епизодни су и појављују се само у једној сцени. У првобитној „Причи о Тошихиту“ значајна је још и лисица, која се јавља два пута.

Сви ови ликови без изузетка појављују се и у Акутагавиној приповеци „Каша“. Међутим, већина истраживача, међу којима и Сеиџи Јошида, сматрају да је главни лик у подтексту млади самурај Тошихито, док је код Акутагаве то несумњиво Гои. Нагано, међутим, не прихвата ово уобичајено мишљење према коме је аутор „Приче о Тошихиту“ Гоију наменио тек споредну улогу. Анализу ликова започећемо, стога, управо проблемом главног јунака.

Основни разлог због кога истраживачи сматрају да је у подтексту Тошихито главни јунак, јесте чињеница да се његово име јавља већ у самом наслову те приче. Поред тога, приповедање започиње управо представљањем овог самураја: „Беше то давно, живеше један човек по имену заповедник Тошихито. У својој младости он беше у служби код тадашњег царевог намесника Мотоцунеа.“¹³ Дело *Sonpri bintuaki*, чији је аутор дворски великодостојник из 14. века Доин Кинсада, потврђује нам да је Тошихито стварна историјска личност са почетка 10. века, те да по мајци и сам потиче из места близу Цуруге.¹⁴ Нагано сматра да је реч „заповедник“ поред Тошихитовог имена додата касније као израз поштовања које су људи гајили према овој легендарној личности. Међутим, док неки текстови садрже

¹³ *Конђаку моногаши*, НКЗ, том III, 605. Са јапанског превео Д.К.

¹⁴ У књизи: Joichi Nagano, *Ochomoto no haikai (Позадина приповедака из шемајског круга о Хеиан периоду)*, Tokyo, Bensei shuppan, 2004, 9.

фантастичне легенде о његовом војничком јунаштву, званична историја не бележи ни један од тих догађаја.

Нагано истиче да се у неким изворима Тошихито чак представља као тајанствени ратник надљудских способности. Насупрот томе, у „Причи о Тошихиту“ приказује се демистификована, људска страна његове личности. Држање овог самураја самоуверено је и надмоћно. Он одводи Гоија у Цуругу, не само да би му се наругао, већ и да би му показао своју моћ. Тошихитов однос према људима одише иронијом и хумором које околина уважава због његове снаге. Овом ратнику са севера потчињавају се чак и дивље животиње попут лисице, а лик неугледног и слабог Гоија представља његову сушту супротност.

И док је Тошихито у подтексту описан на довољно упечатљив и садржајан начин, Гои је, наизглед, представљен тек површно. „[...] Беше један угледан самурај петог степена што ту службоваше већ много година.“¹⁵ Иако на знатно вишем друштвеном положају него Тошихито, приповедач не помиње чак ни његово пуно име. Поред тога, опседнутост врло простим јелом указује нам на његово сиромаштво. Због разлике у односу према овим двома личностима у подтексту, већина истраживача сматра да је управо Тошихито главни јунак, док је Гоију додељена тек споредна улога у служби што потпунијег истицања примарне личности.

Нагано се, међутим, одлучно противи овом мишљењу према коме је Тошихито главни, а Гои споредни лик.¹⁶ Премда се у првом делу приче одиста пажљиво описује Тошихитова личност, други део бави се искључиво приказивањем Гоијевих доживљаја у новој средини. Примећујемо да се у овом кључном сегменту приче Тошихито и Арихито јављају у секундарним улогама, док наратор пажњу усмерава на оно што се догађа Гоију. По Нагану, приповедач у почетку даје предност Тошихиту само због тога што је он позната личност, док је главни јунак приче нико други него Гои. Поред тога, лик Тошихита у целој причи остаје непромењен, док се Гоијев поглед на свет на крају у потпуности мења, што указује, према Нагану, на његову важност у причи.

У подтексту се први наговештај Гоијевог физичког изгледа и начина живота јавља у сцени када га Тошихито позива да заједно оду до удаљеног купалишта. Гои овај позив прихвата следећим речима: „Е, баш ми је драго! Синоћ од свраба по телу нисам могао да зас-

15 *Конђаку моногашири*, НКЗ, том III, 605. Са јапанског превео Д.К.

16 Уп.: Joichi Nagano, *Ochomono no haikai*, Tokyo, Bensei shuppan, 2004.

пим. Само, ја немам превоз.¹⁷ Из ових речи наслућујемо да се Гои одавно није купао, што значи да је живео у веома нечистим условима, због чега му је и одећа била у лошем стању. Овај приказ чини јасан контраст са каснијом сценом младих девојака које у белој и чистој одећи припремају кашу. Поред Гоијевог личног пропадања, овај контраст одражава већ поменуте противречне друштвене околности: свежину и младост на страни локалних господара на- супрот јасним знацима декаденције племства у престоници. Ипак, владавина самурајског слоја званично почиње тек у 12. веку, што значи да је Гои три века пре тога имао прилику да види разлику између формалне власти аристократије и све веће моћи локалних самураја. Гои добро познаје обичаје и правила понашања у аристократској престоници, али је у новој средини потпуно немоћан.

Његова запуштеност још је боље описана у сцени када они полазе на пут у Цуругу. „[...] На загасито плаве панталоне искрзаних крајева беше обукао одору исте боје, што му беше пала на раменима, а веш није ни носио. [...] Врх носа му се црвенео, док му око ноздрва све беше веома влажно, па је изгледало као да уопште не брише нос.“¹⁸ Већ на основу овог јасног описа Гоијевог изгледа и животних услова у подтексту, можемо закључити да је овај лик у „Причи о Тошихиту“ подједнако добро представљен као и лик младог самураја.

Ако у подтексту и постоје сумње око тога који је лик главни, у Акутагавиној приповеци „Каша“ Гои се већ на самом почетку представља као главни јунак: „У то време међу самурајима који су били у служби цараовог намесника Фуђивара Мотоцунеа беше неки Гои, самурај петог ранга. [...] То је јунак ове приче.“¹⁹ Лик Тошихита се у Акутагавиној приповеци јавља знатно касније, тек након подробног описа живота и личности главног јунака.

Иако се Гои у оба случаја приказује као човек неутледне спољашњости, ипак постоје и неке значајне разлике. У подтексту се не истиче толико његово сиромаштво и безнадежан положај, нити нам приповедач говори о понижавајућем држању околине. Напротив, захваљујући дугогодишњој служби у кући тог великодостојника, Гои стиче врло висок чин на друштвеној лествици и ужива одговарајући углед. Насупрот томе, истоимени главни јунак Акутагавине приповетке налази се у врло незавидном положају јер је суочен са

¹⁷ Конђаку моногашири, НКЗ, том III, 606–607. Са јапанског превео Д.К.

¹⁸ Ишио, 607.

¹⁹ Бели, 37.

бројним недаћама као што су сиромаштво, неугледна спољашњост, малодушност, животни неуспеси и презир окружења.

Карактеризацији Акутагавиног главног јунака посвећен је први део приповетке, до поласка на пут у Цуругу. Приповедач акумулацијом и понављањем бројних појединости на пренаглашен и карикиран начин креира личност достојну сажаљења. Поред експлицитног описа Гоијевог физичког изгледа, у Акутагавиној приповеци се јављају и поједине епизоде из његовог живота у којима до изражаја долазе све слабости његовог карактера. Нарочито је илустративна сцена у којој Гои сусреће групу обесних дечака који злостављају пса луталицу. Он им се обраћа следећим речима: „Поштедите га. И куцу боли кад је тако ударате. Најстарији дечак му на то веома дрско одговара: ”То се тебе не тиче. [...] Шта хоћеш? Ти, црвеноноси!”²⁰ Иако су га ове речи повредиле, он се није наљутио. „Осетио се он јадан и понижен због своје беспотребне упадице. [...] Оних шест–седам дечака кречељило се и плезило иза његових леђа. Наравно, он то није ни приметио. А чак и да јесте, то би малодушном Гоију било свеједно.”²¹

Као што смо већ поменули, писац Масао Куме указао је на подударности у обликовању личности Акутагавиног Гоија и Акакија Акакијевича, главног јунака Гогољеве приче „Шињел“. Ове сличности јасно се уочавају у следећем цитату из „Шињела“: „Млади чиновници су му се подсмевали и терали с њим свакојаке шале [...]. На све то Акакије Акакијевич није одавао гласка, као да око њега никога и нема. [...] Само ако би шала већ сасвим претерала [...], он би изустиио: ‘Оставите ме на миру, зашто ме вређате?’”²² Овај Акакијев вапај подсећа на слабашне речи прекора које Гои понекад упућује својим колегама. „Када би његове колеге претерале са несташлוצима, он би, са таквим смешком на лицу као да не зна да ли да се насмеје или да заплаче, рекао: ‘Не ваља вам то’”²³

Поређењем наведених сегмената из ових двеју приповедака, откривамо да се у психолошкој карактеризацији главног јунака Гоија, на лексичком и семантичком нивоу несумњиво јавља цитат из ове познате Гогољеве приче. При описивању просечних и суморних личности, Акутагава своје схватање апсурдности њихових живота прелама кроз књижевни свет Гогољевог гротескног реализма.

20 Исто, 40–41.

21 Исто.

22 Н. В. Гогољ, *Фантасијичне приповетке*, Београд, Нолит, 1957, 203. Са руског превео Борислав Ковачевић.

23 Бели, 39.

Поред тога, на плану ликова у делу постоји још једна значајна сличност са Гогољевом причом. У „Шињелу“, један млади службеник, који се у почетку такође подсмевао Акакију, ускоро увиђа колико су такви поступци нечовечни. „И нешто чудно је звучало у тим речима, и у гласу којим су изговорене. У том гласу било је нешто тако приклоњено тузи, да је један младић, тек што је ступио у канцеларију, и почео, као и остали, да тера шалу с њим – тај младић престао је то да ради, као да се све пред њим одједном променило. [...] Младић би покрио лице рукама; и много пута у свом животу тек би се стресао, видећи како је у човеку много нечовечности. [...]“²⁴

У Акутагавиној приповеци јавља се сличан лик младог самураја који одустаје од понижавања Гоија јер у таквим поступцима примећује оне најгоре стране човекове природе. Следећи сегмент приповетке „Каша“ веома подсећа на претходне речи из „Шињела“: „Наравно, у почетку је и он, као и остали [...] презирао Гоија црвеног носа. Међутим, пошто је једном приликом чуо речи *‘Не ваља вам шио’*, никако није могао да одагна тај глас из главе. Од тада је гледао Гоија сасвим другим очима. [...] Кад год би размишљао о Гоију, тај самурај без чина би помислио како читав свет одједном испољава своју природну подлост.“²⁵

Чини се, дакле, да Акутагава лик младића из „Шињела“ транспонује у своју приповетку готово у непромењеном облику. Док се, међутим, у причи „Шињел“ млади чиновник некако уклапа у своју средину, чини се да личност младог самураја код Акутагаве помало одудара од свог окружења. Не бисмо, наиме, очекивали да ће један самурај, у времену кад су се суровост људи и опасност живљења просто подразумевале, своје виђење света изразити речју као што је „подлост“. Такав поглед на свет више одговара помало отуђеној и разочараној личности модерног човека па стога, вероватно, не би био погрешан закључак да млади самурај представља прикривеног носиоца пишчеве тачке гледишта. Као и у Гогољевој причи, овај лик код Акутагаве јавља се у само једној сцени, али својим кратким појављивањем наговештава пишчеву идеалистичку тачку гледишта. Иако се Акутагава много мање него Гогољ бавио друштвеним темама, у приповеци „Каша“ снажно одјекује реалистичка слика баналне и тужне стварности какву нам даје и Гогољево дело.

Као што смо рекли, Акутагавин казивач већ на почетку приповедања представља Гоија као јунака приповетке. Овом инверзијом односа према ликовима, Акутагава знатно умањује значај Тошихи-

24 Н. В. Гогољ, *Фантастичне приповејке*, Београд, Нолит, 1957, 203.

25 Бели, 39–40.

та. Лик овог самураја, који је у подтексту приказан на жив и упечатљив начин, код Акутагаве је готово деградиран на ниво грубе и неуглађене провинцијалне личности. Догађај са лисицом–гласником у Акутагавиној приповеци није посебно важан управо стога што се њиме у подтексту истичу Тошихитова снага и способност. Овакав однос према Тошихиту помало је изненађујући, ако нам је познато да су Акутагаву у збирци *Конђаку моногаџиари* привлачили управо описи виталних и неспутаних људи древних времена. Уместо да се, стога, окрене личности Тошихита, који отелотворује динамични свет *Конђаку моногаџиари*, Акутагава одабира лик сиротог и оронулог Гоија. Међутим, у време писања приповетке „Каша“ Акутагава тек наслуђује какве изражајне могућности нуди ова стара збирка. Пишчева осећајност још увек је заоденута у плашт интелектуализма и рационалности, и он се радије окреће помало алегориским тумачењима вечитих људских тема.

На крају приповетке „Каша“, Гои коначно реализује задатак који му је писац поверио, откривајући једну велику противречност у човековој природи. Као што показује преглед сижејног тока „Приче о Тошихиту“, главна радња подтекста углавном завршава сценом у којој се по други пут појављује лисица. Казивач нам ту ништа не говори о Гоијевом психичком стању у тренутку када његова вишегодишња жеља за кашом ишчезава. Акутагава, који се у првој развојној фази радо бавио психолошким процесима код својих јунака, користи ову празнину у подтексту да прикаже Гоијеву унутрашњу трансформацију. Понуђен огромном количином каше, Гои се заситио и пре него што је почео да једе. Осећао се веома непријатно, не знајући како да се учтиво одупре наваљивању својих домаћина. У том тренутку, крај куће преко пута појављује се она иста лисица и сви присутни пажњу усмеравају у том правцу. Домаћин тада чак и њу великодушно угошћава кашом.

Међутим, ова сцена у Акутагавиној приповеци има далеко већи значај. Док сви гледају у правцу лисице, Гои размишља о ономе што се догодило. „Нетремице посматрајући лисицу како једе, Гои се сетно присети какав је он био пре него што је стигао овамо. Био је то човек кога су исмевали многи самураји. [...] Био је то јадан и усамљен човек у избледелој одори и панталонама, који је тумарао главном престоничком улицом Сузаку [...]. Али, истовремено, био је то срећан човек, који је у себи чувао само једну жарку жељу, да се до миле воље најједе каше од јамовог корена. – Одахнуо је кад више

није морао да једе кашу и осетио је како му се зној са лица постепено суши, почев од врха носа.²⁶

Није тек поглед на обиље каше у њему угасио жељу према њој. Сумња се појавила још претходне вечери док је размишљао о томе колико је близу циља. Гои се презаситио кашом већ у тренутку кад је видео поменути приказ припремања у дворишту Тошихитове куће. Сада, након свега, његова једина жеља уступила је место неизмерном разочарању. Он се присећа свог дотадашњег живота и читалац у њему открива људско биће које је итекако било свесно увредљивог држања околине. Једино што га је сачувало од очајања и усамљености била је та његова скривена жеља, која му је уливала наду у будућност. Након њеног задовољења, у њему је остала само празнина.

Проблем тачке гледишта

Као и остале приче из *Конђаку моногаџари* са којима смо се већ сусрели, „Прича о Тошихиту“ исприповедана је из перспективе само једног, екстерног казивача. Међутим, он се служи само својом просторном и психолошком тачком гледишта, приказујући на реалистичан начин једино оне аспекте догађаја које је лично применио.

У Акутагавиној приповеци „Каша“, аукторијални приповедач²⁷ већ на почетку истиче своју велику временску удаљеност од времена о коме приповеда. Приповетка почиње следећим речима: „Догодило се то крајем Гангјо, или почетком Нинна ере. За ову причу није од посебне важности када се то тачно одиграло. Једино што читаоци треба да знају је то да је радња смештена у давни Хеиан период.“²⁸ Као и у својој првој познатијој приповеци „Рашомон“, приповедач се осавремењеном лексиком позиционира далеко ван света књижевног дела. Међутим, иако је временски ближи читаоцима него ликовима из приповетке, казивач, ослањајући се на читаоцу још увек непознате изворе, преузима улогу тумача и посредника између времена у коме живи читалац и древног света.

Међутим, у наставку поново наилазимо на речи „старе хронике“ које се у неколицини Акутагавиних приповедака јављају као интертекстуални оперант којим нас писац упућује на контекст из којег одређени интертекст потиче. У приповеци „Каша“ подтекст из *Конђаку моногаџари* оживљава се следећим речима: „Радом бих

²⁶ Бели, 55–56.

²⁷ Термин по Фрацу Штанцлу.

²⁸ Исто, 37.

вам навео његово пуно име и презиме [...], али оно није поменуто у старим хроникама.²⁹

Казивач се затим обраћа читаоцима и поетику старих писаца тумачи на следећи начин: „Очигледно писци тих старих хроника нису много марили за обичне људе и догађаје. У том погледу, они се прилично разликују од писаца јапанског натурализма.“³⁰ Наравно, поређење тих старих хроничара са модерним натуралистичким правцем у Јапану могуће је једино из перспективе некога ко живи у двадесетом веку. Из овог става о натуралистима провејава тачка гледишта самог Акутагаве, јер знамо да су се коментари о натуралистичкој књижевности појављивали и раније у његовим делима.

Претходно смо већ навести да је млади самурај, који сажаљева Гоија, вероватно носилац тачке гледишта самог писца, који се тако готово појављује као један од ликова у делу. Познато је да је судбина слабих и нејаких у егоистичном људском друштву једна од важнијих тема у Акутагавином стваралаштву. Како у раду „Рјуносукe Акутагава и проблем слабих“³¹ истиче Цунехико Мацумото, занимање за одбачене и незаштићене чланове друштва Акутагава показује већ у путопису „Нико“ („Nikko“), једном од својих најранијих радова из 1911. године.

