

Наслеђе 36

Наслеђе 36

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

ГОДИНА XIV / БРОЈ / 36 / 2017
Volume XIV / Issue / 36 / 2017

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

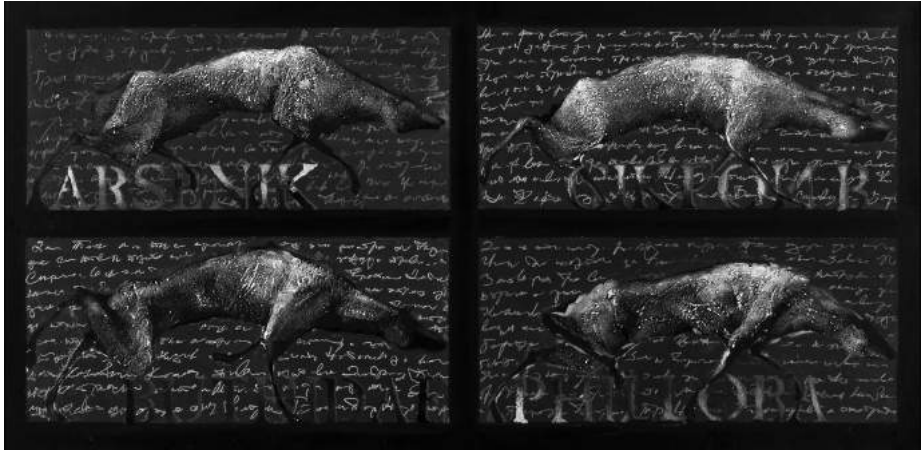
CONTENTS

САДРЖАЈ

Александар Б. Недељковић ОСВРТ НА ЈЕДИНУ НАУЧНОФАНАСТИЧНУ ПРИЧУ ИВЕ АНДРИЋА	9
Милица М. Спремић Кончар КРАЉ АРТУР КАО ТИРАНИН У АЛИТЕРАТИВНОЈ СМРТИ АРТУРОВОЈ	19
Мирјана М. Секулић ХРАНА У ПУТОПИСИМА: МОГУЋНОСТИ СПОЗНАЈЕ ШПАНСКОГ ИДЕНТИТЕТА	35
Катарина З. Милић ИДЕНТИТЕТ, АЛТЕРИТЕТ И ЈЕЗИК У ПОСТКОЛОНИЈАЛНОМ КОНТЕКСТУ: РОМАН ЉУБАВ, ФАНТАЗИЈА АСЈЕ ЏЕБАР	49
Анка Ж. Симић АНДРИЋЕВА ЛЕГЕНДА О УМЕТНИКУ: РАЗГОВОР С ГОЈОМ	61
Војана Л. Асатовић LOOK FOR HIM UNDER YOUR BOOTSOLES... OR IN HIS PROSE	69
Данијела М. Јањић ПРЕОБРАЖАЈИ ЗМИЈЕ КРОЗ СТВАРАЛАШТВО ГАБРИЈЕЛЕА Д'АНУНЦИЈА	81
Милена Р. Нешић Павковић ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК У БРЕХТОВОЈ БАЛАДИ „О ЧЕДОМОРКИ МАРИЈИ ФАРАР”	93
Тиана М. Тошић Лојаница (НЕ)ПРЕВОДИВО У РОМАНУ РАСЕЛА ХОБАНА <i>РИДЛИ ВОКЕР</i>	109
Жељко С. Донић ПРЕВОД И РЕЦЕПЦИЈА СТАРЕ ШПАНСКЕ РОМАНСЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ СРЕДИНИ	121
Танја С. Cvetković POSTMODERN SATIRE AS MEANS OF REWRITING MYTHS IN <i>THE STUDHORSE MAN</i>	137
Ивана Е. Скендеровић ИСПОВЕДНИ ДИСКУРС У ДЕЛУ <i>SECRETUM</i> ФРАНЧЕСКА ПЕТРАРКЕ	147
Тамара С. Пилетић КЊИЖЕВНИЦИ КАО САГОВОРНИЦИ У ПРЕПИСЦИ ПЕТРА II ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША	159
Љиљана С. Костић ЦАР ДУШАН – ИСТОРИЈСКИ РОМАН ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА	171
Немања Д. Јовановић КОНТРАСТИ У ПРИПОВЕЦИ „ШКОЛСКА ИКОНА” ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА	183

Лена Љ. Тица ИДЕОЛОШКО МИТОТВОРСТВО У ДРАМИ НИЛА ЛАБЈУТА <i>ИФИГЕНИЈА У ОРЕМУ</i>	197
Ивана М. Крсмановић СВЕ „ЕНДИМИОНОВЕ” ЖЕНЕ: FROM BLUES TO BLISS	213
Светлана С. Миливојевић Петровић КУЛТУРА СПИНА	225
Олја Р. Јојић THE FORM OF QUESTIONS IN NEW ZEALAND HOUSE OF REPRESENTATIVES	233
Jasmina P. Đorđević i Savka N. Blagojević PROJECT-BASED LEARNING IN COMPUTER-ASSISTED LANGUAGE LEARNING: AN EXAMPLE FROM LEGAL ENGLISH	247
Никола Н. Данчетовић и Ивана Д. Нешић АКУСТИЧКА АНАЛИЗА ПРОДУКЦИЈЕ ЕНГЛЕСКИХ МОНОФТОНГА НА ТЕРЦИЈАРНОМ НИВОУ	261
Татјана Љ. Глушац и Весна Б. Пилиповић ЗНАЧАЈ НАСТАВНИЧКИХ ТЕСТОВА У НАСТАВИ СТРАНИХ ЈЕЗИКА	285
Љубица Д. Весић АКТУЕЛНИ КВАЛИФИКАТИВ У НАСТАВИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА	297
Svetlana R. Stojić I KNOW WHERE THE BEST ENGLISH IS SPOKEN: SOME SERBIAN STUDENTS' PERCEPTIONS OF AND ATTITUDES TOWARDS THE VARIETIES OF ENGLISH	309
Тамара М. Стојановић Ђорђевић О УСВАЈАЊУ НАЦИОНАЛНИХ И ГЛОБАЛНИХ ВРЕДНОСТИ У ШКОЛИ	323
Марија Е. Динов Васић ПИЈАНИЗАМ КАО НАРАТИВНА ПРАКСА	339
Лазар Б. Ђорђевић СТИЛСКА ПОЗИЦИЈА ДУШАНА РАДИЋА ДО 1957. ГОДИНЕ НА ПРИМЕРУ КАНТАТЕ <i>БЕЛЕ-КУЛА</i>	353
ПРИКАЗИ	
Милка В. Николић ТЕОРИЈСКЕ И МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ СРПСКОГ ПРАВОПИСА У ДИЈАХРОНИЈСКОМ И СИНХРОНИЈСКОМ СВЕТЛУ	375
АУТОРИ НАСЛЕЂА	

Handwritten text on a piece of paper with a black and white striped border. The text is written in a cursive script, likely German, and appears to be a letter or a document. The paper is slightly aged and the ink is dark. The text is arranged in several lines, with some words being underlined. The overall appearance is that of a historical document or a personal letter.



Александар Б. Недељковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику

ОСВРТ НА ЈЕДИНУ НАУЧНОФАНТАСТИЧНУ ПРИЧУ ИВЕ АНДРИЋА

Иво Андрић је написао само једну научнофантастичну причу, „Дедин дневник”. Нема у њој ванземаљаца, путовања у свемир, робота итд., па ипак, та прича, о утопијској комунистичкој будућности Југославије, испуњава критеријуме да се може оправдано и поуздано назвати научном фантастиком. Наш циљ је био да је проучимо и упоредимо са још две Андрићеве футурски оријентисане приче, које, међутим, нису СФ: једна је „Сјеме из Калифорније”, која сатирично упозорава да не треба некритички очекивати чудесне резултате од нових проналазака из далеког света, а друга је „Електробих”, која одушевљено и наивно-пропагандистички приказује како се изнад дојучерашње касабе у Босни и Херцеговини сада уздиже електрична светлосна реклама и блиста у ноћи, као знак новог, долазећег времена. Суштински ове три приче сачињавају једну целину – то су три Андрићева погледа према будућности. Међутим изгледа да је он сматрао да су све три наивне и слабе. Ми закључујемо да су књижевно скромне, али ипак важне.

Кључне речи: Иво Андрић, прича „Дедин дневник”, научна фантастика, утопија

Мало је познато, и ретко се помиње, да је Иво Андрић написао, после Другог светског рата, и једну научнофантастичну причу, „Дедин дневник”; неки проучаваоци је можда и нису препознали као припадајућу том, *science fiction*, жанру.

Захваљујемо се колегиници Тијани Тропин, из београдског Института за књижевност и уметност, која нам је недавно скренула пажњу на ову Андрићеву кратку причу. Она је ову причу пронашла, у смислу да је идентификовала СФ елементе у њој и скренула пажњу СФ фандому на то, почетком јесени 2016. (Tropin 2016).

Али не треба очекивати да ћете ову причу наћи у некој колекцији Андрићевих одабраних, најбољих прича; ми смо је прочитали у једној књизи у издању београдског Завода за уџбенике, са насловом *Сабране приповешке*, где је учињен напор да у један том стану баш све приповетке, њих преко 130, које је Андрић икада објавио; ову колекцију је приредила Жанета Ђукић Перишић. Завод за уџбенике је велика државна

¹ srpsko_dnf@yahoo.com

фирма која може себи да дозволи да буде мецена за овакве (често оправдане, и похвалне) подухвате академског карактера, у овом случају – академског комплетизма; књига је, узгред речено, штампана на врло танкој хартији тако да се прилично прозире текст штампан са супротне стране, и има чак 657 страница врло ситног и збијеног текста са екстремно узаним маргинама од неких десетак милиметара са сваке стране. Да не би били енормно дугачки редови текста, односно да би ико могао погледом да пронађе који ред је следећи, текст је у целој књизи подељен на два усправна ступца, између којих је остављен размак од 5 милиметара. И гле, та едиција се зове „Један том” што нас наводи на помисао да су уредници морали да сабију све, баш све Андрићеве приче у један том, али, не претерано дебео. И успели су. Задатак обављен.

На почетку књиге, у садржају, наведена је за сваку причу година првог издања, па тако сазнајемо да је прича „Дедин дневник” први пут објављена 1948. године, дакле у новој држави, у Титовој комунистичкој Југославији.

Али радња кратке приче „Дедин дневник” (Andrić 2012a: 351–353) дешава се – то сазнајемо већ у првој реченици – двадесетог октобра 1994. године! То је, дакле, 46 година у будућности, у односу на време објављивања приче.

У великој палати Института хемије за исхрану (ХЕЗИС), у Макишу, седела су после подне 20. октобра 1994. године три млада инжењера разговарајући. После ручка они су се повукли из трпезарије у собу најстаријега од њих тројице, Марка (...) Широки прозор инжењерове собе гледао је на пространи парк Института, који је на овом некад пустом и мочварном макишком земљишту израстао за четрдесет година тако лепо, да је постао понос овог новог београдског рејона, један од најлепших паркова града. (...) Та три друга, добри радници и велики весељаци, звали су се Марко, Жарко и Јован. (...)

Марко је човек од књиге и маште. (...) Сва тројица су деца срећног поколења које је угледало свет у току четврте Петолетке. (...)

– Ја сам одређен – говорио је Марко – да присуствујем данас прослави 20. октобра у Централни синдиката. Прославља се, знате, педесетогодишњица дана када је наша војска заједно са Црвеном армијом ушла у Београд, из кога је после шестодневне борбе истерала немачке фашисте (Andrić 2012a: 351).²

О тој последњој реченици, тако декларативној и театралној, у цитираном одломку, морамо рећи следеће: у студијама научне фантастике, добро је позната та грешка, кад протагонисти СФ приче, у будућности, причају једни другима ствари које свакако сви они већ добро знају, само да би писац на тај начин постигао експозицију тј. да би се чуо новум.

2 Узгред, овде је Андрићу промакла, можда непажњом, историјска нетачност: наша војска, и Краснаја армада, ушли су у Београд око 12. октобра 1944, а фашисти су истерани двадесетог октобра (али су за собом оставили своје скривене диверзантско-терористичке групе); прослављамо, и сада, дан кад су истерани, а не дан кад је битка почела. А тек 22. октобра су отерани из Земуна, и из Панчева, тако далеко да више нису могли артиљеријом да добаце у улице Београда (Wikipedia: Beogradska operacija).

У СФ жанру, то је давно „проваљено” и сматра се за наивно; на енглеском се то понекад помиње као “talking at each other the things they already know”.³ Али, сигурни смо да је Андрић знао да је то наивно, и да је више у шали, него за озбиљно, употребио такав дијалог, јер, дијалог се наставља тако што Дарко каже: „Де, знамо сви толико историју”, чиме указује на беспотребност Маркове реченице о ономе што је било „после шестодневне борбе” итд.

Затим сазнајемо да је Марков деда Петар оставио једну бележницу, која му је била дневник, где је, као цивил, очевидац, описао дане те велике битке, и нарочито прве сате у центру града непосредно после истеривања фашиста преко Саве. На крају Марко одлучује да, из респекта према херојима ослобођења Београда, боље проучи те давне, ратне дане, дане београдског октобра 1944.

Прича „Дедин дневник” припада СФ жанру, јер поштује научни начин мишљења и научни поглед на свет, а дешава се у будућности, око пола века после времена кад је писана и објављена, и садржи новум – много бољи живот човечанства, у понечему утопијски добар. Дешава се у Београду улепшаном и боље изграђеном, животни стандард је неупоредиво бољи него 1948, дакле – просперитет је завладао, и то су у овој причи свакако битни елементи научне фантастике. Да ли јесте, или није СФ? Јесте; ова прича испуњава потребне критеријуме, мада у врло скромној мери, минимално; само мало преко црте; али, јесте прешла преко те црте, испуњава их, то сасвим сигурно јесте СФ прича. Пласирала се у жанр научне фантастике. Приказује измењен свет у будућности, а остаје сасвим при научном погледу на свет (мада нема научних новума; али има футурских новума), према томе то је СФ.

Основна идеја приче свакако јесте за поштовање: имамо фотографије и многобројне податке и сведочанства учесника, имамо ми и без Иве Андрића поприлично јасну представу како је изгледала та битка (не и једина, у историји) за ослобођење Београда; како је било кад је преживели народ Београда почео да излази из подрума својих кућа, довикујући се речима „Наши! наши! Руси! Руси! наши!!!”, док су догоревали уништени тенкови по улицама, и још се помало димиле рупе од граната на појединим зидовима зграда, и док су на многим местима још лежали лешеве војника и цивила, несклоњени, или су сахрањивани у парковима. Излазило се 20. октобра на улице иако су нацисти још успевали да заврљаче понеку топовску гранату, или минобацачку мину, преко воде, из Земуна (који је дан-два пре тога још увек био део Независне Државе Хрватске), у Београд. Људи су излазили ризикујући да погину.

Требало је одмах и исхранити народ, јер хране није било, али су зато реком (Дунавом, узводно) убрзо стигли руски шлепови натоварени

3 Ова наративна стратегија позната је и под шаловитим називом “As you know, Bob...”, за шта постоји чак и скраћеница (енглеска, латиницом) АУКВ, или, нешто опширније, “Tell me, professor (about this marvelous invention we all use every day and have no reason to be talking about except to inform the audience)” (Видети: Internet, o експозицији već poznatog).

цаковима кукурузног крупног брашна, па је нова власт хитно правила спискове и делила то брашно, сваком грађанину Београда, свеједно колико старом или младом, по 150 грама дневно, тек колико да се остане жив; па, скувај, ако имаш на чему, и ако можеш да прибавиш воду; такви су то дани били. И у првим годинама после рата била је страшна беда, за већину грађана Србије. У том контексту треба схватити Андрићеве назнаке, у причи, да протагонисти могу весело да ручају; да им то није никакав проблем, него нешто нормално; они, са смехом и шалом, лежерно, ручају! они *имају довољно хране!*

Можда је неки читалац склон данас да ово превиди, или да мисли да је наивно и смешно, али, да сте проживели годину 1944. у Београду, не би вам било смешно, нимало. Био је Андрић тада ту, он је тај „деда“, штавише он је записао и објавио у једном дечјем листу своје утиске о томе; објавио их је 1946. године, а тада је то и било политички лако, јер је сукоб са информбироом био још далеко; тај његов чланак се недавно нашао и на Интернету (Ђурић 2013). Ту је наведено да је тај Андрићев чланак првобитно објављен у југословенском дечјем листу „Пионири“, у октобру 1946. године, на стр. 8–9. Сличан Андрићев текст, не исти, него преточен у књижевну причу, дакле прерађен у белетристику, са насловом „Тај дан“, унела је Жанета Ђукић Перишић у *Сабране приповешке* (Ђукић-Перишић 2012: 253–255).

Али, опет, јесте наивно, и пропагандистички, то што јунаци приче „Дедин дневник“ раде управо у институту који се бави научним истраживањем у вези са производњом *хране*; баш хране; а и зове се Хезис, то би ваљда била скраћеница од речи хемија-за-исхрану, дакле хе-з-ис;⁴ тиме је писац наговестио да нове државне власти вредно и научно раде на томе да народ има шта да једе, дакле, испуњавају основни услов за опстанак и благостање.⁵ Испуњавају главни народни сан.

4 У тржишној, капиталистичкој економији, приватни власници дају својим фирмама назив према свом презимену, или смисле назив који би могао бити популаран на тржишту, и слично; међутим комунисти у Русији, тачније у СССР (дакле и у Белорусији, Украјини...) после доласка на власт смишљали су за државна привредна предузећа свакојаке описне називе, често дугачке и рогобатне, који су препричавали шта та фирма треба да ради, типа „Машприборинторг“, „Технопромекспорт“, а у Титовој Југославији било је познато по смешном називу предузеће за трговину дрветом „Тргодрво“ (а то нам је било смешно јер је звучало као да је неко „тргнуо“, потегло, да неком дрвеном цепаницом или мотком тресне некога, дакле тргнуо дрво). Па, тако гледано, Андрићев замишљени „Хезис“ још је и добар.

5 Подсетимо се, у народним утопијама у антици и средњем веку, земља среће, Дембелија итд. је замишљана пре свега као место где сваког дана има пуно одличне хране при руци, па се остварује сан снова – може се јести, јести... до миле воље, а то је и данас сан за барем милијарду људи, у овом нашем стварном свету. Знамо из личног искуства да је обиље хране било далеки сан и за многе грађане Титове Југославије, одмах после рата; знамо, јер аутор овог рада умало није умро од глади и болести, као мало дете, око године 1952–1953; болест је пребродило захваљујући пеницилину, који је тада већ постојао; а глад је некако преживео захваљујући српском сељачком кукурузу, али и иностраним пакетима хуманитарне помоћи. Српски народ још увек памти, али полако и заборавља, тадашњу хуманитарну помоћ са Запада, за много кога спасоносна, на пример, оне велике америчке конзерве са бутером од кикирикија

Које власти? Нигде се у причи експлицитно не помињу ни Тито, ни Партија, нити Маркс, Енгелс, Лењин, Стаљин, комунизам, ништа од тога; али се помиње „четврта Петолетка“, а тај принцип развоја државне, комунистичке привреде у планским етапама од по пет година био је карактеристичан за Совјетски Савез (СССР) током дугог низа година, али и за Титову Југославију у њеним првим годинама. Ако се каже да су срећне оне генерације које су рођене у време „четврте Петолетке“ (Andrić 2012a: 351), то је чврста и несумњива назнака, унета не случајно, него итекако намерно, да ће (након што је од приватника скоро све одузето, национализацијом) Титова државна привреда, комунистичка, функционисати барем двадесет година успешно.

Не смемо мислити да је Андрић био политички наиван, он је пре рата, у Краљевини Југославији, био вршилац дужности начелника Политичког одељења Министарства унутрашњих послова (!). Био је и заменик министра иностраних послова у влади Милана Стојадиновића, а уочи рата постао је амбасадор у Берлину и предао акредитиве лично Адолфу Хитлеру. У пролеће 1941. присуствовао је потписивању Тројног пакта. Био је он итекако искусан политичар, а био је и редовни члан Српске краљевске академије, која је 1947. преименована у Српску академију наука и уметности – САНУ.

Има и одеће, у изобиљу, за сав народ! постоји „Централа за текстил“! (ibid: 352). Само по себи је јасно, да је то државна установа, у совјетском стилу, под контролом Партије. Али није навео Андрић да ли се текстил дели грађанима административним путем, на основу државних штампаних купона, тикета (говорили смо то тада: „на тачкице“) или је у слободној продаји.

Али заправо се ни за Марков ручак, и стан, не помиње да ли су коштали нешто, мало или много, или се стан и храна додељују младоме научнику бесплатно, као што би могло бити у правом комунизму, или, у (америчкој, започетој неких осамнаест година касније, године 1966) телевизијској и филмској СФ серији „Звездане стазе“. На излазу из Маркове стамбене зграде је „широко мраморно степениште“ (ibid, 353).

За „мали аутомобил марке Триглав“ (?) се на самом крају приче каже да је „њихов“ као да је у некаквом заједничком власништву баш те тројице младих другара, или (много вероватније) као да је у државном власништву али стављен њима на располагање (а вози га млади Дарко, па је то можда ипак његов аутомобил, а „њихов“ само у смислу да се они њиме возе) али се јако наглашава да је скроман и јефтин (ibid). Дакле, они нису богати, нису буржуји, али зграда, за коју се може претпоставити да је у државном власништву, богато је опремљена (широко мраморно степениште); ту постоји добро одмерена комунистичка, идеолошки мотивисана пропорција: приватна имовина мора остати скром-

(имамо сачувану једну своју, празну...), јајима у праху („Труманова јаја“) итд. Дакле, кад је Андрић 1948. године у причи „Дедин дневник“ толико инсистирао на обиљу хране у будућности, то је, ван сваке сумње, у контексту тадашње реалности, био елемент класичне утопије, елемент фантастике.

на, а државна, колективна имовина може бити и раскошна. То су, дакле, одреднице материјалног стања у коме ће живети пролетери на власти, живеће одлично, али неће постати богаташи, неће имати неко велико обиље приватне имовине.

Наивно-пропагандистичко је инсистирање, у причи „Дедин дневник”, на идеји да ће у тој бољој будућности, после неколико петолетки, бити такво изобиље одличних, великих станова, за сваког, да ће и сам појам „гарсоњера” ишчезнути и бити заборављен (ibid, 351). Ово, ако је Андрић озбиљно то мислио, јесте наивна и слаба научна фантастика, а ако Андрић није озбиљно то мислио, него је намерно претеривао, онда је то интересантна скривена СФ жаока пародије и ироније против комунистичких утопијских, прегрејаних обећања о њиховом пролетерском рају и политички-црвеном изобиљу; јер, реално, не би реч „гарсоњера” могла бити у Београду заборављена за само пола века, нити би све београдске гарсоњере биле срушене, а осим тога, студенти и самци, и они који само привремено станују у неком граду, итд. понекад и не желе да изнајме велики стан, него баш мали, и то не мора бити само из разлога уштеде на кирији, него и из разних других разлога.

Да ли су Марко и његова два другара инжењери или научници? Рекло би се, оба; инжењери су, али раде у научном институту.

„Електробих” и „Сјеме из Калифорније”

У поменутој збирци *Сабране приповећке*, у поговору, који има наслов „Један поглед на Андрићев приповедачки опус” и поднаслов „Мајстор српске приповећке” (Andrić 2012a: стр. 649–657), Жанета Ђукић Перишић каже о овој и још две Андрићеве кратке приче, следеће:

Очигледно свестан извесне уметничке неубедљивости и идеолошке тенденциозности приповедака „Електробих” и „Сјеме из Калифорније” Андрић их није уврстио у *Нове приповећке*. У договору са писцем, те приче (као и „Дедин дневник”) приређивачи су изоставили и из првог издања *Сабраних дела* у десет томова. Ми смо их, међутим, уврстили (...) и поред чињенице да су писане с тезом и да не досежу врхове Андрићевог приповедачког дела, ипак показују извесне константе Андрићеве уметности, прате основне координате пишчеве поетике и остају у добрим оквирима његовог приповедачког поступка (ibid, 655).

Другим речима, утисак је да су ове три приче унете само да – не би биле изостављене! (Ако смемо тако казати.)

Али у својој фусноти 2 у том поговору Жанета Ђукић Перишић напомиње да се Андрић тих прича, ипак, није ни одрекао (ibid).

У причи, још краћој, „Електробих” (стр. 302–303; први пут објављена 1948. године; тај наслов означава државно предузеће за електродистрибуцију у БиХ, Босни и Херцеговини, у Титовој Југославији; дакле то је заправо Електро-БиХ), Иво Андрић показује свест о будућности, и интересовање за будућност, што стотинама српских писаца сасвим недос-

таје; наиме, у првом пасусу он каже, о једној градској светлосној реклами чија слова (латинична) се пале једно по једно, док не дају целу реч ELEKTROVIN, па се онда сва одједном угасе, па опет из почетка, и тако целу ноћ реклама функционише: „...у њеним огњеним словима видим понеку слику из заборављене прошлости или из још неостварене будућности” (стр. 302). Прича је нескривена ода електрификацији и доласку прогреса и нове технологије. Већ и само помињање још неостварене будућности јесте један СФ елемент, али, не довољан (ни приближно) да бисмо ту причу сврстали у научну фантастику (Andrić 2012b). Главнину ове приче ипак чини реминисценција, о временима кад је протагониста био дете од шест година, у забаченом селу где није било електричне струје, и кад је у село стигла млада учитељица Мира, која се плашила мрака и ноћи. Али није мрак био само одсуство светлости; „народ је мрачан, повучен и убог” (ibid, 303).

Сатирична и реалистичка је врло кратка прича „Сјеме из Калифорније” (стр. 370–372, први пут објављена такође 1948. године), о разочарању у некој босанској касаби кад се показало да пасуљ из Калифорније засађен код њих неће дати неки огроман род (као што су се понадали). Нема СФ и футурске елементе, али јесте окренута надама о прогресу, макар и узалудним. Могао је нешто слично написати тада и Бранко Ћопић, не би нас изненадило, то је отприлике тај тип хумора, само још недостаје Николетина Бурсаћ (Andrić 2012c).

Шта је још одсујно и присујно у причи „Дедин дневник”

Треба јасно запазити и чега у причи „Дедин дневник” нема: нема религије. Заправо ниједна од те три приче није антирелигиозна, ниједна не напада религију, али, напосто, оне не садрже религију, оне су скоро сасвим атеистичне (са малим изузетком у „Сјему из Калифорније”). То је одраз комунистичког друштва у коме су настале, али, чини нам се да је то и природни део Андрићевог гледања на будућност света. Један аспект тога је одсуство узречица у којима би се помињао бог; то је једна упадљива тишина, за онога ко лично памти како је народ стварно говорио у тим послератним годинама.

Аутор ових редова то памти, јер је, лично, као дете, слушао то, небројено много пута. Узречице са помињањем Бога су, код народа, у раним годинама Титове владавине, биле још увек врло честе, и махинално су се убацивале у говор, сећамо се јасно тога, на пример: забоба, побобу, бобами, о Боже (многе српске сељанке су то говориле скраћено, али двапут, једним посебним кукавним нагласком, „о-Бож, о-Боож”), тако ми Бога, за име Бога, Бог би знао, Бог ће га знати, не-д’о-Бог, отишао Богу на истину, и, (настрадали смо) као да смо се на Бога гађали камењем, итд. Андрић је, партијски ревносно и атеистично (он се 1954. учланио у Комунистичку партију, па је онда добио подршку да крене ка Нобеловој награди), свој текст потпуно очистио од свега тога, осим у причи „Сјеме из Калифорније”, где се на два места у дијалозима разочараног и гневног

народа у касабима ипак појављују такве узречице, али, укупно само две („богами” на стр. 371 и „ако ко бога зна” на стр. 372).

Нема у овим причама ни еротике, али, у причи „Дедин дневник”, пред крај, каже се да

Дарко мора у Панчево код своје веренице Јелисавете Петров која ради у тамошњој фабрици свиле као инжењер и са којом ће склопити брак крајем овог месеца. Због тих честих одлазака у Панчево другови га стално задиркују.

– Не знам како другарица Јелисавета преде своју свилу у фабрици, али да је твоје конце похватала и уредила, то је јасно – каже Жарко кроз смех (...) (Andrić 2012a: 352).

То је еротска алузија, хоће се навестити да он одлази код ње можда ради секса, али пошто она држи све под контролом, и пошто су верени и ускоро ће се венчати, онда, у складу са комунистичким пролетерским моралом, у томе нема ничег много лошег, штавише дозвољене су, ето (али, само ако долазе од пријатеља, и ако нису вулгарне) веселе пошалице, али, ипак, само на рачун мушкарца; не на рачун веренице, која се мора третирати са пуним поштовањем. На енглеском би се та врста ствари звала: *hint*. У неким много ранијим временима, српски народ је, нарочито на селу, имао на располагању и много експлицитније еротске пошалице, и многобројне песмице типа „бећарац”. У том погледу, прича „Дедин дневник” остаје грађански пристојна, прихватљива чак и ако се пласира као дечја књижевност.

Интересантна је подела родних улога: иако су и Марко и његова вереница инжењери, он, ипак, ради у научном институту, дакле вероватно је нешто као научник, а она ради у фабрици (то се некад звало: погонски инжењер), дакле она је изнад статуса раднице, али није научница. Он станује у Београду, главном граду, а она у Панчеву. Њена област је изразито, традиционално женска: свила, претпостављамо за фину одећу. И, он одлази често код ње, а не она код њега. Марко је нашао дедин дневник, она не; то интелектуално достигнуће остварио је мушкарац. Од пет главних ликова у причи, четворица су мушкарци (тројица младих инжењера у тој будућности, и, деда), а само један лик, Јелисавета, је жена. Она је дипломирала, запослена је, еманципована, равноправна, па ипак она прихвата целу класичну моралну поставку пристојног и нормалног грађанског друштва и породице, са тиме Андрић није ни покушао да направи неки футурски морални експеримент.

У причи се прећутно, али јасно, веома оптимистички имплицира да у Југославији никаквих других ратова, након Другог светског рата, није било, и да је држава Југославија у години 1994. стабилна и мирна; никакви слободни избори се не помињу, али се и не каже да их нема; то је нешто као соцреализам, пројектован у будућност, што је било карактеристично и за совјетску научну фантастику. По том политичком питању, шта ће са Југославијом бити, стварност је ужасно демантовала Андрића:

у пролеће 1980. године наш диктатор, 88 година стар, лежао је на смрти, без леве ноге, већ увелико прожет гангреном, а још увек је био шеф државе, Партије и армије – оставку дао није; и умро је на власти (!); а онда, десетак година касније, кад су неке републике смениле своје комунисте и прешле на вишестраначки политички систем, па тиме обезбедиле за себе подршку из света, Југославија се распала, на најгори начин, у серији грађанских ратова. Тај грозни распад, гангрена државе, десио се баш негде око године (1994) о којој говори ова Андрићева весела и оптимистичка, помало шаљива а помало и улизичка, СФ прича. Претпостављамо да је Андрић итекако видео и схватао, године 1948, назнаке великих политичких невоља у будућности Југославије, али, о томе се тада није смело ни говорити ни писати, свако такво „непријатељско деловање” било је одмах строго кажњавано.

Закључак

Комунистичка идеологија (наглашавамо, идеологија; пракса је нешто друго) била је оптимистичка, над-национална, и јако окренута замишљеној позитивној будућности, и стварању једног новог, реформисаног, утопијски бољег света правде и слободе за радне људе, на основу науке и просвете, и прогреса који је требало да се постигне свуда, на целој планети, дакле била је у том смислу изразито футурски и планетарно оријентисана (као што се каже у једном српском препеву химне „Интернационала”: „нек старом свету нема трага / свој беди сутра биће крај”) па је могуће да су ове три Андрићеве приче, свака на свој начин, биле одраз тог времена и те идеологије: једна од тих прича „Дедин дневник” је научнофантастична, дешава се (приближно) пола века у будућности; једна, „Електробих”, хвали послератни технолошки прогрес и само помиње да наратор види и понеку слику из будућности; а једна, „Сјеме из Калифорније”, даје сатирични упозоравајући осврт на претеране наде и неоснована очекивања о наглom и великом прогресу. Све три су књижевно скромне, па ипак, оне постоје.

Литература:

- Andrić 2012a: Ivo Andrić, *Sabrane pripovetke, drugo, dopunjeno izdanje*, priredila i pogovor dala Žaneta Đukić-Perišić. Beograd, Zavod za udžbenike, priča „Dedin dnevnik”, str. 351–353. [orig.] Андрић 2012a: Иво Андрић, *Сабране приповешке, друго, допуњено издање*, приредила и поговор дала Жанета Ђукић-Перишић. Београд, Завод за уџбенике, 2012, ISBN 978-86-17-17801-5, прича „Дедин дневник”, стр. 351–353.
- Andrić 2012b: исто; прича „Elektrobih” str. 302–303. [orig.] Андрић 2012b: исто; прича „Електробих” стр. 302–303.
- Andrić 2012c: исто; прича „Sjeme iz Kalifornije”, str. 370–372. [orig.] Андрић 2012c: исто; прича „Сјеме из Калифорније”, стр. 370–372.

- Đukić-Perišić 2012: Žaneta Đukić-Perišić, Jedan pogled na Andrićev pripovedački opus, majstor srpske pripovetke (pogovor), u: Ivo Andrić, *Sabrane pripovetke, drugo, dopunjeno izdanje*, priredila i pogovor dala Žaneta Đukić-Perišić. Beograd, Zavod za udžbenike, str. 649–657. [orig.] Ђукић-Перишић 2012: Жанета Ђукић-Перишић, Један поглед на Андрићев приповедачки опус, мајстор српске приповетке (поговор), у: Иво Андрић, *Сабране приповећке, друго, допунљено издање*, приредила и поговор дала Жанета Ђукић-Перишић. Београд, Завод за уџбенике, стр. 649–657.
- Đurić 2013: Dušan Đurić, priredio: Evo kako je Ivo Andrić video oslobađanje Beograda 1944. godine i ulazak Crvene armije, <<http://www.intermagazin.rs/evo-kako-je-ivo-andric-video-oslobadjanje-beograda-1944-godine-i-ulazak-crvene-armije/>>, приступљено 01.11.2016. године.
- Internet, o ekspoziciji već poznatog: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AsYouKnow>>, приступљено 01.11.2016. године.
- Tropin 2016: Tijana Tropin, <<http://fantastika.in.rs/index.php/topic,44.15.html>>, приступљено 22.09.2016. године.
- Wikipedija: Beogradska operacija: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Beogradska_operacija>, приступљено 01.11.2016. године.

Aleksandar B. Nedeljković

A LOOK AT THE ONLY SCIENCE FICTION STORY BY IVO ANDRIĆ

Summary

The Nobel Prize winning Serbian author, Ivo Andrić, famous for his brilliant writing about the historical past of the Balkans, wrote, in his life, only one science fiction story. It is titled “Grandfather’s Diary”, and was published in 1948, but shows Yugoslavia 46 years in the future, in the year 1994, as a prosperous and happy communist society, a utopia, based on science, education, progress, and freedom and justice for workers. Andrić was not politically naïve; but, he wrote this off-hand, light-hearted, optimistic (in the spirit of the so-called socialist realism), somewhat humorous little story. The young protagonist, who works in a scientific institute, finds, and reads with great respect, a diary in which his grandfather described the heroic fight to liberate Beograd (Belgrade) from Nazi troops on the 20th October 1944.

Andrić also wrote two other stories involving the future. But they are not science fiction. One is the story “The Seed from California”, which satirically, humorously, warns that the people of the Balkan region should not uncritically, unquestioningly expect marvelous results from new inventions from distant countries. The other is “Elektrobih”; it glorifies, with naïve propagandist enthusiasm, an electric advertising sign brightly shining in the night over a Bosnian city, as a symbol of progress.

Essentially, these three stories comprise a unity – three times Ivo Andrić looked towards the future. We think all three are of very modest literary value, but still, important.

Keywords: Ivo Andrić, the story “Grandfather’s Diary”, science fiction, utopia

Примљен 25. новембра 2016. године
Прихваћен 4. марта 2017. године

Милица М. Спремић Кончар¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику

КРАЉ АРТУР КАО ТИРАНИН У АЛИТЕРАТИВНОЈ СМРТИ АРТУРОВОЈ

Краљ Артур као јунак најпопуларније легенде европског средњег века започиње свој живот у енглеској књижевности у првој половини дванаестог века, у латинској псеудоисторијској хроници Џефрија од Монмута, *Историја британских краљева*. Џефријево дело на нормански дијалекат старофранцуског језика препевава Вас и даје му наслов *Роман о Бруишу*, а Васово дело на средњоенглески преводи Лајамон и назива га *Бруиш*. У Џефријевом делу Артур се формирао као владарска и политичка фигура, Васов Артур поприма и особине краља-дворанина, а Лајамонов Артур и одлике староенглеских херојских краљева. У *Алитеративној смрти Артуровој*, чији су извори дела поменута три аутора, долази, међутим, до извесне деградације Артуровог lika, који се од праведног браниоца свога царства преобраћа у крвожедног тиранина обузетог гордошћу. Ослањајући се на теоријске ставове Ларија Бенсона о *Алитеративној смрти Артуровој* као о средњовековној трагедији о паду моћника, овај рад анализира Артуров пад кроз примере краљеве склоности ка неумереној раскоши, пренапњености у појединим потезима, дрскости у опхођењу, незаситости у освајачким походима и безосећајности према патњама недужног становништва опустошених земаља и поставља тезу да се тек у самртном часу Артур враћа себи и својим коренима – верзијама Артура из династичких хроника Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона.

Кључне речи: краљ Артур, средњовековна трагедија, *Алитеративна смрт Артурова*.

1. Увод

Краљ Артур као јунак најпопуларније легенде европског средњег века започиње свој живот у енглеској књижевности у првој половини дванаестог века, у латинској псеудоисторијској хроници Џефрија од Монмута, *Историја британских краљева* (Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, 1136). Џефријево прозно дело на нормански дијалекат старофранцуског језика препевао је Вас и дао му наслов *Роман о Бруишу* (Wace, *Roman de Brut*, 1155), а Васово дело на средњоенглески превео је Лајамон

¹ mspremic@eunet.rs

и насловио га *Бруџ* (Layamon, *Brut*, око 1200).² У Џефријевом делу Артур се формирао као владарска и политичка фигура, Васов Артур, осим што је владарска и политичка фигура, поприма и особине краља-дворанина, а Лајамонов Артур баштини и одлике староенглеских херојских краљева, познатих из епске поезије најстарије епохе енглеске књижевности.

Алиџеративна смрћ Арџурова (*The Alliterative Morte Arthure*), анонимни спев од нешто преко 4300 дугих алитеративних стихова из последње четвртине четрнаестог века,³ једно је од најзначајнијих остварења обнове алиџеративног *стиха*. Пошто о аутору *Алиџеративне смрћи Арџуrove* нема никаквих података, о њему се, слично као о Песнику Бисерке (*Pearl Poet*), износе претпоставке на основу његовог дела. У том смислу се његово темељно познавање тактике ратовања, ратне опреме, одеће и хералдике, тумачи као доказ учености, али и наговештај да је био близак свити краља Едварда III или јој чак и припадао и да је можда лично био ангажован у краљевим политичким и војним пословима (Stoun 1988: 13–14). Лесли Џонсон наводи (L. Džonson 1999: 93) да је *Алиџеративна смрћ Арџурова* производ песниковог целоживотног читања и размишљања о пословима дипломатије, војничких освајања и владавине крајем четрнаестог века. *Алиџеративна смрћ Арџурова* сачувана је у само једном рукопису, Lincoln Cathedral MS 91, у коме се, осим овог спева, забележеног на листовима 53 до 98, чува преко седамдесет других дела различите дужине (L. Džonson 1999: 99). Дела у овоме рукопису записао је преписивач по имену Роберт Торнтон (Robert Thornton), по коме се рукопис популарно назива Тортонов рукопис (Thornton Manuscript). Торнтон је живео у јоркширском селу Ист Њутон (East Newton), а рукопис је настао између 1420. и 1450. године (Stoun 1988: 13).

Главни извор *Алиџеративне смрћи Арџуrove* јесте Џефријева *Историја британских краљева*, из које потиче основна прича о Артуровим европским освајањима и походу на Рим, а проучаваоци овога дела утврдили су песников дуг и многим другим књижевним споменицима. Уз Џефрија, аутор се служио Васовим *Романом о Бруџу*, Лајамоновим *Бруџом*, *Хроником Енглеске* Роберта Манинга (Robert Mannyng, *Chronicle of England*, 1338) и још неким делима.

2 Џефри од Монмута је утемељитељ традиције по којој су Британци потомци тројанског јунака Енеје јер лоза древних британских краљева започиње Брутом, Енејиним праукуком, који, по доспећу у Британију, нову земљу, народ и језик назива по себи. Од Брута, по Џефријевом сведочењу, воде порекло легендарни британски краљеви, међу којима су најпознатији Горбодак, Ферекс, Порекс, Симбелин, Лир, Вортигерн, Аурелије Амброзије, Утер Пендрагон и Артур. *Бруџ* у Англонорманско доба (1066–1340) постаје генеричко име за наративе који се заснивају на Џефријевој верзији британске историје.

3 Датирање *Алиџеративне смрћи Арџуrove* је тема о којој се расправља, али прецизна временска одредница није утврђена. Џејмс Д. Џонсон сматра да је дело написано између 1350. и 1365 (Dž. Džonson 1975: 272), Хелен Њустед – око 1360. године (Njusted 1967: 44), Питер Филд – „највероватније између 1360. и 1375. године” (Fild 1978: 32), Лари Бенсон – око 1400. године (Benson 1986: xviii), а Лесли Џонсон нешто касније – између 1399. и 1402. године (L. Džonson 1999: 90).

За разлику од Цефрија од Монмута, Васа и Лајамона, који у својим династичким хроникама описују читав Артуров живот – од мистериозног зачећа потпомогнутог Мерлиновом магијом, преко крунисања и блиставе војне и политичке каријере, до смрти у трагичној последњој бици са Мордредом – аутор *Алиџеративне смрти Артурове* дело започиње у тренутку у којем се Артур налази на врхунцу моћи. Он влада над тридесет три краљевства која, осим Британије, околних острва и Ирске, укључују и тако значајне европске поседе какви су Француска, Скандинавија, Немачка и Аустрија. На раскошну гозбу у Артуровом двору у Карлајлу, на дан Нове године, изненада стиже римски сенатор са ултиматумом римског цара Луција који под претњом смрћу захтева да краљ Британије са витезовима Округлог стола наредног лета дође у Рим, да му да објашњење зашто је запосео територије које су римске од давнина и зашто Риму не плаћа данак који је плаћао његов отац и сви британски владари од времена Јулија Цезара. Ако се оглуши о Луцијеву наредбу, Луције ће са великом војском кренути у рат против Артура. После саветовања са својим највиђенијим људима, који храбро дочекају објаву рата, Артур одбије Луцијев ултиматум и са великом војском крене у Европу, оставивши свога сестрића Мордред за регента. У Нормандији најпре савлада дива са брда Сен Мишел, а потом, у близини града Соасона, убије цара Луција. Та победа, која му објективно отвара пут до Рима, не задовољи Артура већ у њему пробуди рушилачки порив, чије су последице рат са војводом Лорене и поковавање ове области, прелазак Алпа и доспеће у Ломбардију, где после мучне опсаде освоји Комо и задобије Милано. Врхунац Артурове рушилачке енергије огледа се у његовом безумном пустошењу Тоскане, после којег уследи једнако стравичан пад, најављен у његовом сну о Фортунином точку, а онда и у вестима о Мордредовој узурпацији престола и женидби са Гиневером, које му из Британије донесе његов витез Крадок. Повратак у Британију значи коначни обрачун са Мордредом, обрачун у коме Мордред погине, а Артур задобије смртну рану.

2. Средњовековна трагедија о паду моћника

У критичкој мисли нема сагласности по питању жанровског одређења *Алиџеративне смрти Артурове*, већ преовлађује став да се дело опире стриктној класификацији. Аутори најчешће помињу витешки роман, еп, француску јуначку песму (*chanson de geste*), трагедију, егземплум и огледало за краљеве.⁴ Лари Бенсон *Алиџеративну смрт*

4 Огледало за краљеве се сматра жанром у оквиру политичке прозе средњег века и ренесансе. То су дела која поучавају владаре о начелима добре и успешне владавине, обично писана поводом ступања на престо младог краља кога је требало упутити у вештину владања. Шире посматрано, овом жанру припадају и књижевна дела са ликовима краљева вредних подражавања или пак оних којих се треба клонити. У енглеској традицији овом жанру припадају дела Џона Лидгејта (John Lydgate, ?1370–1449) *The Fall of Princes*, Џона Гауера (John Gower, ?1330–1408) *Speculum Meditantis* и

Артуру уверљиво доводи у везу са средњовековним схватањем трагедије. Трагедија се у средњем веку темељила на уверењу да је све што је човеку дато на земљи пролазно, да је губитак болан и неизбежан и да ће онај ко се највише уздигне доживети најстрашнији пад. Средњовековна трагедија стога учи да човек не господари својом судбином и да у таквој ситуацији једино може да прихвати крхкост овога света и окрене се вери у небеско царство. Појам трагичне грешке јунака средњовековне трагедије стога се не односи на неки недостатак у њему самом, у његовој личности или карактеру, већ у друштвеном кодексу по којем живи и у чијим оквирима настоји да постигне овоземаљски успех као морални императив. Парадокс људске ситуације је у томе што је верност било којем овоземаљском друштвеном кодексу – кодексу љубави или кодексу краљевске власти, на пример – знак моралног слепила, а што је истовремено потребно тежити достизању изузетности јер се у свету у коме живи то од човека захтева. Из овога, по Бенсоновм мишљењу, произилази морална комплексност *Алишерајивне смрти Артура*. У њој не можемо говорити о тензији између добра и зла, нити о тензији између неумерености краљевске власти и врлине одрицања од ње, већ о тензији између два добра – између хришћанског самоодрицања неопходног за срећу чак и на овом свету, и потпуне посвећености земаљском идеалу неопходне за хероизам. Стога се средњовековном трагичном јунаку дивимо баш због особина које су довеле до његовог пада (Benson 1966: 79–81). Када је о Артуровом паду реч, он је уследио јер га је занос неопходан за успехе које је постигао довео до тога да заборави да је смртан. У сржи његовог пада налази се несавршен идеал овоземаљске херојске краљевске власти који чак и своје најбоље следбенике са највише тачке Фортуниног точка води у трагичну пропаст (Benson 1966: 83–4).

2.1. Артур као тиранин

Као што није лако жанровски одредити *Алишерајивну смрт Артура*, тако ни о лику Артура није лако изрећи једнозначан суд. Бројни су аутори (Krišna: 2013; Goler: 1981; Friz: 1981; Fihte: 1981; Jansen: 1981) који у Артуровој личности и поступцима сагледавају двоструку мотивацију, па тврде да први сегмент дела, од Луцијевог ултиматума до Артурове велике победе над римским царем, описује његов оправдани одбрамбени рат, а да се одлука о заузимању Лорене и опсади града Меца (Metz) указује као први знак губљења осећаја за меру, односно као симптом пренаглашене гордости. Та гордост ће се, после освајања Лорене, у најнеповољнијем светлу показати у безразложном и врло суровом пустошењу северне и средње Италије, скоро до самог Рима, а Артур ће се, гордошћу потпуно обузет, претворити у крвожедног тиранина, по много чему сличног диву са брда Сен Мишел, кога је на почетку свога

зборник прича о успону и паду личности из енглеске историје и легенде, *Огледало за властодрице* (*A Mirror for Magistrates*, 1559).

похода херојски савладао. И заиста, Артур се у *Алитеративној смрти Артуровој* указује у вишеструким и опречним улогама. Он баштини елементе дотадашњег артуријанског наслеђа – владарска је и политичка фигура у духу Џефријеве псеудоисторијске хронике, фигура у чији свет, као код Васа, француска витешка култура има извесног уплива, подсећа и на краља блиског староенглеском етосу описаног код Лајамона – а овим елементима традиције у *Алитеративној смрти Артуровој* додати су крајева таштина, склоност ка неумереној раскоши на гозбама и у одевању, пренагљеност у појединим потезима, дрскост у опхођењу, незаситост у освајачким походима, безосећајност према патњама недужног становништва опустошених земаља, али и позитивније особине, какве су нескривен, људски страх од онога што му је претсказано у сновима – првом, о сукобу змаја и медведа и другом, о Фортунином точку – очинска љубав према Гавејну, праштање Гиневери и захвалност Богу за коначну – мада Пирову – победу над Мордредом.

Из уводних стихова дела већ је могуће стећи важне увиде у личност краља, а први утисак јесте онај о неумерености. Прецизан списак освојених територија којих је толико да се аутор набрајајући их поиграва алитерацијом у чак девет стихова, само на први поглед слави моћног краља. Сваки наредни осврт појачава утисак претераности и намеће поређење са једним од извора дела – Лајамоновим *Брушом* – у којем се уз дискретни смисао за меру, само наводи импозантан податак да Артур господари над тридесет три краљевства, али се она не набрајају. Опис десетодневне прославе Божића на двору у Карлеону уведен стиховима „Никада ни у чије време не беше веће светковине / у западним мочварама усред зиме” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 5) овде не представља само омиљену формулу артуријанских аутора који њене варијације често користе за описе великих догађаја или снажних емоција – екстремне среће и туге – него је заиста јединствен пример минуциозности који надмашује чак и опис божићне гозбе у двору сер Берсилака. Новогодишња гозба у *Алитеративној смрти Артуровој* додатно појачава утисак неумерености јер се детаљно наводи шта је служено – дивљи вепар, срнетина, дивља свиња, зечеви и десетак врста пернате дивљачи, слаткиши и најфинија вина из читаве Европе – а том утиску доприноси Артуров позив Римљанима да се без задршке служе оскудним јелима јер се за боља не зна „на овој неплодној земљи”. Ово је и најранији пример Артуровог цинизма наспрам којег сенаторов одговор, мада високо формалан, делује простосрдачно:

Господине, рече сенатор, нека ме Христ сачува,
Никада међу зидинама Рима не беше такве краљевске моћи!
Нема прелата ни папе ни принца на овом свету
Који не би био задовољан овако савршеном храном!

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 9)

Чини се да је и гостопримство указано римском сенатору који му је практично донео објаву рата више показатељ Артурове гордости него

витешког опхођења краља-дворанина, те да је Артур у *Алитеративној смрти Артуровој* ближи Лајамоновом него Васовом Артуру.

Подршка Артурових најоданијих људи поласку у рат против цара Луција још један је подстицај краљевој гордости јер после Кадора четворица од шест говорника – краљ Шкотске, барон Бретање, Ивејн и Ланселот – о рату говоре скоро као о краљевом каприцу, о догађају који ће се одвијати сходно Артуровим жељама. Краљ Шкотске нуди педесет хиљада људи „који ће кренути у мојој служби *кад љод ти пожелиш / да се боре са твојим непријатељима који се непоштено владају према нама*” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 11). Барон Бретање обећава „тридесет хиљада људи жељних оружја / за месец и један дан, за било који марш / који им ти наложиш, *где љод ти је воља*” (11). Ивејн каже да ће обезбедити педесет хиљада коњаника „да се боре против твојих непријатеља *како ти сматраш подесним / у Француској или Фризији, кад љод је теби по вољи*” (12), а Ланселот да ће са својом пратњом од седмдесетак људи под оружјем кренути пут Рима: „Видећеш ме на мору, испловићу *кад ти будеш желео*” (13)⁵. Искази слични овима, у којима је нагласак на Артуровим жељама, не постоје у изворима. У Џефријевој *Историји британских краљева*, уместо шесторице, после Кадора говоре само двојица – Хоел, краљ Бретање и Аугусел, краљ Шкотске – подржавају Артура и нуде војну помоћ, али у њиховим речима нема нагласка на Артуровим преференцама. Слично је код Васа и Лајамона: краљ Бретање и краљ Шкотске говоре о својој спремности да се боре и о Артуровој дужности да крене у рат високо формалним језиком у којем нема осврта на краљеве жеље. Артуров одговор сенатору на ултиматум римског цара употпуњује ути- сак о гордости, неумерености и склоности ка бруталности.

Поздрав Луцију, твоме господару: нека чује све што кажем:
Ако си му одан поданик, одмах му јави
Кренућу на Петрове вериге и живећу слободно
Уживајући у његовим земљама, са многим велможама,
И владаћу по својим прерогативима и одмараћу се кад пожелим
Крај реке Роне заседаће мој Округли сто
Примаћу пуну ренту од свих краљевстава
Упркос претњама његове моћи и његовом присуству...

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 14)

Сам почетак одговора пример је Артурове дрске смелости, која се потом појачава изношењем даљих освајачких планова – са Римом као главним циљем – а онда се прелази на дозволу Римљанима да крену назад своме господару, уз строге наредбе о брзини путовања и претњу су- ровом казном ако по истеку рока од седам дана не напусте Британију.

Јер ако нађемо и једну вашу стопу са ове стране мора
Осмог дана, када звона огласе крај дозволе

⁵ Ауторка је италиком нагласила делове појединих стихова.

Наредићу да вам одрубе главе и коњи вас рашчерече,
А ваша ћу тела онда обесити да их пси глођу

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 15)

Много је писано о још два Артурова геста пред полазак у рат с Луцијем – о именовању Мордред за регента и опраштању са Гиневеом. Оба догађаја сведоче о Артуровој ауторитарности и суптилно наговештавају неповољан исход рата. Као што је у научној литератури примећено (Friz 1981: 40–41), Мордред једино у *Алишеративној смрти Артуровој* одбија положај регента јер се не сматра довољно способним ни утицајним да обавља најодговорнију дужност у држави. Уместо тога, жеља му је да се у пресудном сукобу придружи Артуровој војсци, стекне драгоцену искуство и побољша своје витешко умеће, што га чини јединственом фигуром, не само у односу на изворе, него и на потоња артуријанска дела. У изворима Мордред је притајено зло коме положај регента пружа идеалну прилику да оствари жеље, до те мере опасне и богохулне да су само њему знане. Вас помиње да је Мордред неискрен, Лајамон да је нечастан, а обојица говоре о његовој страсти према Гиневери. Касније, у *Артуру у станцама* (*The Stanzaic Morte Arthur*) и код Малорија (Thomas Malory), Мордред је такође извор зла јер покреће трагичан расплет одлуком да Артуру обелодани прељубничку везу Ланселота и Гиневере. У *Алишеративној смрти Артуровој* нема ни наговештаја Мордредових лоших особина нити забрањене страсти према Гиневери, па се за издају, како наводи Морин Фриз, Артур може сматрати једнако одговорним као и Мордред, јер је сестрићу укинуо основно право на коме је темељио своју државу – право да стекне славу у рату (Friz 1981: 41). Чин Артуровог именовања Мордред за регента свакако јесте исказивање почаст сестрићу, али је у Артуровом говору, уз предају најширих овлашћења, једнако присутна и претња. Уз речи „Никад ме не издај” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 20) Артур Мордреду експлицитно прети Божијим судом а имплицитно краљевским ако по повратку у земљу пронађе било какав доказ против њега. У том светлу, обећање круне ако се влада по ујаковим инструкцијама више делује као поткупљивање него као трезвено старање о наследнику. Мордредово скромно настојање да се захвали на указаној почаст још јасније истиче Артурову ауторитарност. Речима „Немој да не учиниш по мојој вољи; ти знаш шта то значи” (21) Артур практично натера Мордред да преузме власт и одлази не дозволивши му да било шта каже. Још грубљи и безобзирнији потез јесте онај у Гиневериним одајама, где се са њом поздравља пред сам полазак у рат. Гиневера тихо плаче, свесна да све што воли у животу одлази од ње, и жали што није умрла да не би сама морала да подноси тешку судбину. Артур је, истина, теши, уверава да ће све бити добро и да ће у Мордреду имати заштитника, али када затражи да му додају мач да би кренуо, Гиневера се од туге двапут онесвести. Не окренувши се, Артур узјаше коња и у друштву својих витезова одлази из двора, што на њега баца врло неповољно светло и гура у заборав речи искрене бриге за Гиневерину сигурност и до-

бробит у говору у којем Мордреду оставља власт. Артур дакле и Мордред и Гиневеру лишава своје заштите и оставља на позицијама које нису желели – на позицији регента и краљице под регентовим старатељством – усмеривши све своје напоре и људство на даља освајања, а оставивши неповољне прилике код куће. До сада изнети потези иду у прилог тврдњи Дорси Армстронг да се читава поема, а не само њен други део, може разумети као критика Артура (Armstrong 2008: 86).

Ратни походи и успеси које буде постигао даље ће увећавати Артурову гордост. Ипак, на самом почетку похода, током пловидбе из Британије у Нормандију, после мучног сна о сукобу змаја и медведа, песник ће нам за тренутак приказати другачијег Артура – обичног човека из безумљеног од страха – који одмах позива тумаче да му кажу шта сан значи и да га умире. Овакви пасажи, међутим, само привремено коригују доминантну слику гордог и ратоборног краља. Одмах по искрцавању у Нормандији Артуру буде предочено да га очекује први изазов – борба са дивом са брда Сен Мишел. Запањен бестијалношћу демонског створа и скрхан вешћу о смрти војвоткиње Бретање, Артур осећа кривицу што о тим зверствима ништа није знао. Он се у овој епизоди памти по мању гордости, по осећајности и вери у Бога, који га још увек чине праведним краљем. Чувши за патње свога становништва у Нормандији, Артур заплаче и крши руке, а када се приближи чудовишту и види ражањ на коме за вечеру пече животиње и људе, срце му крвари од бола. На почетку окршаја див замахне топузом и убио би краља, каже песник, да није била Божја воља да промаши, а пре него што Артур диву зада смртоносни ударац, див њега зграби у руке и замало убије. Тада ожаловљене девојке клекну на колена и помоле се Богу да Артуру спаси живот, а после велике победе Артур задржава скромност и својим поданицима каже да Богу захвале за победу, а не њему.

У дешавањима пред коначни сукоб са Луцијем Артур је у позадини, али делује као јака кохезиона сила и главни ослонац својим људима. Порука да се повуче коју по Гавејну шаље Луцију, римском цару је једнако неприхватљива као и ултиматум који је он послао Артуру, тако да је сукоб неминовност, а Гавејново убиство Луцијевог витеза Гаја само повод за његов почетак. Пораз Римљана у првом сукобу и заробљавање римског сенатора Петера прилика је да Артур покаже своје владарско достојанство, али и уљудан однос према непријатељу. Предочено му је да је сенатор Петер богат човек и да од њега може добити велики откуп, али Артур одвраћа да краљу и освајачу његовог ранга не приличи да са заробљеником преговара о сребру, па одбија да се сретне са сенатором, али својим људима нареди да се према њему часно опходе и да га пребаце у тамницу у Париз. У прекору који Артур упуту Кадору због губитака у другом сукобу са Римљанима, на путу за Париз, у којем Кадор преводи Артурове снаге и победи, али изгуби неколицину врло угледних витезова, опет се препознаје краљев цинизам:

Сер Кадоре, твоја храброст све нас задивљује!
 Ти обараш моје витезове као нека кукавица.
 Не стиче се слава излагањем добрих људи опасности;
 Битка прво мора бити припремљена, моћ распоређена.
 Видевши их тако моћне, требало је да устукнеш
 Да не би одједном уништио читаву моју храбру војску!

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 52)

Ни краљев прекор ни Кадоров храбар и помало дрзак одговор не постоје у изворима:

Господине, одговори сер Кадор, знаш и сам
 Да си краљ ове земље и да наређујеш по својој вољи;
 Нико ко припада Округлом столу неће ме кудити
 Да сам одступио од твоје заповести због било чије славе;
 Када поново пошаљеш војску, боље је опреми
 Или ће бити осујећена и уништена на овим обалама.
 Данас учиних најбоље што сам могао; произвео сам витезове за борбу
 И борио се испред свих у сваком окршају;
 Од тебе не добих наклоност, само љутите речи
 Да сам дао и душу, не бих добио више.

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 52)

Артур на ово реагује помирљиво, практично повлачи изречено и Кадора или некога од његове деце именује за наследника. Колико год била на месту, ова Кадорова минијатура суптилно, такорећи једва приметно, наговештава далеко разорнију Мордредову побуну. Могуће је уочити и јасне паралеле у Артуровом односу према Кадору и Мордреду: обојица су му рођаци од којих очекује безусловну оданост, обојицу мотивише изгледима да једнога дана наследе круну и према обојци је болећив. Давање наде и једном и другом да ће владати баца, међутим, неповољно светло на Артура јер не показује да се, немајући директних потомака, озбиљно стара о наследнику, него да идејом круне поткупљује своје најближе и присиљава их да спроводе његову вољу. Трагичан расплет догађаја показује да ни Кадор ни Мордред неће владати Британијом и да је Гавејн, такође Артуров близак рођак, једини завређивао ту титулу, мада га Артур никада није прогласио за наследника. Над мртвим Гавејном Артур изговара ове речи: „Од свих живих краљева под Христом краљем / Ти си био достојан да будеш краљ, мада сам ја носио круну” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 104).

Једино у *Алишераативној смрти Артуровој* Артур лично убија Луција, док у изворима остаје нејасно од чије руке римски цар страда. У *Алишераативној смрти Артуровој* краљева борба са Луцијем прецизно је описана. Она уследи пошто римски цар убије Лајонела, његови људи Бедивера, а Артур осмотри бојно поље и крене у лични обрачун са Луцијем. Ова борба је слична бројним другим појединачним окршајима у делу, али њена симболика надилази значај свих других, јер само Артурова победа над Луцијем значи моментални пораз читаве императорове

војске, пораз који Артуру пружа прилику да покуша да оствари своје даље освајачке планове. Ово је и тренутак највеће Артурове славе, врхунац његове војничке и политичке каријере, али и место на којем је, како Бенсон каже, Артур заборавио да је смртан.

После победе над Луцијем Артур се, потпуно обузет гордошћу, претвара у тиранина – савест му се успавала, а безобзирност узела маха. То је наговештено у односу према двојици римских сенатора који су избегли сукоб и моле га за милост, јер је милост коју им укаже само прилика да их понизи наредбом да буду обријани до главе као издајници и заробљеници, и злурадом поруком о данку коју по њима уз Луцијев ковчег шаље градском сенатору Рима. Артурова гордост се у свој својој пуноћи показује недуго затим, када после достојанственог опроштаја од Кеја, Бедивера и других виђених људи погинулих у сукобу са Луцијевом војском, крене у освајање Лорене и опсаду града Меца, а помене и намеру да освајања настави у Италији. Артурово заузимање Меца уследи после велике победе коју је Гавејн са својим људима и витезом Пријамом постигао против снага војводе од Лорене, а милост према војвоткињи Лорене, која га клечећи моли да њу и њене најближе остави у животу, аутентичнија је од оне коју пружи двојици римских сенатора и последњи је титрај Артурове људскости и господства. Њеног мужа јесте осудио на доживотну казну затвора у Доверу, али то су закони и обичаји рата. Војвоткиња, њена деца, дворске даме и витезови са њеног двора немају разлога за страх. И не само то: по строгој наредби коју издаје својим војницима да не смеју наудити било којој жени ни било којој души у Лорени, Артур у *Алиџеративној смрти Арџуровој* на тренутак подсећа на младог Артура из Васовог *Романа о Брушу*, разборитог освајача Француске који не пустоши новоосвојене територије, не пали градове, и чији људи не смеју да краду нити пљачкају, већ морају да купе и плате оно што им је потребно (Vas 1912: 58).

Но, уопште узев, Артур се у *Алиџеративној смрти Арџуровој* не памти по великодушности нити блакости, већ по суровости и безобзирности које достижу врхунац у периоду између освајања Лорене и Артуровог другог сна, сна о Фортуниним току. У фази грешне гордости, како је назива Гарднер (Gardner 1971: 250), Артур потпуно непотребно чини незапамћене злочине. Пошто успостави власт у Лорени и прене-се је на управнике, одлази у Луцерн, а ствари попримају озбиљнији тон када доспе до превоја Свети Готард, освоји утврђење и окрутнo десеткује тамошњи гарнизон. Прешавши Алпе стигне у Ломбардију и уз речи „У прелепој земљи пред нама ја сам господар” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 60) изврши опсаду Кома. Дирљива је слика пастира који, ништа не слутећи, кроз градске капије изводе стоку на пашњаке и дечака који у игри на ободу града буду затечени опсадом а потом и галопом Артурове војске, која убија свакога на свом путу и потпуно разори неколико градских улица. Чувши за стравичан пад Кома, владар Милана са великим товаром злата и другим поклонима излази пред Артура и признаје ње-

гову врховну власт. Још увек незадовољених апетита, Артур прелази у Тоскану, чије га пустошење заиста чини упоредивим са злоделима дива са брда Сен Мишел:

И на јуриш освоји градове са високим утврђењима;
Поруши моћне зидове, рани племените витезове,
Обори куле, измучи народ,
Многе отмене удовице завапе од бола
Клону уморне, плачу, крше руке.
Све уништи ратом, све поред чега пројаше његова сила
Сво њихово богатство и сва боравишта разори.
Тако они нападају и шире се, штедећи мало кога
Пљачкају без милости, ломе винограде,
Нештедимице троше што је годинама чувано.

(*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 83)

Раскалашна и обилна гозба коју после покоља у Тоскани приреди Артур стигавши у Витербо, весеље, музика и витешке игре, толико су нечовечни да опонашају демонску гозбу дива са брда Сен Мишел недалеко од хумке његове жртве – војвоткиње Бретање – коју је убио пре него што је Артур њега коначно савладао. У изворима за *Алиџеративну смрт Артурову* – код Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона – нема података о Артуровом освајању Италије јер му вест о Мордредовој издаји стиже пре него што дође у Италију. У *Историји бритањских краљева* Артур добија вест док прелази Алпе у правцу Италије, а у Васовом *Роману о Бруиу* и Лајамоновом *Бруиу* – док се још налази у Бургундији и припрема за поход на Рим. Додатак аутора *Алиџеративне смрти Артурове* очигледно има за циљ да укаже на потпуну деградацију некада праведног краља у тиранина чија необуздана сила сеје несрећу и смрт широм Европе, и имплицитно постави питање смисла освајања и пустошења Италије будући да је то територија цара Луција који је погинуо од Артурове руке. Посета кардинала Артуру у Витербу и позив да дође у Рим да га папа крунише вероватно представља врхунац Артуровог осећаја постигнућа. У вези са посетом треба поменути две ствари: прво, песник наглашава да је папин изасланик најмудрији кардинал, што може да сугерише да је позив за крунисање Артуру упућен како би га зауставио у даљем пустошењу Италије док не добије вести о издаји у Британији које су до Рима можда стигле пре него до Артура; и друго, Артур је одлучан да се ни после Рима не заустави, него да пође преко мора у крсташки рат. Ова два елемента – могући политички маневар Рима и Артурово потпуно одсуство свести о томе да су догађаји почели да се одвијају неповољно по њега – логичан су увод у његов сан о Фортунином точку и коначну пропаст.

Сан о превртљивој богињи среће Фортуни која у руци држи златни точак и okreћући га одлучује о судбини моћника, доведен у везу са средњовековном легендом о Девет великана, истовремено је поетичан, узвишен и трагичан наговештај Артуровог краја. У њему Артур више није ни безобзирни владар ни незасити освајач: из сна се пренуо на смрт

уплашен, готово као дете, а у сну је деловао једнако беспомоћно, и док је лутао шумом пуном дивљих звери и када се нашао на пољани на коју се из облака спустила богиња среће Фортуна. Приказ судбине шесторице великана који су у Артурово време већ били део историје – Александра Македонског, Хектора, Цезара, Јуде Макабејског, Џошуе и Давида – и двојице који ће живети у вековима после Артура – Карла Великог и Годфрија Бујонског – није, како је Артур веровао, био знак Фортунине посебне наклоности према њему, коме је зато дала увид у саму суштину ствари, већ напротив, само увод у спознају да је и он један од њих.⁶ Фортунина благост и великодушност док Артуру пружа јабуку на којој је насликан свет и мач којим је побеђивао, док га служи воћем и вином и тврди да је Рим његов једнако су уверљиво приказане као и нагла и неповратна промена њеног расположења услед које му предочи да га чека судбина осталих великана. Филозоф који Артуру протумачи сан објасни му да ипак није само играчка у рукама Фортуне, већ да се узрок његовог пада налази у греху којем је подложен и тираније из њега произашле: „Пролио си много крви и покосио недужне витезове / Ни због чега другог до због гордости, у земљама многих племенитих краљева; / Признај своје грехе и припреми се за крај” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 89). Долазак витеза Крадока који на поклоничком путовању у Рим Артуру преноси поражавајуће вести о Мордредовој узурпацији британског престола и женидби са Гиневером само је потврда пророчког сна. Као и у изворима, Артур и у *Алитеративној смрти Артуровој* вести прима љутито али достојанствено и без помишљања на предају, па одмах са војском креће у Британију, где се последњи сукоб одвија у три етапе и типичан је пример пада моћника. Прва етапа је битка на мору у којој Артур победи Мордредове снаге и својој војсци омогући искрцавање, друга – Гавејнова смрт у директном сукобу са Мордредом и његовом јединицом, а трећа – борба између Артура и Мордред у којој је Мордред убијен, а Артур смртно рањен.

3. Закључак

Колико год био тежак и мучан, страшнији од било којег искушења у Артуровој каријери, последњи сукоб има отрежњујуће дејство на краља јер су физичка и психичка патња кроз које пролази неопходне за искупљење почињених грехова. Понижен, јер се у своју земљу враћа као изгнаник да се против сестрића у кога је имао безгранично поверење бори за оно што му је оteo, Артур ипак побеђује у првој етапи сукоба, те она, упркос пророчком сну, улива макар и титраву наду да ће из овог рата Артур и његова дружина изаћи као победници. Међутим, друга етапа сукоба, у којој гине Гавејн, недвосмислено показује да је пропаст

6 Девет великана – Александар Македонски, Хектор, Цезар, Јуда Макабејски, Џошуа, Давид, Артур, Карло Велики и Годфри Бујонски – у средњем веку су сматрани оетлотворењима витешког идеала. Прва тројица су пагани, друга тројица Јевреји, а трећа тројица хришћани. Ову традицију започео је француски аутор витешких романа Жак де Лонгијон у своме делу *Voeux du Paon* (1312).

неумитна. Гавејнова смрт истовремено у Артуру, после много времена, буди заборављене врлине саосећања и истинске туге за ближњим. У Артуровој тужбалици над мртвим Гавејном нема љутње што га је напустио, већ једино спознаје колико му дугује, јер са Гавејном одлазе његова нада и снага, његов саветник и утеха.⁷ У том тренутку Артур први пут призива смрт и у гесту крајње понизности клекне да пољуби мртвог Гавејна, изговарајући речи: „Убијен је без кривице јер је грех био само мој” (*Aliterativna smrt Arturova* 1971: 104). Заветује се да ће га осветити и креће пут Корнвола, куда је Мордред побегао. Говор пред последњи сукоб са Мордредом својеврстан је опроштај од дружине витезова Округлог стола јер јасно показује Артурову спознају да ће тога дана доћи крај свим његовим ратовима. Ако погину, обећава им рајско насеље и благослови их. Одрицање од земаљске власти важан је сегмент Артуровог покајања, али пре него што напусти овај свет доживеће још једно понижење, када угледа Мордреда како јуриша носећи у руци његов мач Кларент. Призор тога мача, брижљиво чуваног на месту познатом једино Гиневери и коришћеног искључиво у церемонијалне сврхе, можда је и болнији ударац од Мордредове издаје јер симболизује издају краљице и супруге, издају најинтимнијег простора у животу сваког човека.

Ваља нагласити, међутим, да се после суровог пада предсказаног сном о Фортунином точку, у предсмртном говору захвалности Богу уз чију помоћ је Мордред побеђен, у последњој исповести, у предаји власти Кадоровом сину Константину и праштању Гиневери, Артур ипак враћа себи и својим коренима. У њему су угасли гордост и гнев, а остало само задовољство због победе тога дана и помоћи Господа коју је уживао читавог живота. Корени којима се враћа јесу верзије Артура из династичких хроника Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона, дакле краља-ратника или краља-дворанина, суровог али праведног владара или пак префињеног заповедника дружине витезова Округлог стола, краља који поседује осећај за меру, нема амбиција да влада читавим светом и не осваја нове територије из обести. Ако је наредба Константину да побије децу коју је Мордред добио са Гиневером последњи трзај Артурове безобзирности у *Алитеративној смрти Артуровој*, онда општи поглед на Артурову каријеру у овом делу, поглед на успехе и победе, на гордост и тиранију, на варљив утисак да је вечан и непобедив, али и на стравичан пораз, патњу и понижење, на покајање и бар делимично искупљење, дају за право филозофу – тумачу Артуровог сна о Фортунином точку – који каже да ће о Артуровим подвизима племенити витезови читати у витешким романима, краљеви их ценити, а учени људи их забележити, да остану запамћени за сва времена.

7 О тужбалицама у *Алитеративној смрти Артуровој* детаљно је писала Renate Haas, “The Laments for the Dead”, у *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, стр. 117–129.

Извор

Aliterativna smrt Arturova 1971: *The Alliterative Morte Arthure, The Owl and the Nightingale and Five Other Middle English Poems in a Modernized Version with Comments on the Poems and Notes* by John Gardiner, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London and Amsterdam: Feffer and Simons, Inc.

Литература:

- Armstrong 2008: D. Armstrong, Rewriting the Chronicle Tradition: The Alliterative *Morte Arthure* and Arthur's Sword of Peace, *Parergon: Journal of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies*, 25.1, 81–101.
- Benson 1966: L. D. Benson, The Alliterative *Morte Arthure* and Medieval Tragedy, *Tennessee Studies in Literature*, 11, 75–87.
- Benson 1986: L. D. Benson, Introduction, in: L. D. Benson (ed.), *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthure and Alliterative Morte Arthure*, Devon: University of Exeter Press, xv–xviii.
- Dž. Džonson 1975: J. D. Johnson, "The Hero on the Beach" in the Alliterative *Morte Arthure*, *Neuphilologische Mitteilungen*, 76, 2, 271–281.
- L. Džonson 1999: L. Johnson, The Alliterative *Morte Arthure*, in: W. R. J. Barron (ed.), *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, Cardiff: University of Wales Press, 90–100.
- Fichte 1981: J. O. Fichte, The Figure of Gawain in: K. H. Göller (ed.), *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, Cambridge: D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 106–116.
- Fild 1978: P. J. C. Field, Introduction, in: P. J. C. Field (ed.), *Sir Thomas Malory, Le Morte Darthur, The Seventh and Eighth Tales*, London: Hodder and Stoughton, 1–67.
- Friz 1981: M. Fries, The Poem in the Tradition of Arthurian Literature, in: K. H. Göller (ed.), *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, Cambridge: D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 30–43.
- Gardner 1971: J. Gardner, The Alliterative *Morte Arthure*, in: *The Alliterative Morte Arthure, The Owl and the Nightingale and Five Other Middle English Poems in a Modernized Version with Comments on the Poems and Notes* by John Gardiner, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London and Amsterdam: Feffer and Simons, Inc., 239–256.
- Goler 1981: K. H. Göller, Reality Versus Romance: A Reassessment of the Alliterative *Morte Arthure*, in: K. H. Göller (ed.), *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, Cambridge: D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 15–29.
- Has 1981: R. Haas, The Laments for the Dead, in: K. H. Göller (ed.), *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, Cambridge: D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 117–129.
- Jansen 1981: A. Janssen, The Dream of the Wheel of Fortune, in: K. H. Göller (ed.), *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, Cambridge: D. S. Brewer, Boydell & Brewer, 140–152.

- Krišna 2013: V. Krishna, *The Alliterative Morte Arthure*, in: N. J. Lacy and J. J. Wilhelm (eds.), *The Romance of Arthur: An Anthology of Medieval Texts in Translation*, London and New York: Routledge, 501–541.
- Njusted 1967: H. Newstead, *Arthurian Legends*, in: J. Burke Severs (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English 1050–1500*, New Haven, Connecticut: The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 38–79.
- Stoun 1988: B. Stone, *Morte Arthure*, in: B. Stone (ed.), *King Arthur's Death: Alliterative Morte Arthure and Stanzaic Morte Arthur*, London: Penguin Books, 13–32.
- Vas 1912: Wace, *Roman de Brut*, London and New York: J. M. Dent and Sons and E. P. Dutton & Co. Inc.

Milica M. Spremić Končar

KING ARHTUR AS A TYRANT IN *THE ALLITERATIVE MORTE ARTHURE*

Summary

King Arthur, the hero of the most popular legend in medieval Europe, is first depicted in English literature in the early 12th-century Latin pseudo-historical chronicle *Historia Regum Britanniae* by Geoffrey of Monmouth. Wace translated Geoffrey's *Historia* into French and entitled it *Roman de Brut*, while Layamon translated Wace into Middle English and named it *Brut*. In Geoffrey's chronicle Arthur is portrayed as a ruler and politician. In Wace he assumes features of a courtier, while in Layamon he resembles Old English heroic kings. However, in *The Alliterative Morte Arthure*, whose sources are the works of Geoffrey, Wace and Layamon, Arthur undergoes significant deterioration from a rightful defender of his empire to a bloodthirsty tyrant consumed by pride. Taking into account Larry Benson's theoretical standpoint on *The Alliterative Morte Arthure* as a medieval tragedy, this paper analyses Arthur's fall through examples of his being a lavish, hot-hearted, rash and insatiable conqueror unconcerned with the suffering of the inhabitants of his invaded territories. It argues that only in his dying speech does Arthur return to himself and his roots – the versions of Arthur from Geoffrey's, Wace's and Layamon's dynastic chronicles.

Keywords: King Arthur, medieval tragedy, *The Alliterative Morte Arthure*

Примљен: 28. марта 2017. године
Прихваћен: 20. април 2017. године



Мирјана М. Секулић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за хисторијску

ХРАНА У ПУТОПИСИМА: МОГУЋНОСТИ СПОЗНАЈЕ ШПАНСКОГ ИДЕНТИТЕТА

Служећи се постулатима имагологије, која има интердисциплинарни приступ тексту и ослања се на достигнућа других дисциплина, као што су историја, антропологија, етнологија, социологија, итд. у раду се преиспитује слика Шпаније конструисана у путописним текстовима Милоша Црњанског. Рад преиспитује идентитет Шпаније полазећи од схватања путописа као културне праксе која гради слику о другом народу и темељи је на разликама у односу на сопствену културу. Као посебно се истиче запажање путописца о шпанској кухињи, те се тумаче контексти у којима се ови моменти јављају, на првом месту банкети организовани у част страних посетилаца. Исхрана се посматра као социолошки и симболички чин са политичким импликацијама на конструисање идентитета Шпаније као Другог у путописима Милоша Црњанског. Тумаче се односи Шпанаца према страним посетиоцима, истицање гостољубивости као одлике националног карактера, као и њихов избор хране за стране посетиоце, са представљањем регионалних кулинарских разноврсности. Као важни се препознају простори у којима су банкети припремљени, а преко њих идеологија указивања на традиционални а уједно модерни карактер Шпаније.

Кључне речи: храна, путопис, идентитет, Шпанија, Милош Црњански.

ПУТОПИС КАО КУЛТУРНА ПРАКСА

Једна од основних карактеристика путописа је упијање различитих наративних жанрова и стилова. Путопис према дефиницијама спада у мешовиту књижевну врсту (Živković 2001: 145), књижевнонаучну (Solar 2005: 225), документарно-уметничку врсту, на размеђи између књижевности и историје (Deretić 1996: 130). Отуд се истиче да је основни карактер путописа информативни и референцијални, иако чин референцијалности претпоставља и одређену модификацију која открива угао посматрања (Milošević 1990: 60–64). Управо из разлога што су блиски другим жанровима на које се ослањају и које скривају у себи, путописи су погодни за изучавање компаратистичким инструментима, који омогућавају кретање преко граница и интердисциплинарних перспектива

(Nusera 2002: 244). Тако нам пружа сазнања корисна за новинарску, антрополошку, социолошку, историјску и друге анализе.

Путопис, осим тога, спада у жанрове сведочења, настоји да буде „знак историје”, те стиче вредност документа и често се користи као историјско сведочанство и активан фактор у проучавању односа између народа (Lopes Estrada 2003: 11). Према Пажоу (2007: 68), путопис представља културну праксу јер шири одређену слику Другог. Путописи се онда повезују са студијама националних идентитета, јер се у њима могу идентификовати они елементи које аутор истиче као значајне за конструисање идентитета (Nusera 2002: 245–246). Посматрач, путописац, конструише слику Другог у свом језичком дискурсу правећи изборе између елемената стране културе које ће описати или нагласити. Тај избор детаља и искустава зависи од схватања сусрета са стварношћу других народа (Gvozden 2003: 458). Путописац се води начелима избора елемената које уноси у путопис, али у сусрету са њима он их и мења, свесно или несвесно, прилагођава им се и преговара са њима (Gvozden 2011: 18). У том конструисању слике Другог посебну пажњу стиче тенденција према костумбризму, јер аутори најчешће сакупљају сликовите и занимљиве детаље о посећеним местима и народу, који чине читање пријатнијим и показују оно што је најистакнутије међу њима (Arbiljaga 2005: 39). Отуд са једне стране говоримо о информативној улози путописа, али са друге и о специфичној визији посећеног места и његових становника, која открива судове аутора о њима.

ПУТОПИС И СЛИКА ДРУГОГ: ИДЕНТИТЕТ КАО РАЗЛИКА

У путописним текстовима долази до изражаја слика Другог као разлике између две културе и два народа. Слика Другог се најчешће конституише у непрестаном поређењу које иде од идентитета ка алтеритету (Mol 2002: 349). Ово питање можемо повезати са новијим деконструктивистичким теоријама, према којима се идентитет не посматра као фиксиран и непроменљив већ као друштвено конструисан, конституисан у релацијама и дијалогу са Другим. Идентитет, такође се може рећи, конструише се у процесу стицања свести о разликама, тј. у односу према другима. То је процес који се одвија преко разлике и како би се консолидовао, потребно му је и оно што остаје изван, односно спољни елементи (Hol 2003: 16). Осим тога што се може посматрати као релациони, идентитет има и ситуациони аспект, јер се проширује у контакту са припадницима других култура. Идентитет појединца, а и заједнице, увек зависи од другог, без ког се не може, па идентитет треба промишљати као друштвени феномен, тј. резултат односа „ми и други” (Оже 1996: 40). Као битан аспект овако схваћеног идентитета постаје онда оно што се замишља о другима и какав став се има према другима (Оже 1996: 11–12, 22–23). Идентитет је вишеструк, није дефинисан једном заувек друштвеним и културним системом, већ је склон променама и конфигурише се у процесима преговора током свакодневних интеракција. Друштвени

поредак и стварност, како наводи Ивана Спасић (2004: 84–85) у *Социологијама свакодневног живота*, стварају се у свакодневици. У оквирима свакодневног живота можемо посматрати и сусрет путника странаца и домаћег становништва, будући да у том контексту долази до судара очекиваног са новим и непознатим, на основу чега се ствара одређена слика стварности. Управо у тим моментима се види како удео оних који су унутар друштва тако и оних који су ван тог друштва у производњи идентитетске слике.

Када говоримо о путописима, од посебног значаја за овај жанр као тематизацију сусрета двеју култура и уопште за интеркултурне односе јесте контекст у коме се јавља потреба да се промисли или интензивира питање идентитета. Овакви моменти се препознају када свакодневицу неког места или неког народа прекине долазак странаца пред којима се треба представити, односно којима треба показати сопствени идентитет. У тим ситуацијама долази до свесног промишљања о начину представљања пред другима или до мање свесног избора поступака. Захваљујући рефлексивности сопства учесника у некој ситуацији, ти учесници изнова процењују своју ситуацију и налазе нове облике понашања у складу са очекивањем странаца, које је са друге стране веома често засновано на неким стереотипним сликама или предрасудама. Становници неког места се налазе у улози домаћина, представљача једне културе пред одређеном публиком састављеном од страних посетилаца, те у први план истичу оно што делује егзотично, посебно, несвакидашње и непостојеће у другим земљама или типично не само за своју земљу колико за одређену област или место. У том представљању воде се утисцима и реакцијама страних посматрача којима саображавају своју представу. Из такве интеракције често се конструише слика идентитета у путописима изманипулисана очекивањима и жељом за допадљивошћу или упечатљивошћу, па и сензационалношћу која би се одупрла забору по повратку у своју земљу.

ХРАНА ИЗМЕЂУ БИОЛОШКОГ И КУЛТУРНОГ: ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ И СИМБОЛИЧКИ ЧИН

Comer es digerir culturalmente el territorio (R. Delgado Salazar)

У конституисању слике другог народа у путописима једно од значајних места заузима запажање путника о култури исхране посећене земље. Социјална или културна антропологија настоји да укаже да исхрана чак представља један вид „прозора са погледом”, кроз који посматра, упознаје и настоји да схвати ток развоја једног ширег културног скупа идеја (Arnaiz 2010: 361). Чин исхране се посматра као потпуни друштвени чин у коме све области културе, као и политичке и економске институције, налазе симултани израз и на одређени начин утичу на њега. Из тога произлази да чин исхране може открити природу и структуру успостављеног друштвеног реда. Систем исхране и зависи од других

система и утиче на друге системе, као што су политички, економски, породични и културни, а иако ово нису горућа питања путописа, текстови одражавају актуелне друштвене немире и преокупације посећене земље.

Према речима Делгада Саласара (2001: 83), људске групације конструишу друштвене и симболичке односе преко мешавине укуса, мириса, боја, звукова и мисли, односно преко сваког залогаја човек свакодневно живи свој двоструки положај културног и биолошког бића. Свако друштво је кодификовало свет чула и у његовој исхрани су присутне особености те групе. Храна се отуд повезује са друштвеном историјом, као место културолошке разноврсности и идентитета. Према истом аутору, „јести представља културолошки зрело промишљати/варити¹ територију” (Delgado Salazar 2001: 84).

Под утицајем антрополошких студија и развоја социологије свакодневице, све више пажње се посвећује исхрани као друштвеном чину. Исхрана је социокултурни израз, као људска активност друштвено је детерминисана и стиче значење у друштву и одређеном контексту. Социолошки значај поприма и будући да једном обеду могу да присуствују и деле храну особе које се не познају. Георг Зимел у тексту „Социологија хране” објашњава сложен социолошки чин самог тренутка обеда, који посматра као ритуал који је унапред осмишљен и планиран. Отуд стиче значај време када се обедује, шта се обедује, раскошност, обилатост или сиромаштво трпезе, и све то постаје симболички израз друштвених односа. Последица социјализације исхране јесте да трпеза подразумева одређене форме, односно норме понашања и послуживања хране које се намећу појединцима (Zimel 1986: 265), те храна постаје симболички и непосредни израз друштвених вредности. Храна, дакле, постаје друштвени чин са формама припреме и послуживања (Dijas Mendes i Gomes Benito 2005: 23), јер праксе исхране не односе се само на обичаје и понашање појединаца, већ постају друштвене праксе са јасно замишљеном, симболичком и друштвеном димензијом.

Преференце у вези са храном повезане су и контролисане културолошки и друштвено: раса, друштвена класа, религија, образовање, амбијент утичу на избор и сервирање хране. Одговори на питања попут: шта се једе, где се једе, како се једе, како се храна служи, како се осећа неко док једе, какво значење придају храни они који је припремају, итд. постају стога битни моменти у конструкцији слике о националном и/или регионалном идентитету.

У размишљањима о овим питањима културе исхране, као занимљиво гледиште издваја се оно које полази од простора у коме се обедовање одвија. Француски социолог свакодневице Мишел Мафезоли (2004: 53) истиче значај јавних места за исхрану, ресторана, кафеа и уопште простора који пружају могућност ступања у контакт са оним ко се налази у близини, а ко представља алтеритет. Присутни су доступни за комуни-

1 Оригинални цитат је „Comer es digerir culturalmente el territorio”. Реч „digerir” у основном значењу представља: варити, пробавити, те истовремено упућује на поље исхране и промишљања.

кацију, а необавезни разговори могу довести до упознавања, превазилажења разлика, удруживања, па и контаминације идејама. Исхрана је у овом случају метафора веза које се стварају међу људима који деле оброк (Mafezoli 2004: 115).

Социјализација исхране се потврђује тзв. ритуалима позивања на обед (*ritos de comensalidad*) или ритуалима интеракције, чија је основна функција зближавање чланова неке групе или заједнице. Циљ овог позивања јесте да они који заједно обедују и на неки начин деле хлеб постају познаници или пријатељи уз често наглашавање њихових друштвених веза (Arnais 2001: 180). Храна стога може бити средство за социјализацију и промовисање друштвених вредности.

Обед или банкет у овом случају је место на ком храна престаје да има само нутритивни карактер да би стекла церемонијалне и друштвене конотације. Преко одређених норми понашања пре и током обеда, успоставља се поштовање међу појединцима које обезбеђује кохезију, омогућује контакт и солидарност (Mauri Sinthago 2010). Мафезоли (2004: 115) нарочито истиче значај афективних елемената током обеда у политичком контексту, будући да дионизијски карактер банкета подразумева пад рационалног и контроле, те директно утиче на осећања присутних, а самим тим и на поруке које се настоје пренети.

ЦРЊАНСКИ У ШПАНИЈИ

Милош Црњански је био један од припадника групе новинара, представника светске штампе, који су позвани да посете Другу шпанску републику 1933. године и својим репортажама посведоче о друштвено-политичкој ситуацији у Шпанији. Саму посету различитим местима по Шпанији организовао је Национални савез за туризам (*Patronato Nacional de Turismo*) као обилазак циљних тачака шпанских туристичких потенцијала². О посетама тим местима сведоче бројне новинске репортаже шпанских дневних листова (*ABC*, *El Liberal*, *La Vanguardia*) у којима се нарочито истиче да су страни новинари били лепо дочекани, да је припремљен пригодни програм у њихову част, те да су веома добро утошћени у сваком месту које су посетили³. Како се из текстова Црњанског, а и из шпанских репортажа може приметити, шпанска републиканска власт је придавала велики значај банкетима на које су ови страни посетиоци били позвани.

2 Више података о одласку Црњанског у Шпанију 1933. године видети у тексту „Црњански у Шпанији 1933. године: прилог биографији” у коме се детаљније објашњава улога споменутог Националног савеза за туризам у организацији путовања групе новинара.

3 Неки од навода су следећи: Granada: „Terminada la visita, se les dio un banquete, asistiendo el gobernador civil, el presidente de la Diputación, el cuerpo consular y una representación de la directiva de la Prensa” (*La Vanguardia*, 30.05.1933, p. 27); Alicante: „Irán seguidamente al Casino, donde serán obsequiados con una cena” (*La Vanguardia*, 01.06.1933, p. 23); Valencia: „/.../ serán obsequiados con un café de honor, al que están invitadas las autoridades” (*La Vanguardia*, 02.06.1933, p. 24).

У анализи Црњанских текстова о посети Шпанији намеће се најпре чињеница да се ради о путописном жанру који има тенденцију према уопштавању и истицању типичних одлика друге културе, а с друге опет треба узети у обзир да се радило о званичној посети Шпанији и да је путовање организовао Национални савез за туризам. Отуд описи шпанске гастрономије у доброј мери зависе од организатора путовања, а понуда хране и начин услуживања постају знаци националног карактера и односа Шпанаца према страним посетиоцима.

Храна није само скуп намирница које су припремљене и послужене већ и један систем комуникације. Симболички чин банкету придају Влада Републике и њени представници на локалном нивоу, градоначелници и они којима су они дали задатак да приме стране госте на трпезу. Шпански лист *Ла Вангвардија* у репортажи од 31. маја 1933. године о пријему страних новинара у Валенсији наводи: „Aquí serán muy agasajados por la población, por las autoridades y por los compañeros” (*La Vanguardia*, p. 22)⁴. Црњански слично бележи: „Као и друге, према наређењу из Мадрида, и ту нам је општина приредила свечан ручак /.../. Ручак је дат под чувеним палмама, на имању најбогатијег поседника, сењора Хуана Ортес Мираљеса” (Crnjanski 1995a: 487). Црњански такође сведочи о томе да су се на тим организованим банкетима истицале заједничке идеје, националне сличности итд. у циљу међународног зближавања и успостављања међусобног поштовања.

ПРОСТОРИ ХРАНЕ: ИДЕОЛОГИЈА ТРАДИЦИОНАЛНОГ И ТИПИЧНОГ

У разматрању различитих аспеката које са собом носи питање хране у случају банкета као посебно питање намеће се место на коме су се банкети одржавали. Сам простор се претвара у симболичко оруђе које артикулише садржаје саме културе (Finol 2006). Међу просторима које описује Црњански као уоквирене улогом места обеда на првом месту појављују се *парадори*⁵, тј. одмаралишта на планинама, а затим имања богатих велепоседника.

Сваки од тих простора носи одређено значење које се учитава у представу о Шпанији и шпанском народу. Парадори, хотели на планинама који су се почетком 20. века рекламирали и популаризовали у туристичким водичима, били су стециште богатих, који су им једино имали могућност приступа. Црњански је посетио парадоре на планини Гредос, у градићу Убеда, Сјудад Родриго, Оропеса, итд., јер сви они су били, у периоду када је Црњански боравио у Шпанији, под руководством државе, односно Националног савеза за туризам, који је и организовао посету страних новинара. Циљ ове организације био је

4 „Овде ће бити веома почашћени од стране народа, власти и пријатеља” (превод аутора текста).

5 Ову реч која у шпанском језику означава хотелско одмаралиште Црњански преузима и користи у оригиналу у својим текстовима.

промовисање хотела и туристичких потенцијала Шпаније, а парадори су идеолошки осмишљени тако да су одражавали чист шпански традиционални карактер, док су истовремено пружали удобност модерног живота (Moreno Garido 2005: 36). Традиција се истицала како би се потврдио шпански идентитет, а модерно да би се указало на то да је Шпанија следила европске и светске токове напретка, будући да је питање шпанске заосталости била слаба тачка ове земље још од 18. века и нарочит развој је имало током првих деценија 20. века. Управо ће овакав однос традиције и модерног, оличен у амбијентима планинских одмаралишта, утицати на слику Шпаније коју је Црњански представио у својим путописима. У путописима Црњанског о Шпанији приметна је брига за нестанак шпанске традиције са упливом страних елемената и модернизацијом, те се инсистира на опстајању њеног традиционалног карактера, са истицањем сеоског и руралног.

У периоду кризе и редефинисања идентитета, чиме је обележен шпански почетак 20. века, тражи се аутентичност, а један од начина за њено постизање била је храна у традиционалној припреми. Исхрана се повезује са обичајима и традицијом, те је шпанска индустрија туризма, а пре свега Национални савез за туризам, подстицала идеју о оригиналности типичних шпанских јела. У самим путописима, у којима се идентитет као аутентичан гради на разлици у односу на другог, истакнуто место онда налази локална гастрономија као тачка привлачности за туристе и странце.

Будући да се ради о путопису чија је једна од одлика избор елемената стране културе који се описују, уопштавање особина, истицање типичних момената за неку земљу, народ, област или место, у текстовима Црњанског се, упркос појединим готово залуталим спомињањима кафе, вина и других елемената гастрономије који нису искључиви за Шпанију, посебна пажња посвећује ономе што је типично шпанско у исхрани. Томе доприносе и сами шпански домаћини, који у знатној мери управљају погледима страних посетилаца тиме што праве избор онога чиме ће се представити, те им сервирају своја типична јела. Све што се сервира страним гостима можемо посматрати као знаке који носе одређена значења. Свако јело се пажљиво бира и у складу са оним ко ће бити угошћен. Ниједан елемент у систему припреме, позива и самог банкета није изолован и без унутрашње логике. Критеријум избора је реакција туристе и потврда шпанске аутентичности, односно шпанског гастрономског идентитета.

У путописним текстовима Црњански полази од идеје оригиналности и посебности шпанске гастрономије, али у самом сусрету са храном, ове претпоставке бивају подвртнуте преиспитивању. Наиме, очекивања Црњанског и обећања шпанских водича упућивали су на нешто ново, непознато и чак егзотично у шпанској кухињи, увек специфично за одређену област Шпаније. На пример, према репортажи у листу *Ла Вангвардија*, у Мурсији су страни новинари угошћени типичним мур-

сијским ручком⁶. У Валенсији их је чекао ручак у форми типичне паеље⁷. У Кадису, како наводи Црњански (1995а: 470): „Ракови, вина, воће, печења, слаткиши на столовима”. У варошици Сјудад де Родриго: „Јели смо ракове, пилав, јаја пржена и прасе” (Crnjanski 1995а: 456). Пошто се претпоставља да странци желе да испробају нешто што не познају и што је део само шпанске културе, храна им се припрема на тај начин. Како сведочи Црњански у тексту „Атенео де Мадрид” његов „шпански пријатељ” је желео да му покаже нешто непознато, шпанско и обећавао је изненађење. Црњанском се обећава шпански специјалитет из Сеговије, међутим, испоставља се да је у питању прасе на ражњу. Шпански „ароз” из Валенсије, односно паељу, Црњански препознаје као ђувеч. Као последњи пример потраге за оригиналном шпанском кухињом Црњански наводи наду да ће шпански слаткиш бити „нешто непознато” (Crnjanski 1995а: 428). Међутим, тај слаткиш је, како наводи Црњански, „наша алва”. Специјалитет из Аликантеа, којим су се, према речима Црњанског, хвалили Шпанци као посебном послastiцом, типичном за овај крај, јесте нешто познато и у српском систему укуса. Очекивања необичне или егзотичне хране завршавају се препознавањем кулинарских сличности међу народима.

Поређењем елемената стране стварности са оним што је у циљној читалачкој култури познато, аутори путописа активирају слике које су већ латентно присутне у читаочевој свести или надградњом стварају неке нове те на тај начин конструишу идентитетски оквир Другог. Црњански у описима шпанске гастрономије настоји да истакне оно што би за његову публику било занимљивије, те најпре тражи елементе различитости у односу на српску кухињу са којом и пореди своја запажања о шпанској. Отуд и његово разочарање када се испостави да је шпанска послastiца заправо алва, да је шпанско прасе српско печење или шпански „ароз” домаћи пилав. Међутим, познаваоцима шпанске кухиње јасно је да је Црњански избрисао разлике које постоје између прасета из Сеговије (младо прасе без костију) и српског прасета на ражњу, између валенсијанске паеље и српског ђувеча. Аналогија је, свакако, постигнута.

У описима традиционалних елемената шпанске културе, нарочито обичаја у руралним крајевима Шпаније, Црњански се осврће на различите аспекте сусрета са њима, од описа простора до утисака о људима које виђа и упознаје. Тако се у први план истичу моменти повезани са гостољубивошћу Шпанаца, на пример, домаћини који путнике у врело лето дочекују чашом хладне воде (Crnjanski 1995b: 577), а нарочито сељаштво, које у Црњансковим текстовима стиче највећу важност и описује се као посебно гостопримљиво. Обичај који Црњански бележи као парадигму овог слоја је испијање вина из меха: „Пио сам са сељацима из меха, у једној крчми у Убеди” (Crnjanski 1995а: 485). Исти друштво-

6 „/.../ en el huerto de Baldomero Hernández fueron obsequiados con una merienda típica murciana” (*La Vanguardia*, 01.06.1933, p. 27)

7 „/.../ han sido obsequiados con un almuerzo a base de la típica paella” (*La Vanguardia*, 03.06.1933, p. 23).

ни слој неретко стиче атрибуте веселе, али напаћене расе. У рукописним текстовима посвећеним посети Канделеде, мале варошице у близини Саламанке, Црњански бележи: „Доцније настаје велико жвакање печене прасетине, а неки нам сељаци прилазе, са мехом на рамену и точе нам, из меха, вино. Тако, из једне пусте, кастилијанске, Шпаније, дођосмо у једну, плодну, веселу, сељачку Шпанију” (Crnjanski 1995b: 585). У наведеним примерима се види како се питање хране и пића у путопису претвара у пуко полазиште или изговор за шире описе шпанске културе и представљање шпанског националног карактера. Храна и пиће, као и обичаји или поступци који прате служење хране и пића постају симптоми националног карактера и шпанске културе уопште.

Што се тиче самог сервирања хране, Црњански не заобилази описе особа које послужују храну гостима. Према његовим речима, основни утисак је да је све традиционално али префињено: „Ово је визија једне старе, сеоске, али богате и господске Шпаније” (Crnjanski 1995b: 577). Црњански примећује и бригу домаћина за визуелне утиске сервирања хране, те у први план истиче да се ради о младим девојкама, сељанкама, а при том „лепотицама” које служе храну гостима. Остаје питање да ли се ради о свесној манипулацији чулима гостију, те се скреће пажња на лепоту шпанске жене, коју Црњански свакако описује као изванредну у својим путописима, како би се позитивни утисци чула вида пренели на чуло укуса. Мотив може бити и жеља шпанских домаћина да покажу да упркос традицији, која се огледа и у храни и у народној ношњи девојака, у сеоским срединама тежи се елеганцији и префињености. Шпански домаћини на овај начин стварају слику споја старог и новог, традиционалног са напредним, заосталог и модерног, како то препознаје Црњански, и у том избору момената повезаних са ситуацијама у којима се служи храна препознају се они које Црњански и иначе поставља за темеље слике шпанског идентитета.

ПРОСТОРИ ХРАНЕ: БАНКЕТИ И ПОЛИТИКА

Простор у ком су страним новинарима приређивани банкети одражавају друштвене односе у Шпанији. За организацију банкета били су задужени градоначелници и најбогатији велепоседници у месту. На ручку у Кадису, како Црњански примећује, богати властелин је приредио раскошну трпезу, али са приметним одсуством ауторитета за столом, подређен градоначелниковој вољи и одлуци. Онај који угошћава такође не мора да познаје своје госте, вођен је идеологијом гостопримства или је у обавези да то учини. Храна тако постаје друштвени и идеолошки чин чији је циљ успостављање позитивних интеркултурних односа са другим земљама преко угошћавања њених представника.

Зимел (1986: 265) наводи да је основ заједничке трпезе припадност истој групи, односно, потврда припадности. Трпеза постављена у част страних новинара јесте место привилегија и показује постојање друштвене хијерархије, будући да јој присуствују само страни новинари

и домаћин. Чин заједничког обеда је симболички чин у више аспеката – привилегија, гостопримство, дељење у тешким временима, иако постоје индиције о наметању услужности од стране власти и са јасним идеолошким циљевима.

О томе да је од пресудног значаја ко дели трпезу, показује и пример сељака који на наредбу градоначелника успева да се испење на палму и покаже своју вештину, али чије способности нису довољне да би затим био позван и за трпезу. Како наводи Зимел (263–264), храна је једини аспект у људском животу који функционише тако да оно што појединац једе, то други не може, односно, да би један јео, други морају тог истог да се одрекну. Егоизам исхране онда парадоксално прати жеља за здруживањем, за дељењем трпезе.

У таквом амбијенту Црњански поставља питање солидарности. Наглазећи се међу страним новинарима које, према њему, интересују само политичке и друштвене сензације, а истовремено уживајући у привилегијама које је као део те групе имао, Црњански се осврће на тему друштвених хијерархија, неједнакости и лошег положаја сељака и нижих класа у Шпанији. Отуд описује сцену којом илуструје контраст раскошног ручка и успећа слуге на дрво, који након тога није знао како да се понаша пред присутнима и тек на позив Црњанског, срамежљиво, прихвата једну поморанцу. Домаћин не показује интересовање за дотичног сељака самог по себи, али га користи за демонстрирање његових физичких способности, тј. сељак је његово оруђе за похвалу шпанских вештина, али не и личност чиме јасно показује постојање јаза између виших и нижих друштвених класа. Сами банкети, али и уопште програм путовања, усмерени су на богатство шпанске архитектуре, сликарства, историје, гастрономије, док се скреће поглед са друштвених неправедности, незавидног положаја сељаштва, друштвених немира и конфликта.

Основна идеја пријема страних новинара, како о томе сведоче шпански дневни листови који су испратили њихов боравак у Шпанији, јесте да се страним посетиоцима укаже поштовање, те да се шпанска власт потрудила да их упркос кризи што боље и обилније угости: од кафе, чаја или вина са званичницима, преко разних приредби и ручкова/вечера припремљених њима у част. Показује се великодушност народа који је у тешкој друштвено-политичкој ситуацији али дели са својим посетиоцима оно што поседује. Такође се инсистира на отворености према другим земљама и важности слике која се оставља у светској јавности.

ШТА ШПАНЦИ ЗАИСТА ЈЕДУ?

Путописи обично занемарују „обично” у корист „необичног” или „егзотичног”, тј. истичу оно што представља разлику између земље порекла и посећеног места. То онда често подупире стереотипе и искривљене слике друштвене стварности, па треба сагледати и оне аспекте свакодневице које бележи путописац а да то нису неке необичне нити

егзотичне појаве и у њиховом односу пронаћи елементе који најпогодније одражају стварност посећене земље.

Из поменутих примера се види како сами Шпанци, као домаћини страним посетиоцима, указују на оне елементе своје културе које желе да странци запамте или по којима желе да их идентификују: странцима се нуде регионални кулинарски специјалитети. Зато је и слика Шпаније коју путници конструишу о њој делимично подређена ономе што Шпанци сами сервирају: палеа, млада прасетина, вино из меа, алва, итд. по којима сами Шпанци препознају одређене области своје земље.

Иако Црњански настоји да у Унамуновом маниру трага за шпанском интраисторијом, односно да спозна тајне шпанског свакодневног живота, он нам не оставља детаљне податке о шпанској кухињи изван ограниченог погледа туристе. Једино нам указује на регионалне специфичности шпанске кухиње и сличности шпанских специјалитета са нашом домаћом кухињом. Отуд, ми не сазнајемо шта ти исти Шпанци једу у интимним оквирима свог дома, али видимо чиме се представљају странцима који их посете.

У текстовима Црњанског информативни аспект узмиче пред осталим елементима путописа и прелази у други план. Отуд нема података о припреми хране у Шпанији, нити систематског резимирања одлика исхране. Храна постаје само средство за изрицање ставова о култури и националном карактеру Другог. Шпанија се у речима Црњанског открива као регионално условљена и разноврсна, но упркос великим очекивањима егзотично страног као и шпанским представљањем производа као специфичних, Црњански у највећем броју случајева одриче шпанском начину исхране оригиналност и налази блиске везе са припремом хране на просторима свог порекла. На тај начин се и разбија мит о аутентичности унутар дискурса о шпанском кулинарском идентитету.

У случају Црњанских путописа храну не можемо да посматрамо у терминима задовољавања биолошке потребе већ у терминима посредовања између Шпаније и њених посетилаца, званичника испред других земаља. На основу анализираних путописа остаје се без великих детаља слике културе исхране у Шпанији, међутим, препознаје се њен симболички садржај у функцији откривања идентитета Другог. Шпанска кухиња, онако како ју је перципирао и представио Црњански, упућује на дубље промишљање о њеном значају на разним нивоима идентитета: економском, географском, политичком, интеркултурном... Дакле, није од пресудног значаја укус хране и сама храна колико друштвени и културолошки елементи који прате оброке. Као основна улога хране намеће се социјализација преко организованих банкета, удруживање, дељење идеја, а затим и истицање гостољубивости као кључне одлике шпанског националног карактера. Храна постаје нека врста комуникације: саопштава се странцима да су добродошли у Шпанију, да ће се са њима поделити храна упркос временима кризе на националном нивоу. Храна је „истовремено и политичко питање, јер се у односу према (ис)храни може

и те како демонстрирати идеологија и политичка оријентација” (Đerić 2013: 56). У неком ширем смислу, на основу путописа Црњанског о Шпанији, може се говорити о инструментализацији исхране у промоцији мира, раскоши, богатства земље и гостопримству њених становника.

Листа референци:

- Arbiljaga 2005: I. Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje: el 'viaje a Italia' en España*, Málaga: Analecta Malacitana
- Arnaiz 2010: M. G. Arnaiz, Alimentación y cultura en España: una aproximación desde la antropología social, *Physis, Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 20/2, 357–386.
- Delgado Salazar 2001: R. Delgado Salazar, Comida y cultura: identidad y significado en el mundo contemporáneo, *Estudios de Asia y África* XXXVI/1, 83–108.
- Deretić 1996: J. Deretić, *Put srpske književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Dijas Mendes i Gomes Benito 2005: C. Díaz Méndez y C. Gómez Benito, Sociología y alimentación, *Revista Internacional de Sociología* 40, 21–46.
- Đerić 2013: G. Đerić, Hrana – priča našeg života: prilog studijama hrane i antropologiji ukusa, *Etnoantropološki problemi* 8/1, 41–59.
- Finol 2006: J. E. Finol, Rito, espacio y poder en la vida cotidiana, *DeSignis* 9, 33–43.
- Gvozden 2003: V. Gvozden, Gradovi i himere Jovana Dučića i tradicija evropskog putopisanja (Ka poetici srpskog putopisa), *Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik* 51/3, 649–663.
- Gvozden 2011: V. Gvozden, *Srpska putopisna kultura 1914–1940 (Studija o hronotopičnosti susreta)*, Beograd: Službeni glasnik.
- Hol 2003: S. Hall, Introducción: ¿quién necesita „identidad“?, en: S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 13–39.
- Lopes Estrada 2003: F. López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Maury Sinthago 2010: E. A. Maury Sintjago, Ritos de comensalidad y espacialidad. Un análisis antro-po-semiótico de la alimentación, *Gazeta de antropología* 26/2.
- Mafezoli 2004: M. Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, México: Siglo XXI editores.
- Milošević 1990: N. Milošević, *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*, Beograd: Beletra.
- Mol 2002: N. Moll, Imágenes del „otro”. La literatura y los estudios interculturales, en: A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 347–389.
- Moreno Garrido 2005: A. Moreno Garrido, Turismo de élite y administración turística de la época (1911–1936), *Estudios turísticos* 163–164, 31–54.
- Nusera 2002: D. Nucera, Los viajes y la literatura, en: A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 241–289.
- Ože 1996: M. Augé, *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Pažo 1994: D-H. Pageaux, De la imagería cultural al imaginario, en: P. Brunel e Y. Chevrel (eds.), *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI ediciones, 101–131.

- Pažo 2006: D-A. Pažo, Od multikulturalizma do interkulturalnosti, u: Lj. Subotić (ur.), *Susret kultura*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 23–29.
- Pažo 2007: D-H. Pageaux, *El corazón viajero (Doce ensayos sobre literatura comparada)*, Lleida: Pages editors.
- Sekulić 2016: M. Sekulić, Crnjanski u Španiji 1933. godine: prilog biografiji, *Liceum* XXII/16, 251–259.
- Solar 2005: M. Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Spasić 2004: I. Spasić, *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Crnjanski 1995a: M. Crnjanski, *Putopisi I*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, BIGZ, L'Age d'Homme.
- Crnjanski 1995b: M. Crnjanski, *Putopisi II: Putevima raznim*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, BIGZ, L'Age d'Homme.
- Zimel 1986: G. Simmel, Sociología de la comida, en: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 263–270.
- Živković 2001: D. Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.

Mirjana M. Sekulić

FOOD IN TRAVELOGUES: THE POSSIBILITIES OF COMPREHENDING THE SPANISH IDENTITY

Summary

Relying on the tenets of imagology, which is based on an interdisciplinary approach to text and uses theoretical elements of other disciplines, such as history, anthropology, ethnology, sociology, etc., this paper examines the image of Spain built in the travel stories of Miloš Crnjanski. The identity of Spain is questioned starting from the travelogue as a cultural praxis which constructs the image of another people and bases it on the differences in relation to the culture of origin. We pay particular attention to the traveller's observation of Spanish cuisine and interpret the contexts in which those moments appear, especially the banquets prepared in honour of foreign visitors. Food is seen as a sociological and symbolic act with political implications on the construction of the identity of Spain as the Other in the travel accounts of Miloš Crnjanski. We interpret the attitude of Spaniards towards foreign visitors and the emphasis of hospitality as a feature of their national character, as well as their choice of food for visitors, with the representation of regional culinary diversity. We recognize the importance of spaces in which banquets are given as an ideological means of pointing out the traditional and at the same time modern character of Spain.

Keywords: food, travelogue, identity, Spain, Miloš Crnjanski

Примљен 23. фебруар 2017. године
Прихваћен 7. март 2017. године



Катарина З. Милић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за романистику

ИДЕНТИТЕТ, АЛТЕРИТЕТ И ЈЕЗИК У ПОСТКОЛОНИЈАЛНОМ КОНТЕКСТУ: РОМАН ЉУБАВ, ФАНТАЗИЈА АСЈЕ ЏЕБАР

У раду испитујемо проблематику појма *идентитета* поставивши у центар интересовања најпре питање епистемолошке природе његовог конституисања кроз однос са Другим, дакле кроз осветљавање питања алтеритета и релационе природе наведеног појма. Идентитет се у специфичном постколонијалном и социо-политичком контексту и у односу Француске и Алжира успоставља кроз процес социо-културолошке идентификације са датом лингвистичком заједницом, што нас наводи на проматрање улоге језика у самој потрази за идентитетом. Роман *Љубав, фантазија* Асје Џебар сведочи о преиспитивању Сопства и могућности самопотврђивања језиком и писањем које се успоставља као манична идеја и потреба аутора-наратора. Циљ нам је, дакле, да прикажемо проблематику идентитета у постколонијалном контексту, и то кроз питање језичке „припадности” и самог статуса и значаја језика у специфичној историјској и културолошкој ситуацији, а то је Алжир у 20. веку као француска колонија која наметнут статус француске покрајине исто тако насилно губи.

Кључне речи: идентитет, језик, алтеритет, Алжир, Асја Џебар.

У роману *Љубав, фантазија* Асје Џебар објављеном 1985. године питање трансфигурисаног и жељеног идентитета присутно је у виду потраге за сопством уз помоћ језичког препознавања и проналажења у самом процесу писања. Чин писања у овом случају постаје простором преиспитивања, те се говорни субјект ствара кроз перформативну природу језика. У исто време, ово „самоисписивање” шири се на глобални историјски план, па се кроз један глас конституише идентитет читавог алжирског народа у односу на француски. На тај начин се успоставља релациони идентитет Алжираца у односу на центар моћи – Француску, те се у овом референтном оквиру укрштају индивидуална и колективна историја Алжира почевши од 1830. године, која представља трауматски моменат започињања колонизације, и то наспрам слике и латентног присуства колонизатора као регулатора самог историјског процеса. Осим тога, у једном мултикултуралном друштвеном оквиру неизбежно

1 kata.milic.kg@gmail.com

се умножавају и питања припадности, грађанства, националности, и то све у контексту (само)идентификације, што доводи до великих ломова у Субјекту. У том смислу, национална припадност као *име, знак и знамење* означава искључиво грађанску припадност, а доводи и до замућења представе о сопственом идентитету: шта, пита се Дерида, значи бити франко-магребљанин? У веома сложенем социо-политичком контексту Алжира, конфликт настаје управо у оном тренутку у ком је улога грађанина Француске пред законом, додељена и одузета по апсолутној вољи тог закона, те је управо то грађанство „нестално, скорашње, угрожено, и вештачко како то никад није било. [...] А нарочито када се тај грађански статус добије у току живота [...] као и када се такође, и то пре свега, у *шоку живота* изгуби [...]” (Derida 1996: 33). Сходно томе, наше инсистирање на питању језика као грађе идентитета у већ поменутиим аспектима чини се неопходним, посебно уколико се то питање удвостручује епистемолошким значајем појма алтеритета.

Идентитет: у односу на шта?

Ако и покушамо да промислимо или концептуализујемо појам идентитета, суочавамо се са бројним потешкоћама и принудама које намеће савремена културолошка ситуација, посебно у доменима социополитичких питања која се тичу плуралитета и различитости, а која утичу на то да се о сваком савременом проблему мора мислити „у множини”. Когнитивни напор савременог Субјекта, у том случају, усмерен је ка прикупљању остатака и фрагмената некадашњег Једног и Целог, самим тим и препознатљивог, а затим и његовом реконструисању. Ако пођемо од становишта да су култура и идентитет групе и појединца утврђени у представи/слици самих себе и *помоћу* представе/слике самих себе (Bolenbek 1994: 20), већ у следећем тренутку схватамо да је та слика мозаична, јер је сваки ентитет у том друштву фрагментисан, а сваки се фрагмент хоће аутономним. Тако комплексно друштво бори се против централизујуће и центрипеталне тенденције, а истовремено се опире даљем фрагментисању, што потврђује и Лешић говорећи да је свака култура, а посебно модерна култура, *a priori* стратификована, нијансирана и дисонантна (Lešić 2006: 87). Процес стратификације, укрштања и распоређивања елемената на лествици моћи, догађа се у све чешћем сусрету различитих култура, које свој статус аутономних мењају у хетерономне, а управо је критеријум *моћи и контроле* онај који дефинише чланове дихотомије *наша култура/њихова култура*, као у случају колонизације као екстремном виду узурпације Другог и његове позиције.

Поменуто позиционирање обезбеђује се уз помоћ још једног концепта који омогућава препознавање и учвршћивање дате културе, а реч је о појму *традиције* који потврђује дијахронијски аспект с почетка. Према Шкорићу, сам појам традиције садржи два неопходна конститутивна елемента: с једне стране, то је *историјска свест*, односно перцепција и искуство хронолошког времена; с друге стране, то је *друштвена*

свест, која се заправо односи на однос према културолошким процеси-ма и праксама који омогућавају наслеђивање које се временом претвара у колективни идентитет (Škorić 2008: 11). Дакле, и концепт *традиције* је у спрези са принципом континуитета који је иманентан његовој структури. Штавише, он омогућава појму традиције да се затвори и да временом постане отпорнија на сваку врсту промене, па долази до формирања залеђених културолошких структура чије би нарушавање тражило још јачу узурпирајућу снагу.

Било да је у питању *истост*, која омогућава процес идентификације са осталим члановима групе и самом групом, или *ијсеијет*, који се остварује у процесу аутентификације, препознавања себе као појединца који није исто што и други појединац, идентитет се успоставља у свом временском облику. Заправо, идентификација представља процес репетитивног карактера, поновног идентификовања истог, препознавања једне ствари више пута (Riker 2004: 141). Процес самопрепознавања, међутим, осим континуитета и истости захтева и прекид тог континуитета између прве и последње етапе развоја оног ког сматрамо појединцем, а читава проблематика личног идентитета се састоји у потрази за стабилизацијом и проналаском константе која ће му омогућити значење перманентности у времену (Riker 2004: 142–143). Стога се стабилност идентитета више не сматра статичном, већ му је потребна компонента динамичности не би ли се стабилизовао (Dudaš 2006: 167), при чему се спроводи присвајање културолошких модела, њихово манифестовање и одржавање, као и асимилација значења које у себе уписује једна култура (Žikić 2012: 71). У овој могућности да се идентитет одржи и стабилизује и у оквирима „друге” културе лежи и обећање на које се ослања постколонијална одлука о превазилажењу образаца задатих процесом колонизације. Међутим, оно што чини постколонијално „стање” као превазилажење трауме колонијализма, мада је присутно и непрестано преиспитивање и враћање на њу, заправо је проналажење начина да се превазиђу модели мишљења произишли из тог контекста. У прилог томе, каже Спивакова: „А ја сам независна. Зато сам, у најпрецизнијем смислу речи, постколонијална”² (Spivak 1988: 269). Стога је политика империјализма најчешће виђена из позиције оних над којима је опробана примена вредносних оцена њих самих из перспективе Запада, као и примена модела базираних на односу центар/периферија, који су ништа друго до модели расизма, империјализма и етноцентризма (Said 2008: 25), а које постколонијализам као такав тежи да превазиђе.

С друге стране, као генерализоване категорије, каже Бугарски, језик и култура узајамно се прожимају, будући да нема културе без језичког израза, нити језичког израза без културолошког садржаја, те се језик у тој спрези показује не само као средство културолошког исказивања, већ и као њен генеративни принцип: језик није само статични и референтни оквир културе, већ и њено динамично и конститутивно наче-

2 Превод аутора.

ло (Bugarski 2006: 34). Именовање и означавање је, наиме, само по себи ствар културе. Из тог разлога се о појмовима културе, традиције и идентитета не може одвојено говорити, и све то у спрези са питањем језика као њиховим онтолошким условом. Управо зато се као један од начина реконструисања изгубљеног идентитета, поставља и сам процес писања који кроз бележење омогућава материјализацију тренутака у којима се манифестују фрагменти разобличеног Ја. Ова анахронична тенденција, која се успоставља у циљу реконструкције сопства, заправо је сасвим витална, животна потреба за афирмацијом и рекапитулацијом једног живота који жели бити посматран у својој укупности.

Питање језика, као манифестације проблематике идентитета, један је од најчешћих проблема у франкофоним књижевностима³, а посебно у књижевности Алжира на француском језику. Реч је, дакле, о питању које је:

[...] онтолошко? историјско? психоаналитичко? политичко? [...] Питање које [...] је само по себи нераздвојиво од могућности или немогућности остварења националног и културолошког идентитета и, још тачније, од статуса такозване *франкофоне* књижевности и њеног односа (који је узнемирујуће нејасан) према француској књижевности⁴ (Bensmaïja 2002: 65).

Управо тај осећај „узнемирујуће нејасности” обележава литературу ван Француске, а реч је о искуству мистериозног и тајанственог односа према самом себи кад се једном нађе у већ поменутом моделу алтеритета, али и према Другом, који се у овом случају намеће као центар и референтна тачка која одређује позицију и статус маргиналног у односу на себе. Овакав референтни модел установљава конституисање идентитета које *захтева* постојање Другог, потврдивши се у лакановском моделу психологизације Субјекта који је успоставио радикалну хетерономију људског бића. Тако се увезују и колонизатор и колонизовани, литература првог и литература другог, и то уз однос субалтернације. Осим тога, треба нагласити да писци Магреба често говоре о искуству отуђености представљајући га као анксиозност спрам Француске као „моћне матице”, као наметнутог референтног модела, али и као анксиозност и амбивалентност према себи самима. Парадокс у коме су се нашли писци Магреба симптом је амбивалентног односа према себи и према Француској, и сигнализира да је *њихова сојствена* књижевност заправо резултат потребе и неопходности писања, те се писање успоставља као медијум проналажења сопства у оквиру дозвољеног и могућег начина артикулације те исте потребе. Готово код свих писаца Магреба присутно је веома доминантно осећање „константне издаје”, услед немогућности

3 Израз „франкофоне књижевности” већ сам по себи проблематизује питање језика као конститутивног елемента једног идентитета, посебно у контексту колонијалних освајања, у овом случају француских, када се наметањем језика, као наметањем културе, остварује један вид потчињавања. Овај израз у себи сублимише идеју мултикултуралности и мноштва, али представља и израз моћи у односу на потчињеног Другог, те је и суштински политизован.

4 Превод аутора.

да се пише а да то није на француском, осећајући да „живе у несразмери више језика и да пишу на само једном. [...] Како бити свој у језику Другог?” (Bensmaïja 2002: 67).

Узевши у обзир да је језички израз оно што омогућава постојање књижевног текста, и прихвативши постструктуралистичко проглашавање супрематије језика ван ког ничега нема и „који је пре мене” (Derida 2006: 18), у тако компликованом односу идентитета и језика алжирски писци траже начин да саопште себе и у своје име кроз језичке парадигме „туђег” идентитета. Када писање постане перформативни чин језика (Derida 2006: 16), није ли исписивање себе на језику Другог потврђивање његове надмоћи и прихватање двочланог модела у који се против воље бива увучен? У овом питању се налази све издајство алжирских писаца и жртвовање сопственог језика зарад олакшања првобитне трауме и покушаја искупљења нанетог зла.

Конституисање идентитета и улога језика у роману Љубав, фантазија

Писање, као језички чин у деридијанском смислу, а као и феноменолошко свођење идентитета као таквог, једна је од упоришних тачака овог романа. Промисљање језика, одлучивање о избору језика на ком ће се писати, придружује се самом појму *писања*, формирајући тако други аспект једне исте проблематике која је сама по себи комплекснија него што се може многобројним аспектима представити, а реч је, као што смо већ рекли о питању идентитета, али и о потрази за њим и напору да се исти реконструише. Пошто се у роману напоре одвија конституисање идентитета на личном и на колективном плану, обе тежње су истовремено уписане у структуру и тематику романа, па се поетички формирају две комплементарне тенденције – аутобиографска и историографска. На тај начин, двоструко је подржана идеја темпоралности, дакле потребе за континуитетом, када се говори о идентитету. Штавише, наративизована историја Алжира постаје саставни део идентитета појединца, али није ли Историја заправо исто што и аутобиографија једног колективног субјекта? Било како било, као што наративизовани лични идентитет собом обухвата колективитет, једно „Ми” у роману повремено се умножава у више гласова, да би се напоследку асимиловало са нараторовим „Ја”: „Моја фикција је ова аутобиографија која се исцртава, отежана под теретом наслеђа које ме поробљава”⁵ (Djebbar 1995: 104). Отежано традицијом, *Ја* постаје све мање појединачно и открива се као носилац свих парадигми стечених рођењем у датом језику: „Како да кажем *ја*, када би то значило презрење свих формула-велова које одржавају индивидуалност у колективном постојању?” (Djebbar 1995: 223). Стога би сваки начин који омогућава да идентитет као такав постоји, створио парадокс и амбивалентност осећања спрема одабраних ортопедских помагала – колико

5 Сви цитати из дела Љубав, фантазија су превод аутора.

су потребна, толико стварају презрење и одбојност услед освешћивања њихове неопходности.

Видимо, дакле, од каквог је значаја сам чин писања, који ауторка поставља и интерпретира као онтолошки предуслов постојања идентитета. У том случају се све идентитарне категорије нужно смештају у простор књижевности, дакле уметности, а сама естетска димензија дела постаје њихова феноменолошка реализација. Писање као језички и егзистенцијални чин има, сходно томе, најзначајније место у роману, будући да се кроз исписивање одвија и далеко важнији, самопотврђујући спелолошки подухват чији је циљ изградња идентитетске позиције у односу на две референтне тачке, две територије и два језика. Когнитивна метафора, којом се конотира стање Субјекта у оваквој „постколонијалној” ситуацији, више није круг са једним центром, већ елипса са своје две жиже. А мозаичност идентитета не даје могућност да се уочи целина, већ напротив – инсистира се на сваком појединачном фрагменту и његовој специфичности. Већ поменута фрагментисаност и аутономија фрагмената, с друге стране, само омогућавају вишегласје спрам једне говорне позиције, артикулацију гласова предака спрам ћутања говорног субјекта који је представљен као резонантна кутија:

Кад бих и успела да је напишем, љубав би се само примакла тачки понора: ту ризикујем да ослободим крике, оне јучерашње и оне из прошлог века. Али ја желим само исписивање трансхуманитета, док, кроз путовања, испуњавам своју утробу бескрајном тишином (Djebar 1995: 93).

У текст се, наиме, у оваквој увишеструченој перспективи читавају дијалогске, транстекстуалне и транскulturолошке вредности писања, које уоквирују плурализам гласова и идентитарних позиција артикулисаних кроз јединствену нараторску и говорну инстанцу.

Одабир између два језика, читање и писање на једном од њих, дословно представља делање, материјализовано у простору – другачији покрет, издужено писмо, писање здесна на лево, другачије држање тела:

И записивање непознатог текста се обрушава у огледалу патње, нудећи ми свог нестајућег двојника на арапском писму, које се одмотава здесна на лево; [...] Да бих могла да читам, морам да искренем тело, да зароним лице у Сенку, [...] да ослободим прастара мрмљања, крваву геологију (Djebar 1995: 69).

Мрмљања и крици, прастаре ономатопеје и магијске формуле, представљају моменат превазилажења језичког и рационалног и прелазак у домен пре-рационалног и афективног, митолошког искуства и физичког присуства на свету, ван језичког ограничења, зарад ширег семиотичког поља означавања. Митолошко дешавање је ритуално дешавање, сакрална и магијска пракса сједињавања са Бићем кроз крик, звук у свом чистом облику, ван традиције и ван конвенције, миловање Бића и исконски додир са природом:

Није битно који је језик у питању, али шта учините кад се суочите са смрћу која вам се кревељи? Шта учини сликар? Шта учини писац? Како то објасни? Деси му се да се некако скамени, а писање је покрет. [...] У писању постоји нешто немогуће; рукопис се повлачи, а онда на његово место долази крик, и тишина (Djebar 1995: 34).

Нараторова потрага за пореклом је изворна људска потреба за контактом, регресивни покрет ка сигурној унутрашњости мајчине утробе, а тај контакт је пре свега језички контакт. У писању ове ауторке се, стога, не учитава потреба да се пониште сви знаковни и симболични односи и да се определи за један систем означавања, већ да се омогући поновни митски и наивни доживљај стварности и исконски контакт са њом, те да се у том правцу крене у потрагу за поновном наивношћу у интерпретацији знакова и симбола. У том смислу је говор тај који омогућава тишину и призива целокупност искуства, тако да она постаје подстицај за контемплацију бића и поетско-онтолошку артикулацију света.

У постмодерном погледу на свет, који умногоме одговара и доприноси постколонијалној методологији, често се појављује и концепт *сећања* као још један начин говорења о идентитету, па се његова реконструкција често ослања на фрагменте некадашњег искуства који се подводе под појам меморије и који, притом, буду чешће неочекивани него тражени: „У једној празнини мог мирног сећања изненада се појави успомена на једно врело и бесконачно лето” (Djebar 1995: 20). Интензитет овог сећања на *бесконачно лето* упућује на искуство нетемпоралности – психички живот човека, а посебно његова сећања не познају логику хронологије и феноменолошког времена, већ су збркана у субјективној и неограниченој садашњости, те се актуалност и присутност некадашњих искустава доживљавају као садашња и присутна. Стога, сам концепт *сећања* је заправо празан, али ипак динамичан, јер кроз њега пролазе остаци реалности у виду афективних представа уз помоћ којих човек (а то је можда и једини начин) може имати увид у сопствену прошлост.

Трауматични моменти су, ипак, они који се најинтензивније враћају у свест човека, те су стога искуства *бола* и *насиља* она која се доживљавају најстварније. У постколонијалном контексту, искуство потчињавања и колонизације као вид насиља, присутни су у виду последица у оном смислу у ком је сећање на претходна искуства и даље актуелно и присутно са истом јачином као када је трауматски моменат доживљен. Траума произишла из контакта *мене* и *Друџоџ*, у виду насиља као наметнуте ситуације у којој се угроженост преноси на егзистенцијални план, дакле питање је *преживљавања*, представља сукоб два поларитета, те се веома често доживљава као једна врста сексуалног контакта између мушког и женског принципа, а колонијално освајање представља се као сексуално насиље: „Тај непознати свет, у који су продирали готово сексуално, тај свет је непрестано вриштао читавих двадесет или двадесет пет година, после пада Неосвојивог Града...” (Djebar 1995: 84). На тај начин се нарација поставља као позадина феминистичког духа, који усложњава

поменути модел алтеритета, па се наративни глас допуњује нарацијама жена, Алжирки које у целости представљају Алжир-жену вођену инстинктом опстанка и принципом виталности спрам Француске-мушкарца који свој принцип виталности доводи у други екстрем.

Агресор и колонизатор, Други који је непријатељ, у самом тексту је персонализован и објективизиран кроз назив „Француска”, који се доживљава дословно као особа, као човек са вољом за делање и људском природом, као свест која одлучује о својим поступцима. На тај начин се та иста Француска позива на одговорност спрам вољно и прорачунато учињених поступака: „И изнова је Француска надошла и спалила све. [...] Француска одлучи да спусти сав народ до долине. [...] Мало пред зору, непријатељ нас је опколио” (Djebbar 1995: 168).

Међутим, с друге стране, Француска-освајач је истовремено и де-персонализована, тако да се истинско, право освајање одвија помоћу предмета из свакодневице, предмета-знакова просторно измештених из културе и свакодневице освајача и инкорпорираних у простор и свакодневницу колонизованог:

Назирала сам блиставо дрво намештаја у полумраку; губила сам се у посматрању свињског меса окаченог у дну кухиње; црвене, кариране кухињске крпе, тако закачене, изгледале су као прави украс; загледала сам слику Девике Марије окачену изнад једних врата... Жандар и његова породица су ми се одједном учинили као пролазне сенке које су се задесиле на овом месту, али су зато ове слике, ови предмети, ово месо били прави окупатори! Јер, за мене, француске куће су имале другачији мирис, светлост им је била тајновита – тако да моје око и даље бива задивљено простором „Других” (Djebbar 1995: 38).

Семиотички гледано, ови предмети заиста јесу знаци, маркери „друге” културе, просторни означитељи западноевропске традиције, именитељи који у себи носе њен религиозни, естетски, историјски, уопште узев културолошки садржај.

Ако с једне стране постоји тенденција да се разумеју и тумаче сви непознати знаци као објаве *другог* идентитета, на исти начин се поступа и са сопственим идентитетом у циљу самотумачења и самоспознаје. Тако је роман уобличен аутобиографским дискурсом који непрестано сведочи о преиспитивању *Ја* и могућности самопотврђивања језиком и писањем које се успоставља као манична идеја и потреба аутора-наратора. Наративном гласу овог романа често се придружују *гласови* предака, па се језик у том смислу доживљава као некропољ и писац свој глас само позајмљује мртвима:

Жене, језивим јечањем, импровизују, обраћајући се другом полу, као да проговарају чудним ратним брбљањем. Очигледна нечовечност ових крикова, цврчање мелодије која опседа, хијероглифи заједничког и дивљег гласа: наше писце прогања ово мрмљање (Djebbar 1995: 83).

Ако, с једне стране, *нечовечност ових крикова* сведочи о инфериорности Алжира у односу на Француску и о његовој позицији потчињеног,

с друге стране се успоставља једна друга опозиција – брбљање потчињеног у односу на ћутање оног који потчињава: „Његов рат му се појављује као нем, без писма, без времена за писање” (Djebar 1995: 83). Историја Алжира урезана у њеном језику, али и језику окупатора, сведочи најпре кроз „гласове” из прошлости, „нељудске крике” предака који говоре ван сваке цивилизоване артикулације. Артикулисан језик је заправо сигнал али и симптом рационализације и рационалног као таквог, прозног – дакле схватљивог и саопштљивог, раз-умевања и тумачења, људско објављивање истине. Језик је означитељ овог света, дакле европског и цивилизованог. Спрам тога, егзотичност варварских гласова поистовећује се са бајањем друида и магова, мрмљањем свештеника примитивног племена, магијским изокретањем логике простора и времена и мешањем светова. Ова два „физиолошка” аспекта семиозе која осликавају однос цивилизованог света према варварском разматра Умберто Еко када каже: „Класични рационализам поистовећивао је варваре с онима који не умеју ни да јасно изговарају речи (*barbaros* има такву етимологију, варварин је муцавац)” (Еко 2001: 44). Варварско је, дакле, у целости смештено ван свих граница цивилизације – и материјалних и идеалних.

За алжирске писце, језик предака има улогу штита и чувара границе према исто тако туђем свету. Проговоривши језиком другог, француским језиком који је „каприциозан” и брбљив, упућује се на разоткривање, разобличавање, скидање до голе коже и одвајање од штита које је изједначено са аутопсијом на живом и будном човеку:

Говорити о себи ван језика предака, то значи открити се, али не само да би се изашло из детињства, већ дефинитивно себе протерати у егзил. Откривање, тако могуће, постаје, како наглашава мој разговорни арапски, заиста „скинути се потпуно” (Djebar 1995: 224).

Мешање језика, изједначавање *шуђе* језика са могућношћу да се пише, доводи до осећања изгнанства и раскида са традицијом, и завршава се стањем унутрашњег егила услед немогућности да се пронађе сопствена слика јер се прешло „са друге стране огледала”. Колико год да је ограничавајућ језик Другог у том смислу, једном када се наметне отвара сасвим ново поље означавања и именовања, па се изгнани говорник осврће и на принуде претходног језика које су од њега такође чиниле затвореника: „Као да је наједном француски језик имао очи, и да ми их је дао да прогледам слободно, [...]” (Djebar 1995: 256). Митолошком симболизацијом би се *први*, матерњи језик заменио фигуром *другог* језика-маћехе која, иако туђ, дочекује изгнаног. Стога се у роману покушава да спроведе превазилажење и преиначење првобитног непријатељског обрасца као основног начела колонизаторске и империјалистичке парадигме, зарад стварања простора сарадње и прихватања разлика без било каквих валоризујућих тенденција, у чему се и огледа специфичност (и неопходност) постколонијалне логике и погледа на свет.

Закључак

Проблематика појма идентитета и потрага за истим у роману Љубав, *фантазија* Асје Џебар један је од најзначајнијих момената уобличених кроз једну врсту постколонијалног дискурса који функционише као начин преиспитивања сопства у односу на некадашњи колонијални контекст и наметнуту парадигму *Ја/Други*. Сусрет Француске и Алжира, у виду деструктивног сусрета *Мене* и *Другог*, посебно се уочава на пољу језика који је као такав обележен историјом, прошлошћу, традицијом, па се у њему самом одвијају сви видови великих културолошких промена, било да су у питању промене психолошке, етичке, социополитичке или историјске природе. Осим тога, као последица најпре просторне узурпације у процесу колонизације, губитак сопства се учитава и временски – кроз искључивање из званичне Историје и одузимање права на сопствену, што се из угла постколонијалне критике представља и као поступак који је најпогубнији по идентитет колонизованог. Стога су у овом роману (и у савременој књижевности Магреба уопште узев) присутни и историографски и аутобиографски дискурс, а и једна и друга димензија романа стављају у први план питање алтеритета, те се ово питање додатно усложњава – осим покушаја да се историјско време забележи у самом чину писања и да се на тај начин подржи илузија о постојању идентитета који би се само фрагментарно забележио и изградио, тај исти идентитет је нужно конституисан у односу на Другог, дакле реферишући на њега.

У описаном контексту, истовремено се учитавају две амбивалентне жеље колонизованог: прва представља неопходност раскринкавања дихотомијског, дакле империјалистичког, модела у виду самосвесног разобличавања наметнуте идеолошке позиције; а друга се односи на свесно превазилажење потребе за таквим позиционирањем и изналажење могућности за поновно стварање Сопства по цену прихватања разлика и у име слободног одабира у његовом конституисању. У првом случају, језички сусрет, као и сусрет на сваком другом пољу између Француске и Алжира, функционише као дијалектика која подржава готово све дихотомије на којима је изграђена свест о западној култури – *ја/Други*, *мушко/женско*, *човек/животиња*, *култура/природа*, *ћутање/говор*, а све оне се учитавају дискурзивно. У другом случају, језички сусрет настоји да превазиђе идеје конфликта и различитости које сугеришу бинарни модели. Оно у чему се састоји превазилажење наметнутих модела и коначни отклон од колонизаторског дискурса је разбијање сраслих структура западне културе, излагање из позиције потчињеног и неометано, слободно прихватање друге културе као могућности стварања нових парадигми, у чему се и огледа основна идеја и могућност опстанка и развоја постколонијалног односа према себи и свету. Друкчије речено, колонизовани субјект, истовремено археолог и ископина, покушавајући да реконструише модел некадашње арматуре сопства, наједном схвати да у рову у коме се нашао има и остатака Другог, колонизатора, који, у конфликту који је сам иницирао, није пак остао неозлеђен. Стога управо

та спознаја о постојању последица и са једне и са друге „стране” отвара простор сарадње и могућности прихватања „Другог” и његовог језика као протезе.

Литература:

- Bensmaïja 2002: R. Bensmaïja, «La langue de l'étranger ou la Francophonie barrée», *Rue Descartes*, n° 37, 65–73.
- Bollenbek 1994: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag.
- Bugarski 2006: R. Bugarski, *Kultura i jezik, u: Lj. Subotić (ured.) IV međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura”*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 31–38.
- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Derida 1996: J. Derrida, *Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris: Galilée.
- Derida 2006: J. Derrida, M. Calle-Gruber, *Scènes des différences. Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture*, *Armand Colin*, coll. *Littérature*, n° 142, 16–29.
- Djebar 1995: A. Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris: Éditions Albin Michel.
- Dudaš 2006: B. Dudaš, *Kulture i identitet. O njihovom problematičnom odnosu, u: Lj. Subotić (ured.) IV međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura”*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 159–170.
- Eko 2001: U. Eko, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia.
- Žikić 2012: B. Žikić, *Misao, kultura, identitet*, Beograd: SGC.
- Lešić 2006: Z. Lešić, „Mi” i „naša” kultura – i „oni” drugi, u: Lj. Subotić (ured.) *IV međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura”*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 87–90.
- Riker 2004: P. Riker, *Sopstvo kao drugi*, Beograd; Nikšić: Jasen.
- Said 2008: E. Said, *Orijentalizam*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Spivak 1988: G.C. Spivak, „Who Claims Alterity?“, *Remaking History*, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York.
- Škorić 2008: M. Škorić, V. Sokolovska, Ž. Lazar, *Tradicija, jezik, identitet*, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Katarina Z. Milić

IDENTITY, ALTERITY AND LANGUAGE IN POSTCOLONIAL CONTEXT: *L'AMOUR, LA FANTASIA*, ASSIA DJEBAR

Summary

Notions such as *Other*, *difference* and *plurality* are inevitable in contemporary philosophy as a logic that goes hand in hand with society and its functioning, so that the socio-political side of reality henceforth has not a single homogeneous field, but remains heterogeneous and fragmented. This is also the case with the subject and its identity, which is built up progressively in language, in discourse and in its immanent knowledge, so that the identity is revealed as a socio-discursively constructed fiction.

In the novel *L'Amour, la Fantasia* of Assia Djebbar published in 1985, this question of transfigured and required identity is omnipresent in the form of a quest for self through a linguistic quest and speleological writing. The writing of this writer becomes a space of interrogation and self-examination, so that her enunciating subject is not an I-am, but an I-become-in-writing. Moreover, the reflection on language in this novel, on the choice of language, has joined the notion of writing, thus forming two facets of the same problematic which is in turn much more complex, namely the question of identity – the search for identity and its reconstitution. The aim of this article is therefore an examination of the notion of identity and its epistemology, while placing our centre of interest in the specific postcolonial context and observing the specific relation between France and Algeria in the socio-political and cultural fields.

Keywords: identity, language, alterity, Algeria, Assia Djebbar

Примљен 23. новембар 2016. године
Прихваћен 12. априла 2017. године

Анка Ж. Симић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српски језик и књижевност

АНДРИЋЕВА ЛЕГЕНДА О УМЕТНИКУ: РАЗГОВОР С ГОЈОМ²

У овом раду посветићемо се Андрићевом разумевању уметника и уметности са критичког, теоријског становишта, а с обзиром на Андрићев текст (есеј, легенду) РАЗГОВОР С ГОЈОМ. Покушаћемо да представимо ситуацију у којој је нови уметнички израз постављен пред писце, који сада више нису само писци, већ и критичари. Тај исти уметнички израз постаје проблем који је било потребно разумети и то на начин на који би писци своја књижевна схватања формулисали у одређеном дискурзивном или теоријском облику. Нови уметнички израз био је резултат општих уметничких односа, са примесом нових естетичких вредности. Приказаћемо ново схватање уметности, у коме уметничко дело постаје једна нова реалност стварана по законима уметничке природе, са елементима из природе, из живота, а темпераментом уметника уобличена и заоденута у ново постојање. Дакле, како Андрић види уметност, уметничко дело, уметника?

Кључне речи: Андрић, уметност – уметник – уметничко дело, свет, естетика, смисао

Рад започињемо напоменом да су критички и есејистички радови појединих писаца, као и њихови програмски, манифестни и теоријски чланци, од истог, а могуће и знатно већег значаја, од књижевнокритичких радова професионалних критичара (Nedić 1975: 7). У овом излагању реч је о књижевној мисли у српској књижевности која се формирала после Првог светског рата, а под утицајем нових духовних струјања. Појава нове, или, боље речено, обновљене књижевне мисли, водила је обнови стваралачког и промени индивидуалног израза. Нове мисли и духовна струјања прожимала су како друштвени и индивидуални, тако и уметнички и књижевни израз у ондашњем времену. Један од примера књижевно-уметничке иновативности, у међуратно доба, јесте појава стваралаца тога доба који се истовремено баве поетском и прозном формом, али и критичким и теоријским проблемима стваралаштва, попут

¹ ankarestic@yahoo.com

² Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Ива Андрића, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера и других. Тако песници и прозни писци почињу сами да говоре о свом раду, проговарајући такође и о тајни и процесу настанка уметничког дела, у целини.

Авангардни карактер међуратне литературе претпоставља и ситуацију у којој је нови уметнички израз био постављен пред писце-критичаре као проблем који су покушавали да разумеју управо тако што су своја књижевна схватања, у зависности од властитог изражајног опредељења, формулисали у одређеном дискурзивном или теоријском облику. Нови уметнички израз тумачен је на нивоу општих уметничких односа, при чему се значење даје такође новим естетичким вредностима. Појава критичке активности писаца после Првог светског рата односила се најпре на њихово властито књижевно дело, те је тако постала и незаобилазан чинилац разумевања и (само)разумљивости тог дела. Уметници тога времена, у својим критичким текстовима, залажу се за нову уметност и нову изражајност, посебно за слободу и аутономност уметничке творевине. Промена односа према проблемима стваралаштва условљена је друштвеним и историјским приликама прве и друге деценије XX века, чиме је измењен и човеков духовни и уметнички свет. Раскид са конвенцијама грађанског живота, нестајање хуманистичких вредности у које се раније веровало, рат и трагично искуство које је собом донео, носили су у себи ипак заматак илузије и наде да се живот може изменити, или пак надоместити, уметношћу. Зато се тежило стварању новог човека, нове уметности, са дискурзивним уобличењем свести о промени. Растко Петровић нпр. у својим текстовима потврђује ново схватање уметности ставом да је уметничко дело нова реалност која се ствара по законима уметничке природе, а према којој се трансформише предмет уметничког стварања. Такође, додаје како нови уметник узима елементе из природе и живота и снагом свога темперамента даје им призив новог постојања (Nedić 1975: 25). Петровићева концепција стварања уметничког дела блиска је Андрићевој концепцији, изложеној у Андрићевом есеју *РАЗГОВОР С ГОЈОМ*, одакле сазнајемо да је схватање укупне модерне уметности да уметничко дело не подражава стварност, већ гради нови свет, аутономан у односу на већ постојећи. Андрић у својим критичко-есејистичким текстовима обухвата неколике проблеме: позицију уметника у животу и друштву, однос уметника и његовог дела према стварности, проблем израза, природу и начин настанка књижевног дела. Међутим, оријентација према жанру есеја и аналитичком приступу књижевним темама присутна је у огледима у којима се постављају суштинска питања уметничког и књижевног израза. Једним таквим огледом можемо назвати и Андрићев текст о Гоји који собом носи слику Андрићевог схватања уметности и уметничког чина, као и аутономности уметничког дела. О аутономности уметничког дела Андрић пише следеће:

„Ми стварамо облике, као нека друга природа, заустављамо младост, задржавамо поглед који се у природи већ неколико минута доцније мења или

гаси (...) Ми сваки тај поглед појачамо једва приметно за једну линију или нијансу у боји. То није ни претерано ни лажно и не мења, у основи, приказани феномен, него живи уз њега као неки неприметан али сталан печат и доказ да је овај предмет по други пут створен за један трајнији и значајнији живот и да се то чудо десило у нама лично” (Andrić 1974: 43, 44).

Извесно је да Андрић признаје аутономност уметничког дела али и захтева да оно ипак буде блиско стварном свету, стварном животу као скупу легенди човечанства, колективних мисли које су створене великим напорима духа и талента и у које нови, стваралачки, уметнички свет може проникнути. Уметник открива тренутак у коме су скривени и сливени сви остали тренуци живота. Постоји један свет, једна истина, један начин. И све постоји тако збијено и згуснуто, те кад свет желимо приказати кроз уметност, такође морамо дати згуснути и збијени део света који смо узели да прикажемо, ако имамо за циљ да донесемо вредно и истинито уметничко дело. Дакле, уметник сагледава целину света сажимајући фрагментарност и издваја фрагмент у свом делу да би сублимно, изговорио целину света. Уметник ствара нови свет делом као копију старог, а делом и као сасвим аутономну целину. Међутим, није ли онда уметник тек плагијатор, фалсификатор, крадљивац? Андрићев Гоја нам луцидно одговара:

„Уметник, то је сумњиво лице, маскиран човек у сумраку. (...) Људи не воле ту неизвесност и закукуљеност и зато га зову сумњивим и дволичним. (...) Уметникова судбина је да у животу пада из једне неискрености у другу и да везује противречност за противречност. Између уметника и друштва постоји исти јаз који постоји између Божанства и света” (Andrić 1974: 40). „Ако је Бог створио и учврстио облике, уметник је онај који их ствара за свој рачун и утврђује поново; фалсификатор, али незаинтересован фалсификатор по инстинкту, и зато опасан. Уметник је тако творац нових, сличних али не и једнаких појава и варљивих светова по којима људско око може да шета са уживањем и поносом, али кроз које се при ближем додиру пропада у амбис ништавила” (Andrić 1974: 44).

Пред собом имамо једну Андрићеву фикцију о истини која је једна и древна. Ту истину, која се отвара ослушкивањем легенди – трагова колективних људских настојања кроз столећа и из које се може одгонетнути сам смисао наше судбине, како Андрић истиче, уметник као да отима од једног тамног света за неки други свет, опет непознат, те из ‘ничега’ преноси у ‘нешто’ за шта и не знамо шта је, а што је суштина уметничког чина. Дакле, из мрака непостојања, ништавила, датог нам као повезаност свега са свиме у животу, уметник узима део по део живота и сна, уобличује и утврђује, инстинктивним напором и нагонском упорношћу. Андрић стога и закључује: „Зато је уметник изван закона, одметник у вишем смислу речи, осуђен да натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића” (Andrić 1974: 43). Међутим, уметникова трагичност лежи у томе што од онога, вишега света имамо

само обресе, наговештаје, трагове као и део свога бића који отуда собом носи, те у овом, нижем свету, нема могућност да живи целином свога бића, због чега и носи етикету *сумњивоџ, дволичноџ, закукуљеноџ* лица. И уметност је зато истовремено и нешто више, али и нешто мање од стварности, и савршенија је јер је организована естетски, носи смисао, али је и инфериорна јер је лажна кулиса, измишљена стварност и на крају уметност је сва изграђена од лажи, опсена, ничега и магле, али она делује као најпунџа стварност, аутентична и истинита.

Неопходно је поставити и питање о томе како Андрић види овај свет у коме живимо и који у уметности представљамо? А, оно што може уследити јесте наша зазорност пред једном нихилистичком фигуром као одговором. Наиме, Андрић овај свет види као „царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега” (Andrić 1974: 60). Све духовно и мисаоно што у овом свету можемо наћи нашло се ту неким случајем. Духовно које у овом материјалном свету постоји упоређено је са цивилизованим бродоломником који је доспео на острво дивљака и звери. Зато су и наше идеје трагичног и чудног карактера, зато у уметности има толико мрачних предмета, силовитих и двосмислених призора, зато има неизбежне туге у уметности, песимизма у науци, а све то скупа носи са собом знаке једног другог света, заборављеног, из кога смо дошли, катастрофом покренути и осуђени на сталну, али и узалудну тежњу да се новоме свету прилагодимо. Тако свака представа коју уметничко дело садржи и која јесте ту пред нама сама за себе, мора у себи нужно имати збир свих многобројних представа, мора бити згуснута јер само ће као таква неминовно на себи имати и откривати траг истинског порекла, одбране, напада, беса, страха. Даље, она ће само као таква додирнути наслаге које столећа стварају као главне легенде човечанства (легенда о греху, легенда о потопу, легенда о Сину човечијем, распетом за спасење света, легенда о Прометеју и сл.), те и сама постојећи као наслага, збијена и згуснута, понављаће облик оног зрнца истине око којег се све наслаге слажу, преносећи га кроз столећа, јер „у бајкама је права историја човечанства, из њих се да наслутити, ако не и потпуно открити њен смисао” (Andrić 1974: 55).

Ако постоји једна стварност која се објављује кроз многоструке појаве дате у облику наизглед одвојених и засебних светова, некада сличних, некада различитих, по особинама и суштини, ко ту стварност може заправо сагледати као такву, а онда и представити, па макар и део ње, али који ће ипак у себи садржати клицу истине из целине стварности, света? Уметник, одговара нам Андрић. Јер једино уметник може видети све. Он подједнако види и природу, и друштво, чује ход у ломљави као тапкање у месту, види сиротињу, нему, али и побуњене масе, зликовце, јавне жене, види краљеве и принчеве, али и просјакe, осећа мирис каиша и помаде за бркове... уметник види беду „неуких моћника”, као и неспособност људи од пера и науке... види свет у свим његовим антагонизмима и противречностима. То му омогућују: дубок живот, и обилан, и оскудан сјајем и облицима, упорно развијање духа и талента и истан-

чана чула за све. Зато Андрић пише свој оглед о суштинским питањима уметничког израза (*РАЗГОВОР С ГОЈОМ*) као „Гојин монолог о себи, о уметности, о општим стварима људске судбине” (Andrić 1974: 36). Јер Гоја је био уметник који је у себи, у свом оку и бићу, носио целину света. Био је човек који вас истовремено понесе и одушеви, али и запрепасти и устраши, а никада не можете да га заборавите. Сам његов живот, легенда је пуна и сјаја и мрака, „мартирij без надземаљске утехе, трагика чулности”. Као младић, оригиналног и необузданог темперамента, преке и слободне нарави, нашао се у сукобу са Инквизицијом. Био је свађалица, женскар, скитница, учесник у борбама с биковима. Једну девојчицу чак отима из манастира. Са друге стране, бива запажен као сликар, по генијалној замисли и снази израза, на путу да постане дворски сликар, те у својим тридесетим годинама проводи, не светли, него ватрени период свог живота. Запамћен је као гиздав, гурман, каваљер, љубитељ женског пола, непосредан и плаховит, геније. Међутим, насупрот овој, постоји и друга половина Гојина живота и рада, сада бизарна и неједнака. Наступила је *болест ума*, како је сам сликар писао, вероватно узрокована прекомерним радом и уживањима. Гоја постаје потпуно глув. Напушта га и вид. Рат му се указује у својој страхоти, друштво и политика у својим лажима, слабостима и неверствима. Сви му умиру, осим једног сина, који није уз њега. Окренут лицем ка тамном вилајету људских зала и несрећа, остаје сам и слободан да слика шта хоће и тада настаје велики број његових изванредних дела. Иако му је поглед био у мрачном свету људског јада, у најстрашнијој несрећи без женског смеха и људског говора, Гоја не престаје да ради, да ствара, да слика јер био је човек са душом жељном правде, искрености и светла. С једне стране, створио је дела пуна светачког заноса и надземаљске славе, али са друге, у последњој својој речи дао је меру пуну нихилизма кроз цртеж на коме скелет помаља руку из гроба и показује хартију на којој пише: *Ништа!* Ово је порука покојника и само дно Гојина очаја који умире у својој осамдесет другој години, у Бордоу. Једном таквом човеку/уметнику/генију Андрић је дао простора да кроз њега и сам проговори о уметности.

На крају, осетну меру нихилизма уочавамо и у завршним редовима Андрићевог разговора са Гојом где пише: „Видео сам и смрт, и болест, и ратове. И ма колико да сам гледао, слушао и размишљао, нисам нашао смисла, ни плана, ни циља свему томе. Дошао сам до једног негативног закључка: наша лична мисао у свом напору не значи много и не може ништа” (Andrić 1974: 55). Међутим, Андрић изискује опрезност, упркос једном негативном закључку: „Треба ослушкивати легенде и у њима смисао наше судбине. (...) Узалудно је и погрешно тражити смисао у безначајним, а привидно тако важним догађајима, већ у наслагама које столећа стварају” (Andrić 1974: 55). Закључујемо: нека је смрт завршетак свега, али смисла свакако има! Можда баш и захваљујући смрти.

Андрићеве критичко-теоријске рефлексije које се односе на појам уметности, а са којима смо се у овом раду сусрели анализом огледа *РАЗГОВОР С ГОЈОМ*, откривају нам могућност да се Андрићева поетика и

естетика посматрају са исте позиције, те ћемо у даљем раду проговорити и о естетици и неким естетичким питањима у оквирима филозофије. Најпре, сагледаћемо пишчево поимање историјског. Да ли се, наиме, Андрић приклања традиционалном и прошлом или пак пориче прошло, па и садашње у име надолazeће будућности, утопистичке, или се пак може пронаћи неки његов средњи пут? Ако пажљиво пратимо Андрићеве ставове или коментаре везане за живот и уметност, можемо рећи да је у неколико наврата представио себе као апсолутног нихилисту – Гоју на самом дну очаја, без жеље и воље, уз негирање ма ког бољег света (чак је и у гробу само једно Ништа). Међутим, неизбежан је и утисак на крају, где је Андрић избегао супротстављене крајности и приклонио се некаквом трећем решењу: ићи ка будућем, али не без живог сећања на узор, живот у прошлости и будућности, нездрав је и опасан. Ваља живети у садашњости, али у оној коју вазда поткрадамо, при чему не чинимо ништа ни за прошлост, ни за будућност. Андрић свесно тежи кретању и динамизму. Тај динамизам најјасније видимо у томе што Андрић своје ставове износи посредством човека утопљеног, у једном периоду, у чулни живот и сласна уживања, човека окренутог страстима који се само нагонски опредељује и потврђује. Јер само је у таквом човеку могуће спајање Историје и Природе, потпуно јединство и склад субјекта и објекта које је Шелинг посебно наглашавао, рехабилитујући чулно као дионизијски и динамички принцип у хоризонту у Бићу. Андрић грчки израз *filosofos* разумева као Шелинг: љубав према Целини, према Здравом, за подлогу има велику Несрећу и лични удес, а поглед усмерен ка будућем значи бити ношен снажном страшћу која делује на темељу недовршености Мисли и Погледа, удеса Несавршенства (Petrović 1994: 74). То није ништа друго до пораз живота, јер његов смисао лежи не у онтологији могућности, већ у онтологији неиспуњености. Зато Гоја и ствара најбоља уметничка дела у тренуцима највећег животног хаоса, немоћи, бола, мрака.

Једна варијација у ставовима запажена је у Андрићевом делу. Гоја или Андрић, који кроз њега у ствари проговара, даје нам се у лику једног епикурејца који егзистира у бескрајном материјалном космосу који сазнаје чулним опажањем, уз етику задовољства као одсуство бола. Неколико редова даље, пред собом имамо апсолутног нихилисту који једино верује у Ништа и за кога је могућност за каквим бољим, овим или оним, светом у потпуности поништена. Да бисмо на крају рекли да можда пред собом имамо заправо једног хегелијанца: прихвата се идеализам – прво, Апсолут постоји, Бићем влада Логос, а свет Апсолута, изједначен је са светом умнога у коме се налазе елементи Чулности, Опажања и Природе. Друго, уметност има изванредну важност за обичног човека. Уметнички лепо стоји на вишем ступњу од природно лепог јер представља лепоту која је у духу рођена и у њему препорођена. Уметност има дужност да открије истину у форми уметничког уобличења, при чему материја и чулност дела представљају сметњу за прави израз истине, примат је дат умноме и духу. Андрић записује: „Свет мисли је једина стварност у

овом ковитлању причина и авети која се зове стварни свет” (Andrić 1974: 59). Уметност има задатак да нас преко чулности – „лепоте” преведе ка вишој и дубљој садржајности, до Истине духа, до саме Идеје. Уметност је, уз религију и филозофију, највиша манифестација Истине. Уметник је геније, али такав да су му уз таленат неопходни: образовање стечено мишљењем, вежбање, умешност и рефлексије о начину његовог стварања (Petrović 2000: 220, 221). И Андрић, и Гоја били су такви уметници. Метафизички понор којим уметник пролази, оставља само знаке заборављеног другог света, нема обећаног спаса, сигуран је само свет мисли како то Андрић платонистички записује. Међутим, Иво Андрић, иако суочен са нихилизмом, ипак верује у своме делу да смисла има: у уметности, у легендама, у животу, који их познаје. Није ли зато и потрчао за старцем, својеврсном привиђењу у гомили, који му је говорио „о себи, о уметности, о општим стварима људске судбине”? Није ли у његовој причи Андрић пронашао неки важан смисао? Ако кажемо да су Андрићеви поетски, па и естетски ставови исказани посредовањем старца сликара, одговор ће свакако бити позитиван, и као такав извешан.

Литература

- Andrić 1974: I. Andrić, *Goja: zapisi o Goji*, Beograd: Prosveta
- Nedić 1975: M. Nedić, *Pisci između dva rata kao kritičari*. у: *Pisci kao kritičari posle Prvog svetskog rata*, izabrani kritički radovi Miloša Crnjanskog, Rastka Petrovića, Ive Andrića, Todora Manojlovića, Momčila Nastasijevića, Milana Kašanina, Ranka Mladenovića, Rista Ratkovića, Rada Drainca, Ljubomira Micića i Dragana Aleksića, zbornik, Srpska književna kritika, knj. 16, priredio Marko Nedić, Нови Сад: Matica srpska, Beograd: Institut za književnost i umetnost: 7–56.
- Petrović 1994: S. Petrović, *Refleksija o estetičkim idejama Ive Andrića*, у: *Andrić u svetlu estetike*, ur. Miloslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Novi Sad: Svetovi: 73–82.
- Petrović 2000: S. Petrović, *ESTETIKA*, Beograd: Filološki fakultet: Narodna knjiga
- Šeling 1989: F. V. J. Šeling, *Filozofija umetnosti*, prevod: Danilo N. Basta, Olga Kostrešević, Beograd: BIGZ

Anka Ž. Simić

ANDRIĆ'S LEGEND OF AN ARTIST: CONVERSATION WITH GOYA

Summary

The paper will focus on Andrić's understanding of an artist and art from a critical, theoretical viewpoint, taking into account Andrić's article (essay, legend) *Conversation with Goya*. We shall try to demonstrate the situation in which a new artistic expression is set before writers who are no longer only writers, but critics as well. The same artistic expression becomes a problem that is to be understood in a way writers would formulate their own literary perspectives as a specific discursive or theoretical framework. A new artistic expression results from widespread artistic relations, with new aesthetic values accompanying it. We shall delineate this new understanding of art in which a work of art becomes an entirely new realm of reality which follows the decrees of art, with the elements of nature and life, but is also shaped by the artist's temperament and garbed into a new form of existence. The question thereof raised is: how does Andrić see art, a work of art, an artist?

Keywords: Andrić, art – artist – work of art, world, aesthetics, meaning

Примљен 24. јануара 2017. године
Прихваћен 31. марта 2017. године

Bojana L. Aćamović¹
Institut za književnost i umetnost, Beograd

LOOK FOR HIM UNDER YOUR BOOTSOLES... OR IN HIS PROSE²

the paper focuses on Walt Whitman's collection of autobiographic essays *Specimen Days* in relation to his poetry. Comparing and contrasting specific poems and essays we can note significant similarities in terms of style and themes. Whitman's prose displays recognizable stylistic features characteristic of his poetry, such as repetition, parallelism, and cataloguing. When it comes to themes, particularly interesting is the comparison of Whitman's prose and poetic representations of the Civil War. Apart from this, *Specimen Days* offers an invaluable insight into Whitman's poetic principles, through the discussion of the structure and organization of the book. On the basis of this analysis we come to the conclusion that Whitman's prose is not only valuable in itself, but should be considered an important complementary material for studying his poetry.

Keywords: autobiography, metapoetics, American poetry, Walt Whitman, *Specimen Days*

Introduction

When Walt Whitman's "curious" collection of 12 long poems, entitled *Leaves of Grass*, first appeared in 1855, it met with several rather skeptical reviews, one of which remarked the book contained "lines of rhythmical prose" ([Anonymous] 1855), while another noted that the presented poems were "neither in rhyme nor blank verse, but in a sort of excited prose broken into lines without any attempt at measure or regularity" (Norton 1855). This early impression that Whitman's poetry is some kind of "excited prose" becomes even more compelling upon comparing his poems to his prose writings, which reveals certain idiosyncrasies occurring in both. It is quite conspicuous that Whitman's poetry refuses to fit into any conventional genre category – it is neither epic, nor lyric, in the traditional senses of the terms, and although the literary public has long acknowledged that it *is* poetry, the irregularity of

¹ bojana.acamovic@gmail.com

² The paper was presented at the 7th Annual Walt Whitman Symposium: *Whitman Across Genres*, held at the University of Bamberg (Germany), July 25–26, 2014. The paper is part of the research conducted on the project *Serbian Literature in the European Cultural Space* (178008) funded by the Serbian Ministry of Education, Science, and Technological Development.

unrhymed free verse, the narrative passages³ and the specific stylistic features, like catalogues, suggest a close connection to prose writing.

While discerning a number of prose-like features in Whitman's poetry, we can also trace Whitman's poetic practices at work in his prose pieces, which therefore can be regarded as complementary to his poems. The 1855 edition of *Leaves of Grass* begins with the prose "Preface"⁴, introducing the reader to the new poetry and defining the American poet. These metapoetic observations on poetry-writing are further developed in Whitman's later prose works (in Prefaces to later editions of poetry and in *Democratic Vistas*) and are also encountered in his autobiographic work, *Specimen Days*. First published in 1882 as part of the volume *Specimen Days & Collect*, this collection of essays contains pieces referring to (and written at) various points of the poet's life and can be divided into four parts: a concise record of his family history and his youth, a more extensive account of the Civil War (mainly reprinted from the previously published *Memoranda During the War*), the poet's thoughts on nature and natural phenomena, and a series of essays on notable personalities and various social issues. Betsy Erkkila observes the book's likeness to *Leaves of Grass* in terms of its themes, but also in terms of the narrating voice: "Like Whitman's poetic persona, the narrator of *Specimen Days* shuttles back and forth between self and aggregate, nature and city, solitude and society, matter and spirit. There is a similar dualism or balance of voices" (Erkkila 1996: 295). Apart from this, the very structure of *Specimen Days* reflects the organizational principle Whitman applied in his poetry collections. This assortment of diverse essays of different length corresponds to the patchwork structure of "Song of Myself" and the whole volume serves as a prose counterpart of *Leaves of Grass*. As Ed Folsom notes, *Leaves* and *Specimen Days & Collect* were even published in a matching binding "so that buyers could own an attractive set of Whitman's work" (Folsom 2005: 54).

Specimen Days contains observations on poetry, literature, writing and writers, as well as discussions of Whitman's own poetry and writing practices, and these auto-referential passages provide a valuable insight into his work. Apart from this meta-level of writing about writing, *Specimen Days* displays the interrelation of poetry and prose on the level of themes and styles. Therefore, in addition to discussing meta-/autopoetic references, this paper will also consider the thematic and stylistic parallels in Whitman's poetry and prose, in an attempt to demonstrate a close relation between the two modes of writing in the work of a single poet.

3 Examples of such passages in "Song of Myself" would be the encounter with the runaway slave (Section 10) and the account of the battle of the Alamo (Section 34).

4 The 1855 „Preface“ itself is an example of close relation between Whitman's poetry and prose – it reappeared arranged in verses and incorporated in the poem „By Blue Ontario's Shore.“

Whitman's themes and style – poetry vs. prose

The thematic and stylistic parallels which make Whitman's poems and prose texts so closely related can be observed as early as the first edition of *Leaves*. A brief look at the 10-page "Preface" reveals features that will appear in the poems as well – idiosyncratic punctuation with ellipses and hyphens, as well as the characteristic Whitmanesque catalogues. Discussing the style of Whitman's poetry, James Perrin Warren concludes that "the distinction between prose and poetry is questionable," also noting that "the 1855 Preface is marked by repetition, syntactic parallelism, cataloguing, and direct address, the very techniques that Whitman uses in the poems of 1855 and 1856" (Warren 2006: 382). An illustration of this appears almost at the beginning of "Preface," in a catalogue describing the American people:

Their manners speech dress friendships – the freshness and candor of their physiognomy – the picturesque looseness of their carriage ... their deathless attachment to freedom – their aversion to anything indecorous or soft or mean – the practical acknowledgment of the citizens of one state by the citizens of all other states [...] these too are unrhymed poetry (Whitman 1996: 6).

Whitman's inclination towards cataloguing, often explained by his work of a journalist, is revealed in his late prose pieces, as well. The long lists from his notebooks, which found their way into his poems, are revoked in such *Specimen Days* essays as "Birds and Birds and Birds," "Wild Flowers," and "A Civility Too Long Neglected," in which the lists of different species of plants and animals resemble a draft for a poem. In the essay on Delaware River, Whitman turns to a long catalogue to describe the surroundings: "But let me bunch and catalogue the affair – the river itself, all the way from the sea – Cape Island on one side and Henlopen light on the other [...]" (Whitman 1996: 856). A possible explanation for such fondness of cataloguing could be Whitman's belief that the poet should not be too specific or scientific about the phenomena he describes, as expressed in his essay "Birds – and a Caution": "[A] certain free margin, and even vagueness – perhaps ignorance, credulity – helps your enjoyment of these things, and of the sentiment of feather'd, wooded, river, or marine Nature generally" (Whitman 1996: 929). Catalogues enabled Whitman to encompass and juxtapose a great number of things without tiring his readers with too elaborate explanations and this made them a useful poetic tool both in his poetry and his prose.

Being a prose counterpart of *Leaves of Grass*, with essays written at different points of the author's life, *Specimen Days* quite naturally presents similar themes. Whitman's fascination with the sky and the celestial objects, for instance, emerges in his prose as well and these features are evoked with a similar aim – to create an atmosphere of calmness and peace as opposed to the burdening reality of everyday life. The poem "When I Heard the Learn'd Astronomer" and the essay "A Silent Night Ramble" both present an image of the poet oppressed by scientific lecturing and hospital scenes respectively, and seeking comfort in nightly wanderings under the firmament of magnificent planets and constellations.

The same themes are, however, sometimes presented differently as they are approached from different angles. The author focuses on different aspects of a given event or attempts to provoke different sentiments. The “Drum-Taps” poem “Bivouac on a Mountain Side” and the essay “A Cavalry Camp” depict essentially the same event, i.e. an army unit putting up a camp for the night. In the two pieces Whitman’s style is descriptive and the short sentences of the essay almost could be “converted” into lines of a free-verse poem, which would approximately look like this:

There are the men in their yellow-striped jackets.
All are dismounted;
The freed horses stand with drooping heads and wet sides;
they are to be led off presently in groups, to water.
The little wall-tents and shelter tents spring up quickly.
I see the fires already blazing, and pots and kettles over them.⁵

However, the poet’s vision in the prose piece is different from the one in the poem – the poem is mainly focused on the natural surroundings, only briefly noting “the shadowy forms of men and horses,” and ending with the sky – “the sky! far, far out of reach, studded, breaking out, the eternal stars.” (Whitman 1996: 435) The essay, on the other hand, offers no such cosmic flights, is rather matter-of-fact, and focuses on describing the soldiers and their activities in the camp. The scene depicted in the poem is quite static; in the essay, it is more dynamic. The verses emphasize the grandeur of nature, larger than war, whereas the prose piece, in a journalistic manner, aims to capture “a hundred little things going on.” In this manner the prose complements the poetry, and it thus seems appropriate or even necessary to read “Drum Taps” along with the poet’s “Civil War” notes.

Different approaches to the same theme tend to render a different tone in a poem or an essay, which is demonstrated by Whitman’s poetry and prose written on occasion of Abraham Lincoln’s death. Honoring the assassinated President, Whitman wrote four poems (later included in “Memories of President Lincoln”, in *Leaves of Grass*)⁶ and a note, “Murder of President Lincoln,” published in *Memoranda During the War*. The greater part of this note subsequently became part of a lecture entitled “Death of Abraham Lincoln,” first delivered on April 14, 1879. The final, bracketed paragraph of Whitman’s note was republished as a short essay in *Specimen Days*, under the title “Death of President Lincoln.” This essay glorifies Lincoln as “the greatest, best, most characteristic, artistic, moral personality” (Whitman 1996: 787) and, interestingly, conveys the tone that is considerably different from the corresponding poems. The prevailing mourning and meditative sentiments of “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” and “Oh Captain! My Captain!” are countered by the optimistic and victorious ending of the *Specimen Days* essay: “He was assassinated – but the Union is not assassinated – *ça ira!*”

5 See the original prose text in Whitman 1996: 753-4.

6 These are: “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d,” “Oh Captain! My Captain!,” “Hush’d Be the Camps Today,” and “This Dust was Once the Man.”

[...] Death does its work, obliterates a hundred, a thousand – President, general, captain, private – but the Nation is immortal!” (Whitman 1996: 788) Whitman’s *Specimen Days* piece praises the American nation even more than its assassinated President and replaces a factual report of the assassination, so carefully laid out in the lecture, with the emphasis on the nation’s immortality. Therefore, the effect of the *Specimen Days* essay is undeniably more in line with Whitman’s ideas on death presented in “Song of Myself.”⁷

Towards a new poetry – metapoetic and autopoetic observations

Walt Whitman has long played the role of the American national poet and the father of the distinctly American poetry, which is the role *he* created for himself, not solely through his verses, but equally (and more explicitly) through his prose. Starting from the 1855 “Preface” and up to the essays in *Specimen Days*, in his metapoetic passages Whitman elaborates on his ideas of American poetry and American poet, also pointing to the most suitable themes this poet should explore. The *Specimen Days* essays further expound on this subject, but also present auto-referential remarks, through which the author discusses his own poetry and provides an insight into some of his writing choices and poetic principles. In addition, Whitman occasionally reviews his writing of *Specimen Days*, offering metanarrative comments which sometimes resemble those found in works of postmodernist authors.

Trying to outline a new course of American poetry, Whitman frequently stresses the necessity of it becoming independent from any European, and particularly British influence. In the essay “Mississippi Valley Literature” the poet remarks:

One’s mind needs but a moment’s deliberation anywhere in the United States to see clearly enough that all the prevalent book and library poets, either as imported from Great Britain, or follow’d and doppelgang’d here, are foreign to our States, copiously as they are read by us all (Whitman 1996: 890).

Persistently voicing his belief that American poets should make a culture-specific poetry rooted in the American soil, and not act as European epigones, the poet further wonders: “Will the day ever come [...] when those models and lay-figures from the British islands – and even the precious traditions of the classics – will be reminiscences, studies only?” (Whitman 1996: 890) To achieve this, Whitman advises turning to characteristically American themes, such as the vast American regions, East and West, and these potential poetic themes are common subjects of his *Specimen Days* essays. Reflecting on the East, the poet exclaims: “What a subject for a poem! Indeed, where else a more pregnant, more splendid one?” (Whitman 1996: 850) Further on, the account of his Western journey is punctuated with his insistence on adopting the American landscape as the subject of poetry and art: “Yes, I think the

7 As regards death, Whitman advocated a fairly optimistic view according to which death is merely a phase in a person’s life, leading to the creation of another life, and should not be feared of.

chyle of not only poetry and painting, but oratory, and even the metaphysics and music fit for the New World, before being finally assimilated, need first and feeding visits here.” (Whitman 1996: 882) In the essay celebrating the natural beauty of Illinois, Missouri, Kansas and Colorado (“The Prairies and Great Plains in Poetry”) the poet suggests that “it would be grander still to see all those inimitable American areas fused in the alembic of a perfect poem, or other esthetic work, entirely western, fresh and limitless – altogether our own, without a trace or taste of Europe’s soil, reminiscence, technical letter or spirit” (Whitman 1996: 887), which echoes Whitman’s claim from the 1855 “Preface” that “the United States themselves are essentially the greatest poem.” (Whitman 1996: 5) As seen from these passages, although Whitman’s poetic production considerably slackened towards the end of his life, his exhilaration over the American regions as subjects for poems had not diminished. He continues to point to potential poetic themes but the accomplishment of this task is left to future poets.

On the one hand, both in his poems and his prose, Whitman puts forward his unconventional ideas on poetry-writing, with the intention of inspiring future poets to embrace and implement them. Some of his principles are today recognized as proto-versions of modern literary theories and poetic techniques.⁸ On the other hand, Whitman expressed aversion to any theory that would serve as an authoritative guide for writing, reading and interpreting poetry. His attitude towards theoretical approaches to literature is explicitly voiced in the essay “After Trying a Certain Book.” The book in question was “a beautifully printed and scholarly volume on ‘the Theory of Poetry,’” sent to him from England, which he “gave [...] up at last for a bad job” (Whitman 1996: 947). Whitman here voices his discontent with some critics’ explanations of poems and their meanings and he counters the common question “What does it mean?” with his own – “Symphony of fine musician, or sunset, or sea-waves rolling up the beach – what do they mean?” (Whitman 1996: 947)⁹ Whitman’s relation to poetry is sooner mystical than intellectual and the poet persistently shuns theoretical explanations believing that they reduce the joy provided by the elusiveness of meaning. Perhaps paradoxically, precisely in this essay, i.e. in Whitman’s statement that “[t]he play of Imagination, with the sensuous objects of Nature for symbols, [...] make up the curious chess-game of poem” (Whitman 1996: 947), Roger Asselineau recognizes “the fundamental principles of symbolism,” observing that although these ideas had already been introduced in the theories of romantics and transcendentalists, “no one had yet applied them with as much audacity as Whitman” (Asselineau 1999: 211).

In his autobiographic notes, Whitman occasionally refers to his own poems and offers additional clarifications. In the essay “Paumanok, and My

8 Among Whitman’s contributions is his rejection of strict rules of versification, eventually leading to the concept of free verse, as well as his demand for an active reader, now at the base of the Reader-Response criticism.

9 Stylistically this again evokes a passage in “Song of Myself”: “Do you take it I would astonish? / Does the daylight astonish? or the early redstart twittering through the woods? / Do I astonish more than they?” (Whitman 1996: 45)

Life on It As Child and Young Man,” amid the description of Long Island, Whitman mentions frequent shipwrecks and particularly the loss of the ship “Mexico” in 1840, adding that the incident was “alluded to in ‘the Sleepers’ in L. of G.” (Whitman 1996: 720). In this manner, he informs the reader of a specific event serving as an inspiration for a poem, which otherwise could not be inferred from the poem itself. More importantly, Whitman points to certain fundamental principles of his poetry-writing. In “My Passion for Ferries,” whose very title evokes the poem “Crossing Brooklyn Ferry,” Whitman intimates: “Indeed, I have always had a passion for ferries; to me they afford inimitable, streaming, never-failing, living poems” (Whitman 1996: 725). This observation goes beyond the thematic level and uncovers the principles of his art. The scenery which Whitman took in on his ferry-rides provided the images for his poems, but it also affected their structure. In the case of “Crossing Brooklyn Ferry” James Dougherty observed that “in its themes and form [the poem] is circular and repetitive, a *ferry-like* shuttling between alternatives” (Dougherty 2006: 485, my emphasis). Moreover, the basic idea of ferries as vessels transporting millions of people in the past, present and future entered the core of Whitman’s poetry, which has become a means of sharing experiences with future generations.

A similar autopoetic insight into Whitman’s poetry is found in the essay “Sea-Shore Fancies”: “Even as a boy, I had the fancy, the wish, to write a piece, perhaps a poem, about the sea-shore” (Whitman 1996: 820). Whitman’s fascination with the sea produced some of the most memorable poetic images, for example in the poem “As I Ebb’d with the Ocean of Life.” However, apart from this thematic connection, in the same essay Whitman again explicitly points to some of his poetic principles: “Afterward, I recollect, how it came to me that instead of any special lyrical or epical or literary attempt, the sea-shore should be an *invisible influence*, a pervading gauge and tally for me, in my composition” (Whitman 1996: 820, my emphasis). As in the case of ferries, the sea-shore is not only the source of powerful imagery, but also the source of ideas that surpass one particular poem and pervade his whole oeuvre.¹⁰

The fact that metapoetic observations in *Specimen Days* appear more frequently in his Nature-notes confirms Whitman’s fundamental idea of poetry-writing being similar to phenomena occurring in nature.¹¹ Explicit

10 This note could be considered as more than an autopoetic observation or an attempt at “explaining” his poetry to the reader. In the following sentence (given in brackets, as an aside), Whitman offers “a hint here to young writers,” (Whitman 1996: 820) therefore continuing his mission of the poet-instructor, started with the 1855 “Preface” and aimed at the poets to come.

11 Considering *Specimen Days* as a whole, we may notice that the Civil-War part is mostly narrative, whereas the Nature-notes are more given to metanarrative or metapoetic observations. This is in accordance with the organic principles of Whitman’s poetry and the omnipresent parallels between nature and literature. In his first “Nature-note” the poet remarks that “the pages now ensuing may carry ray of sun, or smell of grass or corn, or call of bird, or gleam of stars by night, or snow-flakes falling fresh and mystic [...]” (Whitman 1996: 804, footnote) and that his notes “may seem hardly more than breaths of common air, or draughts of water to drink” (805).

pointing to nature as a source of his poetry is encountered in “An Egotistical ‘Find,’” where the poet relates: “I have found the law of my own poems,’ was the unspoken but more-and-more decided feeling that came to me as I pass’d, hour after hour, amid all this grim yet joyous elemental abandon” (Whitman 1996: 879). By describing the “untrammel’d play of primitive Nature” using his characteristic cataloguing, Whitman reveals the underlying principle of his poetry – his poetry is to follow the laws of nature and not of art, i.e. to be natural and not artificial.

As seen from his metapoetic observations, Whitman had quite definite notions regarding the practice of poetry-writing and his auto-referential notes prove how meticulously and carefully he approached composing his verses. However, can the same be said in relation to his prose? Apart from discussing poetry, in *Specimen Days* Whitman occasionally pauses to consider his current prose composition. In doing so, he usually lacks the self-assuredness he demonstrates in his poetry.

Whitman’s collection of autobiographic essays, notes and sketches starts in a manner somewhat resembling metanarrative passages of postmodernist fiction: “If I do it at all I must delay no longer.” (Whitman 1996: 713) This peculiar “anxiety of beginning” foreshadows further expressions of author’s hesitancy and insecurity encountered in several other places in *Specimen Days*. Although the essay is entitled “A Happy Hour’s Command,” it appears that for Whitman the actual hour of writing is by no means a happy one. Insecure about presenting his “huddle of diary-jottings, war-memoranda of 1862-’65, Nature-notes of 1877-’81, with Western and Canadian observations afterwards,” Whitman is loafing and making wayward digressions – “the resolution and indeed mandate comes to me this day, this hour, - (and what a day! what an hour just passing! the luxury of riant grass and blowing breeze, with all the shows of sun and sky and perfect temperature, never before so filling me body and soul)” (Whitman 1996: 713). The footnote accompanying this essay provides information about the specific time and circumstances in which particular groups of essays were composed, giving some critics the basis to conclude that *Specimen Days* starts “in the typical Whitman fashion, with the author full of confidence” (Balkun 1999: 17). This conclusion, however, could be reconsidered having in mind that even in the said footnote the author stumbles a little when explaining his reasons for writing and eventually admits that “the book is *probably* without any definite purpose that can be told in a statement” (Whitman 1996: 714, my emphasis).

The uncertainty about the form and content of his prose work re-surfaces later in the book, towards the end of the poet’s war memories. In a short note entitled “Convulsiveness” Whitman briefly strays from his accounts of the Civil War to reflect on what he has written so far. Looking back at the previous pages, he fearfully concludes that these could prove “a batch of convulsively written reminiscences” (Whitman 1996: 799). However, the poet quickly dismisses this fear noting that such “convulsiveness” is in fact completely in line with the actual war experience and this justification again points to the link between the themes Whitman explores and the style of his composition. As in the case of

the ferries and the seashore, the Civil War provides the images, but apparently accounts for certain organizational principles in Whitman's prose, as well.

Comments about the structure and organization of *Specimen Days* are further encountered in a piece introducing the "Nature-notes." Whitman here briefly describes some of his writing practices, stating that "the woods in mid-May and early June [are his] best places for composition" (Whitman 1996: 804). In the footnote below the text, he announces that he is entering upon new themes, abruptly but "without apology," observing that the essays on the Civil War were "temporary episodes, thank heaven!" (Whitman 1996: 804) From this point, Whitman will "restore [his] book to the bracing and buoyant equilibrium of concrete outdoor Nature, the only permanent reliance for sanity of book or human life" (Whitman 1996: 804). The sigh of relief expressed in this footnote suggests how difficult it was for Whitman to accept the reality of the Civil War and incorporate it in his prose and poetry. The poet went through a great struggle searching for a way to insert his war-poetry collection, *Drum-Taps*, into *Leaves of Grass*, and writing about the Civil War in prose was not an easier task.