У близини манастира Ћузенђи недалеко од града Никoа, главни јунак наилази на низ колиба поред реке у којима живе сиромашни људи. Изрази њихових лица и услови живота у њему изазивају дубоко саосећање. Акутагава о томе пише овако: „Видевши прљава лица те деце и слепу старицу, сетио сам се речи Питера Кропоткина: *Младићи, на стварности гледајте са шоолином*. [...] Баш тако. Наша је дужност да будемо саосећајни. [...] Морамо потпуно да хуманизујемо свој став и да тако посматрамо живот.“³² У овом кратком делу Акутагаву својим хуманизмом надахњују речи Петра Алексејевича Кропоткина (1842–1921), руског револуционара и анархисте који је узајамну помоћ сматрао основним еволутивним принципом људске заједнице.

Поред овог временски удаљеног ауторијалног приповедача, са многим обележјима самог писца, који догађаје тумачи из модерне перспективе, у приповеци „Каша“ јавља се и приповедачка инстанца која дешавања прати из непосредне близине. Током путовања у

29 *Исто*.

30 *Исто*.

31 Уп.: Tsunehiko Matsumoto, „Akutagawa Ryunosuke to jakusha no mondai“, u: *Akutagawa Ryunosuke wo yomu*, 2002.

32 *APЗ*, том XII, 80. Са јапанског превео Д.К.

Цуругу, приповедач описује природу не према „старим хроникама“, већ на темељу непосредног посматрања.

Гоијеви доживљаји у Цуруги, описани у трећем делу приповеке, углавном су представљени из перспективе главног јунака. Приповедачев став је сада много неутралнији, а коментари нису више тако учестали јер читалац догађаје прати из угла посматрања главног јунака. Гои, чини се, тек сада постаје *главни јунак* јер није више само објекат приповедачевог посматрања, већ и сам активно доживљава догађаје око себе.

Тема приповешке „Каша од јамовоџ корена“

Слично Зенђију у Акутагавиној познатој приповеци „Нос“, Гои такође тежи ка остварењу своје највеће животне жеље: да се насити омиљеног јела. Достицање тог циља, међутим, није га учинило срећним. Напротив, дугогодишњу жудњу смењује разочарање и осећање празнине. Могло би се рећи да се у приповеци „Каша“ Акутагава и даље бави разоткривањем варљиве природе човекових идеала, који су вредни само док се не остваре. Као што нам показује ова приповетка, Акутагава према немоћнима исказује искрено саосећање, док истовремено иронијом указује на погрешност њихових надања да ће им остварење малих снова донети срећу. У Гоију из „Приче о Тошихиту“ Акутагава види безначајну личност малог службеника, попут Акакија Акакијевича из приче „Шињел“. Писац не истиче Гоијеву класну припадност аристократском слоју, већ он постаје универзалним примером деградације човека. Сигурно је, дакле, да Акутагава не говори само о онима заиста најугроженијима у друштву, већ и сам појам људске среће приказује као лажно осећање које се заснива на сопственом незнању.

У приповеци „Каша од јамовоџ корена“ идентификовали смо две врсте интертекста: „Причу о Тошихиту“ из *Конђаку моноџаттари*, као експлицитни, и Гогољеву причу „Шињел“ као имплицитни интертекст. На нивоу сижејног тока и ликова, Акутагава „Причу о Тошихиту“ у своју приповетку укључује у целости, без већих измена. Инверзијом ликова, Тошихито као средишња фигура у подтексту код Акутагаве постаје споредна личност у мотивацијској функцији покретања радње и истицања особина главног јунака. Лик Гоија писац преузима без већих модификација, али додатно продубљује његову психолошку карактеризацију. Уместо сиромашног, али донекле цењеног Гоија из „Приче о Тошихиту“, Акутагава обликује лик остарелог и пропалог човека кога на кога више нико не обраћа пажњу. Једина његова жеља јесте то да се најједе каше од

корена биљке јам. При обликовању оронуте и неугледне личности Акутагава се окреће свету Гогољеве књижевности и лику Акакија Акакијевича из приче „Шињел“. Тиме се приповетка „Каша“ уписује у шири књижевни контекст, постајући део корпуса књижевних дела која, између осталог, говоре и о пропадању човека и лажном сјају његових жеља.

Као што смо малочас поменули, подтекст из приповетке „Прича о Тошихиту“ из *Конђаку моногаши* Акутагава преузима готово у целости. Управо је ово главни разлог критике коју Акутагави упућује Ђоићи Нагано, пре свега као предани проучавалац старе јапанске књижевности и као њен велики поштовалац. По Нагану, за разлику од неких других Акутагавиних приповедака истог тематског круга, писац се овде сувише ослонио на подтекст, не одмакавши довољно далеко у сопственој трансформацији преузетих елемената. Иако не сматрамо овакво гледиште у потпуности исправним, не можемо га посве ни одбацити, будући да указује на један важан проблем Акутагавиног приповедног поступка у првој развојној фази. Реч је, наравно, о природи односа подтекста, који најчешће потиче из неке од познатијих збирки приповедака древне књижевности, и самог књижевног текста Акутагавине приповетке.

Мада смо се још на почетку определили да тај однос разматрамо у оквирима теорије интертекстуалности, чини се да код Акутагаве постоје нека одступања од онога што интертекстуално схватање међутекстовних релација обично подразумева. По Гвоздену Ерору, *интертекстом* можемо да назовемо следеће врсте текстова: (а) сваки текст сагледан у односу на друге текстове, (б) све оне текстове с којима се повезује поједини текст, (ц) све ове текстове у целини.³³ Јасно је, према томе, да Акутагавине приповетке можемо посматрати као врсту инертекста, јер у њима откривамо несумњиво присуство постојећих књижевних дела. До поменутог одступања долази у ономе што Ерор назива „комуникацијском оси“, а то је, према његовим речима, оса која повезује аутора, текст и читаоца. Чини нам се, наиме, да Акутагава није довољно узимао у обзир читалачку активност и компетенцију самих реципијената своје књижевности. Другим речима, разумевање својих приповедака Акутагава, рекло би се, није условљавао читаочевим претходним познавањем и разумевањем подтекста. Мада нас често експлицитно упозорава на присуство неког старијег текста као подтекста у својој приповеци, тешко се може рећи да писац у том односу

33 Гвозден Ерор, *Генетички видови интер(ли)терарности*, Београд, Откровење/Народна књига, 2002, 235.

скрива кључ правилног тумачења дела. Морамо напоменути да то и не би било могуће јер збирка *Конђаку моногаџиари* у Акутагавино време обичним читаоцима готово да и није била позната. Управо је овај писац међу првима приметио и посредством својих приповедака читалачкој публици представио необични и узбудљиви свет тог древног дела.

Како нам обим овог рада не дозвољава подробније разматрање књижевног света збирке *Конђаку моногаџиари*, довољно је напоменути да мисаони слој у овом древном делу није нарочито развијен. Јунаке не покрећу мисаоност нити неки животни идеали, већ они делују нагонски, у складу са својим жељама, те својом грубом и једноставном природом. Управо зато снага и вредност овог дела не лежи у стилској лепоти нити у богатству песничким сликама, као што је то случај код неких других дела старе јапанске књижевности. Као што је приметио и сам Акутагава, вредност дела *Конђаку моногаџиари* откривамо пре свега у непосредним и упечатљивим описима оновремених људи, често припростих и дивљих, али виталних и спремних да се суоче и са добрим и са лошим странама живота. Управо овакве животне снаге и оптимизма понестало је самом Акутагави, као градском интелектуалцу модерног доба.

Пишчево нескривено поштовање према делу *Конђаку моногаџиари* навело нас је да уведемо појам *интертекстуалности* у наше разматрање Акутагавине књижевности. Критике на рачун Акутагавине оригиналности какве упућује Нагано, као и раније занемаривање значаја јапанске литерарне традиције у његовом опусу, указују нам на то да истраживачи често нису били свесни да Акутагава у својим приповеткама управо својом оригиналношћу и језиком модерног писца оживљава заборављену поетику једног древног дела. Он није тек адаптирао старе приче или их просто искористио, као што сматра Нагано. Акутагава у древном човеку препознаје модерног, оживљава га и подарује важне људске особине које му у првобитној причи недостају: морал, способност логичког размишљања и људско достојанство. На овај начин давни свет, реинтерпретиран и одевен у модерније рухо, наставља да живи у новом књижевном контексту.

Даљим развијањем оваквог приступа могло бисмо превазићи приговор да приповетке попут „Каше“ представљају само модерније препричану верзију првобитне приче. Не поричемо да успех „Каше“ и неких других приповедака Акутагава делимично дугује необичној и свежој грађи преузетој из *Конђаку моногаџиари*. Међутим, црпећи снагу и виталност овог древног дела, Акутагава му

удухњује нови живот и открива нове аспекте заборављеног света, што представља суштину интертекстуалних односа у приповеткама из прве развојне фазе овог писца. Иако Акутагавине појединачне приповетке можемо тумачити унутар њихових граница, само ће нам њихово сагледавање у односу на стару јапанску књижевност омогућити свеобухватније разумевање поетике овог писца. Један од будућих задатака у проучавању Акутагавиних дела свакако лежи и у потпунијем расветљавању сложених међутекстовних релација које се у њима крију.

Литература

1. *Akutagawa Ryunosuke zenshu (Sabrana dela Rjunosukea Akutagave)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1977.
2. Н.В. Гогољ, *Фантасијичне приповетке*, Београд, Нолит, 1957.
3. *Konjaku monogatari, Nihon koten bungaku zenshu (Sabrana dela japanske klasične književnosti)*, Tokyo, Shogakukan, 1992.
4. Рјуносуке Акутагава, *Бели*, превели са јапанског Данијела Васић и Хироши Јамасаки Вукелић, Сомбор, Публикум, 2004.
5. Joichi Nagano, *Ochomono no haikai (Позадина приповедака из шематског круга о Хеиан периода)*, Tokyo, Bensei shuppan, 2004.
6. Joichi Nagano, *Akutagawa Ryunosuke to koten (Рјуносуке Акутагава и класична књижевност)*, Tokyo, Bensei shuppan, 2004.
7. Seiichi Yoshida, *Akutagawa Ryunosuke*, Tokyo, Shinchosha, 1958.
8. *Akutagawa Ryunosuke wo yomu (Чињати Рјуносукеа Акутагаву)*, приредио Yasumasa Sato, Tokyo, Kasama shoin, 2002.
9. Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
10. Гвозден Ерор, *Генетички видови интер(литерарности)*, Београд, Откровење/Народна књига, 2002.

Dalibor Kličković

INTERTEXTUALITY IN THE SHORT STORY “YAM GRUEL” BY RYUNOSUKE AKUTAGAWA

Summary

During his first development phase, Ryunosuke Akutagawa, one of the most prominent modern writers in Japan, creates the whole array of the short stories, based on the existent literary texts from the ancient Japanese literature. In creating these works, Akutagawa predominantly uses the intertextual narrative technique. The short story “Yam gruel”, based on the ancient anthology of *Konjaku monogatari* (12th cent.), represents one of the most well-known examples of the Akutagawa’s narrative method. Attracted by the description of the crude and unrestrained human nature as depicted in the *Konjaku monogatari*, Akutagawa retells the original story, developing psychological characterization and also giving a modern intellectual interpretation of their acts. Besides, some heroes of “Yam gruel” resembles the characters of Gogol’s „Overcoat“. We had to mention some comments by Joichi Nagano, who as a prominent Japanese scholar, very familiar with the ancient Japanese literature, criticised Akutagawa’s usage of the existent text as the lack of the originality. Having accepted the intertextual view on the nature of the literary text, we have tried to show that there is more to the Akutagawa’s intertextuality than a mere adaptation and repetition of the existent story. In our opinion, the stories like “Yam gruel” should be thought of as the result of Akutagawa’s modern interpretation and original reception of the ancient poetics as seen in *Konjaku monogatari*.



Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

РЕСАВСКИ ПРАВОПИС У ПОВЕЉАМА КНЕЗА ЛАЗАРА И ПАТРИЈАРХА СПИРИДОНА¹

У раду су истражене основне граfiјско-правописне одлике повеља кнеза Лазара и патријарха Спиридона из последње четвртине XIV века. Анализа је потврдила досадашња сазнања о коегзистенцији рашких и ресавских правописних норми у повељама из овог периода. Према типу правописа повеље кнеза Лазара и патријарха Спиридона подељене су на две групе – на оне у којима преовлађују одлике рашког правописа и на оне које су писане са мање или више елемената ресавског правописа. У првој групи налазимо обе Лазареве повеље Дубровнику, повељу светогорском манастиру Великој Лаври Св. Атанасија и повељу светогорском манастиру Св. Пантелејмона којом прилаже цркву у Хвосну. У овим повељама нормализоване су основне одлике рашког правописа. Једини изузетак представља ненормализовано обележавање гласовне секвенце [је]. Међу повељама из друге групе највише елемената ресавског правописа налази се у Лазаревој повељи властелину Црепу, што је и очекивано с обзиром на претпостављену хронологију настанка ове повеље (крај XIV века). Висок степен присуства особина ресавског правописа налази се и у повељама патријарха Спиридона и монаха Доротеја. Мешање рашких и ресавских норми одликује Лазареву повељу манастиру Св. Пантелејмона о прилогу челника Мусе и његове породице. Најмање особина ресавског правописа налази се у Лазаревим повељама манастиру Хиландару и властелину Обраду Драгосаљићу.

Кључне речи: кнез Лазар, патријарх Спиридон, ресавски правопис, српске средњовековне повеље, последња четвртина XIV века

1. Уводне напомене

У науци је дуго владало мишљење да је појава ресавског правописа у српској писмености везана за личност Константина Филозофа и његов правописни трактат *Сказаније о писменех*. Сматрало се да је Константин Филозоф прилагодио правописну реформу бугарског

¹ Овај рад представља део магистарског рада *Језик у повељама кнеза Лазара* који је одбрањен 2006. године на Филолошком факултету у Београду пред комисијом: проф. др Божо Ђорић (ментор), проф. др Гордана Јовановић, проф. др Љиљана Суботић, проф. др Бранкица Чигоја.

патријарха Јефтимија тадашњем српском правопису уз стално угледање на грчку граматику (уп. Недељковић 1965: 468, 1971: 243).

Крајем прве половине XX века бугарски слависта Ј. Трифонов у својим радовима (Трифонов 1940, 1943) показао је да Константин Филозоф није познавао правописну реформу бугарског патријарха Јефтимија, те да се Константинов правопис не може поистоветити са ресавским.

Након радова Ј. Трифопова, савремена српска наука стоји на становишту да је ресавски правопис настао “као резултат дугог процеса правописне еволуције српских текстова, процеса који је у многоструком био аналоган са процесом бугарске правописне реформе патријарха Јефтимија” (Недељковић 1965: 475).

Имајући у виду чињеницу да се почетак процеса еволуције ка новом типу правописа може пратити у српским текстовима од последње четвртине XIV века, нема потребе посебно наглашавати колики значај за ово питање има испитивање повеља кнеза Лазара и патријарха Спиридона.

У раду је детаљно истражено присуство оних графичко-правописних црта које су у досадашњој литератури о овом питању означене као ресавске (уп. Мошин 1965: 472–473, Грицкат 1978: 117, Јерковић 1980: 27–28). То су пре свега: употреба графеме <ѡ>, употреба графеме <ѣ> на етимолошком месту, употреба графеме <ѣ> у функцији обележавања фонеме /и/ у позицији испред /ј/ (тзв. редукковано и), обележавање гласовне секвенце [ја] у поствокалском положају помоћу графеме <ѡ>, обележавање гласовне секвенце [је] помоћу графеме <ѣ> или <ѣ>, фреквенција употребе акцената и спирита, употреба новије интерпункције са тачком и запетом, и употреба грчких слова².

Истраживањем је обухваћено осам повеља кнеза Лазара и две повеље патријарха Спиридона из последње четвртине XIV века, као и једна повеља монаха Доротеја из истог периода.

Повеље наводимо према хронологији настанка: ЛМХ – Повеља кнеза Лазара манастиру Хиландару (1. септембар 1379 – 31. август 1380. год.); СМХ – Повеља патријарха Спиридона којом потврђује повељу кнеза Лазара манастиру Хиландару (1. септембар 1379 – 31. август 1380. год.); ЛМП_а – Повеља кнеза Лазара руском манастиру Св. Пантелејмона на Св. Гори којем прилаже Цркву Св. Спаса у Хвосну (1. септембар 1380 – 31. август 1381. год.); ЛМП₂ – Повеља

2 У складу са интернационалним начином означавања фонолошке вредности обележавамо косим заградама / /, графематске вредности изломљеним заградама < >, а фонетске вредности угластим заградама [].

кнеза Лазара руском манастиру Св. Пантелејмона на Св. Гори којом потврђује прилог челника Мусе и његове породице (1. септембар 1380 – 31. август 1381. год.); ЛВЛ2 – Повеља кнеза Лазара манастиру Великој Лаври Св. Атанасија на Светој Гори којом потврђује годишњу помоћ у сребру из Новог Брда (8. август 1381. год.); ДМД – Повеља монаха Доротеја манастиру Дренчи (2. март 1382. год.); ЛД – Повеља кнеза Лазара Дубровнику којом потврђује повластице цара Стефана Душана (9. јануар 1387. год.); ЛОД – Повеља кнеза Лазара властелину Обраду Драгосаљићу којом потврђује његове прилоге Цркви Св. Ваведења у селу Кукањ (јануар 1388); СОД – Повеља патријарха Спиридона којом потврђује прилоге Обрада Декиндића (Драгосаљића) Цркви Св. Ваведења у селу Кукањ (19. јануар 1388. год.); ПЛД – Писмо кнеза Лазара Дубровнику којим тражи исплату дохотка јерусалимском митрополиту Михаилу (31. август 1388); ЛВЦ – Повеља кнеза Лазара о судском спору властелина Црепа (крај XIV века).

Повеља кнеза Лазара манастиру Великој Лаври Св. Атанасија на Светој Гори (1. септембар 1375 – 31. август 1376. год.) није проучавана будући да је текст повеље веома оштећен, а на неким местима и трајно изгубљен, те стога и није било могуће дати поуздану слику о њеним граfiјско-правописним одликама.

Приликом истраживања служили смо се фототипским снимцима повеља објављеним у монографији академика А. Младеновића (2003). Од изузетне користи била су нам, наравно, и издања повеља у оригиналној граfiји, а нарочито транслитерисани и транскрибовани текстови повеља.

О употреби акцената и интерпункције у повељама из нашег корпуса (осим ЛМПа и ДМД) писала је О. Недељковић (1971). Њена разматрања овде су проверена и потврђена, а у малом броју случајева и допуњена. Поред ове две правописне црте, у раду О. Недељковић уз поједине повеље помињу се и друге ресавске одлике, али само успутно, као констатација, најчешће без навођења примера, што је овде, разуме се, узето у обзир. Материјал ЛМПа и ДМД овде је у целини први пут анализиран.

Пишући о језику у повељама кнеза Лазара Дубровнику академик А. Младеновић (1980) анализирао је и граfiјско-правописне црте ових повеља, чиме смо се користили и у овом раду.

2. Преглед правописних одлика појединачних повеља

2.1. Повелѣ ѿисане рашким ѿравойисом

Анализа је показала да у ПЛД, ЛВЛ2, ЛМП2 и ЛД преовлађују одлике рашког правописа. У овим повељама не употребљавају се графеме <ѣ> и <ѡ>, гласовна секвенца [ja] обележава се помоћу графеме <ѧ>, фонема /и/ у позицији испред /ј/ обележава се помоћу графеме <и>, чешће се употребљава тачка на средини реда, док се запета уопште не употребљава. Будући да у наведеним категоријама нема колебања посебни примери се не наводе.

Колебање правописних решења у повећама писаним рашким правописом запажа се једино приликом обележавања гласовне секвенце [je]. У ЛД број примера са графемом <ѣ> знатно претеже над бројем примера са <е> и <ѐ> (однос 30 : 1 : 3). Наводе се сви примери са графемама <е> и <ѐ>: сѢДИЕ 15, ЕГО 2, ЕСТЬ 28 и СИЕМЪ 43. У ЛВЛ2 број примера са графемом <ѣ> незнатно је мањи од броја примера са графемама <е> и <ѐ> (однос 7 : 2 : 9). Наводе се сви примери: ІЕЖЕ 3, ІЕСТ 19, к[РАС]ІЕТ СЕ 4, ШКОПЛАІЕТ 5, ПОДШЖИЕМЪ 7, ПОДШНАВИЕМЪ 8, БѢДШЦІЕ 5; ЕЛИКА 10, ЕДИНОИ 19; ЕЗИЦИ 2, ЕЗИКЪ 3, ВЪСПРИЕТИЮ 5, СВЕТІЕ 10, ВСАКОЕ 11, ИСТИННЕ 14, ЦАРСКІЕ 14, ВСЕНЕПОЗ[ОЧН]ІЕ 16, НЕКОЕ 17. У ЛМП2 срећу се у овој функцији графеме <ѣ> и <ѐ>, с тим да графема <ѐ> претеже (однос 11 : 7). Наводе се сви примери: е 23, 24, ЕГО 2, 22, 25, ЕЖЕ 2, ЕЛИКО 8, ЕГОЖЕ 18, СВОЕГО 3, СВОЕ 6, ХОТЕНИЕ 8; ІЕ 16, ІЕСТ 8, 25, МОЕГО 1, СПРОШЕНИЕМЪ 8, СИЕМЪ 19. У кратком тексту ПЛД налазе се три примера са графемом <ѣ>, два примера са графемом <е> и један пример са графемом <ѐ>: ДАІЕТЕ 7, ПОЗДРАВЛЕНИЕ 2, МОЈЕ 4; БОСОСАЛИМСКОИ 2, БОСОСАЛИМСКИ 5/6; ЕДЕ 8.

Колебање рашких и ресавских норми приликом обележавања гласовне секвенце [je], затим “несистематско и неорганизовано” писање акцената и спирита у ЛД (Младеновић 1980: 62), као и писање графеме <θ> у једном примеру у ЛМП2 (Јθона 9) не представља довољан разлог да се правопис ових повеља означи као мешовити, рашко-ресавски.

2.2. Повелѣ са одликама ресавског правописа

2.2.1. Правопоис ЛМХ и ЛОД

Најмањи степен присуства одлика ресавског правописа налазимо у ЛМХ и ЛОД. Правописне одлике ових повеља представићемо заједно и због чињенице да их је, према речима А. Младеновића (2003: 12), писао исти писар.

Ѡѣти 44/45, воѡдоуѣиѣ 7, Прѣсвѣтиѣ 12, Хиландарскіѣ 12,
 братіѣ 17, въспомѣноутиѣ 17, даіѣ 18, тепьчиѣ 25, Шиконіѣ 27,
 Прѣсвѣтиѣ 29, Хиландарскіѣ 29, братіѣ 31, хиландарскіѣ 31, даіѣ
 31, Сїѣ 31, моѣ 31, малоѣ 31/32, приношениѣ 32, просвѣщениѣ
 34, Прѣсвѣтиѣ 34, Хиландарскіѣ 35, Ѡпокоѣниѣ 35, земельноѣ 40,
 сиѣ 43, приношениѣ 43, проклетіѣ 47; изнад <ю> – юже 5, юже 5,
 чають 41, тобою 3, събитію 3, багденицею 4, царскою 4, кровію
 5, владычьию 5, истекшею 5, въсприѣтию 7, подоунавию 9,
 господствию 10, мною 14, въспомѣнстию 15, любвию 15 црквию
 25, свою 33, Тьчию 41, мною 45, Аѣію 48; изнад вокалских гра-
 фема – мѣсльнимъ 1, ѣзици 3, ѣже 4, цркви 4, ѡбитѣли 11,
 сицѣ 18, ѡбитѣли 21, Гривѣ 27, ѡбитѣли 29, мѣ 29, Неѡфита 30,
 ѡнгѣ 31, бащѣнъ 33/34, ѣ 41, въроучише 42, бихѣ 42, принесохъ
 42/43, ѡнѣ 43, Богоматѣ 46, ѣндиктиѡнъ 51.

Нешто је мање примера у ЛОД: изнад <ѧ> – ѧкоже 4, въсприѣтиѧ 6/7, основаниѧ 11/12; изнад <ѥ> – ѥгоже 3, ѥже 3, ѥзиыъ 4, ѥгоже 27, въсприѣтиѧ 6/7, Чаѥтино 17, моѥмѡ 22, неѡѥмлемо 23, събитиѥ 3, воудѡущеѥ 6, Въведениѥ 12, Прѣнепорочниѥ 13, Нашеѥ 13, заселиѥ 16/17, 17, Прѣчистиѥ 31; изнад <ю> – юже 5, юже 11, юже 22, съблюдением 6, тобою 3, вагрюницею 4, царскою 4, кр'вию 4, Владычицею 5, стврждению 13, сию 21, свою 21x2, 23/24, вишеписаннѡю 21, Драгосаликию 22, волю 24, прикию 26, кою 26, всакою 27, свободою 27, молію 27, Сръпскою 28, землею 28, мною 30, нїюдою 32; изнад вокалских графема – ѡзариѡше 1, и 3, ѡдѣѡваше се 4, Стефанѡ 9, Лазарѡ 9, Коуканѡ 11, 16, ми 12, мови 14, списанными 23, ѡдатѡ 24. нїюдою 32.

Поред спирита у обе се појављује употребљавају и акценатски знаци – оксија, варија и периспомени. Примери из ЛМХ: двострука варија (*кендема*) – жи^нѣи 7, чѣсти^нѣиши 10, ино^кѣ 13, мнѣ 15, стѣ 19, 32, ѿнѣи 19, 32, сѣи 32, здѣ 33, тѣс 36, съг^рѣшени 39, ѿнѣ 43 и здѣ 50; оксија – мѣсли 1, ѣгоже 3, ѣже 4, мѣ 11, ѿбитѣли 11, свѣтѣи 12, ѿиже 12, ѿбитѣли 29, ѣма 34, полѣзѣа 39, ѣнимъ 41, сѣхъ 41, сѣмъ 42, више 45, ѣюдою 48; периспомени – свѣтомѣ 1, быти 8, раждигаемѣ 16, крѣтѣшѣ 24, мегами 25, тогѣ 26, гравыцѣ 26 и ино^кѣ 37. Примери из ЛОД: двострука варија (*кендема*) – рѣвѣрьѣ 5, великий 9, кра^лѣ 20, тѣс 22, чтѣ 29 и животворѣщаго 30/31; оксија – Мѣсльнымъ 1, мѣсли 1, съблѣдениемъ 6, чѣсти 7, съзи^гѣи 10, зѣвомомъ 10, сѣло 16, Сѣм 22.

У обе повеље забележена је употреба новије интерпункције са тачком на дну реда и запетом. У ЛМХ се налази само један пример

са тачком написаном на старији начин на средини реда (тепѣчнѣ· 25), а у ЛОД два примера: **Светиѣ·** 12, **Христа·** 32.

Употреба грчких слова потврђена је само у ЛМХ: **Κνς** 10, 17, 30x2, према грч. κύριος (Фасмер 1944: 87), али и **newфита** 30, грч. Νεόφυτος (Јовићевић 1992: 184) са графемом <и> уместо очекиване *ижице* <v>; **Πθωна** 12, према грч. ατος (RJA I 121).

2.2.2. Правопис ЛМПа

У односу на ЛМХ и ЛОД степен присуства особина ресавског правописа нешто је већи у ЛМПа. Ово се посебно односи на употребу графеме <ѣ>, графеме <є> у функцији обележавања гласовне секвенце [je] и на употребу грчких слова.

Графемом <ѣ> обележава се изговорни полугласник у предлозима **вѣ** (4, 5) и **сѣ** (5, 14) и у префиксу **вѣ-** (**вѣжделѣхѣ** 8) у духу ресавског правописа. Ипак, примери са <ѣ> у овим позицијима знатно су чешћи (**вѣ** 1, 6, 7, 8, 10, 24, 26, 27, **сѣ** 11, 13x2, 25, **вѣсприѣмѣше** 2, **вѣдваѣют се** 5, **вѣмѣсто** 26). Специфичност ове повеље представља релативно висока фреквенција употребе графеме <ѣ> у финалној позицији (око 23% од укупног броја примера): **заповѣдѣхѣ** 1, **Божѣствѣнимѣ** 4, **Христѣмѣ** 5, **вѣжделѣхѣ** 8, **Срѣблѣмѣ** 8, **поспѣшениѣмѣ** 9, **имѣ** 11, **водениѣмѣ** 13, **всѣмѣ** 14, **нѣстѣ** 16, **законѣ** 19, **светогорѣскимѣ** 19, **сѣродникѣ** 20, **рѣкѣ** 22, **Пандѣлеимонѣ** 26, **Аминѣ** 27. Писање графеме <ѣ> на месту некадашњег слабог полугласника у медијалном положају забележено је у примеру **тѣхѣзи** 14. Посебно је интересантан пример **потвѣрѣженѣ** 21 у коме графемска секвенца <рѣ> служи за обележавање /p/ у вокалској функцији.

Графема <ѣ> употребљена је само два пута на етимолошком месту: **ѣвангѣлскѣх** 1, **сѣщеннѣх** 1, а у једном примеру (**ѣлатѣлѣ** 1) и погрешно, на месту етимолошког /и/.

У духу рашког правописа у функцији обележавања фонеме /и/ испред /ј/ употребљава се у ЛМПа само графема <и>: **вѣсприѣмѣше** 2, **пѣчение** 2, **благѣхѣниѣ** 4, **Подѣнавиѣ** 9, **помѣциѣ** 9, **поспѣшениѣмѣ** 9, **Митрополиѣ** 11, **гѣдѣзиданиѣ** 16, **метохѣмѣ** 19, **сиѣмѣ** 20, **Аѣри** 25.

У функцији обележавања гласовне групе [ja] у поствокалском положају употребљава се лигатура <ѣ> у духу рашког правописа: **метохѣмѣ** 19, **благѣхѣниѣ** 4, **коѣ** 13, **гѣдѣзиданиѣ** 16. Једини пример са графемом <ѣ> у поствокалском положају (**пѣѣчистѣа** 23, ном. јд. ж. р. придева одређеног вида) несигуран је, будући да графема <ѣ> поред означавања гласовне секвенце [ja] у духу ресавског правописа, може представљати и ознаку за [ā].

Гласовна група [je] у свим положајима обележава се помоћу графеме <є>. Иницијални положај: *евангелских* 1, *елици* 4, *есьмь* 6, *его* 7, 23, 25, *еже* 9, *емѣ* 11, *е* 12, 18, 19, *егоже* 20, *ест* 23, *есть* 25. Медијални положај: *въсприемше* 2, *моего* 9, *поспѣшениемъ* 9, *ввокием* 13, *воденициемъ* 13, *вбладаетъ* 18, *сиемѣ* 20. Финални положај: *делательные* 1, *достохвалное* 2, *пѣсчение* 2, *мое* 2, *митрополие* 11, *хвостънь[с]кое* 11. У повељи се налази само један пример са лигатуром <ѣ>: *иест* 26.

У односу на остале повеље писане са елементима ресавског правописа овде је фреквенција спирита и акцената најмања. Спирите налазимо написане изнад вокалских графема: *въсприѣмше* 2, *достохвалноѣ* 2, *пѣсчение* 2, *ѡсвободихъ* 15, *ѡбладаетъ* 18. Од акценатских знакова забележени су обична варија (*пѣсчение* 2, *потворисмѡ* 21), двострука варија (*кендема*) (*благовѣснѣ* 8, *христолоубивѣ* 8, *работѣ* 15, *цѣ* 18, *монастирѣскѣ* 18) и оксија (*любѣте* 2, *довѣдѣтелъми* 3).

Примери писања тачке на дну реда знатно су бројнији од оних у којима је тачка написана на старији начин на средини реда. Наводимо све примере са тачком на средини реда: *желающе* 1, *съблюдете* 2/3, *благосѣхання* 4, *Его* 7, *великихъ* 16, *сока* 16, *светогорѣскимъ* 19, *Никеи* 24. Запета је забележена само у једном примеру у 22. реду.

У ЛМПa су забележена следећа грчка слова: *ижица* <ѵ> – *евангелских* 1, уп. грч. *ευαγγέλιον* (Šetka 1940: 94), *ижеша* <θ> – *ижеша* 10, грч. *ατος* (RJA I 121) и *иси* <ψ> – *ижеша* 16³.

2.2.3. Правопис ДМД

Ако се изузме минимална фреквенција употребе графеме <ѣ> – свега један пример (*изѣ* 29) – све остале типичне особине ресавског правописа добро су заступљене у ДМД.

У великом броју примера (укупно 28) пише се етимолошко *јери* <ѣ>, међутим, ипак је број примера са графемама <и> и <ѣ> скоро двоструко већи. Наводе се сви примери са етимолошким <ѣ>: у корену – *вышнѣм* 2, *вышнюю* 2, *быхѣм* 5, *быти* 5, 13, *быст* 8, *выше* 9, 11, *мѣнастыри* 15, *хѣщници* 17, *пѣбывание* 19, *хѣщник* 30; у наставцима – *сказанным* 4, *благочѣстивы* 5/6, *мѣнѣхъ* 7, 28, *Владыкы* 7, *блѣстательныхъ* 8, *сѣдѣ* 14, 30, *цѣркѣвныхъ* 15, *малыхъ* 15, *Светыхъ* 21, *непользѣныхъ* 23, *пакы* 23, *благословенныѣ* 27, *болѣзны* 27, *вины* 27. Забележено је и неколико примера са графемом <ѣ> која је погрешно употребљена на месту /и/: *вѣздвѣгѣсти* 10, *вѣлѣкѣихъ* 15, *славѣлюбѣнем* 16, *подвижимы* 16, *невѣдѣмѣи* 20, *пѣслѣдѣныхъ* 25, *нѣхъ* 37.

3 Овде треба напоменути да именица *исар* у основном значењу "чувар и дресер владаревих ловачких паса" није грчка позајмљеница.

У функцији обележавања фонеме /и/ испред /ј/ употребљава се у ДМД графема <і> у великом броју примера (укупно 64). Илустрације ради наводе се неки карактеристични примери: [и+ја] – вратіаѿмь 11, христіанѿмь 31, разоѿеніа 37, сьмѿценіа 37, Сіа 49, Въведеніа 49, основаніа 49, Възнесеніа 55, извѣщеніа 56, итд.; [и+је] – ѡбръѣтеніем 4, пѣніем 4, архіеѿеисѿмь 34, прѣбываніе 40, сченіе 40, Прѣчистіе 49, повелѣніем 50, благословеніем 51, Ѹставиеніе 52, приложеніе 52, итд.; [и+ју] – възданію 10, благоволенію 21, прѣданію 22, кіелію 25, метохію 41; [и+ји] – Ѹбрашеніи 8, сьедіненіи 11, вратіи 22, кіеліи 22, Янаніи 24, кіеліи 27, вратіи 28, расѸжденіи 39. У мањем броју примера (укупно 15) употребљава се у овој функцији <и> у духу рашког правописа. Наводе се сви примери: веселием 4, радостію 4, ликостојанию 5, изволеніем 6, поданием 6, въсприехѿмь 8, дарованію 9, въсприехѿмь 9, събранію 13, Ѹмоленію 18, прѣбываніе 19, сие 28, сию 32, сие 52, сие 56.

Гласовна група [ја] у поствокалском положају обележава се у највећем броју примера (укупно 27) помоћу графеме <а>. Примери за медијални положај: вратіаѿмь 11, христіанѿмь 32, патріаѿха 51, патріаѿхѿмь 55. Примери за финални положај: положеніа 1, некончаемаа 1, исправленіа 9, Основаніа 10, 49, вратіа 14, 15, начеліа 16, житіа 19, Ѹставиеннаа 20, сіа 21, светаа 21, хотѣніа 23, даніа 23, прѣтиканіа 28, разоѿеніа 37, сьмѿценіа 37, Сіа 49, въведеніа 49, светаа 49, възнесеніа 55, извѣщеніа 56. У далеко мањем броју примера (укупно 7) налази се употреба лигатуре <іа> у овој функцији: медијални положај – ликостојанию 5, богоѡбознива 18, таинѡіадникъ 29, богоѡбознивѣ 38; финални положај – никоіа 37, 39, Сіа 55.