Another problematic issue was finding the appropriate title for his collection of autobiographic essays. Whitman gives an insight into this search for title in "Cedar-Plums Like – Names" and in the footnote attached he provides "a list of suggested and rejected names for this volume, or parts of it" (Whitman 1996: 910) with some thirty titles. Finally, Whitman addresses the reader:

Then reader dear, in conclusion, as to the point of the name for the present collection, let us be satisfied to have a name – something to identify and bind it together, to concrete all its vegetable, mineral, personal memoranda, abrupt raids of criticism, crude gossip of philosophy, varied sands clumps. (Whitman 1996: 909)

Whitman admits that it is "a profound, vexatious, never-explicable matter – this of names" (Whitman 1996: 909). The "reader dear" will recall that similar issue haunted the poet through his several editions of *Leaves*, and that the 12 original poems obtained their present titles only later.

Approaching the end of his autobiography, Whitman sets forth his final autopoetic observations in the essay "Final Confessions – Literary Test." In conclusion to his "garrulous notes" the poet again expresses some insecurity with regard to what he has written: "There have doubtless occur'd some repetitions, technical errors in the consecutiveness of dates, in the minutiae of botanical, astronomical, &c., exactness, and perhaps elsewhere" (Whitman 1996: 948), and he attributes possible mistakes to the hot weather and hurry. *Specimen Days* has been widely used as a source of data on Whitman's life, even though the quoted statement clearly suggests potential unreliability of the author's narration. According to Whitman, the only thing he can vouch for is the "deepest veracity" of his subjective vision and the authenticity of the presented specimen-days of his life. He emphasizes the "*bona fide* spirit and relations, from author to reader" (Whitman 1996: 948), which should reassure his readers that, whatever the result, the author had the best of intentions.

In this penultimate essay, Whitman offers another insight into his composition principles, “confessing” that he had to change his original plan for “a Nature-poem,” because the narrative mode here made him feel more “at ease.” The supremacy of nature over art in poetry-writing is emphasized once again and the nature’s role is extended to that of the ultimate literary critic. Whitman wonders whether “the last deciding tests applicable to a book are entirely outside of technical and grammatical ones,” and finally concludes: “I have fancied the ocean and the daylight, the mountain and the forest, putting their spirit in a judgment on our books.” (Whitman 1996: 949)¹²

Conclusion – Where to look for Whitman

Writing about writing in his *Specimen Days*, Whitman continues to act as a founding father of the American poetry by insisting on the liberation from foreign influences and on exploring the distinctly American themes. Traveling across the American continent, he never misses the chance to express exhilaration over the beauty of those vast regions and their inhabitants and urges poets to adopt these as subjects for their art. Whitman himself incorporated objects from his surroundings in his poetry, which he explicitly mentions in *Specimen Days* essays. By discussing his own writing principles he emphasizes the “invisible influence” of ferries, seashores and nature in general.

In more than one way Whitman’s prose writings are complementary to his poetry and can serve as a key for interpreting it. The obvious thematic and stylistic parallels suggest a possibility and perhaps a necessity of comparative readings of his poems and essays. *Specimen Days* also offer a valuable insight into Whitman’s writing practices and organizational principles and his occasional insecurities and misgivings provide a truly authentic view of the poet’s mind at work. In “Song of Myself” Whitman advised us to look for him in the grass under our boot soles. When it comes to understanding him as a poet, his prose writings can also be useful.

References

- [Anonymous] 1855: [Anonymous, A curious title]. *Life Illustrated* (28 July 1855): page number unknown. Available at: <http://whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00175.html>. Last accessed May 1, 2016.
- Asselineau 1999: R. Asselineau, *The Evolution of Walt Whitman: An Expanded Edition: The Creation of a Book*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Balkun 1999: M. M. Balkun, Whitman’s *Specimen Days* and the Culture of Authenticity, *Iowa City: Walt Whitman Quarterly Review* 17 (Summer 1999), pp. 15–24.

¹² These final thoughts on the crucial link between nature and literature are given in brackets, almost as an offhand remark, which by no means suggests that this is something the poet mentions merely in passing. Bracketed observations and addresses to the reader are not rare in Whitman’s prose and are usually concerned with important postulates of his art.

- Dougherty 2006: J. Dougherty, Crossing Brooklyn Ferry, in D. Kummings (ed.), *A Companion to Walt Whitman*, Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, pp. 484–495.
- Erkkila 1996: B. Erkkila, *Whitman the Political Poet*, New York: Oxford University Press.
- Folsom 2005: E. Folsom, *Whitman Making Books, Books Making Whitman. A Catalog & Commentary*, Iowa City: University of Iowa.
- Norton 1855: C. E. Norton, [Review of *Leaves of Grass* (1855)]. *Putnam's Monthly: A Magazine of Literature, Science, and Arts* 6 (September 1855), pp. 321–3. Available at: <http://whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00011.html>. Last accessed May 1, 2016.
- Warren 2006: J. P. Warren, Style, in D. Kummings (ed.), *A Companion to Walt Whitman*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, pp. 377–391.
- Whitman 1996: W. Whitman, *Poetry and Prose*. New York: The Library of America.

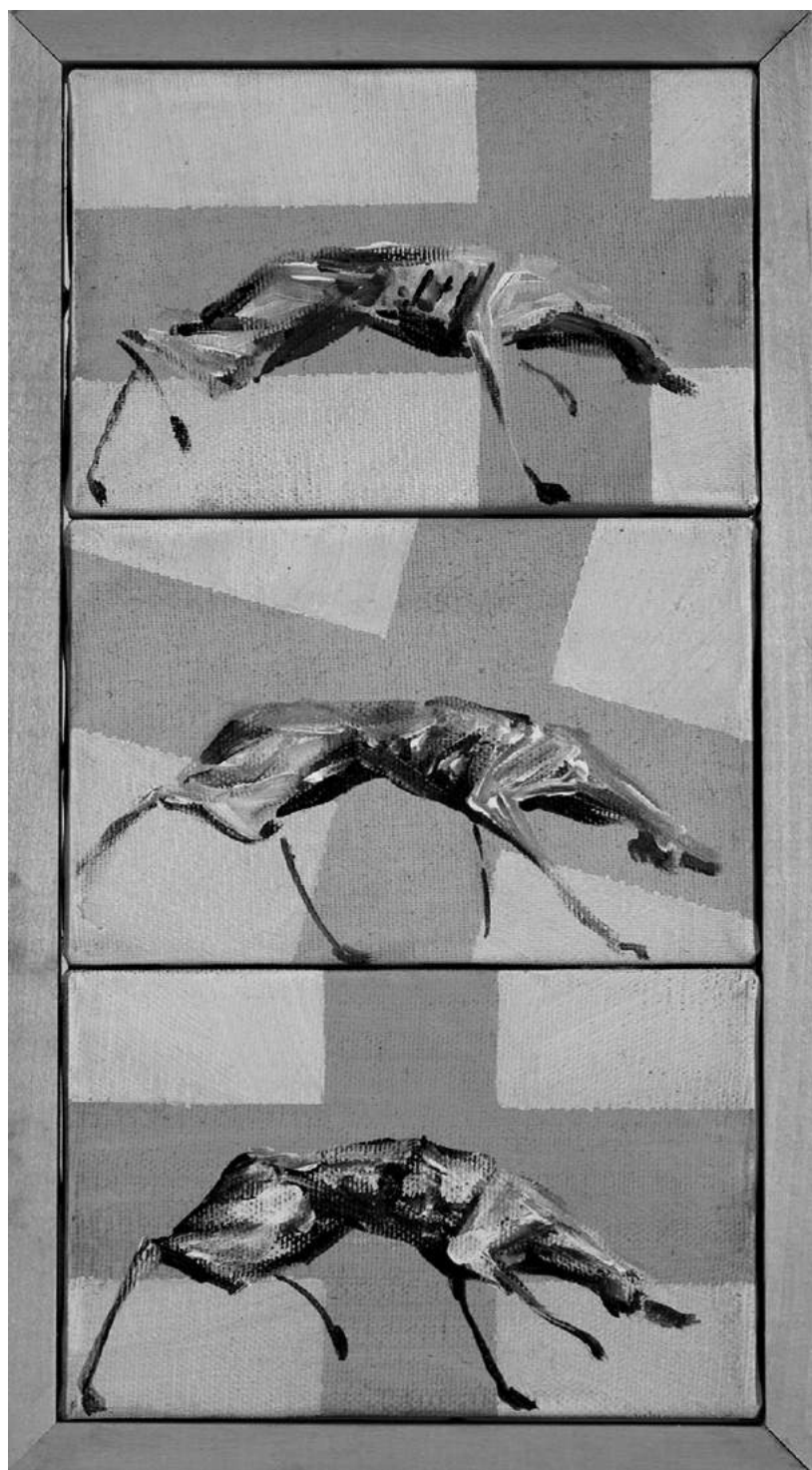
Бојана Л. Аћмовић ПОТРАЖИТЕ ГА ИСПОД СВОЈИХ ЂОНОВА... ИЛИ У ЊЕГОВОЈ ПРОЗИ

Резиме

Рад анализира Витманову збирку аутобиографских есеја *Specimen Days* и релације које постоје између ових есеја и Витманове поезије. Поредити прозу и поезију овог америчког песника, можемо запазити значајне сличности у погледу стила и тематике. Витманови есеји доносе препознатљиве стилске особености карактеристичне и за његову поезију, као што су понављање, паралелизми и каталози. Када су у питању теме, посебно је интересантно поредити Витманове прозне и поетске представе америчког грађанског рата, при чему се уочавају извесне разлике у фокусу и тону. Осим тога, есеји у збирци *Specimen Days* нуде драгоцене увиде у песникове поетичке принципе, јер Витман у њима разматра структуру и организацију саме књиге. На основу дате анализе закључујемо да Витманова проза, поред свог уметничког и биографског значаја, представља вредан додатни материјал за проучавање његове поезије.

Кључне речи: аутобиографија, метапоетика, америчка поезија, Волт Витман, *Specimen Days*

Примљен 7. мај 2016. године
Прихваћен 21. фебруар 2017. године



Данијела М. Јањић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

ПРЕОБРАЖАЈИ ЗМИЈЕ КРОЗ СТВАРАЛАШТВО ГАБРИЈЕЛЕА Д'АНУНЦИЈА

Репертоар животиња које Габријеле д'Анунцио користи у својим делима креће се од сфере фантастичног до сфере свакодневне и увек уз особености личног тумачења, које читаоца изнова уверава да се налази пред генијалним производом пишчеве креативности. Да би се такав поступак добро разумео, неопходно је кренути од појединачних примера, а за испитивање такве врсте спонтано се наметнула фигура змије као једне од праисконских животиња за коју се везује обиље значења. Д'Анунцио маестрално користи читаво људско наслеђе ослањајући се на народна веровања, митологију и библијске цитате. Већ богату симболику додатно надограђује и улази у дијалог са читаоцем, како оним начитаним, тако и оним мање припремљеним. Анализа фигуре змије у Д'Анунцијевом стваралаштву доводи нас до закључка да је животињски свет у његовим делима добио посебно место и да заслужује даља испитивања.

Кључне речи: Габријеле д'Анунцио, видови појављивања змије, симболика, значење, тумачења.

Габријеле д'Анунцио у својим делима за протагонисте узима многа митолошка бића, смешта их углавном у природно човеково окружење и подвргава их неочекиваним метаморфозама, нарочито у збирци песама *Alcyone*. Славећи природу, ствара атмосферу невероватних догађаја и митских призора у наизглед обичном амбијенту. С друге стране, врло често животињама из стварног света приписује необичне особине или их користи у метафорама, уместо једноставних приказа психофизичких стања, дајући својим описима ноту неочекиване егзотичности. На тај начин се удаљава од натурализма, то јест, веризма у Италији, чак и у збирци приповедака *Terra vergine* (*Необрађена земља*) из 1882, која садржи неке елементе поетике веризма и која је објављена само две године након Вергине збирке *Vita dei campi* (*Животи међу њивама*) из 1880. године.

Наглашена симболика животиња из стварног света у Д'Анунцијевим делима има своју прецизну улогу и носилац је неких од кључних значења у оквиру текста и његове поруке, те се тако у извесној мери

¹ danijelajanjic@filum.kg.ac.rs
danijelajanjic.m@gmail.com

потире њена дескриптивна функција. Будући да је тема комплексна и захтева детаљан приступ, уопштена разматрања остају у пољу теоријског приступа, те је стога неопходно кренути од појединачних примерака како би се овај аспект Д'Анунцијевог стваралаштва боље схватио. Одлука да први пример оваквог испитивања треба да буде змија условљена је значајем који она има у људској историји. Припада праисторијским животињама, поприма небројене облике, приписиване су јој разне особине и моћи и једна је од најприсутнијих у књижевности и уметности, а за њу се везују и најразноликија народна веровања од постанка света до данашњих дана, на шта нас подсећа и Шатобријан, чији цитат стоји уз одредницу „змија” у *Речнику пакла* (De Plansi 2009: 436):

Predmet užasavanja i obožavanja, ljudi je strasno mrze ili se klanjaju njenom duhu. Laž je zove, mudrost je traži, zavist je nosi u srcu, a rečitost na svom kaduceju. U paklu, ona je bič furijama; na nebu, večnost je uzima za svoj znak.

За змију се инстинктивно везује мноштво негативних значења (она је лукава, зла, дволична, отровна...), али њена позитивна симболика је подједнако јака и укорењена кроз легенде, историју и предања. Човечанство је памти „као чувара воде (у грчкој митологији змија је чувала свети извор у Теби), или чувара поља (пољарке), или змије која најбоље може да пронађе лековито биље (ово је тврдио антички видар или и лекар, бог лекарства Асклепије, код Римљана познат као Ескулап)” (Jerotić 2014: 50). Ипак, непријатност, односно, страх који њена појава изазива, доприноси томе да њена позитивна обележја појмимо рационално, док су емотивне реакције сасвим супротне, а изазване су првенствено њеним изгледом:

Погледајмо сада, очима психолога, чудновато биће змије. Виљастог тела, углавном глатке коже, змија пузи по земљи, а онда је нагло главом и предњим делом тела усправља, запалаца својим расцепљеним језиком (па се тако јавља са два језичка једног корена), гледајући нетремице (фиксирајући, „хипнотишући”) онога пред ким се усправља, бранећи се (нападом) или, много ређе, сама нападајући (и тада само плен којим се храни). Када је човек или неки други противник нападне, змија чува главу, по цену сакаћења тела које може да се регенерише. Змија у одређено доба године мења кожу провлачећи се кроз узане просторе, трљајући тело о зидове таквог „тунела” (Jerotić 2014: 51).

Ако бисмо морали да сажмемо у једној речи осећање које змија изазива у човеку, то би вероватно било страхопоштовање, које обухвата и страх пред њом и свест о особинама које је лепе. Врло је сложен однос човека према њој; она у себи носи сва праисконска значења која не ишчежавају, већ временом јачају и обогаћују се новим тумачењима. Распрострањена је свуда и припада праисторијским животињама које су преживеле у свом изворном облику. Једна је и од животиња које доминирају светом књижевности, из свих горе побројаних разлога и са свим горе наведеним обележјима.

Тако се фигура змије и у Д'Анунцијевим делима појављује у многим видовима и с разним функцијама, у зависности и од свог лексичког облика. Доминира 'serpe', што је у српском језику „zmija (i fig.), guja” (Klajn 2000: 800), потом 'serpente', илити „zmija (i fig.)” (Klajn 2000: 800), затим следе 'aspide', тј. „poskok; zmija otrovnica, guja” (Klajn 2000: 60) и 'vipera', односно, „1. (zool.) šarka; poskok; kamenjarka. 2. otrovnica, guja (i fig.)” (Klajn 2000: 972). Поред ових облика, наилазимо и на оне мање присутне као што је 'angue', архаични облик речи змија.

Очигледно је да у италијанском говору 'serpe' налази највећу примену и на пољу фигуративног, пружајући могућност за остваривање широке лепезе значења, која неретко прелази границе уско животињског појма, вероватно зато што је то и у народу најустаљенији облик, заједно с речју 'serpente'.

Уколико се за почетак усредсредимо на најчешће сугестивне сензације које се јављају на помен змије, гује, отровнице и других синонима, најпре се сетимо негативних емоција и поређења укорених и у свакодневном говору. Д'Анунцио не бежи од њих, упркос израженој тенденцији да утекне и најмањем стандардизованом изражавању, али их додатно декорише и обликује према сопственом сензибилитету, препознатљивом по необичним асоцијацијама и сировом задирању у оно праљудско и праживотињско.

Независно од културног и географског поднебља, у свести човека је од најдавнијих времена усађена исконска веза између змије и бола који се шири попут отрова као у песми *Febbre* (Грозница): „[...] par che il petto / mi morda un serpe feroce [...]”² (D'Annunzio 2006: 25) тако да се понекад чини као да сурова змија уједа груди; *Melusina* (Мелузина) упућује на такође праисконску хладноћу змијског тела увучену у срце, искоришћену да се прикаже душевни бол: „[...] a 'l suor giunge il freddo de 'l serpente” (D'Annunzio 2006: 538). У овој композицији занимљиве су у потпуности трећа и четврта строфа које описују метаморфозу виле Мелузине у змију. Приказ змије је архетипски – љигаво, дугуљасто тело, светлуцаво лице, рачvasti језик: „Già già, viscida e lunga, ella le braccia / vede coprirsì di pallida squama, / le braccia che fiorian sì dolcemente. // Scintilla irrigidita la sua faccia / e bilingue la sua bocca in van chiama / poi che a 'l suor giunge il freddo de 'l serpente”³ (D'Annunzio 2006: 538).

Хладноћа змије повезана с болом и типични физички опис не упућују на велику иновацију и као што смо истакли, део су културног и традиционалног наслеђа; но, Д'Анунцио не остаје дужан читаоцима. У сонету *Rursus homo est*, силина змије у спрези је са силином љубави, с Амором, тако да обавија и душу и тело: „o Amore, questo serpe che

2 „[...] као да ми груди / угриза љута гуја [...]”. Сви преводи у раду су наши. Преводи са италијанског на српски дати су у напоменама, пошто је тумачење дато у оквиру текста.

3 „Ево, већ, љигава и дуга, она виде / како јој руке прекрива бледа крљушт, / руке које су тако љупко цветале. // Светлуца укрупљено њено лице / а двојезична уста узалуд вичу / јер у срце већ стиже хладноћа змије”.

m'annoda / l'anima e il corpo con sì fiere anella!"⁴ (D'Annunzio 2006: 552). Насупрот Амору имамо пакао, чији је симбол змија, како закључујемо на основу стихова песме *Donna Francesca* (Госђа Франческа), где је пакао приказан на кожи змије, која угрожава чистоту срца и тишти га: „[...] Io guardo nel cuor mio; che, ardente / come una lampa, è tutto avvilluppato / da una spoglia di serpe, trasparente, / su cui l'orrido Inferno è figurato”⁵ (D'Annunzio 2006: 488). Сама по себи, повезаност змије са паклом не спада ни на који начин у елементе иновације (на пример, један од најпознатијих звукова који се простиру подземљем јесте управо сиктање змија), али наглашавање фантастичног у виду илустративно-фигуративног описа змијске коже на којој је приказ пакла свакако представља продубљивање поменуте повезаности змија-пакао и метафорично дочаравање душевног стања.

Овако разрађена улога славног гмизавца никако не значи да је Д'Анунцијев циљ по сваку цену избегавање или мењање устаљеног поимања особина које му се приписују. У контекстима у којима његово традиционално представљање функционише и испуњава пишчеву основну намеру, оно остаје у свом изворном облику и не надограђује се индивидуалним тумачењем, чиме се избегава беспотребно пренаглашавање. Рецимо, наилазимо на поређења у којима се змија приказује као злоћудна и опака, на пример, у песми *Palude* (Мочвара), где се односи на мржњу: „[...] maligno qual serpe, da' petti immiti trabocca / l'odio gigante [...]”⁶ (D'Annunzio 2006: 16), а и као лукава у делу *La Leda senza cigno* (Лега без лабуда), скривена испод људског чела: „tu che certo ospiti dietro la tua fronte bassa un serpe scaltro”⁷ (D'Annunzio 2001⁸) – овде је реч и о имплицитном подсећању на једну двоструку симболику, то јест на повезаност змије како са лукавством тако и са мудрошћу, јер људско чело указује на ум, а ако њиме змија влада, он се може кретати путевима мудрости, али и путевима интриге.

Змијски обликован ум спада у библијске мотиве и Д'Анунцио то очигледно зна – наиме, у роману *Il Piacere* (Заговолство) каже да је Христов савет бити једноставан попут голубице и обазрив, односно промишљен и разборит попут змије: „Sii semplice come la colomba e prudente come la serpe”⁹ (D'Annunzio 2001). Овај библијски цитат није лако протумачити: „У Јеванђељу по Матеју (10, 16) необичне су и тајанствене Спаситељеве речи упућене Његовим ученицима (да ли и свима хришћанима?) да буду мудри као змије и безазлени као голубови” (Jerotić 2014: 47). Сложићемо се са Јеротићем (2014: 56) да се мисли на змијину „спремност да чува своју главу када је нападно и да мења своју кожу” као на једну добру вештину.

4 „о Аморе, ова змија што ми стеже / душу и тело тако силовитим обвојима”.

5 „[...] Загледам у своје срце; које / горући попут светиљке, све је обавијено / змијском кошуљицом, прозирном / на којој ужасни Пакао насликан”.

6 „опака попут змије, из сурових груди излива се / огромна мржња [...]”

7 „ти што сигурно под ниским челом кријеш лукаву змију”.

8 Електронско издање без ознаке странице.

9 „Буди једноставан попут голубице и разборит попут змије”.

Ово би могло да послужи и као објашњење за један наизглед не баш јасан моменат у делу *Pagine del libro segreto* (*Странице из тајне књиже*), када се Д'Аннунцију чини да је поређење са змијом довољно да се тиме искаже дивљење: „Token mi piace: ha l'aria d'un serpente”¹⁰ (D'Annunzio 2001). Једноставно, од читаоца се очекује да познаје позитивне карактеристике змије, као што су мудрост, обазривост, способност процене и прилагођавања, али и да има на уму виткост њеног тела, спретност и брзину. Поређење може бити и негативно, што је мање изненађујуће и спада у устаљенија поимања змије, посебно када се дочарава љутња – типичан пример је приказ лица пожутелог и позеленелог од беса у приповеци *La contessa d'Amalfi* (*Грофица од Амалфија*) из збирке *Le novelle della Pescara* (*Приповетке из Пескаре*): „[...] si voltò come un aspide, giallo e verde per la rabbia”¹¹ (D'Annunzio 2001).

Следећи исту технику сведености израза, у поменутом делу *Pagine del libro segreto*, Д'Анунцио за жену каже да има беле зубиће отровнице: „Tu dai dentini bianchi di vipera [...]”¹² (D'Annunzio 2001), што користи и у приповеци *Dalfino* (*Dalfino*), када у опису девојке истиче извесне зубе отровнице: „[...] certi denti viperini [...]” (D'Annunzio 2001). *Giovanni Episcopo* (*Ђовани Епископ*) сведочи о „надоградњи” таквих описа женских ликова у моменту када се за један од њих наводи да у зубима има осмех као што гује имају отров: „[...] ella aveva il riso nei denti come le vipere hanno il veleno”¹³ (D'Annunzio 2001).

Несумњиво је да оваквим паралелама Д'Анунцио поистовећује карактер жене с карактером гује, отровнице. Он намерно прибегава синтетичности, свестан да би свако додатно појашњавање било сувишно. Тако ће у роману *Trionfo della morte* (*Тријумф смрти*), на уштрб креативности, искористити један у народу раширен топос жене отровнице: „Quando finirà di vomitare veleno quella vipera di tua madre?” (D'Annunzio 2001), уобличен у не тако ретку реченицу у свакодневном говору: „Када ће она отровница од твоје мајке престати да бљује отров?”. Врло слично поимање женског карактера употребљено је и у песми *Preludio* (*Пrelude*), где је жена притајена попут змије: „Una donna furtiva come un angue”¹⁴ (D'Annunzio 2006: 227).

За Д'Анунцију, међутим, змија није само отровница, ако се ограничимо на домен женскости. Врло лако белина њених зуба и отров упућују на тренутак екстазе, еротичног заноса и опијености. Осим зуба, ту су и лепа тела жена, која се у песми *Sed non satiat* извијају у навојима змије, гипке и беле: „O bei corpi di femmine attorcenti / con le anella di un serpe agile e bianco”¹⁵ (D'Annunzio 2006: 235), којих песник још није засићен и којих не жели да се ослободи, док се у приповеци *Ecloga fluviale* (*Речна еклогa*)

10 „Токен ми се допада: изгледа попут змије”.

11 „[...] окрену се попут змије, жут и зелен од беса”.

12 „Ти имаш беле зубиће отровнице”.

13 „[...] она је у зубима имала осмех као што гује имају отров”.

14 „Једна жена притајена попут змије”.

15 „О лепа женска тела извијена / у навојима гипке и беле змије”.

приказују наги удови, извијени са живахношћу змија: „[...] quelle membra ignude s'inarcavano con una vivacità di serpi [...]”¹⁶ (D'Annunzio 2001).

Извесно је да Ерос не служи Д'Анунцију као покриће у виду стилизоване пожуде. Његова поређења и метафоре задиру у поље митолошког, што се могло наслутити и у примерима с Амором и паклом. Вођен је пре свега настојањем да свесне и подсвесне митове пробуди у читаоцу путем симбола и да тако изазове жељену реакцију, клонећи се експлицитних упутстава за ишчитавање описа.

У приповеци *Dalfino* (Далфино) налазимо један од најпознатијих митова о сиренама када се млада Зара пореди с чаробницама које песмом окамене и чија је коса жива попут змија: „[...] quando cantano si resta lì di sasso, e hanno i capelli vivi come le serpi [...]”¹⁷ (D'Annunzio 2001). У роману *Il Fuoco* (Огањ) љубавник у коси вољене чује изненада сиктање змије: „[...] udì repentine serpi sibilare nei capelli di costei”¹⁸ (D'Annunzio 2001), а у песми *L'Esperidi e le Górgoni* (Хесџериде и Горџоне) Медуза протреса змије: „[...] e Medusa / agita i serpi e inarca i fieri artigli [...]”¹⁹ (D'Annunzio 2006: 549), док у композицији *La passeggiata* (Шетња) коса се експлицитно пореди са Горгониним змијама: „[...] grandi medusèi capelli / bruni come le brune foglie morte / ma vivi e fieri come l'angui attorte / de la Gòrgone [...]”²⁰ (D'Annunzio 2006: 615).

Поред Медузе, оличење мита о змијама јесте и Лаокоон, познат у свим културама као пример мучеништва, чиме се враћамо на симболичку повезаност гује и бола. Тако *La Tregua* (Предах) својим стиховима саветује да брзе руке треба да задаве Лаокоонове змије, шаљући јасну, небанализовану поруку том сликом: „[...] Se hai man pronte, / non iscegliere i vermini nel fimo / ma strozza i serpi di Laocoonte”²¹ (D'Annunzio 1995: 415).

Наравно, Д'Анунцио захтева опште образованог, спремног читаоца, доброг познаваоца митологије. Не очекује да га схвати онај ко на то није спреман и та његова искључивост се не ограничава на Медузу и Лаокоона. У свом митолошком полету замахује много више и алудира на неке заборављене и широј публици непознате легенде. За њега се калуђер Фра Лучерта, у истоименој приповеци (*Fra Lucerta*), баца пред лик Христа и болно увија попут змије поломљене кичме, када му се крв и пут побуне под мантијом: „Quando il sangue e la carne gli si ribellavano sotto la tonaca, si gettava lì davanti a quel suo Cristo nero contorcendosi come una serpe rotta nella schiena [...]”²² (D'Annunzio 2001). Такав приказ делује као производ Д'Анунцијеве фантазије и непознавање мита на којем се можда заснива

16 „ти наги удови извијали су се са живахношћу змија”.

17 „када певају тамо се остаје скамењен, а коса им је жива попут змија”.

18 „изненада зачу како змије сикћу у њеној коси”.

19 „[...] а Медуза / протреса змије и извија сурове канџе”.

20 „[...] велике медузејске косе / тамне попут тамног мртвог лишћа / али живахне и дивље попут испреплетаних змија / Горгониних [...]”

21 „[...] Ако су ти руке брзе, / не бирај црве у смећу / већ задави Лаокоонове змије”.

22 „Кад би му се крв и пут побуниле испод мантије, бацао би се пред оног свог црног Христа извијајући се попут змије поломљене кичме”.

не ремети уживљавање у причу и разумевање лика, нарочито ако имамо у виду да је реч у изузетно маштовитом писцу, чија нас смела домишљатост не може више зачудити, већ само изнова одушевити. Но, то не значи да Д'Анунцио није желео да свој доживљај продубимо враћајући се у сећању на змију из Африке, коже дугачке сто двадесет педаља, којој копља и стреле нису могле ништа, те је скончала тек кад јој је на кичму бачен млински камен:

VIII De serpente cuius corium CXX pedes longitudinis habere perhibetur.

Quidam quoque serpens horrendae magnitudinis a Romano exercitu in Africa iuxta flumen Bagradam repertus describitur, et pro ultione militum quos primo devoravit impetu eum acutis cuncti Romani circumdederunt iaculis; et tandem ballistis infixio molari lapide ictus in spinam crepuit, qui prius cuncta squamis tela velut obliqua scutorum testudine reppulit. Cuius corium trans mare Tyrrhenum ad Romam usque deductum est quod CXX pedes longitudinis habuisse perhibetur²³ (Liber monstorum 1976: 270).

У мање познате митове спада и онај о гуји која се порађа тако што јој се бок расцепи, након чега умире:

XVIII De vipera.

Vipera autem eo quod vi pariat ita muncupatur; de qua scribunt physici quod ignota genus quaedam humanae formae simillimum ad umbilicum habeat et semen ore concipiat et fracto latere moriens pariat²⁴ (Liber monstorum 1976: 278).

Песма *Fantasia pagana* (Паганска фантасија) као да се ослања на тај мит у стиховима где се женска особа подсећа на то како се попут гује грчила, док је испуштала јецаје: „[...] come una vipera, / ti contorcevi, mettendo gemiti”²⁵ (D'Annunzio 2006: 42), иако се овде осликава опирање љубавном чину.

23 „9 Il serpente la cui pelle misurava centoventi piedi di lunghezza. E' scritto che in Africa, presso il fiume Bargada, l'eserto romano trovò un serpente di grandezza orrenda. Per vendicare i soldati che esso aveva divorato al primo assalto, tutti i Romani lo assalirono con acuti giavellotti. Alla fine, colpito nella colonna vertebrale con una pietra da mulino scagliata dalle balestre, quel mostro, che prima riusciva a respingere tutti i dardi con le sue squame come con una inclinata testuggine di scudi, fu ucciso. La sua pelle fu portata attraverso il mar Tirreno a Roma e si dice che avesse centoventi piedi di lunghezza.” (Liber monstorum 1976: 271) „9 Змија чија је кожа била дуга сто двадесет педаља. Записано је да је у Африци, крај реке Баргаде, римска војска наишла на застрашујуће дугачку змију. Да би осветили војнике које је она прождерала, сви Римљани су је напали оштрим копљима. На крају, пошто је у кичму погођено млинским каменом баченим из катапулта, то чудовиште, које је пре успевало да одбије све стреле својим крљуштима као формацијом искошених штитова, убијено је. Његову кожу су преко Тиренског мора однели до Рима и прича се да је била дуга сто двадесет педаља”.

24 „18 La vipera. La vipera è così chiamata perché partorisce con la violenza. Intorno all'argomento i fisici scrivono che esiste una vipera poco conosciuta che ha forma molto simile all'umana fino all'ombelico e accoglie il seme dalla bocca e partorisce, morendo, dal fianco che le si squarcia” (Liber monstorum 1976: 279). „18 Гуја. Гуја се тако зове, јер се порађа насилно. Поводом тога, природњаци пишу да постоји мало позната врста гује која је по облику тела до пупка врло слична људима, а семе узима из уста и порађа се тако што јој се бок распеци, а потом умире”.

25 „[...] попут гује / извијала си се, испуштајући јецаје”.

Поред гује чија смрт залази у домен фантастичног, иако не баш толико необичног, постоји у митологији и длакава змија, много мање блиска устаљеном поимању гмизаваца. По легенди је владала свим змијама на једном острву у Тиренском мору:

XII De serpente setoso.

Est insula quaedam in mari Tyrrheno quam ante hohines omnia prope serpentium inhabitabant genera, cum quibus erat dominator serpens setosus et tam vasta corporis mole ut hi qui videre ipsius speluncam in qua latuit bovem ingredi posse berhiberent²⁶ (Liber monstorum 1976: 272).

Д'Анунцио у делу *La Leda senza cigno* (*Леда без лабуда*) помиње бајковиту змију прекривену длакама: „[...] un qualche serpente favoloso coperto di peli [...]”²⁷ (D'Annunzio 2001), али без навођења осталих детаља, што и јесте његов начин да начитанијег саговорника обрадује подсећањем на ту можда заборављену причу, а да оне мање упућене не доведе у nelaгодан положај ускративши им неометани ток приповедања.

У приповеци *La morte del duca d'Ofena* (*Смрти војводе од Офене*) из збирке *Le novelle della Pescara* (*Новеле из Пескаре*) наилазимо на занимљиво поређење разјарене гомиле са огромном змијом многих увоја. У даљем опису побуњеници носе бакље од трске које њихова лица обасјавају црвенкастом светлошћу:

La moltitudine, in fatti, irrompeva su per l'alta salita, urlando e scotendo nell'aria armi ed arnesi, con una tal furia concorde che non pareva un adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta da una irresistibile forza. In pochi minuti fu sotto al pallazzo, si allungò intorno come un gran serpente di molte spire, e chiuse in un denso cerchio tutto l'edificio. Taluni dei ribelli portavano alti fasci di canne accesi, come fiaccole, che gittavano su i volti una luce mobile e rossastra, schizzavano faville e schegge ardenti, mettevano un crepitio sonoro. [...] Minacciavano la morte coi gesti e con le voci (D'Annunzio 2001).²⁸

26 „12 Il serpente peloso. C'è un'isola nel mar Tirreno che, prima che gli uomini la abitassero, era popolata da quasi tutti i generi di serpenti, in mezzo ai quali c'era un serpente sovrano, ricoperto di peli e di così gran mole che quelli che videro la spelunca in cui si nascondeva riferirono che poteva entrarci un bue” (Liber monstorum 1976: 272). „12 Длакава змија. Постоји острво у Тиренском мору, које, пре него што ће се људи доселити, насељаваху скоро све врсте змија, међу којима је била и змија владарка, прекривена длакама и толико великих увоја да су они што су видели њену пећину после причали како у њу може да уђе во”.

27 „некаква бајковита змија прекривена длакама”.

28 Заиста, руља је навирала стрмом узбрдицом, урлајући и витлајући оружјем и алаткама, у бесу тако сложна да није изгледала као скуп људи, но као сједињена слепа маса гоњена необузданом снагом. За неколико минута обрела се пред палатом, те се обавила око ње попут некакве огромне змије многих увоја и тако читаво здање затворила у тесан круг. Неки побуњеници носили су дугачке снопове запаљене трске, попут бакљи, које су обасјавале лица разиграном и црвенкастом светлошћу и из којих су искакале варнице и запаљени иверци док су звонко пуцкетале. [...] Покретима и гласовима претили су смрћу.”

Такође на репертоару фантастичних створења проналазимо змије које су огромне, са многим увојима, светле у мраку, на себи имају све боје које се преливају на њиховим огромним телима (с таквим змијама се сусрео и Александар Велики), баш попут Д'Анунцијеве побеснеле гоми-ле чија лица мењају боју под светлошћу бакљи. Те змије су и халапљиве и незасите, разјарене кад су гладне и насилне као бесом гоњена руља:

II De serpentibus Assyriorum.

Serpentes quoque Assyriorum in desertis nasci perhibentur: qui habent capita bina et immensa corporis volumina torquent, quattuorque per umbras nocturnas oculis in modum lucernae lucent²⁹ (Liber monstrorum 1976: 262).

III De serpentibus staribus.

Stares namque serpentes in India dicuntur gigni, immensi corpore vario colo-re terribiles, qui in quibusdam squamis auri fulgore radiabant et in quibusdam candidis ac purpureis coloribus et nigris cernebantur distincti. Cum quibus quondam Alexander Macedo bellum contulisse perhibentur³⁰ (Liber monstro-rum 1976: 264).

V De angue mirae magnitudinis.

In Calabris quoque saltibus anguis mirae magnitudinis in tempore Caesaris Augusti fuit qui in vere stagna paludesque colens ranis ac piscibus rabidam replevit ingluviem, et postquam solis ardore paludes dehiscebant adustae, tunc pestis irata cibo potuque carens agros scintillantibus peragravit oculis et nimiam dedit mortalibus plagam³¹ (Liber monstrorum 1976: 266).

Сетиће се Д'Анунцио и крилатих гуја („vipere alate”) у трагедији *La Fedra* (Федра) и у песми *A la signorina Silvina Olivieri* (Госпођици Силвини Оливијери) (D'Annunzio 2006: 53), а у роману *Il Fuoco* (Огањ) размишљаће о миту о Касандри, коју су пронашли у Аполоновом храму у за-

29 „2 I serpenti dell'Assiria. Dicono che nascono anche nei deserti dell'Assiria serpenti che hanno due teste che snodano le immense spire del corpo, e nelle ombre della notte splendono come lucerne da quattro occhi” (Liber monstrorum 1976: 263). „2 Змије из Асирије. Прича се да се и у пустињама Асирије рађају змије које имају две главе, вијугаво тело у огромним увојима, а у тамној ноћи четири ока има светле попут светиљки”.

30 „4 I serpenti stari. Si dice che in India nascano gli stari, serpenti terribili per la grandezza del loro corpo variopinto, che in alcune squame brillavano col fulgore dell'oro e apparivano variegati in altre di colori candidi, purpurei e neri. Si dice che con essi una volta Alessandro il Macedone ingaggiasse battaglia” (Liber monstrorum 1976: 265). „4 Змије стари. Прича се да се у Индији рађају стари, змије ужасавајуће огромног и разнобојног тела, чије крљушти понегде блеште попут злата, а понегде се преливају у белој, пурпурној и црној боји”.

31 „5 Il serpente di grandezza stupefacente. Anche nei selvosi monti calabresi ci fu al tempo di Cesare Augusto un serpente di meravigliosa grandezza che in primavera, abitando stagni e paludi, riempiva il suo stomaco insaziabile con rane e pesci, e quando per l'ardore del sole le paludi secche si fendevano, allora quel flagello pieno di ira, privo di cibo e acqua, percorreva i campi con i suoi occhi lampeggianti ed era una gran piaga per gli uomini” (Liber monstrorum 1976: 267). „5 Змије запањујуће величине. У шумовитим брдима Калабрије у време Октавијана Августа такође је живела змија запањујуће величине која би у пролеће, пошто је живела у барама и мочвара, пунила незасити желудац жабама и рибама, а када би е на врелом сунцу мочварно тло исушило и испуцало, тада би тај бич пун беса, лишен хране и воде, харао пољима севајући очима и представљао је праву муку за народ”.

грљају змије, која јој је лизала уши, након чега је она добила моћ да разуме све гласове:

Hai tu mai meditato quel mito che si riferisce all'infanzia di Cassandra? Ella fu lasciata una notte nel tempio d'Apollo; e al mattino fu ritrovata stesa sul marmo, stretta nelle spire d'una serpe che le leccava gli orecchi. Da allora ella comprese tutte le voci sparse nell'aria; ella conobbe tutte le melodie del mondo³² (D'Annunzio 2001).

Очигледно је да је змија, гуја, отровница за Д'Анунција и племенита и „ниска” животиња, оличење зле ћуди и лукавости, али и узвишена, обдарена чудним моћима и очаравајуће лепоте. Довољно је цени и да буде дечачки запањен усправним положајем змија када „пију чаролију” уз звуке музике у песми *Il fanciullo* (Дечак), иначе магијског садржаја: „eretti i serpi bevono l'incanto”³³ (D'Annunzio 2001).

Ту, у народу озлоглашену животињу, пренео је од најприземнијих димензија зловнице и отровнице до висина свемоћних створења, настањених у легендама од најдавнијих времена и тиме померио хоризонте од свакодневног до митолошког, како у књижевности, тако и у на пољу интеракције између људског и животињског. Такав исход није нимало случајан и део је песничког поступка, јасно видљивог из једне Д'Анунцијеве изјаве на коју нас Ђурић (Ђурић 1995: 133) подсећа додатно је тумачећи:

Поетичка намера апсолутног прожимања с природом те стварање таквог песничког говора који би био у стању да, чинећи поједине гласове природне хармоније, који су иначе пригушени и нејасни, развојетним и читљивим, оствари субјективну реконструкцију те хармоније, важни су елементи Д'Анунцијеве поетике.

Тако се пред нама врти чаробни круг слика о змијама, док се Д'Анунцио поиграва нашим и наслеђеним представама и веровањима о славној животињи, нашим познавањем легенди и приповедања, библијских и митолошких извора, стварајући своју истовремено и препознатљиву и нову магију.

Листа референци:

D'Annunzio 1995 – G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria* II, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano: Mondadori

D'Annunzio 2001 – G. D'Annunzio, *Tutte le opere* u LIZ 4.0. *Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di Eugenio Picchi e Pasquale Stopelli, Bologna: Zanichelli

32 „Јеси ли икад размишљао о миту који се односи на Касандрино детињство? Једне ноћи остављена је у Аполоновом храму; а ујутру је нађена како лежи на мермеру, док ју је нека змија обавијала стежући је и лижући јој уши. Од тада је разумела све гласове расуте по ваздуху; спознала је све мелодије на свету”.

33 „усправљене змије пију чаролију”.

- D'Annunzio 2006 – G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano: Mondadori
- De Plansi 2006 – K. De Plansi, *Rečnik pakla*, Beograd: Službeni glasnik
- Đurić 1995 – Ž. Đurić, *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma*, Matica srpska: Novi Sad
- Jerotić 2014 – V. Jerotić, *Mudri kao zmiје, bezazleni kao golubovi*, Beograd: Ars libri: Zadužbina Vladete Jerotića : Partenon
- Klajn 2000 – I. Klajn, *Italijansko-srpski rečnik*, Beograd: Nolit
- Liber monstorum 1976 – *Liber monstorum*, a cura di Franco Porsia, Bari: Dedalo libri

Danijela M. Janjić

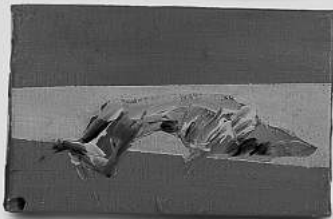
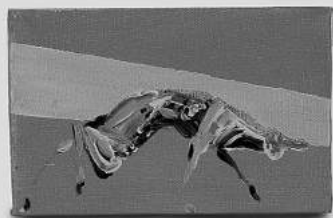
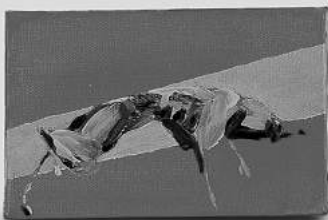
TRANSFORMATIONS OF THE SNAKE IN GABRIELE D'ANNUNZIO'S WORKS

Summary

Gabriele d'Annunzio knew how to interpret the world of animals by modifying their characteristics and he was achieving an innovative effect: he was putting readers into his personal mythology and fantasy. On the other hand, his works included ordinary animals from the real world and they are also worthy of analysis. Since they cannot be all included in one paper, we felt the need to choose one of them. It was logical to start our examination with the snake, since the snake is one of the most ancient animals. We can find many legends about the snake – it is present in the *Bible*, in the myths, folklore and tradition. D'Annunzio's fantasy is mixed with tradition and the final result is an invitation to readers to resolve a hidden message. But even an unresolved message does not mean that the pleasure of reading is compromised. D'Annunzio mastery lies in his ability to communicate with all readers, those who accept the game and recognize the myths and legends about the snake and those who do not know them. He gives the snake a new literary dimension, even when it seems to be a part of an ordinary context.

Keywords: Gabriele d'Annunzio, aspects and forms of the snake, symbolism, significations, interpretations

Примљен: 19. марта 2017. године
Прихваћен: 30. марта 2017. године



Милена Р. Нешић Павковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за германистику

ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК У БРЕХТОВОЈ БАЛАДИ „О ЧЕДОМОРКИ МАРИЈИ ФАРАР”

У истраживању које смо започели као основни предмет рада поставили смо реконструкцију и расветљавање злочина у Брехтовој балади „О чедоморки Марији Фарар”. Да бисмо расветлили злочин који је починила Марија Фарар, морамо првенствено дефинисати истражни дискурс као и његов однос са књижевним дискурсом. Због интеракције истражног дискурса са књижевним отварају се нови хоризонти промишљања злочина, нуди се могућност једног новог тумачења овог деликта. Читањем литерарних трагова покушаћемо да расветлимо злочин за који слутимо да је „исписан између редова”, а који је био директан узрок злочина малолетне Брехтове антијунакиње.

Кључне речи: Брехт, истражни поступак, чедоморство, реконструкција злочина, Марија Фарар.

Истрага као правно-полицијска дисциплина и као саставни део живота, нашла је своју употребу и у књижевним текстовима. Иако се истражни жанр дефинише као центрифугални жанр који тежи унификацији и униформизацији језика, његовом употребом у књижевности он се поетизује, умножава и шири своју лексику. Вођен таквим сазнањем, овај рад тежи да расветли злочин у Брехтовој балади „О чедоморки Марији Фарар”. На основу истражног поступка, али и читањем симбола у књижевном тексту, као и на основу логичког закључивања из подтекста, покушаћемо да одговоримо на питање да ли је у овој балади присутан само један злочин – чедоморство и ако није, истражићемо који се злочини још могу открити, које су их околности проузроковале и који су актери били присутни.

У овом раду, након контекстуализације Брехтовог стваралаштва и дефинисања изабране баладе као књижевног дела о злочину, ослонићемо се на истражне методе и технике познате у правно-полицијској сфери која се базира превасходно на откривању трагова и логичком закључивању, позиваћемо се на Бошковићево тумачење истражног дискурса како бисмо анализирали интеракцију истражног поступка и књижевности, да бисмо затим методом конкретизације истражили Брехтову баладу.

1 milena.nesic@yahoo.de

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА БРЕХТОВЕ БАЛАДЕ

Широј публици Брехт је познат по иновацијама које је унео у позориште, међутим, према мишљењу многих књижевних критичара, он ће остати упамћен првенствено по својој лирици. У свом есеју *Лирика као израз* (*Lyrik als Ausdruck*), објављеном 1927. године, он вербализује своје од раније познато мишљење против традиционалног схватања лирике као чистог израза осећања. Брехт (1990: 310–311) је критиковао чисто естетичку рецепцију песама, која је посматрала лирско стваралаштво само као лепо уметничко дело и на тај начин негирала њен однос према реалности. Брехт је мишљења да песму не чини само језик, већ и радња, те на овом схватању базира своју ангажовану поезију. Након прочитане песме, која у читаоцу треба да пробуди осећања, она га ставља у позицију у којој треба да промисли осећања и деловања у песми. Према Брехтовом схватању, сврха песме, као и сврха драмског дела, јесте да укаже на грешке не само на нивоу лирског песника већ и на нивоу друштва.

Балада „О чедоморки Марији Фарар” (*„Von der Kindesmörderin Marie Farrar”*) налази се у оквиру збирке песама *Духовна поука* (*Hauspostille*), која је објављена 1925. године. Разуме се да је наслов *Духовна поука* ироничан. Бењамин (1974: 277) је, коментаришући Брехтову збирку, тврдио да реч *Духовне поуке* „не долази са Синаја нити из јеванђеља. Извор њеног надахнућа је грађанско друштво. Поуке које посматрач из њега извлачи разликују се суштински и у највећој мери од поука које оно само шири. *Духовна поука* се бави само оним првим поукама”.

Брехтова балада „О чедоморки Марији Фарар” обрађује мотив чедоморства у време Вајмарске републике. Настанак баладе временски се поклапа са Брехтовим упознавањем с натуралистичком драмом Герхарда Хауптмана *Роза Бернд* (*Rose Bernd*), која је обрађивала тему чедоморства. Иако је у првом периоду Брехт био одушевљен Хауптмановим делом, он се недуго затим дистанцирао од његове естетике. Брехт је у својој критици позоришта изразио оштар отпор према класичној концепцији драме и дистанцирао се и од аристотеловске дефиниције позоришта. Као неаристотеловску осећао је он побуну против идеје судбине коју Хауптман пропагира у свом делу. На њено место хтео је да постави идеју света који је човек направио и који човек може мењати. И у поезији на место критиковане емпатије он поставља језичку моћ дискурса. Марија Фарар није као Роза Бернд неко са ким само треба саосећати и због чије судбине треба осећати страх за сопствену личност и егзистенцију. Брехт жели да читалац уочи да је она створење које пати, али инсистира на томе да се цела ситуација промисли, да се схвати шта у друштву није добро и да се укаже на политички погрешно понашање, те да свако извуче поуку како треба правилно да се понаша и расуђује.

Балада „О чедоморки Марији Фарар“ – књижевно дело о злочину

Појам криминалистичке литературе обухвата читаву палету подврста, од класика као што су Едгар Алан По и Артур Конан Дојл, па све до савремених, углавном тривијалних криминалистичких романа. Међутим, у немачком језику постоји посебан термин за књижевна дела која описују порекло, дејство и смисао злочина, а самим тим и трагичност људске егзистенције: *Verbrechensliteratur/Verbrechensdichtung*, односно књижевна дела о злочину. У центру интересовања стоји починитељ, који је у исто време и жртва друштвених прилика.

Криминалистички романи (*Kriminalromane*) тематизују злочин, најчешће убиство, као и разјашњење питања везаних за тај чин. У првом плану је откривање идентитета починиоца, његових мотива и тока извршења злочина. Дефиниција овог жанра, као и критеријуми за његово разграничење од ‘некриминалистичких’ романа, нису довољно прецизни, јер постоје многа дела која тематизују злочин, али се не могу означити као криминалистичка. Зирбаум (2009: 438) наводи да је поред самог тематизовања злочина веома важан и начин на који аутор читаоцу представља случај, како поставља питања, ствара напетост и даје одговоре. Петер Нусер појам криминалистичке литературе (криминалистички роман, криминалистичка приповетка) посматра као хипероним за мноштво подврста, између осталог и за појам литературе о злочину (Nuser 1980: 1).

Карактеристика немачке криминалистичке литературе је општа присутност друштвене критике, при чему и сам злочин садржи социјалну компоненту: корупцију власти и политичара, проблем странаца и слично (Zirbaum 1984: 201–202). Поред друштвене критике, криминалистички романи оријентишу се и ка женској проблематици. Гербер на примеру романа *Злочин и казна* Фјодора Достојевског указује на постојање дела која тематизују злочин, али се не могу жанровски одредити као криминалистички роман. Он их означава термином ‘књижевна дела о злочину’ (*Verbrechensdichtung*). Гербер (1998: 75) сликовито прави разлику између криминалистичког романа и романа о злочину: „Der Kriminalroman ist kastrierte Verbrechensdichtung”². Код Гербера се, за разлику од Нусера, пре може говорити да је књижевност о злочину хипероним, под који потпада и криминалистички роман. Литература о злочину истражује порекло, дејство и смисао самог злочина, а самим тим и трагичност људске егзистенције, док криминалистички роман живи од ‘ловљења’ убице, што се оправдава тиме да је злочинац увек лош и opak (Gerber 1998: 79). С друге стране, књижевна дела о злочину се не посвећују лошим и opakим људима, чија осуда би се могла оправдати тим њиховима карактеристикама.

Иако Герберов појам „књижевних дела о злочину” није довољно жанровски нити теоријски описан и дефинисан, његово кратко објашњење

2 Криминалистички роман је кастрирано књижевно дело о злочину (Мој превод).

овог феномена упућује првенствено на тематске карактеристике дела која се могу под њега подвести. У случају баладе „О чедоморки Марији Фарар” то је именовање и ретроспектива деликта, као и критика друштва, које је суделовало у њеном злочину.

ИСТРАЖНИ ДИСКУРС У КЊИЖЕВНОСТИ

Истражни жанр је жанр који у правном контексту тежи унификацији и униформизацији језика, сматра се епистемиолошким средством, отпоран је на говорне разноликости и промене, па на тај начин постаје средство сазнавања света и владања њиме. Он има функцију да се употреби у циљу утврђивања узрока и последица злочина, а своје методе своди на примену унапред прописаних закона и образаца не остављајући могућност за слободу говора и мишљења.

По приповедно-реторичкој форми Бошковић (2004: 20) сматра да истражни жанр представља институционализовани дијалог подређен посебној поетици. У контексту закона дијалог између истражитеља и осумњиченог одликује се особином да осумњичени нема могућност да да слободан одговор и да прави однос са истражитељем, јер је његов одговор ограничен типом дијалога и предметом на који је усмерен. Унутар тог вештачки вођеног дијалога иследникова реч провоцира реч ислеђеног и орјентисана је према њој, као и према предмету истраге, док иследникова реч није условљена одговором. Реплике нису саставни део карактера и понашања саговорника, већ су оне настале у вештачким условима.

Насупрот строгој дефиницији и употреби истражног дијалога у истражном поступку, у књижевности дијалог се везује за драму (Liotar, цитирано према Bošković 2004: 26). Пошто се он одиграва на сцени, из њега као да су искључена трећа лица. Међутим, та сцена подразумева присуство трећег лица, оног које је у дворани, а то је гледалац. Балада „О чедоморки Марији Фарар” није драмско дело, па самим тим под трећим лицем не подразумевају се гледаоци, већ читаоци. У балади истражни дијалог је, брехтовски речено, отуђен, јер иследник није директно присутан, као ни ислеђивани, већ се целокупна прича предочава од стране наратора, који реконструише причу на основу исказа који је Марија Фарар дала приликом судског процеса. Брехт деконструише прихваћену форму истражног дијалога уводећи фигуру наратора који временски дистанциран информише читаоца о злочину, тражећи од њега последњу реч. Препознајући ефекте отуђења типичне за епско позориште, а у складу са Бахтиновом теоријом о постојању вертикалне инстанце која се не може изиграти³, тврдимо да Брехт даје времена и простора реципијенту да постане свестан друштвених неправилности и од њега очекује савезништво, сведочење, разумевање, последњи суд.

3 „Онај ‘невидљиво присутни’ надресат, ‘који стоји изнад свих учесника у дијалогу’ и који заправо произилази из потребе дијалога да буде схваћен, представља и друштво, и Бога, приповедну надсвест, идеолошки суд, чија се пресуда оставља за нека будућа времена” (Bošković 2004: 27–28).

У књижевним делима истрага се користи на различите начине. Уколико истрага служи као средство за расветљавање случаја или скандала, утолико га сам скандал позива да, задирући у њега учини видљивом његову идеолошку подлогу, његове приповедне особине и поетичке могућности. Уколико је у центру истраге расветљавање или реконструкција скандала, утолико је у центру скандала човек. Учинити јавним човеков живот, обелоданити га, друштвено је легитимно по мишљењу Михаила Бахтина (1989: 239) тек тамо где он постаје кривично дело: „Кривичност је онај моменат приватног живота у којем он постаје, тако рећи, силом јаван”. Управо је овај моменат одлучујући за обелодањивање и ретроспективу живота Марије Фарар. Тренутак када она изврши чедоморство јесте тренутак када је јавности дозвољено да зарони у њен живот и да га преиспита.

Због задирања у приватност, истрага се може тумачити као биографски метод који тежи објављивању биографских заплета, јер она догађаје из живота и из биографије подвргава истрази – саслушањима, изјавама сведока, судским протоколима. Ако у ванлитерарном контексту истрага ограничава имагинацију чињеницама или документима, у књижевности је супротна ситуација. Књижевност може да подразумева истрагу као средство декомпоновања скандала и приказ шире слике која није ограничена на узрочно-последичне догађаје.

Истражна поетика директно нас води у простор детективске поетике и самим тим књижевно дело сврстава у крими контекст. Као детектив, приповедач има само један задатак, читање текстуалних трагова, тако отварајући простор за могућу илузију идентификовања злочинца, као и за дезилузију те могућности, јер текстови не могу поуздано да репрезентују вантекстуалне злочинце. Уколико на овај начин посматрамо Брехтову баладу, можемо тврдити да она не само да обрађује злочин и тиме постаје „детективска” балада већ она проширује оквире детективске приче уводећи нов начин истраге. Злочин и починитељка су откривени на почетку, Марија је признала кривицу и осуђена је, дакле, ово је антидетективска прича. Ни сам приповедач не доводи у питање истинитост процеса, судске исказе, већ само тежи реконструкцији злочина. Само зато што хоће да представи више, другачије и неодређеније него што је то чинила класична детективска прича, истрага у балади излази из оквира детективских жанровских конвенција. Антидетективска прича изврће конвенционалну схему детективске приче, отвара питања сазнања, паралелног постојања неколико реалности и ограничава приповедање. Ипак, детективски моменат у нашем раду представља тежњу да откријемо околности које су претходиле злочину с намером да га заједно промислимо како би у литерарном смислу био уздигнут до симбола.

МАРИЈА ФАРАР

Читајући Брехтов опус стиче се утисак да продукти његовог рада делују транспарентно, јасно и појмљиво. Међутим, утисак вара, јер Брехт на мајсторски начин у форми која захтева пре свега умно ангажовање слика друштвене појаве, критикује их и увлачи нас да почнемо да преиспитујемо себе, друштво и свет у коме живимо. Марија Фарар је малолетна девојчица која је извршила злочин – чедоморство, због чега је била осуђена и у затвору умрла. На први поглед Брехт користи стереотипну слику починитеља оваквог злочина⁴ – малолетница, која је због свог социјалног порекла и из незнања починила злочин, јер је своју трудноћу видела као безизлазну ситуацију. Као што је већ наведено, књижевно дело није само средство из кога се сазнају информације о истражном поступку везаном за један историјски период, већ и о социјалним околностима, стилу живота и вредностима које друштво пропагира. У првој строфи Фарарова је дефинисана на основу особина које су најреlevance-антније за класификацију жена у периоду Вајмарске републике: њен социјални статус и порекло, године, изглед, запослење. Она је, дакле, малолетно сироче, сиромашна, неупадљива девојчица која је била запослена као служавка у неком домаћинству и до тренутка чедоморства није починила никакво кривично дело.

Марија Фарар открива нам се у балади на два начина: она је убица свог новорођенчета и ислеђивани. Нараторова улога је да посредује између ње и читалаца и да представи ток судског поступка. Она није неко, како сазнајемо, ко у судском поступку жели да прикрије свој злочин. Напротив, могућност да прича о томе пред људима за њу представља олакшање. Због тога приликом својих сведочења она не жели да изостави ниједан детаљ: (VI: 3) „Па пустите је да до краја каже” (Breht 1979: 33).

Корен зла у Брехтовој балади лежи у ужем и ширем социјалном окружењу, а не првенствено у лику Марије Фарар. Она се од почетка представља као делајући лик јер се на све начине борила да прекине нежељено друго стање, а њена динамичност окончава се чедоморством. Жена као жртва социјалне неправде за време Вајмарске републике у балади реалистично је портретисана. Марија Фарар је несумњиво након одређеног времена свесна трудноће и осуђена на самосталну борбу про-

4 Примери хомицида новорођенчади могу се уочити током целог људског постојања, а мотив чедоморства присутан је у књижевности од давнина. Убиство детета при порођају или другачије чедоморство сматра се кривичним делом. Психолози указују на то да су главни разлози за чињење овог кривичног дела привремено смањена урачунљивост или утицај садржаја неке врсте душевне болести (Milovanović 1982: 242). Иако у раду не тежимо да у правном смислу одбранимо случај Марије Фарар, ипак треба навести да се за време порођаја и неког времена након тога, мајка налази у стању психофизичких поремећаја изазваних самим порођајем, па се ове околности узимају као олакшавајуће. На основу разговора обављених са мајкама које су убиле своју тек рођену децу, дошло се до закључка да су то у највећем броју случајева, младе особе, скромног образовања, просечних интелектуалних способности, али често и емоционално незреле, нестабилне и импулсивне особе (Milovanović 1982: 242).

тив социјалног презира и оптужби. Брехт узима у обзир све законске, социјалне и приватне могућности женских индивидуа тог времена, не демонизујући, али и не идеализујући своју протагонисткињу. Иако нам се чини да постоји предумишљај, јер је Марија Фарар од другог месеца трудноће покушавала да се ослободи детета, сам чин чедоморства, тачније реконструкција тог чина за време судског процеса, не одаје утисак смишљеног плана, већ менталне растројености и очаја. Ајдуковић/Печник (1994: 272) сматрају да „структурални фактори, изазвани одређеним окидачем, могу да доведу до злостављања детета, које може бити физичке и/или психичке природе“. У случају Марије Фарар структурални фактори били би сиромаштво и нежељеност детета, а окидач дететов плач. Ударање детета показује се као потреба да утиша бебу, да на тај начин спречи откривање свог злочина пред друштвом и нормама које оно пропагира. Чин Марије Фарар приказује се као резултат родноспецифичне социјалне етиологије – упућује на социјално окружење и безизлазност ситуације у којој се обрела. Апел наратора у рефрену наглашава репрезентност њене приче – она је отеловљење грешака свих створења – осим тога, она је представа индивидуалне историчности, која је одлучујућа за скицирану типологију.

ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК

Пошто балада „О чедоморки Марији Фарар“ нема одлике класичне детективске приче којој је циљ да „улови“ негативца, у нашем раду нећемо тежити да откријемо лажне доказе или недоследност и неистинитост судског поступка против Брехтове јунакиње. Ипак не бисмо смели да негирамо постојање детективског момента у балади који се појављује у процесу реконструкције Маријиног злочина, у коме се неочекивано назира још један злочин који је аутор вешто прикрио поетизујући истражни поступак до неслућених граница.

Брехт је за своју баладу, као што смо видели, користио традицију, али је истовремено и рушио. У оквиру једне баладе он на нови начин у форми судског протокола обрађује мотив чедоморства, али тако да цео случај до краја баладе постаје смислен пример. Он је натуралистичким средствима представио једну конкретну судбину која постаје пример злочина свих бића, постаје симбол. Марија Фарар јесте централни лик, али и главни представник своје социјалне групе, послуге која није располагала већим грађанским правима.

Анахрони почетак баладе служи отклањању напетости која би могла да настане због незнања о врсти злочина, али и о идентитету самог починитеља – признање Марије Фарар да је починила чедоморство представља иницијално разрешење свих могућих сумњи или надања у другачији исход радње.

(VII: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) „Последњом снагом одвукла се тада, / Јер јој је соба ко лед хладна била, / До нужника и ту се – не зна када, / Ваљда пред зору

– сама породила. / Била је, каже, збуњена, сметена, / Једва је дете држала, и све је / Дрхтала, од хладноће укочена, / Јер снег у нужник служинчади веје. [---] (VIII: 1, 2, 3, 4, 5) А тада, измеђ нужника и собе – / Пре тога, каже, ништа било није – / Заплака мали, и то је ражести, / Шакама, каже, стаде да бије / Док не ућута, каже [...]” (Breht 1979: 34)

Из тог разлога се Брехтова балада у самом корену разликује од устаљене схеме детективских романа, чија сврха јесте одржавање напетости и будности до краја коначног разрешења злочина. Брехт се одлучује да извршиоца злочина представи у два паралелна тока – у полицијском протоколу заједно с перцепцијом друштва и у перцепцији наратора (као ренесансна симултана позоришна сцена). Овим поступком се читалац уводи у сагледавање протагонисткиње, њене констелације, у њену мотивацију и условно речено планирање злочина и његово извршење.

Трагови

Хронолошки постављена радња, која је у балади дата фрагментарно и неконтинуирано, одвијала би се на следећи начин: од другог месеца трудноће Марија је схватила да је у другом стању и да то стање жели да прекине. Први месеци трудноће стоје у знаку покушавања да се ослободи детета: подвргла се киретажи, користила је различита абортивна средства. Међутим, ниједна метода није се показала успешном. Овакав след догађаја могао би се тумачити као припрема убиства, јер она и пре порођаја покушава да изврши утробно чедоморство. Утробно чедоморство јесте злочин, али тај злочин је, уколико се прећути и сакрије, друштвено прихватљив. Да ли би утробно чедоморство, злочин недоступан јавности, који претежно остаје заташкан у тамном и закључаном подруму надрилекара, могао да буде поетизован до те мере да на исти начин подстакне читаоце и друштво тог времена на преиспитивање, уколико знамо да су се у периоду Вајмарске републике жене бориле за свој положај, за напуштање традиционалних вредности, које су их маргинализовале, а самим тим и за слободу избора да ли ће да роде дете или не? Вероватно не би, а нашу тврдњу могла би да потврди чињеница да је број абортуса у Вајмарској републици повећан неколико пута у односу на претходни период (Skriba 2014), па управо због тога Брехт инсистира на хомициду новорођенчета.

Пошто је делатни човек предмет Брехтовог стваралаштва, могуће је ићи корак даље и поставити питање о разлозима који покрећу његово деловање. Пратећи ту нит, постављамо питање под којим условима је Марија остала трудна кад у њој букти неописива жеља да се ослободи детета. Брехт у овом случају оповргава каузалну везу између традиције завођења, непромишљеног предавања телесном уживању и чедоморства, јер Марија је, како аутор наводи у тексту, била непорочна (I: 3). У прилог овој тврдњи могу се узети и следећи трагови: (II: 7) „Марији молила се, пуна вере” (Breht 1979: 31). Млада Марија моли се Девици

Марији, жени која је, безгрешно зачевши, постала симбол материнства, да јој помогне и да је ослободи детета. Управо се од овог момента наслућује неочекивани обрт.

Име Брехтове богобојажљиве протагонисткиње исто је као име Христове мајке – Марија, а и поједини делови баладе алудирају на слику Христовог рођења: порођај, сиромаштво, рођење сина. Брехт користи хришћанско предање о рођењу Христовом да би нагнао читаоце да сагледају њен злочин из друге перспективе. Аутор нам предочава трагове које треба пратити: Богородица је једина која може од Христа да тражи преиначење одлуке и коначан опрост, а молитве Марије Фарар упућене су управо њој. Марија Фарар је малолетна, она је, дакле, још увек дете, а то јој даје слободу да се обрати Девици Марији. Повезаност са хришћанском традицијом представља покушај проналаска Брехтове антијунакиње као жртве и мученице, а све то наводи на закључак, да је била принуђена да ступи у сексуални однос с особом која није експлицитно представљена у балади. Усуђујемо се да тврдимо да је била силована, односно, да је и над малолетном Маријом Фарар извршен злочин.

Злочини над Маријом Фарар

Други део баладе излази из оквира књижевног дела о злочину: чедоморство је утврђено, сада је у фокусу његова рецепција у друштву. Да би се злочин сагледао у ширем контексту, морају се читати оба наративна тока: како друштво реагује на почињени злочин, као и на који начин наратор у балади представља чињенице из живота Марије Фарар.

Према типологији Карла Густава Јунга, коју су развијали и унапређивали његови ученици, а коју је ревидирала група београдских научника (Mandić T./Mandić D. 2002: 158–198) тврди се да жена-мајка која симболизује плодност, негу и подршку, у случају одсуства оца симболизује и тровање, гушење и трајно онеспособљавање туђег раста. Одсуство оца детета представља преломни тренутак за тумачење случаја Марије Фарар. На основу овакве тврдње, можемо да изведемо закључак да ју је „партнер“ напустио и оставио на немилост лажном друштвеном моралу и конвенцијама. Он је одсутан. Све што се може довести у везу с њим остаје замагљено.

Уколико се вратимо на пређашњу тврдњу да је Марија Фарар била приморана да ступи у ванбрачни сексуални однос⁵, да је идентитет оца, као и његово присуство прилично затамњено, јер га она у судском поступку нигде експлицитно не помиње, можемо наслутити да је то неко, ко по друштвеној хијерархији стоји изнад ње, кога се она плаши и чији злочин не сме да обелодани. Познајући шире друштвене околности, као и положај служавки у периоду који је представљен у балади, можемо да

5 Слотердајк у свом есеју *Просветитељство као организација полемичког знања* тврди да тек брак нуди оквир сексуалности која није негативна, он је наводи на сигуран пут. Оно што је било забрањено постаје допуштено, срамота постаје дужност, грех дужност, а опасност од зачећа родитељска срећа.

назремо да је силоватељ, у ствари, послодавац код кога је Марија запослена. Из Брехтовог текста јасно се може закључити да су одлуке Марије Фарар и њен коначан поступак последица комплексних социјално-психолошких односа који резултирају убиством.

Злочин у балади „О чедоморки Марији Фарар” представљен је фрагментарно, стога концептуалним повезивањем можемо добити целине које чине причу. У целокупној балади читају се трагови који указују на велику друштвену раслојеност. Марија Фарар је представник друштвене групе која није поседовала велика грађанска права. Од детињства је, као сироче, била приморана да ради зарад одржања сопствене егзистенције. Била је запослена као служавка у неком домаћинству. О том домаћинству сазнајемо само на основу описа посла који је обављала – радила је у кухињи, чистила је кућу, прала веш, водила је рачуна о дворишту, чистила снег – па тако изводимо закључак да у домаћинству није било запослено још много других лица. Ако је круг слугу био узак, онда су и сви они морали знати шта се дешава између власника газдинства и малолетне Марије. Пошто су били упућени једни на друге, веома је мала вероватноћа да нису приметили симптоме трудноће које је Марија покушавала да сакрије: (III: 2, 3) „Окупња, а тада / На јутрењу је свест губила, бледа [...]” (Breht 1979: 32). Тајећи злочин који је извршен над Маријом Фарар и не примећујући њено друго стање, слуге су постајале саучесници надређеног, дакле, они су прећутно одобравали његово понашање. Међутим, не смемо тврдити да су они били лоши, већ су били неделајући из страха за себе и сопствену егзистенцију (метафизика голог самоодржања). Брехт критикује међусобно отуђење људи и њихову инертност. Они не предузимају ништа да промене реалност која их окружује. Људи у балади не желе да промисле ситуацију Брехтове јунакиње, већ само упадају у сервиране калупе. Они не размишљају о бруталности Маријиног злочина, не интересује их друштвено уређење које уништава тек стасали живот, већ друштво једино интригира како је она неупадљива по изгледу остала у другом стању: (III: 6, 7) „нико / И не помисли, ваљда, да би дошла / У напаст она – без дражи толико!” (Breht 1979: 34). Најједноставније је осудити Марију, демонизовати је и представити као сексуалну преступницу – прикључити се маси која сматра да је она добила заслужену казну због ступања у недозвољени сексуални однос (Zibenfajfer 2005: 257). Али Брехт нас наводи да ситуацију поставимо на другачији начин – дете је родило дете, малолетница је убила своје новорођенче, а неко је извршио злочин над том малолетницом приморавши је на сексуални чин.

Брехт критикује једностраност друштва, које прећутно прихвата овакав систем не постављајући ни у једном тренутку питање ко је отац детета и колика је његова кривица у овом деликту. Он не припада маргинализованом и искоришћаваном слоју друштва, због тога је заштићен, склоњен да из прикрајка посматра судбину јадне девојчице. И управо ту неравноправност у друштву Брехт критикује не само у овој бала-

ди већ у свом целокупном опусу. Он је установио друштвени проблем свог времена, поетизовао га, а читаоци су ти који активним учешћем у књижевном делу треба да буду побуђени и пробуђени да га открију и да почну да делају како би променили друштвени систем који штити само своје миљенике. Балада није конципирана у сврху представљања самог злочина нити демонизовања починитељке, већ демонстрирања фактора који од једне богобојажљиве, малолетне девојчице стварају чедоморку. Поступак и одлуке Марије Фарар последица су комплексних социјално-психолошких односа који резултирају убиством. Упркос томе, наратор или аутор (пошто их је тешко раздвојити) успева да се избори за разумевање и сажаљење према протагонисткињи, релативизујући њене злочине и тражећи кривце у мало ширем контексту радње и интерперсоналних односа.

УПУЂЕНО ЧИТАОЦИМА

Обрађујући тему епског карактера, у својој балади Брехт користи и принципе на којима је засновао епско позориште. Он ставља (у случају баладе) читаоца у тотално рационалну перспективу према прочитаном. Читалац не треба да жали или да мрзи неки лик, већ је ефекат отуђења ту да би му појаснио неку ситуацију, како би о њој могао да размишља и да учини корак како би је могао променити.

Ефекти отуђења, који су својствени Брехтовом позоришту, а које он несметано користи и у балади „О чедоморки Марији Фарар“, не односе се само на заузимање рационалног става. То је циљ коме Брехт тежи, а пут до остварења овог циља поплочан је бројним ефектима отуђења. Брехт уводи наратора – мислиоца који није директно повезан с протагонисткињом, већ он само извештава о злочину особе која није више међу живима. Дакле, временска удаљеност један је од Брехтових типичних ефеката отуђења, као и одсуство главне протагонисткиње. Оно што читајући закључујемо о овој балади јесте да смо у могућности да до детаља видимо догађаје који прате један други, али унутрашњи живот протагонисткиње као да је негиран. Празнина предисторије, која се односи на то да не постоје експлицитно појашњена дешавања која су претходила зачећу, коренспондира са празнином осећања. Емотивна празнина као да је одраз елиминације унутрашњег живота Марије Фарар. Када се у балади говори о њеним осећањима, она су визуелно уочљива, јер се говори само о њиховој манифестацији. Сазнајемо да ју је страх, јер се зноји, осећа nelaгоду пред олтаром испред кога се моли. Површина њеног тела је као папир на коме су исписане емоције које се материјализују да би биле видљиве и читљиве. Соматске манифестације страха као да спречавају улазак у унутрашњост личности Брехтове чедоморке. Другим речима, као што и структура баладе то захтева, испричано је шта фигура ради, а не шта осећа. Емоције су присутне само као трагови који се могу наслућивати кроз спољашност. Дакле, улога наратора јесте да покаже друштву Вајмарске републике да Брехт нема намеру да умањи значај ње-

ног злочина, већ да жели да упуту читаоце да промисле све догађаје и да увиде шта је погрешно не само у њеном животу него у целом друштву.

Отуђење као фундаментална јединица брехтовског позоришта манифестује се у највећој мери у радњи баладе, али и у самом језику баладе – језик је отуђен. О злочину не слушамо директно од Марије, већ од изасланика, који, почевши извештај објективно, до девете строфе мења свој став према Марији, изједначивши га са ставом који се пропагира у рефрену. На тај начин аутор жели да склони фокус са беса који један тако гнусан злочин, као што је чедоморство, може да побуди у људима. Коришћење хришћанске традиције и изједначавање Марије Фарар с Девицом Маријом показује се као нараторова интенција да читалац преиспита себе самог и друштвене одлике које су евидентне, а суптилно постављене на нивоу песме.

Пажљивим детектовањем трагова: (IX: 4, 8) „Марија Фарар, [...] о слабости створења / Сведочи [...] / Грех им је тежак, ал' јад им је страхан” (Breht 1979: 34) открива се да нараторова намера није само представљање судбине и злочина Марије Фарар, већ у ономе што је неизречено он указује на злочин друштва и злочин појединца према сиротој девојчици. Поетизација понашања и злочина, који су и верски и друштвено неприхватљиви, представља могућност да се друштвени проблеми, који су узроковали прерани крај Марије Фарар, промисле. Балада о Марији Фарар сведочи о њеној судбини и служи као опомена свима, опомена, пре свега, другим женама: (IX: 5, 6, 7) „Ви што рађате у чистом, / Што „благословена” утроба је ваша, / Не осуђујте слабе кад посрну” (Breht 1979: 34). Марија Фарар спас је видела у могућности да прича о свом злочину, она је желела да злочин свима исповеда не изостављајући детаље. Њена судбина се у последњој строфи чита као феминистичка прича, која жели да прикаже и другачије судбине, да постоје жене које не рађају у чистим бабинама, да постоје жене које су силоване, које су искоришћаване и које материнство под тим околностима не доживљавају као благослов, већ као казну. За такве жене беба, која је недужно створење, представља отелотворење злочина који је извршен над њима. Бол који је она осећала био је огроман због друштвених конвенција које су утицале на развој догађаја и које су од једне богобојажљиве девојчице начиниле чедоморку.

О њеном крају сазнајемо само на основу два стиха из последње строфе: (IX: 1, 2, 3) „Марија Фарар, рођена априла, / Невенчана а мати, осуђена, / Што у Мајсну је у затвору била / И умрла [...]” (Breht 1979: 34). Она је осуђена за свој злочин, умрла је у затвору, али нисмо упућени у околности под којима је окончала свој млади живот. Остаје недоречено да ли је Марија Фарар умрла одмах након пресуде, да ли је пресвисла од бола због злочина који је извршила, који је раздирао унутрашњост њеног бића и који није могла више да поднесе или је једноставно умрла услед нехигијенских услова под којима је родила дете.

Целокупан живот Марије Фарар представљен је фрагментарно. Живот Марије Фарар трајао је кратко, судски процес против ње завршио се

брзо. Међутим, Брехт на мајсторски начин поетизује тог прећутног злочинца, послодавца код кога је била запослена, а који је над њом извршио злочин. Тиме што ју је оставио да се малолетна бори са другим стањем, што ју је довело до чедоморства, он се ње прећутно ослободио уједно се ослободивши и новорођенчета. Једино остаје замагљено да ли ју је он пријавио за почињен злочин, то јест да ли је он нашао мртво дете у вешерници или неко из служничког круга. Али због тога што су обе особе у балади, дакле, силоватељ и детектор Маријиног злочина, остале неидентификоване, можемо их повезати и идентификовати као исту особу.

Наратор на крају сваке строфе понавља своју молбу кроз рефрен, па тиме стичемо утисак да он на тај начин смањује дистанцу између себе, читалаца и Марије Фарар, те покушава да нам се обрати не само као рационалним читаоцима већ пре свега као људима, који су и сами грешни: „А ви, нека вас гнев не савлада лако, / Јер помоћ свих је нужна створу сваком”⁶ (Breht 1979: 31–34). Понављање рефрена потврђује Бењаминову тврдњу о „духовним поукама” Брехтове збирке песама, које друштво пропaгира, али га само не поштује. Овим процесом Брехт жели да нам покаже да су сви људи склони слабостима и да једни друге не би требало да осуђују, или у хришћанском духу можемо рећи да грешник грешнику не сме да се руга.

Наратор у балади жели да апелује на нас да промислимо све поступке Марије Фарар, да их сместимо у шири контекст и да на основу тога поразмислимо о друштву које је неговало културу ћутања и тиме допринело да два невина створења страдају. Живот Марије Фарар је страдалнички, злочин извршен над њом допринео је да она постане чедоморка, да угаси живот свог новорођеног сина, који ни за шта није био крив. Брехт, дакле, представља друштвени систем у коме невини страдају, а у коме кривци не носе никакву одговорност. Поетизујући истражни поступак Марије Фарар и тражећи кривце у мало ширем контексту радње и интерперсоналних односа, наратор или аутор (пошто их је тешко раздвојити) ефектима отуђења жели да пробуди свест појединца и друштва да почевши од себе промене систем вредности у целокупном социјалном окружењу.

Примарни извор:

Breht 1969: B. Brecht, Von der Kindesmörderin Marie Farrar, *Hauspostille*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 13–16.

Breht 1979: B. Brecht, О чедоморки Марији Фарар, *Izabrane pesme*, Beograd: Nolit; izabrao, preveo i priredio Slobodan Glumac, 31–35.

6 „А ви, нека вас гнев не савлада лако, / Јер помоћ свих је нужна створу сваком”.

Литература:

- Ajduković/Pečnik 1994: M. Ajduković/N. Pečnik, Zlostavljanje i zanemarivanje djece u obitelji, *Revija za socijalnu politiku* I/ 3, 272–275.
- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit; preveo Aleksandar Badnjarević.
- Benjamin 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit; preveo Milan Tabaković, 277–287.
- Bošković 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato, 15–45.
- Brecht 1990: B. Brecht, Lyrik als Ausdruck, *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Ludwig Völker, 310–311.
- Mandić T./Mandić D. 1991: T. Mandić/ D. Mandić, *Telesna sudbina*, Beograd: Institut za vodoprivredu „Jaroslav Černi”, 158–198.
- Milovanović 1982: M. Milovanović, *Sudska medicina*, Zagreb, Beograd: Medicinska knjiga, 241–242.
- Gerber 1998: R. Gerber: Verbrechensdichtung und Kriminalroman, Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, München: Wilhelm Fink, 73–83.
- Sloterdijk: Nastavni materijal za doktorske studije, predmet: *Istražni diskurs*, priredio Dragan Bošković.
- Zibenfajfer 2005: H. Siebenpfeiffer, *Böse Lust: Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Köln: Böhlau Verlag, 150–171.
- Zirbaum 1984: U. Suerbaum, *Krimi: Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- Zirbaum 2009: U. Suerbaum, Kriminalroman, Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner, 438.
- Nuser 1980: P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart: Metzler.

Интернет извори:

- Skriba 2014: A. Scriba: Der Abtreibungsparagraph 218, *Lebendiges Museum Online* <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben/abtreibungsparagraph-218.html> (11.10.2016.)

Milena R. Nešić Pavković

INQUEST IN BRECHT’S BALLAD “ON THE INFANTICIDE MARIE FARRAR”

Summary

Even though Berthold Brecht is considered to be one the most important German playwrights and drama theorists of the twentieth century, and his work is still performed all over the world, and his concept of epic theatre draws the attention of a large number of experts in the field of drama, many critics believe that the future will remembered him primarily for his lyrical works. His lyrical work is not easily understood by itself, so it should be viewed relative to the tradition that it develops and criticizes at the same time. In this way one should also interpret the ballad selected to be the theme of this paper.

In the study that we have started as the main subject of the paper, we have set up a reconstruction and solving of the crime in Brecht's ballad "On the Infanticide Marie Farrar". To achieve the goal set in this paper, namely, shedding light on the crime committed by Marie Farrar, we first have to define the investigative discourse as well as its relation to the literary discourse. The interaction between these two discourses opens up new horizons in interpreting and comprehending this crime. By reading literary traces we will try to shed light upon the crime, for which we sense was "written between the lines" and which was the direct cause of the crime committed by Brecht's juvenile anti-heroine.

Keywords: Brecht, inquest, infanticide, crime reconstruction, Marie Farrar.

*Примљен 31. марта 2015. године
Прихваћен 26. фебруара 2017. године*



Тиана М. Тошић Лојаница¹
 Филолошко-уметнички факултет
 Универзитета у Крагујевцу
 Катедра за англистику

(НЕ)ПРЕВОДИВО У РОМАНУ РАСЕЛА ХОБАНА РИДЛИ ВОКЕР²

На примеру научно-фантастичног романа *Ридли Вокер* аутора Расела Хобана у раду се анализирају језичка онеобичења и мутације које је језик будућности претрпео заједно са људском расом. Радња романа се одвија у постапокалиптичној Енглеској, а наратор нам је преноси хибридни дијалектом отежаним семантичким померањима нама познатих речи, народном етимологијом и свакојаким специфичностима на свим језичким нивоима због којих ово дело и после 26 година није преведено на српски језик. Да ли је превод у овом случају могућ?

Кључне речи: Расел Хобан, Ридли Вокер, превод, (не)преводи-во, еквиваленти.

Научнофантастични роман Расела Хобана *Ридли Вокер* објављен 1980. године носилац је многих престижних награда у том књижевном жанру, а угледни књижевни критичар Харолд Блум га је уврстио на списак дела која су обликовала западњачку цивилизацију (такозвани *Western Canon*)³. После 36 година и многих издања, роман је и даље инспирација књижевних и лингвистичких проучавања. Занимљиво је да после толико година поштоваоци СФ-а у Србији још увек нису имали прилике да прочитају ово одважно и хваљено дело на српском језику. Летимични поглед на језичку структуру романа нам открива зашто.

Већ на првој страни романа наилазимо на реченицу „On my naming day when I come 12 I gone front spear and kilt a wyld boar he parbly ben the las wyld pig on the Bundel Downs any how there hadnt uried ben none for a long time befor him nor I aint looking to see none agen”. Од 48 употребљених речи у 12 је заступљена нека врста онеобичења или измене у спелингу. На синтаксичком плану примећујемо редукције сложених глаголских времена, тачније изостављање помоћног глагола. Преводилац се не би превише зачудио јер се многи англо-амерички писци служе овим техникама како би дочарали неки социолект или идиолект. Међу-

¹ tiana_tosic@yahoo.com

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178014 *Динамика структуре савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

³ <https://www.theguardian.com/books/2002/nov/23/fiction>

тим, остатак странице, тачније роман у целости је исписан овим посебним језиком који је прво потребно дешифровати. Најпре ћемо изложити особености Ридли-говора, а потом размотрити да ли је превод уопште могућ, а ако јесте, како би ваљало приступити преводу и шта би изазвало највеће потешкоће преводиоцу.

Укратко, радња романа се одвија у постапокалиптичној Енглеској, тачније Кенту, чију мапу аутор даје као увод у дело. Географија је позната, али ипак сасвим другачија, препознатљива тек по реконструисаним топонимима (Довер је уцртан као *Do It Over* на пример). Кент је опасан водом, а на месту данашњег Рамзгејта је издвојено острво Рам, где обитава владајућа група (*Mincery < ministry*) која повремено обилази острво и сакупља порез. Преко две хиљаде година након атомске катастрофе, друштво (макар онај део са којим се ми сусрећемо) је уназађено готово до каменог доба, примитивизовано, полудивље, живи са наслеђеним изврнутим схватањима садашњег тј. предапокалиптичног друштва, што неминовно са собом носи деформацију истине и упрошћену, митску интерпретацију света. Друштво је, уз изузетак „човека за везу” који има улогу некаквог свештеника и „министарства”, потпуно неписмено. *Прича о Еуси* је, као својеврсна интерпретација апокалипсе, једини писани документ доступан искључиво свештенику који је зна напамет и чији је посао да луткарску представу коју изводе *Pry Mincer* и *Wes Mincer* објасни осталим припадницима групе. Јунак романа је научио да чита и пише од свог оца, од кога наслеђује и титулу човека за везу (*connexion man*), због чега заправо припада интелектуалној елити свог времена. Роман је написан као Ридлијево присећање и бележење ситуација које прате његово сазревање, без нарочитог хронолошког реда. У раду се нећемо бавити књижевним вредностима романа, већ ћемо пажњу првенствено посветити лингвистичком аспектима из угла преводиоца.

Особености Ридли-говора

Роман је писан на енглеском језику, и то у три варијанте – легенда о Св. Еустахију је написана савременим, стандардним енглеским, Прича о Еуси (*The Eusa Story*) такозваним старим језиком из периода непосредно после атомске катастрофе (како Ридли каже „its all ways wrote out in the old spell” (29)) који се чини још упрошћенијим и даљим од стандарда, а трећи је Ридлијев језик, онако како га он изговара и како уме да га напише, који преовладава романом. У примеру глосара на крају романа Хобан, у објашњењу фразе *Berstyn Fyr* (*bursting fire*) које у Ридлијевом времену значи експлозив, напомиње да је прича о Еуси писана архаичним језиком који претходи демотичном језику Ридлијевог времена са објашњењем да је „језик доживео скоро потпуни слом у мрачном добу које је наступило после уништења цивилизације” (233). Архаичност (*old spell*) се огледа, рецимо, у одређеном члану који има облик множине (*the dog* (sg), *they dogs* (pl)).

Градећи Ридлијев језик, аутор се најсмелије поиграва језиком на фонетском и лексичком плану. На први поглед може деловати, као што Мален (2000: 401) примећује, да се Хобан потрудио да одступања од норме буду систематска, али закључује да се то једино може рећи за класу слабих глагола који као да је прелазни систем између стандардног и неког још каснијег енглеског. Изузетака од система у настајању свакако има, али не можемо рећи да ли је реч о штампарским грешкама или је реч о смишљеном очувању стандардних форми које би читаоцу олакшало разумевање текста. На првим странама читалац је збуњен јер се чини да је језик измишљен, међутим врло брзо се открива да се писац у великој мери ослања на супстандардни енглески језик који је додатно поједностављен, ослобођен терета ортографије и спелинга. Хобан енглески језик махом подређује фонетском правопису, често са дијалекатским акцентом, као у горенаведеном примеру, *parbly* < *probably*, па је разумевање написаног могуће тек када се текст наглас прочита (а често ни тад).

У наредном делу су представљена упадљива и фреквентна онеобичења која служе илустрацији језичке проблематике романа⁴.

На фонетском и ортографском плану су честе следеће измене:

Консонанти који се узастопно јављају у речи су упрошћени тако што је барем један изостављен, тако да је реч при изговору и даље разумљива: *kep* < *kept*, *tol* < *told*, *foun* < *found*.

Пермутација слова *P* као у *_uried_e* < *printout*, *persner* < *prisoner*.

Изостављење ненаглашеног слога као у речима: *guvner* < *governor*, *dispear* < *disappear*, *delkit* < *delicate*.

Замена једног консонанта другим: *TH* /ð/ или /θ/ постају *Φ* и *В* у писању и изговору: *breave* < *breathe*, *filf* < *filth*, *earf* < *earth*.

Дифтонзи су очекивано упрошћени па *Y* мења /aɪ/ *shyn* < *shine*, *wyld* < *wild*, *hy* < *high*; /əʊ/ које је у писању представљено низом *o_e* постаје *oa*, као у *boan* < *bone*, *joak* < *joke*.

Група консонаната *IGH* бива замењена са *i_e* као у *lite* < *light*, *nite* < *night*, *tite* < *tight*.

Ерозија фонетског садржаја на почетку речи: 'whats in us lorn and loan and oansome' < *forlorn, alone and loansome*; *Puter Leat* < *Computer Elite*.

Бројни су примери сложеница које су раздвојене, у којима везане морфеме стоје као слободне. Где је то могуће, бројеви замењују везане или слободне морфеме: *his self* < *himself*, *no 1* < *_uried*, *every thing* < *everything*, *no body* < *nobody*, *a bout* < *about*, *a head* < *ahead*, *a live* < *alive*, *a sleep* < *asleep*, *a round* < *around*.

На морфолошком плану у Ридлијевом језику се користе суфикси и префикси стандардног енглеског, са истим значењима (осим што је су-

4 Наведени примери су делом преузети из Мален (2000), који се у свом раду посвећеном исцрпној анализи језика Ридлија Вокера понајвише бави фонетиком и ортографијом, што је његов највећи допринос овој теми.

перлатив, рецимо, без крајњег *III*, *bes* уместо *best*). Глаголска група у перфекту је претрпела највеће измене, па су неки јаки глаголи постали слаби (*know – knowit*). Већина измена се односи на морфему за прошло време *-ed* која се у стандардном енглеском фонетски реализује као /-t, -d/ и /-id/, док се у Ридли-говору, у складу са фонетским правописом и у зависности од основе, користи углавном *-t* или *-it* (*burrit < _uried, carrit < carried, wisht < wished, callt < called, movit < moved, callit/callt < called, screachit < _uried_ed, ternt < turned, shiffit < shifted, kilt < killed, paintit < painted*). Фонетске редукције модалних глагола које су већ познате у супстандардним варијантама енглеског се у Ридли-говору још више упрошћавају (*it musve ben < it must have been, wudve ben < would have been, Iwl < I will, you myt say < you might say, cud < could*).

Одступања од стандарда на синтаксичком плану су минимална. Реченице почињу великим словом, завршавају се тачком, без икакве интерпункције између, што одговара Ридлијевом знању језика, односно нивоу писмености. Одсуство интерпункције у комбинацији са другим средствима остварује ефекат разговорног стила. Највеће одступање од стандардне реченице се огледа у предикату, и то у неколико варијација. У реченицама које садрже глагол, помоћни глаголи су често изузети, а финитни глаголски облици су у измењеном руху, фонетски или морфолошки као што се примећује у примерима (2) и (3). Један тип реченица чине оне у којима се уместо финитног јавља нефинитни глаголски облик (пример (4)), а посебну групу оне где глагола уопште нема (пример (5)). Са друге стране, поред примера „осиромашених” реченица, роман карактеришу и сложене реченице са неколико клауза које нису повезане везницима, што отежава већ успорен темпо читања, као у примеру (1). Да бисмо олакшали разумевање, испод примера дајемо и тумачење на стандардном енглеском.