Гласовна група [је] обележава се у приближно подједнаком броју примера помоћу графема <е> и <іе>. Примери са <іе>: у иницијалном положају – іест 5, 51, 52, іего 6, 53, іегоже 14, іеже 17, іесть 31; у медијалном положају – некончаемаа 1 ѡбръѣше се 4, веселием 4, изволеніем 5, поданием 6, моіего 7, итд.; у финалном положају – своіе 3, достоіноіе 9, богатіѣіе 9, прѣѣіе 12, прѣбываніе 19, благословенніе 27, сие 28, 52, 56, великііе 56, настоіеіе 56. Примери са <е>: у иницијалном положају – Еліци 1, Егѡже 3, Егоже 4, 11, 49, еже 11, емѸ 22, единогѡ 23, Еліка 35, егда 54; у медијалном положају – ѡбръѣтеніем 4, пѣніем 4, сьедіненіи 11, архіеѿеисѿмь 34, замѣненіем 36, повелѣніем 50, благословеніем 51; у финалном положају – житіе 3, божѣствоіе 3, прѣчистіе 6, пѣніе 8, спасеніе 8, вратіе 13, изѡбраженіе 13, законоположеніе 13, възьмѸченіе 16/17, итд.

Спирити су забележени у следећим случајевима: *spiritus lenis* у комбинацији са варијом – ЂСней 47 и ѡснованіа 49; *spiritus lenis* у комбинацији са оксијом (ѡна 10, ѣже 11, ѣмѸ 22, ѣдиногѡ 23, светѣй 36 и

сеї 36; *spiritus asper* употребљен самостално – ѿ 8, и҃г҃змень 26x2 и
Гелѡ 41.

У великом броју примера стављена је двострука варија (*кендема*): ничтѡже 9, нѣчтѡже 10, дѣѣ 10, ивѡ 10, ѿѡцѣ 12, чьстнѡго 12, сѣмѣ 13, тѡже 13, нѣ 14, подобнѡ 14, тѣ 15, ѿедеѡ 17, чьстнѡго 18, благоуздѣмнѡ 18, сѣмѣ 20, Сѣго 20, никтѡже 22, тѡу 22, чтѡ 22, бѡ 23, никтѡже 25, чтѡ 25, 26, 52, сѡрѣчь 26, индѣ 26, пастѣ 27, сѡхъ 27, винѣ 27, сѡе 28, ивѡ 28, Ктѡ 29, никтѡ 31, 32, сѡю 33, нѣ 34, ктѣторѣ 34, ктѡ 34, еѡкѡ 35, сѣи 35, томѣстьѡцѣ 37, йнако 39, цѣркѣ 39, царицѣ 40, ктѣторицѣ 40, книгѣ 40, потѣбнѡ 41, длѣвоки 47, ктѡ 51, таковѣ 52 и тѡу 54.

Нешто се ређе срећу оксија (ѡбитѣли 17, вожьствыѡмъ 17, юже 21, ѡвѣщует' се 29, при[л]ѡжише се 36, мѡнастырѣ 40) и обична варија (ѡнѧ 10, доврѡмъ 13, мѡнастыри 15, ꙗстваиенная 20, крѡмѣ 27, мнѡгыхъ 28, лихѡимьць 29, такѡвиимъ 30, злѡбамъ 30, лѣпѡ 32, зѣлѡ 38 и тогѡ 41).

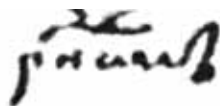
У ДМД налазимо приближно једнаку фреквенцију писања тачке на средини реда и на дну реда. Запета је употребљена у великом броју примера, стога посебне примере не треба наводити.

Од грчких слова употребљавају се *ижица* <v> и *ижеиша* <θ>: *кѣс* 12, 13, 18, 51, 56, према грч. *κύριος* (Фасмер 1944: 87), *Δεσφοει* 6, према грч. *Δωρόθεος*. У примеру *μαρθα* 57 писање *ижеише* <θ> нема етимолошког оправдања (уп. *marbъ* у RJA VI 469).

2.2.4. Правопис СМХ и СОД

Повеље патријарха Спиридона представљене су заједно будући да им се основне граfiјско-правописне црте углавном подударају.

У два примера из СМХ налази се графема <ѣ> у предлогу вѣ: вѣ 1, 25. Поред ових примера, у обе повеље се, као и у ЛМХ и ЛОД (в. слику 1), налазе примери са графемом <ѣ> уписаном у горњи део слова В: Вѣ СМХ 1, 27, СОД 22. Забележен је један пример у СМХ у коме графема <ѣ> у комбинацији са <с> означава /р/ у вокалској функцији: СТѢСЪЖДЕНІА 26/27. У два примера из СМХ налази се <ѣ> у финалној позицији у оквиру сложених лигатура. У примеру ГОСПОДИНѢ 14 (в. сл. бр. 2), десни крак омеђе <ѡ> представља леви крак графеме <ѣ>, а <ѣ> је повезано петљицом са десним краком графеме <ѣ>.



Слика бр. 2 (СМХ 14)

Реч **Аминъ** 26 (в. сл. бр. 3) написана је једнопотезно: графеме <а>, <и>, <м> и <ъ> спојене су у сложену лигатуру, а надредно **н** се налази под титлом.



Слика бр. 3 (СМХ 26)

У по једном примеру из обе повеље налази се <ы> на етимолошком месту: **выст** СМХ 26, СОД 22.

У обе повеље примери са графемом <ѣ> у функцији обележавања фонеме /и/ испред /ј/ знатно претежу над примерима са <и>. Примери из СМХ: графема <ѣ> – **свѣдѣніе** 1, **смѣрению** 1, **Сѣа** 8, **просвѣщеніе** 9, **Подѣнавіа** 11, **моленіе** 12, **смѣрение** 13, **ввластію** 14, **Створѣженіе** 15, **благословеніе** 18, **дѣаволе** 20, **проклетіе** 23, **Асїею** 24, **смѣрениа** 25, **сїе** 26, **писаніе** 26, **Створѣженіа** 26/27, **непотвореніа** 27; графема и – **смѣрение** 1, 12, **тепчїе** 5, **црквию** 6, **Смѣрение** 10, **смѣрение** 15, **властію** 16х2, **благодатию** 16, **сиа** 17. Примери из СОД: графема <ѣ> (укупно 31 пример) – **смотрению** 1, **благодатию** 1, **православїе** 2, **въѣіаше** 2/3, **православнїе** 3, **изволенію** 4, **чловѣколюбїю** 4, **Божїю** 4, **Смѣрению** 4, **Смѣрение** 5, **записаніе** 5, **Створѣженіе** 5, **Въведеніе** 6, **потычанїемъ** 7, **середїем** 7, итд.; графема <и> (укупно 7 примера) – **Божїю** 1, **приемлше** 9, **милостию** 11, **властію** 14, **сие** 15, 22. **архїеписе** 3.

Гласовна група [ја] у поствокалском положају у обе се повеље обележава помоћу графеме <а> – у СМХ уз један изузетак написан лигатуром (**сиа** 17), а у СОД доследно без изузетака. Примери из СМХ: **дѣаволе** 20, **Сѣа** 8, **Подѣнавіа** 11, **смѣрениа** 25, **Створѣженіа** 27/28, **непотвореніа** 28; **приложениаа** 14, **непоколѣбїмаа** 14/15, **списаннаа** 17, **прѣчїстаа** 18. Примери из СОД: **въѣіаше** 2/3, **дѣаволе** 17, **прѣчїстаа** 19, **свѣтаа** 20, **извѣщенїа** 21, **Створѣженїа** 21.

Обележавање гласовне групе [је] није нормализовано. У обе повеље се употребљавају и лигатура <ѣ> и графема <е> – у СМХ у подједнаком броју примера, а у СОД са приближно двоструком превагом графеме <е>. Примери за графему <ѣ> у СМХ: иницијални положај – **їест** 2, 11, 20, **їегѡ** 16, **їего** 18х2, 22, 23, 24; медијални положај – **приемл** 12, **помиашиет** 17, **настоїеще** 26; финални положај – **смѣрение** 1, 12, 15, **тепчїе** 5, **Смѣрение** 10. Примери за графему <е> у СМХ: иницијални положај – **Ѧлшаницоу** 3, **Ѧлшаница** 5, **Ѧіко** 14, **егѡ** 17; медијални положај – **арїею** 24; финални положај – **свѣдѣніе** 1, **просвѣщеніе** 9, **моленіе** 12, **смѣрение** 13, **вѣчное** 15, **Створѣженіе** 15, **благословеніе** 17, **вишезаписанное** 20, **проклетіе** 23, **настоїеще** 26, **сїе**

26, писаніе 26. Примери за графему <ѣ> у СОД: иницијални положај – **ѣ**ст 11, 18, **ѣ**го 19, **ѣ** 20; медијални положај – **прѣ**иѣмѣше 9, **нѣ**ѣмѣмѣмо 13, **цѣ**рствѣи 18, **господствѣ**и 18, **вѣ**ладаѣи 18, **настоѣ**ѣи 22; финални положај – **сѣ**и 14, 22, **настоѣ**ѣи 22. Примери за графему <ѥ> у СОД: иницијални положај – **ѥ**гово 9, **ѥ**гоже 15; медијални положај – **дрѣ**ѣи 3, **воеводѣ** 6, 10, **потѣ**ѣи 7, **ѣ**рѣдѣи 7, **записанѣ**м 11, **ѣ**хѣи 17, **навѣ**и 17; финални положај – **православѣ**и 2, **православѣ**и 3, **дрѣ**ѣи 3, **сѣ**и 5, 8x2, 10, **записанѣ**и 5, **ѣ**тѣи 5, **ѣ**тѣи 5, **ѣ**тѣи 6, **ѣ**рѣдѣи 9, **моѣ**и 9, **ѣ**тѣи 20, **ѣ**тѣи 22.

У обе повеље налази се велики број примера употребе двоструке варије (*кендеме*): **СМХ** – **ѣ**во 1, **правѣ**и 6, **вишѣ**и 8, **цѣ**ркви 9, **хрѣ**и 10, **Кѣ** 12, **вишѣ**и 12/13, **гѣ**и 13, **ѣ**и 14, **властѣ**и 16x2, **непотѣ**и 17, **дѣ**и 19, **дрѣ**и 19, **чѣ**и 20, **любѣ**и 20, **спасѣ**и 24/25 и **изѣ**и 26; **СОД** – **ѣ**во 1, **апостолѣ**, **прославѣ**и 2, **благѣ**и 4, **сѣ**и 5, **сѣ**и 6, **тѣ**и 8, **запѣ**и 8/9, **прѣ**и 9, **воеводѣ**и 10, **господѣ**и 11, **кѣ**и 11, **благѣ**и 11, **кѣ**и 16, **тѣ**и 18, **ѣ**и 19, **сѣ**и 19, **ѣ**и 20, **ѣ**и 20 и **сѣ**и 22.

Остали акценатски знаци присутни су у **СМХ** са малом фреквенцијом: *spiritus lenis* – **сѣ**и 3, **нѣ**и 4, **правѣ**и 4, **ѣ**и; *spiritus asper* – **ѣ**и 22; *spiritus lenis* у комбинацији са *оксијом* – **ѣ**и 11/12, **ѣ**и 12, **ѣ**и 14, **ѣ**и 19; обична *варија* – **сѣ**и 3, **ѣ**и 3 и **сѣ**и 11; *оксија* – **пѣ**и 1, **Хѣ**и 3, **Гѣ**и 7, **хѣ**и 10, **Хѣ**и 8/9, **дѣ**и 20.

Поред двоструке варије (*кендеме*) у **СОД** су забележени и малобројни примери са осталим акценатским знацима: *spiritus lenis* у комбинацији са *оксијом* – **ѣ**и 9, **ѣ**и; *оксија* – **чѣ**и 4, **сѣ**и 5, **нѣ**и 8, **тѣ**и 14; *варија* – **запѣ**и.

У обе се повеље употребљава новија интерпункција са тачком чешће писаном на дну реда и запетом.

Од грчких слова налази се само *ижицу* <v> у **СМХ**: **кѣ**и 2, 13.

2.2.5. Правопис ЛВЦ

У односу на остале повеље из корпуса највећи степен присуства одлика ресавског правописа налази се у **ЛВЦ**.

Графема <ѣ> налази се у великом броју примера. У духу ресавског правописа овом графемом се обележава изговорни полугласник у неколиким категоријама: а) у предлогу и префиксу *сѣ/сѣ* : **сѣ**и 2, 12, 20, 21, 23 (али и **сѣ**и 16, 20x2, 29, 35, 38, 45x2, 46, 47) и **сѣ**и 20, **сѣ**и 28, **сѣ**и 31, **сѣ**и 36 (али и према **сѣ**и 4, **сѣ**и 12, **сѣ**и 23, **сѣ**и 23, 26, **сѣ**и 24, **сѣ**и 26, **сѣ**и 38, **сѣ**и 43); б) у предлогу *кѣ*: **кѣ**и 17, 19, 33 (али и **кѣ**и 27, 35); и в)

дарованіе 34, лѣщтіе 38, подѣліе 41, али и сие 22, 26; [и+ја] – патрїаѣха 5, 22, 31, патрїаѣхъ 20, 30, патрїаѣхъ 26, патрїаѣхъшскаа 36, запѣстѣніа 15, ввоцїа 19, плаванїа 25, писанїа 28, дарованїа 35, записанїа 36, али и сиа 19, 28; [и+ју] – зноучію 9, прикію 11, дївнисію 18, лѣщтію 38, али и жалостию 16.

Обележавање гласовне секвенце [ја] у поствокалском положају спроведено је у духу ресавског правописа у већини примера (однос 17 : 3): у медијалном положају иза /и/ – патрїаѣха 5, 22, 31, патрїаѣхъ 20, 30, патрїаѣхъ 26; у финалном положају иза /и/ – запѣстѣніа 15, ввоцїа 19, плаванїа 25, писанїа 28, дарованїа 35, записанїа 36, али и сиа 19, 28; у финалном положају иза /а/ – прѣчистаа 32, сиковаа 34/35, царскаа 36, патрїаѣхъшскаа 36, мрѣтваа 50. У једном примеру иза вокала /о/ налазимо <па>: мопа 32. Пример богопавленїе 6 није релевантан за ову категорију будући да је графема <па> овде написана иза јаке морфемске границе, те се стога, у извесном смислу, овде може говорити о иницијалном положају.

Гласовна секвенца [је] обележава се у ЛВЦ тројако. У највећем броју примера среће се лигатура <је> у духу рашког правописа: иницијални положај – іест 1, 13, 29, 37, іемѣже 1, је 2, 3, 6, 8х2, 9, 10, 12, 30х2, 38, 47, іеговь 4, іединь 6, іеговь 9, 11, іеговьмъ 13, іего 16, іеговь 22, іединого 22; медијални положај – дарѣіетъ 2, своіеи 4, 38, неѣстроіеннѣ 14, ниедне 18, приіемше 18, приіемше 28, твоіемъ 33, моіего 34, моіемъ 37, съіаіета 43, Приіездѣи[о] [с]іело 48; финални положај – вѣчноіе 9, сие 22, апостолскоіе 23, дѣховноіе 23, 26, вѣщеіе 23, Сие 26, моіе 32, царскоіе 34, имѣіе 39. У великом броју примера налази се и графема <е>: у медијалном положају – дївнисіевѣ 38, десивоева 41; у финалном положају – аѣанасіе 3, богопавленїе 6, благовѣщенїе 6, гервасіе 7, створѣженїе 9, 10, 34, записанїе 10, 27, 36, братїе 14, дївнисіе 16, 23, великые 20/21, 22, съвранїе 23, 26, дѣховное 27, створѣженїе 27/28, малое 32, приношенїе 33, дарованїе 34, створѣженїе 36, лѣщтіе 38, подѣліе 41. У неколико примера у иницијалном положају налази се и графема <е>: еѣрема 5, еѣремы 20, 31, еѣремы 27, еѣрема 28, еѣремова 31.

Спирити су употребљени у великом броју примера изнад вокала на почетку речи и изнад везника и: Наводе се само неки илустративни примери: ѡбладати 2, иѣсмень 2, іме 3 аѣанасіе 3, іеговь 4, ѡтъца 5, іили 9х3, інамо 9, ѡбладающих 14, ѡпѣстѣвшѣ 15, послѣдніаго 15, ісповѣдали 16, ѡ 16, итд.; и 1, 2, 4, 7х5, 8х2, 9, 10, 11, итд.

Забележен је велики број примера за употребу двоструке варије (кендеме): благовѣрны 1, 35, христовививы 1, хиландарскы 2, дрѣгы 3, 6, 10, 29, крѣшевскы 7, прѣвсвещенны 20, царскы 25, сѣ 33, сѣ 34, 37,

свѣтлѣ 34, 37, кѣсѣ 40, глѣбокоѣ 40, великоѣ 42, синѣ 47, грабовѣ 47, инѣ 49 и извоѣскѣ 49.

У мањем броју случајева употребљава се *оксија*: Богоѣвленіе 6, хиландѣѣ 13, ѣма 18, хиландѣѣскѣ 17, видѣѣѣ 36, итд.

У ЛВЦ се употребљава новија интерпункција са тачком (у подједнаком броју примера на средини и на дну реда) и запетом (у великом броју примера).

Од грчких слова употребљава се *тихетиа* <θ> у неколико примера: *ѳома* ЛВЦ 7, грч. *Θωμάς* (Јовићевић 1992: 187) и *аданасіе* ЛВЦ 3х2, грч. *Αθανάσιος* (Јовићевић 1992: 175).

3. Закључне напомене

Према типу правописа повеље кнеза Лазара и патријарха Спиридона могу се поделити на две групе – на оне у којима преовлађују одлике рашког правописа (ПЛД, ЛД, ЛВЛ2 и ЛМП2) и на оне које су писане са мање или више елемената ресавског правописа (ЛМХ, ЛОД, ЛМПа, ДМД, СМХ, СОД и ЛВЦ).

Основне одлике рашког правописа нормализоване су у повељама из прве групе. Изузетак једино представља ненормализовано обележавање гласовне групе [ja].

Међу повељама из друге групе највише елемената ресавског правописа налази се у ЛВЦ, што је и очекивано с обзиром на претпостављену хронологију настанка ове повеље (крај XIV века). Висок степен присуства особина ресавског правописа налази се и у повељама патријарха Спиридона и монаха Доротеја (СМХ, СОД, ДМД). Мешање рашких и ресавских норми одликује ЛМПа. Најмање особина ресавског правописа налази се у ЛМХ и ЛОД.

Истраживање је потврдило досадашња сазнања о коегзистенцији рашких и ресавских правописних норми у српским повељама из последње четвртине XIV века.

Извор

Младеновић, Александар (2003). *Повеље кнеза Лазара*. Београд: Чигоја штампа.

Литература

Грицкат, Ирена (1978). Одлике ресавске редакције у старијим преписима Душановог законика. *Јужнословенски филолог*. Београд. XXXIV: 111–147.

- Ђорђевић, Петар (1991). *Историја српске ћирилице*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јерковић, Вера (1980). Средњовековне ортографске школе код Срба. *Југо-словенски семинар за старе слависте*. XXXI: 19–29.
- Јовићевић, Радојица (1992). *Лична имена у старословенском језику*. Београд: Филолошки факултет.
- Младеновић, Александар (1980). Језик у повељама кнеза Лазара упућеним Дубровнику. *Зборник Маџице српске за филологију и лингвистику*. Нови Сад. XXIII/2: 47–82.
- Мошин, Владимир (1963). *Револуције у историји српског правописа*. Библиотекар. Београд. XV/6: 465–475.
- Недељковић, Олга (1965). Правопис ресавске школе и Константин Филозоф. *Српска књижевност у књижевној кријици*. Стара српска књижевност: 467–475.
- Недељковић, Олга (1967). Знаки ударений в сербских доресавских рукописях. *Slavia*. Praha. XXXVII. seš. 1: 24–32.
- Недељковић, Олга (1971). Проблем рађања ресавског правописа и повеље из доба кнеза Лазара. *О кнезу Лазару*: 243–254.
- Трифонов, Јурдан (1940). Србско-бугарска безюсова редакција в старата книжина на јужните Славјани. *Македонски преглед*, XII.
- Трифонов, Јурдан (1943). Живот и дейност на Константина Костенецки. *Списание на БАН*: 223–292.

*

- Vasmer, Max (1944). *Die griechischen Lehnwörter im Serbokroatischen*. Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1944, Philosophisch-historisch Klasse, Nr. 3, Berlin.
- RJA I–XXIII. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1880–1882 – 1976.
- Šetka, Jeronim (1940). *Hrvatska kršćanska terminologija*. Prvi dio: Hrvatski kršćanski termini grčkoga porijekla. Šibenik.

Vladimir Polomac

RESAVA ORTOGRAPHY IN KNEZ LAZAR'S AND PATRIARCH SPIRIDON'S CHARTERS

Summary

The paper examines the fundamental graphic and orthographic characteristics in Knez Lazar's (Knez: Serbian ruler) and Patriarch Spiridon's charters dating from the last quarter of the 14th century. The investigation into the latter was to confirm the validity of the current findings as to the coexistence of Raška and Resava orthographic norms in the charters of the time. According to the type of the foregoing charters, the latter are grouped into two categories: the ones with predominant characteristics

of Raška orthography and those containing sporadic elements of Resava ortography. Within the first category we are to find both of Lazar's charters to Dubrovnik, the one to Sveta Gora Monastery of Velika Lavra St. Athanasius, as well as the charter to Sveta Gora Monastery of St. Panteleimon dedicating the church to Hvosno. The foregoing charters set norms to the characteristics of Raška ortography, the only exception being the marking of the voice sequence [je] deviating from the norm. Among the charters belonging to the second of the two categories, most of the elements characteristic for the Resava ortography are to be found in Lazar's charter to vlastelin Crep (Serbian nobleman), which is to be anticipated given the chronology of its genesis (the end of the 14th century). We are to encounter highly predominant presence of the orthographical features characteristic of Resava ortography in Patriarch Spiridon's and monk Dorotej's charters as well. This blending of the norms established in the districts of Resava and Raška distinguishes Lazar's charter to the monastery of St. Panteleimon on the addendum by chelnik Musa (Serbian: the prominent) and his family. The characteristic features are least to be found in Lazar's charters to Hilandar Monastery and vlastelin Obrad Dragosaljić.



Никола Живановић
Крађујевац

ЉУДСКА ТАШТИНА И СТРАХ БОЖИЈИ У КЊИЗИ ПРОПОВЕДНИКОВОЈ

Аутор овог текста покушава да покаже да се *Књига проповедникова* бави проблемом људског места у Божијем поретку. Човек је виђен као биће немоћно да изађе из оквира у који је стављен. Његова тежња да тај оквир превазиђе доводи до унутрашње дијалектике сумње и вере. Излаз из те ситуације је пристајање на тај поредак, које се изражава весељем.

Кључне речи: таштина, страх Божији, мудрачка књижевност, циклично време, труд, незнање, борба с Богом, весеље.

*И зачуше глас Госјода Бога, који иђаше по
вршу кад захлади; и сакри се Адам и жена му
испјед Госјода Бога међу дрвеша у вршу. А Госјод
викну Адама и рече му: где си? А он рече: чух глас
твој у вршу, па се поплаших, јер сам го, те се
сакрих.*

1. Мој. 3, 8-10

Књига проповедникова спада у мудрачке или поучне књиге *Старој завети*. Два основна мотива који се провлаче кроз дело су људска таштина и страх Божији. Док се први мотив сматра изворним, помињање страха Божијег се, делимично, везује за касније допуне редактора који су овај текст, који се по много чему не уклапа у библијски концепт света, прилагодили верском учењу (Јанковић, 101).

Први стих *Књиге проповедникове* гласи: „Ријечи проповедника, сина Давидова, цара у Јерусалиму“. Овакви почеци су типични за мудрачку књижевност. Тридесета глава *Прича Соломонових* почиње на сличан начин: „Ријечи Аугура, сина Јакејева“. Приписивање песничких дела владару за чије време су настала било је уобичајно за књижевност старог истока. Тако се египатска *Химна Ашону* везује за Ехнатона, мада он највероватније није њен аутор. *Књига проповедникова*, међутим, није настала за време Соломона, већ занатно касније, у хеленистичком раздобљу, за време владавине Птолемејовића (Harrington, 285). То што се приписује Соломону говори о њеном мудрачком карактеру. Соломонова мудрост је била

пословична у јеврејској традицији, тако да су се књиге таквог карактера најчешће везивале за његово име. Ипак, не би требало превидети да се нигде изричито не каже да је то Соломоново дело, као што је то случај са *Песмом над песмама*. О проповеднику знамо још и да је био цар над Израелом (1,12). Једини Давидов потомак који је владао Израелом је Соломон. Његови потомци ће владати само Јудејом. Књижевни текст, међутим, не може се тумачити искључиво денотативно, нити се може ограничити на проблеме филолошке критике. Значење које текст добија навођењем поменутих атрибута цара Соломона, и избегавањем његовог именовања, битно је за разумевање дела. Потомак Давидов и цар Јерусалима је Божији помазаник, његов представник на земљи.

Стихови, од другог до једанаестог прве главе, представљају увод у дело. Ту се налазе готово сви лајтмотиви који чине окосницу књиге. Хебрејска реч коју Даничић преводи као таштина¹ значи дах, дашак, уздисај. У *Књизи о Јову* се каже: „Мислите ли да ће ријечи укорити, и да је говор човјека без надања вјетар“ (*Јов* 6, 26.). У Бакотићевом преводу се на неким местима ове две речи налазе једна поред друге: „И то је опет таштина и ловљење ветра“ (6, 96.). Узастопно понављање речи са истим или сличним значењем (таутологија) није страно библијским текстовима. Тиме се постиже појачани емотивни набој. За библијско поимање света посебно је необично циклично схватање времена: „Све ријеке теку у море, и море се не препуња; одакле теку ријеке, онамо се враћају да опет теку“ (1, 7). У овим стиховима је могућ и Хераклитов утицај (Јанковић, 100.). С обзиром да је дело настало у једном хеленизованом свету, идеје грчких филозофа су могле имати утицаја и на јеврејске писце. Има аутора који сматрају да ови стихови говоре о непромењивости природних појава (Томић, 1208). Оваква визија времена је у нескладу са новозаветним схватањем света: „Што је било то ће бити, што се чинило то ће се чинити, и нема ништа ново под сунцем“ (1, 9). Сам долазак Христов је нешто „ново под сунцем“. *Ошкровење Јованово* говори о нечему што ће се десити на крају. Време у *Новом завету* је линеарно и усмерено ка есхатону. Овакво схватање времена постоји и у Старом завету. Сама везаност јеврејске религије за њихову историју говори о линеарном схватању времена, о мисији коју изабрани народ остварује на свету. Јеврејска теологија је „тео-

1 Реч *таштина* је прасловенског порекла. Синоним је речи *празнина*. Често се употребљава у старословенским канонским споменицима, тако да се Даничић у преводу највероватније повео за њима. Католичка Библија ту реч преводи као *испразност*, што је синоним. Ова реч би се могла превести и као *сујетша*, као што је случај у руском преводу.

логија процеса“. Имајући то у виду *Књижа проповедникова* се јасно издваја из библијског контекста, без обзира што је неисторичност типична за мудрачке књиге (Harrington, 271). Довољно је споменути да се неки од псалама везују за конкретне догађаје из јеврејске историје.

Стихови изречени у „Ја форми“, у којима проповедник говори о ономе што је чинио, каталог су тема које ће се даље развијати у делу. То што је сам говорник „управио срце“ ка мудрости и знању, што је био цар и имао богатство – говори о томе да је он неко ко познаје ствари о којима говори, да је искусио оно што је људско и да може то прогласити таштином. Позиција коју он има није позиција сиромаша који богаташа проглашава таштим, нити безумника који куне мудрога. То је позиција човека који је имао више него други, па као такав пре о томе може да суди. Од четвртог до десетог стиха друге главе говори се о богатству проповедниковом: „Велика дјела учиних: сазидах себи куће, насадих себи винограде. Начиних себи вртове и воћњаке, и насадих у њима свакојакних дрвета роднијех. Начиних себи језера водена да заљевам из њих шуму гдје расту дрвета. Набавих себи слуга и слушкиња, и имам слуга рођенијех у кући мојој; и имам говеда и оваца више од свијех који бише пре мене у Јерусалиму.“² (*Прой* 2, 4–7). Овим стиховима је могуће наћи паралелу у *Књизи о Јову*: „И имаше стоке седам тисућа оваца, и три тисуће камила, и пет стотина јармова волова, и пет стотина магараца, и чељади веома много; и бијаше тај човјек највећи од свијех људи на истоку“ (Јов 1, 3). За разлику од Јова, проповедник није изгубио своје имање, али је ипак дошао до закључка: „А кад погледах на сва дјела своја што урадише руке моје и на труд којим се трудих да урадим, гле, све бјеше таштина и мука духу, и нема користи под сунцем“ (2, 11). Разлози разочарања у богатство су вишеструки. Прво, проповедник не зна за кога ствара и хоће ли његов наследник бити вредан тог богатства (2, 19). Чињеница да не жели да ствара за другога, већ ради себе – доводи га на помисао да мора за живота уживати у свом богатству: „Није ли дакле добро човјеку да једе и пије, и да му је у души добро од труда његова? Ја видјех и то је из руке Божије“ (2, 24). Други од разлога из којих проповедник богатство сматра таштином везан је за његово господство. Њему, као господару није дато да ужива своје богатство: „Где је много добра – много је и онијех који га једу; па кака је корист од тога господару? Осим што гледа својим очима“ (5, 14). Трећи аргумент је

2 Богатство о коме се овде говори треба да потврди тврђење да је аутор књиге Соломон, који је био познат по раскоши.

савест: „Сладак је сан онеме који ради, јео мало ил много, а ситост богатоме не да спавати“ (5, 15).

Почетни стихови треће главе представљају један од најлепших примера паралелизма у читавој *Библији*. На осам стихова, два до четири пута по стиху, понавља се једна иста мисао: „Свему има вријеме“ (3, 1a). Ипак, у овом одељку, који се може узети и као засебна песма, нема монотоније. Разлог томе је у конкретизацији песничких слика, од којих свака делује непосредно и подједнако убедљиво. Мисао о томе да за све постоји време у складу је са уводним стиховима који говоре о цикличности времена. То време је у основи светског поретка и човек му се не може супротставити. Овде се по први пут сучељавају две основне мисли из претходних поглавља: цикличност времена и узалудност човековог труда. Светом владају супротстављене силе од којих свака има „своје време“. Човек својим трудом може стварати, али је и његово стварање подложно утицају тих сила и тиме пролазно. То је најјачи аргумент који проповедних има да би богатство и „труд човечији“ назвао таштином. Богатство је таштина, ветар, нешто неухватљиво, нешто што не може да траје. Нимало не изненађује што после ритмичности уводних стихова треће главе долази поново стих: „Кака је корист онеме који ради око онога око чега се труди?“ (3, 9).

Супротно људском делу, које је пролазно, Божије дело „траје довијека, не може му се ништа додати, нити се од тога може што одузети; и Бог твори да би га се бојали“ (3, 14). Какво је онда то дело Божије и који је његов однос према човечијим творевинама? Човек је осуђен да живи у незнању: „Видио сам послове које је Бог дао синовима људским да се муче око њих. Све је учинио да је лијепо у своје вријеме, и свијет метнуо им је у срце, али да не може човјек докучити дјела која Бог твори, ни почетка ни краја“ (3, 11). Узрок цикличном времену је Божија воља. „Јер Бог повраћа што је прошло“ (3, 15b), али и људско незнање и немоћ да се разуме Божија творевина, да јој се наслути „почетак и крај“. Сам „страх Божији“ је људска везаност за Бога, блискост с њим. То је највиши ступањ присности са Богом који може достићи човек у греховном стању, прва емоција коју је Адам осетио после првобитног греха. Страх подразумева и кајање због учињеног греха, свест да се створење отуђило од Створитеља.

Бог је човеку „свет метнуо у срце“, а свет је Божија творевина. Ако од Бога долази и враћање онога што је прошло, онда је и то у људском срцу. Људска везаност за Бога подразумева и пристајање

на тај поредак, не његово разумевање, већ осећање његове праведности.

Овде се може пронаћи блискост са стоичком филозофијом. Човек не зна „шта ће бити послје њега под сунцем“ (6, 126), али исто тако и да неће под њим бити ничега новог (1, 96). Те две мисли извиру из две различите перспективе. Прва се односи на индивидуалну људску судбину која се смрћу завршава, а друга на вечни Божији поредак који је непромењив. Оваква мисао је у складу са Божијим обраћањем Јову „Гдје си ти био када ја оснивах земљу? Кажи ако си разуман“ (Јов 38, 4). По стоичкој етици, све што се дешава може имати погубну последицу на индивидуалном плану, али глобално гледано то се мора третирати као жељено решење.

Сам страх Божији у *Књизи о Јову* још је везан за човеково достојанство. У Библији је човек „Божански одређен“, не само да има привилегију да влада светом који га окружује, већ је и за њено коришћење одговоран Богу (Голдберг, 248). Страх Божији се у том смислу може тумачити као страх да се то достојанство не изгуби, да се лик Божији у човеку не затре. О човековом достојанству говоре многи псалми: „Небо је господње, а земљу је дао синовима човечијим.“ (Пс 115, 16), „Учинио си га мало мањег од анђела, славом и чашћу вјенчао си га, поставио си га господаром над дјелима руку својих, све си метнуо под ноге његове“ (Пс 8, 5–6). У *Књизи пророковедниковој* се, међутим, каже: „Рекох у срцу свом за синове људске да им је Бог показао да су као стока“ (3, 18). Одакле, овакав раскид са традиционалним схватањем човека у Божијој творевини? Постоји више могућих решења. Из прве главе се види да је дело приписано помазанику Божијем, дакле некоме ко стоји ближе Богу од обичног човека. Онда би тај помазаник могао говорити људима који су у време из кога се он оглашава изгубили везу са Богом – да су као стока. Без страха Божијег човек се не разликује од стоке, и све што чини да се од ње издвоји таштина је. Често се у јеврејским текстовима говори да је човек „Божији сарадник у стварању“ (Голдберг, 248). То би било у складу са Адамовим именовањем животиња. Проповедник, међутим, каже да су дела човечија таштина.

Разилажење са традицијом постаје још веће у стиховима: „Јер што бива синовима људским то бива и стоци, једнако им бива; како гине она, тако гину и они, и сви имају исти дух; и човјек није ништа бољи од стоке, јер све је таштина. Све иде на једно мјесто; све је од праха и све се враћа у прах. Ко зна да дух синова људских иде горе, а дух стоке иде доље, под земљу?“ (3, 19–21). То да људи и стока имају исти дух неприхватљиво је са библијског становишта, по

коме је Бог створио човека и дунуо му „у нос дух животни“, чиме је човек постао „душа жива“ (1 Мој 2, 7). Човек има део духа Божијег и учествује у њему. Проповедник занемарује тај други чинилац у стварању човека и прихвата само то да је створен из праха земаљског и да ће се у њега вратити. Ипак, људско незнање које се помиње у последњем од наведених стихова можда пружа жељено решење. Човек који је остао без страха Божијег изгубио је однос са Богом, па тиме и могућност да наслути своју даљу судбину. Страх Божији једини је начин да се веза између човека и Бога, која постоји од самог стварања, сачува.

Јеро монах Стефан Илкић овако говори о томе: „Докле је човек, који живи у страху Божијем више нешто него обичан човек, сличан анђелима; дотле је онај који је у себи угушио дар страха Божијега нижи не само од човека, већ и од животиње“ (Илкић, 150). Разлика између животиње и човека је у његовој слободној вољи: „Свједочим вам данас небом и земљом, да сам ставио пред вас живот и смрт, благослов и проклетство; зато изабери живот да будеш живи и сјеме твоје“ (5 Мој 30, 19). Животињи то није дато, тако да она не може да се огреши о Бога.