- (1) I dint have no reason for going there I dint want no bother with Ram hevvys from the out poast crowdless like I wer nor I wernt even the qwipt man for roading let a loan fighting. (74) [I had no reason for going there, I didn't want any trouble with Ram heavies from the outpost, because I was alone and I wasn't equipped for travelling let alone fighting.]
- (2) I thot if them dogs ben going to eat me theywd parblyve done it all ready. (74) [I thought that if the dogs were going to eat me, they would've probably done it already.]
- (3) 1st thing come out wer the stink. (76) [The first thing to come out was the stink.]
- (4) The black leader pressing nex to me looking in thru the doar. The other dogs keeping back. (76) [The black leader passed by me and looked through the door. The other dogs kept back.]

Двострука негација као неграматична у енглеском језику је уобичајена у супстандардним говорима, те је карактеристична и за језик ро-

мана. Аутор користи и троструку негацију, као да дупла негација не одступа довољно од стандарда, што илуструје следећи пример:

(6) ...I don't hardly have no parper scab on it yet. (117)

Бојн (2009: 20) је, анализирајући неколико страница романа, дошао до закључка да је око 52% ексцерпираних реченица потпуно граматично, око 26% чине сложене реченице у којима су изостављени везници или неки глаголски облик, а „неразвијене” реченице у којима се уместо финитног јавља нефинитни облик или уопште не садрже глагол заступљене су у око 26% примера. До сличног закључка је дошао и када је лексички план у питању, о чему ће бити речи у наредном делу рада.

Лексика је свакако најпогодније тле за експериментисање и језичке иновације. Сам Хобан у поговору каже да је настојао да у сваку реч „упакује што више значења” (233) и даје нам увид у то како би изгледао глосар са намеравањем значењима. Аутор је, да би постигао убедљивост језика и реалистичност, прибегао процесима дихајронијске лингвистике⁵ којима се описује померање значења речи, које се временом може проширити, сузити, попримити нове конотације, семе итд. Као пример таквог семантичког померања можемо навести лексему *pirntowt*. Стручни термини из области науке су једина заоставштина наикадашњег високотехнолошког времена. Њихова изворна употреба није позната корисницима језика у Ридлијево доба. Речи су се само формом задржале, али су се њихова значења изгубила или су измењена. Ридли израз *pirntowt*, изведено од *printout*, користи у значењу *одлучиџи*, *закључиџи*, што код читалаца само продубљује слику о њиховом непознавању културе и живота који су претходили нуклеарној катастрофи. Заједничко значење у овом примеру је концепт завршетка некаквог рада, у једном случају рада на рачунару које се финализира штампањем готовог документа, а у Ридлијевом свету се односи на резултат мисаоног процеса.

Хобан се служи још и процесом реанализе коју је најједноставније објаснити на примеру. Енглеска реч за кецељу, *apron*, етимолошки је изведена од француске речи *naperon*, у ком облику је била у употреби до 17. века. Са неодређеним чланом испред она је гласила *a naperon* да би процесом реанализе била преиначена у *an apron*. Такви су примери у Ридлију бројни (*a head < ahead*, *a live < alive*, *a nuff < enough*, *inner fearens < interference*, *to gether < together*, *ter morrer < tomorrow*). У многим случајевима можемо говорити о системским одступањима, па на пример, префикс *ex-* у Ридлијевом језику постаје слободна морфема *as* (*as plain < explain*) везано *be-* постаје слободно (*be long < belong*, *be twean < between*), као и *en-/in-* (*in joy < enjoy*, *in stead < instead*).

(7) *Spare the mending and tryl narrer* (119)

Реанализа захвата и сложеније синтагме као у претходном примеру који је нешто тежи за дешифровање јер се глагол *to spare* и именица

⁵ Не би се рекло да је употреба тих процеса намерна и прорачуната, већ интуитивна. Аутор се више ослања на сопствени осећај за језик него на лингвистичке студије.

mending користе у савременом енглеском језику, али их је у овом случају немогуће довести у смислену везу. Писац заправо реанализира научну терминологију као експеримент по принципу покушаја и грешака, односно *experimenting and trial and error*.

Када се у роману говори о (ал)хемији, поново се сусрећемо са деформисаним терминима: *res and due < residue, new clear < nuclear, assits < acids, break and thru the barren year < break through the barrier, catwl twis < catalyst, axel rate < accelerate, sess men < assessment men, some poasyum < symposium*.

Реч којом у роману означавају небо је *gallack seas* која постаје разумљива када је изговоримо наглас и у њој препознамо *galaxy*.

Реанализа често иде руку под руку са народном етимологијом која функционише по принципу погрешног разумевања или непознавања етимологије неког израза, те употребе неке ближе, разумљивије речи облички сличне али значењски сасвим неvezане. Тако се добије реинтерпретирана реч или идиом који говорницима језика имају много више смисла. Одличан пример Хобанове игре речима је:

(8) I bes put the red cord strait...

Иза овог примера стоји идиом *put the record straight* који значи изнети тачну верзију неког догађаја. Иако је идиом облички реформулисан, његово значење је у обе верзије језика исто.

Властите именице кроз духовите игре речима симболично описују ликове. Главни јунак Ридли Вокер (*riddle walk*) именом и презименом постаје неко ко хода, лута и решава загонетна питања постања и сврхе живота. Затим, име *Belnot Phist* из Министарства (*Mincery*) је заправо поигравање са добитником Нобелове награде из области физике (*Nobel physicist*) који ради за министарство, које такође има поспрдни облик који алудира на млевање мяса (глагол *to mince*). Већ је било речи о изасланицима министарства, сакупљачима пореза, *Pry Mincer* и *Wes Mincer*, који тако очигледно упућују на *Prime Minister* (премијер) и *Westminister* (вестминстерска палата која је седиште енглеског парламента). *Goodparley* је један од њих, а име сугерише слаткоречивост и елоквенцију (*good* и француско *parler*), али и новчану добит (*to parlay*).

Ако сумирамо сва необичења, роман не само да се чини непреводивим већ оставља утисак да је и изворним говорницима потпуно неразумљив. Истина је негде у средини, или барем на 30%. Наиме, Бојн (2000: 6) је на мањем узорку утврдио да само 28% употребљених речи на неки начин одступа од норме, док су остале по правописним стандардима, као и да око 82% лексике чине морфолошки једносложне речи и приближно толико мономорфемске речи. Шта нам то онда говори о могућности превода?

Из угла преводиоца

Ридли Вокер није први роман који се слободно поиграва језиком. Орвелова 1984, Барцисова *Паклена џоморанца* и Велшов *Трејнспотинг*, који се сваки на свој начин служе језичким хибридима, преведени су (уз мање или више успеха) на српски језик. Зашто је онда Ридли Вокер остао скрајнут поред таквог „мејнстрим” књижевног успеха? Да ли га је уопште могуће превести и којом методом?

Од превода са језика извора на циљни језик традиционално се очекује да омогући приближно изједначавање површинског значења у два језика, а да се при томе језичка структура оригинала очува у што већој мери, али нипошто на штету језика циља (Баснет 2002: 12).

Када се говори о могућности превода, сусрећемо се са две супротстављене струје. Лингвисти и филозофи са теоријског становишта углавном заступају мишљење да је превод немогућ, а преводиоци кроз праксу доказују супротно. На први табор је утицала и популарност Сапир-Ворфове хипотезе и става да „два језика никада не могу бити толико слична да бисмо могли рећи да представљају исту друштвену стварност. Различита друштва настављају различите светове, а не један исти који само различито етикетирају” (Сапир, цитиран у Баснет 2002: 22). Ако је тачно да језиком не описујемо некакву објективну стварност, већ је обликујемо, Ридлијев свет је, као и језик, деформисан, углавном једносложан, а ипак вишезначан. Ако занемаримо фонетска онеобичења, можда је управо слојевитост концепата тог будућег друштва највећи изазов за читаоца и највећи проблем за преводиоца.

У глосару на крају романа (странице 233–235) Хобан наводи неколико примера речи које у зависности од контекста мењају значење, чије би се објашњење такође морало дати у глосару иза превода (примери (9–11)):

- (9) *Plomercy* понекад значи ‘diplomatiја’ (*diplomacy*), односно преговоре око заједничких интереса, али и ‘молити за милост’ (*plea for mercy*).
- (10) *rwquirt* значи *захтевати*, *тражити*, али према речима аутора, може имати већу тежину у зависности од контекста. Такође преноси и значење ‘helping the qwirys’. Еквивалент овој фрази у данашњем енглеском би био ‘помагати полицији у истрази’.
- (11) *Suching waytion* је хибридни облик именице ‘situation’ и ‘such is the way things are’.

Читалац који стреми само основном разумевању пуно губи од значења које писац жели да пренесе, као у претходним примерима. Лоренс-Пијетрони сматра да, ако Ридлија читамо са намером да свакој речи нађемо један значењски еквивалент у данашњем енглеском, што је несвесни импулс, ако прескачемо нејасне делове и настојимо да „изгладимо неравнине” у тексту, заправо читамо лош превод (2011: 105). Како би онда тек изгледао превод тог лошег превода?

Подразумева се да су одређене књижевне врсте, попут поезије, китњастих прозних дела, прозе која се ослања на игре речима или дијалекат, осуђене на губитак значења у преводу (Њумарк 1988: 194). *Ридли Вокер* је у том случају у самом старту на двоструком губитку. Имајући на уму да је Хобан створио једноставан језик који одговара примитивном друштву, важно би било на српском изнаћи једнако упрошћене и супстандардне структуре. Осим игара речима (по неку је могуће спасити) и употребе дијалекта, у преводу на српски језик фонетски спелинг као превалентно средство онеобичења губи сваки смисао. Ту мислимо првенствено на упрошћене дифтонге, избацавање сугласничких група (нпр. *IGH*), замену вокала (*boan* < *bone*). Са друге стране, за већину претходно наведених примера ортографског и фонетског одступања је могуће наћи алтернативу, ако не еквивалент.

Глаголи са смањеним бројем консонаната који се доследно јављају у том облику се могу превести елизијом вокала у српском: *ker* – *задржо*, *tol* – *реко*, *foun* – *нашо* итд. Ово уједно може бити и доследно решење за све глаголе у перфекту будући да су и прошли облици у енглеском језику језику нестандардни (*burrit* < *_uried*, *carrit* < *carried*). У преводу се сусрећемо са питањем рода који се у енглеском не читава. Преводаца би морао да одлучи да ли ће у српском наставак *-ла* изједначити са мушким родом или ће га заменити неким сличним.

Пошто пермутација сугласника Р није континуирана, у српском се ова измена може применити у неким другим лексемама где је то згодно, али се понегде може и превести аналогно оригиналу: *pirntowt* – *испиришати*, *persner* – *запировеник* и сл.

Изостављање ненаглашеног слога у енглеском у неким случајевима, где значење лексеме није доведено у питање, може бити пренето изостављањем слога у српском језику (*givner* – *живнер*). До проблема долази у примерима попут *delkit* < *delicate* који има више преводних еквивалената међу којима и *нежан/нежна*. У двосложном придеву немамо могућност даљег упрошћавања, једино неке врсте замене консонанта или елизије вокала. Вишесложни еквивалент *деликатшан* би по истом обрасцу постао *делкашан*, или чак *деликшан*.

Елизије на почетку речи су могуће под истим условима као у енглеском, да могућност разумевања не буде сасвим нарушена. Од примера наведених раније у раду *Puter Leat* се са лакоћом транспонује у *Пјушер Лиша*, али изазов представљају примери попут ‘whats in us lorn and loan and oansome’ (*forlorn, alone and loansome*), које је у енглеском читалац лако „дешифрује” јер су у питању синоними од којих сваки асоцира на наредни. Носилац значења у преводу је придев *сам* код кога нема простора за редукцију. Уз евентуално проширење, измене би захватиле и изведене придеве па би превод могао да гласи *осамољено, само и усамољено*.

Примере упрошћених дифтонга (када У мења /aɪ/ у *shyn*) понегде је могуће пренети. У домаћем сленгу младих који у писаној форми теже изразу који је необичан, ефектан и сажет (Палибрк и Тошић 2011), на-

илазимо на *туса* (мајица), где *У* мења низ *АЈИ*, што се у преводу може применити као систематско одступање и за низ *ИЈА*, као у *shyn* < *shine* – *syati* < *сијаџи*.

Раздвајање сложеница је свакако могуће у српском, али је неопходно установити шему и бити јој доследан, као што то Хобан чини: *no body* – *ни ко*, *every thing* – *сва шџа* итд. Наглашено шва (/ə/) које је у роману реинтерпретирано као члан, наравно, није могуће издвојити у српском, али је могуће издвојити почетак речи да самостално стоји као предлог: *a nuff* < *enough* — *го сџа*, *to gether* < *together* – *за једно*, *be long* – *џри њагаџи*, *be tween* < *between* – *из међу*, *in joy* < *enjoy* – *у живаџи*, *in stead* < *instead* – *у месџо* и сл. То се односи и на научну терминологију, у којој је теже очувати модел у енглеском језику. Да ли би преводи *рез* и *гум* за *res* and *due*, *барене јеје* за *barren year* (*barrier*), *каџа* ли *заџвор* за *catwl twis* били довољно добри и разумљиви домаћој публици?

Синтакса и неологизми су убедљиво највећи изазов за преводиоца. Теорија превођења увек подразумева Језик1 и Језик2, извор и циљ, и не нуди никакве смернице шта радити ако се у оквиру једног језика сретнемо са *Ј3*. Управо због тога су синтаксичке конструкције највећи изазов за преводиоца јер захтевају осмишљавање језичког скелета који би се доследно користио у преводу. Упрошћени енглески се мора пренети упрошћеним српским језиком, са мање падежа и конгруенције, укратко – неграматично се мора пренети неграматичним језиком који поред свега наведеног тежи колоквијалном и супстандарном говору. Дакле, у пракси то подразумева не два, већ четири језика: превод са *Ј4* на *Ј3*, као што је дато у примеру (1), потом следи превод пропозиционог значења са стандарног енглеског *Ј3* на *Ј2*, односно српски, који опет треба модификовати и формулисати као *Ј1* по узору на *Ј4*.

- (12) I dint have no reason for going there I dint want no bother with Ram hevvys from the out poast crowdless like I wer nor I wernt even the qwipt man for roading let a loan fighting. (J4) [I had no reason for going there, I didn't want any trouble with Ram heavies from the outpost, because I was alone and I wasn't equipped for travelling let alone fighting. (J3)] Нисам имао разлог да тамо одем, нисам желео сукоб са снагаторима из Рама који су били на стражи, био сам сам и нисам био опремљен ни за пут, а камоли за борбу. (J2) Нисам имо разлог да одем тамо нисам тео проблем са снагаторима из Рам страже безљудан сам био ни опремљен за пут а камо ли борбу. (J1)

Неологизми и игре речима, са друге стране, отежавају читање и превод. Њумарк сматра да би у књижевном тексту требало очувати неологизме. Ако су изведени од познатих лексема, ваљало би у преводу употребити исте или приближне морфеме или у случају да новостворена реч циља на звучни ефекат, употребити фонеме са аналогним ефектом. Наводећи Џојсово *Финеџаново бдење* као пример, Њумарк пише да се такав језик мора рекреирати, систематично и креативно, на такав начин да се очува природност, било морфолошка или фонетска (Њумарк 1988:

143). У сложенијим синтагмама као у примеру (7) *Spare the mending and tryl narrer*, по Њумарковом рецепту, придржавајући се Хобанових измена у енглеском, у преводу можемо добити ‘сперимед’ и ‘покушаји грашка’ са циљем да се постигне исти ефекат апсурдног значења. Преводац је, дакле, препуштен себи и од његове инвентивности и инспирације ће зависити и квалитет превода.

Игре речима су још један сегмент превода који се у преводу, нажалост, обично изгуби. О преводу шала, кованица и игара речима, Лендерс (2001: 109) каже да је метајезик језик који говори о себи, аспект који преводиоца највише фрустрира али и охрабрује. Имена *Pry Mincer* и *Wes Mincer* је могуће очувати калкирањем као *Пре Мистер* и *Вес Мистер* који долазе из Мистарства (*Mincery*). Алузије на премијерску позицију и Весмистер су очуване, уз додатне асоцијације на енглеско говорно подручје (*mister*). Са друге стране, име јунака романа би, вероватно заједно са мноштвом других примера, било објашњено у фусноти за коју Лендерс (2001: 93) каже да уништава миметички ефекат, односно покушај писца да створи илузију коју читалац проживљава или је сведок описаних догађаја. Фусноте разбијају ток, ометају континуитет читања јер одвлаче око са текста и тиме ремете жељу да тексту верујемо.

Закључна разматрања

На први поглед и на прво читање роман Расела Хобана делује неразумљиво и изворним говорницима енглеског језика, па како онда превести нешто толико опскурно? Са становишта теорије превођења, најподеснијим се чини комбинација семантичке и комуникативне методе. Обе су верне оригиналу, али се разликују по томе што је прва доследнија оригиналу, пишчевом језику и мисли, а друга је доследна оригиналу, али ипак слободнија, фокусира се на поруку текста, а не на значење, окренута је широј публици па стога производи текст који је једноставнији, природнији и који се, стога, лакше чита (Њумарк 1991: 11–12). Примена само комуникативне методе, иако примамљиво звучи, би у крајњем резултату дала роман чија се радња одвија у постапокалиптичној Србији, а не Енглеској. Теорија се, наравно, односи на половину романа која је, према већ изнетој статистици, у складу са синтаксичким стандардима савременог енглеског, као и на око 70% лексице која је правописно и семантички неизмењена (Бојн 2009). Одговор на питање у којој мери би та чињеница олакшала превод на српски бисмо могли да добијемо од преводиоца, смелог и стрпљивог, који би се одважио да преведе *Ридлија Вокера*.

Постизање лингвистичке, културолошке и експресивне еквиваленције у преводу је озбиљан изазов, али као што Њумарк каже „непреводиво, неприхватљиво и девијантно је луксуз који један преводац себи не може да приушти” (1988: 209).

Језик је, неоспорно, важан чинилац романа и доприноси његовој укупној вредности. Он успева да нас убеди у страшну причу о тешком времену после нуклеарне катастрофе, отвара нам врата другачијег, про-

шло-будућег света и зато је важно разумети га, јер на тај начин допиремо до суштине Ридлијевог приче. Сам Хобан каже да је језик „попут археолошког налазишта пуног остатака мртвих и живих прошлости, изгубљених и закопаних цивилизација и технологија. Језик којим говоримо је палимпсест напора и историје читавог човечанства” (интервју у Хафенден 1985: 138). Управо ове речи проживљавамо док читамо његов роман. У доба невероватних технолошких и научних открића заборавамо колико мало знамо о сопственом пореклу и врло је тешко да се не запитамо да ли смо ми будућност Ридлијевог друштва које је поново, изнова, открило барут.

Литература:

- Hoban, Russell (2002) *Riddley Walker*, expanded edition. London: Bloomsbury.
- Basnet 2002: S. Bassnett, *Translation Studies* (3rd edition), London and New York: Routledge.
- Bojn 2009: M. Boyne, Sentenced to Destruction: a Stylistic Analysis of the Syntax of Two Post-apocalyptic Novels, u: Gibson, Green, King and Lucas (eds.), *Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 5.1 Crossing the Divides*, pp. 1–20.
- Lenders 2001: C. Landers, *Literary Translation: a Practical Guide*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD.
- Loresn Pjetroni 2011: A. Lawrence Pietroni, Learning to read Riddley, *The Reader (journal of The Reader Organisation)*, No. 44, Winter, pp. 100–105.
- Malen 2000: R. D. Mullen, Dialect, Grapholect, and Story: Russell Hoban's Riddley Walker as Science Fiction, *Science Fiction Studies*, 27, pp. 391–417.
- Hafenden 1985: J. Haffenden, *Novelists in Interview*, New York: Routledge.
- Njumark 1988: P. Newmark, *A textbook of Translation*, New York, London, Tokyo, Toronto: Prentice Hall.
- Njumark 1991: P. Newmark, *About translation*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD.
- Palibrk, Tošić 2011: I. Palibrk, T. Tošić, Text Messages in Serbian: Focusing on Lexicon, *Caiet de semiotica*, no. 22, Timisoara: Editura Universitatii de Vest, 117–134.

Интернет извори:

- Etimološki rečnik engleskog jezika: <http://www.etymonline.com/index.php?term=apron>
- Glosar pojmov iz romana *Ridli Voker*: <http://www.errorbar.net/rw/>

Tiana T. Tošić Lojanica

**IS RUSSELL HOBAN'S *RIDDLEY WALKER* (UN)
TRANSLATABLE?**

Summary

In his novel *Riddley Walker* Hoban creates a unique language, a deteriorated version of English reflecting the state of the future post-apocalyptic society. Riddley-speech is characterized by non-standard syntax, phonetic spelling, shifted morphology, neologisms and folk etymology. Despite its literary success and popularity, this novel still has not been translated to Serbian. The first part of the paper deals with the peculiarities and difficulties of the future language, then we go on to propose possible solutions and translational equivalents in Serbian. Relying on the fact that about 70% of lexis and 50% of syntax are standard, we conclude that the translation is possible, but achieving cultural, linguistic and expressive equivalence poses a serious challenge for a translator who would dare to embark on that journey.

Keywords: Russell Hoban, Riddley Walker, translation, (un)translatable, translation equivalents

Примљен 14. септембра 2016. године

Прихваћен 2. априла 2017. године

Жељко С. Донић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за иберијске студије

ПРЕВОД И РЕЦЕПЦИЈА СТАРЕ ШПАНСКЕ РОМАНСЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ СРЕДИНИ

Стара шпанска романса један је од најважнијих феномена усмене хиспанске књижевности и уједно метричка константа хиспанске поезије. Рецепција овог песничког облика у нашој литератури условљена је пре свега културном и просторном удаљеношћу Србије и хиспанског света. Најранији трагови интересовања за шпанску романсу на нашим просторима јављају се међу члановима илирског покрета, под утицајем немачких романтичара, нарочито Грима и Хердера, док на прве старе шпанске романсе у српској културној средини наилазимо 1862. и 1863. године, у књижевном часопису *Даница*, у преводу књижевника и политичара Јована Суботића. Иако је појам *романса* присутан у нашој науци о књижевности XX века, рецепција и упознавање српске културне средине са старим шпанским романсером били су ограничени недостатком превода значајнијег корпуса ових песама. Објављивањем збирке *Старе шпанске романсе* (2011) која обухвата четрдесет пет репрезентативних композиција, створени су услови за померање видокруга очекивања домаће читалачке публике. Циљ рада је да се обим и домети рецепције старе шпанске романсе на српском културном подручју истраже како међу широм читалачком публиком, тако и у релевантним стручним и критичким оквирима.

Кључне речи: стара шпанска романса, рецепција, превод, препев, српска културна средина.

У проучавању рецепције старе шпанске романсе на српском говорном подручју полазимо од идеје да је превод већ сам по себи чињеница која сведочи о рецепцији неког страног дела у националној средини. Постојање превода доказ је интересовања а „већ сам избор дела за превод, па онда процес преводња и најзад публиковање превода – дакле, и пре него што превод неког дела доспе у руке страног читаоца, носе извесна обележја рецепције, иако је, наравно, реч о појединачној или у крајњем случају ограниченој појави” (Bunjak 1998: 20).

Хиспанске књижевности имају на нашим просторима каснију рецепцију него књижевност оних европских култура са којима је Србија развијала дуготрајније политичке, економске, друштвене и културне међуодносе (Dickov 2013: 407). У време успостављања првих значајнијих

¹ donzellco@yahoo.com

шпанско-српских књижевних веза, за које узимамо другу половину XIX века када се појављује интензивније интересовање за преводјење Сервантесовог *Дон Кихота*, писци и дела других „великих“ европских култура (француске, енглеске, немачке, руске) већ су увелико почели формирати и ширити видокруг очекивања наших читалаца, те бити саставни део њиховог књижевног искуства. Ретко се ко са наших простора – изузимајући Јевреје Сефарде – пре тог периода, попут Саве Текелије (1761–1842) занимао за шпанску књижевност и могао је читати у оригиналу (Stojanović 2005: 148). Ни први преводилац Сервантесовог ремек-дела, Ђорђе Поповић Даничар, вероватно није, „с обзиром на просторну и културну удаљеност иберијског и балканског простора и незнатну традиционалну распрострањеност шпанских тема међу Србима“, имао продубљених знања из ове области (Stojanović 2005: 148).

Када је реч о поезији, чини се да су просторна и језичка баријера према Шпанији и њеној култури имале још и већи утицај на спорије и слабије превазилажење видокруга очекивања српске читалачке публике. Рецепција старог шпанског романсера, феномена хиспанске књижевности који би се по значају и обиму у српској књижевности могао упоредити можда једино са десетерачким песмама, у нашој је средини била такође ограничена скромним интензитетом српско-шпанских културних и литерарних веза.

У својој *Историји шпанске књижевности* (*Historia de la literatura española*) Х. Л. Алборг (1971: 399) романсе дефинише као: „композиције епског или епско-лирског карактера, обично краће, изворно намењене певању уз звук каквог инструмента или рецитовању уз његову пратњу. У најједноставнијем облику романсе су сачињене од неограниченог броја осмераца, где се парни стихови асонантски римују, док су непарни слободни, а најчешће се у целој композицији јавља само једна иста асонанса”². Романса представља својеврсну песничку и метричку константу у шпанској књижевности, као и један од најраспрострањенијих песничких облика хиспанске поезије. Њено порекло није до краја утврђено. Крајем XIX века појављују се теорије о настанку романсе сегментацијом из епског пева, а романса се посматра као аутохтони шпански израз традиције европске баладе. По овој су теорији карактеристични стих осмерац, асонанса у парним стиховима и астрофичност романсе потекли од дужих, анизосилабичних стихова јуначког пева који су се, под утицајем другачијег начина извођења, поделили на полустихове. Нарочито је Рамон Менендес Пидал, који је у потоњим временима имао знатан број следбеника, подробно и детаљно образложио ову претпоставку.³ Ро-

2 “... unas composiciones de carácter épico o épico-lírico, en general breves, compuestas originariamente para ser cantadas al son de un instrumento o recitadas con acompañamiento de este. En su forma más simple están formados los romances por un número indefinido de versos octosílabos, rimados en asonante los pares mientras quedan libres los impares, siendo por lo común una sola la asonancia de toda la composición.”

3 Критиком некохерентности Менендес Пидалових неотрадиционалистичких поставки, посебно односом импровизације и памћења у процесу усменог преношења

манса се, због својих особина, нарочито епско-лирског карактера међу хиспанистима често дефинише као засебан песнички род. Посредством песмарица (*cancioneros*) романса је у XV и XVI веку из усмене прешла у уметничку поезију где је стекла велику популарност, а термин „нови романсеро” (*Romancero nuevo*) уведен је како би се направила дистинкција у односу на усмени, народни романсеро, односно старе романсе (*Romancero viejo*).

Интересовање за старе шпанске романсе у Европи буди се седам-десетих година XVIII века, готово у исто време као и за наше народне песме, нарочито по објављивању збирки *Ossian* и *las Reliques of Ancient English Poetry* Томаса Персија (Thomas Percy) у којима наилазимо на прве преводе старих шпанских романси. ХердEROVA антологија *Volkslieder* из 1778–1779, у којој се први пут међу морлачким песмама у преводу с италијанског појављује и „Хасанагиница”, доноси низ шпанских романси из циклуса о Рату за Гранаду. Јакоб Грим ће такође допринети популаризацији обе усмене традиције, шпанске и српске, у немачкој науци и култури. Приказ прве збирке српске народне поезије штампане у Бечу Грим је објавио 1815. године, када и свој избор старих шпанских романси *Silva de romances viejos*. Касније ће поводом тротомног лајпцишког издања српских народних песама писати о сличностима шпанске и српскохрватске поезије, настале на поднебљу на којем се сусрећу Исток и Запад (Nikolić 2007: 572). Богате и неистражене ризнице усмене традиције периферних крајева Европе, Пиринејског и Балканског полуострва под снажним утицајем ислама, представљале су плодно поље за филолошке анализе почетком XIX века. Хиспанским и јужнословенским песмама бавио се и Гете, што је умногоме повећало њихову видљивост и подстакло немали број препева широм Европе.

Романса на српскохрватском љоворном погручју

Романса је један је од првих шпанских песничких облика који се појављују у нашој културној средини. Две чувене антологије, ХердEROVA *Volkslieder* (1778/79) и Гримова *Silva de romances viejos* (1815), подстакле су средином XIX века на јужнословенским просторима интересовање за ову форму и прве преводе шпанских романси из пера хрватског песника словеначког порекла, Илирца Станка Врза (1810–1851), који је, настојећи да уједини традиције европске народне и уметничке баладе, усвојио и извесне ХердEROVE и ГримоVE песничке постулате, те погледе на усмено стваралаштво.

У Врзовој збирци *Glasi iz dubrave žeravinske* (1841/2) видљиви су како интеркултурни одјеци ХердEROVE поетике, тако и специфично хердEROVски критеријуми при избору песама за антологију. Врзу је као изворник за превод четири романсе – „El prisionero”, „Bovalías el

хиспанског романсера и јужнословенске епске поезије, у нашој се науци исцрпно бавила мр Јасмина Николић.

pagano”, „Conde Arnaldos”, и „Yo me levantara mi madre...” – од којих ће две уврстити у збирку *Glasi...*, а друге две у збирку *Gusle i tambura*, вероватно послужила Гримова антологија (Delić 2008: 48). У својој студији *Španjolske romance iz knjige Volkslieder (1778./1779.) Johanna Gottfrieda Herdera, iz zbirke Silva de Romances Viejos Jakoba Grimma (1815.) i njihovi međukulturni odjeci u Hrvatskoj* Симона Делић (2008: 48) износи претпоставку да управо интертекстуалном реферирању на Грима који је, бавећи се књижевношћу Јужних Словена, међу првима препознао сличности шпанског и јужнословенског усменог песништва, дугујемо утемељење једног типа етнографског дискурса који ће заживети у Хрватској у XIX веку, а наставиће да живи све до данас, заснивајући се, пре свега, на препознавању типолошких и културолошких сродности хрватског и шпанског песништва.⁴

Осврћући се на сличности и разлике неких Вразових и Хердерових преводилачких решења, попут Вразовог поступка употребе фолклорне матрице и Хердеровог „понародњавања” шпанске романсе, Делић (2008: 56–57) долази до закључка да Враз – за разлику од Хердера, који у свом „културолошком преводу” ређе посеже за употребом егзотизама и културних посуђеница – не зазира од „културног трансплантирања”. Док Хердер асонантску риму шпанске романсе одбацује као непримерену природи немачког језика, додајући и опкорачења, Враз се, с друге стране, стриктно држи ритма силабичке версификације, осмерца и асонансе, коју сматра изузетно погодном за препев на словенске језике. Обојица уводе паралелне конструкције и покушавају да имитирају формуларност шпанске народне поезије. Иако у свом преводу по правилу никад не интервенише на тексту нити испушта стихове, тамо где се у изворнику спомињу топоними и локализми, Хердер их најрадије изоставља, за разлику од Вразових вешто препеваних прозопографија. Симона Делић (2008: 52) мишљења је да су и Вразови и Хердерови преводи можда најближи тзв. комуникацијском преводу, у коме је свака подударност између изворног и преведеног текста подређена циљу или сврси превода. Тај циљ може се препознати у рестаурацији тона народног песништва за учену публику, дотад навикнуту на другачију врсту поезије.

На прве пак преводе старих шпанских романси у српској средини наилазимо 1862. и 1863. године у књижевном часопису *Даница*. Четири романсе из циклуса о Сиду, насловљене у препеву „Сидови сватови”, „Заклетва”, „Сидова тестаментa”, и „Мртав Сид”⁵, превео је књижевник

4 Симона Делић (2008: 48) указује на наслов Вразове збирке који корелира како са насловом Хердерове антологије *Stimmen der Völker in Liedern*, („Stimmen” – „Glasi”) коју је постхумно 1807. објавио Јохан Фон Милер (Johann von Müller), тако и са Гримовим насловом *Silva de romances viejos* („Silva” – „dubrava”). Делић закључује да је Хердеров песнички опус својим утицајем на касније нараштаје песника и научника иницирао традицију употребе термина књижевне а затим и усменокњижевне романсе, популарних у хрватској књижевности XIX века.

5 Захваљујемо проф. др Јасни Стојановић на сазнању о Суботићевим преводима романси у *Даници*.

и политичар Јован Суботић (1817–1886), један од најплоднијих српских писаца свога доба, те можда најистакнутији културни посленик међу Србима у Аустроугарској. Иако се о Суботићевим преводима романси у *Даници*, односно о инспирацији, критеријумима избора, као и изворнику за тај превод, не може говорити сигурније без подробнијих испитивања архивске грађе са широког простора на коме је током плодног књижевног и научног живота аутор деловао, покушаћемо да на основу познатих чињеница изнесемо неке општије претпоставке, у виду смерница за будућа исцрпнија истраживања ове теме.

Први српски преводилац романси важну је улогу играо и у културном и политичком животу Хрватске, први међу значајнијим српским писцима из Угарске сврстао у присталице Вукове реформе, а био је близак и илирском покрету. Не можемо са сигурношћу рећи да ли су, и у којој мери, преводи романси из збирке Станка Враза утицали на Суботићево занимање за шпанску народну песму, али је извесно да је то интересовање међу илирцима било снажно, нарочито током деценија које су претходиле Суботићевим преводима у *Даници*.

Народну песму Суботић је посматрао као аутентичну националну поезију па је по угледу на њу и сам састављао епске и лирске песме. Упућен у најновије токове у европској књижевности, образован и начитан, Суботић је четрдесетих година XIX века својим критичким написима, пре но поезијом, био један од покретача романтизма у српској књижевности.⁶ Поред поезије писао је историјске новеле, драме и романе, али се никада – што је став већег дела критичара – није уздигао изнад просечности. Суботићева поезија припада првој фази подражавалачког, предбранковског романтизма, када су, по речима Јована Деретића (1987: 67) „српски песници, извежбани у опонашању класичне и немачке поезије, стали исто тако предано и виспрено опонашати народне песме”. Сматрамо да се управо посредством немачких узора, међу којима нарочито Гетеа, Грима и Хердера, и њиховог интересовања за шпанску и српску традицију, Суботић упознао са старом шпанском романсом, те да одатле може потицати његова жеља да ту песму приближи домаћој публици.

Имајући у виду, с друге стране, стање у српској култури средином XIX века, најпре околност да су интегрални преводи класика и савремених аутора релативно ретки, преводи у књижевним часописима одиграли су значајну улогу у настојањима културне елите да националну књижевност укључи у европске токове, упознајући је како са савременим књижевним појавама, тако и са усменом традицијом других народа.⁷ Као један од наших првих књижевних критичара и најбољих познавалаца књижевних прилика Суботић је добро разумео важност превођења, посебно адекватности избора текстова за читалачку публику која је, оскудевајући у узорима, тек изграђивала књижевни укус. На ову тему

6 (в. Deretić 1987: 50–67; Rakitić 2011: 5–30).

7 Суботић је уређивао *Лешоис Матице српске* (1850–1853) и објављивао текстове у бројним другим часописима.

Суботић пише (1841: 130–131) „[и]заберемо ли ствари, које наши чита-тељи не разуму или које њи ни мало не интересирају, погрешили смо на циљ нашег радења, израдимо ли баш и оне ствари које се народа тичу и које би он разумети могао, зло и како што не би требало, згрешили смо против наше предузете цељи”.

Разумљив је стога Суботићев избор да српској читалачкој публици представи управо четири песме из циклуса о највећем шпанском средњовековном јунаку. Првак реконкисте, Родриго Руј Дијас од Вивара, *Cid Campeador* – „Сид Мегдација” прослављени хришћански борац, морао је српској публици средине XIX века, стасалој на богатој домаћој епици, утемељеној, слично шпанској, на традицијама вишевековне борбе против муслимана, бити и занимљив и близак. Суботић, по свој прилици, није романсе преводио из Гримове или из Хердерових антологија.⁸ У две горепоменуте збирке (*Silva de romances viejos*, *Volkslieder*) те романсе се не појављују, док је из поређења Суботићеве романсе „Сидова заклетва” са текстом у Хердеровом *Cidgy* (*Der Cid*, 1805), евидентно да та збирка не може бити предлог за српски превод, будући да је код Хердера реч о преради, слободнијој и даљој од изворних шпанских варијанти него Суботићев препев⁹:

„У Агеди, славној цркви,
У Бургосу, славном граду,
Скупила се сва господа,
Да с’ прџд њима краљ закуне,
Да он за смрт незна брата.
Дон Родриго заклиње га,
Држи прџд њим гвозден ланац,
Скида лук му са рамена,
Крст дигнуо у вис частни,
И то свето еванђеље /.../”¹⁰ (Anonim. 1863a: 289).

Поред могућег утицаја немачких романтичара и илираца на Суботићева интересовања за стару шпанску романсу, још и важнијим сма-трамо „хиспанистички” утицај који је на њега могао извршити Ђорђе Поповић Даничар, књижевник, публициста, преводилац, дугогодишњи уредник *Данице* (1860–1871), и једна од најпроминентнијих личности српског романтизма. Данас најпознатији по првом српском преводу Сервантесовог *Дон Кихота* (1895/6), Поповић је међу савременицима ва-жио за ауторитет у књижевним питањима, као и за вредног покретача,

8 Претпоставку о овој могућности изнели смо у раду *Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српском (српскохрватском) говорном подручју* (в. Донић 2015: 153).

9 Далеко ближи једној од најпознатијих варијаната (из *Cancionero de 1550*, стр. 221). Cfr. Menéndez Pidal, R, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 89–106.

10 Vorm Altare der Gadea / Knieend, seine Hand gelege / Auf das Evangelium / Und ein Eisenschloß und eine / Leimrut, so, das Haupt entblößt, / So erwartet Don Alfonso / Seinen Eidschwur von dem Cid. / Fürchterlich war dieser Eidschwur; / Schrecklich war’s, ihn anzuhören, / Grausenvoll dem, der ihn tat: /.../ Johann Gottfried Herder: *Der Cid* – Kapitel 39, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-cid-2012/39> 02.03.2017.

уредника и сарадника бројних листова у којима је окупљао књижевнике и културне посленике различитих профила (Stojanović 2005: 147–148). Према речима Јасне Стојановић (2005: 148), која се исцрпно бавила рецепцијом Сервантесовог дела на нашим просторима, Поповић је данас „највише цењен по увођењу страних литература у српску духовну културу, како подстицањем те делатности у свом окружењу, тако и личним примером”. Као уредник и преводилац својој публици нудио је шаренолик избор преведених текстова, „избор најбољих романа и приповедака руских, пољских, чешких, немачких, француских, мађарских” и „шпањолских” (*apud* Stojanović 2005: 149).

Поповић, коме је вишедеценијско посвећење бављење *Дон Кихотом* донело „међу сународницима глас јединог стручњака не само за Сервантеса, него за шпанске теме уопште” (Stojanović 2005: 149), био је уредник *Данице* у време објављивања Суботићевих превода романи 1862. и 1863. године. Занимљиво је да се управо 1862. године (од 10. јуна до 20. августа) развијала жуптра полемика између уредништва *Данице*, највероватније из пера самог Поповића, и анонимног преводиоца „Дон Кијота Манаганина” [*sic*], скраћеног и адаптираног Сервантесовог романа, објављеног 1862. године у подлистку *Трговачких новина* (Stojanović 2005: 149). Сматрамо да су и ова расправа, и уопште Даничарево деловање, нарочито у интелектуалним круговима који су гравитирали око *Данице*, сасвим извесно доприносили буђењу интересовања за шпанске теме, те отуд могли бити подстицај и за прве преводе старих шпанских романи на српски језик.

Иако без прилежнијих анализа и компаративних текстуалних истраживања не можемо сигурније говорити о предлошку, да ли је реч о шпанском изворнику или о преводу са неког другог језика, по избору форме за превод, међутим, знамо да је Суботић познавао дужину стиха романсе. Употребљено је најближи српски стих, симетрични трохејски осмерац, преведећи песме о Сиду свечаним епским тоном у духу српске народне поезије. У препеву је изостала (асонантска) рима, некарактеристична за нашу усмену традицију, а појавила се нека изражајна средства типична за домаћу епику, у покушају да се шпанска „јуначка” тема приближи српском романтичарском читаоцу.

Шпанска романса је такође један од најстаријих термина из шпанске књижевности који је, у различитим облицима, ушао у широку употребу у српскохрватском језику. Природну спону између традиционалног шпанског романсера и српскохрватског културног подручја представљали су Јевреји Сефарди који су се након прогона из Шпаније 1492. године настанили широм Османског царства, формирајући значајније колоније у Северној Африци, Малој Азији и на Балкану. На нашим просторима сакупљен је значајан материјал који документује сефардско музичко и песничко наслеђе, нарочито у Босни и Херцеговини, а Сефарди су такође били и важни посредници у успостављању првих значајнијих веза између српске (југословенске) и шпанске културе и науке. Јеврејин

Калми Барух (1896–1945), један од првих школованих југословенских хиспаниста, аутор је првог написа о шпанском романсеру на нашим просторима. Његов чланак „Шпанске романсе босанских Јевреја”¹¹ из 1933. језгровито одговара на питања у којој је мери и ком облику у Босни сачувана романса донета из Шпаније, колико је наслеђено књижевно благо сефардска заједница обогатила новим елементима, те шта од онога што се међу Сефардима назива романсом заиста има везе с традицијама старог шпанског романсера (Барух 1972: 301). Иако на основу скромног корпуса, Барухово проучавање романсе на нашим просторима ослања се на теоријске поставке и истраживања највећег стручњака за романсеро оног времена, Рамона Менендес Пидала, на темељу чијих испитивања варијанти анализира песме „Don Vergile”, „La Sirena”, „Arboleda”, „Andarlete”, „La Silvana”, „El chuflete” и др.

У читавом низу разнородних југословенских публикација, приручника, уџбеника, научних расправа, историја књижевности и прегледа теоријских појмова током XX века романса се с једне стране разматра као појам заједнички многим европским књижевностима, док се са друге о њему говори као специфично хиспанском књижевном феномену. У студији „О превођењу шпанске именице *el romance* на српскохрватски језик” (МСЦ, 1980) Љиљане Павловић Самуровић, проналазимо сажет преглед домаће стручне и научне литературе која се до тог тренутка бавила романсом. Ауторка полази од поменутог рада Калмија Баруха, наводећи затим дефиниције свих релевантнијих југословенских теоретичара и књижевних историчара. Заједничко већини анализираних дефиниција, у којима се термин *el romance* преводи као „романса” или „романца” јесте потцртавање њеног шпанског порекла и сродности са баладом у другим европским традицијама. Међутим, како примећује Павловић Самуровић (1980: 198–199), наведени примери из домаће стручне и научне литературе показују да ни у једној дефиницији романсе није присутан податак о њеном метричком облику, који се у шпанској критичкој литератури јавља као једна од најважнијих компоненти, те да се већина ограничава на набрајање тематских и стилских особина те врсте песме.¹²

Након мало познатог превода Суботићевих ромansi у *Даници* протекло је у српској културној средини читаво једно столеће без икаквог интересовања за превођење овог популарног хиспанског песничког об-

11 Када је реч о романсама, треба поменути значајну збирку Самуела М. Елазара *El Romancero judeo- español (Romances y otras poesías)*, / *Jevrejsko-španjolski romancero (Romance i druge pjesme)*, која је објављена у Сарајеву 1987. године у две књиге, на јеврејско-шпанском и у преводу.

12 Љиљана Павловић Самуровић дефиницију романсе анализира у књигама *Теорија и књижевности за средње школе* Драгише Живковића, *Теорија књижевности са примерима* Радмила Димитријевића, *Теорија књижевности* Миливоја Солара, *Књижевни лексикон* Твртка Чубелића, *Мала Просветина Енциклопедија*, *Речник српскохрватскога књижевног језика*, *Шпанска књижевност* Цералда Бренана, *Povijest svjetske književnosti I* Николе Милићевића, те у радовима „Појам књижевних термина” Светозара Петровића, „О компаративном проучавању народне поезије” Ивана Сламнига и „Нека сувремена мишљења о балади” Маје Бошковић-Стули.

лика. Тек је у своју антологију *Шпанска лирика: два златна века* (1963) Владета Кошутећ укључио и десет старих романа, трудећи се да, како у предговору, тако и у напоменама, да о њима све важније информације, те да их у потпуности супротстави „једноликим” и „дотрајалим” средњовековним јуначким спевовима (*cantares de gesta*) из којих су настале. Према по струци није био хиспаниста, универзитетски професор Владета Р. Кошутећ важио је шездесетих и седамдесетих година XX века за једног од најбољих српских и југословенских познавалаца шпанске књижевности. Поред поменутог антологије која је делимично надоместила недостатак превода како старије тако и савремене шпанске поезије, Кошутећ је заслужан и за капитални превод целокупних дела Федерика Гарсија Лорке (1971), а својим написима о шпанској метрици поставио је основе изучавању ове области код нас¹³.

Романсе су по Кошутећевом мишљењу (1963: 11), у поређењу са „стилским сиромаштвом” *Песме о Сиду*, „срећно и срећено неимарство осећања” те попут наших највреднијих народних песама „Хасанагиница”, „Смрт Мајке Југовића” „Предраг и Ненад”, представљају „епске задужбине које је узалудно надограђивати”. У предговору антологији Кошутећ (1963: 12) представља стилско и тематско богатство ове форме, наглашавајући да су „витештво и љубав у трагичном виду прва и последња реч *Романсера*” гаванског зборника „историје, легенде и маште, свега шпанског – арапске гиздавости, отмености и чулности, јеврејских чаролија и басми, романске углађености и удворништва, кастиљанске опорости и чврстине, карактера и поступака /.../”.

Превођење романсе Кошутећ је засновао на метричкој анализи ове форме, препознајући – премда понегде с произвољним закључцима – све њене важније особине: настанак од шеснаестерца, асонантску риму у парним стиховима, ритамске схеме итд. Он разликује два метричка облика романсе: први трохејски, са асонансом на последњем слогу (*agudo*), који у преводу одговара нашем трохејском метру, са јампском асонансом, једносложном речи (јер у српском језику нема двосложних речи с нагласком на последњем слогу) и други, дактилски, који у српском углавном одговара четворостопном трохеју с женским асонансима (Кошутећ 1963: 256–257).

У складу са изложеном уредничком и преводилачком концепцијом, Кошутећ углавном представља лирски обојене композиције, покушавајући да у еквивалентној форми доследно пренесе њихову метрику. Његов симетрични трохејски осмерац, иако уз ситне пропусте, звучи мелодично, а лексика је брижљиво одабрана и прикладно архаична. Преведена је тек једна епско-лирска романса из циклуса о Сиду („Грофова глава”), две граничарске („Романса о Абенамару”, „Романса о губитку Антекере”), док су остале преобладајуће лирске, новелистике и витешке („Романса о Маварки Мораими”, „Романса о грофу Арналду”, „Роман-

13 В. Р. Кошутећ, *Шпанска метрика и њене могућности у нас* (Кошутећ 1970: 249–264).

са о грофу Олиносу и Белом цвету”, „Романса сужња”, „Романса о ледном врелу”, „Романса о свежој ружи” и „Романса о љубавнику и смрти”).

Преводац Никола Милићевић је у своју *Zlatnu knjigu španjolske poezije* (Загреб, 1972) уврстио осам старих шпанских романси. У кратком уводном напису Милићевић (1972: 51) се осврнуо на особине и значај романсера, за који наглашава да спада како у највеће споменике шпанске књижевности, тако и у најважније светске зборнике народне поезије. Милићевић образлаже различите теорије о настанку романсе, закључујући – у складу са преовлађујућим мишљењем хиспанистике – да је стих романсе у суштини шеснаестерац који је касније подељен на два осмерца, са асонансом која је „istožvučna kroz cijelu pesmu” и коју је, како сâм каже „углавном успео задржати” у препеву. Говорећи пред крај предговора о уредничкој концепцији и преводилачким искуству, Милићевић (1972: 18) изражава жаљење што у антологији нема више песама из *Романсера* и што су присутне само изразито лирске романсе, образлажући такав избор „мукама” у преношењу шпанских асонанси на наш језик.¹⁴ Занимљиво је приметити да су од Милићевићевих романси четири преведене први пут („Ljubavna misa”, „Romanca o vijencu ruža”, „Romanca o postojanosti”, „Od bola ljuvenoga”) док су остале четири већ биле преведене и у Кошутићевој *Шпанској лирици* („Ljubavnik i smrt”, „Romanca o sužnji”, „Hladno vrelo”, „Romanca o grofu Arnaldu”).

Осамдесетих година XX века у Србији романсом се бави Љиљана Павловић Самуровић. У универзитетском уџбенику *Шпанска књижевност 1, Средњи век и ренесанса* из 1984. године романса је представљена читавим поглављем, као засебан песнички род шпанске књижевности. Пишући о настанку, дефиницијама и класификацији романсе Павловић Самуровић се углавном води теоријским поставкама Рамона Менендес Пидала. Овај опширни преглед (153–187), који се бави још и начином извођења старе шпанске романсе, њеним стилским, тематским и метричким одликама, те географском распрострањеношћу, представља најсвеобухватније представљање овог феномена на нашим просторима.¹⁵

Међутим, романса, за коју се интересовање у српској културној средини јавило релативно рано у односу на друге хиспанске песничке

14 Потпуно опречно мишљење о могућностима асонантске риме на нашем језику износи Владета Кошутин (1970: 249) „што се тиче преношења асонанси – којима је испеван највећи део шпанске лирике – можемо рећи да смо у бољем положају од многих великих европских језика у којима је асонанса од два самогласника немогућна (енглески), или који то могу само делимично (француски, немачки). Ми, као и Шпанци углавном, изговарамо сваки самогласник посебно (и онако како се пише), па нам је отворена могућност за низање десетине, чак и стотине асонантних сликова, често истих самогласника као у изворнику”.

15 Као прва књижевоисторијска монографија тог типа у Србији ова књига намењена најпре студентима Филолошког факултета, имала је вишеструки значај за српску хиспанистику: како за повећање видљивости шпанске књижевности у широј академској заједници, тако и за заснивање научног приступа хиспанским темама у нашој средини. Павловић Самуровић се бави компаративним истраживањима шпанске романсе и наше народне поезије у студији *Мотив девојке ратника у шпанском романсеру и у нашој народној поезији* (в. Pavlović Samurović 1975: 255–269).

врсте, већ средином XIX века, и која је кроз читав XX век привлачила пажњу домаће науке о књижевности, када је реч о преводима за ширу читалачку публику остала је готово потпуна непознаница све до почетка XXI столећа. Прва, и до сада једина, књига у српској културној средини у целости посвећена старој шпанској романси, објављена је тек 2011. године, пола века након Кошутићеве скромног избора, те готово век и по од првих трагова старе шпанске романсе на српском језику.

Хиспаниста Жељко Донић, који се јавља у улози преводиоца, приређивача, аутора уводног текста, коментара и глосара, понудио је у издању „Партенона” из Београда српској читалачкој публици под насловом *Старе шпанске романсе* избор од четрдесет и пет песама које припадају различитим циклусима и тематским групама.¹⁶ У двојезично сложеној антологији најбројније су историјске романсе у којима су опевани кључни догађаји из прошлости Шпаније, подељене на граничарске (песме из граничних области између хришћанских и маварских територија), романсе о историјским личностима и догађајима, о краљу Родригу и пропасти Визиготског краљевства, о Фернану Гонсалесу, Бернарду де Карпију, Кнежевићима од Ларе, о Сиду и опсади Саморе. Посебну групу чине песме неисторијске и легендарне тематике, тзв. новелистичке и витешке романсе (Stojanović 2012: 129).

У уводној студији „Старе шпанске романсе и њихов препев на српски језик” аутор је представио све елементе битније за разумевање ове епско-лирске врсте: њен однос према традицији европске баладе, историјски развој термина *romance*, особености метричког облика, географску распрострањеност, порекло и научне теорије о пореклу, изворе, транспоновање из усмене у уметничку поезију, класификацију, теме, језик, стил итд. Други део рада доноси информације о историји преводјења старих шпанских романси на српском говорном подручју, али је конципиран и као својеврстан традуктолошки опит, трагање за „средњим путем” у преводјењу фолклора. Полазећи од ставова теоретичара какав је Антоан Берман, аутор износи властито мишљење о препеву народне поезије, етноцентризму превода као и о конкретним проблемима преводјења старе шпанске романсе. Овај део такође садржи и метричку анализу шпанског и српског осмерца на којој се заснивају избор и карактеристике стиха које ће преводилац искористити у препеву.

16 Од укупно 45 преведених старих шпанских романси тематски су 34 историјске (8 граничарских, 5 романси о различитим историјским личностима и догађајима, 5 романси о краљу Родригу и пропасти Визиготског краљевства, 6 романси о Фернану Гонсалесу, Бернарду де Карпију и Кнежевићима од Ларе; 10 Романси о Сиду и опсади Саморе) и 11 неисторијске (3 витешке и 8 новелистичких). Поново је преведена једна од четири Суботићеве романсе („Романса о Заклетви ...”) као и неколико романси које се јављају у Кошутићевој и Милићевићевој антологији („Романса о Абенамару”, „Маварка Мораима”, „Романса о сужњу”, „Гроф Арналдос”, „Капелица Светог Симона”). Тираж књиге од 500 примерака релативно је скроман за српско тржиште. Објављивање превода помогла је Главна управа за књигу, архиве и библиотеке Министарства културе Шпаније. Књига је од школске 2013/2014. део обавезне лектире курикулума за профил хиспанисте на Филолошком факултету у Београду.

Питање избора метричке форме постављено је у овом уводном разматрању као питање односа форме и садржине, и у том смислу аутор испитује различите могућности: с једне стране – десетерац српске епско-лирске песме, баладе, са друге – симетрични, трохејски осмерац народне поезије. Прву могућност, међутим, одмах одбацује на темељу претходно изнете преводилачке концепције, будући да би у десетерцу који је „обележје наше народне поезије”, препев био „превише ‘посрбљен’”. Отуда се одлучује за трохејски осмерац, „стих виталан и чест”, уједно најсличнији шпанском оригиналу, за који наглашава да није потпуни еквивалент „пошто се сазвучја и унутрашње риме у нашем усменом песништву појављују спорадично, док у шпанском рима готово никада не изостаје”. Ова дискрепанција, међутим, по ауторовом мишљењу, не може претерано угрозити „природност” препева јер је реч о асонантској или „делимичној” рими, која „на српском неће звучати превише ‘уметнички’, већ ће сасвим прикладно допринети опонашању језика романсе, који је спој ученог и народног језика” (Donić 2011: 30).

Када је реч о стилу препева, аутор (Donić 2011: 31) наглашава да је најважнији задатак при превођењу народне поезије да се „пронађе одговарајући регистар”. Тај задатак сложенијим чини стално балансирање између етноцентричности, с једне, и разумљивости препева, с друге стране. Посебну пажњу преводилац је посветио преводу бројних арабизама, образлажући одлуку да их преводи турцизмима како би песми очувао источњачки призив. У том је погледу, како наводи, српски језик опет у предности над многим другим језицима, јер је бројне арапске речи могуће превести еквивалентим турцизмима: *alcalde* као „кадија”, *alfaquí* са „улема”, *alcaide* као „диздар”, *morería* – „маварска махала”, или пак на другим местима, тамо где је немогуће наћи потпуни еквивалент у „маварском” амбијенту, употребити турцизме какви су „ордија”, „душманин”, „чалма”, „каурски”, „харац” итд¹⁷. Језик препева, како у лексици тако и у синтакси, треба да представља спој народног и ученог идиома: не може бити онако једноставан, народски и архаичан као језик народног песништва, али ни толико дотеран и китњаст као језик уметничке поезије (Donić 2011: 33).

Јасна Стојановић (2012: 129–130) се у приказу ове књиге, под насловом „Догађај у српској хиспанистици”, афирмативно изјашњава о издању за које каже да „представља прво систематско представљање овог јединственог поетског облика на српском језику, са књижевно-историјског, теоријског и метричког становишта, уз препев најуспелијих композиција”. Стојановић (2012: 129) сматра да се књигом *Сшаре шпанске романсе* српском читаоцу пружа прилика да „из прве руке сагледа романсу и правилно је разуме, као и да се фамилијаризује са јунацима и догађајима из шпанске историје и легенде, на овим просторима далеко мање позна-

17 Аутор наглашава да преводилац мора водити рачуна да избегава речи које су „бремените балканским асоцијацијама” каква је на пример реч „потурица”, која, иако еквивалент шпанском *tornadizo*, етимолошки упућује на „Турчина” те је боље користити неутралнију реч „проверник” (Donić 2011:32).

тим него што су збивања и ликови из енглеске, немачке или француске традиције”. Говорећи о уметничком домету превода, Стојановић (2012: 130) објашњава да се допринос преводиоца огледа „/.../ у умесно одабраној лексици тј. коришћењу адекватних архаизама/провинцијализама/ песничких речи и њиховом „дозирању” у чему је преводилац показао немалу вештину (*дичан, силан, чемеран, мома, зелен-буква, пршењача, чедо, ноћца, данак, крвца*); код израза типа *куле силне, тврдо ојасан, лов ловићи, расшавићи од душе*, епских епитета и формула, обраћања публици (*чујте речи што изриче; што се збило – да се знаје*), итд.”.

„Материјална тачност препева је готово потпуна. Романсе су испеване народним и и релативно једноставним идиомом; старошпански текстови углавном су осавремењени у модерним издањима, а проблематичне речи/изрази/топоними објашњени у исцрпним белешкама. Са таквог издања¹⁸ радио је и наш преводилац, чиме је могућност грешке смањио на минимум. Постигнута асонантска рима, усаглашена са оригиналном, делује природно, питко и мелодиозно /.../ Сви сегменти антологије сачињени су зналачки и са познавањем материје, уз правилно разумевање јединствености романсе и адекватно преношење њених песничких одлика на српски, али и са свешћу о њеном значају у контексту шпанске и светске народне књижевности” (Stojanović 2012: 130).

Закључак

Интересовање за стару шпанску романсу јавило се на нашим просторима средином XIX века, прво у окриљу илирског покрета (Станко Враз), највероватније под утицајем немачких превода и критичко-теоријских написа о шпанској и јужнословенској усменој поезији. Прве старе шпанске романсе на српском језику плод су рада књижевника Јована Суботића (*Даница*, 1862/63), који је у складу са својом романтичарском поетиком изабрао четири епске песме о највећем шпанском средњовековном борцу против Мавара, Родригу Руј Дијасу-Сиду, и превео их у духу српске народне песме (у симетричном трохејском осмерцу, али без асонантске риме, стране нашој народној поезији). Сматрамо да је на Суботићево интересовање за шпанске теме могао утицати уредник *Данице* Ђорђе Поповић Даничар. Премда важни у документарном и књижевно-историјском смислу, Суботићеви препеви нису оставили готово никакав траг на ширем плану рецепције овог популарног хиспанског песничког облика код нас. Ни током XX века није било већег интересовања за превођење старих шпанских романа на српскохрватски језик. Избори романсе у два југословенска антологијама шпанског песништва (Кошутић, Милићевић) нису ни обимом ни репрезентативношћу могли ову форму ваљано представити широј читалачкој публици. Осамнаест песама (односно четрнаест, четири се јавља у обе антологије), премда преве-

¹⁸ Изворник за превод је критичко издање Мерседес Дијас Ројг (Mercedes Díaz Roig), *El Romancero viejo* (Madrid: Cátedra, 1999).

дених одговарајућим метром, не осликава стилску и тематску разноврсност старог шпанског романсера, већ је углавном реч о краћим и лирски обојеним композицијама. Нешто је другачија ситуација на пољу критичке рецепције, где је шпанска романса предмет интересовања наше науке о књижевности током читавог XX века. Највеће заслуге у том смислу припадају Љиљани Павловић Самуровић, која је низом студија и написа утемељила научни, хиспанистички приступ овој теми.

Антологија *Старе шпанске романсе* (2011), као први релативно репрезентативан избор из старог романсера, створила је почетне услове за рецепцију ове врсте епско-лирске хиспанске песме међу широм српском читалачком публиком. Како је реч о препеву заснованом на теоријским промишљањима могућности еквиметрије, тј. покушају да се у одговарајућој форми пренесу све важније особине изворника, осмерачка изометрија, асонанса, трохејски ритам, (као и дух епохе), може се говорити о ономе што Еткинд (Etkind) назива *препагом*, која, не излазећи из задатих оквира, на другом језику ре-креира и ре-организује поетску материју, доводећи у препеву у склад све елементе оригиналне песничке композиције (Urtado Albir 2007: 65–66). Јасна Стојановић (2012: 129) сматра да овакво филолошко издање као и успели препев олакшавају компаративне студије, односно отварају „могућности за плодна ишчитавања и поредбена суочавања” пошто је, „још раније утврђено да има основа за поређење хиспанског и балканског (југословенског, српског) народног песништва, услед постојања универзалних тема, мотива, ликова и односа у њима (одбрана домовине и вере, јунаштво, обичаји, издаја, судар хришћанства и ислама, Сид као кастиљански Краљевић Марко, итд али и недовољно истражених видова као што су усменост, импровизација и памћење”.

Литература

- Alborg 1998: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española* (vol. 1, *Edad media y Renacimiento*), Madrid: Editorial Gredos
- Anonim. 1862a: Anonim., *Sidova testamenta*, prevod Jovan Subotić, *Danica*, 27, 434–435.
- Anonim. 1862b: Anonim., *Mrtav Sid*, prevod Jovan Subotić, *Danica*, 28, 445–446.
- Anonim. 1863a: Anonim., *Zakletva*, prevod Jovan Subotić, *Danica*, 1863, 27, 289–290.
- Anonim. 1863b: Anonim., *Sidovi svatovi*, prevod Jovan Subotić, *Danica*, 18, 273–274.
- Baruh 1972: K. Baruh, *Španske romanse bosanskih Jevreja*, in: V. Maksimović (prir.) *Kalmi Baruh, Izabrana djela*, Sarajevo: Svjetlost
- Bunjak 1998: P. Bunjak, *O pitanju istorije recepcije strane književnosti. Književna istorija*. God. 30, br. 104, 5–26.
- Delić 2008: S. Delić, *Španjolske romance iz knjige Volkslieder (1778./1779.) Johanna Gottfrieda Herdera, iz zbirke Silva de Romances Viejos Jakoba Grimma (1815.) i njihovi međukulturni odjeci u Hrvatskoj*, in: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol. 45, 45–60.

- Deretić 1987: J. Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Dickov 2013: V. Dickov, Prevodi hispanoameričkih spisateljica na srpski jezik, in: Z. Paunović, B. Dojčinović (ur.), *FID: Paradigme, uticaji, recepcija*, Tom IV, 407–418.
- Donić 2011: Ž. Donić, Stare španske romanse i njihov prepev na srpski jezik, in: Ž. Donić (ur.), *Stare španske romanse*, izbor, prevod sa kastiljanskog, predgovor, beleške i glosar Željko Donić; pogovor Jasmina Nikolić, Beograd: Partenon, 11–33.
- Donić 2015: Ž. Donić, Prilog za bibliografiju prevoda španske poezije na srpskom (srpskohrvatskom) govornom području, *Anali Filološkog fakulteta*, Knjiga XXVI, sveska I, 149–172.
- Herder, Johann Gottfried, *Der Cid*, Kapitel 39, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/dercid-2012/39> 02.03.2017.
- Košutić 1963: V. R. Košutić, Predgovor, in: R. Košutić (ur.), *Španska lirika: dva zlatna veka*, izbor, prepev i predgovor Vladete R. Košutića, Beograd: Prosveta.
- Košutić 1970: V. R. Košutić, Španska metrika i njene mogućnosti u nas, *Anali Filološkog fakulteta*, 10, 249–264.
- Milićević 1972: N. Milićević, Predgovor, in: N. Milićević (ur.), *Zlatna knjiga španjolske poezije*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 5–19.
- Nikolić 2007: J. Nikolić, En torno al Romancero español y la poesía oral serbia en la traducción e interpretación de John Bowring, in: B. Mariscal, M. T. Miaja de la Peña (coord.), *Actas XV Congreso AIH* (Vol. I), 561–572.
- Nikolić 2011: J. Nikolić, Stara španska romansa u nauci, in: Ž. Donić (ur.), *Stare španske romanse*, *Op.cit.*
- Pavlović Samurović 1975: Lj. Pavlović-Samurović, Motiv devojke ratnika u španskom romanseru i u našoj narodnoj poeziji, *MSC*, br. 4, sv. I, 255–269.
- Pavlović Samurović 1980: Lj. Pavlović-Samurović, O prevođenju španske imenice el romance na srpskohrvatski jezik, Beograd: *MSC*, 193–200.
- Pavlović Samurović 1984: Lj. Pavlović-Samurović, Romansa, in: Lj. Pavlović-Samurović, D. Soldatić, *Španska književnost I, Srednji vek i renesansa*, Sarajevo-Beograd, Svjetlost-Nolit. 1985, 153–187.
- Stojanović 2005: J. Stojanović, *Servantes u srpskoj književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stojanović 2012: J. Stojanović, Događaj u srpskoj hispanistici, *Pančevo: Sveske*, 105, 128–131.
- Subotić 1841: J. Subotić, Nekoliko reči za srpskog prosvetitelja, *Srpski narodni list*, 130–131.
- Rakitić 2011: S. Rakitić, Poezija srpskog romantizma, in: S. Rakitić, (prir.), *Antologija poezije srpskog romantizma*, Beograd: Srpska književna zadruga, 5–30.
- Urtado Albir 2007: A. Hurtado Albir, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.

Željko S. Donić

TRANSLATION AND RECEPTION OF OLD SPANISH ROMANCES IN SERBIAN CULTURAL ENVIRONMENT

Summary

Old Spanish romance (*romance viejo*) is one of the most important phenomena of oral Hispanic literature and also a metric constant of Hispanic poetry. The reception of this poetic form in our literature is primarily conditioned by the cultural and physical distance between Serbia and the Hispanic world. The earliest traces of interest in the Spanish romance occur in the Serbo-Croatian speaking area among members of the Illyrian movement, influenced by the German Romantics, especially Jakob Grimm and Johann Gottfried Herder, while the first old Spanish romance in Serbian cultural environment can be found in 1862 and 1863, in the literary magazine *Danica*, translated by writer and politician Jovan Subotić. Although the term romance is present in our twentieth-century literary science, the reception of the old Spanish romancero in Serbian cultural milieu is limited by a lack of translations of a significant corpus of these poems. By publishing the collection of *Old Spanish Romance* (2011), which includes forty-five representative compositions, conditions have been fulfilled for changing the horizon of expectations of the domestic readership.

Keywords: old Spanish romance, reception, translation, adaptation, Serbian cultural environment

Примљен 3. марта 2017. године
Прихваћен 7. марта 2017. године

Tanja S. Cvetković¹
University of Niš
Faculty of Philosophy

Наслеђе 36 • 2017 • 137–146

POSTMODERN SATIRE AS MEANS OF REWRITING MYTHS IN *THE STUDHORSE MAN*²

Satire is one of the most prominent features of Canadian literature and as such has been mapped in the writing of Canadian postmodern author Robert Kroetsch in this paper. The paper will focus on Robert Kroetsch's award winning novel *The Studhorse Man* (1969) and will examine the way postmodern satire shatters the dominant heroic myths placing Kroetsch closer to other novelists of the "New Western Myth" in North America as Leslie Fiedler describes in *The Return of the Vanishing American*. Kroetsch's subversion of the dominant system is briefly related to Bakhtin's carnival theory as well. The paper explores satire within the postmodern theory of writing by looking at the story of the novel as the parody of the quest myth in the West and the main hero Hazard Lepage as a comic travesty of the Western hero in quest. Kroetsch de-mythologizes the West by using satire as a powerful means to recreate old stories into new ones. In conclusion, the author of the paper proves that in this novel Kroetsch creates a new prairie reality and experience through this particular story which becomes his authentic way of relating to Canadian reality.

Keywords: postmodern satire, New Western Myth, New World myth, quest myth, carnival theory, demythologization

Finding "a neat way out"

The Studhorse Man (1969) is the second novel of *Out West Triptych* (comprising also *The Words of My Roaring* (1966) and *Gone Indian* (1973)) written by the Canadian author Robert Kroetsch. The novel won Governor General Award in 1969, one of the most prestigious literary awards in Canada. In the novel the author uses a couple of postmodern techniques to spin the story which takes place in the Canadian West in Alberta at the end of the Second World War.

In the vein of his poetics, Kroetsch uses the technique of retelling old stories and mythical fragments in a new original way, which points to his urge to introduce change and novelty in his work. Satire and parody that pervade the text is yet another technique at the basis of which is the subversion of the old dominant orders and systems and the inversion of order. As a result of re-

¹ tanjac@junis.ni.ac.rs

² This paper was presented at the 21st Congress of International Comparative Literature Association at the University of Vienna, Vienna, Austria, in July 2016.

telling and shattering old stories, mythical fragments, conventional narrative patterns and ideologies, Kroetsch's stories generate multiple meanings, revealing his inclination to deconstruction and demythologization.

With this novel Kroetsch seems to be searching for an authentic Canadian myth and a voice to shape that myth. In his essays published in *The Lovely Treachery of Words* Kroetsch argues that the Canadian writer must uninvent the world to win back an independent authentic voice. In order to reach what is authentic and Canadian he must destroy the American and English language and experience. He explains: "In recent Canadian fiction the major writers resolve the paradox – the painful tension between appearance and authenticity – by the radical process of demythologizing the systems that threaten to define them. Or, more comprehensively, they uninvent the world" (Kroetsch 1989: 58). Consequently, the rejection of literary conventions, old value systems and ideologies, implies a means of giving a new "voice" to Canadian fiction.

By subverting old traditional systems and meanings, one gives way for new meanings to emerge. In Kroetsch's poetics, a narrative, or a mythical fragment, put in a new context, generates a new version of itself and a new possibility, which adds to the generative function of myth (Kroetsch 1982: 128). As the task of the writer is to "uninvent the world", under the layers of old inherited meanings and conventions, Kroetsch discovers new meanings and employs them into new contexts producing new stories.

Kroetsch's use of satire and parody to subvert dominant systems can be associated to the carnival theory of Mikhail Bakhtin. According to the Russian philosopher and literary critic Bakhtin, carnival represents a temporary liberation from the prevailing established order marking the suspension of hierarchical norms and prohibitions. It marks the time of the destruction of the old order, renewal and the incoming new order. Bakhtin describes the carnivalesque culture:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, changes, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed (Bakhtin 1965: 10).

In Bakhtin's carnivalesque world, hierarchies and divisions disappear, the opposites unite and merge into one another, which leads to transformation, change and renewal. Carnival is the liberation of the suppressed energy and the essence of such a culture consists of: festivity, feast, jest, but also of destruction because carnival entails the change of the order. The central event of the novel, the wedding of Tiberius and Catherine, is of carnivalesque nature and marks the point when transformations begin in the novel. The event subverts the dominant narration and plot in the novel.

The story of *The Studhorse Man* is the story about Hazard Lepage and his quest for a perfect mare for his stallion Poseidon. The story is told by the unreliable first person narrator, Demeter Proudfoot, a self-proclaimed lunatic, who spends most of his time in the psychiatric asylum, naked in the bathtub,

trying to compose the biography of Hazard Lepage, the owner of the last stallion in the line of Lepage blue roans. Hazard, as a very greedy man, whose family motto is “nothing in moderation” (Kroetsch 1977: 120) wanders across Alberta prairies in search of a mare. Rising against history, the closure of the system, Hazard’s trickster’s nature is an antithesis to the way he is imagined by Demeter, and is based on similarity, the notion of causality, fact, order, which compose some of the basic characteristics of the 19th-century realism in literature.

After having participated in the Great War in France, Hazard returns to Alberta and starts his twenty four year quest. He encounters many obstacles. After having an argument about payment, he boards the train in a wrong direction which takes him far away from his house Burkhardt and Coulee Hill where his fiancée Martha Proudfoot lives. Martha has five excellent mares but she does not want to yield them to Hazard. Hazard arrives in Edmonton, spends a night with P. Cockburn, the assistant curator, and wearing the uniform of the Royal Canadian Mounted Police arrives at the Home for Incurables which is led by Sister Raphael. He finds a mare while roaming the south of Alberta. At the moment of his triumph, he is arrested for using the mare without license and is sentenced to nine days in jail or three day work on the farm. While working on the farm, he ends up in bed with Mrs. Lank, the owner of the farm. Then he meets Eugene Utter and attends the wedding of Martha’s relatives. He is seduced at Marie Eshpeter’s ranch who tries to steal Poseidon’s seed in order to sell it. Hazard manages to escape to Mrs. Laporte’s house where he is almost killed by fire. Finally, he is killed by Poseidon in his own house, Eugene marries Martha, and Poseidon’s urine is used for making a birth control pill. Hazard ends his quest unsuccessfully.

The text of the novel parodies realism as a literary movement, historical linear time-scheme which modernists thought necessary and the use of mythical fragments (myths from classical mythology (the myth of Orpheus, Narcissus, Odysseus, Demeter, Poseidon, as well as Canadian national myth) creating a way for a new form of myth – New World myth, according to Marie Vautier, professor of comparative Canadian literature and Quebecois literature at the University of Victoria. Parodying mythical fragments in the text confirms postmodern idea that myth is a narrative device employed not as a structuring and controlling principle but as an incoherent, non hierarchical device used to gain access to older experience. Kroetsch also reenacts the national myth by using the pun on the meaning of the words *mare* (a female horse) and Latin *mare* – *sea* in the Canadian motto “A mari usque ad mare” (“From sea to sea”) in Lepage’s search for a mare from coast to coast. The ironic treatment of the main hero and traditional myths brings Kroetsch closer to another new form of myth, the New Western myth as described by Leslie Fiedler in *The Return of the Vanishing American* (Fiedler 1968: 159-168).

The Studhorse Man can be read both in the light of New Western and New World myth. The weakening of the modernist function of myth pave the way for the presence of the New World myth, which, according to Vautier is “rather a paradigm of myth” (Vautier 1998: 45), which reveals how myth is

used to suit a particular need in a particular time and place. Vautier further defines New World myth as myth which “encourages a renewed interest in reclaiming the past, and yet flaunts its *re-creation*, through story, of the past in the here and now” (Vautier 1998: 45). Its emphasis is on the narrator as the creative teller of untold tales which underscores the flexibility of New World myth. It also features a deliberate putting aside of classical myths, which in Kroetsch’s texts shows as an ironic treatment and inversion of mythical fragments. Another feature of New World myth is its metafictional aspect putting more weight on the creative making. This feature could be traced in Kroetsch’s novel as well.

What Kroetsch chronicles in his *Out West Triptych* is the fall of the West according to Dick Harrison (Harrison 1977: 206), which is ironically related to the cowboy mythology of the Wild West which stands for strength, violence, virility. Instead of being the agent of virility, the main hero Hazard Lepage is a parody of the hero from the old West. Hazard is not handsome nor does he know how to fight. He can’t control his destiny; he is seduced by women and is killed by his horse at the end. Hazard’s fall coincides with the fall of the West with the horse as the appropriate image of the vanishing prairie values. Carrying all the associations of freedom, power and pride, the horse appears to represent the free spirit of an earlier “unrestrained” West. At the end of the novel the loss of the West is explained in terms of the loss of fertility and the mechanization which replaces the free spirit of the horse.

Like the myth of the Wild West, horse, as the central symbol in the novel, is satirized too. Poseidon is Hazard’s pristine sexual energy, the embodiment of life and death. It is Hazard’s authentic self, his animal identity, his distant ancestor and totem, coyote, whom he tries to preserve within himself. Trusting his totem, his coyote, Hazard did not want to give a name to his studhorse believing that the horse had a name simply by belonging to him. Even when he first appears in the novel, Hazard crawls up from the hole full of bones: cow, horse, buffalo bones which he wants to sell. Like horse, bones represent secret layers of prairie history marking the agricultural rural period. The novel itself describes a significant period in prairie history, the transition from agricultural rural to urban industrial way of life in the Canadian West.

The ironic treatment of mythical symbols and stories is part of demythologizing process. In the novel, demythologizing leads to the clash between historical and mythical consciousness and shreds the world back to its original chaos. The clash between historical and mythic consciousness is closely explained by the figures of Demeter and Hazard in the novel. In Kroetsch’s work chaos partly results from author’s resort to madness, fantasies, hallucinations and absurdity which again aligns him with the writers of the New Western in America. For example, Ken Kesey’s *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* is set in a mental asylum and Kroetsch’s Demeter writes from a mental hospital too. According to Fiedler, the madness in the New Western “signifies the ultimate West, the final escape from the White reason and intellect which has tyrannized over America from the beginning (Fiedler 1968: 185). Demeter is the historical consciousness who attempts to impose reason and significance to

Hazard's chaotic experience, which became mythic when interpreted as the decline of the West.

Demeter and Hazard are Kroetsch's pair of opposed characters. Hazard is the symbol of action, chaos, change, while Demeter embodies order and passivity. They represent Kroetsch's stand on narration based on parody. The novel is about the very process of writing, the relationship between the narrator and the story, which is both creative and destructive. Demeter Proudfoot is the narrator who struggles to tell the story of Hazard Lepage. Both characters survive in the novel because the author reunites them at one point. So, Demeter, the unreliable first person narrator tells somebody's story which becomes his own at the end.

Demeter's story is the parody of realism as a literary trend. He wants to construct Hazard's story as a work of art which will be grounded on the 19th century literary conventions. He sees himself as an author who has to shape Hazard's story in time so that Hazard's biography should have the beginning, the middle and the end. His urge to cast experience and the plot in a linear form, to put human experience in causality relates clearly Demeter's attempt to mimetic theory which is inherent to realistic trend in literature. Supporting mimetic theory, Demeter sees life outside the asylum as it has been reflected in the mirror above the sink:

By a fortunate combination of light and reflection, I am able to see out of my window without leaving my bathtub. A mirror is so placed above my sink that I have been able to sit for hours, attempting to imagine what in fact did happen (allowing for the reversal of the image) exactly where I imagine it. It is then *time* that I must reconstruct, not space (Kroetsch 1977: 85).

Like the inverted picture of the external world in the mirror, Demeter tries to maintain order and structure Hazard's experience based on chance and irrationality. Demeter is attracted to biography as it represents a possibility to reconstruct time and its human aspect. In a paradoxical way Demeter opposes chaos and ambiguity and is forced to tell the story in a postmodern way. He sees himself as an artist – biographer whom he calls “a seeker after truth” (Kroetsch 1977: 34) claiming that “we who assemble fragments long for a whole image of the vanished past” (Kroetsch 1977: 34). As he longs for the whole time-scheme, he directs Hazard's experience towards the belief that “it is then *time* that [he] must reconstruct, not space” (Kroetsch 1977: 85).

As a trickster figure in the novel, Hazard negates history and order, strives for ambiguity and chaos, and embodies phallic power. While Demeter is interested in cerebral existence, Hazard believes in his phallic power which, for him, is a kind of physical rather than imaginative creativity. While Demeter stays in his bathtub naked, Hazard wanders across the prairie in search of a mare. Demeter is passive and static, has a proclivity to reflection and meditation, while Hazard is impulsive and his actions are the result of his physical needs. Hazard replaces one adventure by other both in a physical and a sexual way. Demeter's frustrated need to control Hazard's experience results from his wish to structure illogical postmodern world that Hazard represents.

Hazard opposes Demeter's idea to be defined in time, as well as historical linear process of world making. That's why he tried to "damn the past into the oblivion he felt it richly deserved" (Kroetsch 1977: 20). Not only has he "peculiar little aversion to history" (Kroetsch 1977: 32) but he was also "terrified of history" (Kroetsch 1977: 33). His rejection of history results from his rejection of the notion of time.

Eugene Utter is the extreme example of the negation of history in the novel. He is unscrupulous and ready to benefit from Hazard's death – he marries Hazard's fiancée and employs Poseidon's capacities for artificial insemination. Hazard meets Eugene on his voyage: "It was one of the peculiarities of this Utter fellow that he inspired others to excess" (Kroetsch 1977: 87) and it was Eugene to suggest to Hazard "only some last little motion of the spirit to complete our journey" (Kroetsch 1977: 97) before he sets fire to the school, their only shelter, as they remain naked in a cold night. His urge for freedom is clearly defined when he says: "But we are free men at last; we are what that woman herself called *Svobodniki!*" (Kroetsch 1977: 98). The urge for freedom and the negation of any form of ownership is Eugene's apocalyptic answer to historical creations and structures cultivated by fathers and authorities as well as his renunciation of duty, commitment and responsibility.

The rejection of any kind of restraint and the acceptance of individual and collective suppressed energy is illustrated by the carnivalesque event, the wedding feast of Tiberius and Catherine Melnyk. The wedding is the culmination of laughter, dance, celebration, the exuberance of food and drink and joy. After this episode, a series of destructive events follows: Marie Eshpeter steals Poseidon's seed, the school is set to fire when Hazard almost dies and Hazard's eventual death at the end of the novel. The feast ends in sexual exuberance of Demeter and Veronica, one of the guests. It initiates the subversion of the dominant system: for Hazard it is the beginning of his sexual frustrations; for Demeter it is the point when he assumes Hazard's identity. From that point on, Demeter loses the precision of recording events and his identity merges with Hazard's up to the point when he concludes that "that morning I was D. Proudfoot, Studhorse Man" (Kroetsch 1977: 156). The carnival abolishes all hierarchies, the opposites unite and give rise to change.

A similar sort of subversion, the shattering of the dominant systems, is exemplified by the inversion of mythical fragments employed in the text: the myth of Odysseus, the myth of Orpheus, the myth of Narcissus, Demeter and Poseidon, fertility myth.

The Narcissistic motifs in the novel are closely related to the myth of Orpheus. Both Demeter's and Hazard's character could be read in this light. Demeter retreats within himself, and focuses his energy on writing Hazard's biography. He does not want to connect with the Other as he remains isolated in his bathtub. Like mythical Narcissus, he withdraws into himself, and like comic Orpheus, Demeter tries to reconstruct the world the way he sees it in the mirror. Hazard's obsession with his phallic power is opposed to Demeter's love for words. Demeter's inability to order Hazard's experience is replaced by Hazard's sexuality and his fall into silence. Language and words cannot ex-

press man's longing for life and death. Demeter's retreat without any reference to the external world is associated to the mythical story of Narcissus; his need to tell the story brings him closer to Orpheus who tries to express his personal agony through art.

The story of Hazard is the parody of the classical Odysseus myth as well. Hazard's role in the novel is similar to Odysseus' in the Greek myth. Thus, Martha is Penelope, the Second World War is the Trojan War, Demeter who fights for Martha is Telemachus and Hazard's quest for a mare corresponds to Odysseus' wanderings and his quest for his native Ithaca. Kroetsch makes a pun of the words (English *mare* and Latin *mare* – sea; French *mer* – sea) when Cassandra in the novel in the form of an old woman foretells Hazard's destiny: „*La mer sera votre meurtrière*”. Hazard's home Burkhardt looks like Ithaca and is inhabited by Martha's suitors.

The Odysseus analogue, loosely employed in Hazard's wondering, can be traced further on. Hazard's journey by train when he dreams of Martha has a reference to the land of Lotus eaters which he can leave only if he visits Hades:

“Where in hell –” Hazard began again.

“No.” The brakeman laughed encouragingly. “In Edmonton.” (Kroetsch 1977: 24)

In order to survive, Hazard must escape from Edmonton, the city of the Royal Canadian Mounted Police, from the museum of Canadian history, from the land of Laestrygonians and the Cyclopean embrace of P. Cockburn.

After the land of Laestrygonians, there appears Circe as Sister Raphael and her Home for the Incurables. When Sister Raphael invites Hazard and says “Come”, her words echo through the shadows of the barn. One adventure follows another. The choice between jail and Mrs. Lank parallels the choice between Scylla and Charybdis. Marie Eshpeter becomes the nymph Calypso, and Mrs. Laporte is Nausicaä. However, these comparisons are insignificant regarding their broader meaning. The contrast between contemporary Canada and Homeric Greece underscores the contrast between life and art, history and immortality.

According to Kroetsch's dialectics, where one opposite gives birth to another, the epic and realistic conventions are undermined, mythical fragments inverted and parodied. In that vein, *The Studhorse Man* is the inversion of the great Odysseus myth. From the point of view of its narrative structure, it has forty two chapters, while Homer's epic poem has twenty four. Kroetsch's Odysseus, Hazard Lepage, fascinated by mares and sexual adventures, moves from one adventure to another, never arriving to his Ithaca. His search and roaming oppose Demeter's rules: “Every journey is a journey home?” (Kroetsch 1977: 155). In Kroetsch's novel, every journey does not end by finding home. Hazard is forced to get back to his mansion where he is killed by Poseidon. The search for sexual adventures and mares is the search for creativity which does not take the comic Odysseus, Hazard Lepage, home or to a place where the narration ends. Overtaking Hazard's role, Demeter does not end his search nor does he allow his hero to make a pause. At the end, accepting mimetic technique and imitating reality, mocking the Odysseus myth, Demeter

announces the end of Hazard's search: "My journey had begun. Hazard had failed" (Kroetsch 1977: 155).

It is difficult to see where the story ends. Hazard dies, but is reborn as Demeter. Demeter's system for Hazard's story and his time-scheme are destroyed. Demeter comes to a conclusion that "art would find a neat way out" (Kroetsch 1977: 142), but *The Studhorse Man* does not find such a way out. Heroic contexts which Demeter uses to tell Hazard's story are demythologized. The last pages of the novel point to destruction, the inversion of mythical and historical structures which Demeter bases his biography of Hazard Lepage on. Canadian history is turned to ashes when Poseidon smashes "the walls patterned white and blue and gold with alternating lions and fleurs-de-lis" (Kroetsch 1977: 10, 170). Hazard comes back to Ithaca to die. And Penelope (Martha Proudfoot) marries her suitor Eugene Utter. Poseidon's seed is finally employed for insemination and birth control. Every logical end of the novel is inverted. If there is an end, then Kroetsch's belief that "there's no way to put it all together without ... letting the contradictions ride" (Marshall 1980: 43) remains true.

Demeter's biography of Hazard Lepage and his quest story are a bad, unreliable narrator's, reconstruction of events who cannot bridge the gap between fiction and reality. Moreover, the story represents an absurd way of fictive depiction of reality. Instead of reflecting reality, the story reflects itself, i.e. the process of creating reality. *The Studhorse Man* becomes metafiction: the story about writing a story. Since Demeter fails to finish Hazard's biography because he tells the story of Hazard which eventually becomes his own, Demeter's sterile creativity and repetition are the main traits of the novel. Demeter meditates and comes to a conclusion:

Men of more experience than I have lamented at the repetitious nature of the ultimate creative act itself. It is only by a mastery of the process of *repetition* [...] that we can learn to endure; yet we can only master the process by a lifetime of repetition. Many, I suspect, are tempted to despair. But I have sought other solutions and, I might add, with no little success. The path that would appear to lead to madness is surely the highroad to art (Kroetsch 1977: 127–128).

This is how Demeter Proudfoot describes a creative act and the problem of a contemporary man and writer who abandons traditional narrative conventions.

In the context of Kroetsch's novels and his stand on myth, myth and stories are broken down into fragments, the free combination of which, by way of parody and satire, produce new meanings other than the ones that are given and codified by different patterns. The whole text is self-reflective in a post-modern sense and is based on Kroetsch's efforts to "shape the story while the story is at the same time shattered, to incorporate myth and story in the text while they are disintegrated, to show the truth by insisting on the multiple views" (Cvetković 2010: 225–226). As he creates a new prairie reality, experience and history through a new local and particular story and myth, in this novel Kroetsch creates a new story about Canadian nation because he believes

that “the task of the Canadian writer [is] to give names to his experience, to be the namer” and that “he works with a language, within a literature, that appears to be authentically his own, and not a borrowing” (Kroetsch 1989: 58). Kroetsch’s small isolated stories, notes and fragments are his authentic way of relating to Canadian reality.

References:

- Bahtin 1965: M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Cvetković 2010: T. Cvetković, *Između mita i tišine: Kanadska književnost, postmodernizam i Zapadni triptih Roberta Krouča*. Beograd: Nolit.
- Fidler 1968: L. Fidler, *The Return of the Vanishing American*, New York: Stein and Day.
- Harrison 1977: D. Harrison, *Unnamed Country: The Struggle for a Canadian Prairie Fiction*. Edmonton: University of Alberta Press.
- Krouč 1977: R. Kroetsch, *The Studhorse Man*. Markham: PaperJacks Ltd.
- Krouč 1989: R. Kroetsch, *The Lovely Treachery of Words: Essays Selected and New*. Toronto: Oxford University Press.
- Leker 1986: R. Lecker, *Robert Kroetsch*. Boston: G.K. Hall & Co.
- Maršal 1980: J. Marshall, „From The Remembrance Day Tapes”, *Island* 7 (1980): 43.
- Njuman, Vilson 1982: S. Neuman, R. Wilson. *The Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*. Edmonton: NeWest Press.
- Votije 1998: M. Vautier, *New World Myth: Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*. Montreal and Kingston: McGill-Queens University Press.

Тања С. Цветковић

ПОСТМОДЕРНА САТИРА КАО СРЕДСТВО ПОНОВНОГ ЗАПИСИВАЊА МИТОВА У РОМАНУ *ВЛАСНИК ПАСТУВА*

Резиме

Сатира је једна од најпрепознатљивијих црта канадске књижевности и као такву је препознајемо и код канадског писца Роберта Кроуча у овом раду.

Рад се бави награђиваним романом Роберта Кроуча *The Studhorse Man* (1969) (*Власник пастува*) и проучава постмодерну сатиру која подрива доминантне митове и истовремено позиционира Кроуча ближе него било ког другог писца „Новом Вестерн миту” у Северној Америци, као што Лезли Фидлер описује у делу *The Return of the Vanishing American* (*Повраћац изгубљеног Американца*). Кроучово подривање доминантних система објашњава се и Бахтиновом теоријом карневала.

Рад се бави сатиром у оквиру постмодерне теорије посматрајући причу романа као пародију мита о потрази на западу главног јунака Хазарда Лепажка као комичну травестију западног хероја у потрази. Кроуч демитологизира Запад преко сатире као моћног средства да старе приче претвори у нове.

Као закључак, аутор рада доказује да у овом роману Кроуч ствара нову преријску стварност и искуство кроз појединачну причу која постаје аутентичан начин његовог односа са канадском стварношћу.

Кључне речи: постмодерна сатира, Нови Вестерн мит, Нови светски мит, мит о потрази, карневалска теорија, демитологизација

Примљен 14. децембра 2016. године

Прихваћен 2. априла 2017. године

Ивана Е. Скендеровић¹
Универзитет Привредна академија
Факултет за примењени менаџмент, економију и финансије, Београд

ИСПОВЕДНИ ДИСКУРС У ДЕЛУ *SECRETUM* ФРАНЧЕСКА ПЕТРАРКЕ

Тема рада је анализа дела *Secretum* Франческа Петrarке, које се сматра аутокоментаром *Канцонијера*. У раду се истиче аутобиографски карактер дела, његов значај у контексту целокупног опуса Франческа Петrarке као јединог дела које није писано за публику, као и тесна веза са *Исповестима* Светог Августина, који је имао велики утицај на италијанског песника. Исповедни дискурс у три дијалога, који чине *Secretum*, утиче на начин на који се дело ишчитава, за разлику од свих осталих дела, која имају високопоетизован карактер. У тону исповести Петrarка сажима све значајне елементе свога живота, што уједно представља и репертоар мотива и тема карактеристичних за остала његова дела. На овај начин Петrarка у *Мојој тајни* сажима интимни доживљај сопственог света са поетским универзумом који чини његово стваралаштво.

Кључне речи: исповести, Петrarка, Свети Августин, религиозни спис, аутобиографија, *Канцонијер*.