Ови стихови се, ипак, најбоље могу разумети ако се посматрају са емотивног становишта. То „најпесимистичкије од свих дела старе јеврејске књижевности“ (Ђурић, 113), књига која „одудара од општег тона Библије дубоким песимизмом, свешћу о ништавности и пролазности човековог живота“ (Јанковић, 98), на емотивном плану нуди најпотпунији могући одговор за људску несрећу. У *Књизи о Јову* говори се о човеку који је изгубивши све, имање, децу, жену, здравље, пријатеље, и оставши сасвим сам – показао да је његова везаност за Бога оно што је код њега највредније и што му се не може одузети. Проповедник иде корак даље. Њему није потребна несрећа да би схватио људску таштину. Песимистички стихови изражавају његову дубоку веру да је све таштина. Њихов циљ је да дају каталог људских несрећа које ће се ставити у однос према јединој истинској вредности. Отуда оваквих стихова у књизи има много. Са друге стране, у стиховима у којима говори о страху Божијем тон се мења. На самом крају последње, дванаесте главе, која се одликује највишим степеном побожности, проповедник ће рећи: „и врати се прах у земљу како је био, а дух се врати Богу који га је дао“ (12, 7). Ови стихови очигледно нису у складу са мислима из треће главе. Контрадикција је, међутим, само привидна. Стихове из треће главе изговара човек који сумња, а завршну главу изриче неко ко је

осетио страх Божији. Тако се у контрасту према суморности људског живота упечатљивије истиче побожност и утеха у Богу.

Та борба између сумње и вере чини дијалектику овог песничког текста. Тумачење Григорија Богослова, по коме су делови у којима се одриче смисао у свету изречени из угла безбожника, а речи које говоре о Богу са становишта проповедника (Иванов, 66), једно је од могућих решења. Књижевни текст, међутим, добија на дубини, ако се и једно и друго становиште сместе у лик проповедника. Управо због тих колебања унутар једне личности ово се дело може сматрати изразом врхунске побожности. Није у питању знање о томе шта ће Бог учинити, нити лаковерно препуштање традиционалној побожности. Проповедник је мудар човек који на сваки начин покушава да обесмисли свет, да посумња у његову ваљаност, али сваки његов покушај баца га у дубље уверење да се без Бога не може. Проповедникова величина се може схватити као „борба с Богом“ у смислу који том изразу даје Кјеркегор: „Ту беше онај који је све освојио својом снагом и онај који је Бога освојио својом беспомоћношћу“ (Кјеркегор, 161). Иванов одриче присуство сваке сумње у овој књизи (Иванов, 67), поредећи његову истрајност у вери са Јововом. Проповедникова сумња је, заправо, Кјеркегорова резигнација, нешто што се налази на средокраћии између сумње и вере. У једној од својих варијанти приче о Авраму, Кјеркегор приказује Аврама као некога ко показује неверицу у тренутку кад треба да жртвује Исака. Та неверица се изражава кроз његово понашање (гледа у земљу). Аврам, међутим, ипак иде да жртвује Исака (Кјеркегор, 156). Резигнација о којој је овде реч пут је досезања праве побожности. За Кјеркегора „вера није никакво естетско гануће, него нешто далеко више, баш зато што јој претходи резигнација, она није непосредни нагон срца, него егзистенцијални парадокс“ (Кјеркегор, 201). Није ли и ситуација у којој се налази проповедник „егзистенцијални парадокс“.

И проповедников скептицизам је на први поглед контрадикторан његовој побожности. Стихови у којима се одриче мудрости и проглашава је за таштину („јер где је много мудрости, много је и бриге, и ко умножава знање умножава и муку“ (1, 18)) нису одбацавање сваке мудрости. Проповедник одриче човеку могућност да појми Божији свет. У том погледу његово сазнање равно је ономе које стиче Јов. Овакво схватање човекових интелектуалних моћи у складу је са поимањем апостола Павла који каже: „Јер је премудрост овога свијета лудост пред Богом“ (1. Кор 3, 19). Али мудрост човеку није сасвим недоступна. О томе се говори у псалмима: „По-

четак је мудрости страх Господњи“ (*Пс* 111, 10а). Иако на неким местима поистовећује мудрост са лудошћу, проповедник победоносно узвикује: „и видех да је боља мудрост од лудости, као што је боља светлост од мрака“ (2, 13). Поређење мудрости са светлошћу која је један од атрибута Божије стваралачке силе указује на побожни карактер овог стиха.

У четвртој глави говори се о неправдама и злу света. Мртви су срећнији од живих, „али је бољи од једнијех и од другијех онај који још није постао, који није видео зла што га бива под сунцем“ (4, 4). И овоме се може наћи паралела у *Књизи о Јову* где се каже: „Што ми није затворила врата од утробе и није сакрила муку од мојих очију? Зашто не умријех у утроби? Не издахнух излазећи из утробе?“ (*Јов* 3, 10–11). Може се рећи да је ово опште место мудрачке књижевности, али то је место које је особено за јадиковке. Проповедникова јадиковка је међутим мирнија, рационалнија од Јовове. Док Јов жели да се сам врати у стање Neroђености, проповедник само хвали онога ко се није родио. Тако се може објаснити низ поучних стихова који следе. Такви стихови су стални репертоар мудрачких књига. Стих као што је: „Боље је двојци него једному, јер имају добит од свога труда“ (4, 9) изгледа као да нема ближе везе са остатком текста, као да су у питању механичка уметања поучних стихова или накнадна интервенција каснијих редактора. Ипак, то није као што каже Зоран Живковић коришћење дела као „трибине за обнародовање социјално-пропагаторских ставова“ (Живковић, 134), већ има и своју уметничку функцију. У *Књизи о Јову* на наведене стихове се наставља прича о једнакости после смрти, и то посебно социјалној једнакости. Пошто је проповедник сталоженији и пошто га се оно о чему говори мање дотиче и његова тема је мање напета. Он прича о практичним, животним мудростима, али ни у његовом случају присуство емоција није изостало. Стихови о пријатељству, царевању, жртвовању и заклетвама Богу, јесу део традиционалног схватања, али они имају и емотивну основу. Они су израз поверења у Божији поредак. У директној су супротности са светом у коме људи страдају, а „немају никог да их потјешу“ (4, 1). Циклични поредак о коме се говорило у почетним стиховима овде се у потпуности преноси на људску судбину: „Јер један излази из тамнице да царује, а други који се роди да царује осиромашу“ (4, 14). Пристајање на Божији поредак повлачи са собом и поверење у његову праведност. То сазнање је дато само ономе ко се Бога боји.

Што се тиче стиха у коме се хвали онај ко се није родио и он је у контрадикцији са већим делом књиге. Тако ће стих „у живијех

свијех има надања; и псу је живу боље него мртву лаву“ (9, 4) изнети сасвим опречно становиште. У вези са тим је и оно што се назива епикурејским схватањем у *Књизи проповедниковој*. Сам појам епикурејства није адекватан када је реч о овом делу. Посебно ако се има у виду да се Епикур покушавао ослободити „тираније богова“. Сам „страх Божији“ је неприхватљив за епикурејски концепт уживања. Такође су му неприхватљиве и мисли о смрти којима је *Књига проповедникова* оптерећена. Довољно је само поменути Епикуров став „где сам ја нема смрти, где је смрт нема мене“, па се види сва несаслађаност са проповедниковим виђењем света. Стихови који говоре о уживању тичу се награде на земљи. Ако прихватимо концепцију Шеола која постоји у старијим старозаветним текстовима, награда на земљи је једина која је могућа. У Шеолу нема осећања, нема бола, али ни среће. Зато проповедник награду тражи у овом свету и одатле стих: „Није ли дакле добро човеку да једе и пије, и да гледа да му је у души добро од труда његова ? Ја видјех да је и то од руке Божије“ (2, 24). Весеље, које се уз таштину и страх Божији може узети за трећи најважнији лајтмотив књиге, весеље је од Бога или, прецизније, весеље са Богом. То је весеље човека који прихвата живот онакав какав је, коме је Бог „метнуо свет у срце“. Насупрот том весељу налази се весеље безбожника: „боље је слушати карање мудрога, него да ко слуша песму безумника. Јер као што прашти трње под лонцем тако је смијех безумников; и то је таштина“ (7, 4-5).

Ипак, ни ови стихови нису лишени контрадикције. Човек који хвали весеље на другом месту каже: „Боља је жалост него смијех, јер када је лице невесело, срце постаје боље“ (7, 2). Није ли ово оправдавање жалости у складу са тим да постоји „вријеме плачу и вријеме смијеху“ (3, 4а). Проповедниково одлучно залагање за једно или друго, у зависности од тога о чему говори, мора се приписати његовом емотивном ставу, чиме песма добија карактер похвале. Хвалећи весеље или жалост, проповедник, у духу похвале, заборава да постоји време и једном и другом, али се та неминовна смена потврђује на плану целог дела, које се час окреће једном, час другом расположењу. И у самом тексту може се наћи потврда ове тврдње. Неколико стихова после ове похвале жалости, проповедник каже: „у добро вријеме уживај добро, а у зло вријеме гледај, јер је Бог створио једно према другоме, зато да човек не зна шта ће бити“ (7, 14). И весеље, и жалост у вези су са страхом Божијим. Онај ко се у несрећи весели безумник је, а онај ко се не весели када је весељу време – није онај коме је „свет у срцу“, значи отпадник је

од Бога. Стихови: „Не узимај на ум свашта што се говори, ако би и слугу својега чуо гдје те псује. Јер срце твоје зна да си ти више пута псовао друге“ (7, 21–22) су антиципација новозаветне приче о томе да се онај који је безгрешан први баца каменом на грешницу.

Позивање на весеље може се, међутим, узети и као опомена. Ту функцију оно недвосмислено има у *Плачу Јеремијином*: „Радуј се и весели се, кћери Едомска, која живиш у земљи Узу! Доћи ће и до тебе чаша, опићеш се и открићеш се. Сврши се кар за безакоње твоје, кћери Сионска; неће те више водити у ропство; походиће твоје безакоње, кћери Едомска, откриће гријехе твоје.“ (Плач 4, 21–22).

У естетском погледу главе од осме до једанесте спадају у мање вредне. Мноштво поука затамњује уметнички ефекат и књигу приближава текстовима типа *Прича Соломонових*. Песничка анализа ових поглавља мора се ограничити само на улогу коју они имају у целом делу. Естетска неуједначеност *Књиже проповедникове* је њен кључни проблем. Имајући то у виду, може се говорити о познијим интервенцијама и прилагођавању текста корпусу мудрачких књига. По естетској снази својих најјачих делова ово дело стоји у рангу, а можда и изнад, *Књиже о Јову* и *Песме над ђесмама*, али њена немогућност да се увек држи нивоа који је достигла у трећој глави мука је ове књиге. *Књигу проповедникову* не карактерише јединство и уравнотеженост чинилаца. У том погледу она заостаје над *Песмом над ђесмама* која је испевана у савршеном складу и естетској доследности. Недостатак упечатљивих слика у овим главама посебна је мана ове књиге. Једине слике које се могу наћи су алегоријског карактера и као такве мање су вредне.

Осма глава се бави питањем царске власти. Ако се прихвати да је Соломон аутор ових стихова може се узети да се на овом месту афирмише теократија која је постојала у старом јеврејском царству. То показују стихови типа: „Јер гдје је год ријеч царева ондје је и власт, и ко ће му рећи: шта радиш?“ (8, 4). Афирмација царске власти иде дотле да ће се и циклични поредак времена употребити у њену корист: „Ко извршује заповјест, неће знати за зло, јер срце мудрога зна вријеме и начин. Јер свачему има вријеме и начин; али многа зла сналазе човјека“ (8, 5–6). Ако се узме да ове стихове изговара Божији помазаник, онај који је ближи Богу од обичног човека, они имају другачије значење. Бог је предао власт помазанику као свом представнику на земљи. Самим тим послушност цару зависи од страха Божијег. Онај који није цару послушан отпадник је од Бога. Ако се овакво тумачење прихвати, стихови као „каткад влада

човјек над човјеком на зло његово“ (8, 96) делују необично. Реч је, у овом случају, о власти безбожника и предности коју теократска владавина нуди.

Остатак главе поново се бави практичним поукама о вери. Ту се поново поставља питање о награди за праведан живот: „И тада видех безбожнике погребене, гдје се вратише; а који добро чињаху отидоше са светог мјеста и беше заборављени у граду. И то је таштина“ (8, 10). Величина јеврејског мислиоца огледа се управо у последњем коментару, да је и то „таштина“. Људско уверење да Бог не делује праведно и покушај да се са Богом успостави трговачки однос по коме ће се за добра дела давати једнако добра награда становиште је сасвим супротно „страху Божијем“. Проповедник тражи од слушалаца да се одрекну свог индивидуалног интереса. У том погледу он је сличан Јову који мора да схвати своју сићушност и небитност у свету који је Бог створио да би био вредан тог света. Ипак, поуздање у Божију праведност односи превагу као и у *Књи-зи о Јову*: „Нека грјешник сто пута чини зло и одгађа му се, ја ипак знам да ће бити добро онима који се боје Бога, који се боје лица његова“ (8, 12). Помињање лица Божијег, које нико не може видети и остати жив, говори о томе да је овај страх – страх у правом значењу те речи. Бог није суров, али човек осећање дивљења пред Богом доживљава као страх. Парох Павловић овако тумачи страх Божији: „Ко се Бога боји и страх Његов у срцу своме чува – неприступачан је ма каквом страху. А напротив: ко у себи страха Божијега нема, подложен је сваком другом страху“ (Павловић, 72). Ако је, дакле, страх Божији присутан у човеку, он се подвргава само Божијим законима и не осврће се на чињенице искуственог света: „Што нема одмах осуде за зло дјело, зато срце синова људских кипи у њима да чине зло“ (8, 11). Да би одузео људима свако знање о свету, Бог неће поступити онако како то човек очекује, неће казнити безбожника. Један од разлога за то је што се и безбожнику даје шанса, други што је и сврха праведности позната само Богу, па људски ум не може досегнути до њеног значења. У том смислу, и проповедникове речи у следећој, деветој глави могу се сажети кроз њен наслов на овај начин: „Нека те не завара што свијем једнако бива, праведнику и безбожнику! Уживај весело у Божијим даровима и чини што ти се заповједило. Мудрост царује“. Мудрост о којој је овде реч је Божија мудрост, недокучива свакој људској мудрости.

Парабола, која није карактеристична за песничке текстове, налази своје место у деветој глави *Књи-ге проповедникове*: „Бијаше мален град и у њему мало људи, и дође на њ велик цар, и опколи га и

начини око њега велике опкопе. А нађе се у њему сиромаш човјек мудар, који избави град мудрошћу својом, и нико се не сјећаше тога сиромаша човјека“ (9, 14–15). То што проповедник у наредним стиховима хвали мудрост и признаје јој предност над силом – указује на то да за истинску вредност нису потребне потврде овог света. Одрицање од света је ипак само делимично. То је свет који је Бог створио. Као такав, он завређује труда, али човек није кадар да оцени своје поступке.

Десета глава је превише декламаторска. У њој се поуке нижу без видљиве везе и износе судови о којима је већ раније речено како их треба разумети. Они су битни за разумевање саме Библије, али не и за проповедникову посебност. То се најочигледније види по томе што их налазимо и у другим библијским текстовима. На пример – стих „Ко јаму копа, у њу ће пасти“ (10, 8) срећемо и у псалмима: „Копи јаму и ископа, и паде у јаму коју је начинио“ (Пс 7,15).

Првих шест стихова једанаесте главе су наставак претходне. Од седмог стиха проповедник припрема последњу, закључну и нај-узвишенију главу овога дела³: „Радуј се младићу, за младости своје, и нека те весели срце твоје док си млад, и ходи куда те срце твоје води и куда очи твоје гледају; али знај да ће те за све то Бог извести на суд. Уклони, дакле, жалост од срца својега, и одрини зло од тијела својега, јер је детињство и младост таштина“ (11, 9–10). Ови стихови чине целину са стиховима наредне главе. Оцена младости и детињства као таштине је важна за њено тумачење. Младић мора да се клони зла, а коришћење младости као изговора је таштина. Није потребно искуство и знање да би се могло разликовати добро и зло. Та способност је трансцендентална, дух Божији који се налази у младићу њим руководи. Императив радости је у складу с тим да постоји „вријеме плачу и вријеме смеху“. Младост је време радости насупрот старости која је време жалости. Ту се поставља проблем старости и утехе у њој: „Али да човјек живи много година и свагда се весели, па се опомене дана тамнијех како ће их бити много, све што је било биће таштина“ (11, 8). Сама помисао на старост обесмишљава радост младости. Весеље и само постаје таштина, ако то није весеље са Богом.

И у естетском и у религиозном погледу дванаеста глава представља врхунац књиге. Песнички текст се, заправо, не пружа кроз

3 У Бакотићевом преводу последња глава почиње овим стихом. Питање избора једног или другог решења није небитно за тумачење дела. Главе у библијским песничким текстовима могу имати функцију сличну подели на строфе. Осим тога, погрешна подела на главе може знатно отежати разумевање дела као што је случај са *Песмом над песмама*.

целу главу већ само до седмог стиха. Стихови од осмог до четрнаестог су каснији додатак. Лишена моралних поука и дигресија, ова глава је целовита и заокружена песма. Она поседује јединство мисли и израза које је толико спорно када је реч о *Књижи проповедниковој*. Ипак не треба је због тога издвајати из текста⁴. Она чини саставни део целине, њен закључак и круну. У њој престаје и дијалектика сумње и вере којом се одликује остатак књиге. Проповедник се ослобађа сумње и стихови који следе су израз крајње религиозности. Управо зато су они и највише песнички. Величина овог говора је и у избору позиције коју песнички глас узима. Проповедник бира улогу саветника младићу који треба да се боји Бога⁵: „Али опомињи се творца својега у време младости своје пре него дођу дани зли и приспију године за које ћеш рећи нијесу ми миле“ (12, 1). Позиција старијег човека је типична за неког ко се „изборио са Богом“ (Кјеркегор је сматрао да је за стицање праве вере потребно време, а самим тим и дуговечност).

Стихови који следе нису низ практичних савета какви се налазе у претходним главама и помало „гуше“ песнички текст. У питању су слике ванредне јасности и лепоте које представљају старост: „Прије него помркне сунце и видјело, и мјесец и звијезде, и опет дођу облаци иза дажда, кад ће дрхтати стражари кућни и погнути се јунаци, и стати млинарице што их је мало, и потамњети који гледају кроз прозоре, и кад ће се затворити врата с улице, и слабити звука од мљевења, и кад ће устајати на птичји глас и престати све пјевачице, и високога мјеста кад ће се бојати и страховити на путу, кад ће бадем уцвјетати и скакавац отежати и жеља проћи, јер човек иде у кућу своју вијечну, и покајнице ће ходити по улицама; прије него се прекине уже сребрно, чаша се златна разбије и распе се виједро на извору и сломи се точак на студенцу, и врати се прах у земљу, како је био, а дух се врати Богу који га је дао“ (12, 2–7).

Само набрајање помаже песничким сликама које тако добијају и звучну подлогу у виду анафорских тенденција. Слике су упечатљиве и због тона којим су изговорене. Употреба футура чини да

4 Премда би било занимљиво тумачити *Књижу проповедникуву* као збирку песама како се то чини са *Песмом над пјесмама* или *Плачем Јеремијиним*.

5 Тај говор је започет већ у претходној глави. Но, ти стихови, мада чине целину са стиховима ове главе, ипак не уносе промену у емотивном тону. У том погледу подела на главе се чини исправном. Мада мисаоно једна целина са стиховима који им претходе, стихови последње главе се одликују сасвим другачијим емотивним ставом. Осим тога, опомена младићу се јаче и непосредније доживљава без претходних говора о весељу. У том светлу, савет младићу да се радује може се узети као мост између последње главе и дела. Ту се поново појављују лајтмотиви који ишчежавају из даљег текста: „весели се“, „и то је таштина“.

проповедников глас делује као пророчанство. Ипак, лепота није једино што карактерише ову главу. Једноставност и савршенство израза су утицали на то да су каснији приређивачи ову главу морали да допуне па се каже: „Главна је свему што си чуо: Бога се бој, и заповјести његове држи, јер то је све човјеку“. Овај стих добро илуструје покушај да се дело заврши на експлицитнији начин од оног који нуде претходни стихови. Мноштво опречних идеја је постављено у делу, па се морало завршити неким закључком, иначе би се изгубио његов поучни карактер. Сви ти стихови у додатку, међутим, делују неуверљиво и вештачки у поређењу са првим делом главе. У њему се на крајње сугестиван начин излази из сукоба таштине и страха Божијег који је постављен у претходним главама, да после њих стих „Таштина над таштинама, вели проповједник, све је таштина“ (12, 8) нема ону снагу која би се очекивала. Ипак, он заокружује дело и ствара прстенасту композицију. Имајући то у виду, наредних шест стихова се још очигледније приказују као страно тело овог текста.

Проповедниково обраћање младићу има још једно, додатно значење. У *Причама Соломоновим* често се каже „сине мој“, што је убицајено у обраћању свештеника вернику. Ипак, о младићу из *Књи́ге проповедникове* зна се да има чуваре, па чак и јунаке. Уз то се помиње и златна чаша (која се, истина, може тумачити и на другачије начине). Све то говори о господству младићевом. Тон, којим му се проповедник обраћа, личан је. Можда би се та мудрост могла схватити као наслеђе које један месија преноси другоме. Као савет оца сину. То би разјаснило многа нејасна места у тексту, решило контрадикције. Очигледно је да је проповедников однос са младићем другачији од његовог односа према човеку уопште. Можда је то због тога што и он сам стоји ближе Богу. Овакво тумачење је у супротности са самим насловом дела, али је занимљиво и обогаћује га.

Савет који проповедник даје младићу је: „опомињи се творца својега“. Није рекао: „бој се Бога“. Младић је неко ко је неискварен, није га обузела таштина, од Бога није одступио. Зато је у њему страх Божији присутан, па проповедник од њега не може тражити да се боји Бога. „Опомињање“ о ком говори је неговање те везе, тежња да се она не изгуби. Зато весеље о ком се говори у претходној глави весеље је које је испуњено Богом. То је весеље некога коме је он „метнуо свет у срце“. Некоме ко се држи Бога неће „дани зли“ представљати бол, јер су и они део цикличног поретка који је Бог створио „да би га се бојали“.

До сличних закључака долазали су и други песници надахнути божанством, па чак и кад су припадали другачијим религијама. Чини се да није мала сличност између проповедниковог става и ових Пиндарових стихова: „Сазна ли ко пут истине, нек ужива у срећи божјој! Сваки час дуне с неба други ветар. Чиста срећа не долази задуго кад оспе неког силним обиљем. Бићу мален у малој срећи, велик у великој. Свагда ћу се срцем приљубити удесу и користити се њиме колико ми силе допуштају“ (трећа питијска епиникија). Ту су присутни и превртљивост судбине и пристајање на њу. Сличност је још већа када у осмој питијској епиникији каже да је човек „сан сенке“ и да када бог људе „обасја својим зраком, онда је сјајна светлост и сладак им је век“. То што један јеврејски и један хеленски песник говоре сличну мисао сведочи о дубини религиозности која је овде изражана, јер свакоме коме се Бог укаже – указује му се на исти начин, без обзира на традицију и религијска схватања.

Веза са Богом која Јова одржава у снази кад све изгуби и овде је пресудна. Сlike у којима је описано ишчекивање смрти стварају суморну атмосферу, али кроз њу просијава она побожност која се очитује у последњем стиху и речима о предавању духа Творцу. У овом светлу се другачије може протумачити контраст из претходних глава који се успоставља између похвале нерођеном и изрицања да док има живота има и наде. Свет људске таштине је свет у коме не вреди живети, али нада да се кроз страх Божији може успоставити веза са Богом „прије него дођу дани зли“ оно је што живот чини вредним.

Тако се ова „песма над песмама песимизма“ (Шилер) завршава у складу са Хелдерлиновим стиховима:

„Многи узаман покушаваху оно највеселије весело да кажу,
Овде се мени, у шузи овој, коначно обелодани“.

Библиографија

Библија или Свето писмо Старијога и Новога Заветија, превели Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић, Британско и инострано библијско друштво, Београд, без године.

Библија, Стари и Нови завети, са објашњењима и илустрацијама, превео и коментаре написао Лујо Бакотић, Будућност, Нови Сад, без године.

Голдберг, Дејвид Ц. и Рејнер, Џон Д, *Јевреји, историја и религија*, Клио, Београд, 2003.

Ђурић, Војислав, *Књижевности старијога истока*, Београд, 1951.

Елијаде, Мирча, *Историја веровања и религијских идеја*, Просвета, Београд, 1991.

Живковић, Зоран, „Проблеми значења *Књиже проповједникове*“, у *Зборнику радова наставника и студената поводом стоогодишњице оснивања и двадесетогодишњице обнављања Катедре за светску књижевност на Београдском универзитету*, Филолошки факултет у Београду, Одсек за општу књижевност и теорију књижевности, Београд, 1975.

Иванов, А, *Поучне књиже светог писма Старог завета*, Београд, 1991.

Илкић, Стефан, *Страх Божији*, Православље, број 7, јули 1913.

Јанковић, Владета, *Мишкови и лежене*, СКЗ, Београд, 1995.

Кјеркегор, Серен, *Страх и грхћање*, Плато, Београд, 2002.

Павловић, М. Р, *Страх Божији и страх земаљски*, Мисионар, 1935.

Томић, Celestin, *Biblija, Stari i Novi Zavjet*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1983.

Harrington, Wilfred J, *Uvod u Stari Zavjet – Spomen obećanja*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1977.

Nikola Živanović

THE HUMAN VANITY AND THE FEAR OF GOD IN ECCLESIASTES

Summary

The author of this text is trying to show that *Ecclesiastes* is dealing with the problem of human place in the order of things made by God. Man is seen as a creature unable to escape from the border he has been put in. His efforts to cross that border lead him to inner dialectics of doubt and fate. The way out of this situation is acceptance of that order of things, which is articulate through rejoicing.



КРИТИКЕ

Милош Ковачевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПОТРЕБАН И ДОБАР ЛИНГВИСТИЧКИ ПОЈМОВНИК

Предраг Новаков, *Појмовник структуралне
лингвистике (морфологија и синтакса),*
 Змај, Нови Сад, 2006, 96 стр.

У разматрању историје лингвистичких праваца, структурализму без дилеме припада почасно место. Најпре по томе што је лингвистици обезбедио статус аутономне науке. Потом, што је лингвистику учинио егзактном науком прибављајући јој чак статус „математике друштвених наука“. Структурални приступ означио је преврат у развоју саме лингвистике, а везан је првенствено за радове Фердинанда де Сосира у Европи и Леонарда Блумфилда у Америци. Иако су структурални приступи у различитим структуралистичким школама – од којих су најзначајније женева, прашка, копенхашка и америчка – делимично различити, ипак се као структуралне инваријанте, различито надограђиване у различитим структуралистичким школама, могу издвојити следећа четири начела: 1) истинском реалношћу језика не признаје се појединачна јединица некога језика, него језик као систем, с тим да се језик не одређује као збир елемената, него као систем који сам детерминисе своје елементе и то тако што сваки елемент језика постоји захваљујући релацији с другим елементима система; 2) структуру система, као мрежу односа који влада међу његовим јединицама, чине ванвременски односи, с тим да односи доминирају над елементима, а структура над историјом система; 3) захваљујући примату односа могуће је ванвременско и несупстанцијално изучавање система; 4) слично језику организовани су и неки други системи (фолклор, обичаји, ритуали и сл.), тако да језик припада наукама које изучавају „живот знакова у друштвеном животу“, тј. семиолошким или семиотичким наукама.

Једна од одлика структурализма јесте и метајезичност, у чијој основи је употреба прецизне терминологије. Структурална терминологија није иста у свим структуралистичким школама, пре би се могло рећи да структуралистичке школе деле исту терминологију тек кад се говори о темељним структуралним терминима, какви су

нпр. *систем*, *структура*, *опозиција*, и сл. Поједине структуралне школе, као нпр. она глосематичка (копенхашка), имале су готово самосвојну терминологију по којој су и биле препознатљиве.

На српском језику до сада није постојао ниједан приручник нити речник у којем би се заинтересовани читалац шире могао упознати са темељном структуралном терминологијом¹. Ту празнину сада само делимично попуњава новосадски професор англистике Предраг Новаков својим *Појмовником структуралне лингвистике*, и то само из области *морфологије* и *синтаксе*. Будући англиста, Новаков је себи поставио циљ да направи српско-енглески појмовник, који, како сам у предговору каже, „садржи одреднице и унакрсна упућивања (око 140) који појашњавају појмове из морфологије и синтаксе из (углавном) опште и америчке структуралне лингвистике, а намењен је првенствено читаоцима који желе да се упознају са основама лингвистике“ (стр. 5). Новаковљев *Појмовник* уз одреднице и текстове на српском језику наводи енглеске терминологије еквиваленте, с тим да је при крају књиге (стр. 68-72) дат *Енглеско-српски индекс лингвистичких термина*, који „омогућава да се појашњења тих енглеских термина пронађу у оквиру датих српских одредница“.

У *Појмовнику* су, без упућивачких одредница, речнички анализирана 74 морфолошка и синтаксичка појма. Зависно од сложености и усаглашености и општеприхваћености њиховог значења, термини имају различит облик у овоме појмовнику: од неколико реченица до неколико страница (формата 24 цм). Тако је нпр. *глобалски аспекти* обрађен на пуних седам страница текста, па дата одредница готово да има статус чланка, да не кажемо студије. Опширно и студиозно су такође обрађени и појмови *модалности*, *морфологије*, *синтаксе*, *падежа*, *рода*, *универзалија*, *прелазности*, док су на нивоу речничког представљања дате нпр. одреднице *парадигме*, *морфонологије*, *метајезика*, *координације* и сл. Између та два пола смештене су остале одреднице, које по правилу имају обим од око једне странице текста. У дужим, посебно оним најдужим, одредницама наводе се и разјашњавају различита тумачења датог појма. А све одреднице садрже дефиницијски и егземплификацијски део. Циљ аутора је био да сваки појам представи тако што ће уз дефиницију дати и његово проширено тумачење, и то кроз анализу јед-

1 Истина на српски језик је преведен *Енциклопедијски речник модерне лингвистике* Дејвида Кристала (Нолит, Београд, 1988), али то је речник у коме су многи термини дати тек на нивоу дефиниције, оскудно одреднички представљени и најчешће поткријепљени примерима из енглеског језика.

нога или више примера, из српскога и/или енглеског језика. Будући да је *Појмовник* писан као српско-енглески (дакле са српским као полазним термином, и са одредницом на српском језику), очекивало би се да сваки термин буде потврђен примером из српског језика, нормално тамо где дати појам налази примену и у српскоме језику. На жалост, вероватно због утицаја литературе, неретко су изостајала српска „опримерења“, или су она кудикамо оскуднија од енглеских.

Већи је недостатак од наведеног свакако сам избор термина. Аутор се при избору термина углавном ослањао на терминологију америчког структурализма (дистрибуционализма), док је изостао велики број општеприхваћених и незаобилазних термина европског, посебно прашког, структурализма (о копенхашком да и не говоримо, јер готово ниједан специфично глосематички термин није нашао места у овоме речнику). Тако, на пример, међу појмовима структуралне синтаксе нема уопште општеприхваћених прашких термина: *актиуелно рашичлањивање реченице* или *функционална реченична перспектива*, нити термина *хипосинтакса*, као ни термина *реченична кондензација*, *номинализација* и сл. Изостала је и сва синтаксичка терминологија утемељитеља и најзначајнијег представника европске структуралне синтаксе Лисјена Тенијера.

Због тога ово и није појмовник целе структуралне морфологије и синтаксе, него приоритетно оне америчке (дистрибуционалистичке) и оно што је од ње добило статус општелингвистичке. Друкчије речено, ово није комплетан ни општелингвистички структурални појмовник морфологије и синтаксе, а камоли појмовник целокупне морфолошке и синтаксичке структуралне терминологије. У питању је врло добро урађен појмовник америчке структуралне морфологије и синтаксе. А да је то уистину тако, најбоље потврђује текстуални додатак речничком делу *Појмовника* насловљен *Америчка дескриптивна лингвистика из прве половине 20. века* (стр. 77-94). Тај је додатак заправо студија са текстуално „умреженим“ терминима америчке структуралне лингвистике, како оним општелингвистичким, тако и оним морфолошким и синтаксичким. Готово сви термини који су у речничком делу добили своје одреднице нашли су место и у овој студији, којом се *Појмовник* завршава, и која припомаже још бољем њиховом разјашњењу и поимању. Због тога би овом *Појмовнику* много боље одговарао наслов: *Појмовник америчке структуралне лингвистике: морфологија и синтакса*, јер би тај наслов у потпуности одсликавао његов садржај. А тај је садржај аутор успео више него добро представити, тако да *Појмовник*

може студентима послужити као добар приручник за увод у структуралну лингвистику. Надамо се да ћемо од Предрага Новакова у скорој будућности добити и проширено издање *Појмовника* које ће укључити целокупну морфолошку и синтаксичку структуралну терминологију, и чиме ће он бити још обавештајнији и наслову сагласнији.

Славица Гароња
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

СТУДИЈА О ЈЕДНОЈ ПЕСМИ

Лидија Делић: *Животи епске песме:
Женидба краља Вукашина у кругу варијаната*,
Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006

Одавно се није догодило да се о само једној песми - у овом случају, реч је о једној од класичних и стожерних песама Вукове друге бечке збирке - *Женидба краља Вукашина* - напише тако исцрпна, аналитичка и целовита студија, како је то пошло за руком младој научници, мр Лидији Бошковић-Делић.

Класична варијанта Стојана Хајдука у Вуковој збирци, епска песма *Женидба краља Вукашина*, одавно је за бројне истраживаче представљала изазов, а њена проблематика је најчешће парцијално разрешавана у склопу крупнијих питања поетике епског песништва. Управо стога, ауторка је избором саме теме фокусирали и апсолвирала не само сабрана и продубљена аналитичка знања о самој проблематици ове песме у њеном истраживању у протеклих сто педесет година, већ је на одлично изабраном узорку супериорно демонстрирала саму природу епске песме и њене поетике, обухватајући неколико најкрупнијих њених питања, дајући на њих и сасвим поуздане и одрживе одговоре.

У том смислу, ауторка је проблему истраживања приступила у три нивоа. Полазећи од текстова свих до сада доступних варијаната песме *Женидба краља Вукашина*, различите старине и естетских домена (*Проблем варијаната*), уз то не пропуштајући да приступ читавој студији започне темељном теоријском расправом о термилошким одређењима сиже/епски сиже; мотив/композициони мотив, сижејни модел и несижејни елементи епске песме као и границе жанра, ауторка се у првом одељку студије, с обзиром на песму о којој је реч, зауставља на проблему аутентичности (*Зайиси и накладка епизација*).

Најобимнији, а свакако и најужбудљивији део ове студије представља темељно претресање питања старог колико и наука о народној књижевности, а то је однос историје и традиције (*Од Перитиоториона до Пиритиотора*), у које ауторка, поново консултујући извор-

ну историјску грађу, сва досадашња научна тумачења овог питања, али и врло бројне савремене научне изворе и резултате врло широког дијапазона, упоређујући их са сегментима усмене традиције, реконструише, врло уверљиво усмени пут настанка једне од најдуготрајнијих поетизованих епских легенди везаних за поједину личност (јунака Момчила, одметника из 14. века на српско-бугарско-византијској граници, који је погинуо на капијама града Перитеориона, 1345. године од цара Јована Кантакузина у савезу са Турцима). На темељу детаљног разматрања свих доступних варијаната песме, које заузимају заиста импресиван временски и географски простор (од бугарских и македонских извора, до косовско-метохијских и приморско-дубровачких, најзад записа насталих на динарско-херцеговачком залеђу до Срема и Војне Границе, тако и од најстаријих извора из 18. и 19. века (Богишић, А. Милетић, Сарајлија), до класичног Вуковог записа (у више варијаната) и неких познијих, уочавајући у прегледаним варијантама два типа формирања сижеа песме - структурираном по обрасцу типа *Женидбе краља Вукашина*, односно, варијантама у којима Момчило не фигурира као лик, уз непрестано консултовање најновијих резултата савремене науке о усменој књижевности, ауторка издваја кључне сегменте за изградњу популарног сижеа ове песме, у чијој контаминацији је у ствари већ било добрим делом укључено митско наслеђе (поглавља: *Смрти на капијама града*, поделељци: *Ошварање закључаног града вилин чудесни град*, *Змај-љубавник и женидба краља Вукашина*). Тренутак издаје, како то већ луцидно примећује ауторка, везан за интернационални мотив неверне љубе (у историјском податку о жени Момчиловој, која са свим почастима од стране непријатеља - напушта град након убиства мужа), дефинитивно формира сиже песме у оном облику какав је нам је познат из класичног Вуковог записа. Кључну и суптилно изведену спрегу у дефинитивном формирању епског сижеа о женидби краља Вукашина, ауторка уочава у историјском тренутку укључивања Мрњавчевића и краља Вукашина, као антипода, тј. већ у усменој традицији негативно одређених, овде као идеалног опонента војводи Момчилу као личности са већ чврсто формираним митским атрибутима (у поглављу: *Проклетство Мрњавчевића*, поделељци: *Мрњавчевићи у предању: од самозванца до убице цара*, *Легијимности шишулар*, *Историјска основа предања: сукоб Уроша и Мрњавчевића*, *Сшаишус у усменом предању као мотивација за позиционирање Марка и Вукашина у сижејни модел Женидба краља Вукашина*).