Secretum – насловање и намена

Моја тајна, односно *De secreto conflictu curarum mearum* („О тајном сукобу мојих брига”), или чешће и једноставније *Secretum*, јесте својеврсна исповедна аутобиографија Франческа Петrarке, која се у књижевности сматра аутокоментаром *Канцонијера*. Значајан је избор наслова, јер реч *conflictum* представља сукоб у песниковој личности, што је једно од основних литерарних места у *Канцонијеру*. Други важан елемент у наслову јесте реч *secretum* (тајна), која постаје синоним за ово Петrarкино дело, једино дело које није писано за објављивање, те ова његова „тајна” постаје најинтимнија и најличнија исповест:

„Il Secretum è il libro delle confessioni del Petrarca, è la storia, da lui stesso raccontata, del suo cuore e delle sue passioni. Nei tre dialoghi, che finge di aver con sant' Agostino, egli fruga e rifruga nel proprio io, se lo ricostruisce dinanzi con uno sforzo mirabile di obiettività, lo seziona, lo analizza con la cura minuziosa di un anatomista, lo pesa in ogni sua parte con i criteri d' acciaio di un giudice severo. Il valore autobiografico di questo lavoro sta nelle garanzie, che abbiamo della sua sincerità”² (Segre 1911:1).

1 inaskender@gmail.com

2 „*Secretum* је књига Петrarкиних исповести, то је прича коју је он сам испричао о свом срцу и својим страстима. У три дијалога, претварајући се да их води са Светим Августином, он претвара и претражује по сопственом ја, па га поново ствара улажући

Још један елемент који ово дело наводи на траг исповести јесте присуство Светог Августина као Петаркиног саговорника у три дијалога. Као писац *Исповести* Свети Августин оставља огроман траг на Петрарку, и на плану самог стваралаштва и на његова филозофско-етичка начела: „Egli l'amava, quel libro d'Agostino: l'amava come un fido e discreto compagno”³ (Segre 1911: 7). Као што Јаус тврди у својој *Естетички рецејције*, у средњем веку заправо нема теорије жанрова у данашњем смислу, те су се дела по сличностима сврставала у одређене родовске категорије. Само припадање одређеном роду стварало је хоризонт очекивања код читалаца. У овом случају, Петраркина одлука да му Свети Августин буде саговорник повела је овај текст у правцу исповести, те такав тон и дискурс и преовлађују у дијалозима.

Моја џајна је дело сачињено од три дијалога, а имајући у виду да се ради о средњем веку, мора се уочити јака хришћанска симболика. У том тону ће се одвијати разговори између Петрарке и Светог Августина, јер ће се кретати ка једном исходишту – очишћењу од греха у хришћанском смислу.

Значајан је и избор форме. Дијалог је карактеристична форма за средњовековне трактате и расправе, по узору на античку књижевност. Сам песник у уводу говори да овај прозни облик преузима од Цицерона, а он од Платона, стога ова аутопоетичка изјава постаје и сведочење о угледању на античке узоре, али и својеврсни *emulatio*, односно такмичење с узором, што је опет део Петраркине тежње да досегне идеални живот латинског *auctora*.

Антитетичност Петраркине личности, која је централни део *Канцонијера*, овде се испољава у два лика: један је Франческо, који представља аутора у младости, а други је Свети Августин, отелотворење писца у зрелом добу. На овај начин Петраркин раскол постаје и физички отелотворен у два засебна лика. Антитеза, која у најсажетијем облику представља срж Петраркине поетике, овде означава супротност неба и земље, младог Франческа и Светог Августина.

Догађаји описани у дијалозима одвијају се између 1342. и 1343. године, што је један од тешких животних периода за песника. Петрарка почиње да пише своје исповести 1347. године, да би им се поново враћао 1349. и, у последњој редакцији, 1353. године. Како дијалози нису писани за објављивање, они постају познати тек век након Петраркине смрти. Први пут су штампани 1473. године.

Prohemium (Prefazione)

Чврста структура *Моје џајне* огледа се у три дијалога, којима претходи предговор (*Prohemium*), у коме Петрарка уводи амбијент будуће

задивљујуће напоре да буде објективан, сецира га, анализира га прецизношћу анатома, процењује сваки његов део држећи се челичних критеријума строгог судије. Аутобиографски карактер дела је гаранција његове искрености” (прев. аутора рада).

3 „Он је волео ту Августинову књигу: волео ју је као верног и поверљивог садруга” (прев. аутора рада).

нарације. Текст се уводи описом визије, типичног средњовековног мотива, блиског и самом Петрарки. Песнику се јавља Богородица, што је директна спона са *Канцонијером*, који се завршава канцоном у њену част, након што се земаљска љубав према Лаури претворила у узвишену, духовну љубав према Богородици. Сви епитети који су красили земаљску љубав приписују се сада узвишеној Мадони, како у *Канцонијери*, тако и овде: „mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta, incertum quibus viis adiisse videretur”⁴ (Petrarka: 1). Улога Богородице овде је потпуно јасна: долази грешном Петрарки у сусрет како би му помогла да окаје грехе и окрене срце *ad eterna sustuleris* (*alle cose eterne*; вечним стварима). Овде се не може избећи паралела са Дантеом, који на свом путу има сличне добротворке, које брину за његову душу (Беатриче, Света Луција и Богородица).

У друштву Богородице појављује се и фигура за коју песник закључује да мора бити нико други до Истина, сишла с неба да просуђује речи које ће бити изговорене. Ипак, када је покушао да је погледа, морао је да спусти поглед („igitur in terram oculos deicio”)⁵, јер је од светлости која је из ње сијала није могао гледати. Као песничка слика овај чин говори о грешном стању Франческовог духа који, дословно, није могао да погледа истини у очи. Неприметно, неосетно и потпуно у складу са визијом, појављује се лик Светог Августина. Петрарка га заправо препознаје по изгледу и тај опис, похвала чедности, смерности и мудрости заправо је први сусрет читаоца са свецем. Ефекат који се постиже изузетно је упечатљив, јер се прво нуди опис, па онда закључак да се ради о Светом Августину: „Non fuit necesse nomen percuntari: religiosus aspectus, frons modesta, graves oculi, sobrius incessus, habitus afer sed romana facundia gloriosissimi patris Augustini quoddam satis apertum indicium referebant”⁶ (Petrarka: 4).

Током сусрета с Богородицом, Истином и Светим Августином, Петрарка остаје нем, узвишених мисли и помешаних осећања страха, дивљења и поштовања. Истина говори свецу у име песника, који је скрајнут са сцене, али уједно и њена централна тема. Овде ваља истаћи неколико важних елемената. Пре свега, Истина као говорник постаје залог истинитости целокупне нарације. Друго, управо је Августин изабран да песнику помогне, јер га је Петрарка увек необично волео и поштовао, а „quod multo facilius in auditorum animum ab amato preceptore

4 „Una donna bella d’ineffabil luce e chiarezza, e di forme che mal si potrebbe da mente immaginare” (Petrarka 1857: 1); „Лепа госпа неописиве светлости и сјаја, и таквог лика какав се тешко може умом замислити” (прев. аутора рада).

5 „Atterrarli una seconda fiata” (Petrarka 1875: 7); „Спустих поглед по други пут” (прев. аутора рада).

6 „Ne ebbi mestieri a richieder chi fosse; che il religioso volto, la modesta fronte, gli occhi composti, il misurato passo, le sacre vesti e la romana fecondia mi diceano abbastanza ch’io m’avea dinanzi il glorioso padre Agostino” (Petrarka 1875: 8); „Морам сам да препознам ко је; јер су ми свето лице, скрушено чело, мудре очи, одмерен ход, свете хаље и римски говор довољно говорили да пред собом имам слављеног оца Августина” (прев. аутора рада).

transfunditur”⁷ (Petrarka: 4). И најзад, најбитнији разлог за избор Светог Августина јесте његов земаљски живот, чије су муке толико личиле на Петраркино садашње стање: „et, nisi te presens forte felicitas miseriarum tuarum fecit immemorem, multa tu, dum corporeo carcere claudebaris, huic similia pertulisti”⁸ (Petrarka: 4). Уводи се овде паралела између младог Августина, оптерећеног многим земаљским страстима и гресима и Петрарке, који пати од истих болести: „L’ inclinazione fervida del Petrarca per le Confessioni di Agostino derivava dall’analogia, ch’egli sentiva esistere fra il proprio stato psicologico e quello, che è ritratto così potentemente nei primi e più importanti libri dell’ opera del Santo”⁹ (Segre 1911: 8). Ова два животна тока стапају се у један и стоје у антитези са исправношћу, коју симболизује Свети Августин. Први контакт свеца и Петрарке описује се овако: „simul me benigne intuens paternoque refovens complexu”¹⁰ (Petrarka: 4). На овај начин се успоставља очински и заштитнички однос младог Франческа и светитеља, и на много начина Дантеово обраћање Вергилију *padre, duca, maestro* у *Божанственој комедији* могло би се пресликати и на однос Петрарке и Августина.

На самом почетку разговора Свети Августин упућује „ut non tam michi quam toti humano generi fieri convivium videretur”¹¹ (Petrarka: 5). Петрарка јесте ту да нађе излаз из сопствених грехова, али је и представник целокупног грешног човечанства, што је, поново, неизбежни заједнички мотив са *Божанственом комедијом*. На самом крају предговора Петрарка објашњава да пише из сећања, живог и јасног (као што и Данте свој еп пише из тако живог сећања да га „још страва мори” када се сети) и да нема намеру да стекне славу овим делом, већ да за себе сачува слаткоћу тих разговора. Ова аутопоетичка изјава сведочи о исповедном карактеру дела и интимном тону. На крају, обраћа се самој књижи. Ово је типичан поступак за поезију где последња строфа, *congedo*, представља опроштај од канцоне и обраћање облику. У овом случају то је молба да се „његова књижица” задовољи само једним читаоцем, песником самим и да остане његова тајна: *secretum enim meum*.

7 „Molto più agevole ne sia l’apprendimento ove se n’ami il maestro” (Petrarka 1875: 2); „Много је лакше учење када се воли учитељ” (прев. аутора рада).

8 „Che se la presente felicità non ti toglie la memoria delle sofferte miserie, ricorderai siccome, quanto eri rinchiuso nel carcere terreno, fossi tu travagliato da infermità alle costui somiglianti” (Petrarka 1875: 8); „Ако те садашња срећа није навела да заборавиш претрпљене муке, сетићеш се, када си био затворен у земаљском затвору, да је и тебе мучила болест слична болести његовој” (прев. аутора рада).

9 „Петраркино одушевљење Августиновим *Исповесћима* потиче из аналогије за коју је осећао да постоји између његовог сопственог психолошког стања и оног тако моћно приказаног у првим и најзначајнијим свечевим књигама” (прев. аутора рада).

10 „Volgendo si a me con affettuoso sguardo, paternamente abbracciommi” (Petrarka 1875: 2); „Окренувши се ка мени и нежно ме погледавши, очински ме је загрлио” (прев. аутора рада).

11 „Un rimprovero rivolto al genere umano che a me in particolare” (Petrarka 1875: 2); „Прекор упућен целом човечанству као и мени самом” (прев. аутора рада).

Liber primus (Dialogo primo)

Први дијалог успоставља однос учитељ-ученик између Светог Августина и Петрарке. На почетку Франческо је збуњен, да би постепено његов ум спознао истину и мудрост. Ова градација од незнања ка знању осликава и дидактички карактер дијалога.

Прва тема око које се два саговорника споре јесте човекова жеља да се избави од несреће, која према речима свеца није присутна, а што се коси са свим веровањима и учењима којима је Петрарка током свог образовања био опскрбљен. Због свога незнања песник трпи озбиљан прекор, а реакција песника потврђује однос учитељ-ученик између два лика, јер сам Петрарка признаје да је поцрвенео и да се осећа као „*pedagogis obiurgantibus, pueri solent*”.¹² Нетипично је за Петрарку да показује своју потчињеност у интелектуалном смислу, те се признање интелектуалне слабости може приписати само исповедном тону. Петрарка признаје своје грехе, чак описује своју тврдоглаву упорност да докаже своје погрешно становиште, али постепено, верујући у мудрост премудрог оца, сам признаје грешке. При томе фреквентно користи глагол *confessare* (*confiteor*) – признати, исповедити. Лица означена скраћеницама *Fr.* и *Aug.* представљају две стране једне личности, интроспекцију, разматрање најинтимнијих проблема, с циљем да се дође до истине, до спознаје и самоспознаје. Петрарка исповеда сопствена разматрања о људској, иако заправо својој, несрећи и начинима да се од ње избави.

Важан моменат у тексту јесте Петраркино признање да је читајући Августинове *Исповести* читао о сопственим мукама: „*legere me arbitrer non alienam sed propriam mee peregrinationis historiam*”¹³ (Petrarka: 12). Овим путем поета још једном повезује свој живот са животом свеца, али и жанр исповести са сопственим текстом.

Тема узвишене среће (*summe felicitatis*) кулминира када Августин открива да, ако се она жели досегнути, само се мора желети. Неопходно је одрећи се свих других жеља, а посебно земљских. У том литерарном разрешењу Петрарка признаје најинтимнију борбу са самим собом: тражи савет како да се избави од земаљских жудњи, од онога око чега се исплео цео његов живот. Савет је: мисао о смрти. Највећи проблем је што мисао о смрти „*sed que nec satis alte descendant nec satis tenaciter hereant*”¹⁴ (Petrarka: 17). Земаљске жудње које одвлаче песника од узвишене среће јесу и одувек су биле Лаурина лепота и жеља за песничком славом.

Искрено, отворено и без задршке Петрарка се јада због своје несреће, наглашава своје тегобне мисли о смрти, а онда још дубље пати

12 „Ragazzo sgridato dal pedagogo”; „Дечак кога је прекорио учитељ” (прев. аутора рада).

13 „Non l'altrui storia, ma quella de' miei travimenti” (Petrarka 1875: 2); „Не туђу причу, већ о својим мукама” (прев. аутора рада).

14 „Non s'inflisse tutto nell'animo, ne vi rimase troppo a lungo come dovea” (Petrarka 1875: 14); „Није се цела увукла у душу, нити је тамо остала дуго колико је требало” (прев. аутора рада).

јер га оне нису промениле, „ego autem idem sim adhuc qui fueraм prius”¹⁵ (Petrarka: 19). Ефектан тон овом делу првог дијалога даје се формом питања. Понављајући делом реторичка питања, што се види из узастопности истих, а делом питања упућена свецу, ишчитава се првенствено пишчев унутрашњи монолог, пре него део разговора.

Описујући свој живот, писац користи веома карактеристичне мотиве: лука, олуја, Господ на кормилу његове лађе. Ова наутичка метафора јесте један од лајтмотива „Канцонијера”. Понављање мотива показује колико је Петрарка био чврсто везан за своја дела и колико је његов живот био у спрези са његовим стваралаштвом и то не путем фактографско-аутобиографских елемената, већ кроз саму срж његове личности и мисли.

Оно што Петрарку везује за земљу и одваја од небеског пута јесте Лаура. Петрарка је јесте целог живота волео, али у младости је не види онако како је види у данима своје мудрости. А речи Светог Августина и јесу речи остарелог песника. Свестан је божанске природе госпоине, и то се никада не мења, али је сада свестан и њеног земаљског затвора, тела, опхрвеног многим страстима. Значајно је упутити на чињеницу да се оваква Лаура нигде у *Канцонијеру* не помиње. Иако у збирци песник увиђа своју грешност, окреће се Богородици за помоћ и пут, он заправо никада није постао у потпуности другачији, никада у суштини није напустио свој пут љубави, о чему сведочи и пролог *Расутих стихова: quand'era in parte altr'uomo da quel ch'i sono* (1. сонет). Делимична промена сведочи о непрестаној везаности за земаљску љубав. Овде, ипак, где литерарни елементи нису у првом плану, Петрарка се скоро у потпуности одриче своје љубавне страсти. Закључак је јасан: исповеда своју истину, реалну, не литерарну, не ради стваралаштва, већ ради истине.

Liber secundus (Dialogo secondo)

Будући да је други дијалог место разматрања седам смртних грехова, писац их, један по један, исповеда. Гласом Светог Августина Петрарка признаје, али претходно разматра, своје грехе. У овом дијалогу кулминира религиозни карактер дела, где италијански песник, први и једини пут у својим списима, себе не представља као идеалног песника. Први грех, охолост, Августин приписује Петрарки из три разлога: „ingenio et librorum lectione multorum; gloriaris eloquio, et forma morituri corporis delectaris”¹⁶ (Petrarka: 25). Иако у контексту греха, овде се истичу неке од Петраркиних највећих врлина: ум, образованост, реторичка вештина, наочит изглед. Чак и током исповеди, Петраркиним текстом ипак провејавају елементи идеализоване аутобиографије, на трагу епистоле *Поштомцима*. Ипак, у епистоли *Поштомцима* Петрарка се дичи својом поја-

15 „Ed io rimango sempre lo stesso” (Petrarca 1875: 2); „А ја увек остајем исти” (прев. аутора рада).

16 „Per l'ingenio, per la lettura di molti libri, per l'eloquenza, per la bellezza di corpo” (Petrarka 1875: 21); „Због ингенијума, због читања многих књига, говорничке вештине, због лепоте тела” (прев. аутора рада).

вом, својим здрављем, виталношћу тела. Овде се те врлине претварају у своју супротност, што упућује на исповедни карактер, писање без претумишљаја и идеје о слици коју жели да остави о себи. Један од највећих Петраркиних грехова јесте амбиција, али она је уско повезана са његовом песничком делатношћу. Његова жеља за успехом јесте жеља за ловоровим венцем. Овај мотив песника и песништва прожима се кроз читаво дело. Петрарка неумољиво инсистира на томе да је песник, да је то неодвојив део његовог живота, онај који му је донео славу и срећу, али га и одвојио од праве, божанске среће, ка којој сада покушава да нађе пут.

Ипак, песник је за свога грешнога живота имао и врлине. Себе не оптужује за прождрљивост, нити за махнитост, као ни за завист. За сваки од грехова за који је бивао оптужен Петрарка је имао неку врсту одбране. Иако на крају увиђа сваки грех и тако потврђује прочишћујућу сврху ових дијалога, увек је спреман да одбрани себе, или барем то да покуша. Међутим, то није случај са грехом пожуде. Одмах признаје да се због ње много напатио и да „*immobile saxum aliquod esse maluerim, quam tam multis corporis mei motibus turbari*”¹⁷ (Petrarka: 38). Гласом Светог Августина указује на неопходност чисте душе и прочишћења од пожуде, али сам покушај да се оспори постојање овог греха говори о његовој важности у песниковом животу. Супротстављање ставова Франческа и Августина по овом питању представља сталну подвојеност у Петраркиној личности између љубави и жеље за узвишеношћу.

Петрарка детаљно описује стање своје душе у једном тренутку, враћајући се при томе на своју меланхолију и тугу. Он за то своје стање каже да је *tristo, misero, aspro* и *orrendo* (*tristitia et aspera et misera et horrenda* – тужно, бедно, чемерно и ужасно). „*Nec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat*”¹⁸ (Petrarka: 41), каже песник о себи. Своје душевно стање песник овде описује истим оним мотивима којима је у „Канцонијеру” описивао своје љубавне јаде. Ипак, овде разлог таквог стања није Лаура, већ то стање само од себе постоји и храни се сопственом патњом, која се тако увећава. Петрарка овде оштро и веома директно себе преиспитује, не би ли дошао до узрока такве мизерије. Једну по једну, почев од егзистенционалних мука (глад, жеђ, хладноћа), Свети Августин анализира и уклања њихове узроке. Па ипак, Петрарка, иако не може пронаћи конкретан разлог за своју *malinconia* (*tristitia*), тврди да је судбина према њему „*imo avarissime, imo iniquissime, imo superbissime, imo crudelissima*” (веома оштра, неправедна, охола, окрутна). Иако набраја несреће породичне и личне природе, и конкретне и филозофски интониране, Августин налази начин да им свима умањи значај. И то је управо оно што упућује још једном на циљ

17 „*Saria pur meglio ch'io fossi un'immobile pietra anzi che provare nelle membra contanto vivo commovimento*” (Petrarka 1875: 31); „Боље би било да сам непомични камен, него што у телу осећам овако живо осећање” (прев. аутора рада).

18 „*Questa maligna e tenace tanto mi stringe che nè giorno nè notte allenta le sue catene*” (Petrarka 1875: 34); „Ова зла и упорна страст толико ме мучи, да ни дању ни ноћу не попушта своје ланце” (прев. аутора рада).

ових разговора – да песник спозна праву вредност и занемари земаљско, да онај млади и неискусни Петрарка постане мудри човек, који је своје младачке грехе преобратио у само једну жудњу – жудњу за Богом.

Узроци Петраркине несреће нису, и он на томе више пута инсистира, само личне природе. Његова туга је и због других, али и „*mestissimam turbulentissimamque urbem terrarum omnium*”¹⁹ (Petrarka: 47). Петрарка исказује оштру, али истовремено жалостиву и тужну критику Фиренце, града препуног порока, прљавштине (физичке и моралне) и посрнулог друштва. Песник огорчено критикује град, али из његових речи просијава љубав и жал због таквог стања, у коме „*in infernum vivens descendisse*”²⁰ (Petrarka: 48). Наведени цитат јасна је реминисценција на Дантеов „Пакао”, за који је Петрарка упорно тврдио да га никада није читао. Ипак, у интимности исповедног дела, реминисценције на *Божанственоу комедију* јављају се више од једанпут. Опште стање града, и то јесте скоро увек карактеристика Петраркиних дела, тесно је повезано с његовим личним емоцијама, а овај вид егоцентризма део је његове поетске тематике. У овом случају зло које је снашло Фиренцу представља конкретну немогућност за живот, осујећење његовог идеалног живота песника и то се јасно уочава из речи које му упућује Свети Августин: „*Doles quod importunum studiis tuis locum nactus es*”²¹ (Petrarka: 48).

Други дијалог завршава се једним јасним закључком. Августин даје Петрарки веома конкретне, па чак и практичне савете како да одагна своју несрећу: „*quantum ve tibi turbidum spectaculum compassionis attulerit, tantum gaudii afferet proprie sortis, alienis periculis collata, securitas*”²² (Petrarka: 51). На овај начин Петрарка завршава један део свога пута. Иако је почео гресима, овај дијалог има срећан и узвишен завршетак и Петрарка га тако приводи крају радујући се трећем, и последњем, разговору са свецем.

Liber tertitus (Dialogo terzo)

Последњи дијалог јесте кулминација и у структуралном смислу (последњи и најдужи), али и у тематском. Петрарка сам антиципира важност овог разговора Августиновим упозорењем да ће бити говора о *asperiora laturum* (најчемернијим стварима). То су *cathene* песниковог живота – *amor et gloria* (љубав и слава, као што на више места подсећа

19 „*di quell'abbietissima e tristissima tra tutte le città della terra*” (Petrarka 1875: 40); „Збор најбеднијег и најтужнијег међу свим градовима на свету” (прев. аутора рада).

20 „*Vivo ancora, io sia disceso nell'inferno*” (Petrarka 1875: 40); „Још увек жив, као да сићох у пакао” (прев. аутора рада).

21 „*A te disgrada troppo il menare la vita in luoghi tanto avversi ai tuoi studi*” (Petrarka 1875:40); „Тебе превише мучи што живиш живот у местима толико другачијим од твојих студија” (прев. аутора рада).

22 „*Quanto maggior pietà si desterà nell'anima al triste aspetto delle sciagure altrui, e tanto maggior compiacenza ti verrà dal sentirti sicuro*” (Petrarka 1875: 42); „Што се већа самилост пробуди у твојој души за недаће других, то ћеш се сигурнијим осећати” (прев. аутора рада).

у *Канцонијери*), обе тако лепе да их и не види као „*cathenas sed divitias arbitraris*”²³ (Petrarca: 53). Директно у антитези стоје Петраркини и Августинови описи ових ланаца. Светац их назива злима, док их Петрарка доживљава као најсветлији део душе. Ако се узме у обзир да су ова два лика заправо два ступња у развоју Петраркине личности, постаје очит раскол који је обележио како његов живот, тако и његову поезију. Исти принцип контраста присутан је у одређењу љубави. С једне стране Августин говори о љубави као лудости највећој од свих, док је песник представља и брани као најузвишенију и највреднију ствар, приписујући јој све карактеристике оплеменењуће љубави: „*Illa iuvenilem animum ab omni turpitudine revocavit, uncoque, ut aiunt, retraxit, atque alta compulit espectare*”²⁴ (Petrarca: 58), типичне за средњовековну поезију још од слатког новог стила чију традицију, између осталог, Петрарка и јесте наследио. Њега није обузело „смртно биће” већ „сјај њених врлина”. Овај став Петрарка брани најупорније и најсамоувереније од свих других. Противуречно Августиновој тврдњи да је предмет његове љубави смртна жена, песник уздиже њене божанске наднаравне особине, издвајајући је од свих других бића. У свечевом говору на тренутке се назире Петрарка из „Канцонијера”. Светац подсећа на могућу Лаурину смрт и на њену старост. Исти мотиви јављају се у збирци, али као докази непролазности љубави, док овде, напротив, треба да покажу њену ограниченост, и временску и вредносну. Овај тренутак чврсто је повезан са „Канцонијером” и другим делом збирке када се описује Лаурина смрт и песников бол, али и 12. сонетом у коме се даје опис Лауре у старости. На теми љубави задржавају се најдуже, о њој најсрчаније дискутују, овај грех Петрарка најупорније брани. Све су то значајни показатељи важности Лауре за песников живот. Његова борба са самим собом око праве вредности љубави налази се насупрот могућег одвајања од божанског пута – а та борба је лајтмотив Петраркиног поетског дела – овде се отелотворила у два физички одвојена саговорника, а то су два дела песникове душе у вечном сукобу. Зато се ликови овог дијалога толико дуго надмудрују и убеђују. Песник никад раније није могао до краја разлучити да ли је његова љубав грех. Управо зато та друга страна његове личности налази свој пут кроз Светог Августина, чије речи предстваљају ништа друго до набрајање мука које су проистекле из те љубави: „*Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via*”²⁵ (Petrarca: 60). Ова вербална и ло-

23 „Catene, ma quale ricco ornamento” (Petrarca 1875: 44); „Не ланци, већ скупочени украс” (прев. аутора рада).

24 „Ella tenne lontano il giovanile animo da ogni bassezza e, di stretta morsa infrenandolo, lo spinse a riguardare nell’alto” (Petrarca 1875: 49); „Она је држала младалачки дух далеко од сваке нискости, и зауздавајући га од сваког порока, нагнала га да гледа високо” (прев. аутора рада).

25 „Ella, dilungandosi dall’amore del cielo, in cambio del creatore ti fece inchinar l’animo alla creatura, e ciò fu che agevolmente ti menò a morte” (Petrarca 1875: 50); „Она, одвајајући те од љубави према небу, уместо према творцу учинила је да окренеш душу смртном бићу, и то је било оно што те брзо повело ка смрти” (прев. аутора рада).

гичка борба између Франческа и Светог Августина прави је одраз борбе која се у Петрарки водила скоро читавог живота. На крају он пристаје да се излечи и признаје своју болест и свој грех и та љубав ипак прелази границу грешног. Болесни дух, према речима свеца, може се излечити једино ако песник оде далеко тако да „*edocendum animum deponere que premunt, atque ita, sine spe reditus, abeundum*”²⁶ (Petrarka: 70). Управо оно што је Петрарка описивао као свој спас у сонетима (бег, склањање од људи, самоћу), сада Августин осуђује. Ваља отићи далеко, али међу људе, избегавајући позната места и пределе. Оно што је било у *Канционијеру* сада се потиरे. На тај начин, кроз путовање, Петрарка описује своју промену, пут који је прешао од заљубљеног песника до филозофа с тежњом ка небу и узвишености.

Приближавајући се крају списка, Петрарка смирује интензитет поведана, дијалог Светог Августина преовлађује уз тек понеки Франческов кратки одговор. Светац више не прекорева онако жучно и упорно, већ очински мирно, брижно, строго, али молећиво скреће пажњу песнику на године које је испунио, на старост која му се неумитно ближи, те на детињарије којих се мора оканити и мислити на скору смрт. Овде почиње она крајња промена, писац на неколико страна описује ту промену која се десила у његовој личности. Ови дуги Августинови монолози заправо се чине као сума свих тежњи Петраркиних да се окане љубави која га је одвајала од Бога, да преокрене свој дотадашњи живот, који су испуњавале љубав према Лаури и према ловору.

Последњи Петраркин грех јесте жеља за славом. И он га одмах признаје. У овом тренутку он је већ толико промењен и упио је толико мудрости да у овом делу разговора одмах прихвата своје грешке, желећи силно да их поправи. Ипак, свест о свом великом песничком умећу је присутна. Петрарка за свој еп *Африка* каже да је „*preclarum nempe rarumque opus et egregium*”²⁷ (Petrarka: 82). У томе је његов велики грех, истог исхода као и љубав према Лаури. Ипак, иако одмах признаје овај грех, тешко га се одриче, упорно покушава да покаже да је земаљска слава достојна живих људи и да их у царству небеском чека вечна слава, као виши облик ове земаљске. На неки начин Петрарка се и не одриче своје славе, само је ставља на друго место, иза врлине.

Као што је речено, Августинови говори постају све дужи, а Франческове опаске кратке и најчешће слагање са свецем. На овај начин Петрарка постепено брише младог Франческа, а рађа се нови, освешћени и прочишћени од греха – Петрарка. Уз многе захвалности италијански песник се опрашта од свог добротвора обећавајући: „*rectum callem*

26 „*Troncare a te stesso ogni speranza di ritorno*” (Petrarka 1875: 59); „Уклони од себе сваку наду за повратак” (прев. аутора рада).

27 „*Un'opera bellissima, rara ed eccellente*” (Petrarka 1875: 69); „Једно прелепо дело, јединствено и изузетно” (прев. аутора рада).

salutis apprehendere”²⁸ (Petrarka: 91). Ово обећање представља крај дијалога и почетак новог, измењеног песниковог живота.

Закључна разматрања: исход дијалога

Ова три дијалога представљају пут Петrarке од грешника до онога који жели да се од греха спаси. На сличан начин и *Канцонијер* представља пут од земаљске до небеске љубави, од једне госпе до друге. Овде постоји јасна градација од првог дијалога у коме се, иако поштује и разуме истинитост жеља Светог Августина, песник брани од оптужби доказујући своју исправност у многим питањима. Како текст одмиче, речи свеца се све јаче укорееују у Петrarкин ум и све што он жели јесте да крене путем спаса.

Као што Финци (1900: 95) каже, песник се исповеда и, наведен мудрим саветима свеца, открива своје слабости и страсти:

„In tre libri di dialogo tra lui e sant’ Agostino egli conduce il suo interlocutore a scrutare con inesorabile persistenza entro ai misteri del proprio cuore e a metterne a nudo tutte le pecche segrete. Egli finge achemirsi, finge tentar di sfuggire alle incalzanti domande ed argomentazioni del santo; ma, stretto da ogni banda senza quartiere, è costretto a confessare il vero delle proprie debolezze e delle prorie passioni”²⁹.

Све песникове емоције, од беса до туге, исказане су у овом тексту без икакве задршке. Његове тајне су приказане без поетског улепшавања, или би бар тако требало да буде. Ипак, не може се занемарити чињеница да је дијалог написан по узору на дијалоге античке традиције, да је велики део излагања и једног и другог лика препун силогизама и логичког надмудривања, реторичких фигура и поетских одлика Петrarкиног стваралаштва. Чак иако није писан за публику, писан је као да јесте. Ипак, оно што га раздваја од других дела јесте чињеница да Петrarка не идеализује, или не бар у великој мери, слику коју оставља о себи. Без тајни говори о ономе што га мучи и овде више него било где другде та мука излази на видело. То је његова унутрашња борба, раскол између жељеног стања духа и душе и оног постојећег, оптерећеног грехом и жељом да се од њега очисти. Опет ваља нагласити да је тај раскол отелотворен у два лика Петrarке, његовом идеалном ЈА (Свети Августин) и реалном ЈА (Франческо). Ипак, ова два лика се на крају усаглашавају, Франческо одлучује да крене правим и исправним путем, попут онога којим је Свети Августин својевремено кренуо.

28 „M’avvierò idritto alla salute” (Petrarka 1875: 76); „Кренућу путем спаса” (прев. аутора рада).

29 „У три књиге дијалога између њега и Светог Августина, светац наводи свог саговорника да неумољивом истрајношћу проматра тајне сопственог срца и да оголи све своје тајне грехе. Он покушава да се заштити, претвара се да жели да побегне од притиска свечевих питања и аргумената; али, опкољен са свих страна, приморан је да исповеди истину о сопственим слабостима и сопственим страстима” (прев. аутора рада).

Листа референци:

- Finci 1900: G. Finzi, *Petrarca*, Firenze: G. Barbèra Editore.
Jaus 1978: H.R. Jaus, *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit.
Pantić 1963: M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, Beograd: Prosveta.
Petrarka 1886: F. Petrarca, *Rime*, Firenze: G. Barbèra editore.
Petrarka 1875: F. Petrarca, *Del disprezzo del mondo, dialoghi tre*, Milano: Tipi di Luigi di Giacomo Pirola
Petrarka, Francesco. *De secreto conflictu curarum mearum*. <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/petrarca/de_secreto_conflictu_curarum_mearum/pdf/de_sec_p.pdf> 30.09.2016.
Ruse 1993: Ž. Ruse, *Oblik i značenje*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojinovića.
Segre 1911: C. Segrè, *Studi petrarcheschi*, Firenze: Successori Le Monnier.

Ivana E. Skenderović

CONFESSIONAL DISCOURSE IN *SECRETUM* BY FRANCESCO PETRARCH

Summary

This paper aims to analyse Petrarch's *Secretum* as his autocommentary on *Canzoniere*. The paper highlights the importance of *Secretum* in the context of Petrarch's opus as his only work not written for an audience. Autobiographical expression is significant for Petrarch due to his constant wish to leave behind an ideal image of himself as a poet (the best example is his epistle *Posteritati*). Another important element is a close relationship with the *Confessions* of St. Augustine, whose writings had a major impact on the Italian poet. Confessional discourse of Petrarch's writing affects the way in which *Secretum* is read, as this is his only work which is not entirely marked by his highly poeticized style. The major topic of three dialogues is the life of the poet and his sins, which he is trying to analyse and comprehend. In this context it is particularly important to mention his two desires (*due catene*, as he calls them in *Canzoniere*): Laura and laurel. The love for Laura and the poetic glory (represented by laurel) are two stumbling stones on his religious path. Guided by Saint, Petrarch recognizes all of his sins, one at a time, and decides to change his life. However, he never, not even at the very end, renounces his two loves, which is an important motif in *Canzoniere*. In a confessional tone, Petrarch summarizes all significant elements of his life, which also represents the repertoire of motifs and themes characteristic for his opus. The most important stylistic figure of *Canzoniere*, antithesis, is represented here by two different characters: Francesco as a young poet, and St. Augustine as his older and wiser self. Petrarch thus summarizes the intimate experience of the real world with his own poetic universe.

Keywords: confession, Petrarch, St. Augustine, religious manuscript, autobiography, *Canzoniere*

Примљен 5. новембра 2016. године
Прихваћен 1. априла 2017. године

Тамара С. Пилетић¹
Подгорица, Црна Гора
ОШ „21.мај”

Наслеђе 36 • 2017 • 159–169

КЊИЖЕВНИЦИ КАО САГОВОРНИЦИ У ПРЕПИСЦИ ПЕТРА II ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША²

Један он најзначајнијих писаца српске књижевности, Петар II Петровић Његош, у својој знаменитој заоставштини је, осим изузетних дјела, *Горског вијенца*, *Луче микроkozма* и *Лажног цара Шћепана Малога*, оставио и бројна књижевна писма. У науци је запажено да она нису довољно проучавана и вреднована, па се овај рад бави њиховим тумачењем и уочавањем најмаркантнијих ознака и карактеристика стила ове епистоларне форме. Из обимне Његошеве преписке су издвојена писма која су била дио кореспонденција са другим књижевницима, а биће анализирана са тематског и стилског аспекта. Осим књижевних вриједности и практичне намјере која је уочена, у њима је осликана и Његошева личност, његово знање, култура и изузетан таленат који се и кроз њих потврђује. На овом корпусу писама је препозната и снажна патриотска црта, што им даје велики историјски значај.

Кључне ријечи: Његош, писмо, књижевност, језик, вјера, нација, захвалница, молба

Петар II Петровић Његош, значајан пјесник и мислилац, филозоф и мудрац, владар и митрополит, измјестио је границе живота свих нас и заувјек нас повезао са космичким висинама, све тајне открио и разријешао, зле силе победио и остао овјенчан вијенцем славе, потврђујући да има живота и после смрти, јер то његова дјела стално доказују, а сам је био „мученик једног за слободу мученог народа” (Кесмановић 1949: 91).

Појавио се у књижевности на размеђи епоха, када су се бориле за превласт различите традиције, писана и усмена, које су се до њега развијале потпуно раздвојено, а код њега се „слиле у једно, у велику песничку синтезу” (Deretić 1996: 242). Није се ослонио само на усмену културу већ и на писану традицију класицизма и романтизма, па чак и средњовјековну књижевност. Иако рођен при крају једне епохе, означио је улазак у нову, модерну и напредну, коју је својим дјелима снажно наслутио. Како закључује у *Историји српске књижевности* Јован Деретић: „У својој најдубљој основи цело Његошево дело јединствено је, космо-

¹ tpiletic@hotmail.com

² Усмено саопштење са 43. Међународног научног састанка слависта у *Вукове дане* 2013.

гонија и историја у њему произилазе из истих мисаоних и структурних претпоставки” (Deretić 1996: 245).

Као мудар владар пратио је путеве европске културе, што је разумијевало честу личну преписку између знаменитих и мање запажених личности, јер је зарад напретка намјеравао да у своју домовину донесе дух развоја и промјена. Управо он је „казао ону крупну уметничку реч, коју је тражио његов народ, коју је тражио његов век, реч у којој је истовремено била садржана сва вековна туга и понос прошлости и сва железна одлучност и јасна усмереност ка будућности” (Radović 1955: 11), па је путовао у европске метрополе, гдје је градио пријатељске односе, представљајући се својом личношћу и дјелом и на најупечатљивији начин ширио истину о себи и својој домовини. Као резултат великог броја пријатељстава остала је богата преписка, па је основао „Исходјашчи журнал” у коме је готово сва писма штампао, сем појединих приватних, да би их изнио на увид јавности свога времена. „Пушка му је била прва забава, а гусле су му биле први учитељ: српска слава му је била прва љубав, а небо са својим звијездама прва загонетка” (Slijepčević 1991: 264), записао је Ђоко Слијепчевић у *Историји српске православне цркве*, па су управо ово незаобилазне карактеристике свих његових дјела.

Из Црне Горе је путовао у Србију, Аустрију, Русију и Италију, па тамо сретао значајне људе и са њима остајао у контакту преко писама, стварајући тако вјечна пријатељства, чије су главне карактеристике отвореност и искреност. У његовој заоставштини сачувана је прилично обимна грађа, око хиљаду и седам стотина писама. Она су готово уједначена језичка и мисаона језгра уз неизоставне пјесничке редове који доносе лирску ноту, углавном националног садржаја, што је било у складу са временом и околностима. Његова се домовина непрекидно борила против непријатеља, одлучно изграђивала уређеније друштво и снажно стремилa цивилизацијским нормама.

Поред обимне преписке са сарадником и савјетником **Јеремијом М. Гагићем**, дубровачким вицеkonzулом, дописивао се и са другим konzулима и државницима, породицом и својим пријатељима, добротворима који су помагали у свим његовим напорима. Уз то био је у преписци са кругом књижевника, истомишљеника, људима сличне оријентације и знања. Они су били најзначајнији ствараоци његовог доба, **Вук Стефановић Караџић** и **Сима Милутиновић Сарајлија**, али и **Франц Миклошић**, **Николо Томазео**, **Станко Враз** и **Медо Пуцић**.

Са **Вуком Стефановићем Караџићем**, сакупљачем народног блага, есејистом, књижевним критичарем и преводиоцем, повезивала су га залагања за чисти народни језик и књижевну дјелатност, као и родољубиви ставови, па су постали искрени сарадници и пријатељи. Сачувано је око десетак писама њему упућених, а то су углавном биле молбе, похвале и погледи на његове књиге, писани бираним језиком који одаје пожртвованост и блискост. Како је средином 1833. путовао у Русију ради завладичења, „иако посве млад, у 20-ој години”, јер није био искушеник, овај

чин није био у складу са прописима Цркве, за шта је оправдање било „у изузетности случаја о коме се радило” (Petrović 1967: 74). На овом путу је набавио штампарију за Црну Гору, прву после ободске, па му се јавља из Петрограда 1833. године извињавајући се што није раније стигао да му пише, јер је опчињен пространством и љепотом града. Овдје се осјећа као да није на земљи, па одушевљење Русијом поистовјећује са њеним народом и запажа да је свемогућа рука творца пренијела благослов на руског цара и његов двор. Затим износи податаке о литератури коју чита, двије збирке његових пјесама и Хомера на руском језику и признаје му да је баш он српски Хомер у народној поезији, што је прецизна оцјена вриједности ових аутентичних народних дјела, којима упућује похвале. Управо оне су и требале Вуку, као вид подршке, јер је био изложен снажним нападима од стране противника његове реформе. Интересује се за његов *Глас каменштака* и, ако допусте штампање, тражи да му пошаље 12 примјерака. Потписује се као „прави и искрени доброжељатељ и слуга” (Petrović 1967: 76), што говори о њиховим присним односима.

Захтијева да му пошаље слова са Цетиња у марту 1934. године, ако су саливена за Трст учитељу Владисављевићу, а он већ зна „каква ова слова треба да буду” (Petrović 1967: 77). Био је то још период борбе за штампариие и проналажење адекватних слова, а Трст је био мјесто окупљања великог броја наших људи који су се уз Црквену општину активно трудили да заживи штампање књига на српском језику. Саопштава му у новембру да је наручио папир који је тражио кад је боравио на Цетињу и прикупљао грађу за његово „историографско дело” (Deretić 1996: 214) *Црна Гора и Црногорци*. Оно садржи опис земље, приказ нарави и обичаја, преглед историје, слику државне управе, као и податке о народној поезији и култури, а ово је био вид Његошеве подршке и похвале аутору, а књига је заиста објављена у Штутгарту 1837. године. У наставку је писмо допуњено стиховима изразито националне тематике а тиче се очувања српства, па упућује директне поуке, што је у складу са романтичарским настојањима за очување и његовање традиције кроз језик, вјеру и нацију. Иако нису по литерарном квалитету на нивоу неких његових каснијих пјесама, она су најприје вид поклича као поздрав пријатељу и изражавање заједништва у вјери.

Обавјештава га 1836. године да ће његове *Пословице* бити одштампане у штампарији коју је донио из Русије, гдје је путовао са значајним задржавањем у Бечу, из кога је донио сандуке руских књига и поново се са њим сусрео. Извјештава га да народног пјевача Јована Ковача није могао наћи, али и да је пронашао доброг Теодора Икова Пипера, који зна чак 120 пјесама и да ће му те пјесме послати да их одштампа како би биле „за удивљење људима”, јер прости народни пјевач из своје главе зна толико стихова. Такође преноси вијест да нема повећања пензије јер није добио одговор, док је завршетак писма лирска пјесма која му је већ послата, па ово постаје манир обраћања Вуку. Са Цетиња га у септембру исте године извјештава о слању његових *Пословица* и *Новој завјести* и критикује дјело

Сима Милутиновића о црногорској историји, јер му то није садржају, већ само препис повеља. Саопштава да ће му касније јавити да ли ће платити штампање *Новоџ завјетѝа* о његовом трошку, што ово писмо смјешта у ред оних са практичним садржајем. Ова година је била изузетно тешка за Црну Гору због глади која се њом ширила, а Његош је тада писао свој *Горски вијенац*, дјело у коме се показује као пјесник и државник, али и мислилац, јер: „Слобода човјека и народа, рађа потребу да се она извојује, брани и очува. Она намеће сталну и непрекидну борбу. Борба тражи снаге, свијести, прегалаштва и пожртвованости” (Radović 1955: 24).

Значајне 1847. године му у писму од 1. новембра износи своја размишљања о озбиљним темама постојања, али и приликама, односно неприликама у његовој домовини. „Паклена се мрежа разастире” или „стари су се ђаволи бојали крста, а данашњи се боје слободе” (Petrović 1967: 272), што говори о непрестаним пријетњама, јер су око њега они који не желе напредак и бољитак, већ само чине недјела и злочине. Управо је међу својима „најусрднији жрец” (Petrović 1967: 272), јер му то намеће његов положај, али и биће и ум, који све осматра и тумачи. Жали и проклиње што је „скочила ова искра у наше горе из гомилах пепела величине Душанове”, а није се угасила, већ се попела, па „бљеска и довикује на себе громове, злобе и зависти” (Deretić 1996: 242), што говори о немоћи поједница, чак и владара да спријечи сва ова недјела и да тријумфује у свијету који га не признаје, јер влада силом, а не умом. Да није тако, он и његова земља, његов народ, били би „најсветија, најсилнија одаја душевно-електического телеграфа” (Petrović 1967: 272), дакле простор који би само доносио духовни напредак. Жали што се српска јерархија критички усмјерила на његов превод *Новоџ завјетѝа*, па исказује подршку издању значајне књиге на народном језику. Како је ово писмо послато у новембру, дотад је већ из штампе изашао Његошев *Горски вијенац*, који је уз Вуков *Нови завјетѝ*, као и дјело Ђуре Даничића и Бранка Радичевића, утврдило снажне основе српском народном језику који се почиње употребљавати и у књижевности.

Његош је као владар будно пратио дешавања у револуцији 1848. године, јер је у њима видио наду да је „куцнуо час” за ослобођење свих наших народа. У једном моменту је био спреман за измицање турској сили, а како му је Матија Бан донио средства из Београда за подизање устанка, па био разочаран кад је Гарашанин одустао од ових намјера. Тада се договара о слању црногорских војника и њиховој спремности за учешће у борбама против турске силе. Све ове околности су му донијеле много брига и проблема, па је био изузетно оптерећен овим државним питањима, јер се тада „узрујала сва Европа” (Dragićević 1949: 177).

Тражећи лијек за своју болест, отпутовао је у прољеће 1850. године у Италију. Како се стање погоршавало, а вукла га је жеља да живот оконча у завичају, враћа се у Црну Гору, па на јесен поново иде на пут. Кад је Омер-паша Латас кренуо ка Црној Гори, болесни Његош је ишао за Беч, како би измолио помоћ од руског цара који је тамо боравио, али је

није добио, а није ни нашао спас за своје физичке болове. Даље се упутио ка Трсту и Напуљу, па на југ Италије и преко Млетака стигао до Милана, одакле је кренуо за Ђенову и стигао у Рим. Ово његово путовање по Италији најсвеобухватније је пратио Љубомир Ненадовић у *Писмима из Италије*, посвећеним овом нашем владару и владици. Са одушевљењем је писао о њему као „важној и живој знаменитости”. Затим путује у Беч, гдје је настојао да од руског цара издејствује помоћ од пријетњи Омер-паше, који се спремао да нападне Црну Гору. Поражен његовим негативним ставом, Његошево здравствено стање се видно погоршало.

У децембру му детаљно преноси утиске при повратку из Беча, као и опис Млетака, који личи онеме из *Горског вијенца*, о Драшковом путу. Описује предјеле кроз које пролази, „питоме руже под ведрим небом” (Petrović 1967: 316), „станове љетње (кампањама)” (Petrović 1967: 316) који су служили за љетовање патрицијама, па закључује да је ово „један пљенителни вид”, а препознаје се „вкус, сила искуства и некадашње богатство млетачко” (Petrović 1967: 316). Смјештен је у „богату квартијеру”, па да је „владика црногорски Нијемац” (Petrović 1967: 320), а овакав му је смјештај, не зна да ли би бољи у Бечу нашли, сем Шенбруна. Тамо су „зидови од собе вјешто ишарани, а особено њен свод”, по коме су анђели и виле са цвјетовима, трубама и крунама, а соба је застрта двоструким ћилимом, а прострта је и телећа кожа, зидови украшени са старим сликама, док је огледало у златној боји. Даље су описани столови, вазе, свијећњаци, као и модерни фортепјано, софа, канабет, осам „полтронах” и осам модерних столица, па овај детаљан опис ентеријера представља сјај и богатство Млетачке републике, а упола је јефтинији смјештај него онај који је плаћао у Бечу. Оваква приступачна цијена није за италијанске владаре, јер су једно „европски, а друго без отачаства рашћерани Срби” (Petrović 1967: 320), што је суочавање са неминовном судбином његовог народа, која ријетко може да иде у њихову корист. Иронично износи опаску „дивне Млетке, али су богме у рђавој кожи”, па су се по њима „посукале прње и јачине”, а Лацман се не да закрпити, док Турчин довијека крпи своје одијело па прави мјешавину од свих народа и масти. Ово сликовито казивање говори колико су Лацмани по природи сналажљиви, као и Турци који су прилагодљиви и купе све оне вриједности и љепоте које имају други народи. Наравно, судбину свога народа види најтрагичније, јер њиме јаче и надмоћније силе управљају. Писмо завршава ставом да му је здравље доста добро и да му је „све пријатнији ваздух” (Petrović 1967: 320) што је ближи екватору. Саопштава му план да у наставку иде за Напуљ и поздравља све који га се сјећају. Ово писмо јако надахнутог садржаја показује његове склоности да запажа детаље, ређа их у занимљиве слике, признаје своје способности уживања којима су склони сви живи људи, али исто тако коментарише свој и туђи положај, са великом жељом за ослобођење своје домовине.

Са Цетиња му се јавља 1851. године писмом практичног садржаја и шаље му два примјерка „Гусала” у преводу професора Френкла и „Пјес-

не” Бранка Радичевића. Признаје да превод не умије да коментарише, док за Бранкову поезију износи став да је „приличан прољећњем лептиру који лети с цвијета на цвијет” (Petrović 1967: 330) и на „запуштеној” (Petrović 1967:330) српској ливади ради, што је одлична оцјена стања у српској поезији на народном језику. У наставку писма се жали на мртвило које га је обузело јер му „тијело страда и стење, а душа се вије у олујама” (Petrović 1967: 331), заиста му се приближава судњи дан, али се показује као велики борац и непрестани ратник, коме душа улази у олује, дакле и даље не прекида своје умне радње за које је од почетка свога живота судбински предодређен.

Преписка са **Симом Милутиновићем** садржи велики број пјесама уз пријатељски тон и поштовање према своме учитељу, јер га је од 1827. године подучавао и васпитавао „народа црногорског секретар” (Deretić 1996: 219). Уз пјесника Симу Милутиновића Сарајлију стицао је основна знања из историје, филозофије и поезије, а посебно о дешавањима у вези са Првим српским устанком, уз подстицај на мисаона размишљања која ће обиљежити његов даљи пут. Упркос овом знању, учењу руског и италијанског језика, цијелога живота био је свјестан недостатка систематско стручног и планираног школовања, мада га је својим књижевним стваралаштвом превазишао и показао да је у њему рођен натпросјечни појединац, коме је природа дала далеко више од свих потребних знања и способности.

Током 1844. године Његош је путовао у Беч како би наставио борбе против силе турског везира Осман-паше Скопљака, који је освојио Лесендро и Врањину, чиме је показао да не признаје Црну Гору као државу и отворио пут Турцима у унутрашњост земље. Ове историјске околности су му тешко пале, па је свим својим снагама покушавао да дипломатским путем ова острва врати, што је на тематском плану препознатљиво у његовим писмима.

Са Цетиња му у септембру исте године пише писмо које започиње стиховима: „Ђе се прса народношћу жежу, / Ту с’ ласкања модна не излежу” (Petrović 1967: 222), што је апотеоза српству и Србима, па као да је цијело писмо пјесма у прози. Његош сва стремљења човјекова усклађује са „историјском свијешћу, тј. националним осјећањем” (Vidović 1989: 77) јер нацију изједначава са историјом, па је историја начин постојања нације. Захваљује му за наклоност „к овоме тврдоме и крвавоме крају, но српском од искона” (Petrović 1967: 222). Истиче све Србе који су се у литератури остварили, али затим сви пребирају туђе послове и своју вјеру по другим олтарима шире, али српство је „сјајније”. Износи став да оно што им недостаје је народна гордост, која се не може стећи без „просвештења”. За њега „бити просвећен значи прионуту уз истину пријатељства и истину народности” (Lompar 2010: 217), па напада писце који се клањају туђим вјерама не поштујући своју, већ се „удивљавају туђину” (Petrović 1967: 224). Пјевао је и сам пјесме посвећене туђим ствараоцима и показао да је упознат са ширим књижевним збивањима и дјелима страних ауто-

ра, који се надовезују и ослањају на традицију његовог народа. У наставку пише о конкретном догађају погибије кнеза Николе Васојевића, па преноси име убице који му је био пријетња и на превару га убио. У завршетку писма га моли да кнез Србије прихвати народ који долази из Црне Горе са поштовањем, па овај став говори о међусобној бризи и пажњи.

Неколико писама му је послао са Цетиња током љета 1845. године, која потврђују да је са њим био у редовној преписци и изразитим пријатељским односима изграђеним на темељима истинског познавања и препознавања његове личности.

У првом, писаном крајем јуна, шаље му своје „мало дјелце“ (Petrović 1967: 233) *Лучу микрокозма* и изражава молбу да га преда у штампарију уз захтјев да изврши коректуру и да се штампа на лијепом папиру у 300 примјерака. Ово романтичарско дјело дубоке мисаоности садржи шест пјевања и уводну пјесму. Што се тиче материјалних средстава, захтијева да их обезбједи, па да се обрати Васу Васиљевићу, који би их за њега приложио, а послаће му их преко Трста. Осим конкретних детаља, ово писмо садржи и одломке који носе нека филозофска размишљања и дио су његовог општег погледа на друштво, али и на постојање.

Увод писма је размишљање о савременим генерацијима међу којима су правила дружења претворена у ласкање и хладан осмијех, што нема поријекло из Париза, већ је прије знак општег просвјетљења. Овакво понашање оптерећују, али зна да међу њима „блиста светијем правилом искрено срдечнога људскога друштва“ (Petrović 1967: 233), па су ови редови доказ њиховог правог пријатељског односа у времену које га не препознаје и не цијени.

Завршетак писма такође садржи мисаоне садржаје у којима је слика поређења са мравима који граде своја мравишта, пчелама које граде своје палате, да би закључио да искрено подржава општу слогу и заједништво, јер је одговоран и одан владар.

Сљедеће писмо је краће и садржи углавном конкретна питања о материјалним средствима, која од њега тражи за отварање пиваре, али и за регулисање породичних односа, а унапријед зависе од њега самог, па износи став о томе да је тешко „воспитанику“ да одбије свога учитеља јер му је много дужан, што је цијелог живота износио. Већ у сљедећем писму шаље му дар од 200 форинти и захтијева да преда *Лучу* на штампање у 500 примјерака, чиме се потврђује њихова борба за ширење књижевних дјела.

У писму послатом 1846. године са Цетиња се интересује да ли је *Луча*, значајно дјело, изашло из штампе јер је по договору требало и раније, па ако је штампана, моли га да му пошаље 100 примјерака, а ако није, да је преда директору штампарије. На крају писма помиње да ово писмо не доживи као пожуривање „к врху магическе горе“ (Petrović 1967: 250), већ само као „желаније“ које „неограничено влада у човјека“ (Petrović 1967: 250). Ниједно писмо њему написано није могло да садржи само конкретне практичне савјете, већ је свако бар у завршници износило готово филозофско-поетске редове који потврђују његов умјетнички таленат и склоности.

Николи Томазеу, талијанском књижевнику, филологу и револуционару, писао је из Трста у марту 1847. године писмо у коме ниже филозофска размишљања. Представља људску радост изазвану сусретом са драгим људима, па овим поводом износи своје ставове одвојености људске душе, оног земног, оптерећеног страстима и оног уздигнутог умној сили, а оне заједно чине јединство које обитава између земље и неба. У наставку писма изражава одушевљење позориштем у Венецији, гдје је спознао како једна тиха душа може бити и пламтећи поток. Ову вјештину назива „божественост” којом се може „угасити бура животна и бесмртно блистати у умном пристаништу” (Petrović 1967: 262, 267). Мисао којом се завршава ово писмо је практични дио са информацијама о листовима и транспорту, а свом сараднику преноси утиске: „ја бих волији да смо се доцније родили”, што се односи на театарске вјештине са којима се сусрео у Италији. Ово писмо спада у ред оних која су књижевна, потврђујући то стилем, односом према адресанту, тематиком и бираним језиком.

Јавља му се са Цетиња у априлу 1848. године да га подсети на аманет који је природа дала људима, „ко обожава слободу и ко је управо слободан, он подобноме себи не жели ни твори обиде”, па се пита имали „кервавије странице у свемирској историји од црногорске?” (Petrović 1967: 281) поводом последњег пада косовског царства. Овај историјски пораз тумачи као борбу неједнаких и истиче залагање Црногораца. Наводи затим четири узрока ових дешавања, а то су најприје клетва која прати све Словене од искони, затим негативан став противника према слободи, односно одрицање од ње, као и „сјеме неслоге” (Petrović 1967: 281) која је више зла учинила од сила и оружја непријатеља, а научили су је од Турака. У овим редовима показује се као озбиљан владар који најбоље познаје свој народ и спреман је да га оштро критикује зарад објективног самосагледавања и побољшања међусобних односа и заједничког дјеловања.

На крају писма се једноставно потписује: „Ваш обични пријатељ”, што говори о међусобној искрености и отворености.

Словеначком књижевнику и књижевном критичару, **Станку Вразу** пише у октобру 1848. године пријатељско писмо са Цетиња да му захвали за послате књиге и изрази задовољство јер је далеко од „свјестних људи и од литерарног свијета” (Petrović 1967: 286), што је критички став према средини на којој је поникао и у којој живи. Коментарише вријеме које је испуњено неизвјесношћу, па жели да лијепо спава и да прочита из новина лијепе новости, али зна да је „лакше ономе који се бори но ономе који чами код куће” (Petrović 1967: 286), што је потврда његове предузимљивости и жеље за дјелотворном акцијом. Дотиче се теме вјечитих непријатеља који владају Црном Гором и призива дане независности који би показали своје снаге. У романтичарском духу велича народност, а за несреће оптужује слијепога демона који дјелује са циљем народног разједињења. Овим писмом је исказао свој став о томе да ни сарадња са велесилама неће довести до ослобођења Јужних Словена.

Пријатељско писмо шаље дубровачком пјеснику и српском родољубу **Меду Пуцићу**, током априла 1849. у коме му се захваљује на дару који је од њега примио. То су китне Српкиње које сјаје „вјероисповиједанијем народним” (Petrović 1967: 298) у чему се потврђује његова љубав према народности. Обраћа му се као књижевној дики дубровачке књижевности, што је изузетна похвала кад се зна од кога стиже. Критикује природу свога народа који је одолио силним непријатељима, али су кренули једни против других, а износи страх да се Срби од ове ране неће никад излијечити: „свачија их сабља сјече, истријебити их не мога”, а „глупи их мисионари са својим лажима окужише и утријеше”, па „крваву сабљу међу Србима извадише и отискоше ријеке братске крви те провреше” (Petrović 1967: 298).

У наставку писма уочава да идеја југословенства није заживјела и да се народ радије предаје туђину, како су „обећано феудално уређење Аустрије и слободна Војводина” (Popović 1996: 20), само илузија и узалудне наде јер „Југословени силе своје не познају, па и заслуге своје не виде” (Petrović 1967: 298). Овакве ставове тумачи као недостатак потребе и разумијевања за дичну слободу јер је он био владар широког духа који је осјетио шта значи слобода у једној земљи и колико сви треба да се труде да је стекну и очувају, јер само у њој човјек може да развија своје способности и жеље. У завршетку писма се пријављује за пренумератна часописа „Дубровник-цвијет народне књижевности”, чиме показује своје интересовање за народну књижевност овог краја.

Словеначком књижевнику и лингвисти **Францу Миклошићу**, професору словенске филологије на Бечком универзитету, извињава се у марту 1850. године што касни са одговором, а као једини разлог наводи своју болест. Како овај писац припрема рјечник, слао му је Србуље које су му биле неопходне у раду, па изражава наду да их је добио. За ово његово залагање очекује да ће бити „највећа драгоценост”, а посебно што је његовом руком остварена. Ови редови величају и значај рјечника као богате књижевне грађе, али и цјелокупних књижевних дјела овог аутора. Изражава и интересовање за његов књижевни лист, али и саопштава став да је он на позицији да може помоћи „слијепом и кукавном југославенству” (Petrović 1967: 300), што је и било објективно.

Аустријском књижевнику **Лудвигу Аугусту Франклу** захваљује у октобру 1851. године са Цетиња за лични превод *Гусала* и износи став да народне пјесме најбоље одсликавају народ. Затим износи своја размишљања о поезији која добијају облик есеја. По њему она је „искра тајинствена”, „искра бесмртног огња”, али и „бурна клапња” и „чедо уског поднебља нашег” (Petrović 1967: 332), чиме износи све главне особине овог књижевног рода: тајанственост, неуништивост, непредвидљивост, али и ограниченост, која је дио људске природе. Посматра посебно пјесника који је „крик смртога”, „глас вопијућег из пустиње”, а „сања о бесмртију”, „довикује га и за њим се и топи” (Dragičević 1949: 212). „Његов се едем шири на луковима тврди” (Petrović 1967:332), чиме ставља пјесника у ред

са светим лицима који имају сва знања, све знају и разумију па их чека заслужени рај. За човјека здравомислећег „нити је муке ни увеселенија на свијету, јер су све људске послатице „са отровом припремљене“, што је дио Његошеве космогоније у којој се сагледава живот као пролазна и мало вриједна ствар која носи само патње и мучења. Препознаје једино Бога чија су сва дјела живот јер је он „велики мајстор“, па радије гледа „трудољубље и искуство мрава и плеча“, него сјај свих европских столица. По овим је редовима јасно да су ово надахнуте ријечи митрополита, који је на самом крају живота до овог закључка дошао кроз животно искуство, уз познавање виших знања која су га научила мудрости, одмјерености и стрпљењу. Кроз сва своја дјела уочава и исказује свијест о пропадљивости и ништавности свега, ако се не посједује вјера у свете тајне и недостижна духовна знања.

Сва тумачена Његошева писма упућена другим књижевницима потврђују колико је овај пјесник био изузетно наклоњен књижевном стваралаштву и дјелатности, препознавању и његовању народног блага, снажно патриотски оријентисан ка одбрани отаџбине и борби за њену слободу, а умно обдарен, мимо свих својих претходника у српској књижевности. У складу са својим временом и изузетно изнад њега, ова писма су доказ да је са књижевницима савременицима био одани и искрени сарадник и пријатељ, па су она колико год била књижевна и везана за литерарна питања и филозофска размишљања, исто толико и практична са веома конкретном темом, али и приватна, односно лична и на најупечатљивији начин изражавају његову посебност и непоновљивост.

Литература

- Deretić 1996: J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd: Trebnik, Čigoja štampa
 Dragičević 1949: R. Dragičević, *Članci o Njegošu*, Cetinje: Narodna knjiga
 Kecmanović 1949: I. Kecmanović, *Vuk-Njegoš-Svetozar Marković*, Sarajevo: Svjetlost
 Lompar 2010: M. Lompar, *Njegoševo pesništvo*, Beograd: Srpska književna zadruga
 Petrović 1967: P. II Petrović Njegoš, *Izabrana pisma*, Titograd: Grafički zavod
 Popović 1996: M. Popović, *Bonik cetinjski*, Podgorica: Oktoih
 Slijepčević 1991: Đ. Slijepčević, *Istorija srpske pravoslavne crkve*, druga knjiga, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
 Radović 1955: Đ. Radović, *Ličnosti i dela*, Cetinje: Narodna knjiga
 Vidović 1989: Ž. Vidović, *Njegoš i kosovski zavet u novom vijeku*, Beograd: „Filip Višnjić“

Tamara S. Piletić

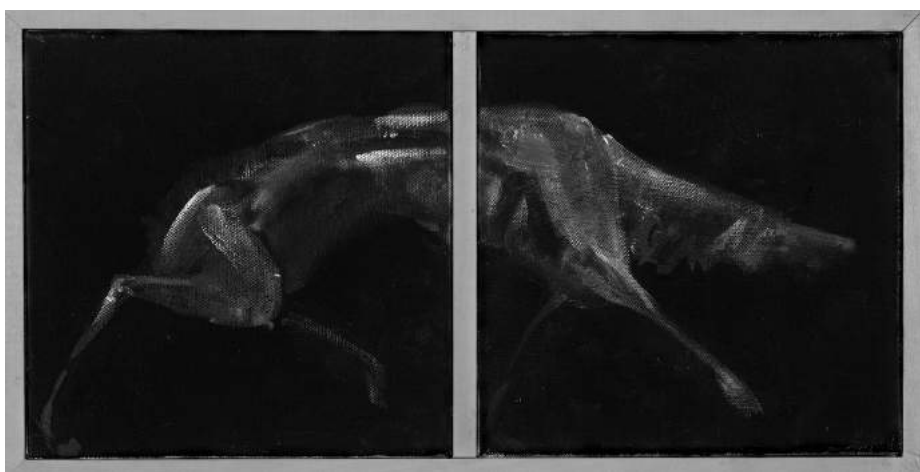
WRITERS AS CORRESPONDENTS IN THE LETTERS OF PETAR II PETROVIĆ NJEKOŠ

Summary

This paper examines the literary correspondence of Petar Petrović Njegoš, which has not received proper academic attention and evaluation. Out of Njegoš's voluminous correspondence, we have selected the letters he exchanged with other writers and we have analysed their thematic and stylistic aspects. In addition to their literary significance and practical purpose, these letters reflect Njegoš's personality, his erudition, culture and extraordinary talent. The selected letters also reveal a strong patriotic line, which enhances their historical importance.

Keywords: Njegoš, letter, literature, language, faith, nation, commendation, petition

Примљен: 15. јануар 2016. године
Прихваћен: 26. марта 2017. године



Љиљана С. Костић¹
Универзитет у Крагујевцу
Училишњи факултет, Ужице

Наслеђе 36 • 2017 • 171-182

ЦАР ДУШАН – ИСТОРИЈСКИ РОМАН ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА²

Владан Ђорђевић (1844–1930), доктор, књижевник, политичар, дипломата, отпочео је свој књижевни рад историјским романом *Кочина крајина* (1863). Заинтересован за националну прошлост, Ђорђевић је 1920. године објавио роман *Цар Душан*. Поменути романи настављају се на традицију српског историјског романа 19. века и темеље се на национално-херојској идеализацији. Предмет нашег рада јесте роман *Цар Душан*, који је настао на темељима омладинског романтизма и покушај је ширег сагледавања једног раздобља српске културе и историје које карактеришу истакнуте личности и значајни догађаји. Истовремено, роман *Цар Душан* отвара још једно важно питање у Ђорђевићевом романескном раду – његово размишљање о владалачкој моћи и одговорности владара.

Кључне речи: Владан Ђорђевић, историјски роман, *Цар Душан*, Уједињена омладина српска.

Владан Ђорђевић се у књижевности јавио 1860. године романтично-историјским приповеткама с тематиком из националне прошлости и борбе за ослобођење српског народа у првим деценијама 19. века. Убрзо, године 1863, после сукоба на Чукур-чесми, објавио је историјски роман *Кочина крајина*, у коме је кроз догађај из 18. века глорификовао ослободилачке тежње свог народа. Историјском роману Ђорђевић се враћа седамдесетих година 19. века, када почиње да пише роман *Цар Душан*, који ће објавити тек неколико деценија касније. Владан Ђорђевић је и у својим приповеткама обрађивао теме из националне прошлости и борбе за ослобођење, али му је роман омогућио да захвати већи временски период и анализира различите карактере и догађаје. Његови историјски романи настали су у оном тренутку када је писац у одређеном догађају (устанак Коче Анђелковића), као и у одређеној личности (цар Душан), „видео парадигму нечега или некога што је у одређеној аналогiji с временом настанка дела (догађаји на Чукур-чесми и лицејске барикаде, те владавина последњих Обреновића)” (Kostić 2015: 146). Ђорђевићево окретање историјским романима резултат

¹ ljkostic972@gmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта „Настава и учење – проблеми, циљеви и перспективе” (бр. 179026), који подржава Министарство просвете и науке Републике Србије.

је жеље да читаоцима пренесе поуку, да укаже на то да се историја понавља, али и да величањем једне личности изрази своје и незадовољство генерација које су од краља Милана и краља Александра Обреновића очекивали конкретније и одлучније потезе.

Година 1920, када се појавио роман *Цар Душан*, јесте година великих романа, због чега оправдано звучи мишљење Милана Вукићевића да роман В. Ђорђевића представља „закаснили плод једног прохујалог доба” (Vukićević 1930: 18). Исте године појавио се *Ђакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић, а само годину дана касније модерни романи: *Бурлеска господина Перуна бога грома* Растка Петровића, *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и др. Лиричност и послератни модернизам Милоша Црњанског, као и његова естетика суматраизма, далеко су од поетике омладинског романтизма, због чега још дисонантније изгледа појава романа *Цар Душан*, који у себи носи романтичарско национално одушевљење омладинца Ђорђевића и усхићење ликом цара Душана.

Цар Душан је роман са дугом генезом зрења, започет седамдесетих година 19. века, а објављен четрдесет пет година касније. Побуде за писање романа Ђорђевић налази у националном полету своје генерације која је одрастала под напереним турским топовима и сневала о обнови Душановог царства, тј. о стварању независне и слободне државе уједињеног српског народа. Верност идеалима своје генерације осведочио је одлуком да се, четири деценије касније, врати писању овог романа. Када се после балканских ратова и Првог светског рата Србија приближила обнови граница Душановог царства и када Ђорђевићева старачка снага више није била потребна ни војци ни држави, одлучио је да заврши роман. Тријумфални улазак српске војске у Дубровник, „светли стожер српске цивилизације”, пет векова после цара Душана, надахнуо је егзалтиране српске родољубе вером у васкрснуће моћне и снажне српске државе, што је Ђорђевић симболично назначио успостављањем аналогije између Душановог доба и овог подухвата српске војске (Ђорђевић 1919: XVII).

Прва књига – *Млади краљ* – слика младог краљевића Душана, наследника круне, који је ухваћен у замку властитих страсти, очеве инфериорности, гордости и високих претензија маћехе, зле византијске принцезе Марије, и великих очекивања властеле. Интриге, сплетке и сукоб различитих интереса покретачи су свих догађаја у овом делу романа. Први том романа завршава се опширним описом државног сабора у Сврчину, на коме је Душан требало да преузме власт после смрти свога оца, те увођењем бугарске принцезе Јелене, будуће српске краљице и царице.

У другој књизи – *Краљ* – Ђорђевић описује прве године Душанове владавине и његову спремност да се ухвати у коштац с бројним проблемима: издајама, преварама, богумилима и сл. Писац, такође, слика историју настанка *Душановог законика*, тј. Душанову жељу да што боље упозна све сфере живота свога народа како би доношењем нових закона

побољшао услове у којима живе. Величајући Душанове владарске способности и визионарство, Ђорђевић бележи све краљеве војничке походе и тактичке потезе који ће му омогућити остварење сна – да „наместо труле Византије” подигне грчко-српско царство (Ђорђевић 1920b: 4). У средишњем делу друге књиге јесте венчање краља Душана и принцезе Јелене и решавање проблема наследника српског престола.

Трећа књига – *Цар* – права је апотеоза лику цара Душана. Сликајући период када се српски цар налазио на врхунцу своје моћи, Ђорђевић маркира његову мудрост, присебност и одлучност у односима према властели и околним владарима. Кулминација Душанове славе и величине јесте посета Дубровнику и величанствени дочек који су српском цару приредили Дубровчани, чиме се он далеко узвисио изнад свих граница и израстао у заједничког цара Јужних Словена.

Цар Душан у Ђорђевићевој интерпретацији постаје близак Александру Македонском. Међутим, и овако грандиозна личност морала се на свом путу сусрести с бројним тешкоћама и интригама. Већ уводна поглавља везана за Душанов боравак у Цариграду отварају две битне интриге, које ће, испоставиће се, бити од пресудног значаја за даљи Душанов живот. Душанова маћеха, осветољубива и пакосна краљица Марија, потплаћује убице које би требало у Цариграду да убију младог краљевића како би обезбедили престо њеном сину Синиши. Будући да је један од завереника упозорио кнеза Припца Гребострека, који се налазио у Душановој пратњи, на опасност, краљевић је успео да се спасе. Сасвим је другачије природе друга интрига, настала као последица Душанове опчињености византијском лепотицом, удовицом Јевдокијом. Залуђеност младог краљевића овом путеном удовицом, равнодушност којом је пропратио приче о маћехиним сплеткама и спремност да се одрекне престола, натерали су кнеза Припца и хиландарског јеромонаха Антонија да употребе сву мудрост и врате Душана на прави пут. Кнез Прибац га опомиње: да ли треба наслеђе предака и вишедеценијску борбу једног народа подредити чарима солунске лепотице?! Отац Антоније иде корак даље и упозорава га да је владарски крст тежак: „Немој, господару, никад заборавити како онај кога је Свевишњи одредио да у име његово влада читавим народима, не сме ни за тренутак заборавити свој високи позив” (Ђорђевић 1919: 13). Прибац и Антоније нису гајили илузије да ће ове речи отрезнити младог краљевића. Напротив, њихов план подразумева придобијање Јевдокије којој је мудри калуђер у алузијама предочио које су дужности једног владара – да између срца и државних интереса увек мора изабрати ово друго.

Тренутна малодушност, која је и потпуно разумљива за Душанове године, родила је питање: „Зашто Бог није створио савршенијег човека за владоаца кад од њега иште оно што ниједан смртан човек не може да учини?” (Ђорђевић 1919: 13). Јевдокијина присебност, спремност на жртву и разумевање неписаних владарских закона изазваће Душаново неразумевanje, бес и резигнираност. Млади краљевић ће искалити свој бес

на завереницима који су га чекали у заседи, после чега, видно измењен, прихвата новонасталу ситуацију и наређује повратак у Зету. Осуђивање Јевдокије и успомена на читав догађај дуго неће избледети. Ђорђевић ће насилно растављене љубавнике поново довести у везу неколико година касније. Тачније, на државном сабору у Сврчину, на коме је Душан званично проглашен за наследника, неочекивано, појављује се калуђерица, испод чије мантије се крије Јевдокија. Тиме љубавна прича између Душана и ове византијске лепотице добија свој епилог. Писац није желео да Јевдокијина велика жртва остане непознаница за Душана и да је он неправедно читавог живота проклиње. Обучена у монашку ризу, она је путовала кроз Душанову земљу, срећна што је свој световни живот жртвовала идеалном владару, заветујући га да не посустане док не постане велики монарх.

Кроз даљи ток романа провлаче се интриге краљице Марије, али и политичке интриге, најчешће везане за побуне великаша. Ђорђевић је посебно скицирао отпадништво зетског војводе Богоја, војводе Момчила и протосеваста Хреље, који су се, незадовољни својим статусом, обесни или поводљиви, од верних поданика претварали у Душанове противнике. У односима према великашима Душан се руководио државним разлозима – опраштао им је када је мислио да то треба да учини, кажњавао их или придобијао за себе. Без обзира ко је у питању, Душан је знао да му доскочи и да заверу сасече у корену. Није се руководио властитим симпатијама – свестан чињенице да као владар нема право на грешку, супротстављао се и најоданијим велможама. Ценио је верност Вукашина Мрњавчевића, али, истовремено, јасно показивао неслагање с његовом политиком. Док је, наиме, Вукашин био одлучан да се одмах крене у борбу, краљ је опрезан, не улеће брзоплето у акције и игра на сигурну карту. Душан поштује своју властелу, али очекује њихову безрезервну подршку и верност. Отпадништво и разбојништво војводе Момчила он жестоко осуђује и прети му казном, не губећи присебност ни на дан свога венчања. Душанов прекор упућен војводи Момчилу, у присуству велике и мале властеле, требало је да буде опомена свим потенцијалним неверницима: „Пред властелом зато што у краљевству има још насилника који мисле да им ни краљ не може ништа. Хтео сам и њима да покажем шта их чека ако се за времена не тргну” (Ђорђевић 1920b: 264). Одметништву сујетног зетског војводе Богоја Ђорђевић је посветио највише пажње. Његову заверу, изазвану незадовољством због чињенице да га Душан није одликовао приликом крунисања, довео је у везу с богумилским покретом у Босни, још једном опасношћу пред којом се налазио српски владар. Богојево разочарање и агитовање против Душана појачано је приватним проблемима, тј. приступањем његове жене богумилима. Сваљујући сву кривицу за њену смрт на српског краља, Богоје пламти мржњом према њему, назива га скаредним речима („голуждрави краљ”, „балавац на престолу” и сл.), кује заверу и позива католичке властелине на буну. Душан веома мудро реагује у овој ситуацији („Ако је бунтов-

ник, он није сам, сувише је мудар да у то гази”), шаље најамника Георга, који убија Богоја и гуши побуну. Кроз причу о војводи Богоју Ђорђевић је маркирао један од омиљених мотива у својој приповедној прози – мотив издаје и кажњавања издајника.

У роману о цару Душану Ђорђевић је „настојао да говори о свим сферама српског живота” за време владавине цара Душана (Protić 1986: 193). На основу обимне историографске грађе, покушао је да реконструише ово време у целости. Србија Душановог времена у Ђорђевићевој визији јесте зрело и развијено друштво које има своје институције, законе, обичаје и углед у свету. Она је и тада, као и у Ђорђевићево време, у шта је писац истински желео да верује, „центар, језгро Балканског полуострва” (Ђорђевић 1919: 205). Народно предање, по коме се на Душановом двору „ручавало на златној софри и јело златном ложицом”, имало је знатног утицаја на стварање Ђорђевићеве слике о овом периоду српске историје. О томе најилустративније говоре странице о државном сабору у Сврчину, где Ђорђевић опширно описује богатство краљевског двора, а кроз рапорт Милоша Војиновића – и раскош краљевске трпезе:

„Силну смо дивљач уловили, многу смо свежу рибу добавили, не само с Охридског језера, него оне велике рибе са Дунава, много барила слане рибе дошло нам је са Приморја, а сем тога печемо на ражњу стотину волова и четири стотине оваца и јагањаца, а закланој пилежи ни броја се не зна!” (Ђорђевић 1919: 229).

Очигледна је Ђорђевићева намера да идеализује средњовековну српску државу и цара Душана и да је претпостави осталим државама на Балкану у том периоду. Од тренутка Душановог крунисања за цара паралелно се прати његова и судбина Јована Кантакузина, византијског цара. Ђорђевић запажа Душанов успон и Јованов пад. Успевши да придобије Ану Савојску, Кантакузин ће се поново крунисати за цара, али ће тај чин бити знатно сиромашнији од Душановог, као што је и територија којом је владао била неупоредиво мања од Душанове. Истовремено, Ђорђевић примећује да се на крунисању у Скопљу јело из златног и сребрног посуђа, а у Цариграду из „калајних и земљаних тањира и судова” (Ђорђевић 1920b: 87). Иако је, захваљујући свом браку с бугарском принцезом, гајио добре односе са бугарским царем, Душан се наметнуо као апсолутни господар свих народа на Балкану који лаконски наређује бугарском цару: „Забрањујем ти да плаћаш данак Византинцима” (Ђорђевић 1920b: 328). Ђорђевић са задовољством истиче да је свима било јасно да имају посла са изузетно мудрим и политички зрелим владаром, чија мудрост анимира присталице, а разоружава противнике и оставља их немоћне, с мишљу: „Он је опасан човек. [...] Овај скјавонски цар отеће нам Дубровник без икакве војске, самим слатким речима” (Ђорђевић 1920b: 364, 366).

Грађење Душановог lika засновано је на Ђорђевићевом искуству суживота с последњим Обреновићима. Душанова спремност да све жртвује државним интересима, лик мудре и одговорне царице Јелене, изграђени су на паралелизмима с краљевима (и краљицама) којима је

Ђорђевић верно служио. Зато су алузије на краља Милана и краља Александра некада очигледне.

Лик цара Душана Ђорђевић је градио на представама своје генерације о идеалном владару, који има јасну визију о својој историјској мисији и њеном значају. Душан је просвећени владар који се својом мудрошћу уздиже изнад осталих владара тога доба, „саможивих дивљака”, због чега га Ђорђевић пореди са божанством. И онда када повуче неки непромишљени потез, писац ће наћи начина да га оправда позивањем на неке више циљеве или само кратком интервенцијом, не дајући читаоцима да посумњају у поштење ове личности. Ђорђевићев цар Душан зна да прашта, поштује и воли. Он успева себе да обузда и опрости пакосној маћехи Марији. Такође, својим краљевским достојанством и племенитошћу успева да умири обесне велможе жељне власти и покајнички, потпуно сам, оде код оца не да би добио власт у своје руке, већ да би му се извинио и измирио с њим. Душан је одан престолу Немањића, зато није нестрпљив да преузме власт, већ чека да му се упокоји отац Стефан Дечански, када ће, по наследном праву, доћи на престо Србије. Као заговорник правде, он је претпоставља свему другом, спреман да је не погази нити од ње одступи ни када су у питању његови или било чији други лични интереси.

Успех Душанове владавине проистиче и из његове прагматичности и спремности да прихвати савете мудрих људи којима је био окружен. Младог, плаховитог, понекад и исхитреног краља обуздавали су искуснији и смиренији саветодавци – кнежеви, свештеници, касније често и сама краљица/царица Јелена. Душанови паметни и тактички потези нису само резултат његове природне мудрости већ, такође, и његове разумности – он није самозаљубљен и опијен собом, због чега прихвата савете архиепископа Данила II, патријарха Јанићија, јеромонаха Андонија, кнеза Припца и др. Када на почетку своје владавине одлучи да настави ктиторску традицију Немањића, архиепископ Данило II га упозорава: у свему треба бити умерен, јер из „претераног добра може нићи зло”, а наместо подизања задужбина, чиме је нарушен склад у српском друштву, треба подизати болнице, градити путеве и сл. (Ђорђевић 1920a: 76).

Ђорђевић и у Душаново време смешта неке од својих преокупација – издају, незахвалност, верност, способност (само)контроле владалачке моћи. С позиције личности која је велики део живота провела уз владаре и, самим тим, била сведок њихове могућности/немогућности да контролишу своју државничку моћ, Ђорђевић пише о цару Душану и његовом суочавању с моћи. Како Душанова моћ расте, он престаје да буде приступачан и разуман за потчињене. Просуђујући о овом проблему, посматрајући српске владаре у различитим периодима, Ђорђевић закључује да човек – владар постаје временом жртва своје владалачке моћи. Спремност да прихвати савете мудријих и искуснијих и отвореност, коју је Душан показивао на почетку своје владавине, временом је заменила крутост и својеглавошћу. Иако су га сви саветовали да не шаље

поклисара Млецима, он је то учинио, наивно верујући да ће му они пружити помоћ у опсади Цариграда. Разочаран, одлучио је да прихвати папину понуду о приближавању православне и католичке цркве, без обзира што се Јанићије, патријарх и његов велики логотет, с тим није слагао. Мудра и увек опрезна царица Јелена такође је резервисана у вези с Душановим планом: „Крупну си ствар започео, а бојим се да је нећеш лако свршити” (Ђорђевић 1920b: 299). Јанићије је духовни, а Душан световни поглавар земље. Први је веран догми, која спутава његове потезе, други своје поступке оправдава вишим циљевима: „Има тренутака [...] у разитку појединих држава када је опасно ако се њихови управници заносе великим речима уместо да гледају велика дела” (Ђорђевић 1920b: 294). Јанићије је на крају приморан да одобри Душанов поступак, међутим то изазива његову малаксалост и видну физичку промену, што је, очигледно, последица његовог интимног неслагања са царем. Упркос томе што се с Душановом одлуком да призна „римску цркву за мајку”, а папу „за оца и господина свију хришћана” нико не слаже, цар ће наметнути своју вољу образлажући је уверењем да ће једино тако обезбедити себи да постане „не само цар свима Србима и Грцима, него и прави цар византијски” (Ђорђевић 1920b: 306).

Наспрам цара Душана, кога је Ђорђевић, у односима према властели, околним владарима и својим ближњима, насликао као доброг владара, који је прихватио идеал византијског владоца „негде на граници између људског и божанског бића”, налазе се остали ликови (Protić 1986: 194). Тајна његовог успеха, према Ђорђевићевом уверењу, налазила се и у кругу оданих и пожртвованих појединаца на које је цар увек могао да рачуна. У том кругу значајну улогу имала је царица Јелена. Писац посебно маркира тренутак када Јелена шаље писмо свом брату, бугарском цару, у коме га позива на Душаново крунисање за цара, подсећајући га на доброту и наклоност српског владара, који му је омогућио да се учврсти на власти. Истовремено, налази да би његово неодазивање донело оправдан Душанов гнев и могући рат. Јелена је овде разумна супруга и краљица, али и мудра сестра која не жели да излази пред брата скривених карата. Њено самопрегорење, истрајност и огромна жртва коју је била спремна да поднесе, као и скромност коју је исказивала на сваком кораку, изазивали су Ђорђевићево дивљење. Без имало владарске охолости, она је знала да каже: „Ми жене Немањића само смо калем на појединим гранама које су избиле из грма Немањина” (Ђорђевић 1920b: 36).

Кроз роман дефилирају и бројне историјске личности (краљ Стефан Дечански, Вукашин и Угљеша Мрњавчевић, Марко Краљевић, кнез Лазар, протосеваст Хреља и др.), али и оне које своје постојање дугују народној епизи (Гојко Мрњавчевић и сл.). Међу личностима из Душановог окружења посебно се истичу Вукашин Мрњавчевић, Јован Оливер, кнез Прибац Греборстек, патријарх Јанићије и др. Ђорђевић је насликао Вукашина Мрњавчевића као једног од најутицајнијих великаша, нестрпљивог и пргавог, припадника оног дела властеле која не може да опрости

Дечанском што није после победе код Велбужда искористио тренутак и овладао Бугарском. Својом плаховитошћу и необузданошћу често је долазио у сукоб и с Душаном. Добијање титуле деспота открило је његове нове особине – охолост и суревњивост – које су га подстакле на супротстављање цару Душану. Вукашин не прихвата равноправност свих велможа, већ истиче потребу да се велика властела издигне изнад свих осталих, јер сви људи не могу бити исти.

У грађењу ликова Ђорђевић се руководио њиховим односом према цару Душану, због чега је цареve противнике најчешће сликао тамним бојама. Иако је назначио одликовања војводе Богоја, чијем се јунаштву и имену сви диве, није му дозволио да се истакне као јунак и погине као витез. Не само што га је понизио стварањем од њега „лажног бабуна”, Ђорђевић га је и демистификовао – поштујући правила витешког реда коме је припадао, Богоје најпре није желео да изађе на двобој најамнику Георгу („Прави витез не бије се са којекаквим белосветским слугерањам”), да би потом, разјарен погибијом свог најамника, устао против Георга, заборавивши у срџби сва правила ратовања. Млади Немац, који се заклео на верност српском краљу, хладнокрвно и без сувише напора убија славног војводу коју се претворио у побуњеника и отпадника од своје вере и свога краља. Ђорђевић, истовремено, велича јунаштво и оданост најамника, Немца Палмана и његовог синовца Георга. На њиховом верном служењу српском цару Ђорђевић је инсистирао делом и због тога да би јасније истакао неверство и незахвалност оног дела српске властеле која се окренула против Душана.

Иако анахрон у тренутку објављивања, роман *Цар Душан* наишао је на одзив критике. Већ 1921. године објављен је у *Српском књижевном гласнику* приказ Војислава Јовановића, који је у Ђорђевићевом роману видео логичан исход „национално-романтичарске” занесености српском прошлошћу, којим је писац желео да, по сваку цену, попут својих савременика и истомишљеника (Ч. Мијатовић и С. Новаковић), напише историјски роман (Јовановић 1921: 139). Насловом свог приказа – *Три аутобиографска романа* – В. Јовановић је као доминантну одлику Ђорђевићевог романа истакао управо личну слику пишчевог живота: „Г. Владан Ђорђевић пружа нам, у облику једног немањићког романа, драгоцених података о својој живописној и легендарној особи” (Јовановић 1921: 138). Ова Јовановићева опаска постаје још валиднија приликом ишчитавања Ђорђевићевих мемоара. Тек упознавањем његовог живота можемо да судимо у коликој мери је унео властитог животног и политичког искуства у роман о цару Душану. Неспорно је да је лик царице Јелене, пре свега њена постојаност, разумност и трезвеност, грађен по узору на Ђорђевићеву жену Паулину. Призори из интимног живота цара и царице, њихова нежност и речи из милоште које су размењивали, као и

странице на којима је описана родитељска љубав према млађаном Урошу, засновани су на личним доживљајима.³

Бројне Душанове поступке Ђорђевић је сагледао кроз окуларе савременог живота – стиче се утисак да он није могао другачије да гледа, већ по аналогијама са њему савременим временом. Служио се, притом, историјским изворима, али и властитим политичким искуством када је за тим било потребе. Познавање живота на двору кнеза/краља Милана, чији је лични лекар био, послужило је Ђорђевићу у покушају реконструкције живота на двору цара Душана. Док описује дешавања на државном сабору у Сврчину, Ђорђевић доноси коментаре који су плод његовог ангажовања у политичком жувоту Србије. Неочекивану част коју је Душан указао младом Јовану Оливеру, великом челнику, када га је, на изненађење свих, поставио поред себе, Ђорђевић је прокоментарисао са извесном дозом ироније: „Шта је он знао како ће тек после петсто-шестсто година поступати престолонаследници са ‘шефовима опозиције’” (Ђорђевић 1919: 231). Такође, Душаново отпуштање млетачких поклисара након њихове безуспешне вишемесечне мисије измирења с Босном, Ђорђевић тумачи на следећи начин: „Оно његово ‘ви пођите с Богом’ беше што је данас шиљање пасоша посланицима са којима се прекидају односи, бар се тако могло протумачити, ако затреба” (Ђорђевић 1920b: 307). С позиција његовог времена, млетачки поклисари били су у Душановој земљи *persona non grata*.

Роман *Цар Душан* пише историчар и романописац, који је пре тога објавио три романа (*Кочина крајина*, *Голдоша*, *У фронти*), од којих је један историјски. Овај роман означава напредак у Ђорђевићевом писању и познавању историје, али не и у развоју романа. Највеће замерке упућене су Ђорђевићу због начина на који је обимну историјску грађу унео у свој роман, наменивши је различитим ликовима, али и због начина грађења ликова. Када прилази лицима, Ђорђевић нема аналитичке дубине. По-несен причањем и жељом да изнесе што више података, не задржава се на психологији јунака, већ следи спољашњи аспект дешавања. Мада је, скицирајући Душанов лик, истакао да су његове црне очи и поглед „наговештавали снажну вољу, дубоко осећање и необично богат душевни живот”, те да су му на лицу били урезани трагови многих борби, брига и недаћа, Ђорђевић то није потврдио у даљем току романа (Ђорђевић 1919: 9–10). Његов цар Душан као да унапред очекује све оно што ће му се догодити, због чега ретко када реагује. Најилустративнија је, у вези с тим, епизода слања просца немачкој принцези с циљем решавања проблема рођења наследника. Размишљање о другом браку нимало се не одражава на Душаново расположење, а равнодушност и хладноћа којом је пропра-

3 Поменуте странице, на којима је дочарана породична идилла, потврда су Ђорђевићевих „високих лиричарских квалитета” (Јовановић 1921: 221). Тек увидом у *Успомене*, мемоаре које је Владан Ђорђевић писао у позним годинама свога живота, у којима је насликана његова разнеженост и велика љубав према деци и породичном амбијенту уопште, његова умешност у дочаравању фамилијарне идиле постаје разумљива (уп. Ђорђевић, *Успомене*, књ. 2, XX–XXI).

тио разговор са краљицом Јеленом нимало не одговарају силној љубави и страствености која је одликовала њихов дотадашњи однос. Тек када просидба пропадне, схватамо да је Душан прошао кроз веома тежак период. Међу ликовима романа психолошки најпродубљенији јесте лик краљице Марије Палеолог. Ђорђевић је насликао зло које у њој живи (и тера је сваки пут на нова недела), из кога се родила мржња према пасторку Душану. Странице на којима је описано умирање краљице Марије и делиријум кроз који пролази међу најуспелијим су страницама романа, што треба довести у везу с медицинским образовањем Владана Ђорђевића и познавањем оваквог стања пацијената.