Посебно значајан овде је и опширан прилог, готово предмет посебне студије (*Моштив Марковог рођења*), посвећен још нерешеном питању раскорака епске славе и историјске личности Марка Краљевића, чему Л. Делић даје озбиљан допринос. Кроз аналитичко предочавање и пажљиву реконструкцију околности у српској царевини друге половине 14. века, али синхроно пратећи и околности народног предања у датој ситуацији (*Енигма Краљевића Марка: у њега је круна остјанула*), ауторка на матрици сижеа песме *Женидба краља Вукашина* посматра и овај лик (поглавље: *Марко у причи*), откривајући заправо природан и врло уверљив правац утирању пута Марковој епској слави широм Балкана (*Лик сестре - просјор за сижејна померања*). Најзад, не пропуштајући прилику да, уз временску вертикалу, претресе и просторну генезу ове песме, уоквирену поетички успостављеним начелима (*Пути до Херцеговине; Периптеорион-Пирлићор: животи појонима у усменој епизи; Скадар-Пирлићор: просјорна позиција*), ауторка ову целину заокружује и ширим закључцима од општијег поетичког значаја за епiku у целини (*Од историје до епског обрасца; Два смера епског уобличења*), најзад посвећујући и цело поглавље сумирању закључака из претходне анализе (*Веза лика и сижејног модела*).

Ако би се помислило да је предмет теме овим исцрпљен, ауторка га допуњава даљом разрадом из домена теорије и поетике усменог песништва, поглавито епског. У следећа два поглавља она уочава законитости и опште процесе живота епске песме (поглавље: *Новија бележења: разградња сижејних образаца и растакање традиције о војводи Момчилу*, као и *Проблем ушницаја писане књижевности на усмену епiku*). Најзад, круну ових истраживања, свакако представља последње поглавље (*Архаична изходишта и комплексности ликова и мотива*) које представља сумирање наведених резултата, а они воде у, чини ми се, највреднији резултат овог истраживања, а то је митски контекст у основи епског сижеа песме о *Женидби краља Вукашина*, груписан око три основна мотивско/митска комплекса, којима ауторка продубљује претходне претпоставке (поглавља: *Змај/змајевићи јунак, Словенски пантеон и Трачки коњаник*), што све резултира завршним разматрањима, у такође иновативним тумачењима (*Прелазак с космогоније на историју, Од демијурга до епског јунака, Кодирање женидбених правила и позиција жене у традиционалном друштву, Момчиловица - неверница и демон и жена медијатор сестра*). На тај начин, Л. Делић и сама је превалила врло импресиван пут и тумачење живота епске песме, на одабраном примеру песме *Женидба краља Вукашина*, која је од

свог основног (историјског) импулса, по сопственом тврђењу, свој коначан епски облик (Вукова антологијска варијанта) добила „*пет векова касније и хиљаду километара даље*“.

Најзад, књига је снабдевена и списком свих (познатих) варијаната песме *Женидба краља Вукашина*, консултованим збиркама и изворима, литературом, регистрима, као и резимеом на немачком језику. Писана интелигентно, прецизно и темељно, студија Лидије Делић далеко надмашује предмет свог испитивања (песму *Женидба краља Вукашина*), проширујући и продубљујући на одабраном узорку вечито актуелна и никада до краја решена, заводљива питања живота епске песме, симболично поневши то питање и у своме наслову.



АУТОРИ НАСЛЕЂА

Александар Петровић

професор је Теорије цивилизације и Културне антропологије на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу. Објавио: *Уметности и технологија* (1982); *Хармонија у природи, науци и уметностима* (1997); *Мисао Косте Стојановића* (2002); *Аналогија и ентропија* (2005); *Milankovic's search for the missing link* (2005); *Climate change revised* (2006); *One or more scientific paradigms* (2006); *О скривеном хоризонту* (2006); *Euler's true harmony* (2007), и др.

Веран Станојевић

рођен је 1967. у Ваљеву. Докторирао је 2004. на Универзитету Париз 7 - Дени Дидро у Паризу из области дескриптивне, аутоматске и формалне лингвистике. Аутор је, заједно са Тијаном Ашић, књиге *Семантика и прагматика глаголских времена у француском језику* (2006), као и више чланака објављених у домаћим и међународним часописима. У штампи му је књига *Синтакса и семантика кардиналних бројева у француском*. Члан је екипе *Семантика и моделизација* при Лабораторији за формалну лингвистику у Паризу, као и Института за когнитивне науке при CNRS-у у Лиону. Држао је предавања по позиву на Сорбони, у Женеви и Нојсателу. Ради као доцент на Катедри за романистику Филолошког факултета у Београду.

Тијана Ашић

рођена је 1973. у Београду. Докторирала 2004. у Женеви из лингвистике и у Лиону из когнитивних наука. За докторат добила награду Charles Bally Универзитета у Женеви. Аутор је, заједно са Вераном Станојевићем, књиге *Семантика и прагматика глаголских времена у француском језику* (2006), као и више радова објављених у међународним часописима. За свој рад о предлозима у јужнословенским језицима добила је 2003. награду Naylor на Универзитету у Охају. Тренутно јој је у штампи у Швајцарској издавачкој кући “Дроз” књига *Espace, temps, prepositions* (*Простор, време, предлози*). Ради као доцент на Филолошко–уметничком факултету у Крагујевцу.

Loredana Trovato

дипломирала француски језик и књижевност на Факултету за стране језике и књижевности Универзитета у Катањи (Италија), а докторирала тезом о Лују-Фердинану Селину на истом Универзитету. Запослена на Универзитетима у Месини и Катани. Објавила велики број студија и чланака из теорије и историје књижевности.

Владислава Гордић–Петковић

професор је енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, бави се књижевном теоријом, критиком, публицистиком и превођењем са енглеског. Аутор је две књижевно–критичке студије *Синтакса тишине: поезија Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поезија крајке приче* (2000), и пет књига есеја и чланака – *Кореспонденција: шокови и ликови постмодерне прозе* (2000), *Вишуелна књижевност* (2004), *Вишуелна књижевност II* (2007), *На женском континенту* (2007) и *Књижевност и свакодневица* (2007).

Владислав Б. Сотировић

рођен је 1967. у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету у Београду на групи за историју. Радио као професор историје у Београду, а од 1995. до 1997. похађао постдипломске студије на Централноевропском универзитету у Будимпешти где је на групи за историју и групи за студије Југоисточне Европе одбранио два магистарска рада: „Стварање Југославије 1914–1918.“ и „Односи између Југословенског комитета у Лондону, Националног одбора у Загребу и Краљевске Владе Србије за време процеса стварања Југославије“. 1996–1997. радио као научни истраживач на међународном пројекту Универзитета у Мелбурну чији су резултати штампани у књизи: *Посткомунистичка демократизација* (издавач Универзитет у Кембриџу). 1998. радио као предавач и научни истраживач на Катедри за словенску филологију Филолошког факултета Универзитета у Вилњусу (Литванија) где је предавао историју југословенских народа. Током 1999. и 2000. радио у Архиву за отворено друштво Централноевропског универзитета у Будимпешти, а од септембра 2000. на Катедри за словенску филологију Филолошког факултета и Катедри за историју теорија и култура Историјског факултета Универзитета у Вилњусу, где је предавао предмете из области јужнословенске социолингвистике, српске филологије и језика и југословенске, балканске и централноевропске историје. Јуна 2002. докторирао је на Филолошком факултету Универзитета у Вилњусу са дисертацијом: „Лингвистички модел дефинисања српске нације Вука Стефановића Караџића и пројекат Илије Гарашанина о стварању лингвистички одређене државе Срба“. На истом факултету ради као доцент од 2005. До сада је објавио више научних чланака из области српске, југословенске и балканске филологије, социолингвистике, етнологије, национализма и историје. Учесник је више међународних конференција посвећених југословенској историји, социолингвистици и национализму, а нарочито распаду бивше Југославије.

Florinela Comanescu

дипломирала француски и румунски језик на Универзитету у Питештију (Румунија), а магистрирала на Универзитету у Букурешту радом из области француске лингвистике. Докторску дисертацију под називом *La relation sujet – objet en français contemporain: réseaux syntactico – sémantiques* ради на Универзитету Париз 7 – Дени Дидро. Запослена на Катедри за романистику Универзитета у Питештију. Објавила велики број студија и чланака из области француске лингвистике, као и књигу *Analyses linguistiques de textes, Approche pragmatolinguistique* (Pitești, 2004).

Monica Garoiu

докторант је на Одсеку за француски и италијански на Универзитету у Висконсину, Медисон. Звањ магистра француског језика стекла је на Универзитету у Портланду, САД, а тренутно ради на изради докторске дисертације под називом *Игре морала и књижевности у делима Албера Камија и Емила Сиорана* и упоредо предаје француски језик као гостујући предавач у Колораду. Њена истраживања усмерена су на модерну и савремену француску и франкофону прозу, филозофију и књижевност, на теме егзила и миграције у француској књижевности и митолошке приступе у проучавању књижевности.

Владимир Карановић

рођен је 1981. године у Београду. Завршио је Пету београдску гимназију. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду. Школске 2005/2006. године уписао постдипломске студије, смер Наука о књижевности, на Филолошком факултету у Београду. Од септембра 2005. ради као асистент-приправник за област хиспанских књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра 2006. и као сарадник Катедре за иберијске студије у Београду. Био је стипендиста Шпанске агенције за међународну сарадњу (Agencia Española de Cooperación Internacional).

Биљана Влашковић

рођена је 1979. године у Крагујевцу. Завршила је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као сарадник у настави на предмету Средњовековна и ренесансна књижевност на ФИЛУМ-у у Крагујевцу, где је и уписала докторске студије, смер Наука о књижевности.

Далибор Кличковић

рођен је 1974. године у Пакрацу (Хрватска). На Филолошком факултету у Београду дипломирао је 1997. на групи за јапански језик и књижевност. Током студија је био стипендиста „Фондације за развој научног и уметничког подмлатка“. По завршетку студија, као стипендиста Министарства за науку и образовање Владе Јапана, ради стручног усавршавања годину дана је боравио на Универзитету Васеда у Токију. Од 1998. ради на групи за јапански језик и књижевност Катедре за оријенталистику Филолошког факултета у Београду. Магистрирао је 2006. на истом факултету. Учествовао је на више научних скупова у земљи и иностранству. На позив Јапанске фондације, 2003., 2004. и 2006. године активно је учествовао у научним скуповима из области методике наставе јапанског језика као страног, који су били одржани у представништву Фондације у Будимпешти. Бави се књижевним и научним превођењем. Активни је члан пројекта „Превеђење дела Кођики са јапанског на српски језик“ на Филолошком факултету у Београду.

Владимир Поломац

рођен је 1977. године у Крагујевцу. Дипломирао је и магистрирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторску дисертацију под називом *Језик у повељама и исјравама десјоџа Стефана Лазаревића и десјоџа Ђурђа Бранковића* ради на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету запослен је у звању асистента (предмети: Историја српског језика, Историја српског књижевног језика и Дијалектологија српског језика). Контакт: polomac6@ptt.yu

Никола Живановић

рођен је 1979. године. Студент је опште књижевност и теорије књижевности на Филолошком факултету у Београду. Пише песме, есеје, књижевне критике и преводи поезију са енглеског. Објавио је две збирке песама: *Алеја часовника* (са Александром Шаранцем, 1998) и *Нарцисове љубавне пјесме* (1999).

Милош Ковачевић

рођен је 1953. у Пресједовцу (БиХ). Магистрирао и докторирао на Филозофском факултету у Сарајеву. Редовни је професор за Савремени српски језик, Стилистику и Општу лингвистику на ФИЛУМ-у. International Biographical Centre Cambridge изабрао га је 2001. за свјетског интелектуалца године из области друштвених наука, и уврстио га у 2. и 3. издање (за 2001. и 2002.) едиције „2000 Outstanding Intellectuals of the 21st Century“, док га је American Biographical Institute (North Carolina, USA) номиновао 2003. за *Hall of Fame* (Дом славних). Члан је редакција часописа *Српски језик* (Београд), *Нова Зора* (Билећа и Гацко) и *Зборника српског језика, књижевности и умјетности* (Бањалука). Члан је Међународне академије хуманистичких и природних наука кнеза Шћербатава. Руководилац је научног пројекта *Српски језик и друштвена кретања*, који финансира Министарство за науку и заштиту животне средине Републике Србије. Учествовао је на више од 40 научних конгреса, скупова и конференција. Уз преко 300 научних и стручних радова и 16 уџбеника српског језика за основну и средњу школу, објавио је и следеће књиге: *Uzročno semantičko polje* (1988); *Gramatika i stilistika stilskih figura* (три издања: 1991, 1995, 2000); *Kroz sintagme i rečenice* (1992); *Suštinaštvено и мимојредно у лингвистици* (1996); *У одбрану језика српскога (– и даље)* (два издања: 1997, 1999); *Синтакса сложене реченице у српском језику* (1998); *Стилске фигури и књижевни шексти* (1998); *Lectures by Professor Miloš Kovačević Ph. D. delivered in London in the years 2000 and 2001 on the occasion of the Feast of the Three Great Hierarchs* (2001); *Синтаксичка нејаснотија у српском језику* (2002); *Српски језик и српски језици*, (2003); *Грамастичке и стилстичке теме* (2003); *Српски писци о српском језику* (2003); *Огледи о синтаксичкој нејаснотији* (2004); *Против неистина о српском језику* (2005); *Списи о стилу и језику* (2006).

Славица Гароња-Радованац

рођена је 1957. у Београду. Дипломирала 1980. на Филолошком факултету у Београду. Магистратуру и докторат из области народне књижевности одбранила на истом факултету (1987, 2004). Радилa у Универзитетској библиотеци (Одељење за народну књижевност, легат Војислава М. Јовановића) и као професор у средњој школи. Објавила и приредила већи број књига из народне књижевности: *Народне пјесме Славонске границе* (1987), *Народне приче са Пајука* (1986), *Антологија српске народне лирско-ејске поезије Војне Крајине* (2000); репринт и фототипска издања: *Стиридон Јовић: Етнографска слика Славонске војне границе* (Беч, 1835), 2004; *Никола Бежовић: Српске народне пјесме из Лике и Баније* (1885), 2001, *Ђорђе Рајковић: Српске народне пјесме из Славоније* (1869), 2003. Специјалност јој је изучавање Етнографске збирке Архива САНУ у Београду из које је приредила две књиге из рукописних збирки Милана Обрадовића (*Српске народне пјесме из Западне Славоније*, 1995) и Симе Милеуснића (*Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге*, 1998). Сем народном књижевношћу, бави се књижевном критиком, женским писмом и белетристиком. Објавила око 350 приказа, огледа, есеја и студија у књижевној периодици, као и посебна издања: роман *Под Месецевим луком* (1992), прозу *Девећа кућа* (1994), поезију *Исповедање Тишине* (1996) и књигу критика и малих есеја *Из сенке* (2003). Запослена је као доцент за усмену књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћириличним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, апстракт, кључне речи, текст рада, резиме, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребно приложити резиме/апстракт/кључне речи, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У апстракту и резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред апстракта и кључних речи на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред апстракта и кључних речи на страном језику приложити и резиме на српском.
6. Библиографски подаци наводе се у фуснотама: први пут када се дело наводи дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Истио*, *Нав. дело*, *Ibid*, *Op. cit.* итд. доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица – уколико се цитира књига – треба да се састоји од следећих јединица: име и презиме аутора, наслов дела (курзив), име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, *Проблеми модерне крййике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 69.

Када се наводи чланак објављен у часопису: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), име преводиоца (уколико је преведени чланак), назив часописа, место, година и број часописа, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Модерни мајстор“, превела Александра Манчић-Милић, *Реч*, Београд, 1996/22, 86-90.

Ако је у питању један текст из књиге: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), наслов књиге, име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Реторика темпоралности“, у: *Проблеми модерне крййике*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

7. Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литтература*), на крају рада, азбучним или абecedним редоследом, по презименима аутора, истим, у претходној тачки наведеним редоследом елемената једне библиографске јединице. Једина измена била би у томе што се прво наводи презиме па име аутора:

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на e-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief
Јелена Беочанин-Мијановић/Jelena Beočanin-Mijanović
Чедомила Маринковић/Čedomila Marinković
Владимир Ранковић/Vladimir Ranković
Бранка Миленковић/Branka Milenković
Никола Бјелић/Nikola Bjelić

Секретар уредништва/Editorial assistant

Маја Анђелковић/Maja Anđelković

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Преводац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić
декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића 6.6, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
тел/phone (+381) 034/304-277
e-mail: nasledje@kg.ac.yu
www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97
Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

Импрес, Крагујевац/Impres, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasleđe comes out three times annually

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ: часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића б.б): Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац: Импрес). - 24 cm

Полугодишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068