У роману *Цар Душан* Ђорђевић се служио богатом литературом о владавини српског цара, тако да је за фикционалну причу остало веома мало простора. Романсијерско приповедање прекида се пишчевим интервенцијама. Наспрам приче и излагања догађаја он наступа као коментатор – објашњава како је дошао до неког податка, коментарише веродостојност коришћене грађе, објашњава поступке владара и доводи их у везу са савременим збивањима.⁴ Ауторски коментари – обраћање читаоцима и објашњавање, позивање, усмеравање њихове пажње – протежу се кроз читав роман.

Већ у уводном делу романа Ђорђевић је јасно наговестио временску дистанцу између тачке са које се приповеда и времена о коме се приповеда: „У време о коме причамо, Византија је била највећа варош на свету” (Ђорђевић 1919: 14). Овај поступак Ђорђевић веома често касније понавља: „у оно доба када се догађало ово што причамо”, „али у ово доба о коме причамо” итд. Писац зато себи даје за право да оно о чему прича коментарише с позиције времена у коме живи и ствара и да мери мерилима свога доба, такође и да ондашње појмове објасни тако што ће их довести у везу са њему и читаоцима савременим појмовима. Тако Ђорђевић пише: „Најгора данашња тамница права је престопа дворница наспрам ондашњих подземних тамница” и сл. Наводећи на једном месту препис са старог споменика, на коме је забележена година по старом календару, Ђорђевић се обраћа читаоцима објашњењем: „Ко се зачуди овој години 6843, томе ћемо казати да се у Србији у оно доба године нису рачунале како их ми данас рачунамо, од рођења Христовог, него од створења света” (Ђорђевић 1920b: 33). Приповедач тако постаје свезнајући коментатор „који посредује између романескног свијета и апострофираног читаоца” (Žmegač 1987: 45).

4 Судаћи о успоменама Јована Кантакузина и његовим записима, Ђорђевић исказује резервисаност и сумњу у њихову истинитост. Он се пита: „Како је цар после толико година у самоћи манастира у Миситри могао да се сети баш свске речи која је том приликом у Паунима пала, и да их цитира као да је при тим преговорима било и стенографа који су тек у наше доба поникли” (Ђорђевић 1920a: 433). Ђорђевићево размишљање о веродостојности Кантакузинових успомена тим је интересантније што је у својим мемоарима *Успомене* често поступао на исти начин, доносећи, с велике временске дистанце, дуге и детаљне исписе о појединим догађајима, прецизирајући сваку реченицу актера догађаја о коме је реч.

Да би приближио и појаснио читаоцима архаизме (делови гардеробе, звања, мегдани, врсте оружја и сл.), користио је објашњења у загради, а знатно чешће фусноте. Коментари у фуснотама „упућују на ‘садашњост’ приповедача, на онај временски одсечак у којем се одвија наративни чин” (Milosavljević Milić 2006: 45). В. Ђорђевић понегде износи своју немогућност потпуне реконструкције времена јер му документована грађа није пружила све потребне. Истовремено, коришћену грађу допуњује или коригује тумачењима и открићима до којих су стигли каснији историчари. Притом најчешће полемиче с наводима које је оставио Кантакузин, замерајући му што се „у старости трудио да ‘поправи’ историју свога доба у своју корист”, нижући бројне аргументе којима оповргава његове записе (Ђорђевић 1920b: 325). Тамо где није могао да пронађе поуздане податке, Ђорђевић је износио своје претпоставке.

Роман о цару Душану прераста иницијалну Ђорђевићеву замисао и добија енциклопедијске размере, јер се у њему могу наћи читави пасажии о историји Србије, о стању цркве у Србији и архитектури српских цркава и манастира, о историјату манастира Хиландар и устројству живота у њему, о старословенском језику и српској житијној књижевности. Ђорђевић доноси бројне податке и из историје Византије, из историјата Дубровника и Цариграда, из млетачке дипломатске мисије и сл. Истовремено, у роман инкорпорира читаве преписе манастирских типика, житија, Душанових дипломатских писама и писама других значајних личности тога доба, повеља и хрисовуља, исписе из *Душановог законика*. Ђорђевић се, такође, задржавао на дугим описима гардеробе, свечаности, церемоније крунисања, венчања и сл. Исечци из документарне грађе често односе превагу над књижевним стилом романијера Ђорђевића.

Роман *Цар Душан* у највећем одговара типу романиране хронике, јер је у њему акценат на историјским догађајима којима је подређена фабула (в. Deretić 1981: 97). Приче о историјским појавама засноване су на обимној документарној грађи, док у причама о приватном животу цара Душана великог удела имају успомене из пишевог приватног живота. На неравнотежи између романескног и документарног заснива се читав роман. Романескно у традиционалном смислу преовлађује у првом тому, док су други и трећи том „хроничарско низање значајних момената Душанове владавине” (Jovićević 2007: 104). Увидевши да многи писци приступају писању историјског романа без довољног познавања историје, приликом писања овог романа Ђорђевић се служио обимном литературом. Међутим, историјску грађу често је механички уносио у дело не водећи рачуна о равнотежи историјског и романескног. Циљ му је био да понуди широку панораму Душановог времена, да осветли друштвене и међуљудске односе, то јест да „исприча целу двадесетогодишњу владвину Стефана Душана” (Ђорђевић 1919: V).

Извори и литература

- Deretić 1981: J. Deretić, *Srpski roman 1800–1950*, Beograd: Nolit.
- Đorđević 1919: V. Đorđević, *Car Dušan, istorijski roman iz XIV veka u tri knjige*, knj. I: *Mladi kralj*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.
- Đorđević 1920a: V. Đorđević, *Car Dušan, istorijski roman iz XIV veka u tri knjige*, knj. II: *Kralj*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.
- Đorđević 1920b: V. Đorđević, *Car Dušan, istorijski roman iz XIV veka u tri knjige*, knj. III: *Car*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.
- Đorđević: V. Đorđević, *Uspomene. Kulturne skice iz druge polovine devetnaestoga veka*, knj. II–V, Rukopisno odeljenje Matice srpske, M.14.045/I–II.
- Jovanović 1921: V. Jovanović, Tri autobiografska romana, Beograd: *Srpski književni glasnik*, knj. 3, maj – avgust 1921, 138–146, 219–229, 377–379.
- Jovičević 2007: T. Jovičević, *Srpski istorijski roman XIX veka*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Kostić 2015: Lj. Kostić, *Kočina krajina – istorijski roman Vladana Đorđevića*, Niš: *Philologia Mediana*, god. VII, br. 7, Niš, 145–159.
- Milosavljević Milić 2006: S. Milosavljević Milić, *Modeli komentara u srpskom romanu 19. veka*, Niš: Filozofski fakultet – Prosveta.
- Protić 1986: P. Protić, *Sumnje i nadanja. Prilozi proučavanju duhovnih kretanja kod Srba u vreme romantizma*, Beograd: Prosveta.
- Vukičević 1930: M. Vukičević, *Pogled na razvitak srpskog romana*, Cetinje: Državna štamparija.
- Žmegač 1987: V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Ljiljana S. Kostić

TSAR DUŠAN – VLADAN ĐORĐEVIĆ'S HISTORICAL NOVEL

Summary

Vladan Đorđević (1844–1930), physician, writer, politician, diplomat and historian, commenced his prolific literary work with short stories and historical novel *The Kochina Frontier* (1863). Being interested in national past, Đorđević published his novel *Tsar Dušan* in 1920, in which the Serbian monarch's character was observed from the viewpoint of a former ideologist of the United Serbian Youth. Aforementioned novels build upon the tradition of the nineteenth-century Serbian historical novel writing and are based on national-heroic idealization. The subject of our paper is the novel *Tsar Dušan*, which was created on the foundations of youthful romanticism and represents an attempt to consider broadly a period of Serbian culture and history which was marked by prominent figures and significant events. At the same time, the novel *Tsar Dušan* raises another important point in Đorđević's work as a novelist – his reflections on the power and responsibilities of the ruler.

Keywords: Vladan Đorđević, historical novel, *Tsar Dušan*, United Serbian Youth.

Примљен 6. фебруар 2017. године
Прихваћен 7. априла 2017. године

Немања Д. Јовановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

КОНТРАСТИ У ПРИПОВЕЦИ „ШКОЛСКА ИКОНА” ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА

лаза К. Лазаревић је у својим приповеткама исказао амбивалентан став према патријархалној заједници. У овом раду истражићемо интенције аутора у приповеци „Школска икона”, не бисмо ли утврдили какав је његов однос према патријархалном систему вредности у овом делу. Користићемо нараторолошки приступ како бисмо увидели какав је однос приповедача према ликовима сеоског попа и новог учитеља који су носиоци различитих идеологија. Приповедачеви коментари о ликовима, дескрипције јунака и уопште начини карактеризације актера, јасно указују да је аутор стао на страну старих и традиционалних патријархалних норми. Можемо закључити да Лаза К. Лазаревић није ни у једној својој приповеци био приврженији патријархалном систему вредности као што је то случај са приповетком „Школска икона”.

Кључне речи: Лаза К. Лазаревић, контраст, приповетка, приповедач, лик, хронотоп.

Патријархално уређено друштво је у Лазаревићевим делима идеализовано и глорификовано. Врхунац тог идеалистичког приказа дат је у приповеци „Школска икона”, где се кроз супротност два света, једног конзервативног, традиционалног и патријархалног, а другог либералног, иновативног и у духу модерног човека окренутом науци, виде морални погледи, друштвене симпатије и антисимпатије Лазе Лазаревића. Но, писац није искључив по питању важности науке, како су то истицали Лазаревићеви најстрожи критичари Јован Скерлићи Љубомир Недић, већ је, како је приметио Јеремија Живановић, и у овој приповеци у којој је дат идеализован лик сеоског попа, који је својом ауторитативношћу био неприкосновен узор у селу, тај лик, иако неук, у последњим речима пред смрт оставио као аманет виђенијим сељацима и кмету да од његових новца граде прво школу, па тек онда цркву, и да само учене теологе примају у црквену службу. Идеализовани поп је знао да се моралне вредности и страхобојажљивост могу одржати једино ако они који буду стубови тих вредности могу парирати ученим људима од којих зависи сутрашњица.

¹ n.jovanovic90ni@gmail.com

Супротност ова два света у приповеци дата је кроз контраст ликова попа и новог учитеља, као контраст пре свега онога што је добро, односно лоше, по мерилима сеоске средине у којој је радња приповетке смештена. Поред тога, супротност се види из међусобног односа сељака и учитеља, из дескрипције у којој приповедач даје учитељев лични опис, из осуде учитеља од стране тог друштва, а свакодневног величања и слављења попа којим се сви поносе и на крају кроз експлицитну осуду учитеља од стране приповедача који тиме спада у ред кажњених Лазаревићевих ликова „јер тај никад неће бити срећан”, и то само због тога што је живео у оном другом свету кога су сеоски поп и цело село узимали за страни и погрешни.

Сељаче и ђосјодине

Наратор приповетке „Школска икона” је члан сеоске заједнице којој припада већина ликова из дела. Он се сродио са мештанима па говори у име колектива, што годи читаоцу и подстиче га да се емпатијом и сам уклопи у сеоску заједницу. У српском реализму постоји посебан однос према фолклору и фолклорној нарави и ове црте се уочавају и у Лазаревићевом делу „Школска икона”. Драгана Вукићевић каже да „оно што је у фолклору појавно у писаном облику не може се извести, нити приказати; оно мора променити облик своје појавности, тј. мора се маскирати” (Vukićević 2006: 143). Поступке тог маскирања усмености у писаним уметничким делима српског реализма препознајемо у знацима усмености садржаним у исказу приповедача, новој профилизацији наратера, смењивању монолошке речи дијалошком и у развијеној сценичној нарави (Vukićević 2006: 143–144).

Приповедач је део колектива који носи у себи колективну свест и на тај начин веома је близак творцу усмених фолклорних дела. Наратор говори у првом лицу једине и множине. Његов говор у првом лицу множине ефекат поистовећивања са мештанима се нарочито постиже. Тако већ из самог почетка дела, из прве реченице: „Наше село имало је цркву” (Lazarević 1958: 105) сазнајемо да је наратер део тог колектива о коме је реч јер са њима дели исти животни простор. Предмет казивања наратера је догађај који је једнако погодио приповедача као и остале мештане са којим се он потпуно сродио и користи један хомоген облик приповедања, МИ форми. Ова МИ форма приближава наратера анонимним фолклорним причаоцима јер се овом формом ствара илузија колективног приповедача (Vukićević 2006: 167). За разлику од приповедача у првом лицу једине, ова врста приповедања омогућује шири видокруг знања, тако да наратер може располагати већим бројем информација. Све оно што је од некога чуо или што је неко други видео постаје факат његовог приповедања, па тако наратер приповетке „Школска икона” зна све о томе како је владика примио сеоског попа иако није био сам присутан том догађају. МИ приповедач зна и оно што појединци не знају и истовремено укључује сва знања која има сваки појединац. Драгана

Вукићевић за наратора ове приповетке у свом раду *Писмо и прича* каже да може бити „и у функцији свезнајућег приповедача који зна шта јунак мисли или ради и онда када га нико не види и у функцији приповедача чији је опсег знања ограничен” (Vukićević 2006: 169). Присуство наратора са МИ формом приповедања види се и у колективним коментарима: „какав је, такав је, – наш је” (Lazarević 1958: 115) када коментарише у другој глави приповетке старог учитеља који је био доста пасивану, друштвеном животу села и у свему је био подређен попу; „Знали смо ми већ унапријед да нас он неће осрамотити!” (Lazarević 1958: 127) када коментарише боравак Нинка у Београд који је тамо одвео Мару на школовање; „Није шала, као кака госпођа” (Lazarević 1958: 135) чиме коментарише Марин изглед и држање након повратка из Беча. Ови коментари су судови читавог колектива са којим наратор има исто мишљење јер је и сам део тог колектива.

И када користи ЈА форму, приповедач преноси ставове, мисли и осећања колектива, те можемо рећи да је непоуздан. Заправо, наратор са унутрашњом фокализацијом одговара типу дискордантног наратора коме можемо да верујемо у погледу чињеница које износи, али не и његове интерпретације тих информација (Abot 2009: 130–131). У цркви, када поп мири завађене сељаке, и он је један од оних који „дрхћу као прUTOви” док ово прати метатекстуалним коментаром „није шала оне божје ријечи, а пријети клетвом” (Lazarević 1958: 128), којим препричава претходно приказан однос попа и сељака ближе дочаравајући нараторима какво су дејство и значај имале речи попа за њих. Описан догађај не изазива сумњу код наратора, већ начин на који га мештани и сам наратор доживљавају. Због ауторитативности попа ни сам наратор не може бити објективан посматрач, јер је и он део тог колектива који је на исти начин везан за попа и успостављени поредак у селу.

Као лик наратора, он прича шта је некада било из позиције садашњег времена. Ретроспекцијом се сећа и својих школских дана и шта је за њега значила стара школска икона Светог Саве:

На зиду је висила једна стара дрвена икона светог Саве. Била је сасвим почађила и испрепучала, да се једва разазнавао светац. Само горе, гдје је глава, цакле се очи, и ма у који крај школе да станеш, увијек гледају у тебе. Озбиљне, црне, продиру ти у душу као да те нешто питају (Lazarević 1958: 113).

Из ове дескрипције се види какав је значај школска икона имала за једног мештанина тога села у школским данима, јер он говори обраћајући се наратору у другом лицу јединине како би што уверљивије дочарао њен смисао и значај за учioniцу и школовање уопште. Затим наставља говором у првом лицу јединине:

Ја знам, кад се деси да сам сам у школи, спонадне ме некакав страх и не смијем да се обазрем на ону страну. Све ми се чини проговориће нешто, и час прије гледам да загреbem напоље (Lazarević 1958: 127).

Наратор у овој ситуацији прелази са МИ форме на ЈА форму јер говори о ситуацији у којој је био сам и о својим личним осећањима. Читаво окружење код наратора је створило такав систем вредности у коме се морају поштовати општеприхваћене светости оличене у патријархалној породици и православној вери. Из те две тековине стварани су нови људи и оне су преношене као нешто без чега се, за њих, не може замислити живот. Наратор је дете тог друштва – сељаче као и сви остали мештани. Одатле се и сам наратор отуђује од новог учитеља који је супротност таквих животних начела и који осуђује учитеља због њих исто као што је и учитељ из његове перспективе осуђивао тај начин сеоског живота.

На крају приповетке наратор се поново јавља у првом лицу јединине али сада из блискије прошлости у односу на време приповедања говори о повратку после шест година у своје село. Елипсом је прескочен период његовог странствовања јер он није битан за наративни ток приповетке. По повратку он наилази на „новог коморцију” Илију Теовиловића, његовог сељака, који га је препознао чим „му се казао”, односно чим је рекао ко је. Лик Илије је у служби резонера који је открио наратору злу судбину која је снашла новог учитеља након одласка из села. Приповедач кажњава учитеља због другачијих схватања од онога каква су имали у сеоској дотичној средини – он се раставља са женом јер ју је тукао и злостављао, па приповедач преко резонера каже: „Неће он, сељаче, никад среће имати” (Lazarević 1958: 144). Наратора резонер назива „сељаче”, а пре тога „сељаче и господине” из чега се види да је реч о човеку који је из те средине, сељак као и остали, да је њихов истомишљеник, али га назива и „господином” јер се школовао и то га је разликовало од већине осталих сународника. Такође, такво обраћање наратору обједињује оно о чему је поп пред смрт причао – да треба градити школе и имати учене људе јер једино тако биће могуће борити се за сва она морална и традиционална начела која су важила до тада. Наратор је, дакле, постао један од ратника који је у души остао веран патријархалној породици и православној вери, а поред тога и стекао образовање како би био достојан борац у новим временима.

Успомене не заобилазе наратора када се враћа у село. Он не избегава да искаже одушевљење сценом у којој нова учитељица, сељанка и госпођа, учи децу да читају молитву док гледа икону Светог Саве за коју је њен отац дао свој живот како би одржао тај стари свет са његовим вредностима.

Наш ђой и нови учитељ

Јован Скерлић каже да је „Школска икона” идила патријархалног живота на селу (Skerlić 1999: 80). То друштво умногоме зависи од сеоског попа. Лик попа је идеализовани узор свим сељацима, његова појава међу сељацима доноси мир где год да се у селу нађе, његове речи су такве да код свих изазивају страхопоштовање оличено кроз богобојажљивост које црква промовише као превентивни лек за друштвени неморал.

Наратор каже: „Поп је био све и сва!... Цијело је село било попов спалук. Заповједао је кмету, а кмет селу” (Lazarević 1958: 105–106) из чега се види онај стари феудални систем какав је постојао у средњем веку када је власт била нераскидиво повезана са црквом и када је црква утицала на образовање и управљање државом. „Поп је неоспорно један од најлепших и најуспешнијих уметничких ликова Лазе Лазаревића. Сву топлину своје душе, све оно добро, лепо и племенито што је сам писац носио у себи и чега је било у староме свету даровао је том лику, савршеном оваплоћењу духа патријархалног човека у србијанскоме селу” (Lazarević 1958: 31), каже Живојин Бошков. Према класификацији Нортропа Фраја, поп би одговарао типу лика који је по свом психолошком профилу изнад нас: подређује у потпуности свој живот својој парохији, оставља свом детету од имања само толико да има за безбрижан живот, а све остало оставља мештанима, ризикује свој живот за очување иконе Светог Саве да би одржао онај стари свет и као врхунац његове супериорности говори управо та чињеница да је у аманет оставио мештанима да прво граде школу па тек онда цркву, јер је то урадио због своје љубави према том народу, свестан да уколико се тако не поступи борба за сва морална начела света у каквом су они живели као и за сам патријархални живот који је чувао породицу као основну јединицу друштва вековима успешно, бити у потпуности изгубљен без школованих људи који ће тај свет једино моћи да сачувају. Поп је главни лик у делу, он је носилац одређене идеологије и поруке дела. Његов лик је динамичан јер он постепено кроз дело увиђа све већи значај школовања тек онда када добија своју ћерку и када га саветују, прво стари учитељ, па затим и владика, да је школује. Захваљујући и свом горком искуству када је доживео да га ћерка јединица напусти због одбаченог учитеља јер је овај образованији, те самим тим њој привлачнији, он оставља у аманет сељацима нешто што они нису очекивали, бар не од попа.

Назив самог дела даје симболичку карактеризацију попа: он је сеоски узор, он је тај који својим погледом као икона Светог Саве у школској учионици прати сваког сељака, продире му у душу „и као да га нешто пита”. Што је та икона била за сваког ученика у школи, то је поп био за сваког сељака у селу.

Док су по својим схватањима и начину живота мештани села слични попу којим се поносе и на њега угледају, лик новог учитеља дат је као супротност лику попа. Из тог контраста приповедач јасно издваја две стране: светлу и стару попову и тамну и нову учитељеву. Нови учитељ је такође носилац идеологије али супротне поповој, стране сељацима. Тако је дат контраст две идеологије, а приповедач јасно и сигурно стаје на попову страну. Лик новог учитеља је статичан, он се не мења кроз приповетку и служи не само заплету већ и бољем портретисању лика попа преко истицања њихових разлика.

Сељаци попа називају „наш поп”, јер је он својим ставовима о животу њима блискији, док учитеља називају „нови учитељ” јер је за сељаке

странац не само зато што долази из друге средине, већ зато што се учитељеви животни ставови не поклапају са њиховим. Приповедач наводи имена већине ликова који се јављају у делу чак и онима који имају епизодну улогу или су само појединци из масе сељака који причају са попом, а не именује попа и новог учитеља. Њихова имена нису потребна, њих не треба памтити тако – њих треба памтити по ономе што јесу: „наш поп” и „нови учитељ”. Свако у селу зна ко су они, зна ко је пример једног доброг и једног лошег мештана. Они нису у овом делу само ликови већ идеали чији су носиоци. Они праве прелаз од појединачног ка општем јер тај поп је пример какви су сви прави попови, чувари сеоског мира и моралности, а учитељ је пример свега новог, једног система вредности у коме је феудални систем одавно превазиђен јер је аристократски и експлоататорски према сељацима.

Карактеризација оба лика остварена је дедуктивним поступком тако што наратор говори о ликовима, а он је, како смо већ видели у првом поглављу овога рада, глас сеоског колектива. Фокализација наратора инсистира на унутрашњем фокусу како би се боље и уверљивије приказао како су мештани доживели сукоб између попа и новог учитеља. Цео тај свет, који је приказан њиховим очима, обојен је и њиховим моралним вредновањима као и схватањима света око себе. Самим тим што и наратор са унутрашњом фокализацијом није поуздан онда када вреднује догађаје које износи и његови судови о овој двојници јунака су подлежни његовој специфичној перспективи у којој свет види очима колектива коме припада. Карактеризација ликова је унапред предодређена тиме што се лик попа узима за нешто најбоље и највредније у селу, а у случају да се неко нађе са потпуно супротним цртама лика од оних које има поп, тај неко не може бити прихваћен од стране сеоске заједнице. Тако наратор експлицитно говори о ликовима: за попа каже да је за сељаке био све и сва, да су га сви слушали, да је чувао сву сеоску децу и волео као своју и помагао сиротињи, а за новог учитеља прво што каже је да је господин човек, чудан мало на поглед, а из његовог описа закључује да је мргодан и зловољан. Он допушта да се ликови и индиректно карактеризују путем дијалога који поуздано говоре о томе шта је поп заиста учинио за бољитак сеоског живота. Тако већ на почетку дела он кроз дијалог попа и епизодног лика Стјепана који „иде у раскорак” жели уверљивије да покаже како је поп бринуо о својим сељацима и како им је помагао. У овим дијалозима видимо трећу карактеристику реалистичке приповетке која је поникла на фолклорним творевинама о којој пише Драгана Вукићевић – смењивању монолошке речи дијалошком у односу на дела ранијих епоха (Vukićević 2006: 143–144). Наратор користи дијалог, живу реч два лика како би их осликао и на тај начин поткрепљује оно што жели да истакне као свој став, односно став колектива, о одређеном лику.

Једини контакт ова два различита света догодио се када је поп отишао до учитеља у недељу. Овде кроз кратак дијалог два лика дата је њихова индиректна карактеризација, јер ми чујемо ликове како причају,

односно како се карактеришу путем својих реплика (Abot 2009: 120–121). Поп улази у школу након недељне службе и затиче учитеља како чита, наздравља му Бога, а овај није чак ни устао са кревета, већ се само мало поклониио. Реплике су кратке, поп поставља питања, а учитељ на њих одговара дрско и увек повишеним тоном завршава реченицу (свака реплика се завршава узвичником): на питање где је, одговара „Ево ме!“ што би било неприлично за било ког сељака, а на питање што није дошао да пева у цркву, учитељ одговара да није пијан да пева. Дакле, овде је кроз кратак дијалог од седам реплика приказана срж сукоба светова: поп очекује од ученог човека да пева у цркви и буде узор људима, а учитељев став је такав да он није образован да би певао у цркви, већ да би учио децу независно од цркве. Лик учитеља интелектуалца потпуно негира позитиван утицај цркве на људе, за њега је поп само ауторитативни експлоататор сељака и он не види прогрес у новом времену које долази у једном таквом друштву које се клања иконама. Он је толико дрзак према попу да га пита „шта ме гледаш?“ што је толико запањиио попа и збуниио га да је чак помислио да је био нејасан учитељу, па каже: „У цркви се пјесмом слави име божије“ (Lazarević 1958: 132), но све му је било јасно након последње учитељеве реплике: „Па кад ти се слави, а ти га слави! А мене немој дирати! Видиш да радим!“ (Lazarević 1958: 132). Кроз овај дијалог види се и психолошко стање оба лика које их такође још више портретише. Они се кроз дијалог међусобно портретишу на принципу контраста својих животних ставова. Дијалог служи и у карактеризацији језиком јер учитељ говори дијалектом дотичног села док учитељ говори као учен човек књижевним језиком, па поред тога што нема дијалектизама и конструкција његових реченица је другачија, књишка („А мене немој дирати“).

Лик учитеља је приказан нерељефно и једнострано. Он је такав само зато што га наратор таквим приказује, а од стране наратора је осуђен јер је осуђен од целог колектива. У делу је приказан и однос сељака према њему као контраст њиховог односа према попу.

Господин учитељ и сељаци

Карактеризација лика новог учитеља и колектива такође се могу посматрати у контрасту њихових ставова и погледа на свет. Учитеља не видимо како се сусреће са ђацима и бави школским радом. Наслућује се из дела зебња свих мештана да дају своје најмилије, своју децу, овом учитељу да их образује на свој, њима лош, начин. Његова психолошка конструкција (осмехује се само једним крајем уста, избегава да погледа људима у очи, прилази им искоса) забрињава мештане јер говори о њему да је осујеђена и озлојеђена личност. Приповедач кроз дескрипцију говори какав је утисак међу свим сељацима оставиио када је дошао:

На глави му широк сламени шешир с црвеном траком. Испод шешира смеђа коса пада на чело. Густе обрве готово се састају, а међ њима једна

дубока бора која се ни онда не изједначи кад господин човјек затури шешир и рупцем брише зној са чела. Мора бити да се са њом родио. Чудно она одскаче на младом лицу усред кога сједи мало кукаст нос, а под њиме малени густе брчићи које је он на обе стране рашчешљао, те су на крајевима растресени и шири него под самим ноздрвама (Lazarević 1958: 129–130).

Учитељ је физички био за сељаке чудна појава, необична у односу на оно на шта су они навикли. Такође се из описа приповедача запажа да истиче дубоку бору на његовом лицу и спојене обрве тако да је увек изгледао намргођен и самим тим антипатичан. Сцена у којој му се појавља, а учитељ му на поздрав не одговара код сељака је сигурно изазвала запрепашћење због његове дрскости и бора на његовом челу им се учинила још дубљом. У дескрипцији је издвојен детаљ у опису новог учитеља који говори о њему више од било ког другог детаља, јер као да оцртава тамну страну његове личности и оправдава утисак какав је оставио на сељаке. Он одбија да седне са њима и поприча и императивно тражи да га одмах одведу у школу. Сви се чуде његовом понашању и закључују кроз глас Остоја Пурешевића: „Јел’ је нешто превећ мудро, јал’ је сасвим лудо!” (Lazarević 1958: 131).

Наративна информација је оваквим поступком карактеризовања ликова максимална, а присуство приповедача минимално што нам говори о последњој стратегији маскирања усмености у писаној књижевности о којој нам говори Драгана Вукићевић – развијање сценичне наратије (Vukićević 2006: 143). Наратор допушта да наратори о лику новог учитеља сазнају преко утиска који је он оставио на мештане села по свом доласку, а притом сам наратор не даје свој лични суд о лику учитеља.

Индуктивним поступком кроз учитељево писмо наратор показује и какав је став учитељ имао према мештанима села:

У народу се не може ништа учинити. Заузимајући се за њега, пишући и говорећи, упропастио сам своју каријеру и спао на то да будем учитељ!... Овде су сви моји покушаји јалово испали. Народ је глуп и затуцан! Имају једног попенду, који је још са два три капиталиста притиснуо пола села, а све благочастивим намјештањем. Он с овим капиталистима експлоатише сељака, – подржава га све јаче у глупости, – а сам ништа не ради!... Хоћу да пресвиснем гледајући ову неправду!... (Lazarević 1958: 134).

Став учитељев је приказан директно његовим речима, а не нараторовим. Наратор је такав да не зна шта мисли онај који не припада сеоској заједници, тако да је овде приказано учитељево мишљење о мештанима села а да при томе није промењена фокализација на перспективу учитеља. Из писма сазнајемо да је учитељ намеравао да идеолошки препороди село, а сеоски живот није познавао и подносио. Није имао намеру да свој рад сведе на то да буде само сеоски учитељ. Покушао је да својим понашањем и несебичним помагањем сељацима покаже себе у бољем светлу и донекле поправи њихов однос према њему. У својим напорима да придобије поверење мештана, он одлази код њих и покушава саветима да покаже како је учен и како тим својим знањем и бригом може да

им помогне. Њему је било стало да промени тај застарели систем живота у селу. Епизоде са ковачем, Паваом Ђерићем и Јеротијем Ковачевићем управо сведоче о томе. Ковача је питао зашто ознојен ради на промаји, показујући на тај начин бригу за њега јер је знао да од тога може да се разболи или укочи. Ковач са друге стране има објашњење зашто тако ради јер, како каже, тако му је чекић лакши и леђа му шкрипе док ради. Ковачево објашњење је дакако ирационално, али он не жели да послуша савет новог учитеља који презире начин живота његових суграђана, поготово зато што тако ради цео свој живот и што то не жели да мења због учитељевог савета. Из истог разлога не жели да га послуша ни Ђерић који је животињски био марву јер се није кретала, иако се и овде може видети да је учитељ био у праву; а он ће експлицитно рећи и зашто неће да послуша учитеља – зато што је учитељ „чивутин“: „Ја те не видјех ни да се крстиш, ни да клањаш...” (Lazarević 1958: 133), дакле, зашто би ико од њих послушао новог учитеља када он не припада њиховом свету. Ковачевићу је саветовао да узме амерички гвоздени плуг и да њиме замени стару дрвену ралицу, јер је као „нови” и учен човек тврдио да је ова нова много боља. Но када се поломила и Ковачевић га осуђује због савета и окреће против свега новог. Кроз поменута два дијалога су супротстављени ставови учитеља и целог колектива. Став читавог колектива се представља кроз дијалог ова два појединца и кроз експлицитни суд наратора. Приповедач индиректно карактерише новог учитеља препричавајући сцену краткотрајног пријатељства између учитеља и Ковачевића, на основу онога што му је сам Ковачевић причао или чему је био сведок. Иза ових искустава, које су поједини мештани имали са учитељем, стоји један колективни лик – сви мештани села који осуђују учитељеве ставове којим он промовише начела новог доба. Учитељ то ради у име прогреса, али за њега не нуди никакву гаранцију, жели да поруши стари друштвени поредак и због тога је у њему оличен политикантски менталитет, јер као интелектуалац он жели да преуређује друштво, не пружајући му за узврат оно што оно очекује од њега. Поп ће друштву, иако је пука супротност новом учитељу, на један исправнији начин показати да се у ново доба не може ући без школованих људи.

Школа и црква

Радња приповетке „Школска икона” смештена је у селу у коме су се боље одржали стари патријархални односи него у градовима у којима је ново доба већ доносило и нове обичаје и измењен однос људи према цркви и породици. Ово место је Лаза Лазаревић толико идеализовано приказао јер у њему се неморал брзо и лако сузбија, сиромашни добијају правремену помоћ, а болесни подршку, да би идеал таквог места био уточиште за људе уморне од градског живота и изнемогле пред агресивним примитивизмом који често наступа под маском прогреса. Приповедач не описује детаљно своје село, већ на почетку дела у првој реченици даје податак: „Наше село имало је цркву...” (Lazarević 1958: 105) и одмах је ставља

у центр интересовања читаоца. Затим каже да су имали и школу подређена положаја, а да би показао колики је њен значај, он је пореди са ћатом у судници, одакле узгред сазнајемо да село има и судницу, но о њој наратор неће ни да прича јер и што би – поп је судио. Село представља једну малу заједницу људи, један колектив који је живео на вековима значајно неизмењен начин везан за патријархалну породицу и православну цркву. Поп у њиховом селу сматран је највећим узором и оним који одржава тај свет да се не распадне у моралном или егзистенцијалном смислу. Зато и ужива посебно значајан положај у селу који је чак и изнад самог кмета: „Цијело је село било попов спахилук” (Lazarević 1958: 105). Поп је, са друге стране, све што је имао називао „црквено”, а што је сеоско „наше”. Он је, дакле, свој идеал онога како треба да функционише једна заједница успешно отелотворио у овом месту. Попа су сви у селу волели и поштовали, а црква је била најзначајније место у селу. Тамо су се људи окупљали, молили, мирили и договарали се о свему. Недељом после службе када је црква била „пуна пунцата”, како наратор уверава своје наратере, поп је тако лепо причао да су његове беседе за мештане биле „силне, свете и поучљиве речи, да те језа подиђе” (Lazarević 1958: 107). Простор цркве је имао психолошки и духовни значај за сваког мештанина и клетва изречена у њој би одмах помирила и најзавађеније сељаке.

Наратор нам након приче о цркви и попу у другом поглављу приповетке говори о школи:

Наша школа била је у једној простој дашчари. У њој је била једна повелика соба за децу, једна мала за учитеља и једна кухиња у којој је фамилијаз спавао. Главна соба, управо школа, била је ниска, као и цела кућа. Врата од ње гледала су у школску авлију, а с лијеве стране била су још једна мања, на која је учитељ улазио. У њој увијек удара на прашину и људски зној. Прозори су јој били хартијом подлијећени (Lazarević 1958: 113).

Школа је, дакле, била у једној простој дашчари изграђена, и била је сасвим скромно сређена, а чак и запостављена јер није имала ни пристојне прозоре. Наратор каже да је била цела ниска и ова ознака нам сугерише на Лотманову симболику простора по којој ова одредница стоји уз нешто што је јадно, бедно и безвредно што је управо ова школа и била. О њој говори наратор у виду неприказаног простора кроз ретроспекцију у којој се присећа својих школских дана. Он и жели да истакне колико је та школа била мање вредна од цркве у то доба његове младости. У тој школи он се више плашио иконе Светог Саве него учитеља и та икона је толико важна да је њој у дискурсу посветио више времена него опису саме школе. Значај те иконе за све показаше се да је заиста велики тек кад поп ризикује свој живот да би је изнео из запаљене школе.

Простор цркве и школе има и своју симболичку димензију. Нови учитељ неће да иде у цркву и да пева у њој јер се образовао да ради у школи, дакле, школа је простор у коме он треба да дела. Контраст простора цркве и школе показује који је простор био важнији за мештане, а који за новог учитеља и наравно да је то био један од разлога таквог

међусобног односа. Црква и школа по ставовима учитеља треба да делају независно, а школа треба да буде много значајнија установа. Поп је по старим схватањима био уверен да школа треба да буде подређена цркви и од тога наравно неће одустати ни онда када у аманет оставља да се прво изгради нова школа, јер то чини управо да би се значај цркве одржао и у новом времену. Простор делања, црква и школа, одређују ликове попа и учитеља.

Старо и ново време

Време у којем је смештена радња ове приповетке је период од неколико десетина година. Што се тиче редоследа излагања описаних догађаја, они су хронолошки приказани што значи да је низање догађаја у наративном тексту идентично ономе какво је у причи (Marčetić 2003: 111). Наратор ретроспекцијом говори о догађајима који су се издешавали у његовом селу, тако да је током већег дела приповетке реч о спољашњој аналепси јер време приче у попуности претходи времену у ком наратор приповеда (Marčetić 2003: 135–248).

У делу је приказано време као филозофска категорија као контраст између онога шта чини „старо“ и „ново“ време. Носиоци идеја тих контрасти су оличени у ликовима попа и учитеља. Поп је заступник свега што је „старо“, конзервативно и проверено као успешан начин одржавања мира и реда међу људима, а учитељ онога што је „ново“, иновативно и прогресивно, али непроверено као погодно за одржавање онога што поп сматра идеалним друштвом.

Приповетка има типичне оквирне облике за једно дело српског реализма. На почетку је дат портрет – оквир који је типична структура уводних оквирних облика и која се састоји из два конститутивна мотивска елемента: хронотопа и лика (Milosavljević Milić 1995: 93). Ова два облика нису независна, већ се преплићу, а у делу одговарају портрету попа и хронотопа цркве. Поп је изасланик цркве, он је њен представник у селу, а значај цркве за мештане утолико је већи колико је поп значајнији за њих. Основно обележје реалистичког јунака јесте да се у његовој структури огледа структура света којем припада (Milosavljević Milić 1995: 94). Поп је узор мештана са којим они имају иста схватања, и док он промовише такав начин живота какав воде сељаци као исправан, они ће тако и да живе. Неименовање попа није случајно као што смо већ показали у предходном поглављу – он је оличење скупа карактеристика које треба да има сваки добар поп. Из његових поступака морају се видети начела која он заступа и наратор је то урадио на самом почетку приповетке тиме што је експлицитно рекао какав је поп и то демонстрирао индиректном карактеризацијом преко дијалога попа и појединих мештана.

Приповетка се завршава најчешћим поступком завршног уоквиривања у делима српског реализма – темпоралном дистанцом. У последњем поглављу дела елипсом се прескаче период од шест година управо зато да би се направила темпорална дистанца у односу на дотадашњи фабуларни

ток. Измењена ситуација у овом случају служи као средство мотивације за прекид сижејног тока да би се омогућило заокруживање и значењско затварање (Milosavljević Milić 1995: 185). Поп је тражио да се од уштеђеног новца сагради у селу школа и приповетка се завршава након темпоралне дистанце у односу на тај тренутак тако што кроз прозор нове школе наратор види Марију, попову ћерку, како чита са ученицима молитву и гледа у икону Светог Саве, ону исту која је стајала и у старој школи. Приповедач тиме истиче да су се жеље покојног попа обистиниле – учени људи у школама уче децу не само науци већ и духовности и моралу, прогрес постоји али без одбацавања вишевековних тековина. Тиме се приповетка заокружује, значењски затвара и преноси жељену поруку.

Закључак

Лаза Лазаревић је писац који и поред тога што је најмање написао међу свим нашим писцима првог реда заслужио да буде један од класика српске књижевности (Deretić 2007: 825). Он је писац који се разликовао од осталих реалиста по томе што је позитивно вредновао патријархалну заједницу. Величање такве једне заједнице најексплицитније је показао у својој приповетки „Школска икона”, где је међу супротстављеним ставовима новог и старог света стао на страну старих и традиционалних патријархалних норми. За Јована Скерлића, он је оптимист какав се ретко сусреће међу писцима реализма и чије је гледиште такво да у човеку увек можете наћи анђела кад разгребете по њему (Skerlić 1999: 84). Такав лик анђела оличен је у јунацима попа и његове ћерке која се у последњем часу враћа оцу, чиме се враћа са погрешног пута којим је кренула напустивши га због новог учитеља. Она се враћа као покајница и добија опроштај од оца, да би касније била учитељица онаква каква једино може да буде, а да истовремено буде прихваћена од стране патријархалне сеоске заједнице. Са друге стране, учитеља наратор кажњава због својих ставова несрећним животом.

„Школска икона” је приповетка у којој је приказан сукоб старог и новог света, преко контраста два лика: попа и учитеља. Хомодијететички наратор је глас колектива који ретроспекцијом говори о односу ова два лика, мештана и учитеља и значају школе и цркве, онако како су то доживели сви у селу. Осуђујући схватања новог учитеља, Лаза Лазаревић преко наратора никако не негира значај школе и то је експлицитно показао последњим поповим речима које оставља мештанима у аманет да прво граде школу па тек онда цркву јер се само школован човек може борити за све оне старе вредности у времену које долази.

Литература

- Abot 2009: P. Abot. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik
Biti 1997: V. Biti. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

- Deretić 2007: J. Deretić. *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Sezam Book.
- Lazarević 1958: L. K. Lazarević. *Pripovetke*. Novi Sad/Beograd: Matica srpska/Srpska književna zadruga.
- Lazarević 1986: L. K. Lazarević. *Celokupna dela*. Beograd: Prosveta.
- Marčetić 2003: A. Marčetić. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Milosavljević Milić 1995: S. Milosavljević Milić. *Okvirni oblici u srpskom realističkom romanu*. Beograd: Čigoja štampa.
- Prins 2011: Dž. Prins. *Naratološki rečnik*. Beograd: „Službeni glasnik“.
- Skerlić 1999: J. Skerlić. *Studije i kritike: izbor i propratni tekstovi* Slobodan Ž. Marković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vukićević 2006: D. Vukićević. *Pismo i priča*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Živković i dr. 1986: D. Živković. *Rečnik književnih termina*. Beograd: „Nolit“.

Nemanja D. Jovanović

CONTRASTS IN THE SHORT STORY “THE SCHOOL ICON” BY LAZA K. LAZAREVIĆ

Summary

Laza K. Lazarević shows an ambivalent attitude towards patriarchal community in his short stories. However, the short story “The School Icon” may reveal a different stance towards the patriarchal system of values. The contrasts between the old and new worlds is a frequent topic of Serbian Realism. In order to highlight patriarchal values, the author compares them with the new system of values embodied in the character of a new teacher. The narrator’s comments, descriptions and general methods of characterization indicate that Lazarević has taken the side of old and traditional patriarchal norms. The figure of the priest is an idealized model for all the villagers, while the character of the new teacher is given as its opposite. In order to establish the contrast, the narrator distinguishes clearly between the light of the priest and the darkness of the new teacher. The new teacher is a representative of an ideology which is foreign to the villagers, while the ideology of the priest is favoured by the narrator. The character of the new teacher is static and serves not only for the advancement of the plot, but also for a better portrayal of the priest by emphasizing their differences. Still, by condemning the ideology of the new teacher, Laza K. Lazarević does not negate the importance of education, as the priest’s final words to the villagers instruct them to build a school first and then a church, because only educated people can fight for traditional values in the times to come.

Keywords: Laza K. Lazarević, contrast, short story, narrator, character, chronotope

Примљен 11. јануара 2017. године
Прихваћен 29. марта 2017. године



Лена Љ. Тица¹
Универзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку
Филолошко-уметнички факултет – докторске студије

ИДЕОЛОШКО МИТОТВОРСТВО У ДРАМИ НИЛА ЛАБЈУТА ИФИГЕНИЈА У ОРЕМУ

Овај рад за предмет анализе има драму америчког драмског писца и сценаристе Нила Лабјута *Ифигенија у Орему* (1999), са циљем да испита односе мита и идеологије које ова драма поставља у први план. Ослањајући се на концепцију мита као артифицијелног, другостепеног семиолошког система коју је формулисао Ролан Барт, овај рад настоји да Лабјутову драму прикаже као покушај разоткривања популарног мита о савременом америчком и западноевропском друштву као друштву благостања и напретка. Користећи дефиницију иронијског модуса Нортропа Фраја, рад ставља нагласак на начин на који ова драма иронизује, али и тривијализује изворни мит о Ифигенији кроз замену кључног конфликта подвалом или шалом, чиме се, истовремено, разоткрива и мит о модерном (америчком) друштву и целокупној савременој реалности у коме је све обмана, а кључни појмови преиначени. У *Ифигенији у Орему*, амерички сан јунака је илузоран (фабрикован и вештачки попут самог мита), па, самим тим, нема ни катарзе ни искупљења, чиме је проблематизована и традиционална концепција трагедије. Постављајући свог протагонисту пред парадоксални чин чедоморства зарад останка на послу, Лабјут у овој драми ставља под микроскоп савремену културу у којој је наше поимање стварности нужно подложно митизацији од стране виших инстанци које нису божанске већ људске природе. Митови који нам се сада нуде обликују нашу свест у правцу материјалних вредности пред којима оне моралне нужно одступају. Ова драма стога може послужити као средство да се, на један ироничан начин, друштвени и морални концепти савременог света разоткрију као производи језика уплетеног у идеолошку мрежу западне цивилизације, која је истовремено капиталистичка, материјалистичка и патријархална. Уз помоћ увида у питања језика, моћи и идеологије које су, између осталих, дефинисали Фуко, Дерида и Хачн, рад поставља питање да ли је, у оквиру ове драме и уопште, могуће коначно расплитање идеолошког митотворства.

Кључне речи: Нил Лабјут, Ифигенија, мит, митотворство, идеологија, језик, иронизација, тривијализација, моћ.

1 lenaboki@gmail.com

1. Увод

Ако би се о традиционалној форми мита могло промишљати као о „*причи* о природи света и ствари, о значају појава и њиховом искону и смислу” (Lazarević 2001: 13; моја емфаза), савремено поимање мита акценат ставља искључиво на причу (в. Lazarević 2001, Bart 1979, Solar² 1988). Уз постструктуралистички постулат да наша елементарна перцепција стварности, сопства и другости фигурира једино и искључиво у оквиру дискурса, *миш* данас схвата се као говор (*parole*), као систем општења, односно, порука (Bart 1979: 263). Он више није и не може да буде онај „прави” и „природни” мит, ако је то икада и био, с обзиром на то да је човекова историја та која стварност претвара у говор, па митологија, без обзира да ли се бави прошлошћу или садашњошћу, може да буде само историјски утемељена; она потиче од човека, а не из саме „природе” ствари (Bart 1979: 264). Према Барту, свет је „бескрајно подстицајан”, па ниједан сегмент наше друштвене стварности не може бити у потпуности ослобођен од процеса митизације. С обзиром на чињеницу да сама знаковност структуре условљава наше поимање живота и света, митологија је, према Барту, део семиологије, као науке о формама. Међутим, свест о томе да сваки знак функционише унутар одређеног идеолошког хоризонта доводи до закључка да митологија истовремено мора бити и део идеологије, као историјске науке, оне која проучава *идеје-у-форми*³ (Bart 1979: 266). Задатак савременог митолога стога би морао бити раскривање идеолошког митотворства, као процеса који „грабећи језик” сам себе натурализује и представља као природу, док је, у основи, вештачка конструкција (Bart 1979: 283–285).

Приповедање које истиче вештачку природу мита у драми *Ифигенија у Орему* (*Iphigenia in Orem*) (1999) америчког драмског писца и сценаристе Нила Лабјута фигурира на два нивоа: с једне стране, разоткривање мита одиграва се унутар саме драме, док, са друге, целокупна драма постаје алат за разобличавање популарног мита о савременом америчком друштву као друштву благостања и напретка. Лабјут, попут Бартовог савременог митолога, одгонета мит о модерном америчком сну, назирјући обману коју оно нуди и представља као природну, али на неконвенционалан начин, тако што у своју драму уплиће један старогрчки мит. Враћајући се традиционалном миту, он, заправо, чита савремени мит. Као што се види из самог наслова, ехо Еурипидове трагедије *Ифигенија у Аулиди* присутан је у Лабјутовој драми, међутим, Лабјут нуди банализацију, тривијализацију и, коначно, иронизацију изворног мита

2 У делу *Роман и миш* Солар детектује три врсте теорија мита које мит проматрају као књижевну врсту, поглед на свет, или начин говора, а акценат је стављен на последњу.

3 У *Поетици постмодернизма* Линда Хачн истиче да „идеологија конституише и конструисана је помоћу начина на који играмо нашу улогу у друштвеном тоталитету” (Наџион 1996: 296). Идеологију зато не треба схватити као болест савременог (постмодерног) доба, с обзиром на то да је свако доба људске историје било обухваћено идеологијом, а сваки дискурс био је и јесте заснован на идеолошким темељима. Отуда не чуди Бартов спој митологије, семиологије и идеологије.

о Ифигенији и њеном жртвовању. Ова драма се стога може посматрати и у оквиру иронијског модуса, који Нортроп Фрај дефинише као модус који се приближава миту, али сада у виду пародирања митског јунака, и тако затвара циклус књижевних жанрова. Нагласак у раду биће стављен управо на начин на који ова драма иронизује, али и тривијализује првобитни мит о Ифигенији кроз замену кључног конфликта подвалом или шалом, чиме се, истовремено, одгонета и мит о модерном (америчком) друштву и целокупној савременој реалности у којој је све обмана, а кључни појмови преиначени.

2. Иронизација митѡ

Ифигенија у Орему је део трилогије *Разваљивање: комади последњих дана* (*Bash: latterdayplays*) (1999) у којој Лабјут изнова сагледава старогрчке митове, стварајући за њих савремени контекст. Спајајући наслове црне хронике из данашњих новина и метафизички одјек класичних преједана, Лабјут (пре)испитује архетипове зла, насиља, и породичних злочина, и начине на који би се они могли поновити у модерној Америци. *Ифигенија у Орему* је прва у низу у овој збирци коју чине још и драме *Јашио светица* (*Gaggleofsaints*) и *Поврашац Медеје* (*Medearedux*)⁴. У свакој од ове три драме, уз пуно интертекстуалности у оштрим и узнемирујућим описима људских односа, препреплићу се бруталност и нормалност, сажаљење и дивљаштво, патос и моћ. Лабјут бира форму монолошких исповести, драму карактерише намерно изостављање детаља, сцена је празна и замрачена, а овакав минимализам писац користи са циљем егзистентенцијалног измештања својих јунака, што Кристофер Инез (Inez 2014: 133) види као „бекетовско понирање у дубине сопства”. Очита веза са грчком трагедијом даје драмама митску подлогу, али, уместо великих хероја старих митова, Лабјут под увећавајуће стакло поставља минијатуру, обичне смртнике, ни боље ни горе од нас самих, не би ли покушао да досегне до оних неразговорних и непознатих делова људског срца, у које се ретко залази, а где бораве архетипови зла и насиља. Лабјут, заправо, не испитује појединачно зло, већ оно зло из јунговског колективно несвесног, присутно у свакој индивидуи које одређени услови активирају. А, за њега, ти услови се могу потражити у свету данас у коме места за старе митове нема, јер њихови хероји и богови, давно мртви, уступају пред новим митовима који конституишу наш целокупан поглед на свет и постојање уопште.

4 Свака од три драме описује сурове злочине који се дешавају у препознатљивом миљеу савременог америчког друштва. Иако тематски раздвојене и без заједничких ликова, три драме повезују поменути злочини, који дискретно превазилазе контекст савременог света, пошто сваки од њих има и универзалне, митске димензије. Попут *Ифигеније у Орему* и друге две драме праве алузије на грчке митове: *Поврашац Медеје* јесте драма о жени која је убила своје дете не би ли се осветила дететовом оцу, свом бившем професору и љубавнику, а *Јашио светица* представља Орфеја као средовечног хомосексуалца кога на смрт претуку двојица ‘пристојних’ америчких младића на путу ка факултетској прослави.

Пошто је драма *Ифиџенија у Орему* релативно новијег датума, још увек нису анализирани сви њени аспекти. Иако је Нилу Лабјуту и његовом делу посвећен велики број студија, мора се признати да је овој драми дато мало пажње, а секундарна литература усмерена је углавном на тематску анализу. Такву анализу међу првима је понудио Бигзби (Bigzbi 2007), али је код њега акценат стављен на однос са мормонском религијом, а већи простор остављен је за интерпретацију друге две драме ове трилогије. Рајт (Rajt 2008) ће своју пажњу усмерити на маскулинитет у драмама Нила Лабјута и у оквиру те теме анализира и *Ифиџенију у Орему*. Изненађује што се код аутора попут Фоли (Foli 2012), који преиспитују одјеке грчких трагедија у савременим драмама, *Ифиџенија у Орему* помиње само узгредно. Аспекти ове драме који се тичу иронизовања изворног мита и подривања савремених идеологија који се планирају испитати у овом раду представљају још увек неистражен простор за анализу.

У *Ифиџенији у Орему* пратимо човека који у хотелском лобију признаје потпуном странцу застрашујући догађај из свог живота, који се наводно наставља даље. Ифиџенија из наслова драме, чије име иронично значи „рођена снажна”, је, према грчком миту, била ћерка Агамемнона, жртвована зарад добијања повољног ветра од богова, како би хеленска морнарица запловила према Троји. Док Агамемнон жртвује своју ћерку на наговор богова, стекавши тиме статус војсковође и славу, за Лабјута, међутим, ликови и мотиви су много свакодневнији и апатичнији: његов јунак је путујући трговац, мормон⁵, који се обраћа невидљивом слушаоцу, причајући му причу о смрти своје ћерке, постепено расплићући клупко конфликтних емоција до тренутка суочавања са чињеницом да је смрт детета заправо била чедоморство зарад пословне прилике.

Попут Кафкиног *Процеса* или Џојсовог *Уликса*, и *Ифиџенија у Орему* може се тумачити као дело које припада иронијском модусу, чијег јунака Фрај дефинише као неког ко је инфериоран у односу на нас, тако да изгледа као да са потцењивањем гледамо на фрустрацију, апсурдност и ступидност ситуације у којој се нашао (Fraj 1973: 34). Ослањајући се на Аристотелову *Поезику* у којој се различити фикциони жанрови дају разлучити на основу различитих особености њихових ликова у односу на читаоца или гледаоца (Fraj 1973: 33), Фрај настоји да целокупну књижевност разграничи на пет модуса користећи слични принцип. Почевши од митског модуса (у коме су ликови супериорни у односу на друге

5 Сви ликови у овој збирци припадници су мормонске религије. Сам назив збирке *Комади последњих дана* упућује на назив мормонске заједнице „Црква Исуса Христа светаца последњих дана”. Оно што је Лабјут желео да прикаже јесте да је, у свету какав јесте, способност за застрашујуће злочине присутна у свакоме, без обзира да ли он иде у цркву или на исповести. Путем ових драма Лабјут значајно саопштава како тешки греси нису само идеје присутне у овешталим причама за лаковерне, већ да их могу починити сасвим обични људи, као и да чврсти религиозни оквири не могу са сигурношћу обезбедити склониште од монструозних злочина. Исповести Лабјутових јунака одигравају се парадоксално ван цркве, у хотелу или полицијској станици. Међутим, након објављивања ових драма, Лабјут је искључен из мормонске заједнице.

људе и на околину), преко романсе, високомиметичког и нискомиметичког модуса, књижевност, тј. фикција, креће се заправо од митског ка реалистичком, не би ли се са последњим, иронијским модусом (који је и најприсутнији у последњих сто година) поново приближила митском (Fraj 1973: 33–34). Када, нешто касније, Фрај разматра ове модусе, види се да њихове границе нису јасно оцртане, оне флукутирају, допуштајући модусима да се преливају један у други. Иронија, као типична одлика иронијског модуса, заправо започиње у нискомиметичком: она настаје у реализму и непристрасном посматрању, и полако се креће ка миту, док се у њој јављају „нејасни обриси жртвених ритуала и смрти богова” (Fraj 1973: 41). Митови се сада постављају у иронијски контекст у виду тривијализације мита или митологизације тривијалног, у чијем се средишту налази изоловани ум, прича о томе како је неко, кога можемо препознати као самог себе, сломљен конфликтом између унутрашњег и спољашњег света, имагинативне реалности и оне врсте реалности коју успоставља друштвени консензус (Fraj 1973: 39). Трагична иронија постаје приказ трагичне изолације, усамљености као такве, и тако изоставља елемент посебности, који се јавља донекле у свим осталим модусима. Херој иронијског модуса не мора да има неку трагичну црту или патетичну опсесију. Иронија из трагичне ситуације издваја осећај арбитрарности, жртве која је несрећним случајем то постала, изабрана насумице или лутријом, а ништа више не заслужује да пати од било ког другог:

Ову типичну жртву можемо назвати *pharmakos* или жртвено јагње. *Pharmakos* није ни невин ни крив. Он је невин у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака [...]. Крив је утолико што је члан друштва обележеног кривицом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције (Fraj 2007: 41).

Приметна је контрадикција која се јавља код Фраја у дефинисању хероја иронијског модуса: он је, по њему, инфериоран у односу на нас и околину, али је, истовремено, и један од нас (в. Fraj 2007: 34, 41). Међутим, можда се управо у тој контрадикцији и може сместити Лабјутов протагониста. Он јесте, са једне стране, онај кога гледамо са ниподаштавањем, онај који никада не бисмо желели да постанемо због злочина који је починио. Али је, са друге стране, Лабјутов херој (ако се уопште и може назвати херојем) усамљени појединац, ни по чему посебан, толико типичан да чак нема право ни на име које би га диференцирало од осталих. Велики војсковођа Агамемнон сада постаје једноставно Млади Човек. Он је један од нас, насумично одабран, крив због свог злочина, али његова кривица више долази из чињенице што припада „друштву обележеном кривицом”. Онај који врши жртвовање овде је заправо и сам жртва (*pharmakos*) система савремене западне цивилизације у коме више нема божанског уређења и чврстог система вредности. Вредност се у таквом друштву мери у односу на новац, али, док су насумично одабрани улози велики, добици су мали и свакодневни. Код Лабјута, мит о жртвовању Ифигеније сведен је на баналну свакодневицу, изобличен и тривијали-

зован до граница у којима је жртвовање детета у служби прозаичних циљева које диктирају капиталистичка друштва. Дан жртвовања више није кључни дан у историји Грчке и Троје, већ један сасвим обичан, у коме је протагонистина жена са мајком отишла у куповину, беба спава у кревету, а он гледа телевизију. Такође, за разлику од Еурипидове Ифигеније, девојке која својевољно пристаје на жртву зарад добробити свога народа, Лабјутова Ифигенија је несвесно и недужно биће старо пет месеци. Она, попут митске Ифигеније, постаје средство за долазак до циља, али неће бити спасена посредством богова метаморфозом у јелена. У овој драми, савремена Ифигенија је несумњиво мртва, а њена жртва се иронично открива као непотребна на самом крају драме.

3. Приповедање као митишворство

Очигледни одјеци грчког мита сада су измештени у савремени контекст: уместо да се догађа у Аулиди, Лабјутова Ифигенија одиграва се у Орему, малом граду у америчкој држави Јути. Реч *орем*, међутим, поиграва се са многоструким означенима, са латинском изреком *nihil per orem* („ништа кроз уста”), која се користи у медицинским изразима, и са *oremus* („помолимо се” на латинском) (Inez 2014: 134). На тај начин, још у самом наслову, Лабјут наглашава, са једне стране, изузетно вербалну природу своје драме; језик је тај који има кључну улогу у овој трагедији. С друге стране, наглашен је такође и неисцелитељски карактер саме драме – речи нас не могу спасити с обзиром на то да могу да плешу са многоструким означенима производећи изнова значења. Оне саме јесу недостатне, па ни спасења у овој драми нема и не може га бити.

Као што је у класичној грчкој драми начин приказивања насиља и злочина био индиректан, кроз причу неког другог ко је том насиљу присуствовао, и Лабјут бира исти, посредни метод – монолог јесте исповест о злочину који се догодио неколико година раније. Овај индиректни метод такође је стратегија и Лабјутовог јунака, који оклева да исприча, да директно дотакне, догађај који је у његовом животу централни, али чије признање прети да разори његову концепцију себе самог и света уопште. „Тишина и тмина” нас сусрећу на почетку (а и на крају) драме. За протагонисту приповедање је начин да испуни претећу тишину, његове речи се простиру у празнину, у таму која запоседа позорницу. Он започиње нагло: „...рећи ћу то једном, један пут, зато што то заслужује да буде испричано, а онда никада више”⁶ (Labjut 1999: 11; превод аутора), али језик је овде мање начин на који се открива истина, а више покушај да се та истина држи на одстојању. Протагониста нас неће задовољити непосредним откривањем своје приче или пак, ерупцијом свог бола; он (зло)употребљава наратив не би ли најпре саткао причу коју ће потом бити потребно расплести. Према Рајт (Rajt 2008: 20, 21), првобитно приповедање наратору помаже да скупи храброст да исприча свој злочин и да знађе оправдања за оно за шта оправдања нема. Он

6 „...i'll tell it once. one time because it deserves to be told, and then never again”.

приповедањем покушава да стекне самопоуздање, како би избегао да буде потпуно рањив онога тренутка када призна – оно што нам он испрва нуди није пука реконструкција догађаја, већ свесна манипулација нараторског гласа, како би, када за то дође време, осуђивање његовог злочина постало небулозно.

Млади Човек се обраћа странцу, случајном пролазнику у хотелу у коме је застао да преноћи на пословном путу, мање из жеље да комуницира, а више из потребе да чује себе како изговара нешто што је невероватно све док се не изговори гласно. Сам формат његове исповести упућује на то да је ово само један у низу монолога: продавац ће сваке вечери бирати другог, анонимног слушаоца јер ова прича је нешто што „[не може испричати] ни у цркви, ни у полицији”⁷ (Labjut 1999: 28). Још на самом почетку протагониста заузима јасан однос према слушаоцу – иако успоставља вредност његовог присуства, он, истовремено, поништава његов став, евентуално мишљење које би тај слушалац могао да има: „није важно шта ти мислиш. мислим, важно ми је, заиста, желим да ме чујеш, да ме саслушаш, али није стварно важно како ћеш се ти осећати поводом тога на крају”⁸ (Labjut 1999: 11). Приповедање стога представља његову потребу да се ослободи приче: да је исприча, а да истовремено избегне осуду. Чак нуди и пићем свог (већ припитог) саговорника (симболично, црним вином), јер, ако буде имао среће, до јутра се његов слушалац неће ничега сећати. Насупрот томе, протагониста пије воду („Ја нисам пијаница”), желећи да задржи апсолутну контролу над својим наративом. Оно што је симболично, али у том тренутку још увек за читаоца/гледаоца нејасно, јесте детаљан опис атмосфере на послу који наратор нуди на самом почетку, чак и пре него што помене губитак ћерке:

факсови стижу, људи трче наоколо, седнице за хитне стратегије, све то. Као да сте поново дете које се игра „рата” или нешто слично. [...] велики ризици, много новца који лети око тебе, и притисак је стваран [...] можда се некад понашамо као да је све игра, али веруј ми, не прође дан у послу, а да не јурите за нечијом крвљу...⁹ (Labjut 1999: 12–13).

Његове речи осликавају атмосферу рата, непријатељства које је далеко од дечије игре, али он истиче да то не прича како би себи обезбедио оправдање. На истом месту наглашава да је на послу све више и више жена, што је, опет, врло значајан податак за касније, када у причу уведе колегилицу која је претња његовом радном месту. Његов анимозитет према женама још увек није јасно артикулисан, јер му је потребно да прво стекне саосећање слушаоца. То саосећање постиже причом која следи, причом

7 „can't tell anyone in the church, or the police”

8 „doesn't really matter what you think. i mean, i care, i do, i want you to listen to this, hear me out, but it's not really important how you feel in the end”

9 „faxes coming in, people zipping around, emergency strategy sessions, all that. it's like being a kid again, playing at 'war' or that type of thing [...] very high stakes, lots of cash floating around you, and the pressure's a real [...] we may play it like a game sometimes, but believe me, a day doesn't go by in business that you are not out for somebody's blood...”

о губитку ћерке, Еме, али прича коју нам он нуди јесте изманипулисана и изобличена са вешто подешеним резovima, како би Емина смрт изгледала као несрећни случај, као нешто што се „једноставно десило“:

Изгубили смо дете. новорођенче. пет месеци старо... *само* *тако*. *једноставно се десило*. [...] ја сам био слободан тог дана, а дебора, моја жена, деб, је изашла [...] ставила је ему у наш кревет зато што је ту спавала првих пар месеци... увек смо мислили да је то добра ствар за зближавање [...] желео сам да легнем поред ње, заиста јесам, али сам отишао до дневне собе на тренутак, погледао нешто мало *шочка судбине* или тако нешто, знате, пет минута седмично само за мене, и заспао сам [...] дебина мама... емина бака... ју је пронашла. можда пола сата касније. угушила се испод покривача¹⁰ (Labjut 1999: 14–15; моја емфаза).

Пошто још увек није спреман да нам пружи „праву причу“, наратив нам даје ону у којој је он херој, а срећан крај постоји. У овој причи он себе представља као жртву, и то жртву несрећног случаја или игре судбине (отуда је и назив емисије коју гледа проткан симболизмом) и полицијске сумње. Међутим, сумњичави полицајац, због кога он може изгледати као неодговорни отац, још исте вечери престаје да буде претња када јави да је аутопсија показала да је девојчица умрла „под природним околностима“. Амерички сан нашег јунака се тиме истог тренутка поново наставља: породица заједно једе пицу, гледа телевизију, он води љубав са женом, рађа се ново дете које је зачето баш те исте ноћи („џозеф, да, назван по нашем свецу“¹¹ [...] дошао је на свет после скоро тачно девет месеци“¹² (Labjut 1999: 19)). Породица је наставила даље, па чак и боље: „то смо урадили... наставили смо даље... и више од тога, много више...“¹³ (Labjut 1999: 20).

Ако би несрећа која се јунаку догодила била схваћена као форма којој се додаје појам „американства“¹⁴ (овде у неизбежној комбинацији са мормонством), први део драме фигурира као успостављање трећег дела Бартове шеме другостепеног семиолошког система – значења, односно самог мита. Мит о америчком сну у коме сваки грађанин има могућност за успех, просперитет и шансу за успињање на друштвеној лест-

10 „we lost a child. newborn. five months old... just like that. just happened [...] I was off that day, and Deborah, that's my wife, deb, she was out [...] put emma in our bed because that's where she'd been sleeping the first few months... we always thought that was a good bonding thing [...] i was gonna lie down with her, i really was, but i just went back into the living room for a second, watch a little *wheel of fortune* or some thing, you know, five minutes a week to myself. and i fell off to sleep [...] deb's mom... emma's grandma... found her. maybe a half hour later. she'd smothered herself under the covers.”

11 Џозеф Смит био је оснивач мормонске религиозне заједнице.

12 „joseph, yes, named after our prophet [...] came almost exactly nine months later”

13 „that's what we did. we went on...and more than that. a lot more...”

14 Употреба неологизма ‘американство’ на овом месту резултира из Бартове опаске да, с обзиром на нестабилност митских појмова, неологизми пружају највећи извор ироније (Барт 1999: 275). Они никада нису произвољни, сам појам ‘американство’ у свест призива хибридную концепцију америчког идентитета помешану са, безмало магичном, идејом америчког сна.

вици кроз напоран рад, потпомогнут је, у овом случају, и митом о (мормонској) религији, као оној која „неправедне” губитке надомешта новим добицима. У опијајућој идеји америчког сна труд појединца увек бива награђен, а после кише долази дуга. Да се драма завршава на овом месту, дошло би до катарзе, тј. „‘прочишћења’ или ‘пражњења’ емоција гледаоца трагедије путем искуства сажаљења и страха” (Kembel 2004: 24). Међутим, чак и након откривања догађаја, изванредан конфликт у наратору још увек је јасно видљив. Иако оклева, он мора да настави, и да коначно разобличи прву причу коју је испричао, истовремено разобличавајући и мит (иронизовањем мотивације) и ускраћујући нам прочишћење. Сведена завршница у овој драми је немогућа, пошто савремена трагедија, како истиче Матовић (Matović 2013), премешта катарктичку завршницу у простор пубlike. Будући да поновно успостављање праведног система вредности и срећан завршетак изостају на крају драме, публика би са нелагодношћу требало да доживи њен крај, уместо са ранијем прочишћењем од осећања страха и сажаљења према протагонисти (в. Matović 2013: 243).

„Права прича” која следи у другом делу драме појашњава значај описа ситуације на послу са почетка исповести. Наратор нам сада сугерише да је пре Емине смрти „постојао проблем. који је све ово и започео, мислим, испрва, покренуо све... проблем на послу”¹⁵ (Labjut 1999: 20). Проблем се састојао у отпуштању радника, а избор се свео на њега или на жену са којом је он неколико година раније дошао у сукоб. А онда, на дан Емине смрти, он је примио позив од старог пријатеља из Чикага који га упозорава да ће баш он бити тај који ће бити отпуштен. Како наратор касније објашњава, комбинација страха од губитка посла и коинциденција да је живот његове ћерке изненада угрожен довели су га до тога да донесе одлуку о убиству детета не би ли тиме изазвао сажаљење и задржао своје радно место. Међутим, речи су опет недовољне, оне искривљују и преоблаче истину, наратор и сада покушава да манипулише детаљима не би ли своје учешће у злочину свео на минимално и у очима слушаоца и у сопственим очима. Тако убиство Еме постаје „повољна прилика” коју он никако не сме да пропусти.¹⁶

4. *Расипљивање савремених мишова (или приповедање у служби демитологизације)*

Оно што такође постаје јасно у овом завршном монологу је да наратор није само желео да задржи моћ над причом, већ моћ постаје неизоставан и значајан елеменат саме приче. Испреплетаност дискурса и моћи, која се потврђује у драми, има дубље корене у постструктуралистичкој свести

15 „there was a problem. that’s what had started all this, i mean, originally, started it all in motion... a problem at work”.

16 „сећаш се када сам рекао да мрзим да губим? па, када погледам на све то, мислим, рационално, у том делићу секунде у ходнику, схватио сам шта је то било. прилика. а ја нисам хтео да је протраћим” (Labjut 1999: 26–27).

о систему дискурса као оног који конституише, дефинише и производи друштвену реалност, односно указује на друштвени процес стварања смисла и репродуковања реалности. Према Фукоу, поимање, односно конституисање стварности, увек је идеолошко, оно се производи по механизима моћи (в. Фуко 1997). Док се сам систем дискурса и знаковности код Дерида успоставља по цену расипања значења (в. Derida 1990), код Фукоа ће се схватати у виду центрирања значења, и произвођења не само значења него и *биополиитике*, како он назива процес конституисања друштвеног система и западноевропске (и америчке) цивилизације као оне која контролише живот и смрт, оне у којој немате право на смрт, већ вам центри моћи дају право да умрете, и начин на који ћете умрети, као што вам дају и право како да живите. Тога је свестан и Лабјутов наратор: „дефинитивно постоји извештајан поредак у послу, момци на врху, они које никад чак и не виђате, осим на сликама у ходнику... они воле да ствари буду онакве какве су увек и биле”¹⁷ (Labjut 1999: 20–21).

Идеологија таквог друштва денунцира човека као индивидуу, а његова вредност постаје мерљива само с обзиром на аспекте који се могу уновчити или политички искористити. У таквом свету, изједначавањем хуманитета са прагматизмом дошло је до суштинске промене концепције мита – у њему не могу више улоге играти богови, јер Бога више нема. Модерно доба све више удаљава човека од чврсте онтолошке утемељености која је карактерисала живот пре Ничеовог симболичног прогласа смрти Бога крајем 19. века. Са Фукоом, смрт Бога праћена је смрћу човека, јер се субјект поима само као производ различитих дискурса које дефинишу центри моћи (в. Фуко 1971). Све је постало *praxis*, а у *praxis*-у нема места за човека, већ само за машине, технику и новац. Нови митови сада јесу произведени управо од оних у чијим се рукама налази моћ, а који, како то примећује наратор, остају невидљиви док своје митове инфилтрирају преко медија или других средстава. Не мало пута током драме, очигледне су алузије на телевизијске емисије и филмове који конституишу наше поимање друштвене стварности: полицијска истрага око смрти детета подсећа на сцене серијала попут *Местиа злочина*, игре на срећу јесу вид релаксације („пет минута недељно само за мене” (Labjut 1999: 22)), а сам наратор чак два пута напомиње да се на послу осећа попут јунака филма *Крејмер против Крејмера*¹⁸, чиме нас уводи у још једну савремену тему: преиспитивање родних улога и мита о патријархалном друштву као примарном и привилегованом.

17 „there’s definitely an order to things in business, and the old boys at the top, the guys you never see, just their pictures in the hallway... they like things the way they’ve always been”.

18 Амерички филм *Крејмер против Крејмера* (*Kramer vs Kramer*) (1979) био је холивудски одговор на учестало питање о очинском и мајчинском старатељству над децом, краху породице и женском покрету. Филм се бави преокретањем родних улога и оповргавањем мита о нуклеарној породици коју чине отац, мајка и дете. Окретање од породице ка послу може се видети у примеру конверзације између протагонисте и његовог шефа. Када, забринут да ли ће протагониста моћи да обавља свој посао и да истовремено брине о сину, шеф каже: „Потребан си нам седам дана седмично, 100%”, он одговара тако што обећава осам дана седмично и 110%.

Наиме, мотивација за злочин може се наћи и у компетитивној природи посла који од човека чини материјално зависну индивидуу, али и у ефекту који би губитак посла могао да има на његову улогу храниоца породице. Он се бори да задржи своје „право“ на материјалну сатисфакцију у свом успињању уз пословну лествицу (које је борба за престиж, овде у буквалном смислу, на живот и смрт), али, како увиђа Амбер Мишел Рајт (Rajt 2008: 25), није само живот који америчка средња класа ужива захваљујући новцу оно што је проблематизовано код наратора, већ и његов сопствени осећај мужевности. Заправо, када први пут чује да ће бити отпуштен, он не сме да погледа у очи сопственој жени. Уз страх да ће бити виђен као неуспешан, традиционални маскулитет и патријархални систем научио га је да мушкарци имају примат на пословном плану. Његова колегиница га прекорева због „ограниченог шовинистичког вокабулара“, а његов интернализовани комплекс супериорности уочљив је још у тренутку када први пут говори о отпуштању:

неко преузме [компанију], изгубите пар људи који не могу да прате... и кад кажем „људи“ мислим на све, зато што су то тада обично биле жене, не увек, али углавном... Преузимања су одличан начин да се ствари доведу у ред [...] Тада група жена са својим дипломама и бесмисленим афирмативним акцијама добије ногу, ништа лично [...] само се све враћа тамо где и треба да буде¹⁹ (Labjut 1999: 20–21).

Осетна је нараторева потреба да изгради одређени одбрамбени систем како би се заштитио од осуде и презира других, али и себе самог. Иако је овај одбрамбени систем заснован на (не)свесној кривици због злочина који је починио, он је истовремено и извештан облик маскулног понашања. Док покушава да одржи своје емоције на одстојању, како не би био схваћен као слаб, он не може да изађе на крај са сопственом моралном слабошћу. С обзиром на то да не може да се суочи са самим собом, катарзе нема ни за њега ни за гледаоце. Уместо тога његов маскулитет га попут бремена приморава да настави да са собом носи свој бол. У покушају да достигне оно што он сматра идеалом мужевности – потискивање емоција, он повређује себе и, још горе, друге. Као резултат, девојчица је мртва, а и он и његова жена морају да се изборе са болом који им та смрт доноси (Rajt 2008: 39).

Бол, међутим, постаје још јачи онога тренутка када се покаже да је позив био шала, превара „пријатеља“ ради пуке забаве, чиме и сам чин чедоморства постаје бесмислен. Док је у изворној верзији приче о Ифигенији мотивација за жртвовање дошла од стране богова, који су тај чин наградили обећаном наградом, у *Ифигенији у Орему*, у данашњем свету, мотивација не долази од богова, а чврст систем живљене реалности

19 „somebody takes over, you lose a few guys who couldn't keep up...and i do mean 'guys' as in everybody, all people here, because it was usually women at that point. not always, but a lot of the time...takeovers were an excellent way to get things back in order [...] so that's when a bunch of these women with their m.b.a.s and affirmative action nonsense would get the boot. nothing personal about it [...] just getting everything spinning back the way it was supposed to be”.

за човека је изгубљен. Иронија потиче из чињенице да је наратор, који жртвује своју ћерку, и сам заправо жртва обмане – у друштву у коме је обмањивање саставни део постојања: „оно што је он урадио, то смо стално радили једни другима. [...] прешао ме је, добро ме је прешао, као у стара времена”²⁰ (Labjut 1999: 28). Бартов постулат – прозрети обману и разоткрити истину – показује се, барем унутар саме драме, немогућим. Наратор је, свестан, део обмане, али такође свесно наставља да обмањује друге, барем до тренутка док нису довољно пијани да се до јутра неће сећати ничега.

Према Барту, једина борба против идеолошког митотворства јесте ремитологизација, митизовање самих митова, не би ли се они прозрели као артифицијелни. „Мит граби језик, зашто не уграбити мит?” (Bart 1979: 290). Другостепени митски систем (комбинација несреће и американства) јесте сама реторика наратора, његово излагање које осликава идеју америчког сна је митски говор. Управо ту се појављује Лабјут: он поставља трећи систем, чија је прва карика нараторева реторика, док сам писац, његово гледање на мит, производи појам: то ће бити нараторева узнемиреност, неповезаност реченица, одлагање заплета, завршна nelaгода. Крајње значење представља дело, оно што драма представља за гледаоце. Целокупна драма успева да прозре обману, само дело фигурира као *значење*: у њему се западноевропска идеологија живљења разоткрива као прагматизам и утилитаризам, који као врхунску вредност истичу владавину принципа корисности, а не заштиту моралне или неке друге врлине или вредности. Ово јесте, попут грчке приче, прича о жртвовању вредности зарад амбиције, али амбиције у виду баналних циљева са безначајним резултатима у друштву у коме је сама концепција живота иронизована. То је друштво које индивидуу своди на жртву (спремну да жртвује друге), жртву корпоративног система у коме циљ оправдава средство, макар оно било и чедоморство.

Другостепени мит има моћ да учини видљивом сву илузорност првог мита, каже Барт (Bart 1979: 290). Али не и да га заувек укине – јер мит се прима намах; капиталистичка, материјалистичка идеологија увучена је у све поре друштва, и тако неприметна опстаје, јер не постоји ништа што идеологију превазилази, пошто сама борба против идеологије постаје нова идеологија. Свест о томе да је нешто идеолошко није довољно субверзивна да идеологију превлада (в. Наџон 1996: 296–230). Једини начин да се са дискурсом боримо јесте помоћу дискурса самог, али не постоји нешто што би било неутрални дискурс, неутрални идентитет или неутрална литература. Ако бисмо и покушали то да порекнемо онако како једино можемо – путем дискурса – само бисмо постали свесни урођене неспособности досезања трансцендентних позиција. У својој студији *Илузије постмодернизма* Тери Иглтон наглашава да је „истински онострано или субверзивно увек остајало изван наших референтних

20 „he’d done what we always used to do to each other [...] he’d gotten me, alright. he got me good, just like the old days”

оквира” (Igltton 1997: 15). У оквиру ове драме, та субверзивност се стога смешта у тишину која запоседа позорницу на крају драме, у nelaгодност са којом драма оставља публику. Можда се у тој тишини (као својеврсно „присуство одсуства”) може назрети почетак онога што би срушило мит. А можда је она заправо доказ да се мит коначно не може срушити.

5. Закључак

У драми *Ифигенија у Орему*, Нил Лабјут пише пандан античкој драми свесно ускраћујући основни елемент који је карактерисао узор – чврст систем друштвених вредности и божанског уређења света наспрам кога се корпоративни и флексибилни капитализам појављује као цинична карикатура. А у тој карикатури стари мит оживљава на један потпуно нови начин; он се понавља у још страшнијем облику, јер је стваран и опипљив, део наше свести која није нужно логична (колико бисмо желели), већ митологична (в. Losev 2000: 8–15). Иронизујући изворни мит, тако што поништава херојство јунака и мотивацију своди на обману, Лабјут преиспитује савремену културу. У тој култури наше поимање стварности нужно је подложно митизацији од стране виших инстанци које нису божанске већ људске природе. Митови који нам се сада нуде (попут мита о америчком сну анализираном у раду) обликују нашу свест у правцу материјалних вредности пред којима оне моралне нужно одступају. Жртвовање савремене Ифигеније у таквом свету је чин који проистиче из прозаичних материјалних и патријархалних побуда, али је, у оквиру ове драме, тај чин разоткривен као испразан и непотребан не би ли се тиме разоткрила и артифицијелност савремених митова, који се представљају као природни тако што „краду” језик. У овој драми се стога друштвени и морални поредак савременог доба на један ироничан начин разоткрива као производ језика који је нераскидиво свезан са идеолошком мрежом западне цивилизације. А та цивилизација је и капиталистичка, и материјалистичка и патријархална. Међутим, сам крај драме сугерише и да се ова уплетеност језика и идеологије никад не може коначно расплести.

Када на самом крају наратор инсистира да ће бити добро, једино у шта можемо бити сигурни је да ништа није добро. Завршна тмина и тишина враћају нас на почетак и тако сугеришу нешто више – да је мрежа језика, митологије и идеологије неразмрсива. Наратор остаје да своју причу изнова прича, сваке вечери неком новом, припитом, слушаоцу. Али, све заправо остаје само у дискурсу и чињеници да је језичка перформативност та која конституише и реконструише говорничково и саговорничково поимање стварности и сопства у оквиру света који се и сам открива као производ тог језика. Нараторева прича остаје да се преноси даље, али са свешћу да је истина увек недостижна, јер саме речи су недостатне, оне никада не могу да дотакну праву природу ствари које покушавају да опишу, и зато су, како Барт наводи, увек лак плен мита. Мита који можемо назрети, онако како то чини Лабјут, али не и заувек превазићи.

Литература

- Bart 1979: R. Bart, „Mit danas”, u *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, str. 263–297.
- Bigzbi 2007: C. Bigsby, *Neil LaBute: Stage and Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press
- Derida 1990: Ž. Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka”, u: *Bela mitologija*, prev. Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
- Foli 2012: H. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, London: University of California Press
- Fraj 1973: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Fuko 1971: M. Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit
- Fuko 1997: M. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fiksija*, Novi Sad: Svetovi
- Iglton 1997: T. Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi
- Inez 2014: C. Innes, Neil LaBute, u: *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, London: Bloomsbury Methuen Drama, 131–147.
- Kembel 2004: J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Labjut1999: N. LaBute, „Iphigenia in orem”, u *Bash: Latterday plays*, New York: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, Inc.
- Lazarević 2001: S. Lazarević, *Preinačenje mitskog obrasca*, Kragujevac – Rača: Centar za mitološke studije
- Losev 2000: A. Losev, *Dijalektika mita*, Beograd: Zepter book world
- Matović 2013: T. Matović, Tragedija kao inicijator društvene reforme u drami Edvarda Olbija *Koza ili, ko je Silvija (Prilozi za definiciju tragedije)*, u: M. Anđelković (ur.), *Savremena proučavanja jezika i književnosti: zbornik radova sa IV naučnog skupa mladih filologa Srbije*, knj. II, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 233–244.
- Rajt 2008: A. M. Wright, *Masculinity in the Works of Neil LaBute*, Ann Arbor: ProQuest
- Solar 1988: M. Solar, *Roman i mit (književnost, ideologija, mitologija)*, Zagreb: Avgust Cesarec

Lena Lj. Tica

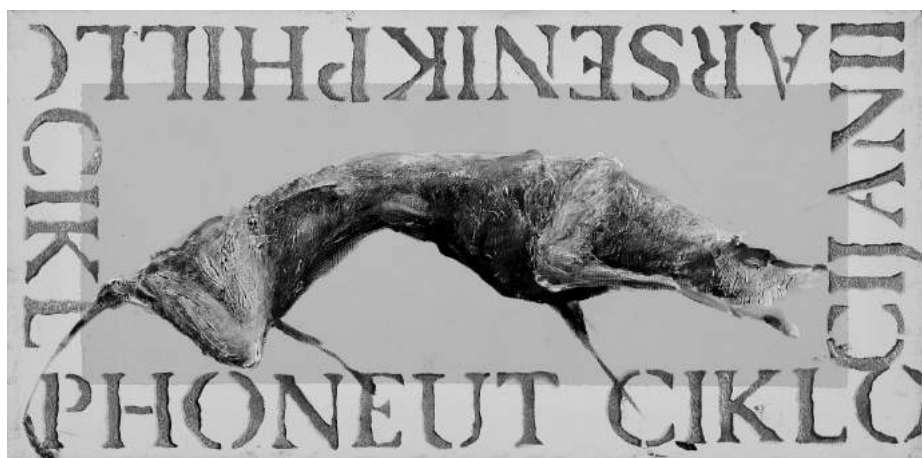
IDEOLOGICAL MYTHMAKING IN NEIL LABUTE'S *IPHIGENIA IN OREM* (IRONY AND DEMYTHOLOGISATION)

Summary

This paper approaches American playwright and screenwriter Neil LaBute's play *Iphigenia in Orem* (1999) with the aim of examining the relationship between myth and ideology in the play. Relying on the conception of myth as an artificial, second-order semiological system formulated by Roland Barthes, the paper strives to present LaBute's play as an attempt to expose and unmask the popular myth of contemporary American and Western society as a society of prosperity and progress. By employing Northrop Frye's definition of ironic mode, the paper focuses on the way this play ironizes and trivializes the original myth about Iphigenia by replacing the key conflict with a joke or deception. This approach simultaneously exposes the myth of modern (American) society and entire contemporary reality in which everything is subject to deception, while key concepts are altered and reformulated. In *Iphigenia in Orem*, the hero's American dream is illusory (fabricated and artificial as the myth itself), and, therefore, there is no catharsis or redemption, which problematizes the traditional concept of tragedy. By putting his protagonist against a paradoxical act of infanticide for the sake of keeping his job, LaBute focuses on the contemporary culture in which our perception of reality is necessarily subject to the mythization produced by higher instances whose nature is not divine but human. The myths presented to us (like the myth of American dream analysed throughout the paper) shape our consciousness in accordance with material values which inevitably suppress the moral ones. This play may serve as an ironic means of revealing the social and moral concepts of the modern world as products of language entwined in the ideological network of the Western civilization, which is simultaneously capitalist, materialist and patriarchal. By using the insights in the issues of language, power and ideology provided, among others, by Foucault, Derrida and Hutcheon, the paper poses the question whether definite unravelling of ideological mythmaking is possible, both within this play and in general.

Keywords: Neil LaBute, Iphigenia, myth, mythmaking, ideology, language, irony, trivialization, power.

Примљен 24. фебруара 2017. године
Прихваћен 21. марта 2017. године



Ивана М. Крсмановић¹
Висока школа техничких струковних студија Чачак

СВЕ „ЕНДИМИОНОВЕ” ЖЕНЕ: FROM BLUES TO BLISS

У раду се анализира песма Џона Китса „Ендимион” у светлу архетипске књижевне критике. Посебна пажња је усмерена на женске ликове, нарочито Синтију, Кирку и Пеону, које архетипски посматрано, означавају аниму и либидо. Ендимионова потрага за бесмртношћу је заправо мисија да спозна и пригрли своју аниму пролазећи кроз многобројна искушења, па је његово трагање у суштини само-преиспитивање, проширење свести, трансформација. Ендимион ће, као инфантилни *Prince Charming* огрезао у своју нарцисоидност, прећи огроман пут од обичног пастира до емпатичног, зрелог младића који је стекао личну интеграцију.

Кључне речи: Џон Китс, „Ендимион”, женски лик, архетип, анима.

„Убеђен сам да немам исправан став према Женама [...] Кад сам био Школарец мислио сам да је лепа Жена права Богиња, мој ум је био ушушкано гнездо у коме је нека од њих спавала, иако то није знала [...]”

(Gittings 1970: 136)²

Иако Китсовим „Ендимионом” доминира 6 женских ликова, најважнији лик је богиња Месеца. Осим Синтије, у песми се појављују Пеона, Сила, Кирка, Венера, и Индијка. Богиња Месеца Синтија, чија је непролазна лепота нагнала Ендимиона да отпочне потрагу за бесмртношћу, у књижевности и митологији јавља се и под другим именима: Дијана, Феба, Селена, Хеката. Представљена је као моћна богиња која „може да оживи умрле” (Van Gent 1983: 25), а њено типично понашање у сижејима је да нестане и да је потом траже (Van Gent 1983: 28). Она је била дадиља и хранитељка свих оних који су се родили пре ње (Jung & Kerenji 2007: 160).

Синтијине мутације су митолошки оправдане, условљене несталношћу и променљивошћу месечевих мена. Често се јавља код Грка као Хеката (Jung & Kerenji 2007: 156) или троглава богиња, чиме се означавају три аспекта њене владавине: Селена (Небо), Дијана (Земља), Хеката (подземни свет). Због тога се у Китсовом „Ендимиону” потрага за бесмртношћу реализује управо на та три домена: у подземном свету, на мору (земљи) и небу. Хеката је као представница Месеца често представље-

¹ krsmanovici@gmail.com

² Сви преводи делова писама и одломака из песме дело су ауторке овог рада.

на као „доносителка светлости” (Jung & Kerenji 2007: 157), са бакљом у руци, јер она поседује „протејску флексибилност” (Faflak 2008: 209). Због тога је Месец извор вечне песничке инспирације и заштитник поета, а брак са богињом Месеца је „рађање песника” (Van Gent 1983: 37). У једном свом писму Китс разматра поделу етеричних ствари у којој Месецу придаје једнак значај као и Шекспировим делима, а на другом месту Месецу приписује једнако узвишена својства: „Сунце, Месец, Море, Мушкарци и Жене који су импулсивна створења су поетични и имају непроменљиве атрибуте” (Gittings 1970: 157).

„Ендимионова” Синтија задржава несталност коју митологија познаје. Како се „трообличност” Хекате (Jung & Kerenji 2007: 159) представља у грчким статуама као „3 девојке које играју” (Jung & Kerenji 2007: 159), тако и Китс доноси богињу Месеца реализовану у 3 облика: као планету и две деве, црнокошу и плавушу. Тај „тријумвират” женских елемената у једној жени одговара грчком тројству Хекате по којем се Велика богиња састоји од 3 богиње: мајке (Реје), жене (Деметре) и ћерке (Персефоне) (Jung & Kerenji 2007: 33).

Међутим, Китсов „Ендимион” не следи по свему законитости грчке митологије кад је у питању грађење lika Синтије, богиње Месеца. Иако је Месец најхладнији и отуда најчеднији од свих ватрених небеских тела (Fraj 2007: 180), Китсова богиња Месеца најављује измештање у правцу морала, када се ради о питању невиности и искуства. Њено драматично другачије понашање у односу на идеализовани свет мита, код Китса почиње већ од иницијалног мизансцена. Наиме, како се наводи у познатом грчком миту, у прелепог пастира Ендимиона заљубила се Селена, богиња месеца, и „власница” планине Латмос (Најд 2008: 45–47). Заслепљеност њеном лепотом Ендимион ће дефинисати као „зачараност која ме је запосела” (I, 572–573), „потпуну форму свих потпуности” (I, 606) и „врхунску перфекцију свих слаткоћа” (I, 607). Осим таквих квалитативних оцена о својој драганој, у Ендимионовој нарацији о Синтији коју исповеда сестри Пеони сазнајемо и да Синтија има, између осталог, „златну косу” која је „спутана” у дуге плетенице (I, 609).

Сама иницијална подела улога у Китсовом „Ендимиону” је, дакле, у јукстапозицији. Физички опис Синтије у потпуности одговара романтичарском књижевном поларизму женских јунакиња у којем се јављају црнокоса дама (похотна, помало отуђена) и плавуша (невина, чиста, правична) (Vard 1967: 47). Међутим, Синтијино понашање излази из тог књижевног клишеа, јер ће у сексуалном односу она бити та која иницира и заводи. Занимљива синтагма „наго стапање” (‘naked comeliness’) нијансира карактеризацију Китсове богиње која, како видимо, нема стида у нагости док јуриша ка врхунцу (‘comeliness’):

„Ах! Њена лебдећа стопала

Плавичастим венама украшена, мекша и слатко беља

Од оне која је рођена као Венера кад се уздигла...” (I, 624–626)

Синтагма „лебдећа стопала“ сугерише да су Синтијине ноге биле подигнуте током сексуалног чина, те да је, будући најближе доњем делу тела што је могао бити, Ендимион видео и њене „плавичасте вене“. Иако Синтија смело „узима“ Ендимиона, она га ипак прилично уплашено додирује:

„И онда, ка мени, као врла дева,
Пришла дахћући смело, и уплашено
И притиснула ме руком: Ах! То је било превише...“ (I, 634–636)

Већ на самом почетку упознајемо богињу која не личи на своју митолошку верзију: њена срчаност и „дахтање“ не приличе „врлој дами“ свезане плаве косе, а њена зебња при упуштању у сексуални однос више приличи смртници него бесмртној деви. Такав опис се уклапа у Китсове пројекције о женама у периоду када је писао „Ендимиона“: „Није ми била мрска идеја да је жена разуздана“, (Gittings 1970: 6) каже Китс у једном свом писму. Са друге стране, прихватањем Ендимиона за љубавника Синтија пркоси традиционалној улози која је осуђује на вечну честитост,³ и тако се препушта изазову правећи искорак у сопствену феминистичку спознају. Другим речима „научила је да ‘одбаци одору богиње’... и ‘игра улогу жене’“ (Vard 1986:143). Синтија се током песме трансформише: она учи да надрасте сопствени страх од страсти. Кроз сугестивни, еротизовани опис сазнајемо да је Ендимион, љубећи своју драгану, „заронио три дубине тамо где вода извире / Гргућући у коралном кревету“ што је резултирало оргазмичким климаксом, или како Рајт исправно дефинише „френетичном физикалношћу“ (Rajt 2001: XV):

„Осетих се подигнут у тој регији
Где звезде падлице испаљују своје стреле
А орлови се боре са ветром који шамара...“ (I, 640–642).

Међутим, Ендимионова спознаја телесних страсти у којој се спајају двоје заљубљених ипак је једнострана, јер не сазнајемо ништа о емоцијама богиње Синтије. Након што је страст утихнула, Ендимион се окреће егоистичним размишљањима о смислу свог битисања, бесмртности и слободе. Он је у овом тренутку слеп да срећу спозна као симбиозу двоје. Тек ће у другој књизи ове поеме Ендимион дати назнаке да је Синтија другачија од осталих жена: „Сада када сам окусио њену слатку душу до корена / Све остале дубине чине ми се плитке“ (II, 904–905). Ендимионов однос према својој љубавници драматично се мења у трећој књизи, а најаву промене доноси наратор који богињу Месеца означава као „Сирота Синтија“ (III, 104). Иако читалац не сазнаје зашто је дошло до транзиције из „потентне богиње“ до „сироте Синтије“, делимично разрешење изговара Ендимион:

3 Иако је молила Јупитера да Ендимиону подари бесмртност да би био вечно леп, Јупитер успева да му подари само вечни сан. Синтија тако остаје „међу боговима“ а Ендимион „још увек спава у пећини и нимало није изгубио од своје лепоте и младости“ (Хајд 2008: 45–47).

„Чини ми се да си ми сестра: с руком у руци идосмо
Од вечери до јутра преко несбеса” (III, 145–146).

Након многобројних сексуалних односа у којима је „искусио суштину”, Ендимион везу са Синтијом дефинише као највећу могућу љубав – сестринску. Заправо, Ендимион индиректно тврди да је таква врста односа најпотпунија могућа, те измештање овог љубавног односа иде у правцу трансформације у којој су двоје везани много дубљим и јачим везама него телесним. Китс елаборира сличну идеју у писму упућеном брату и снахи у којем Месец изједначава са најближим крвним сродником – сестром:

„Месец сада сија у својој пуноћи сјају – Месец је мени исто по Ствари као што си ти по Духу – Да си овде моја драга Сестро не бих могао да изговорим речи које ти могу написати из даљине: Имам нежност за тебе, и дивљење које осећам да је веће и честитије него за било коју другу жену на свету” (Gittings 1970: 158).

Међутим, поставља се питање, зашто до брачне реализације не долази? Чини се да одговор делимично лежи у Ендимионовом непознавању Синтије, јер он ни у једном тренутку не поставља питање: шта жели друга страна? На Ендимионову молбу да га узнесе у „звездане сфере” Синтија узвикује „О блаженство! О болу!” (“O bliss! O pain!”), јер она не може да уради оно што он од ње тражи. Разлог је једноставан: она је бесмртна, он смртан. Не постоји могућност за вечно спајање две другости. Њен искорак у сексуални однос са смртним пастиром био је максимум њеног давања. У овом тренутку, они су обоје на губитку – њему је ускраћена бесмртност, а Синтији трајније везивање за смртог, путеног човека. Ендимион је тако жртва сопствених конфликтних идеја, док за Синтију не можемо тврдити исто – њој није дато да са трона божанства сиђе у свет обичних жена, иако постоје индиције да би она то желела.

Спајање две другости, међутим, оправдано је, чак пожељно у песмама фолклорног порекла. У српској народној митолошкој песми „Сунце се дјевојком жени” Сунце се у љубавној игри „трипут заиграло”, па је безимена, смртна девојка изузетне лепоте Сунцу постала „љубовца”. Брачном унијом са Сунцем девојка се уздигла међу одабране и трансформисала у звезду Даницу. Китс се, због специфичности своје поетске идеје, ипак није задовољио оваквим или сличним наративним решењем.

Да ли је индиректно упознавање нарави зле Кирке у Глауковој причи допринело да Ендимион одустане од својих снова о бесмртности? Чини се да јесте. Глаукова судбина је пародија, карикатура Ендимионове, јер је стекавши бесмртност Глаук изгубио карактер и индентитет. Тако жељена бесмртност за Глаука је постала проклетство у које га је довела „окрутна чаробница” (III, 413) Кирка. Кирка је антибогиња, претеча касније Ламије, форма фаталне жене која не бира средства да оствари свој циљ, при чему мушкарац бива колатерална штета. Она немилосрдно убија и

Силу, те се њена фаталност измешта и на женске ликове, а не само на мушке, што појачава њену деструктивност.

Дихотомија Кирка–Синтија је сижејно оправдана јер доприноси онтогенези Ендимиона и каналише његову даљу потрагу. Кирка је апсолутни антипод Синтије, изопачена и дијаболична, али очигледно врло елоквентна и слаткоречива јер је, обраћајући се Глауку, „везивала шармантне слоге / док не постану музика” (III, 443–444). Њој нимало није одузето на женствености, те је Глаука освојила емоционалношћу, умиљавањем, говором јер је „сузама, осмесима, медним речима Исплела мрежу” (III, 426). Киркина близина је за Глаука била фатална, али и њена топла мајчинска брига и посвећеност. Као Синтија Ендимиона, Кирка је освојила Глаука преузимајући иницијативу, док је он у том односу остао детињи инфериоран.

„Узела ме је као дете које још сиса
И ставила у колевку од ружа” (III, 456).

Кирка је, несмотрено показавши своје окрутно лице, за Глаука постала „лешинарка-вештица” (III, 620) те се његова идеализована перцепција драматично променила, па је она постала „сујетна, тиранска дама” (III, 506–507). Некад мајчински нежна жена изазвала је гађење свог љубавника. Глауков отпор према призору Киркиног насиља и самовоље, имплицира неспособност мушког да прихвати другачију, снажнију жену, те буди у Глауку осећај анксиозности, инфериорности и амбивалентности према женском.

Кирка је прва Китсова јунакиња која је у потпуности аутономна. Њено „разоткривање” свакако открива и лимитираности Глауковог лика; сенилни старац радо ће се предати телесним уживањима са женом која га ставља у центар пажње, али зато постаје цинични практикант који би да „ућари” бесмртност онда када упозна моћнију, другачију жену која по свему одваја од свог социјума. Дубина његовог неразумевања „другости” коју је Кирка, на његову жалост, квалитативно преусмерила на друге, у њему рађа мизогин став и директно погађа његову нарцисоидност.

Трансформисан Глауковим лошим искуством, принуђен да спозна лимитираности своје потраге, Ендимион се заљубљује у Индијку, у њену физичку лепоту и њену емпатију за његов мучан пут до бесмртности. Она није богиња, већ само „прелепа дева” (IV, 105). Међутим, Ендимион ништа није научио из односа са Синтијом; усмерен на своје ЈА, он не показује поштовање за Индијкину личност. Ван Гент сматра да је „његово заљубљивање у Индијку очајничко, јер, како сматра, заљубити се у њу значи одрећи се свих великих амбиција које асоцирају на ‘бесмртну љубав’, Месец” (Olz 1993: 32). Он је слободно пита да преузме мајчинску, односно сестринску улогу: „Хоћеш ли бити моја неговатељица?” (“Be thou my nurse?”) (IV, 177), размишљајући искључиво у границама личних нарцисистичких потреба. Интуитивно, он и даље прижељкује брачно сједињење са женом која би му могла заменити мајку. То укључује и без-

условну мајчинску љубав, па је Ендимионово реторичко питање „Хоћеш ли патити за мном? Онда ћу бити задовољан” (IV, 119), налик на малу, инфантилну уцену коју деца постављају мајци. Након што је Индијка (више декларативно) пристала, Ендимион признаје да „нема избора” (IV, 300), те да „мора бити њен тужни слуга довека” (IV, 301).

Као што је он био спаситељ за Глаука, тако је Индијка за њега његов лични месија који би требало да га спаси безуспешног маштања о бесмртности, трагања за оним што му је недоступно, а што води ка Глауковом епилогу. Она га такође спашава деструктивне нарцисоидности и учи га да прихвати женско не као своју идеализовану пројекцију, већ као аутономно биће. Због тога је њено одбијање брака са Ендимионом од велике важности. Оно је нова, отржењујућа истина за Ендимиона. Међутим, након што је клекнуо пред њом и добио „један људски пољубац” (моја емфаза) (IV, 664) који као „компромисни” стоји насупрот „божанског” Синтијиног пољупца, Индијка се предомишља и нетрагом нестаје:

„... њену руку пољуби,
Али, ужаса, пољубио је своју – био је сам” (IV, 509–510).

Пољубивши сопствену руку, Ендимион се суочава са нарцисоидношћу која постаје реалнија него икад. И таман што се „помирио” са сопственим жељама и изашао из мучног лавиринта сопствене подељености, Ендимиона сачекује ново изненађење: Индијка га одбија.

У овом драматичном тренутку намећу се многа питања: Зашто Ендимион не препознаје Синтију у Индијки? Да ли је жеља да се скраси са Индијком пуко задовољавање оним што му је доступно? Зашто ће бити „награђен” обема женама иако је од обе одустао? Беспштедна борба два света, неба и земље, одвија се само у његовој личности, без додира са оним што ОНЕ желе. Како домишљато примећује Карла Олвз „терет избора између две даме чини се да је превише за једног пастира” (Olz 1993: 57). Ендимион још не схвата да дуалност коју тражи треба да постоји у једној жени, а не у две. Госпа дужности и госпа задовољства (Fraj 2007: 233) Јин и Јанг, аполонијско и дионизијско, плавуша и бринета, тело и дух, божанско и ђаволско, фатална жена и кротка дева – два су лица у једном карактеру која Ендимион треба да потражи, а затим и освоји. Међутим, до такве запитаности о суштини женског он још није дошао.

Суочен са нарцисоидношћу, очигледно и непознавањем жена, потцењивањем њихове личности али и игнорисањем њихове воље, Ендимион одлучује да постане пустињак и напусти напоре да се скраси са Индијком. Разрешење непријатне ситуације доноси наизглед банално питање које упућује Пеони: „Хоћеш ли моћи да боравиш са мном (Индијком, прим. аут.), да делиш *сесиринску* љубав са мном?” (моја емфаза, прим. аут.) (IV, 872). Његово питање још једном потврђује да је сједињење двоје заљубљених у брачној заједници највиша форма среће за Ендимиона. Црнокоса Индијка се трансформише у Синтију плаве косе као награда због онога што је Ендимион коначно спознао: он заправо тражи сестру у жени.

Пеона, која се појављује у том тренутку, суштина је Ендимионовог трагања. Њена суптилна појављивања у песми дешавају се у тренутку када је Ендимиону најпотребније. Она је „његова драга сестра; од свих / Пријатеља његових, најдража” (I, 408–409) која искрено проживљава братовљеве психолошке ломове. У тренутку његових највећих преиспитивања она га мајчински смешта у своју сеницу заштићујући га „попут неке поноћне неговатељице” (I, 415) (‘nurse’) од ниских грана. Пеона, као свака мајка која зна како да умири узнемирено дете, повлачи га у оазу својих скута. Она је екстензија свог брата, његов алтер его, његово друго ја. Њено име оправдава њену службу; име Пеона настало је од грчког „ραεαn”, што значи „химна Аполону у знак захвалности” (Olvz 1993: 38) или је изведеница од имена „Ραεαn”, што значи лекар богова (Moušn 1997: 173). Стога је она аполонски, здраворазумски женски елемент, моћан у својој доброти и незаменљив у својој служби. Потврду Ендимионове инстинктивне тежње да се скраси са женом сестринских квалитета налазимо и у Китсовим писмима:

„Не постоји ништа, мој драги Бејли, чему бих се више радовао него да те видим задовољног са неком малом Пеоном. Супруга – осећајна Супруга (...) би ти причинила много радости Нека то буде један од многих благослова које ти желим” (Gittings 1970: 31).

Ако применимо принципе архетипске књижевне критике на тумачење улоге главних протагонисткиња, женски ликови Синтије и Кирке означавају аниму, а Пеона либидо, психичку енергију. Ендимион је заправо бајковна Успавана лепотица, божански леп младић који, идеализујући свет око себе, идеализује и своје ЈА. Његова потрага за Синтијом је његова мисија да спозна и прихвати своју аниму, а пут до таквог „дружења са суштином” подразумева мукотрпан рад на себи – пролазак кроз многа искушења и заблуде. Сетимо се да је Китс сматрао да је патња корисна и да човек у болу надраста себе, те да болест оснажује: „(...) не постоје Мушкарци који су у потпуности покварени – толико да никад не буду само-продуховљени у неку врсту сублимиране Патње” (Gittings 1970: 30).

„Сусрет са сликом душе” Јунг код мушкарца назива Анима а код жене Анимус (Jakobi 2008: 166). Оба појма указују да оба рода имају и женске и мушке квалитете, те да су и мушкарац и жена на неки начин андрогини, хермафродити. Оба ова архетипска принципа функционишу као мост или врата која воде до представа колективно несвесног, они обликују појединца и врше утицај на његову психу.

Анима је унутрашњи женски елемент мушкарца (Jakobi 2008: 176), представа жене „како она изгледа мушкарцу, а не каква је она сама по себи” (Stajn 2007: 160). Анима мушкарцу доноси „женствене” квалитете: емоционалност, пасивност, сентименталност, нежност. Пошто „сваки мушкарац носи у себи своју Еву” (Jakobi 2008: 166), логично је да је „први носилац слике душе увек мајка” (Jakobi 2008: 170). Имаго жене, окован у слици прве жене свих жена – мајци, упућује на постојање увек присутне

регресивне, инфантилне жеље да се индивидуа врати у удобно окриље детињства. Због тога су Китсови описи љубави у „Ендимиону” (било да је реч о Синтији или Кирки) обојени демонстрацијама мајчинског понашања према детету. Ендимионова, па и Глаукова божанска љубав, изражавају чежњу за фузијом са идеалном мајком. Слике храњења слатким воћем,⁴ мажења у хладу сенице, набрекних дојки, призора колевки од ружа, сугеришу да је Ендимион срећно уљуљкан у материнском понашању своје богиње која својом нежношћу храни његов его, односно доприноси снази његовог нарцисизма јер подсећа на искуство блажене хармоније са првим објектом љубави.⁵ Међутим, Ендимион истовремено осећа и потребу да се одрекне јалове, идеализоване визије материнске љубави да би могао остварити потпунију и смисленију везу са женом која је аутономна, а не његова мајчинска пројекција. Због тога је Ендимионово трагање само-преиспитивање и само-уознавање своје аниме, односно, како то Шапиро формулише „песниково путовање у материнску земљу је путовање у себе” (Šapiró 1983: 46–47).

Анима је психичка структура мушкараца која повезује его са најдубљим слојевима психе, односно са представом и доживљајем себе (Stajn 2007: 146). Анима може имати светле и тамне фигуре са својим позитивним односно негативним предзнаком (Jakobi 2008: 171), па се анима у митологији и књижевности може јавити и као „девица, богиња, вештица, анђео, демон, просјакиња, курва” (Jakobi 2008: 167) али и као симбол краве, мачке, тигра, брода, шупљине (Jakobi 2008: 168) код Китса сенице (‘bower’). Због тога су и Синтија и Кирка два лица истог феномена – прва је позитивна анима, а друга негативна, деструктивна.

Анима и анимус могу да се спознају само кроз везу са партнером супротног пола, јер једино у таквој вези њихове пројекције постају оперативне (Stajn 2007: 163). Магнетска привлачност коју Ендимион осећа према Синтији условљена је радом аниме јер „представа аниме/анимуса обично доноси узбуђење и стимулише жељу за уједињењем. Подстиче привлачење” (Stajn 2007: 164). Будући да је анима „сексуалност психе” (Stajn 2007: 164), многобројни сексуални односи Ендимиона и Синтије заправо су архетипска потреба да се анима истражи и прихвати. Тек са прихватањем аниме човек може да се трансформише и оствари своју потпунију природу. У супротном, осуђен је на деструктивне силе које га вуку на доле, у хтонске светове и примитивни дух. Ендимион се, дакле, у жељи да стекне бесмртност, стапа са анимом (‘melting into thee’) (II, 815–817). Због тога му се предавање аними чини као предавање смрти. Међутим, он треба да тежи освајању потпуности, а не савршенства, те је за њега потребно много више од редефинисања својих потреба и односа са женом у себи.

4 Дигестивне материнске слике су уобичајене у Китсовим поетским разматрањима. У једном писму написао је да је „срце брадавица из које ум или интелигенција сиса (Гитингс 1970: 250).

5 Ендимиону се чак и Венера (коју тек успутно сусреће) обраћа са „мој драги сине” (III, 921).

Сан је канал који ослобађа Ендимионове фантазије, конфузије, конфликте. Према психоаналитичкој критици, „[ф]антазија је активност саме Душе која свуда пробија тамо где препрека свешћу попусти или уопште престане, као у сну” (Jakobi 2008: 45). У својој теорији о миту, Фрај истражује аналогију између *quest romance* и сна: „Преведено у термине сна, *quest romance* је потрага за либидом или жељеним собом због испуњења које ће је ослободити анксиозности реалности, али ће и даље садржати реалност” (Blum 1970: 8). Ендимион несвесно, инстинктивно тежи да спозна своју аниму која му се обраћа путем поновљеног сна, али пошто се одрживост фантазије и сна доводи у питање, богиња увек изнова нестаје, а сан се распада (Sapiro 1983: 43). У прагматични свет не-сна Ендимиона враћа Пеона. Она је као свевидеће око које препознаје братовљеву „очараност” богињом и такав однос Пеона аналитички дефинише као „заљубљеност”. Њено познавање Ендимионових патњи сугерише да је она већ спoznала мучан пут освајања љубави, те горке сузе које лије над Ендимионовим проблемом имплицирају да је она свесна тежине и значаја промене кроз које он мора да прође.

Будући да је крaсе дигнитет, резон и емпатија, Пеона, као метафора либида или психичке енергије, одговара Шопенхауеровом концепту Воље или животне силе. Пошто се либидо, како тврди Јунг, дели на вољу за животом и вољу за смрћу, с тим да у првој половини живота воља за животом расте, да би у другој половини доминирала воља за смрћу (Stajn 2007: 82), Пеона је за младог путеног пастира управо она снага за животом која је Ендимиону и потребна – умирујућа, али снажна сила која га укотвљује кад је у највећим бурама, његово уточиште и мир у тренуцима слабости.⁶ Она лако успоставља равнотежу и враћа енергију брату говорећи му о поносу, осећају дужности, спомињући мужевост. Јаки Ендимионови пориви за освајањем бесмртности нису ништа друго до бег од смрти.

Осим несумњивог Пеониног доприноса, Ендимионовом трасирању сопственог раста у себе, или „устукнућу, одскоку у себе” како то формулише Шапиро (1983: 46–47) доприносе Синтија, анима у руху потентне похотне богиње, али и Кирка, анима-негативац. Пошто је ради „психолошког развоја и проширења свести, битна радња ега да укључи аниму-анимус у дијалектички процес” (Stajn 2007: 162), анима има огромну трансформативну моћ. Ендимион ће, као инфантилни *Prince Charming* огрезао у своју нарцисоидност, прећи огроман пут до емпатичног, зрелог младића који је стекао личну интеграцију. Док је у првој књизи пева изолован у својој страственој љубавној причи, како поема одмиче, Ендимион, постаје све више свестан несрећних љубави других. Због тога што постаје свеснији, искуснији, што прихвата своју аниму и препознаје патњу као неминован део одрастања, Ендимионова промена кулминира

6 Јунг заступа став да се преображење либида јавља не кроз конфликт између сексуалног порива и спољашње стварности, већ кроз један природни механизам. Тај механизам производи жртву инцеста ради развоја. Жеља за инцестом је, симболично, тежња да се остане у рају детињства (Стајн 2007: 81). Ендимионово схватање да трага за женом која име сестринске квалитете потврђује ову тезу.

у тренутку када се сажали на прелепу Индијку и реши да се упусти у конкретне људске односе. Искуство са Индијком га учи да женско прихвати не као идеализовану самопројекцију већ као аутономну реалност. Осим неминовног проласка кроз отуђеност и осећај кривице који су интегрални делови сваког раста личности, Ендимион мора да превазиђе и самољубав и прихвати женско као реални, самостални ентитет. Како Ејлин Вард тврди: „Ендимион коначно схвата да порицање деве значи порицање самог живота, он је награђен девином трансформацијом у богињу, тојест, реалном љубављу...” (Vard 1986: 143). Индијка, стога, није *deus ex machina* – лако наративно решење за натегнут крај, већ камуфлирана анима, духовно просветљење које нуди излаз из мрачне зачараности личних заблуда и саможивости.

То што „Пеона оде Кући кроз мрачну шуму у чуду” (IV, 1002–1003), значи да је Китсов „Ендимион” или „мало дело паганизма” (Moušn 1997: 215), како га је Вордсворт прозвао, потврдио да одбацујући самодопадање путем освешћења, прихватањем нежнијег и племенитијег себе, трансфер до високог ступња свести није ни немогућ ни невидљив. Он обасјава нашу психичку енергију као најсјајнија од свих звезда – Даница.

Литература

- Blum 1970: Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness*, Essays in Criticism, New York and London: Norton and Company Chapel Hill
- Faflak 2008: Joel Faflak, *Romantic Psychoanalysis: The Burden of Mystery*, Albany: State University
- Fraj 2007: Nortrop Fraj, *Anatomija kritike*, Novi Sad: Orpheus Nolit
- Gittings 1970: Robert Gittings (ed.), *Letters of John Keats*, London: Oxford University Press
- Hajd 2008: Lilian Stoughton Hyde, *Favourite Greek Myths*, Yesterday's Classics, North Carolina:
- Jakobi 2008: Jolanda Jakobi (ur.), *Antologija Jung*, Novi Sad: Prometej
- Jung i Kerenji 2007: Karl Gustav Jung; Karl Kerenji, *Uvod u suštinu mitologije*, Beograd: Fedon
- Moušn 1997: Andrew Motion, *Keats*, Chicago: The University of Chicago Press of New York Press
- Olvz 1993: Karla Alwes, *Imagination Transformed: The Evolution of the Female Characters in Keats's Poetry*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Rajt 2001: Paul Wright (ed.), *The Poems of John Keats*, London: Wordsworth Poetry Library
- Šapiro 1983: Barbara A. Schapiro, *The Romantic Mother: Narcissistic Patterns in Romantic Poetry*, and Unwin Ltd. Baltimore: John Hopkins University Press
- Stajn 2007: Marej Stajn, *Jungova mapa duše*, Beograd: Laguna
- Van Gent 1983: Dorothy Van Ghent, *The Myth of the Hero*, New Jersey: Princeton Legacy Library

Vard 1967: Aileen Ward, „Endymion” u O’Neil, Judith (ed.), *Critics on Keats*, London: George Allen

Vard 1986: Aileen Ward, *John Keats: The Making of a Poet*, Toronto: Collins Publishers

Ivana M. Krsmanović

ALL THE WOMEN OF “ENDYMION”: FROM BLUES TO BLISS

Summary

The paper analyses John Keats’s poem “Endymion” in the light of archetypal literary criticism. Particular attention is paid to female characters in the poem, especially Cynthia, Circe and Peona, who, taken as archetypes, represent anima and libido. Endymion’s search for immortality is in fact his mission to understand and embrace his anima while going through many challenges, so his quest is essentially a process of introspection, broadening of his consciousness, personal transformation. As an infantile Prince Charming dazzled by his narcissism, Endymion will go a long way from an ordinary shepherd to a mature young man full of empathy who finally manages to reach his personal integration.

Keywords: John Keats, “Endymion”, female character, archetype, anima

Примљен 20. фебруара 2017. године
Прихваћен 30. маја 2017. године



Светлана С. Миливојевић Петровић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику

КУЛТУРА СПИНА²

Термин *спин* (као форма пропаганде у политичком дискурсу, у смислу тумачења или нагласка у тумачењу неког догађаја или појаве), ушао је у употребу током последњих деценија двадесетог века, а стратегије комуницирања које он обухвата постале су незаобилазни елемент глобално умрежене савремене цивилизације, транспонујући се без већих проблема из једне културе у другу. Уистину, важност „спиновања” у свим видовима односа са јавношћу постала је толика да се многе јавне личности не усуђују да отворе уста у јавности пре него што их експерти, такозвани „спин доктори”, не припреме за то. Реч „спин” углавном се не употребљава са неутралном вредносном конотацијом, као што је, примера ради, то случај са термином „комуникација”, већ мање или више пежоративно, да би се дискредитовао рад стручњака за односе са јавношћу. Премда се „спин доктори” практично по дефиницији сматрају манипулаторима, међу њима постоје такви којима се признаје завидно занатско умеће, иако им се углавном оспорава етичност. У овом раду размотрићемо допринос таквих признатих мајстора спина као што су Џорџ Стефанопулос и Аластер Кембел политичком успону Била Клинтона и Тонија Блера, али и каснијем помањкању вере јавности у јавно изговорене речи њихових најпознатијих клијената. Ови парадигматични случајеви спиновања у комуницирању са јавношћу имају шире импликације за потенцијалне домете ове стратегије комуникације и њене перспективе у савременом свету, у коме стварност све више поприма карактер виртуелног.

Кључне речи: спин, спин доктор, манипулација, Џорџ Стефанопулос, Аластер Кембел, Бил Клинтон, Тони Блер.

Спиновање (од енглеског *spin* = окретати, док у савременом политичком дискурсу овај израз означава један вид политичке пропаганде, у смислу тумачења или нагласка у тумачењу неког догађаја или појаве) данас представља глобални феномен. Стратегије комуницирања обухваћене спиновањем постале су интегрални елемент савремене глобално умрежене цивилизације и лако се „примају” преносећи се из једне културе у другу. О томе, примера ради, сведочи чињеница да је недавно објављени чланак у недељнику *НИН* посвећен првој години рада Владе

¹ svetmp@gmail.com

² Овај рад саопштен је на међународној научној конференцији *Културе у преводу*, одржаној на Филолошком факултету Универзитета у Београду од 4. до 6. јуна 2015.

Републике Србије, формираној априла 2014. године, насловљен „Година опасног спиновања” (Didanović 2015: 10–11). Духовитом референцом на филм *Година опасног живљења* (*The Year of Living Dangerously*, 1982), овим насловом апострофира се наглашена склоност ка спиновању као карактеристика која пресудно одређује начин јавног деловања актуелне српске Владе.

Спиновање је, нарочито током последње две деценије двадесетог века, толико добило на значају у комуницирању са јавношћу да свакако има истине у шаливом запажању да се многе јавне личности, нарочито политичари, не усуђују да отворе уста пред очима јавности док их експерти, такозвани „спин доктори”, не припреме за то. Како изгледа, фразу „спин доктор”, смислио је амерички књижевник Сол Белоу (Saul Bellow), који ју је употребио у једном предавању одржаном 1977. године, када је споменуо да актери на политичкој сцени настоје да „приграбе и саму председничку функцију уз помоћ спин доктора” (Eser 2008: 4783). Белоу је поменуто фразу употребио спајајући наведено значење речи *spin* са фигуративним значењем глагола *doctor*: „преформулисати неки исказ у сврху кривотворења” (*Ibid.*). Ова врста стручњака за односе са јавношћу, дакле, од самог почетка је дефинисана у негативном вредносном контексту, баш као што је случај и са изразом „спин(овање)”, који се, за разлику од вредносно неутралног термина „комуникација”, у већини случајева користи мање или више пежоративно, у сврху дискредитовања рада стручњака за односе са јавношћу у домену политике (Eser 2008: 4783–4784), који се, практично по дефиницији, сматрају манипулаторима.

Видљиво је то и из првог забележеног примера употребе ове фразе у медијима. У чланку објављеном у *Њујорк тајмсу* 21. октобра 1984. године, насловљеном „Дебате и спин доктори”, уводничар Џек Розентал (Jack Rosenthal) предсказао је да ће се током дебате председничких кандидата Роналда Регана (Ronald Reagan) и Волтера Мондејла (Walter Mondale) у прес центру „одједном направити [прави] базар”: „Десетак мушкараца у добро скројеним оделима и жена у свиленим хаљинама вешто ће циркулисати међу новинарима, самоуверено изричући политичка мишљења. Неће то бити пуки представници за штампу који покушавају да неко рутинско саопштење за јавност прикажу у повољном светлу (*impart a favourable spin to a routine release*). Биће то Спин Доктори [*sic*], високопозиционирани саветници председничких кандидата, и они ће играти ту веома високе улоге” (Fol 2008: 4787).

Розентал, очито, нема повољно мишљење када се ради о етичким аспектима деловања спин доктора, не само зато што га пореди са пијачном трговином већ и стога што оба елемента ове именичке фразе иронично пише великим словима. Али иронични набој његових формулација не пориче значај њихове улоге на „базару” америчке политике: игра коју они играју игра се „у веома високе улоге”, и од њеног исхода зависи не само судбина америчке нације већ, слободно се може рећи, и света.

Премда је став коментатора према спин докторима, дакле, априорно негативан, они углавном признају да међу овим манипулаторима јавног мњења има таквих који поседују велико занатско умеће, макар етичност њиховог деловања била спорна. Тако се, рецимо, успех Била Клинтона (Bill Clinton) на председничким изборима у САД 1992. и 1996. године у значајној мери приписује вештом спиновању његовог саветника Џорџа Стефанопулоса (George Stephanopoulos), директора за комуникације током Клинтонове председничке кампање 1992. године, који је ту функцију обављао и у Белој кући, да би потом био унапређен у високог саветника за политику деловања и стратегију председника Клинтона, положај на ком је остао до децембра 1996. године, учествујући у још једној победничкој председничкој кампањи Била Клинтона.

У другој половини ове деценије, на општим изборима у Великој Британији одржаним 1997. убедљиву победу однео је кандидат Лабуристичке партије Тони Блер (Tony Blair), а значајан допринос његовој изборној победи дао је Аластер Кембел (Alastair Campbell), представник за односе са јавношћу током предизборне кампање, касније секретар за медије и директор за комуникације у Блеровој влади.

Стефанопулос и Кембел свакако нису једини саветници за односе са јавношћу који су допринели узастопним изборним победама њихових шефова Била Клинтона и Тонија Блера. Када је реч о Клинтону, не треба занемарити допринос Џејмса Карвила (James Carville), који је, баш као и Стефанопулос, спремно признавао да ради као спин доктор (уистину, амерички медији су обојицу приказивали као тако занимљиве личности да су обојица постали славни /Eser 2008: 4784/). Такође, главни секретар за медије у влади Била Клинтона Мајк Мекари (Mike McCurry) окарактерисан је у књизи Хауарда Курца (Howard Kurtz) *Циклус сџиновања* (*Spin Cycle*, 1998) као „мајстор спиновања” који руководи континуираним циклусом спиновања чија је сврха да реактивно умањи ефекат тема које владу приказују у неповољном светлу и проактивно промовише оне теме које је приказују у повољном светлу (Eser 2008: 4785). У Блеровом тиму, пак, поред Аластера Кембела запажену улогу у домену односа са јавношћу имао је и Питер Менделсон (Peter Mandelson /Eser 2008: 4784/). Међутим, разлог због кога у оквиру наше теме издвајамо Стефанопулоса и Кембела у односу на њихове колеге ништа мање вичне спиновању лежи у чињеници да су њих двојица после година службовања у изборним штабовима и владама Клинтона и Блера објавили мемоаре који њихово деловање, а и њихове шефове, приказују у другачијем светлу у односу на слику којој су и сами умногоме доприносили спинујући за њихов рачун. Штавише, својим исказима – или, пак, оним што је прећутано – Стефанопулос и Кембел, отворено или имплицитно, отварају питања етичке димензије спиновања која имају далекосежне импликације за перспективе ове стратегије комуникације у савременом свету.

У својим мемоарима насловљеним *Одвеш људски* (*All Too Human*, 1999), објављеним када више није био на платном списку Беле куће,

Џорџ Стефанопулос даје занимљиву оцену Била Клинтона као човека: кључ његовог политичког успеха, тврди Стефанопулос, лежи у Клинтоновој бесрамности. Његова способност порицања ствари које му не иду у прилог проистиче из његовог оптимизма, који, по Стефанопулосу (1999: 6/252)³, представља његову највећу политичку снагу. Ову оцену дао је човек који је Клинтону помогао да два пута победи на изборима за председника САД и радио је за њега четири године у Белој кући. Њихова блиска сарадња, међутим, никада није прерасла у пријатељство (Stefanopoulos 1999: 5/252), што би требало да учини кредибилним Стефанопулосов покушај да објективно, са дистанце, сагледа и опише Клинтонове врлине и мане.

Међутим, књига је припремана за штампу у другој половини Клинтоновог другог председничког мандата, који је највећим делом обележен скандалом који је изазвало откривање његове везе са Моником Луински (Monica Lewinski), двадесетдвогодишњом стажисткињом у Белој кући. Против Клинтона је у Конгресу САД покренут поступак опозива (*impeachment*) због кривоклетства и ометања правосудног поступка (Представнички дом изгласао је опозив председника са 221 гласом „за” и 212 гласова „против”; у Сенату је однос гласова био 50-50, а за опозив је била неопходна двотрећинска већина /67 гласова/, тако да је Клинтон остао председник). У таквој ситуацији, Стефанопулос није могао а да се не запита како је председник кога описује као „толико интелигентног, саосећајног, посвећеног заједници и толико свесног свога места у историји могао да поступи тако глупо, себично и самодеструктивно” (*Ibid.*)? Једним делом, одговор је садржан у наслову књиге, алузији на збирку афоризама Фридриха Ничеа *Људско, одвећ људско*. С друге стране, томе је свакако допринела и Клинтонова особина коју Стефанопулос истиче као његову највећу политичку снагу – бесрамност са којом је обмануо америчку јавност о своме подлегању одвећ људској слабости при сусрету са zgodном младом стажисткињом у Белој кући.

Иако се етички унеколико дистанцира од послодавца за кога је радио пет година, током којих је, између осталог, својим спиновањем успешно прикривао одвећ људске мане америчког председника, Стефанопулос никада озбиљно не поставља питање колико је добро за Америку, а и свет, да такав људским слабостима одвећ склон човек буде на челу најмоћније државе света током два мандата. Стефанопулос не пориче аморалност и неодговорност појединих Клинтонових поступака, али као противтежу томе истиче чињеницу да се за сваки такав Клинтонев поступак могу навести бројни примери Клинтоновог доприноса напретку Америке, дубоког патриотизма и бриге за друге (Stefanopoulos 1999: 6/252). А из његове опаске да је, свему упркос, период рада у Белој кући за њега представљао „највећу авантуру у животу” (*Ibid.*), видљиво је да је Стефанопулос још мање склон преиспитивању етичности посла који је за таквог човека обављао.

3 За пагинацију видети напомену у библиографији.

Аластер Кембел је за Тонија Блера обављао мање-више исте послове које је Џорџ Стефанопулос радио у изборном штабу и влади Била Клинтона. Почео је да ради за Блера 1994. године, када је, после изненадне смрти тадашњег вође Лабуристичке странке Џона Смита (John Smith), Блер преузео руковођење странком. У својој мемоарској књизи *Године са Блером* (*The Blair Years*, 2007), Кембел, као и Стефанопулос пре њега, барем декларативно исказује намеру да јавности представи „заокружену слику човека изузетне енергије и визије, решеног да време проведено на власти искористи да битно утиче на ствари, који је много тога променио набоље”, ограђујући се већ у следећој реченици напоменом да је ова књига „дневник а не хвалоспев” (Kembel 2007: xii–xiii). Овоме наизглед иде у прилог Кембелова опаска да Блер „данас [то јест 2007. године, пошто је препустио место премијера страначком колеги Гордону Брауну (Gordon Brown)] има дебелу кожу, отврдлу искуством” (Kembel 2007: xii). Међутим, за разлику од Стефанопулоса, који је нашао за сходно да се огради од неких поступака Била Клинтона, понајпре сексуалног скандала који га је скоро коштао председничког положаја, због чега су њихови односи захладнели, када Аластер Кембел говори о људским слабостима Тонија Блера, испоставља се да се то искључиво своди на минорне детаље. Примера ради, био је „прави кошмар бити с њим” током предизборне кампање због Блерове склоности да „прави драму и брине” и „води бескрајне разговоре који се врте у круг и наизглед никуда не воде”. Но, већ у следећој реченици Кембел додаје да се Блер, када би се у себи чврсто определио за то којим ће путем кренути, претварао у „борца у кампањи достојног дивљења” (*Ibid.*). Када говори о Блеровим политичким одлукама, од којих су неке, као што је познато, биле веома спорне, Кембел их безрезервно подржава. Такође, чињеница да су Кембелови дневнички записи презентирани селективно, по његовом сопственом признању, како „не би отежавао живот” Тонију Блеру, а ни Гордону Брауну, „који је имао средишњу улогу у доласку ‘нове’ Лабуристичке странке на власт и њеном опстанку на власти” (Kembel 2007: xiv), сведочи о томе да је и ова књига, и поред свих претензија на објективност, један вид спиновања.

Уистину, једна од ствари за које Кембел одаје Блеру признање је његова елоквентност, због које је био исто тако умешан у спиновање као и његови саветници за односе са јавношћу. Нема боље потврде за то од начина на који је Блер водио земљу током кризног периода када је нација била шокирана вешћу о трагичној смрти принцезе Дајане. Његов је посао, пре свега, по Блеровим сопственим речима, био „да изрази осећања нације” (Kembel 2007: 234) у том тешком тренутку. Фраза „народна принцеза” (People’s Princess), коју је Блер смислио и изговорио током веома емотивног обраћања нацији пошто су посмртни остаци преминуле принцезе пребачени у Британију, места је постала део вокабулара нације: *Хералд трибјун* освануо је са насловом „Народ у жалости због смрти народне принцезе” (Kembel 2007: 235).

Десет година касније, међутим, Блер је доживео да се спиновање у циљу убеђивања нације у то да треба кренути у рат против Садама Хусеина окрене против њега. Пружајући подршку администрацији Џорџа Буша, која се припремала за рат против Ирака, Блер је био мишљења да је промена режима у тој земљи неопходна, што због наводних залиха оружја за масовно уништење, што због претње коју тај режим представља за регион Блиског истока и за читав свет (Kembel 2007: 612). Испоставило се, међутим, да „Досије о Ираку”, који је Блерова влада представила јавности фебруара 2003. године, садржи бројне недовољно документоване тврдње потекле од недовољно кредибилних или непознатих извора. Посебно је била спорна тврдња о томе да Садамов режим поседује биолошко оружје које може бити лансирано „у року од 45 минута” од издавања наређења за то (Kembel 2007: 702). Као што је познато, никакав арсенал оружја за масовно уништење није пронађен у Ираку после свргавања Садамовог режима. Блер, „дебелокожац” какав јесте, до данашњег дана остаје при томе да је „његова савест чиста” и да би, све да је и знао да никакве залихе оружја за масовно уништење не постоје, опет одабрао ратну опцију због претње коју је Садамов режим представљао сам по себи. Његов најистакнутији спин доктор, који је написао предговор за спорни досије (а Блер га је лично одобрио), истрајно је бранио поступке свога шефа када је, под притиском јавности, Гордон Браун био приморан да формира специјални одбор за преиспитивање улоге коју је Британија имала у рату против Ирака. Сведочећи пред овим одбором, Кембел је, према извештају Би-Би-Сија, упорно бранио сваку реч „Досијеа о Ираку” (Anon 2010), који је у британским медијима иронично назван „Досије за изврдавање истине (Dodgy Dossier)”. А када се ради о тврдњи о опасности од оружја које Ирак може употребити против Британије „у року од 45 минута”, Кембел је цинично обавестио одбор да је, истини за вољу, то могло бити јасније формулисано у самом досијеу, али да су британски медији ти који су значај те фразе преувеличали извлачећи је из контекста Блеровог добро одмереног излагања пред посланицима Доњег дома британског Парламента, тиме јој придајући „иконички статус” (*Ibid.*).

И тако се спиновање које је превршило меру вратило овим мајсторица тог заната као бумеранг – право у главу. Кембел је у британској штампи добио надимак „Цинични Али” (алузија на Али Хасана ал Маџида, ирачког министра одбране, кога су Ирачани прозвали „Хемијски Али” пошто је одобрио употребу хемијског оружја против курдских побуњеника). Блер је, пак, доживео да нација једва дочека да једном од најпопуларнијих премијера у историји Британије види леђа када је место премијера уступио Гордону Брауну. А шта нација мисли о његовој „чистој савести” вероватно је најтачније (и најјеткије) исказао Роберт Фиск (Robert Fisk), ратни извештач из Ирака, у чланку „Тони Блер и његова тако чиста савест” објављеном у листу *Индијпендент*: „Од овог човека никада нећемо дочекати извињење” (Fisk 2010).

Ови парадигматични примери речито сведоче о томе шта се вештим спиновањем може постићи. Невоља је, међутим, у томе што се у поступку спиновања одвећ често етика и истина, како смо видели, бацају кроз прозор. Зато смо, у свету глобализованих комуникација у коме је и култура спина постала глобална, стално приморани да покушавамо да разаберемо шта се скрива иза виртуелне стварности коју нам спин доктори упорно сервирају. Мајстори спиновања, разуме се, неће се својевољно одрећи тако делотворног средства убеђивања, које се у датом контексту може дефинисати као превођење са стварног на пожељно, односно, оно што бирачко тело жели да чује. Уосталом, као осведочени дебелокожац, Тони Блер свакако не види ништа спорно у томе да буде саветник Влади Србије, земље чије је бомбардовање тако горљиво заговарао 1999. године (излишно је напомињати да Кембел у својој књизи безрезервно хвали његову одлучност да „битно допринесе решавању ситуације на Балкану, пре свега на Косову” / Kembel 2007: xii/). Са великом вероватноћом можемо претпоставити да је међу члановима Владе Србије који су слушали предавања Тонија Блера и Аластера Кембела у фебруару 2015. у Београду, о чијим детаљима никаквих поузданих информација немамо, било министара веома заинтересованих да науче неке финесе о спиновању од проверених мајстора овог заната.

Литература

- Anon 2010: Anon., „Alastair Campbell defends ‘every word’ of Iraq dossier”, BBC News, 12.01.2010., http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/8453116.stm, приступано 31. 5. 2015.
- Didanović 2015: V. Didanović, „Godina opasnog spinovanja”, *NIN*, 23. 4. 2015, стр. 10–13. [ориг.] Вера Дидановић, „Година опасног спиновања”, *НИН*, 23. 4. 2015, стр. 10–13.
- Eser 2008: F. Esser, „Spin Doctor”, у: Wolfgang Donsbach (ed.), *The International Encyclopedia of Communication*, Vol. X, Blackwell Publishing Ltd, Malden, Oxford, Carlton, стр. 4783–4787.
- Stefanopoulos 1999: G. Stephanopoulos, *All Too Human*, Hachette, New York. (Књига у електронском формату /EPUB/, 252 странице широког формата.
- Fol 2008: L. T. Fall, „Spin and Double-Speak”, у: Wolfgang Donsbach (ed.), *The International Encyclopedia of Communication*, Vol. X, Blackwell Publishing Ltd, Malden, Oxford, Carlton, стр. 4787–4790.
- Fisk 2010: Robert Fisk, „Tony Blair and his oh-so-clean conscience”, *The Independent*, 30. 1. 2010, <http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/tony-blair-and-his-ohsoclean-conscience-1883656.html>, приступано 31. 5. 2015.
- Kembel 2007: A. Campbell, *The Blair Years*, Hutchinson, London.

Svetlana S. Milivojević-Petrović

THE CULTURE OF SPIN

Summary

The term *spin* (referring to a form of propaganda in the political discourse, in the sense of interpretation or slant placed on an event or a phenomenon) gained widespread use during the final decades of the 20th century, and the communication strategies that it encompasses have become an indispensable element of the globally networked contemporary civilisation, transposing without much in the way of obstacles from one culture to another. Indeed, the importance of spinning in all forms of public relations has become such that many public figures do not dare open their mouths in public before being prepared for it by experts, the so-called “spin doctors”. For the most part, the term “spin” is not used with a neutral connotation in terms of value, as is, for example, the case with the term “communication”, but more or less pejoratively, in order to discredit the work of public relations experts. Even though “spin doctors” are practically by definition considered to be manipulators, there are those among them who are recognised as masters of their chosen profession, although the ethical character of their work is often called into question. In this paper, we consider the contribution of such masters of spin as George Stephanopoulos and Alastair Campbell to the political rise of Bill Clinton and Tony Blair, and also to the subsequent lack of trust of the public in the publicly spoken words of their best-known clients. These paradigmatic cases of spin in public relations have broader implications for the potential achievements of this communication strategy and its perspectives in the contemporary world, wherein reality increasingly takes on the character of the virtual.

Keywords: spin, spin doctor, manipulation, George Stephanopoulos, Alastair Campbell, Bill Clinton, Tony Blair

*Примљен 12. септембар 2017. године
Прихваћен 19. априла 2017. године*

Olja R. Jojić
Faculty of Philosophy
University of East Sarajevo

Наслеђе 36 • 2017 • 233–246

THE FORM OF QUESTIONS IN NEW ZEALAND HOUSE OF REPRESENTATIVES

research on questions in various institutional and non-institutional settings has convincingly demonstrated the significance of studying their form. However, the limited linguistic literature on the topic of parliamentary questions rarely addresses this issue, and where it does, it describes the question form as predominantly closed. Preliminary research that was conducted for the purposes of this study shows this is not the case in the discourse of Question Time in the House of Representatives of New Zealand. Namely, our findings indicate the predominance of open-form questions. Therefore, the study at hand is an attempt to explain this apparent inconsistency. The main purpose of this study will be to provide the quantitative analysis of various question forms and types in New Zealand QT so as to offer a viable explanation for the predominance of open-form questions in this institution in light of the available literature. The results of this study will be useful for potential comparative studies of question form (and function) in parliamentary settings.

Keywords: New Zealand House of Representatives, Question Time, Interrogative Sentences, Parliamentary Discourse

1. Introduction

Unlike other disciplines, such as political science and sociology, linguistic scholarship has relatively recently started showing interest in parliamentary discourse. Within linguistics, parliamentary discourse has mainly been “tackled” from the perspectives of critical discourse analysis (e.g. Van Dijk 2000a, Wodak and Van Dijk 2000), pragmatics (e.g. Harris 2001, Perez de Ayala 2001, Bull and Wells 2012), functional linguistics and corpus linguistics (see contributions in Bayley 2004). Furthermore, the genre has been fragmentized into various subgenres,¹ such as general debates, parliamentary questions, speeches, ministerial statements, etc., with the significant amount of research being done on parliamentary debates and oral/written questions (see Ilie 2006). On the other hand, when it comes to the subject of questions and the interrogative form, linguistic research in this area is considerable. A particularly fruitful topic is the form and function of questions, which are examined in both institutional and non-institutional settings. Ehrlich and Freed (2010), for example,

1 Parliamentary discourse itself is seen as a type of political discourse (see Bayley 2004; Ilie 2006).

explain that the study of questions has always been central to the study of institutional discourse; even though parliamentary questions are not part of their edited volume, its numerous contributions demonstrate the important correlations that exist between question form and function.

Research on questions in parliamentary discourse, as a type of institutional discourse, tends to focus mainly on contextual aspects surrounding the use of parliamentary questions. When it comes to the syntax of questions, this issue is mostly skirted, and their description as “polar” is generally taken for granted. For example, in her encyclopedic entry on the subject of parliamentary discourse, Ilie says that, according to syntactic criteria, “a vast majority of parliamentary questions belong to the closed category of yes-no questions, which are meant to constrain the respondents’ answering options” (2006: 195). Similarly, Harris notes that “[if] we examine the syntax of a selection of questions from the Prime Minister’s Question Time data, the predominant form is that of a polar (yes/no) interrogative frame” (2001: 457). However, despite the obvious significance of this aspect of question-asking, to the best of this author’s knowledge, there are no quantitative studies that would support this assumption. Research on question form in similar types of institutional discourse, such as courtroom discourse (Woodbury 1984; Archer 2005), shows that question form and function are inextricably linked, and that syntactic form of the interrogative utterances proves particularly important for examination of their roles in discourse. This paper aims at broadening the existing research on parliamentary discourse, by examining the form of Members of Parliament’s (hereinafter MPs) questions in New Zealand House of Representatives.

2. *Interrogatives, questions and typologies of question forms*

As Bull points out (1994: 117–118), to find clear guidelines on what constitutes “questions” is not as straightforward as it seems. Still, the issue of deciding what identification criteria to apply “constitutes an important methodological issue that has to be addressed in [...] research on question-response sequences in any conversational situation” (1994: 119). Namely, the interrogative is not the only type of form that performs the function of asking questions (consider, for example, declarative questions); in the same way, this particular syntactic form does not have to be used to ask questions (consider, for example, rhetorical questions).² The fact that there is a lack of one-to-one fit between the interrogative (i.e. the syntactic form) and the communicative function of questioning (questions) is nothing new and the issue has been studied extensively (for example, see Searle 1975).

The issue of which criterion/criteria to adopt in order to identify certain linguistic expressions as questions proves particularly important within the approaches to institutional discourse from the perspective of conversation analysis, where the analysts transcribe the data themselves. As it has been re-

2 As Weber explains, it may well be that the assumption that interrogatives are typical questions is simply wrong (see Weber 1993).

ported, even where the nature of the speech event should clearly point to the questioning function of certain utterances, it does not always do so. Clayman (2010), for example, studies questions in news interviews and notices that, even though the journalists' role is for the most part restricted to asking questions, the constraints on what counts as a question are not strict, since the journalists not only use interrogatives and non-interrogatives, but also other elaborate structures to ask questions. Given the nature of language data used for the purposes of this study (transcripts of oral questions, see the following section), and the main goals of the study, it was decided that a purely formal criterion (question mark at the end of the transcribed sentence) would suffice in identifying MPs' utterances as questions.

A separate and equally important issue in research on questions/interrogatives is the issue of their classification. Questions can be classified in numerous different ways. Often, as it has been noted (Biber et al. 1999: 202), grammars use the functional terms interchangeably with the structural ones. One of the most widespread classifications is the one based on the way a certain question defines the set of answers. Adopting this criterion, Huddleston and Pullum distinguish between polar, alternative and variable questions. Polar and alternative belong to the group of closed questions, expressed by closed interrogative sentences (*yes/no* questions or declarative questions, which have declarative syntax, and alternative questions), whereas variable questions are open questions, expressed by open interrogatives (marked by the phrase containing the interrogative word). Similarly, Quirk et al. (1985) group questions into three major categories (1) those that typically expect a reply from an open range of replies, or the so-called *wh*-questions, (2) those that expect affirmation or negation, the so-called *yes-no* questions, tag-questions and declarative questions included, and (3) those that expect as a reply one of two or more options presented in the question, the so-called *alternative* questions (Quirk et al. 1985: 806). Minor categories include exclamatory questions, with the pragmatic force of an exclamatory assertion, and rhetorical questions, with the pragmatic force of a strong assertion. Exclamatory questions usually have the form of a *yes/no* question, and in written English they usually end with an exclamation mark. Rhetorical questions can take the form of *yes/no* or *wh*-questions, and they typically do not require an answer (ibid: 825–826). If we consider the type of language data that is examined in this study, we find that the analysis of questions/interrogatives in this paper does not require examining the types of response to parliamentary questions. For example, rhetorical questions which, by definition, do not require an answer are always responded to in our data. Furthermore, in close connection to the issue, research shows that *yes/no* questions do not have to be answered with *yes* or *no*, the same way that in the case of alternative questions, the answerer does not have to choose one of the options presented in the question (Bolinger 1978 in Bull 1994: 118–119). Additionally, studies of functions of parliamentary questions find that MPs often ask the so-called *unanswerable* questions, designed mainly to provoke discomfort (Bates et al. 2014: 263), or even *conflictual* questions, in which the addressee is forced to equivocation (Bull and Wells 2012: 38).

Therefore, the issue of answer(s) to parliamentary questions is of no relevance in this study in terms of the identification of question types.

For the purposes of the analysis, we shall adopt Quirk et al.'s (1985) classification of questions/interrogatives, with a minor terminological assimilation. Following Kearsley (1976), we shall refer to Quirk et al.'s (1985) category (1) above as "open-form" or "open" questions, and categories (2) and (3) as "closed-form" or "closed" questions. Due to the absence of question mark at their ends, exclamatory questions are not considered in this paper. Similarly, rhetorical questions are considered as a variant of *yes/no*, or *wh*- questions. Furthermore, the formal aspects of question-asking proved important in one additional aspect: the structural patterns of the interrogative sentence. Even though there is some mention of simple, complex and embedded interrogatives (with idiosyncratic definitions),³ Kearsley's framework (1976) does not recognize compound interrogative structures, which were quite frequent in our data. In order to be able to address the typological aspects of their conjoins, compound interrogative sentences needed to be broken down into their independent components. Quirk et al.'s approach to simple, complex and compound sentences (for definitions see 1985: 719, and *passim*) was used as a starting point in the presentation of the results of the analysis (see section 4), where simple/complex sentences (non-compound interrogative sentence) were treated separately from the compound interrogative sentences.

3. RESEARCH DESIGN

3.1. Language data and methods

The main source of language data in this paper were transcripts of parliamentary debates. The transcripts were retrieved from Hansard, the official report of debates in New Zealand House of Representatives (<http://www.parliament.nz/>). We find the same data-collecting technique in Bates et al. (2014). Other researchers, who mainly focus on the interactional aspects of question-asking, usually turn to transcribing the sessions themselves (see, for example, Harris 2001; Bull and Wells 2012). However, since the focus of this study is the form of questions, we find the Hansard transcripts of questions to be sufficient for the purposes of this study.

The language data comprise a total of 312 questions. The initial number of collected examples was smaller, and it contained more examples of the Opposition MPs' questions than those of Government MPs'. In the course of preliminary analysis, party membership proved to be significantly related to question form. Therefore, Hansard was searched with the purpose of extracting additional examples of questions asked by the members of Government party (parties). When compared to the number of questions that were analyzed in other studies, the number of examples in this study may seem insufficient for

3 For example, Kearsley finds simple *wh*-interrogatives to be those that contain one *wh*-word, usually in initial position, whereas complex *wh*-interrogatives contain more than one *wh*-words (e.g. Who said what to whom?; Kearsley 1976: 358).

any significant analysis. Bull (1994), for example, analyzes 1045 questions in political interviews. Freed (1994) analyzes 1275 questions in informal dyadic conversations between friends. However, we believe that the criterion of representativeness of language sample should be considered differently in non-institutional and institutional settings. If we consider the fact that the number of MPs in this Parliament is 120/121, the number of collected examples can be considered adequate for the purposes of this study.⁴

3.2. Hypothesis

As it was noted, the relevant literature usually describes parliamentary questions as polar (*yes/no* questions), and polar questions are a type of closed-form questions. The literature does not explicitly exclude the use of open-form questions in this genre of institutional discourse. Therefore, we start with the assumption that the predominant question form in the discourse of Question Time (hereinafter QT) will be closed questions, and that their frequency will be higher than that of open-form questions.

4. THE RESULTS

The analysis of the data that were collected for the purposes of this study shows that the initial step in our analysis of parliamentary questions had to be considering their composition (simple/complex or compound sentences). The main reason for this is the fact that the conjoins within compound interrogative sentences can be typologically different. Therefore, in this section the results will be presented in two subsections. In 4.1. we present the results for those questions that were realized by means of non-compound interrogative sentences, whereas section 4.2. is dedicated to questions that were realized by means of compound interrogative sentences.

As it was expected, the analysis of the video recordings of the QT sessions resulted in the total absence of non-verbal questions. In addition, the transcript analysis yielded only one example of declarative questions. Therefore, the majority of questions in the data were direct questions. In accordance with the adopted theoretical framework, these were divided into open and closed interrogatives, and their various subtypes (*yes/no*, *wh*-questions, etc.).

4.1. Non-compound interrogative sentences

We start this section with the tabular presentation of the quantitative results of the study. Table 1 shows the distribution of open-form and closed-form interrogative sentences with simple or complex structure (non-compound interrogative sentences).

4 Other researchers of parliamentary questions do not mention explicitly the number of analyzed questions, but rather mention the number of analyzed sessions (e.g. Harris 2001; Bull and Wells 2012).

Table 1: Distribution of Open and Closed-Form Questions in New Zealand Question Time: simple and complex interrogative sentences

Question form	Total
Open	75%
Closed	24%
Other	1%

Note: total number of parliamentary questions: 312; total number of simple+complex interrogative sentences: 270

As it can be seen, open-form questions account for 75%, and closed-form questions 24% of the total number of questions which were realized by means of non-compound interrogative sentences. The category of “other” contains one example of a “multiple” question, that is an interrogative sentence with a coordinated interrogative phrase (see Huddleston and Pullum 2002: 874) and one example of an interrogative sentence with declarative syntax (declarative question). Overall quantitative results of this study did not confirm our initial hypothesis, namely that the frequency of closed-form questions will be higher than open-form questions. These results differ from what is reported in the literature on the subject of parliamentary questions, where it is said that they are (predominantly) closed in form. Since no explanation could be given at this point on the basis of such general findings, we proceeded to further analysis of the data. The results are presented below.

Table 2 shows the distribution of various question types between the Government MPs (GMPs) and Opposition MPs (OMPs). It seeks to highlight potential differences in the use of various question types by GMPs and OMPs, and to serve as a basis for the explanation of seemingly inconsistent findings of this study when compared to other similar studies.

Table 2: Distribution of question types in New Zealand Question Time: simple and complex interrogatives

Question type	Government MPs	Opposition MPs
<i>Wh</i> -questions		
How	30	11
Why	8	24
What	93	20
Which	0	3
Where	0	0
When	1	1
Who	0	0
Total: <i>wh</i> -questions	132 (97%)	59 (44%)

Yes-no questions		
Have/has	1	1
Are/is	1	13
Was/were	1	1
Do/did	0	35
Negative	0	4
Modals	1	15
Total: <i>yes-no</i> questions	4 (3%)	69 (52%)
Declarative questions	0	1
Alternative questions	0	4
Multiple	0	1
Total: other	0 (0%)	6 (4%)
Total: simple+complex interrogative sentences	136	134

Table 2 shows some interesting tendencies with respect to the GMPs' and OMPs' preferred questions types. Namely, with very few exceptions, Government MPs do not employ *yes-no* questions, whereas the Opposition MPs use them almost equally frequently as they do *wh*-questions. Additionally, the majority of GMPs' *wh*-questions are *what*- questions. *What* questions account for 71% of all *wh*-questions asked by GMPs. Conversely, Opposition MPs prefer *yes-no* questions, but a significant percentage of *wh*-questions could also be noticed. We now turn to *wh*-questions.

As Table 2 shows, *what*, *how*, and *why* questions comprise the greatest proportion of both GMPs and OMPs *wh*-questions. Discussing pragmatic properties of English question types, Woodbury explains that *wh*-questions can be divided according to the semantic/pragmatic criterion of specificity/generality into two groups: those that require a more specific or less specific answer. Questions beginning with *what*, *why* and *how* are satisfied with less informative answers, whereas *who*, *where*, and *when* require more specific answers (1984: 200–206). A general conclusion that emerges from data analysis is that it would appear that members of both parties prefer to ask less specific questions.

Due to limitations of space in this paper in this part of section 4.1. we will limit our attention to *what* questions. Further analysis of GMPs' *what*-questions indicates frequent repetition of identical or similar phrases. With the purpose of illustration, a list of the most frequent patterns is provided in the table below. *What*-questions are divided into two groups depending on the function of the *what*-element (pronoun or determiner) (see Huddleston and Pullum 2002: 872–973).

Table 3: GMPs' *what* questions

<i>What</i> question type	Frequency
Determiner <i>what</i>	
What (other/recent) reports...	20
What (recent) announcements...	11
What steps...	9
What (recent) progress	8
What (additional/other) investment	2
What role...	2
What feedback...	2
What benefits...	2
What measures...	2
What impact...	2
What improvement...	2
Other	14
Pronoun <i>what</i>	17
Total	93 (71%)

The use of these almost identical patterns as shown in Table 3 can only be attached to Government MPs. Even though this was not one of the goals of this research, it was noticed that the use of these patterns changed over time: for example, National Party MPs switched to these question patterns the moment their party became part of the government, the same way Labor Party MPs resorted to other, more controlling types of question form after switching to the opposition. More (diachronic) research is necessary to confirm this assumption.

We now turn our attention to closed-form questions. If we take a look at Table 2 again, we can see that, with very few exceptions, Government MPs do not employ closed-form questions. Therefore, the discussion of closed questions will be limited to Opposition MPs' closed questions. In the majority of the examples of OMPs' closed questions, we find the sub-type of *yes/no* interrogatives. This would be the expected result, since, as it was already mentioned, previous studies have indicated that *yes/no* interrogative sentences were the predominant question form. However, if we take into account the fact that the significant number of examples of OMPs' *yes/no* questions were primary questions that followed the pattern: "Does s/he stand by her/his reported statement..." (as many as half of all *Do/Did* questions), the number of this type of closed-form questions would be even lower. This finding is unexpected, given previous research on the pragmatic properties of this type of questions. *Yes/no* interrogatives, as one of the main sub-types of closed-form questions, impose a strong constraint on answering options and they would therefore be expected in an adversarial context such as QT.⁵

⁵ Woodbury places grammatical *yes-no* questions in the middle of her "continuum of control" (1984: 205).

Another surprising finding is the low frequency of alternative interrogatives, and negative *yes/no* interrogatives, which are powerful linguistic tools that could potentially put even more restraint on Government's answering options and enable more control to the Opposition. Our data do not contain any examples of tag questions either. Woodbury places tag questions on the top of her continuum of control, as they carry the heaviest pragmatic load and enable the most control, at least in courtroom settings (1984: 205), which is why their complete absence is somewhat unexpected.

4.2. Compound interrogative sentences

Table 4 shows the results for questions that were realized by means of compound interrogative sentences. As it was explained (see section 4.1), compound sentences needed to be considered separately because of the typological differences between the conjoiners. The conjoiners were typically connected into compound structures with the help of semi-colon, or coordinator *and*. Very frequently we find conditional sentences as second conjoiner (e.g. ...; if not...; ...if so, ...):

- (1) Metiria Turei (Co-Leader Green): Has the Prime Minister seen that New Zealand ranks 22nd out of 24 countries in the OECD for savings, and will his removal of the \$1,000 KiwiSaver kick-start contribution make this poor savings record better or worse? (OMP; Oral Questions-Questions to Ministers; May 25, 2016)

Table 4. The patterns of compound interrogatives utilized in NZ House of Representatives, and their frequency

Pattern	No.	%
CQ+CQ	19	45
OQ+OQ	3	7
CQ+OQ	16	38
Other	4	10
No. of CIS/Total no. of PQs	42/312	13/100

*CQ-closed question; OQ-open question; CIS-compound interrogative sentence; PQ-parliamentary question

As Table 4 shows, compound interrogative sentences account for 13% our data. This percentage also includes data on the category of "other" compound interrogatives. These are compound structures that contain at least one interrogative sentence and the semi-coordinator *yet* (Quirk et al. 1985: 927) The percentage is somewhat unexpected if we take into consideration the fact that MPs are allowed one question per turn, and compound interrogative sentences are, formally speaking, two (or more) coordinated independent interrogative sentences.

Table 5 below presents the distribution of compound interrogatives in the data. Even though additional research is necessary, certain tendencies can be noticed.

Table 5: Distribution of compound interrogatives in GMPs and OMPs PQs

Pattern	GMPs	OMPs
CQ+CQ	0	19
OQ+OQ	2	1
CQ+OQ	0	16
Other	0	4
No. of CIS/Total no. of PQs	2/312	40/312

*CQ-closed question; OQ-open question; CIS-compound interrogative sentence; PQ-parliamentary question

If we take a closer look at the distribution of the compound sentences between Government and Opposition MPs (Table 5), interesting tendencies come up. Our data show that only two parliamentary questions asked by Government MPs were compound in structure. Furthermore, the majority of the compound interrogatives comprised at least one closed-form question or combinations of two closed-form questions. If the conjoints were to be considered individually, this would change the overall results and confirm the previous findings for this sub-genre of parliamentary discourse (cf. Harris 2001).

1. discussion

In subsection 3.2., it was hypothesized that the frequency of closed-form questions would be higher than that of open-form questions. The assumption was refuted by our findings. In this section we attempt to offer an explanation for the predominance of open-form questions in New Zealand Question Time, in the light of the relevant literature. In addition, we address the high percentage of compound interrogatives in the data.

As we could see in previous sections, the overall results of the quantitative analysis (see Table 1) show that open-form questions are the predominant question form in the discourse of QT in New Zealand. These findings are inconsistent with the description of the discourse of parliamentary questions in literature, which, incidentally, mainly focuses on parliamentary questions in the U.K. Parliament. Due to their orientation towards certain interactional (adversarial) aspects surrounding the use of parliamentary questions, previous linguistic studies of parliamentary questions mostly focus on Opposition MPs' questions (see, for example, Harris 2001; De Ayala 2001; Bull and Wells 2012), which may have influenced the characterization of parliamentary questions as closed in these studies.

The results that were shown in Table 2 help illuminate the connection between the frequencies of various question types and the (pragmatic factor of) MPs' party membership. The table clearly shows that Government MPs' questions are typically open in form (97%), whereas we find a higher percentage of closed-form questions in Opposition MPs (55%). The results of this study,

therefore, point to an apparent correlation between the question form (and question types) and an MP's party membership in New Zealand QT. If this study had focused on Opposition MPs' questions only, the results would have confirmed previous findings (that parliamentary questions are predominantly closed in form). This signals the importance of considering certain pragmatic factors (such as party membership) when discussing questions in parliamentary settings.

Typological analysis of parliamentary questions in New Zealand showed that, even though the Opposition MPs in New Zealand Parliament prefer closed-form questions, they still do not avoid using open-form questions. One of the main reasons for this could be found in the relative simplicity of exploiting these structures as presupposition-triggering devices. Namely, as Quirk et al. explain, *wh*-questions can generally be matched with statements called their presuppositions, and the presupposed statement is considered to be true by whoever uses the question form (1985: 819–821). It has been noted in literature on the topic of the UK parliamentary questions that, in the “hands” of the Government MPs, open-form questions serve to present as true the statements about the achievements of the Government or attack the Opposition⁶. Conversely, when they are used by the Opposition MPs, these questions generate presupposition that demonstrate the Government's faults and promote the Opposition parties' policies (see Harris 2001, Bull and Wells 2012). As the main aim of this paper was to discuss formal properties of questions, pragmatic aspects surrounding their use remain out of scope in this paper. Further research is necessary to support this claim for New Zealand QT.

Another issue that came up in the analysis of our data is the high frequency of compound interrogatives, which were unexpected since the so-called *Standing Orders* of New Zealand Parliament allow only one question per turn. Harris addresses this issue in the discourse of British PMQs. The author notices that there are certain variations to their prototypical form; an MP may, for example, ask more than one question, in the form of either several coordinated or independent interrogative clauses (Harris 2001: 460). Furthermore, several authors have pointed out the editing procedures that are done with the purpose of regulating the genre. Chilton (2004), for example, explains, that in the U.K. House of Commons “Hansard's supposedly verbatim transcription [...] ‘corrects’ the form of interrogatives (and other features) to produce an idealised model of the session that is supposed to have taken place” (ibid. 94). This is one of the reasons why Bull and Wells decided to transcribe the PMQs themselves (2012). The frequency of compound interrogatives could, therefore, be explained by similar editing procedures in New Zealand's Hansard. By turning several independent interrogative sentences into compound interrogatives sentences, the appearance of form is preserved, while allowing more questions to be asked of the government.

6 These are the so-called partisan or planted questions; cf. Ilie 2006, Wiberg 1995. Bates et al. (2014) call them “helpful questions”. Bull and Wells compare MPs' questions to those of political interviewers. Unlike the latter, the former “can be as partial and as unashamedly partisan as they choose” (2012: 32).

5. CONCLUSION

The paper focused on the form of the parliamentary questions in the speech event of Question Time in New Zealand House of Representatives. It was determined that open-form questions are the predominant question form in New Zealand Question Time. Since these findings contradicted the findings of previous studies (which were, incidentally mainly focused on the U.K. parliamentary questions), qualitative and quantitative analyses were necessary to determine the reason(s) for this apparent inconsistency. Further analysis of question types revealed certain patterns of usage. Namely, one of the main findings of the study is that there appears to be a correlation between the question form and an MP's party membership. The data show that, whereas Government MPs used open-form questions in almost all of the examples (97% of the Government MPs' questions), Opposition MPs used both open-form and closed-form questions. Consistently with previous findings, the percentage of the latter in Opposition MPs is slightly higher than the former (55%). This finding was explained by the nature/goals of previous research on the topic. Namely, most of the studies of parliamentary questions focus on the adversarial nature of parliamentary discourse, which is why they mainly focus on opposition MPs questions.

Another interesting finding concerns compound interrogative sentences. Their frequency was relatively high. This finding was an unexpected corollary of typological analysis of questions in the data. Since compound interrogative sentences contained conjoints that were typologically identical or different, it was necessary to consider them separately from non-compound interrogative sentences (simple+complex). Relatively high frequency of compound interrogative sentences was attributed to Opposition MPs, whereas Government MPs seldom used these structures. This was explained by the need of the Opposition to ask as many questions as possible during their individual turns, while preserving the appearance of the observance of rules, which allow only one question per turn, and ultimately, by the need for the control of the government through question-asking.

As Kearsley notes, any purely structural analysis of questions is incomplete as it neglects the functional differences between question types (1976: 359). Due to space limitations, this issue could not be addressed in the paper. However, this provides an interesting avenue for further research.

References:

- Archer 2005: D. Archer, *Questions and Answers in the English Courtroom (1640–1760) A Sociopragmatic Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bates et al. 2014: S. R. Bates et al., Questions to the Prime Minister: A Comparative Study of PMQs from Thatcher to Cameron, *Parliamentary Affairs* 67, 253–280.

- Bayley 2004: P. Bayley, *Cross-Cultural Perspectives on Parliamentary Discourse*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Biber et al. 1999: D. Biber et al. *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Harlow: Pearson Education Limited.
- Bull 1994: P. Bull, On Identifying Questions, Replies, and Non-Replies in Political Interviews, *Journal of Language and Social Psychology*, 13(2), 115–131.
- Bull, Well 2012: P. Bull, P. Wells, Pam, Adversarial discourse in Prime Minister's questions, *Journal of Language and Social Psychology* 31(1): 30–48.
- Chilton 2004: P. Chilton, *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*, London/New York: Routledge.
- Clayman 2010: S. Clayman (2010), Questions in Broadcast Journalism, in S. Ehrlich and A. Freed (eds.), *Why Do You Ask? The Function of Questions in Institutional Discourse*, Oxford: OUP, 256–279.
- Ehrlich, Freed 2010: S. Ehrlich, A. F. Freed, Why Do You Ask? The Function of Questions in Institutional Discourse, Oxford: OUP.
- Freed 1994: A. F. Freed, The form and function of questions in informal dyadic conversation, *Journal of Pragmatics*, 621–644.
- Harris 2001: S. Harris, Being politically impolite: extending politeness theory to adversarial discourse. *Discourse & Society* 12: 451–472.
- Huddleston, Pullum 2002: R. Huddleston and G. Pullum, *Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge: CUP.
- Ilie 2006: C. Ilie, Parliamentary discourses, in K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd ed., vol. 9., Oxford: Elsevier, 188–196.
- Kearsley 1976: G. P. Kearsley, Questions and Question Asking in Verbal Discourse: A Cross-Disciplinary Review, *Journal of Psycholinguistic Research* 5/4: 355–375.
- De Ayala 2001: P. de Ayala, FTAs and Erskine May: Conflicting needs? -Politeness in Question Time, *Journal of Pragmatics* 33, 143–149.
- Quirk et al. 1985: R. Quirk et al., *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- Searle 1975: J. Searle, Indirect speech acts, in P. Cole and J. Morgan (ed.), *Syntax and Semantics vol. 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 59–82.
- Weber 1993: E. G. Weber, *Varieties of Questions in English Conversation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Wiberg 1995: M. Wiberg, Parliamentary Questioning: Control by Communication?, in H. Döring (ed.), *Parliaments and Majority Rule in Western Europe*, University of Mannheim: Mannheim Centre for European Social Research, 179–223.
- Wodak, Van Dijk 2000: R. Wodak and T. A. Van Dijk, *Racism at the Top: Parliamentary Discourses on Ethnic Issues in Six European States*, Klagenfurt: Drava Verlag.
- Van Dijk 2000a: T. van Dijk, Parliamentary Debates, in R. Wodak and T. A. Van Dijk (eds.), *Racism at the Top: Parliamentary Discourses on Ethnic Issues in Six European States*, Klagenfurt: Drava Verlag, 45–78. Klagenfurt.
- Woodbury 1984: H. Woodbury, The strategic use of questions in court, *Semiotica* 48(3/4), 197–228.

Оља Р. Јојић

ПИТАЊА И УПИТНА ФОРМА У ДИСКУРСУ ПОСЛАНИЧКИХ ПИТАЊА У ПРЕДСТАВНИЧКОМ ДОМУ НОВОГ ЗЕЛАНДА

Резиме

Радови који се баве питањима у институционалном и ванинституционалном окружењу указују на значај изучавања упитне форме, која се сматра незаобилазним првим кораком на путу идентификације њихових интеракцијских функција. Међутим, невелика лингвистичка истраживања на тему питања у парламентарном дискурсу ријетко се баве овом проблематиком, а тамо гдје се упитна форма спомиње, обично се каже како су у питању да/не (*yes/no*) питања. Прелиминарно истраживање дискурса посланичких питања у Парламенту Новог Зеланда, које је обављено за потребе писања овог рада, оповргава такав опис. Наиме, резултати овог истраживања показују да у овој установи преовлађују питања отвореног типа. Овај рад је покушај да се објасни дато одступање. Основни циљ овог рада јесте да се изврши квантитативна анализа упитне форме у наведеном говорном догађају и да се наведени резултати покушају објаснити у свјетлу расположиве лингвистичке литературе. Резултати овог истраживања послужуће као основ за евентуална компаративна изучавања форме и функције питања у парламентарном окружењу.

Кључне ријечи: Представнички дом Новог Зеланда, посланичка питања, упитна реченица, парламентарни дискурс

*Примљен 25. новембар 2016. године
Прихваћен 7. априла 2017. године*

Jasmina P. Đorđević¹
*Faculty of Philosophy
University of Niš*

Savka N. Blagojević²
*Faculty of Philosophy
University of Niš*

PROJECT-BASED LEARNING IN COMPUTER-ASSISTED LANGUAGE LEARNING: AN EXAMPLE FROM LEGAL ENGLISH³

The research presented in this paper aims at exploring the effectiveness of Project-Based Learning (PBL) when applied in a specifically designed Computer-Assisted Language Learning (CALL) setting in the context of practising writing skills. The initial hypothesis of this research was that PBL in a CALL setting within a Legal English (LE) as an English for Specific Purposes (ESP) course may improve students' writing skills. For that purpose, a two-week project was carried out with 20 third-year English language students who were presented a specific issue from LE, unfair dismissal in Employment Law, by means of a webquest as an online inquiry-oriented activity. The specific objective was to explore whether the students were able to draft a written claim based on digital resources provided to them through the webquest. Based on rubrics, the assessment of the final written products submitted by the students revealed that PBL did contribute to the practice of students' writing skills in an ESP course based on CALL, but only to a certain extent. The assessment scores analysed in the experiment reflected an overall improvement of student performance in comparison to their usual performance. However, the assumption that PBL in a CALL setting enables students to make adequate choices regarding the selection and use of proper resources provided to them could not be fully confirmed, thus leaving an open door to subsequent research to explore the issue under consideration.

Keywords: Project-based learning, CALL, Legal English, writing skills

1. Introduction

Since the research presented in this paper is intended as a contribution to numerous investigations within Computer-Assisted Language Learning

1 jasmina.djordjevic@filfak.ni.ac.rs

2 savka.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

3 This paper is a part of the National Project No. 17814, sponsored by the Ministry of Science and Education of the Republic of Serbia.

(CALL), it should be noted that, regardless of many proven advantages, this young branch of applied linguistics is still establishing its directions (Beatty 2013). In addition, more elaborate theoretical explorations are needed for a firmly grounded framework of CALL with clearly outlined pedagogical implications (cf. Hall *et al.* 2011; Levy and Stockwell 2013). Thus, a general recommendation regarding CALL is that research agendas in this area should be based on applied linguistics, language pedagogy and language learning (Reeder *et al.* 2013) focusing both on the pedagogical implications of CALL (Colpaert 2006) and on the possibility of providing theoretical innovation within CALL (Cerezo 2015).

The changes occurring in language learning methodology provoked a shift of focus in CALL as well. For example, Chapelle (1997) suggested focusing research on methods complementing the understanding of the language experience learners have in a CALL setting while Colpaert (2006) argued for a need of a pedagogy based on the advantages and the innovative features of CALL as a new medium. Another study (Herring *et al.* 2014) urged that CALL, just as any other teaching approach, must rely on content, pedagogy and technology. In support of the new directions within CALL, the Executive Committee of the European Association for Computer Assisted Language Learning (EUROCALL) decided in 2010 that the Research Policy Statement formulated in 1999 had to be revised to account for the obvious changes in CALL (*EUROCALL Research Policy Statement* 2010). Thus, the research focus shifted from exploring the availability of new technologies and functionalities in CALL to developing language pedagogies, i.e. techniques and procedures of teaching by using them (Fotos and Browne 2013; Nim Park and Son 2009).

Following the outlined recommendations, the research presented here is aimed at examining the learning results of an established teaching method when applied in a CALL setting. Precisely, we examine the possibility of improving students' writing skills in Legal English when Project-based learning (PBL) is used within CALL, as well as to what extent the application of this method may help students to draft a written legal claim based on exploring, selecting and using digital resources provided to them in a CALL environment.

Before answering these questions, two crucial concepts underlying our research – Project-Based Learning and webquests – will be explained briefly.

1.1. Project-Based Learning (PBL) in the language classroom

Referred to as a teaching model that organizes language learning around projects (Barrett *et al.* 2013; Thomas *et al.* 1999), PBL is a set of complex tasks involving students in investigative activities. Students are expected to solve problems, make decisions and produce products which reflect their actual use of language. That is why PBL is deemed to function “as a bridge between using English in class and using English in real life situations outside of class” (Fried-Booth 2002: 5).

However, PBL is considered problematic due to the fact that the variety of practices under its banner makes it difficult to determine what a real project

is (Tretten and Zachariou 1997). Moreover, the label of the teaching model itself is disputed as PBL is also referred to as intentional learning (Scardamalia and Bereiter 1991), design experiment (Brown, 2001) and quite often as problem-based learning (Gallagher *et al.* 1992). Nevertheless, an obvious benefit of PBL is its effectiveness as teachers may use authentic content, define explicit educational goals, facilitate the teaching process without directing it, enhance cooperative learning and reflection among students as well as assess language use in more or less simulated real-life situations (Diehl *et al.* 1999).

1.2. PBL and writing skills in Legal English

When referring to the skill of writing at university level, students' written products are expected to derive "from research practice: the routines, habits, and values which motivate scholars to do the work they do" (Giltrow *et al.* 2009: 10). Accordingly, the skill of writing in a Legal English course should meet the objectives of the ESP course, i.e. students are expected to write about problems from the context of law (e.g. court procedures, administrative processes, etc.) by relying on the terminology, register, style and forms of written text used in that context (e.g. affidavits, briefs, contracts, writs, etc.).

Therefore, PBL seems to be quite appropriate in the context of practising writing skills as it engages students in constructive investigation (Bereiter and Scardamalia 1999; Fried-Booth 2002), implements experiential learning (Eyring 2001; Kohonen *et al.* 2014), enhances learner autonomy (Benson 2013), fosters cooperative learning (Trentin 2009) and provides a solid basis for critical thinking and independent expression of thoughts in writing (Adams and Hamm 1996).

1.3. Application of PBL in a CALL setting

The idea to apply PBL in a CALL setting derived from previous research which proved that CALL allows for the implementation of a variety of authentic online material (Authors of this article 2016; Vanderplank 2010) and it fosters individual and autonomous learning (Murphy 2008). In addition, by furthering self-correction and error management skills, CALL may contribute to a rise in self-confidence (Hyland 2000) and by implementing challenging content, it motivates students to work harder (Cheng and Dörnyei 2007).

By combining CALL and PBL, additional benefits may be expected, such as a structured and well-organized, yet authentic context for collaboration and social interaction in which learners construct the knowledge of the target language on their own while engaged in meaningful activities (Simina and Hamel 2005). At the same time, the use of online tools (e.g. blogs, wikis, workspaces, etc.) contributes to creating a community of inquiry driven by sharing knowledge and exchange of ideas (Krajcik *et al.* 1994).

1.4. Webquests in PBL

Webquests are inquiry-oriented activities in which some or all the information that learners interact with comes from the Internet (Felix 2002). Learners are provided with an original scenario and background information to help them accomplish a certain task. In addition, webquests contain links that point to websites where students will find extra information so that they spend less time looking for it. The students are encouraged to engage in social interaction by collaborating in an authentic language context, which they can perform via the computer at a pace and in a setting they themselves can control and manage (Dodge 1995).

Based on the conclusions outlined in the theoretical framework, a small-scale empirical research was conducted to test the effectiveness of PBL in CALL for the purpose of practising writing skills. The details are presented in the next section.

2. The research

2.1. Hypothesis and aims

The research presented here was based on the assumption that PBL as a standard teaching method when employed in a CALL setting may contribute to students' writing skills. For this purpose, PBL was tested by means of a specially designed webquest in an advanced Legal English (LE) course. The students were expected to rely on guided instruction presented to them in a webquest, use provided digital resources and draft a written claim based on them. The objective was to confirm two research questions proposed at the beginning of the experiment: (1) Does PBL based on a CALL setting contribute to student writing skills? and (2) To what extent will PBL facilitate students' abilities to draft a written legal claim based on exploring, selecting and using digital resources provided to them in a CALL environment?

2.2. Sample and setting

The PBL teaching method was tested during one semester within a LE course⁴ with 20 third-year students (8 male and 12 female students) at average 21 years old. Their faculty curriculum comprises courses focused on theoretical and practical aspects of the English language as well as two obligatory three-semester ESP courses (Business English and Legal English). Through the LE course, the students are expected to understand the structure and system of law in an international context as well as to identify and work with specific legal issues (e.g. criminal procedures, contractual relationships, property issues, etc.).

4 The experiment took place at the Department of English language at the Faculty of Law and Business Studies in Novi Sad in the academic year 2014/2015.

In this research, PBL was based on a webquest prepared for the students prior to the research.⁵ The students were expected to follow the detailed instructions, explore the links to online resources, select information from them and write a Claim for Unfair Dismissal to the Employment Tribunal. The instruction model followed the conventional Presentation-Practice-Production (PPP), i.e. a traditional activity sequencing pattern used in language teaching (cf. Carless 2009; Cook 2013; Swan 2005) because it suited the gradual guided instruction prepared for this experiment.

The presentation step was conducted in class based on the webquest, where the students learned about claims in general and the purpose of writing claims was illustrated to them in reference to an employment issue a person named Tom was having (see Figure 1).

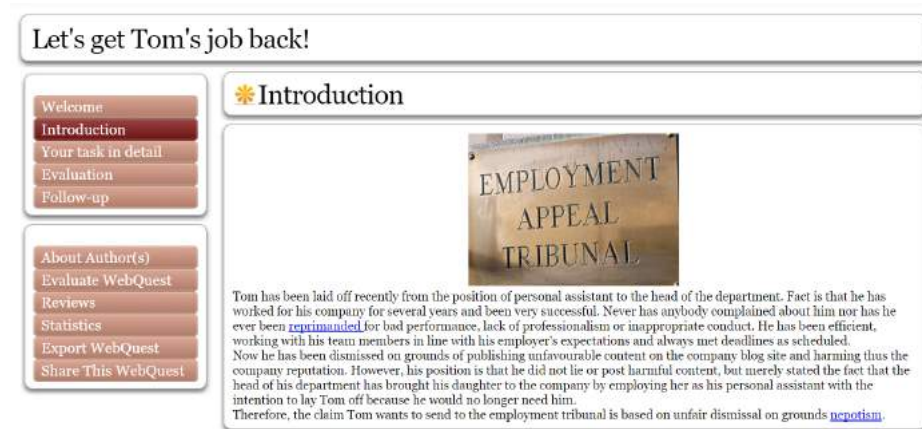


Figure 1. Illustration of the Presentation step

During the second practice step, the students worked at home, guided by the instruction provided in the webquest in the section “Your task in detail” (see Figure 2).

⁵ Available at <http://zunal.com/webquest.php?w=170859>.

tactics and precedents

LAG

1. Go to [Unfair dismissal](#) and read about unfair dismissal, the types, the reasons and the explanations related to each.
2. Make a list of possible facts, phrases, words you could use for Tom's case.
3. Download the file called "Your claim" from the panel below and complete it for Tom.
4. Go to the page "Evaluation" (the link is in the sidebar to the left) and make sure you refer to the guidelines set out for you to help you submit a well-drafted claim.
5. Send "Your claim" to djordjevic.jasmina@gmail.com
6. Go to [Take your employer to the tribunal](#) and take a look at the procedure referring to the steps to take after unfair dismissal has been established.
7. Make a list of supporting evidence, documents and other relevant supporting arguments your boss will take to the hearing.
8. Send the list to djordjevic.jasmina@gmail.com

[Unfair dismissal](#)

[Take your employer to the tribunal](#)

[Your Claim document](#)

Figure 2. Illustration of the Practice Step

After that, the students were expected to read the additional material (see Figure 3 and Figure 4), compile basic information and make their own choices with respect to the amount of information they would actually use and incorporate in their claims. Finally, the students were asked to complete the production step by drafting their claims based on the template provided in the instructions and submit their writing per email to their teacher.

[Learn About the Law](#)
[Solicitor Directory](#)
[Legal News](#)
[Law Firm Marketing](#)

[Find Laws, Legal Information, News & Solicitors - FindLaw UK > Employment Law > Unfair Dismissal > Unfair dismissal](#)

Unfair dismissal

by [FindLaw UK](#)

If you feel your employer ended your employment unfairly, either because of the reason why you were dismissed, or the process they used, then you may have been unfairly dismissed and might be able to complain to an Employment Tribunal (or Industrial Tribunal in Northern Ireland).

What is unfair dismissal

There are several ways your dismissal could be unfair:

- your employer does not have a fair reason for dismissing you (eg if there was nothing wrong with your job performance)
- your employer did not follow the correct process when dismissing you (eg if they have not followed their company dismissal processes)
- you were dismissed for an automatically unfair reason (eg because you wanted to take maternity leave)

Automatic unfair dismissal

There are some reasons for dismissal that are automatically unfair, eg because of your gender or age. If you are dismissed for any of these reasons then you should be able to make a claim to and Employment Tribunal for unfair dismissal.

Dismissal for exercising your statutory employment rights

If your employer dismisses you for exercising or trying to exercise one of your statutory (legal) employment rights you will have been automatically unfairly dismissed.

An employee's statutory employment rights include a right to:

- a written statement of employment particulars
- an itemised pay statement
- a minimum notice period
- maternity, paternity or adoption leave
- time off for antenatal care
- parental leave

SEARCH Q

Tips on Finding a Solicitor

Whether you are already involved in a lawsuit, or just considering getting help with a legal issue, you may have questions about working with a solicitor. Click through to find practical tips on choosing, meeting with, and finding a solicitor - including information on fee agreements and expenses.

[See Our Finding a Solicitor Guide](#)

Find a Solicitor

Legal Issue
e.g. Family

Location
e.g. London

Search

[Accidents and Injuries](#)
[Consumer Law](#)
[Criminal Law](#)
[Debt and Bankruptcy](#)

Figure 3. Illustration of additional material related to unfair dismissals

GOV.UK Search

[Home](#) > [Crime, justice and the law](#) > [Courts, sentencing and tribunals](#)

Make a claim to an employment tribunal

1. [When you can claim](#)
2. [Make a claim](#)
3. [After you make a claim](#)
4. [Going to a tribunal hearing](#)
5. [If you win your case](#)
6. [If you lose your case](#)
7. [Legislation](#)

Courts, sentencing and tribunals

[Being taken to an employment tribunal](#)

[More](#)

Elsewhere on GOV.UK

[Dismissal: your rights](#)

[Redundancy: your rights](#)

[Solve a workplace dispute](#)

1. When you can claim

You can make a claim to an employment tribunal if you think someone has

Figure 4. Illustration of additional material related to making claims

3. Discussion and results

Despite the obvious limitations of the experiment (restriction in time, space and the number of participants, the lack of a control group, the students' external motivation to perform better so as to pass the final, the limited objective of the tasks focusing only on writing skills, etc.), the results obtained from the experiment are relevant and worth discussing. Prior to presenting them, a brief explanation of the assessment procedure applied in the experiment should be provided.

3.1. Assessment procedure

The evaluation criteria for the individual writing assignments in the experiment were based on rubrics, an assessment tool usually applied for the evaluation and assessment of students' written language production. Rubrics are based on a predefined set of clearly and precisely articulated expectations by listing criteria and describing levels of quality (Stephens and Randall 2011). The evaluation criteria defined for this research were the same as the ones usually defined for the essays students wrote for their LE exam, i.e. two criteria were defined: ideas/research questions defined (C1) and – the quality of the sources used (C2). With respect to the levels of quality, all essays were rated on a scale of 1 to 4 (below standard, approaching standards, meets standards and above standards) (see Table 1).

Score Category	4	3	2	1	Total
Ideas/ Research Questions (C1)	Students identify at least 4 reasonable, creative ideas/ questions, closely related to the case and pursue them when doing the research.	Students identify at least 2 reasonable ideas/ questions, closely related to the case and pursue them when doing the research.	Students identify ideas/ questions only remotely related to the case and pursue them when doing the research.	Students identify only general ideas/ questions and pursue when doing the research.	
Quality of Sources (C2)	Students locate and use at least 2 pieces of reliable, supporting information sources for EACH of their ideas or questions.	Students locate and use information sources only related to their ideas or questions but not supporting them.	Students, locate and use only general information sources remotely related to their ideas or questions.	Students, locate and use general information sources not related to their ideas or questions.	

Table 1. The scores and quality descriptors for the two assessment criteria

3.2. Results

In order to gain insight into the students' progress regarding their writing skills, a set of analyses was directed at comparing the scores the students achieved for their essays as part of their final exams in Legal English 2 (LE2) prior to the implementation of PBL and the essays they wrote as part of the experiment during Legal English 3 (LE3). The analyses yielded various results two of which seem most relevant for the research presented here.

The first result is related to the progress of the students regarding their writing skills. A comparison between the final scores the students achieved for their essays in both LE2 and LE3 was performed (see Table 2).

	Mean	Std. Deviation	Std. Error Mean	t
Final score LE2				
Final score LE3	-1.15000	.74516	.16662	-6.902

Table 2. Paired samples test based on final scores for essays in LE2 and LE3

As can be seen, the paired samples test indicates a significant difference between the scores the students achieved for their essays in LE2 and the scores they achieved for their essays in LE3 ($t = 6.902$). This result confirms that the

students wrote better essays in the experiment than they did at the end of the previous semester, thus speaking in favour of the first research question indicating that it may be expected that PBL in a CALL setting contributes to student writing skills.

In order to obtain statistically significant results confirming the second research question regarding the extent to which PBL will facilitate students' abilities to explore, select and use digital resources provided to them in a CALL environment to draft a written legal claim, an additional analysis had to be performed. Thus the individual scores achieved by the students for each defined criterion were compared in order to determine whether any statistically significant differences among the scores with respect to both evaluation criteria could be identified (see Table3).

		Mean	Std. Deviation	t	p
LE2/C1	LE3/C1	.84211	.89834	4.086	.001
LE2/C2	LE3/C2	.52632	.69669	3.293	.004

Table 3. Paired samples test based on final scores for both evaluation criteria in LE2 and LE3

As shown above, the differences between the two essays are statistically significant with respect to both criteria ($p = -0.001$ and $p = -.004$). However, it can be noticed that the achievement related to the second criterion (research question and quality of resources) is weaker than the achievement related to the first criterion (ideas) ($t = 3.293$ as opposed to $t = 4.086$). Unfortunately, this result does not contribute to the expectation related to the second research question. In other words, the research did not confirm that PBL facilitates students' abilities to explore, select and use digital resources provided to them in a CALL environment to draft a written legal claim.

The reasons for this result could not be investigated within this research due to the limitations presented above.⁶ Nevertheless, a subjective conclusion based on prior practical experience gathered from classroom activities may be drawn. It predominantly points to the students' general lack of skill for autonomous and independent writing which is especially noticed in the context of writing in LE. Since this particular skill requires that students master specific legal vocabulary, familiarize with the complexities of international law, understand the concepts related to it and express their thoughts and ideas in coherently organized essays, adding autonomous and independent research to all these did not contribute to a better writing performance.

4. *Conclusions and RECOMMENDATIONS FOR future study*

The initially proposed hypothesis of this research was only partially confirmed. In other words, if based on a CALL setting, PBL in an LE as an ESP

⁶ It is worth noting that due to the listed limitations, this experiment can be regarded only as quasi-experimental, thus serving as an illustration which is why future research would have to be conducted during a longer period and with a larger number of students.

course proves effective only to a certain extent. The first research question was confirmed as the obtained results showed progress and better performance in the students' final written products submitted within the experiment in comparison to their previously measured writing performance. However, the second research question could not be confirmed as PBL does not seem to facilitate students' abilities to explore, select and use digital resources provided to them in a CALL environment when expected to draft a written legal claim. An obvious lack of skill for autonomous and independent writing based on research and resources remains a prominent weakness among students. The extent to which this conclusion holds true for other aspects of writing activities is still to be examined, alongside with the reasons causing these shortcomings.

Nevertheless, the results obtained in this research, as the research itself, indicate different directions of further investigations and research, some of which may be:

- a) Evaluate and test various types of existing and verified ELT methodology based on CALL for different learning objectives, language skills and purposes;
- b) Design and create new approaches and methods to be used in CALL based on traditional ones so that they may be used to further autonomous and independent learning especially at higher levels of educations;
- c) Introduce appropriate changes to teaching systems to ensure the effective implementation of CALL, such as curriculum and syllabus adjustments, teacher training, assessment procedures, etc.

It may be expected that such research will not only provide a structured and systematic approach to CALL, but also a reliable framework for effective ELT methodology based on a broader implementation of CALL.

References:

- Adams and Hamm 1996: D. Adams and M. Hamm, *Cooperative learning: Critical thinking and collaboration across the curriculum*, Springfield, IL: Charles C. Thomas, Publishers.
- Authors of this article (2016)
- Barrett et al. 2013: M. Barrett, M. Byram, I. Lázár, P. Mompoint-Gaillard and S. Philippou, *Developing the intercultural competence through education*, Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Beatty 2013: K. Beatty, *Teaching and researching: Computer-assisted language learning*, London: Pearson Education.
- Benson 2013: P. Benson, *Teaching and researching: Autonomy in language learning*, New York: Routledge.
- Bereiter and Scardamalia 1999: C. Bereiter and M. Scardamalia, Schools as knowledge-building organizations. In D. Keating and C. Hertzmann (eds.), *Today's children, tomorrow's society: The developmental Health and Wealth of Nations*, pp. 274–289, New York: Guilford.

- Brown 2000: H. D. Brown, *Principles of language learning and teaching*, New York: Longman.
- Carless 2009: D. Carless, Revisiting the TBLT versus P-P-P Debate: Voices from Hong Kong, *Asian Journal of English Language Teaching*, 19, 49–66.
- Cerezo 2015: L. Cerezo, Theoretical approaches to CALL research: Toward a psycholinguistic Perspective. In R. P. Leow, L. Cerezo and M. Baralt (eds.), *A psycholinguistic approach to technology and language learning*, pp. 23–46, Berlin: De Gruyter Mouton.
- Chapelle 1997: C. A. Chapelle, CALL in the year 2000: Still in search of research paradigms, *Language Learning and Technology*, 1(1), 19–43.
- Cheng and Dörnyei 2007: H. F. Cheng and Z. Dörnyei, The use of motivational strategies in language instruction: the case of EFL teaching in Taiwan, *Innovation in Language Learning and Teaching*, 1(1), 153–174.
- Colpaert 2006: J. Colpaert, Pedagogy-driven design for online language teaching and learning, *CALICO Journal*, 23(3), 477–497.
- Cook 2013: V. Cook, *Second language learning and language teaching*, London: Hodder Education.
- Diehl *et al.* 1999: W. Diehl, T. Grobe, H. Lopez and C. Cabral, *Project-based learning: A strategy for teaching and learning*, Boston: Center for youth development and education.
- Dodge 1995: B. Dodge, Some thoughts about WebQuests. Available at http://webquest.org/sdsu/about_webquests.html
- EUROCALL Research Policy Statement 2010. Available at <http://www.eurocall-languages.org/about/research-policy>
- Eyring 2001: J. L. Eyring, Experiential and negotiated language learning, *Teaching English as a Second or Foreign Language*, 3, 333–344.
- Felix 2002: U. Felix, The web for constructivism approaches in language learning, *ReCALL*, 14(1), 2–15.
- Fotos and Browne 2013: S. Fotos and C. M. Browne, *New perspectives on CALL for second language classrooms*, New York: Routledge.
- Fried-Both 2002: D. L. Fried-Booth, *Project work*, Oxford University Press.
- Gallagher *et al.* 1992: S. A. Gallagher, W. J. Stepien and H. Rosenthal, The effects of problem-based learning on problem solving, *Gifted Child Quarterly*, 36(4), 195–200.
- Giltrow *et al.* 2009: J. Giltrow, R. Gooding, D. Burgoyne and M. Sawatsky, *Academic writing: An introduction*, Ontario: Broadview Press.
- Hall *et al.* 2011: G. Hall, G. Cook and R. Carter, *Exploring English language teaching: Language in action*, New York: Routledge.
- Herring *et al.* 2014: M. C. Herring, M. J. Koehler and P. Mishra, *Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*, New York: Routledge.
- Hyland 2000: F. Hyland, ESL writers and feedback: Giving more autonomy to students, *Language Teaching Research*, 4(1), 33–54.
- Kohonen *et al.* 2014: V. Kohonen, R. Jaatinen, P. Kaikkonen and J. Lehtovaara, *Experiential learning in foreign language education*, New York: Routledge.

- Krajcik et al. 1994: J. S. Krajcik, P. C. Blumenfeld, R. W. Marx and E. Soloway, A collaborative model for helping middle grade science teachers learn project-based instruction, *The Elementary School Journal*, 94(5), 483–497.
- Levy and Stockwell 2013: M. Levy and G. Stockwell, *CALL dimensions: Options and issues in computer-assisted language learning*, New York: Routledge.
- Murphy 2008: L. Murphy, Supporting learner autonomy: Developing practice through the production of courses for distance learners of French, German and Spanish, *Language Teaching Research*, 12(1), 83–102.
- Nim Park and Son 2009: C. Nim Park and J. B. Son, Implementing computer-assisted language learning in the EFL classroom: Teachers' perceptions and perspectives, *International Journal of Pedagogies and Learning*, 5(2), 80–101.
- Reeder et al. 2013: K. Reeder, T. Heift, J. Roche, S. Tabyanian, S. Schlickau and P. Gölz, Toward a theory of evaluation for second language learning media. In S. Fotos & C. M. Browne (eds.), *New perspectives on CALL for second language classrooms*, pp. 255–279, New York: Routledge.
- Scardamalia and Bereiter 1991: M. Scardamalia and C. Bereiter, Higher levels of agency for children in knowledge building: A challenge for the design of new knowledge media, *The Journal of the Learning Sciences*, 1(1), 37–68.
- Simina and Hamel 2005: V. Simina and M. J. Hamel, CASLA through a social constructivist perspective: WebQuest in project-driven language learning, *ReCALL*, 17(2), 217–228.
- Stephens and Randall 2011: D. L. Stephens and B. L. Randall, *Culturally Proficient Collaboration: Use and Misuse of School Counselors*, Thousand Oaks, CA: Corwin
- Swan 2005: M. Swan, Legislation by hypothesis: The case of task-based instruction, *Applied Linguistics*, 26(3), 376–401.
- Thomas et al. 1999: J. W. Thomas, J. R. Mergendoller and A. Michaelson, *Project-based learning: A handbook for middle and high school teachers*, Novato, CA: The Buck Institute for Education.
- Trentin 2009: G. Trentin, Using a wiki to evaluate individual contribution to a collaborative learning project, *Journal of Computer Assisted Learning*, 25(1), 43–55.
- Tretten and Zachariou 1997: R. Tretten and P. Zachariou, Learning about project-based learning: Assessment of project-based learning in Tinkertech schools, *San Rafael, CA: The Autodesk Foundation*.
- Vanderplank 2010: R. Vanderplank, Déjà vu? A decade of research on language laboratories, television and video in language learning. *Language Teaching*, 43(1), 1–37.

Јасмина П. Ђорђевић
Савка Н. Благојевић

МЕТОД ИЗРАДЕ ПРОЈЕКТА УЗ ПРИМЕНУ РАЧУНАРА У НАСТАВИ ЈЕЗИКА: ПРИМЕР ИЗ ПРАВНОГ ЕНГЛЕСКОГ

Резиме

Истраживање приказано овим радом има за циљ да испита ефикасност методе израде пројекта у посебно припремљеним условима, тј. уз примену рачунара, у циљу унапређења вештине писања у оквиру курса из правног енглеског језика. Почетна хипотеза у истраживању била је да метода израде пројекта примењена на овај начин може унапредити вештину писања код студената који изучавају правни енглески језик, те је у ту сврху инициран пројекат у трајању од две недеље у коме је 20 студената енглеског језика имало задатак да обради један проблем из правног енглеског језика, незаконити престанак радног односа, уз помоћ веб претраге као активности усмерене ка истраживању извора на интернету. Планирани исход пројекта био је да се утврди да ли студенти могу да напишу захтев на основу дигиталних ресурса понуђених у оквиру веб претраге. Вредновање написаних захтева које су студенти предали по завршеном задатку обављено је уз помоћ рубрика и оно указује да метода израде пројекта уз примену рачунара доприноси развоју вештине писања код студената у оквиру курса Правни енглески језик, али само до извесне мере. Анализа оцена које су студенти добили у експерименту указала је на њихов свеукупно бољи успех у поређењу са оним који су раније постизали у истој области. Међутим, претпоставка да ће овако примењена метода израде пројекта оспособити студенте да на одговарајући начин одаберу и примене ресурсе који су им понуђени, овим истраживањем није потврђена, чиме се отвара простор за испитивања разлога и узрока због којих се нису постигли жељени резултати.

Кључне речи: метода израде пројекта, примена рачунара у настави језика, правни енглески језик, вештина писања.

Примљен 24. марта 2017. године
Прихваћен 7. априла 2017. године



Никола Н. Данчетовић¹
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевности

Ивана Д. Нешић²
Висока пословна школа струковних студија
Студијски програм за финансије и рачуноводство
Блаце

АКУСТИЧКА АНАЛИЗА ПРОДУКЦИЈЕ ЕНГЛЕСКИХ МОНОФТОНГА НА ТЕРЦИЈАРНОМ НИВОУ

У учењу и овладавању изговором страног језика усвојеност вокалног система посебно је значајна за разумљивост изговора, те стога и за успешну комуникацију. Међутим, непобитна је чињеница да „страни нагласак” неретко остаје присутан код говорника страног језика без обзира на ниво њиховог знања, првенствено због преношења фонетско-фонолошких карактеристика матерњег језика у страни. У раду се кроз акустичку анализу говора испитује фонолошка компетенција студената енглеског као страног језика на терцијарном нивоу у области енглеског вокалног система, као и њихова способност да препознају и тачно и адекватно произведу квалитативне и квантитативне дистинкције релевантних елемената енглеског фонолошког система кроз опозиције монофтонга [ɪ] – [i:], [e] – [æ], [ʌ] – [ɑ:], [ɒ] – [ɔ:] и [ʊ] – [u:]. У истраживању је учествовало десет испитаника, тј. по пет мушких испитаника са прве и четврте године студија. Обрадом података добијених акустичком анализом покушало се објаснити на који начин је период од две године студија утицао на развијање фонетско-фонолошких компетенција на пољу монофтонга у продукцији студената завршене године студија. Резултати добијени акустичком анализом свих вокала прилично су слични код обеју група, уз малобројне изузетке. Другим речима, период од две године интензивног рада на учењу енглеског језика као страног није дао видљиве резултате на пољу усвојености вокала, већ се пре може говорити о једнаком нивоу фонолошке компетенције студената.

Кључне речи: вокал, монофтонг, квалитет, квантитет, акустичка анализа, продукција, изговор, српски, енглески

1 dzoni_gep@yahoo.com

2 ivanadjokic@vpskp.edu.rs

1. УВОД

У учењу енглеског језика као страног, честа појава је присуство страног нагласка. Узроци и фактори настајања проблема и потешкоћа код говорника енглеског језика као страног могу бити разноврсни и вишеструки – разлике у фонолошко-фонетском систему, околности под којима се изводи настава (ако се ради о ученицима), стручност и мотивисаност наставника, утицај матерњег језика – све су ово препреке које могу отежати усвајање енглеског изговора. Међутим, присуство страног нагласка углавном се у литератури везује за феномен језичког трансфера, односно утицаја фонетско-фонолошких правила матерњег језика (L1) на усвајање страног језика (L2). Језички трансфер (језичка интерференција, L1 интерференција, унакрсни језички утицај) односи се на усмену или писану примену знања из једног језика у други (Vajnrāj 1953). Рано порекло термина налази своје корене још у бихејвиоризму и бихејвиористичким ставовима о усвајању матерњег (L1) и страног језика (L2). Ладо (Lado 1957) своју идеју трансфера заснива на бихејвиористичком гледишту употребе језика као 'навике'. У самом средишту Ладове концепције трансфера су појмови сличности и разлике између L1 и L2 као предиктори једноставности и потешкоћа у учењу L2. Уопштено, за оне структуре који су сличне у оба језика верује се да олакшавају учење L2, док се за оне које се разликују мисли да резултирају тешкоћама у учењу. У новије време, ову поделу је надаље елаборирао Селинкер (Selinker 1972), поделивши трансфер на позитивни и негативни. Заснивајући своје становиште на статистичкој анализи појављивања структуралних облика L1 у усвајању L2, односно на међујезику оних који усвајају L2, он тврди да позитивни трансфер настаје када се нативни, тј. изворни облик одређене форме (који је у исто време и део L2 норме) користи у производњи неког L2 исказа (овде је улога позитивног трансфера олакшавање усвајања L2). Насупрот томе, појава негативног трансфера присутна је у ситуацијама када структуру L1 није могуће пренети у L2, што доводи до погрешног исказа. Тада долази до интерференције, односно негативног утицаја L1 на усвајање L2. Интерференцији се кроз истраживања придавало више пажње јер се сматрало да су њени резултати очигледнији, док је позитивни трансфер често пролазио неопажено. Другим речима, што би разлике између језика бивале мање и говорник тога бивао свестан, то би и присуство интерференције бивало мање.

Рана контрастивна истраживања вокалских система енглеског и српског језика у српској говорној средини била су базирана углавном на бихејвиористичким и структуралним идејама и указивала су на то да се те грешке најчешће односе на оне елементе система фонолошког система које ученици у матерњем језику не препознају. Тако на пример, Б. Вулетић (1965) контрастивном анализом фонолошких система српског и енглеског језика покушава да изнађе подесне технике и поступке за фонетску корекцију у настави. Он емпиријски потврђује свој став да је дужина вокала одређена његовим квалитетом и наводи да ученици у

настави највише греше у гласовима које српски фонолошки инвентар не познаје – /ɪ, ʊ, æ, ə, ɜ:/. Грешке при изговору ових фонема огледају се у затворености њиховог изговора и ‘напетости’, термину који Вулетић уводи и дефинише га као једну од кључних особина говорника српског језика који уче енглески као L2. Решење многих проблема у корекцији изговора енглеских самогласника, аутор види у елиминисању управо ове разлике међу језицима. Истраживање из 1983. (Ђокић 1983) испитује интерференцију и контрастира вокале енглеског и српског на основу њихових артикулативних обележја попут висине језика, дужине, степена тензије, и постулира хијерархију тешкоћа. На основу добијених резултата и хијерархијске основе, ауторка закључује да у усвајању вокала, фонеме /æ/ и /ɜ:/ задају највише проблема говорницима српског језика, а да је најлакше усвојити вокале /e/ и /ɔ:/. Наведене претпоставке у пракси нису потврђене, а косе се и са Флегијевим (Flege 1995) тврдњама да је у одређеним случајевима говорнику лакше усвајање категорија гласова који су непознати L1.

Са развојем технологије, а самим тим и софтвера за анализу говора, истраживања на пољу контрастивне анализе добијају на значају и квалитету. У новије време, иако малобројна, контрастивна истраживања вокалских система енглеског и српског језика углавном су заснована на акустичкој анализи. Једно од првих експерименталних истраживања новијег датума на овом пољу јесте докторска дисертација Т. Пауновић (2002). У овој студији, ауторка исцрпно испитује однос перцепције и продукције енглеских монофтонга код говорника нишког урбаног варијетета, подељених у две групе на основу броја година учења енглеског језика. Циљ истраживања био је утицај два фактора на интерференцију у перцепцији и продукцији: дужина учења говорника и њихов узраст. На основу фонолошке теорије рекцијске фонологије доведене у везу са емпиријским налазима рада, Пауновић истиче да постоји велики број индивидуалних разлика међу ученицима, па стога ниједан фактор не игра пресудну улогу у смањењу интерференције. Међутим, анализа је показала да је у области перцепције фактор дужине учења од изузетног значаја, што се не може рећи и за продукцију, и то због недовољно очигледне корелације међу њима. Као још један доказ који иде у прилог ове теорије јесте запажање ауторке да су најбољи резултати у експериментима добијени код групе студената енглеског језика, независно од узраста на којем је њихово учење почело. Ову чињеницу она оцењује као најбитнији чинилац у усвајању фонолошких система L2.

Још једна докторска дисертација од значајног доприноса у контрастивној анализи вокала српског и енглеског језика јесте истраживање М. Марковић (2007). У овом раду испитивана је интерференција српског вокалског система у усвајању енглеских самогласника код студената прве године енглеског језика Филозофског факултета који живе и студирају у Новом Саду. Тест перцепције подразумевао је препознавање гласова са репродукованих аудио-снимака, тј. претходно снимљеног материјала

од стране британског лектора ангажованог на овом факултету. Испитивање продукције укључивало је изговор речи студената најпре на енглеском, па затим и на српском језику. Резултати до којих је ауторка дошла показују да су ученици који су имали успеха у идентификовању вокала, били успешни и на пољу продукције истих, и обратно. Даље анализирајући налазе, ауторка закључује да, иако однос перцепције и продукције наоко изгледа занемарљиво, детаљнијом анализом резултата намеће се потпуно другачија слика, а то је да је степен корелације између њих изузетно висок.

Утицајем матерњег језика на перцепцију и продукцију вокалног система L2 бави се и истраживање Кребс-Лазендић и Бест (Krebs-Lazendic & Best 2013). Ово истраживање засновано је на два модела – Моделу учења говора (Flege 1995) и Моделу перцептивне асимилације (Best 1995). Како су ова два модела углавном базирана на анализи елемената на сегменталном нивоу, аутори рада испитују да ли искуство и употреба супraseгменталних контраста у трајању вокала у матерњем језику утиче на перформансу испитаника у сегменталним дистинкцијама L2 које нису својствене L1, као и како године учења утичу на перцепцију и продукцију контраста L2. Испитивање је спроведено кроз два експеримента заснована на два поменута модела учења језика у којима је тестирана перцепција и продукција EFL испитаника који су рано, још у детињству (*early learners*) почели са учењем енглеског, и одраслих (*late learners*), и то у опозицијама /i – ɪ/ и /æ – ɛ/. Резултати указују на чињеницу да супraseгменталне особине, попут дужине трајања слога, условљене акцентом или интонацијом, систематски утичу на перцепцију и продукцију самогласничких контраста у L2. Такође, аутори закључују да су испитаници који су раније почели са учењем страног језика у значајнијој предности у односу на испитанике који су то касније урадили, и то поготово у перцепцији и продукцији проблематичног контраста /æ – ɛ/. Као објашњење, аутори наводе да стање развоја раних ученика L2 у коме почиње савладавање L2, не дозвољава велики утицај фонетских сегмената L1 на L2, будући да у овој фази ни сами фонетски сегменти L1 нису у потпуности креирани, дозвољавајући на тај начин боље успостављање новокреираних сегмената L2. Савладавањем и изложеношћу EFL говорника супraseгменталним правилима матерњег језика, повећава се и њихов утицај на фонетске реализације сегменталних контраста L2.

Још једну савремену студију вокала енглеског језика засновану на акустичкој анализи спровела је Б. Чубровић (Čubrović 2016), са циљем да се упореде вокалски инвентари стандардног српског и америчког варијетета енглеског језика. Истраживање је базирано на три одвојена експеримента. Први у низу тиче се испитивања вокалног система српског језика у продукцији 9 мушких говорника којима је енглески језик страни и који годинама живе у САД. Друга два експеримента спроведена су на истом броју испитаника, изворних говорника енглеског језика (експеримент 2) и EFL говорника (експеримент 3). Циљни вокали били

су монофтонзи /i/ /ɪ/ /ε/ /æ/ /ʌ/ /u/ /ʊ/ /ɒ/ и /ɑ/, у једносложним речима *beat, bit, bet, bat, but, boot, put, bought* и *pot*. Као и у нашем истраживању, акустичка анализа испитиваних монофтонга била је базирана на прва два форманта F1 и F2. Иако се код групе EFL говорника може говорити о изузетно високом степену компетенције у употреби енглеског језика као L2, статистичка анализа резултата добијених акустичком анализом изворних и EFL говорника показала је знатне разлике у изговору поменутих монофтонга (са изузетком монофтонга /ʌ/) међу групама испитаника.

2. Методологија истраживања

У нашем раду је кроз акустичку анализу испитана фонолошка компетенција студената енглеског као страног језика на терцијарном нивоу у области енглеског вокалског система и њихова способност да произведу релевантне елементе фонолошког система у енглеском језику, и то у следећим паровима монофтонга: [i] – [i:], [e] – [æ], [ʌ] – [ɑ:], [ɒ] – [ɔ:] и [ʊ] – [u:]. Акустичка анализа обухватала је квалитативне и квантитативне карактеристике поменутих вокала. Истраживање је спроведено на двема групама од по пет мушких испитаника – студената прве и студената четврте, завршне године студија на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Циљ испитивања био је да се, на основу резултата добијених акустичком анализом, утврде сличности и разлике између квалитативних и квантитативних особина релевантних монофтонга у артикулацији двеју група испитаника и вредности из литературе, као и да се установи да ли, и на који начин, интензиван рад током студија англистике утиче на перформансу студената у испитиваној области, тј. да ли се, и у којој мери, разликује тачност продукције код студената почетне и студената завршне године студија англистике. У складу са поменутом методологијом у сличним претходним истраживањима у области експерименталне фонетике (Пауновић 2002; Марковић 2007), у овом истраживању примењене су методе квантитативног истраживања и акустичке анализе говора. На самом почетку, студентима је био дистрибуиран тест продукције, који се састојао од двадесет и четири углавном једносложне речи подељене у дванаест парова по наизменичном обрасцу кратки – дуги, на основу монофтонга који се у њима налазио. Речи су биране насумично, а сваку од њих испитаници су изговарали и бивали снимљени.

Све 24 речи требало је прочитати у склопу исте реченице “Look at ‘...’, Tom.”. Изговор сваке реченице снимљен је у дигиталном .wav формату уз помоћ диктафона Olympus VN 741PC у високоакустичној Конференцијској сали Ректората Универзитета у Косовској Митровици, а касније и акустички анализиран уз помоћ компјутерског програма PRAAT ver. 6.0.19 (Boersma & Vinink 2008). Акустички параметри на које се анализа фокусирала били су трајање и прва два форманта вокала (F1 и F2).

У тесту продукције, изговарале су се следеће речи на енглеском језику:

1. Read the following words aloud, one by one, putting each of them in turn into this sentence:

Look at '_____', Tom.

1	be <u>a</u> d
2	b <u>i</u> d
3	be <u>e</u> d
4	ba <u>d</u>
5	bu <u>d</u>
6	ba <u>r</u> d
7	po <u>t</u>
8	bo <u>u</u> ght
9	bo <u>o</u> k
10	bo <u>o</u> t
11	ab <u>b</u> ott
12	bi <u>r</u> d
13	fo <u>o</u> t
14	sh <u>o</u> ot
15	pi <u>t</u>
16	Pe <u>t</u> e
17	pa <u>r</u> t
18	cu <u>t</u>
19	po <u>r</u> t
20	sh <u>o</u> t
21	pu <u>r</u> se
22	compa <u>s</u> s
23	Pa <u>t</u>
24	pe <u>t</u>

Табела 1. Листа енглеских речи

Сама упоредна анализа података заснивала се на компарацији висине прва два форманта испитиваних вокала студената добијена спектрограмском анализом и стандардизованим вредностима из литературе³. Вредности форманата добијене су њиховим мерењем на читавој селектованој дужини трајања монофтонга. Поступак продукције укључивао је и упоређивање резултата дужине трајања вокала у артикулацији студената са референтним вредностима из литературе.

3 Вредности прва два форманта испитиваних монофтонга упоређивана су са просечним вредностима пет мушких спикера BBC-ја из табеле преузете из Deterding 1997.

3. Резултати истраживања и дискусија

У овом одељку биће приказани резултати добијени акустичком анализом података добијених на тесту продукције, како у погледу опозиција, тако и у погледу појединачних монофтонга. Подаци ће бити представљени у виду табела по паровима испитиваних речи за сваки монофтонг. Са квалитативног аспекта, просечна вредност прва два форманта обеју речи унутар парова биће упоређена са вредностима мушких спикера BBC из табеле 2, а онда бити дата и анализа вокала међу испитиваним групама.

С друге стране, претходна истраживања на пољу квантитета, односно дужине трајања вокала испред звучних или беззвучних сугласника показала су да присуство звучних сугласника на финалној позицији у речима или слогу дужи самогласнике у односу на њихову дужину испред беззвучних опструената (Sokolović Perović 2009). Иако многа ранија испитивања присутности овог феномена у енглеском језику (House & Fairbanks 1953, Peterson & Lehiste 1960, House 1961, Sharf 1962, Chen 1970, Cochrane 1970, Luce & Charles-Luce 1985, Gimson 1994) дају различите податке о дужини трајања вокала у односу на фонолошки контекст, ми смо се одлучили за податке новијег датума (Gimson 1994). Стога ће добијени резултати о трајању вокала бити упоређивани са подацима из табеле 3.

	Muškarci			Žene		
	F ₁	F ₂	F ₃	F ₁	F ₂	F ₃
i:	280	2249	2765	303	2654	3203
ɪ	367	1757	2556	384	2174	2962
e	494	1650	2547	719	2063	2997
æ	690	1550	2463	1018	1799	2869
ʌ	644	1259	2551	914	1459	2831
ɑ:	646	1155	2490	910	1316	2841
ɒ	558	1047	2481	751	1215	2790
ɔ:	415	828	2619	389	888	2796
ʊ	379	1173	2445	410	1340	2697
u:	316	1191	2408	328	1437	2674
ʊ:	478	1436	2488	606	1695	2839

Табела 2. Просечне вредности прва три форманта вокала код мушкараца и жена преузетих из Детердинг (1997)

	Финални положај или вокал + звучни консонант	Вокал + назални консонант	Вокал + безвучни консонант
Кратки вокали	17,2	13,3	10,3
Дуги вокали	31,9	23,3	16,5
Дифтонзи	35,7	26,5	17,8

Табела 3. Трајање вокала у односу на фонолошко окружење у центисекундама (Гимсон 1994)

3.2. Вокалска опозиција /i:/ – /ɪ/

За опозицију /i:/ – /ɪ/ може се закључити да је добро усвојена, тј. да су студенти успели да произведу квалитативне и квантитативне особине ова два монофтонга. Ова опозиција прва је у низу у којој су студенти обе године исказали да на сличан начин артикулишу ова два вокала, будући да то показују и вредности форманта добијене акустичком анализом. Разлике у прва два форманта готово да су неприметне, а о сличностима у изговору сведочи и трајање ових вокала.

Просечне вредности форманата и дужина трајања дата је у следећој табели:

	Мушки испитаници – вокал /i:/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
Bead	291.248	2195.079	230
Pete	282.817	2217.295	200
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	287.032	2206.164	215
	Мушки испитаници – вокал /ɪ/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bead	298.353	2153.272	170
Pete	291.198	2179.111	170
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	294.775	2166.191	170

(a)

	Мушки испитаници – вокал /ɪ/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bid	342.302	2027.294	100
pit	343.595	1962.061	60
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	342.949	1994.678	80
	Мушки испитаници – вокал /i/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms

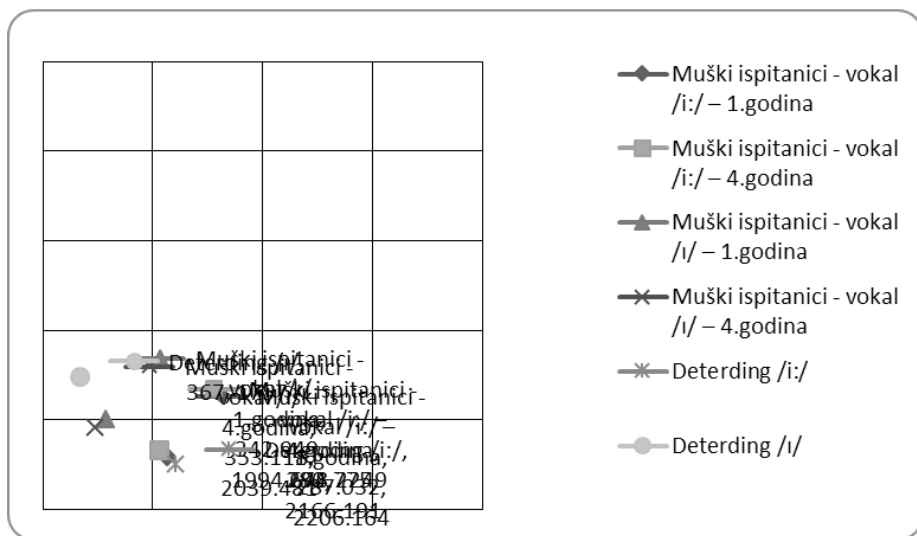
bid	342.323	2046.487	90
pit	363.913	2032.475	90
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	353.118	2039.481	90

(6)

Табела 4. Просечне вредности форманата вокала /i:/ (а) и вокала /ɪ/ (б) у испитиваним речима на тесту продукције мушких испитаника

Иако се из табеле 4. може јасно приметити да су разлике међу формантима приказаних вокала минуциозне, не може се закључити да су оба вокала подједнако добро усвојена у поређењу са контролним вредностима из табеле 2. Монофтонг /i:/ је по степену усвојености у продукцији при самом врху код обе групе испитаника. Вредности првог и другог форманта не одступају значајно од резултата из Детердинове табеле, а и сама вредност трајања потврђује претходну чињеницу. На супрот томе, постоје значајне разлике при артикулацији у погледу вокала /ɪ/ у односу на референтне вредности. Из табеле 4(б) може се приметити да се у односу на вредности из табеле 2. висина другог форманта знатно разликује, и то у просеку за око 260Hz код обе групе испитаника. Другим речима, можемо закључити да је за вокал /ɪ/ у артикулацији мушке популације испитаника својствен знатно антериорнији положај језика у усној дупљи, независно од степена, односно године учења испитаних студената.

Да је реч о вокалу који у својим квалитативним карактеристикама, пре свега у положају језика на хоризонталној оси, одступа од референтних вредности за исти вокал из табеле 2 сведочи и графикон на следећој слици. На њему је дат дводимензионални приказ изговора оба монофтонга са кога се јасно може закључити да је вокал /i:/ ближи по својим квалитативним карактеристикама вредностима из Детердингове табеле, као и одступање у вредности другог форманта при изговору вокала /ɪ/ укупне мушке популације испитаника.



Слика 1. Графикон укрштених вредности вокала /i:/ и /ɪ/ у продукцији испитаника прве и четврте године. На графикону су представљене и вредности прва два форманта за исте вокале из Детердингове табеле

3.3. Вокалска опозиција /e/ – /æ/

За разлику од опозиције /i:/ – /ɪ/, опозиција /e/ – /æ/ прилично је лоше усвојена у целокупној популацији испитаника обе године. Ако се узму у обзир претходна истраживања, као и искуство у учењу енглеског језика, можемо закључити да је ова појава очекивана. У односу на референтне вредности из табеле 2, разлике у погледу прва два форманта вокала /e/ и /æ/ знатно су мање. Тако на пример, разлика у висини првог форманта поменутих самогласника износи 196Hz, док је у другом форманту 100Hz. У мушкој популацији испитаника, разлика између првог форманта вокала /e/ и вокала /æ/ знатно је нижа и у просеку износи око 60Hz, док је у висини другог форманта ових монофтонга готово и нема. Разлог за овако ниску разлику међу формантима вокала треба тражити у високим вредностима првог форманта вокала /e/ код укупне мушке популације испитаника, будући да она у просеку износи око +80Hz у односу на вредности из Детердингове табеле, што указује на положај језика постављен ниже на оси високи–ниски, ближе вокалу /æ/ по својим квалитативним параметрима. Другим речима, овај податак наводи на чињеницу да код целокупне популације још увек не постоји јасно издефинисан вокалски простор у погледу поменутих монофтонга. Упоредне вредности прва три форманта, као и дужина трајања монофтонга /e/ и /æ/ дате су у следећој табели.

	Мушки испитаници – вокал /e/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bed	576.77	1641.144	120
pet	586.963	1604.757	60
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	581.867	1622.951	90
	Мушки испитаници – вокал /e/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bed	550.697	1703.37	140
pet	596.871	1640.744	70
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	573.784	1672.057	105

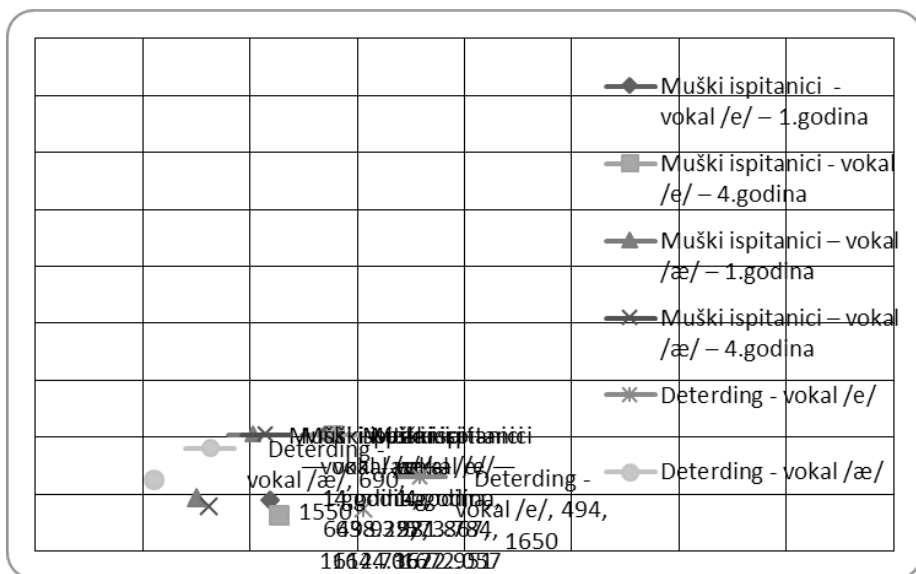
(a)

	Мушки испитаници – вокал /æ/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bad	635.481	1661.957	200
Pat	664.377	1563.515	130
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	649.929	1612.736	165
	Мушки испитаници – вокал /æ/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bad	612.990	1636.373	170
Pat	663.653	1651.761	180
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	638.322	1644.067	175

(б)

Табела 5. Упоредне просечне вредности форманата вокала /e/ (a) и /æ/ (б) у продукцији мушке популације испитаника прве и четврте године

Ако се погледа табела 5, уочава се поменута ниска разлика у вредности форманата F1 и F2 монофтонга /e/ и /æ/ код наших испитаника. Обе године мушке популације, међутим, по својим основним квалитативним карактеристикама вокал /æ/ усвојиле су знатно боље од његовог парњака /e/. Артикулација овог вокала дакле, ближа је изговору Детердингових спикера BBC, и у складу је са Флегијевим моделом учења говора (Flege 1995) да се категорије вокала којих нема у матерњем језику боље и правилније усвајају у међујезику ученика од већ постојећих категорија. На следећем графикону дат је дводимензионални приказ вредности прва два форманта вокала /e/ и /æ/ у продукцији испитаника прве и четврте године у компарацији са вредностима за исте вокале из табеле 2.



Слика 2. Графикон укрштених вредности вокала /e/ и /æ/ у продукцији испитаника прве и четврте године. На графикону су представљене и вредности прва два форманта за исте вокале у продукцији мушкараца из Детердингове табеле

На слици 2. уочава се да студенти прве и четврте године на истоветан начин изговарају и вокал /e/ и вокал /æ/. Другим речима, може се говорити о заједничкој доброј или лошој усвојености одређених монофтонга код укупне популације обе групе мушких испитаника. Тако се може рећи и да се, у погледу на вредности и графикон, вокалски простор при артикулацији ових самогласника поклапа, као и да је изговор вокала /æ/ ближи вредностима из Детердингове табеле, што га сврстава у ред боље усвојених вокала на нашем тесту продукције.

3.4. Вокалска опозиција /a/ – /a:/

Опозиција /a/ – /a:/ у продукцији мушких испитаника делимично је усвојена. Посебно успешни у препознавању квалитативних дистинкција били су студенти прве године. Вредности прва два форманта у продукцији ове групе испитаника у потпуности су у складу са референтним вредностима из табеле 2, што се може потврдити на графичком приказу изговора ова два вокала на слици 3. С друге стране, ова два вокала изговарају се у различитом вокалском простору код студената четврте године. Вредности F1 и F2 у продукцији оба монофтонга код четврте године мушке популације испитаника више су у односу на референтне вредности, те је стога и висина језика, као и његов положај нижи и anteriорнији у односу на студенте прве године.

Вредности прва три форманта и дужина трајања ових самогласника дати су у следећој табели.

	Мушки испитаници – вокал /ʌ/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bud	654.095	1132.859	110
cut	658.613	1379.333	70
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	656.354	1256.096	90
	Мушки испитаници – вокал /ʌ/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bud	675.018	1235.457	110
cut	728.895	1423.574	70
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	701.957	1329.516	90

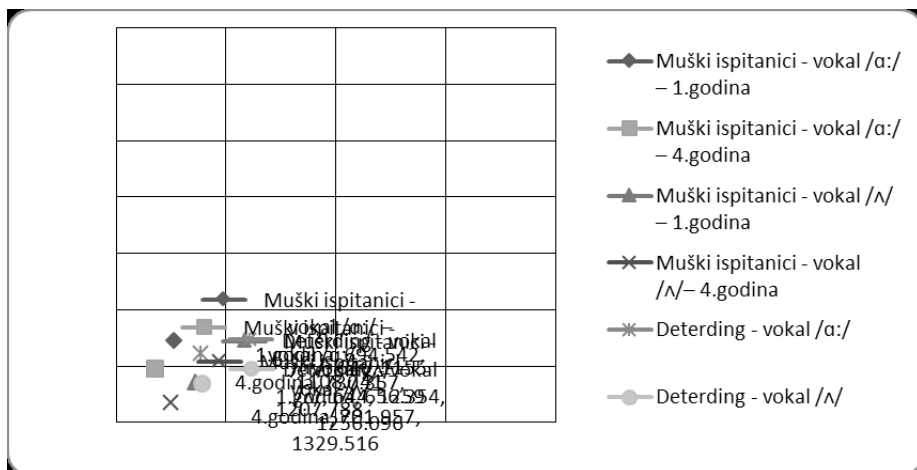
(a)

	Мушки испитаници – вокал /ɑ:/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bard	675.466	1097.992	270
part	713.617	1119.489	220
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	694.542	1108.741	245
	Мушки испитаници – вокал /ɑ:/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bard	726.347	1203.057	200
part	734.367	1212.518	200
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	730.357	1207.788	200

(б)

Табела 6. Упоредне просечне вредности форманата вокала /ʌ/ (a) и /ɑ:/ (б) у продукцији мушке популације испитаника прве и четврте године

На графикону на слици 3. приказан је дводимензионални однос параметара вокала /ʌ/ – /ɑ:/ у продукцији мушке популације испитаника са вредностима из Детердингове табеле за исте самогласнике.



Слика 3. Графикон укрштених вредности вокала /л/ и /а:/ у продукцији мушке популације испитаника укрштен са вредностима прва два форманта истих вокала из Детердингове табеле. На графикону се може приметити готово идентичан изговор вокала /л/ студената прве године (▲) и ВВС спикера из Детердингове табеле (●), као и ближи однос артикулације вокала /а:/ у истом вокалском простору (◆ и ж).

3.5. Вокалска опозиција /ɒ/ – /ɔ:/

Опозиција /ɒ/ – /ɔ:/ спада међу добро усвојене опозиције на тесту продукције. Иако унутар саме опозиције ниједан од два вокала није усвојен у складу са оквирним вредностима форманата из Детердингове табеле, остаје утисак да су студенти прве и четврте године успели да препознају разлике међу њима и у продукцији са квалитативног аспекта направе дистинкцију међу самим вокалима. Резултати форманата добијени акустичком анализом двају вокала подударају се међусобно по висини форманата на нивоу свих испитаника.

Вредности форманата и дужина трајања монофтонга /ɒ/ и /ɔ:/ дате су у следећој табели:

Мушки испитаници – вокал /ɒ/ – 1. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
pot	614.206	1323.455	100
shot	631.891	1113.983	70
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	623.049	1218.719	90
Мушки испитаници – вокал /ɒ/ – 4. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
pot	622.444	1237.572	80
shot	646.042	1185.971	80
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	634.243	1211.772	80

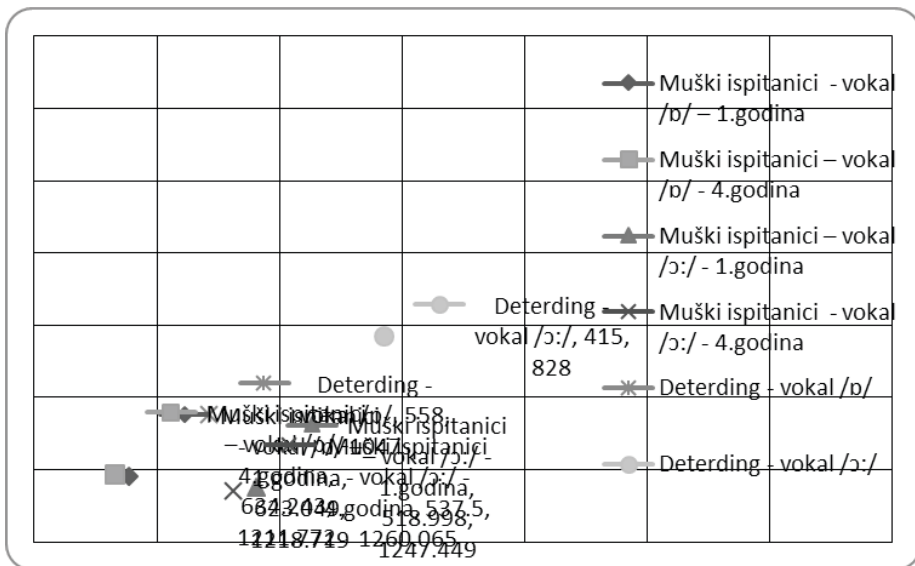
(a)

Мушки испитаници – вокал /ɔ:/ – 1. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bought	552.639	1073.690	190
port	485.356	1421.207	240
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	518.998	1247.449	215
Мушки испитаници – вокал /ʊ/ – 4. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
bought	543.944	1159.955	130
port	531.055	1360.174	170
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	537.5	1260.065	150

(б)

Табела 7. Упоредне просечне вредности форманата вокала /ʊ/ (а) и /ɔ:/ (б) у продукцији мушке популације испитаника прве и четврте године

Као што се из табеле 7(а) може видети, разлике у вредностима прва два форманта вокала /ʊ/ готово и да не постоје код прве и четврте године. Како је већ поменуто, у односу на вредности из Детердингове табеле, те вредности су више, па се стога може закључити да обе групе мушких испитаника готово идентично изговарају дати вокал – са ниском позицијом језика и централније у односу на референтне вредности. Тренд високих вредности прва два форманта може се уочити и у случају монофтонга /ɔ:/ у табели 7(б). Разлике су поново готово не приметне и показатељ су чињенице да се овај вокал код обе групе испитаника изговара у идентичном вокалском простору. Визуелни приказ укрштених вредности форманата ова два самогласника у поређењу са Детердинговим вредностима дат је на следећем графикону.



Слика 4. Графикон укрштених вредности вокала /v/ и /ɔ:/ у продукцији мушке популације испитаника укрштен са вредностима прва два форманта истих вокала из Детердингове табеле. На графикону се уочава преклапање вокалског простора вокала /v/ и /ɔ:/ код студената прве и четврте године.

3.6. Вокалска опозиција /v/ – /u:/

Опозиција /v/ – /u:/ спада у лошије усвојене опозиције на нашем тесту продукције. Висина првог и другог форманта знатно варирају на нивоу година учења наших испитаника. Такође, унутар саме опозиције се не може говорити о доброј усвојености било ког од два монофтона, будући да су вредности прва два форманта знатно више у односу на референтне вредности.

Вредности форманата и дужина трајања вокала /v/ и /u:/ мушке популације испитаника дата је у следећој табели:

	Мушки испитаници – вокал /v/ – 1. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
book	425.036	1566.502	80
foot	386.927	1520.383	80
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	405.982	1543.443	80
	Мушки испитаници – вокал /v/ – 4. година		
Реч	F1	F2	Трајање/ms
book	498.086	1482.901	80
foot	432.854	1198.57	70
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	465.47	1340.736	75

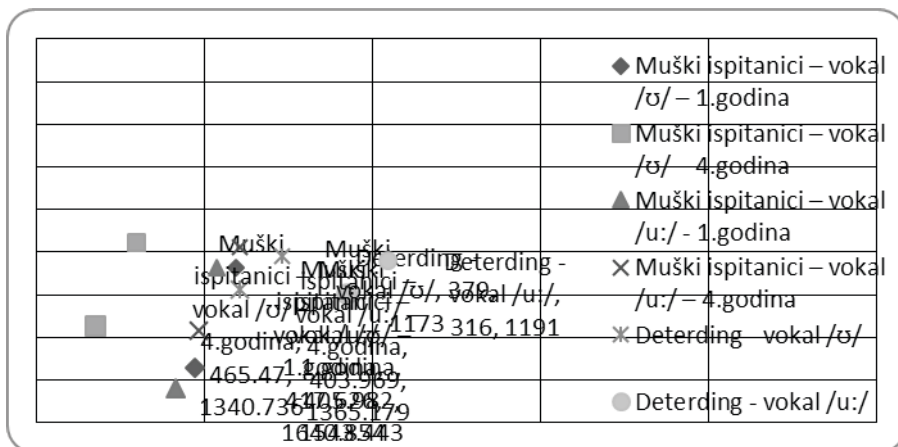
(a)

Мушки испитаници – вокал /u:/ – 1. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
boot	396.022	1557.797	220
shoot	439.229	1723.91	150
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	417.626	1640.854	185
Мушки испитаници – вокал /u:/ – 4. година			
Реч	F1	F2	Трајање/ms
boot	373.652	1104.534	130
shoot	434.285	1625.823	120
ПРОСЕЧНА ВРЕДНОСТ	403.969	1365.179	125

(б)

Табела 8. Упоредне просечне вредности форманта вокала /u/ (а) и /u:/ (б) у продукцији мушке популације испитаника прве и четврте године

У табели 8. уочавају се прилично блиске вредности у формантима међу вокалима у испитиваним групама. Резултати се међусобно и преклапају, те се стога може закључити да разлике међу формантима нису довољно изражене да би се говорило о различитим вокалима. Штавише, вокалски простор изговора ових монофтонга значајно одступа од вокалског простора просечних вредности из табеле 2. Резултати прва два форманта вокала /u/ и /u:/ мушке популације испитаника јасно указују на њихов изразито нижи и централнији положај језика при артикулацији ових вокала. Визуелни приказ дат је на следећој слици.



Слика 5. Графикон укрштених вредности вокала /u/ и /u:/ у продукцији мушке популације испитаника укрштен са вредностима прва два форманта истих вокала из Детердингове табеле. На графикону се уочава разуђеност вокалског простора вокала

/ʊ/ и /u:/ код испитаника прве и четврте године, као и приметна удаљеност у вокалском простору између вокала /ʊ/ и /u:/ Детердингових спикера BBC из табеле 2.

3.7. Закључак

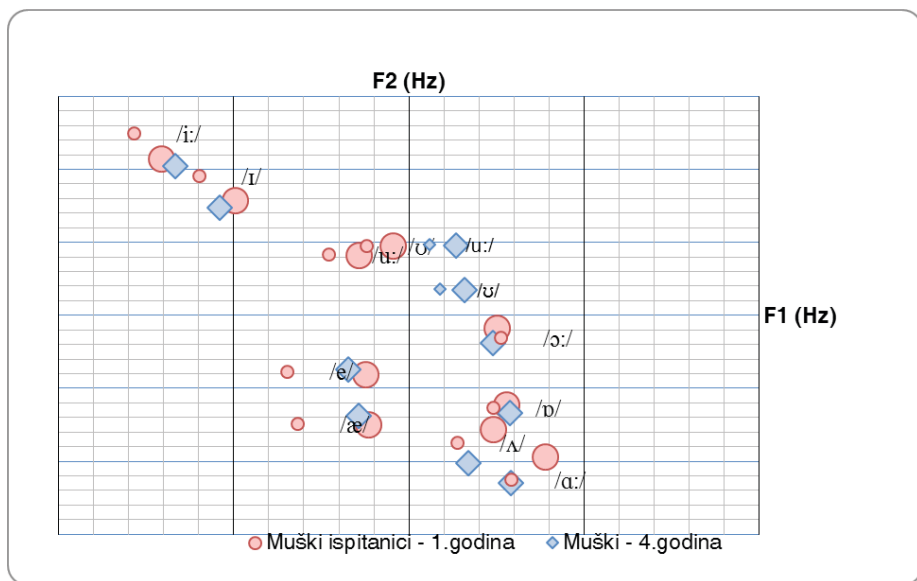
У поступку анализирања добијених резултата на нивоу свих испитаника, а у контексту интеррелације група прве и четврте године, дошли смо до занимљивог запажања. Наиме, врло је мали број вокала код којих је једна или друга група одговорила на задатак тако што је одређени монофтонг артикулисала на начин сличнији изговору, тј. вредностима ближим оним из табеле 2. Углавном су резултати добијени акустичком анализом свих вокала прилично слични код обеју група, уз малобројне изузетке. Другим речима, ако бисмо квалитативне особине вокала посматрали са аспекта боље усвојености на нивоу група, могли бисмо говорити о само малом броју вокала чија се усвојеност разликује. Ово нас наводи на чињеницу да у продукцији вокала наших испитаника на нивоу различитих степена учења језика постоје пре свега велике сличности.

У следећој табели дат је прегледни дескриптивни приказ усвојености свих вокала испитаника.

МОНОФТОНГ	УСВОЈЕНОСТ
/ʌ/	Добро усвојен
/ɑ:/	Добро усвојен
/ɪ/	Делимично усвојен
/ɔ:/	Лоше усвојен
/æ/	Одлично усвојен
/ʊ/	Лоше усвојен
/i:/	Одлично усвојен
/ɒ/	Лоше усвојен
/u:/	Лоше усвојен
/e/	Делимично усвојен

Табела 9. Усвојеност свих монофтонга испитаника

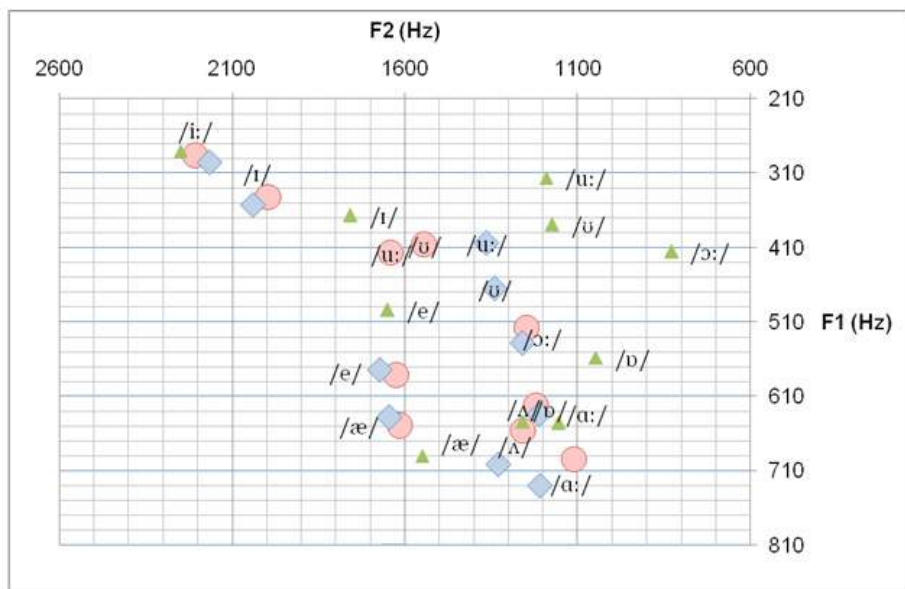
Такође, акустичка анализа снимљеног материјала показала је да су неки елементи, тј. монофтонзи у вокалском систему енглеског језика усвојени са већом, а неки са мањом успешношћу од других. Резултати добијени упоређивањем података о висинама прва два форманта између група испитаника, изворних говорника и референтних вредности из табеле 2. указују на чињеницу да не постоји јасно издефинисани развојни фонолошки пут међу групама испитаника, већ да се може говорити о заједничким карактеристикама, тј. сличностима у изговору одређених монофтонга, на шта указује графикон на слици 6. На графикону се јасно могу уочити минуциозне разлике, па чак и преклапање одређених вокала у вокалском простору испитаника.



Слика 6. Графикон укрштених вредности свих испитиваних монофтонга у продукцији испитаника обеју година.

Још једна чињеница која иде у прилог овој тврдњи јесу резултати мерења квантитативних особина вокала у продукцији обеју група испитаника, будући да су и разлике у трајању појединих монофтонга готово занемарљиве. Међутим, у току истраживања се показало да је управо квантитет примарни чинилац на основу ког студенти праве дистинкције међу монофтонзима енглеског језика. Штавише, приликом анализе резултата приметили смо немогућност студената да довољно, или пак уопште, препознају квалитативне карактеристике вокала. Положај и висина језика као фонетски два елементарна фактора у продукцији вокала се у избору стратегија идентификације вокала често у потпуности занемарују. Даље упоређујући резултате са теста продукције, уочили смо да су у готово свим вокалима испитаника⁴, вредности прва два форманта који у суштини и обликују вокале, повишене. То је показатељ да наши испитаници вокале енглеског језика изговарају као ниже вокале у односу на стандардне вредности из литературе, као и да је положај готово свих вокала на хоризонталној оси померен anteriornije, тј. централније, што се може уочити и на слици 7.

⁴ Изузетак су вокали /ɑ:/ и /ʌ/, код којих је једино F1 имао ниже вредности од стандардних за у просеку 100Hz у обе испитиване речи.



Слика 7. Графикон укрштених вредности свих испитиваних монофтонга у продукцији испитаника прве (●), четврте године (◆) и референтних вредности (▲)

4. ПРЕПОРУКЕ ЗА ДАЉА ИСТРАЖИВАЊА

У току рада на нашем истраживању наишли смо на нека отворена питања за која сматрамо да је потребно даље их истражити. Пре свега, става смо да би експериментално контрастивно истраживање система монофтонга енглеског језика требало проширити и спровести на већем броју мушких, али и женских испитаника. Ово би омогућило укључивање статистичких анализа којима би се могла додатно потврдити значајност разлика између њих. То би истраживању могло додати лонгитудиналну компоненту и боље разумевање самог процеса фонолошког развоја у L2, односно усавршавања изговора страног језика.

Затим, требало би пратити њихов рад и евентуални напредак у току комплетног студирања. Наша очекивања су да би резултати до којих би се дошло у истраживањима били прецизнији уколико би се посматрала група са истог географског, односно дијалекатског подручја. Исто тако, ценимо да би резултати били другачији уколико би се истраживања спроводила у неконтролисаној, спонтаној атмосфери, што би студента учинило релаксиранијим и природнијим за разлику од експеримената у циљаним и контролисаним условима. Очекујемо да би квалитет и квантитет вокала у спонтаном говору били другачији. Посебну пажњу, притом, потребно је усмерити на квантитативни аспект усвајања вокала и његов утицај на свеукупни изговор студената.

На крају, истраживање је показало и потребу да се испитивање вокалских опозиција подигне и на ниво више факултета на територији Србије

и испита однос фонетско-фонолошких карактеристика вокала у продукцији перцепцији различитих дијалекатских области у нашој земљи. Незаобилазан детаљ у оваквом истраживању била би и интерференција матерњег језика, односно дијалекта на чијем се подручју експеримент спроводи. Притом би посебан фокус у студијама овог типа требало да буде фонетско-фонолошки систем српског језика, због указивања на сличности и разлике међу вокалским системима двају језика.

5. ПЕДАГОШКЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ

Као што смо и у почетном поглављу рада навели, мишљења смо да је изговор један од важних аспеката успешне комуникације, на било ком језику. Посебно успешном можемо сматрати комуникацију на страном језику у којој нема присуства страног призвука, и где неадекватна усвојеност фонолошких сегмената не омета комуникацију. Напреднијим нивоима комуникације могу се сматрати управо они нивои који су усавршени и употпуњени добрим изговором. Стога се сами значај рада на добром изговору сличном изговору изворних говорника не доводи у питање.

У процесу усвајања другог језика у настави, посебно на плану монофтонга, такође се стиче утисак да су студенти недовољно упознати са квалитативним особинама енглеских вокала, па оправдано можемо закључити да неретко грешке у продукцији студената бивају проузроковане управо из овог разлога. У настави фонетике и фонологије се као основна разлика међу монофтонзима помиње дужина трајања, и студенти усмеравају да вокале препознају као ‘кратке’ или ‘дуге’, не залазећи притом у поље њихових квалитативних особина. Међутим, адекватна квалитативна анализа захтева и одговарајућу компјутерску опрему, као и рачунарске програме за обраду звука. Увођење савремене рачунарске опреме отворило би неке нове видике на пољу вокала и студентима омогућило да на директан начин усвоје правила о квалитету вокала, а самим тим их тачније и усвоје.

На крају, закључак је да се у систему високошколства раду на добром изговору не посвећује довољно адекватне пажње. Разлози за то могу бити вишеструки. Искуство нам говори да у овладавању фонетско-фонолошким системима страног језика често недовољно владају фонетско-фонолошким системом матерњег језика, посебно познавањем акценатских правила. У настави би контрастирање ова два система помогло у успешности студената да препознају дистинкције и превазиђу препреке при савладавању, пре свега, оних страних елемената који су најсличнији елементима матерњег. Овај процес би присуство и изложеност изговору страног лектора или наставника додатно поспешило.

Литература:

- Best 1995: Best, Catherine T. A direct realist view of cross-language speech perception. In Winifred Strange (ed.), *Speech Perception and Linguistic Experience: Issues in Cross-Language Research*, 171–204. Timonium, Maryland: York Press.
- Boersma, Vinink 2008: P. Boersma, D. Weenink, Praat: doing phonetics by computer (Version 6.0.19) [Computer program]. Retrieved March 2016, from <http://www.praat.org>.
- Čen 1970: Chen, M. Vowel length variation as a function of the voicing of the consonant environment. *Phonetica* 22 (3), 129–159.
- Čubrović 2016: Čubrović B. Acoustic Investigations of Serbian and American English Vowel Inventories Faculty of Philology, Belgrade
- Deterding 1997: D. H. Deterding. *The formants of monophthong vowels in standard southern British English pronunciation*. Journal of the International Phonetic Association 27, 47–55
- Đokić 1983: Đokić, D. *Kontrastivna analiza i predviđanje teškoća u vokalizmu*, Zbornik radova Kontrastivna analiza i nastava stranih jezika, Beograd, Društvo za primenjenu lingvistiku Srbije, 189–196
- Flege 1995: J. E. Flege, *Second language speech learning: Theory, findings, and problems*. In W. Strange (ed.), *Speech perception and linguistic experience: Theoretical and methodological issues in cross-language speech research*, 233–277. Timonium, MD: York Press.
- Gimson 1994: A. C. Gimson, *Pronunciation of English*, 5th edition, u redakciji A. Cruttenden-a, London, Edward Arnold Ltd.
- House & Fairbanks 1953: House, A. S. & Fairbanks, G. The influence of consonant environment upon the secondary acoustical characteristics of vowels. *Journal of the Acoustical Society of America* 25 (1), 105–113.
- House 1961: House, A. S. On vowel duration in English. *Journal of the Acoustical Society of America* 33, 1174–1178.
- Kohrejz 1970: Cochrane, G. R. Some vowel durations in Australian English. *Phonetica* 22 (4), 240–250.
- Krebs-Lazendic & Best 2013: Krebs-Lazendic, L., & Best, C. T. First language suprasegmentally-conditioned syllable length distinctions influence perception and production of second language vowel contrasts. *Laboratory Phonology*, 4(2), 435–474.
- Lado 1957: Lado, R. *Linguistics across Cultures*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Luce & Charles-Luce 1985: Luce, P. A. & Charles-Luce, J. Contextual effects on vowel duration, closure duration, and the consonant/ vowel ratio in speech production. *Journal of the Acoustical Society of America* 78 (6), 1949–1957.
- Marković 2007: M. Marković, *Kontrastivna analiza akustičkih i artikulacionih karakteristika vokalskih sistema engleskog i srpskog jezika*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Novi Sad.
- Paunović 2002: Paunović, T. (2002). *Fonetsko-fonološka interferencija srpskog jezika u percepciji i produkciji engleskih vokala*. Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet.
- Peterson, G. E. & Lehiste, I. (1960). Duration of syllable nuclei in English. *Journal of the Acoustical Society of America* 32 (6), 693–703.

- Selinker 1972: Selinker, L. (1972). *Interlanguage*. International Review of Applied Linguistics doi:10.1515/iral.1972.10.1–4.209
- Sharf 1962: Sharf, D. Duration of post-stress intervocalic stops and preceding vowels. *Language and Speech* 5, 26–30.
- Sokolović-Perović 2009: Voicing-Conditioned Vowel Duration in Southern Serbian, Newcastle Working Papers in Linguistics. Vol.15, Centre for Research in Linguistics and Language Sciences Newcastle University
- Vajnrajh 1953: Weinreich, Uriel (1953). *Languages in Contact*. The Hague: Mouton.
- Vuletić 1965: Vuletić, B. *Fonetska korekcija prema tipovima verbotonolog sistema, primenjena na engleski jezik*. Živi jezici VII, 3–4. Beograd, Društvo za strane jezike i književnosti SR Srbije.

Nikola N. Dančetović
Ivana D. Nešić

ACOUSTIC ANALYSIS OF THE PRODUCTION OF ENGLISH MONOPHTHONGS IN SERBIAN EFL SPEAKERS AT TERTIARY LEVEL

Summary

In learning and mastering a foreign language, adequate acquisition of a vowel system is regarded as particularly important, both for the speech intelligibility and successful communication. However, it is an undeniable fact that “foreign accent” often remains present in foreign language speakers, regardless of their level of knowledge, primarily due to the interference and transfer of phonetic/phonological characteristics of the mother tongue. This paper examines phonological competencies of ESL students at tertiary level in the field of English vowel system. Students’ ability to accurately and adequately recognize and produce qualitative and quantitative distinctions of relevant elements of the English phonological system through the oppositions of monophthongs [i] - [i:], [e] - [æ], [ʌ] - [ɑ:], [ɒ] - [ɔ:], [ʊ] - [u:] is examined through an acoustic analysis of speech. The experiment included ten male participants, i.e. five freshmen and five seniors. The acoustic analysis attempted to explain how the period of two years of intensive English Language classes influenced the development of phonetic/phonological competencies in the field of monophthongs in the production of final-year students. The results are rather similar in both groups, with only a few exceptions. The period of two years of intensive learning of English as a foreign language did not provide noticeable results in the acquisition of vowels, but proved that the phonological competences of both groups are at the same level.

Keywords: vowel, monophthong, vowel quality, vowel quantity, acoustic analysis, production, pronunciation, Serbian, English

Примљен 14. марта 2017. године
Прихваћен 19. априла 2017. године



Татјана Љ. Глушац¹

Факултет за правне и пословне студије „др Лазар Вркашић”, Нови Сад
Катедра за енглески језик

Весна Б. Пилиповић

Факултет за правне и пословне студије „др Лазар Вркашић”, Нови Сад
Катедра за енглески језик

ЗНАЧАЈ НАСТАВНИЧКИХ ТЕСТОВА У НАСТАВИ СТРАНИХ ЈЕЗИКА

Тестирање представља неодвојиви део процеса учења и подучавања, јер помаже у процени усвојености знања и унапређењу квалитета наставе и процеса учења. Иако бројни аутори сматрају да се наставници морају непрестано усавршавати у вези са израдом тестова и да наставнички тестови, као и сви други, имају недостатака, они су незамењиви у стицању верне слике о учењу. Циљ овог рада је да прегледом савремене, релевантне литературе истражи значај употребе наставничких тестова у односу на тестове који се наставницима страних језика нуде у склопу уџбеника који користе. Оптерећени бројним обавезама, као и услед недовољно теоријског и практичног знања о изради језичких тестова и могућности да се стручно усаврше у тој области, наши наставници све чешће користе готове тестове. Прегледом литературе долази се до сазнања да постоје бројни елементи теста (нпр. сврха, дефиниција конструкта) које је потребно да дефинише сам наставник јер они зависе од особина ученика, захтева предмета, услова рада и педагошких уверења наставника. Од ових основних поставки теста зависи његова употребна вредност, као и валидност података до којих доводи. Како готови тестови не садрже ове основне поставке, доводе се у питање његова сврха и употребна вредност, те податке који се њиме добијају не би требало користити за доношење важних педагошких одлука.

Кључне речи: тест, наставнички тестови, готови тестови, настава страних језика.

1. Увод

Тестирање, као један од облика праћење напретка ученика и вредновања резултата учења, саставни је део педагошке праксе наставника. Њиме стичемо увид у напредак у учењу, ефикасност наставних метода и техника, остварљивост и оствареност циљева и сл. Осим тога, тестирање нам служи да направимо поређење међу ученицима, класификујемо их, селектујемо итд. Неки тестови, тако, могу имати мање или веће последи-

1 tatjana.glusac@gmail.com

це по ученике, а свима им је заједничко једно – они служе за доношење педагошких одлука. Стога, тест мора бити прецизан мерни инструмент који нам пружа тачне информације на основу којих доносимо одлуке.

Подстакнуте сазнањем да све већи број наших наставника страног језика запослених у основним и средњим школама користи готове тестове уместо да израђује сопствене, ауторке желе да кроз приказ релевантне литературе о пракси тестирања укажу на предности и неопходност израде наставничких тестова (енг. *classroom/teacher-made tests*). Оне се надају да ће тако подстаћи оне који раде са будућим наставницима да им понуде потребна знања за њихову израду, као и да ће охрабрити наставнике да их састављају.

2. Појам, улога и важности тестирања у наставном процесу

Језик, као врло сложени облик људског понашања, састоји се од низа узајамно повезаних и нераскидивих елемената: граматике, вокабулара, изговора, способности слушања, писања, говорења, читања, те компетенција, попут лингвистичке, социолингвистичке, прагматичке и свих њихових подкомпетенција (Savet Evrope 2011: 108–138). У настави страног језика сваком од ових елемената је потребно посветити пажњу како би ученици стекли целовито знање језика и оспособили се да га слободно користе. С времена на време, неопходно је проверити како напредују по питању сваког од поменутих језичких компоненти, који од постављених циљева су остварени, колико су ефикасне методе или технике које користимо, да ли је могуће прећи на следећу етапу учења и сл. Будући да наставник непрестано доноси мање или више важне педагошке одлуке, битно је да оне буду засноване на подацима које сакупи неком врстом процене (енг. *assessment* и *evaluation*). Код нас се, међутим, под појмом процене скоро искључиво подразумева оцењивање знања ученика (енг. *evaluation*), а тестирање се углавном користи као једини мерни инструмент.

Отежавању разумевања и правилног спровођења процеса процене додатно доприноси и различита употреба термина у области тестирања. Неки аутори (нпр. Bakman, Palmer 2004; Braun 2007; Hјuz 2003; Hіton 1988; Martinez, Steker, Borko 2009) користе енглеске термине *assessment* и *evaluation* као синониме да означе процењивање, оцењивање или вредновање неког аспекта наставе или учења. Други аутори (нпр. Andželo, Kros 1993; Star 2014; Abas 1994; Hemp-Lajons 2016) поменута два термина сматрају различитима с обзиром на чињеницу да означавају процену која се спроводи у раличитим фазама учења. Тако се *assessment*, у смислу праћења учениковог напретка, одвија током целог процеса учења, с циљем да се оно унапреди. Оно подразумева прикупљање информација о учењу и настави ради њиховог побољшања. Процена или вредновање знања на крају неког одређеног периода учења се означава као *evaluation*. Она подразумева прикупљање доказа ради доношења коначне одлуке о знању ученика. Према овој другој групи аутора, праћење напретка, осим

што се одвија непрестано, долази пре процене знања и служи за његово унапређење пре него што се приступи његовом вредновању.

Процена се може појавити у различитим облицима: као неформална и формална (енг. *informal/formal*) (Braun 2007: 384), имплицитна и експлицитна (енг. *implicit/explicit*) (енг. Bakman, Palmer 2004), случајна (енг. *incidental*) и наменска или планирана (енг. *intended*) (Braun 2007: 402). Они који праве терминолошку разлику неформалну, имплицитну и случајну процену би назвали *assessment*, јер јој је циљ процена ради праћења напретка, док би ону која је формална, експлицитна и планирана назвали *evaluation*, односно оцењивање или вредновање знања.

Даље, процена може бити формативног или сумативног (енг. *formative/summative*) карактера (Нјуз 2003: 5). Формативна је она које се спроводи током учења и чији је примарни циљ унапређење учења, и може се спровести бројним неформалним техникама попут квиза, опсервација, самосталне процене самих ученика, контролних листа (енг. *check lists*) и сл. Насупрот томе, сумативно процењивање је оно које за циљ има оцењивање, тј. процену постигнућа ученика, која се врши на крају полугодишта, школске године и слично. Ово вредновање је увек формално и експлицитно и представља оно што обухвата термин *evaluation*. Процена је, дакле, саставни део добре педагошке праксе јер служи за прикупљање информација које доприносе квалитетном доношењу педагошких одлука. Како Браун (2007: 402) наводи, „добар наставник никада не престаје да процењује ученика, било да су те процене случајне или планиране”. Међутим, истраживања потврђују да је формативна процена заступљена много мање од сумативне (Frej, Šmit 2010; Grupa za reformu vrednovanja 2003: 12).

Тестирање је само један од начина да се спроведе процена, без обзира да ли она подразумевала праћење напретка ученика (енг. *assessment*) или процену његовог знања (енг. *evaluation*). У нашем школском систему, тест се користи готово искључиво за процену знања. Будући да је крајњи резултат тог поступка оцена од које ће зависити нека наставникова, родитељска или институционална одлука или реакција, бројна негативна осећања се изједначавају са тестом као мерним инструментом. Међутим, добар тест би требало да помогне и наставнику и ученицима у усмеравању учења, а не да представља претњу или казну.

С обзиром на то да учење језика подразумева савладавање бројних елемената, процене напретка и знања морају бити честе и разноврсне (Radner, Šejfer 2002: 9; Šepard 2000: 44–48; Makmilan 2000: 3). Како је израда теста захтевна и дуготрајна и да подразумева да наставник поседује бројна знања и вештине, неретка је појава код нас да наставници страног језика употребљавају оне тестове који долазе у склопу уџбеника. Они, међутим, могу само донекле да им помогну. Наставнички тестови су много кориснији мерни инструменти јер би требало да одсликавају процес учења кроз који је ученик прошао (Šepard 2000: 43), те пружају релевантније податке.

3. Наставнички шесћови и настава страних језика

У настави страних језика широко је распрострањена употреба уџбеника страних издавача. Борећи се за тржиште, осим што су израђени у складу са савременим принципима и схватањима наставе, они нуде и бројне пратеће садржаје који олакшавају посао наставника: припреме, идеје за пројекте, додатне вежбе, па и тестове. Међутим, како наводе Радич Бојанић и Топалов (2016: 141), „ниједан уџбеник направљен за глобално тржиште не може савршено одговарати одређеној групи ученика”, већ га треба користити као оквир или смерницу за усмеравање процеса учења у оном правцу који највише одговара одређеној групи ученика. То истовремено значи да ниједан тест који долази у склопу уџбеника не може у потпуности одговарати свакој групи ученика. Тестови који највише доприносе унапређењу учења јесу наставнички тестови (Gaski 2003: 6; Grupa za reformu vrednovanja 2003: 3).

Нажалост, све је чешћа употреба готових тестова, а узроке такве праксе свакако треба детаљније истражити. На овакво стање упућују и налази истраживања у другим земљама (нпр. Makmilan, Miran, Vorkman 2002), чији је закључак да је будуће наставнике потребно оспособити практичним вештинама како за процену теста који им се нуди, тако и за израду сопственог.

Прегледом савремене, релевантне литературе на тему израде и особина наставничких тестова, уочене су њихове бројне особености које ниједан готов тест не поседује. Поменуте особености обухватају следеће:

(а) Спецификација шесћа.

Бројни аутори (Bakman, Palmer 2004; Braun 2007; Bodrić 2016; Hјuz 2003; Olderson, Klapam, Vol 2002; Didonato, Fajvz, Kraus 2013) говоре о важности планирања и писања спецификација пре почетка израде теста. Оне треба да укључе информације попут сврхе и циља тестирања, дефиниције конструкта (енг. *definition of construct*) (Bakman, Palmer 2004: 117–118), особина ученика, структуре теста, времена израде и слично, и треба их имати на уму све време током израде теста, те поново приликом оцењивања, анализе и интерпретације резултата, с обзиром на то да од ових основних поставки зависи целокупна употребна вредност теста.

Постављање сврхе и циља тестирања треба да је уско повезано са наставним планом и програмом и ученичким постигнућима (Образовање, грађанство и омладина Manitobe 2006: 15), јер се тестом може измерити оствареност и остварљивост планираног садржаја, као и савладаност оних аспеката језика који су наставницима наложени документима који уређују предмет који предају. Једино наставник познаје план и програм, зна шта је обрадио са ученицима и начин на који је то учинио (Brus, Šmit 2010: 108). Јасно је онда да ниједан тест који долази у склопу уџбеника не може задовољити све што је предвиђено планом и програмом и захтеваним исходима учења, те се поставља питање његове употребне вредности. Најбољи су они тестови који мере управо оно што наставник

обрађује са ученицима и што је дужан да им омогући да савладају. Осим тога, од сврхе и циља теста зависе многи поступци у његовој наредној изради, укључујући избор и редослед задатака (Dimitrijević 1999: 105), начин вредновања одговора, интерпретацију резултата (Bakman, Palmer 2004: 96) и сл., баш као и многе особине теста, попут интерактивности и аутентичности (Bakman, Palmer 2004: 171), валидности (Frej, Šmit 2007: 416) итд. Иако је неоспорно да уџбеник, па тако и тестови које садржи, израђује цео тим посебно обучених људи у складу са савременим научним сазнањима, ниједан тест не садржи ове спецификације, па је упитно колико су наставницима који га користе јасни његова сврха и циљ, а самим тим се поставља и питање како тумаче податке које добију његовом применом и за шта их користе.

Такође, Бакман и Палмер (2004: 118–119) наводе да је код дефинисања конструкта могуће изабрати две опције: дефиницију засновану на плану и програму (енг. *syllabus-based construct definition*) и ону која је независна од плана и програма, већ се базира на „теоријском моделу језичке способности” (Bakman, Palmer 2004: 118) (енг. *theory-based construct definition*). Ова дефиниција, према томе, може да подразумева набрајање свих оних елемената језика које желимо да испитамо или оних компоненти језика које наводи теорија језичке способности (Bakman, Palmer 2004: 117). Од ове дефиниције ће зависити наш избор техника тестирања, писање примера у задацима, баш као и начин оцењивања, анализе и интерпретације резултата. Ни дефиниција конструкта, као ни претходно поменути сврха и циљ, нису дати наставнику уз тест из уџбеника, па је упитно може ли он уопште добро разумети и употребити резултате до којих дође применом понуђеног теста.

Бакман и Палмер (2004: 11) тврде да је неопходно познавати и личне особине ученика и узети их у обзир приликом планирања и израде теста и то пре свега оне које се односе на опште знање и емотивно стање (енг. *affective schemata*), јер оне утичу како на употребу језика, тако и на учинак на тесту (Vir 2005: 53). Тачније речено, тест би требало конструисати тако да његове особине помогну а не отежају постигнуће ученика (Bakman, Palmer 2004: 12/66).

(б) Избор грађе за шестирање.

Тестови у склопу уџбеника подразумевају проверу градива обрађеног у претходним лекцијама. Међутим, како ниједан уџбеник не може да задовољи потребе свих наставника и ученика (Radić-Bojanić, Topalov 2016) и како не би требало да служи као основни материјал за рад, већ само као помоћни, поставља се питање да ли градиво које се проверава тестом из уџбеника заиста представља градиво које је наставник обрдио. Један од принципа тестирања јесте да се тестира само оно што се предавало (Dimitrijević 1999: 54), односно тест треба да укључи само језик који се учио и користио на часу (Hiton 1990: 12), те треба добро размотрити грађу која се тестира како се не би догодило да испитујемо оно знање које наши ученици нису имали прилику да стекну. У супротном

би се нарушиле метријске карактеристике теста (нпр. валидност садржаја) (Džang, Bari-Stok 2003) и добили бисмо податке на основу којих би било неразумно доносити било какве одлуке.

Осим тога, Хитон (1990: 12) напомиње да у тест намењен ученицима који имају исти матерњи језик треба укључити и оне елементе који су резултат интерференције матерњег језика. Тестови који се нуде у склопу уџбеника свакако не могу укључити задатке овог типа.

Даље, многи аутори (Hiton 1990: 13; Dimitrijević 1999: 138; Fajvz, Didonato-Barns 2013: 4) сугеришу да би приликом избора грађе за тестирање требало прво процентуално одредити време посвећено савладавању појединих аспеката језика, па их у истом том процентуалном односу укључити у тест. Као и Димитријевић (1999: 54), Хитон (1990: 13), Бакман и Палмер (2004: 13) и Брус и Шмит (2010: 108) сматрају да је неопходно да тест буде у потпуном складу са начином на који се учење одвијало у учионици и садржајем који се обрадио.

Савремени уџбеници за страни језик конципирани су тако да се пажња поклања и посебним врстама језичког знања (нпр. граматика, вокабулар итд.), али и језичким вештинама (нпр. слушање, говорење итд.) и компетенцијама (нпр. прагматичка, језичка итд.). Међутим, тестови које они нуде не проверавају савладаност свих поменутих знања, вештина и компетенција, те питање њихове овладаности остаје отворено. На пример, ретки су тестови који садрже задатке намењене провери способности ученика да пише или говори, те се поставља питање да ли наставник икада спроводи друге провере осим понуђеног теста у уџбенику. Релевантна литература предлаже израду и употребу различитих батерија тестова (Dimitrijević 1999: 106), јер само тест са довољно примера може дати поуздану слику о познавању неке области (Dimitrijević 1999: 79). Тестови у склопу уџбеника се углавном своде на једностран приступ тестирању, тј. тестирају на увек мање или више сличан начин (исти или сличан број и тип задатака), што је у нескладу са природом учења страног језика с обзиром на то да се његови различити елементи уче другачије (Dimitrijević 1999: 28–29).

(ц) Избор техника тестирања.

На првом месту, технике тестирања морају да буду усклађене са постављеним циљем и морају да допринесу његовом остварењу (Dimitrijević 1999: 223). Осим што тест мора да одговара начину рада и обрађеном садржају, задаци које одлучимо да укључимо морају ученицима бити познати (Braun 2007: 410; Vir 2005: 54), јер начин на који их тестирамо може утицати на резултат који ће постићи (Olderson, Klapam, Vol 2002: 44; Dimitrijević 1999: 223). Наиме, ако укључимо задатак са чијом сврхом или начином израде ученици нису упознати, то их може обесхрабрити, успорити или демотивисати да га ураде. Такође, овакав поступак смањује спољну валидност (енг. *face validity*), која је од велике важности за резултат на тесту (Hjuz 2003: 33; Braun 2007: 409–410). Шепард (2000: 49) истиче да добар тест мора да укључује оне задатке који ученицима

помажу да на најбољи начин покажу своје компетенције. Ниједан готов тест, тако, не може да осигура да су сви задаци које укључује познати нашим ученицима и да им омогућавају да покажу максимум свог знања.

Осим поменутог, на избор задатака у великој мери утичу начин рада наставника и његова педагошка уверења. Тачније, уколико наставник гаји традиционални стил рада и сматра да је знање појединих елемената важније од употребе тог знања, његов тест ће, највероватније, садржати изоловане задатке (енг. *discrete point test*) и неће у великој мери поуздано утврдити колико је ученик способан да употреби научено у стварној комуникацији, већ само у коликој мери може да репродукује научено. С друге стране, уколико наставник заступа комуникативни метод и ставља језичка знања у службу комуникације, како ће испитати комуникативну компетенцију својих ученика ако примењује само тестове из уџбеника, будући да они углавном не садрже задатке који проверавају усмену и писмену продукцију ученика? Тест, дакле, осим што треба да је усклађен са обрађеним градивом и начином на који је обрађен, представља и одраз педагошких уверења наставника о природи учења и његовог стила рада.

Осим тога, од типа теста и задатака које садржи зависи начин на који ће се ученик припремати се за тест (Radner, Šejfer 2002: 8). Ако зна да ће се од њега захтевати синтеза знања, онда ће вероватно учити на другачији начин него када зна да ће тип задатка бити вишеструки избор. Наставнички тест би требало да укључи и питања која унапређују различите нивое критичког мишљења (Fajvz, Didonato-Barns 2013; Džang, Bari-Stok 2003; Šepard 2000). Ово не значи да у готовим тестовима нису заступљена питања која промовишу више нивое критичког мишљења, али једино наставник може знати на ком су нивоу критичког мишљења његови ученици и једино он може утицати на то да се та ситуација постепено мења.

(g) *Израда шесћа.*

Писање задатка и утврђивање њиховог редоследа у великој мери зависе од спецификација теста. Такође, они зависе и од степена познавања ученика (Dimitrijević 1999: 105). Наиме, примери у задацима треба првенствено да проверавају оно знање које је ученицима пружено, потом да буду довољно занимљиви и информативни и да буду написани језиком који је им познат. Једино наставник може поуздано знати шта је ученицима тешко или лако, шта им је занимљиво и какво је њихово културно залеђе (Olderson, Klapam, Vol 2002: 40), а од свега поменутог зависи колико ће им задаци бити приступачни. Такође, дужина теста (број задатака и примера у сваком од њих) је „професионална одлука наставника заснована на броју циљева лекције, његовом познавању ученика, времену које има на располагању и важности процене” (Fajvz, Didonato-Barns 2013: 4).

Језик је најбоље тестирати у одређеном контексту (Dimitrijević 1999: 59), али контекст који се ученику нуди утиче на његово решавање задата-

ка (Vir 1993). Стога, ниједан тест не може понудити такав контекст који ће одговарати свим ученицима који га решавају. Дobar избор контекста може направити једино наставник који познаје своје ученике, јер он зна шта им је блиско и шта ће унапредити њихову мотивацију за извршење задатка (Vir 2005: 53).

Поред поменутог, број задатака у тесту је условљен његовом сврхом (Dimitrijević 1999: 106), а тежину задатака и њихов распоред сходно тежини (од најлакшег до најтежег) може утврдити једино наставник, јер она зависи од особина групе која се тестира. Сваки добар тест мора имати задатке различите тежине јер једино онај мерни инструмент који има такве задатке може задовољити осетљивост као важну метријску карактеристику (Dimitrijević 1999: 106). Такође, редослед којим су задаци дати у тесту зависиће од особина ученика који се тестирају, с обзиром на то да оно што је лако једној групи и што би требало да се нађе при почетку теста не мора бити лако и некој другој групи на истом нивоу знања. Осим тога, добар тест ће помоћи наставнику да препозна делове градива са којима ученици имају проблем (Hiton 1990: 10). Из свега наведеног да се закључити да ниједан готов тест који се наставницима нуди кроз уџбеник или пратеће материјале не може одговарати свим ученицима са аспекта тежине задатака и њиховог редоследа.

Не треба занемарити ни језик којим су написане инструкције и задаци. Од начина формулације инструкције зависи одговор ученика на неко питање (Vir 2005: 57), а она, између осталог, зависи и од тога колико су ученици упознати са задатком који треба да ураде (Bakman, Palmer 2004: 190). Ове појединости једино може поуздано знати наставник који са њима ради. Такође, добро је познато да вокабулар који се користи за писање задатака мора у потпуности ученицима бити познат, јер их, у супротном, непознавање неке речи или израза може спречити у изради задатка и свакако умањује његову валидност (Dimitrijević 1999: 74).

(е) Оцењивање.

У највећем броју случајева критеријуми тачности нису понуђени као саставни део теста. Међутим, добар тест треба да садржи информацију о томе како ће се оцењивати одговори јер учениково разумевање тачности утиче на то како ће приступити изради задатка (Bakman, Palmer 2004: 189; Vir 2005: 63), те га та информација може додатно мотивисати. Осим тога, сазнање о томе како ће наставник вредновати одговоре помоћи ће ученику да научи да их вреднују и самостално (Šepard 2000: 60). С друге стране, предлог о утврђивању тачних одговора који би био саставни део тестова који долазе уз уџбеник би знатно олакшао посао наставника с обзиром на то да без познавања циља и сврхе тестирања, као и дефиниције језика који се тестира, тешко да наставник сам може утврдити адекватан систем оцењивања за тест који му се понуди. Тачније речено, оне способности и врсте знања које су предвиђене циљем и дефиницијом да буду тестиране треба и оцењивати (Bakman, Palmer 2004: 194). Све друге вештине и знања које могу представљати подвештине или вештине од

секундарног интереса не треба узимати у обзир уколико нису укључене у спецификацију. То је једино могуће утврдити детаљним увидом у спецификацију, али она није доступна наставнику уз готов тест. Из тог разлога, може се десити да је састављач укључио одређени задатак јер је он био логичан и адекватан начин да се провери једно, а наставник га је употребио за процену нечег сасвим другог. На тај начин, употребом неадекватног задатка најчешће се нарушава валидност и добијају се непоуздани подаци на основу којих не би требало доносити важне педагошке одлуке, или, још боље, не би требало доносити никакве.

(ф) *Тумачење и анализа добијених резултата.*

Уколико сврха и циљ теста наставнику нису познати, он неће моћи тачно протумачити резултате до којих дође употребом готовог теста, јер уопште није знао ни шта је мерио. Ако желимо да донесемо закључке о језичкој способности на основу постигнућа на тесту, онда ту способност морамо дефинисати што је прецизније могуће (Bakman, Palmer 2004: 66) у почетној фази израде теста, тј. спецификацији. Уколико нисмо дефинисали конструкт или нам дефиниција није понуђена, не можемо протумачити добијене податке, те је тиме нарушена валидност конструкта (Bakman, Palmer 2004: 21) као важна метријска карактеристика теста.

Сваки добар тест има утицај на учење ученика и рад наставника (енг. *washback* или *backwash*) (Radner, Šejfer 2002: 8–9) у смислу да одговори на нека питања могу открити природу грешке, што може бити подстицај за наставников додатни рад на том аспекту. Тако задаци у тесту могу обухватити оно градиво за које се испоставило да ученицима представља проблем, па се на њему дуго радило. Готови тестови свакако не могу укључити градиво ове врсте.

4. **Закључак**

Налази истраживања спроведених у разним државама сведоче исто – наставнику је врло тешко да изради тест јер процес израде подразумева бројна теоријска и практична знања, па је неопходно да се непрестано додатно обучава (Olderson, Klapam Vol 2002: 105–118; Brus, Šmit 2010; Fajvz, Didonato-Barns 2013; Makmilan, Miran, Vorkman 2002; Didonato, Fajvz, Kraus 2013; Šepard 2000) или да израђују тестове у тимовима (Hjuz 2003: 58). И поред бројних тешкоћа на које наставници наилазе у изради тестова, као и упркос бројним недостацима које наставнички тест може да има (Grupa za reforme vrednovanja 2003; Frej i dr. 2005; Martinez, Steker, Borko 2009), у поређењу са готовим тестовима који се нуде, онај који наставник самостално изради пружа вернију слику о процесу учења и његовим резултатима и једино такав тест може да представља логичан и неопходан саставни део наставног процеса (Šepard 2000: 1). Такође, Брус и Шмит (2010: 108) упозоравају да „употреба примера из теста који је у склопу уџбеника, целокупних комерцијалних тестова или тестова које је

направио неко други ко предаје или је предавао исти предмет отварају бројна питања валидности”.

Тестови у склопу уџбеника имају неколико предности у односу на наставнички тест: они укључују језик стварне употребе, вероватно су прошли извесне метријске провере (нпр. валидацију) и сл. Међутим, за израду ваљаног теста неопходно је познавати ученике, процес и циљеве учења, као и контекст у коме се то учење одвијало. Ниједан готов тест не може да узме у обзир све поменуте факторе, те је штета која се може нанети његовом употребом огромна – резултати до којих се дође могу имати далекосежне последице по ученике и уколико не можемо доказати да су закључци које доносимо на основу теста валидни, немамо оправдање да их користимо за доношење одлука о појединцима (Bakman, Palmer 2004: 95).

Литература

- Abas 1994: A. Abbas, Evaluating the assessment process in the EFL teaching programs and the General Secondary Education Certificate English Exams for 1989–1993, *Master's capstone projects, paper 118*. http://scholarworks.umass.edu/cie_capstones/118. 10. 1. 2017.
- Andželo, Kros 1993: T. Angelo, K. P. Cross, *Classroom assessment techniques. A Handbook for college Teacher*, San Francisco, CA: Jossey-Bass A Wiley Imprint.
- Bakman, Palmer 2004: L. F. Bachman, A. S. Palmer, *Language testing in practice: Designing and developing useful language tests*, Oxford: Oxford University Press.
- Bodrič 2016: R. Bodrič, Testiranje gramatike stranog jezika – savremena teorijska i praktična načela, *Nasleđe*, 34, Kragujevac, 159–170. [orig.] Бодрич 2016: Р. Бодрич, Тестирање граматике страног језика – савремена теоријска и практична начела, *Наслеђе*, 34, Крагујевац, 159–170.
- Braun 2007: H. D. Brown, *Teaching by principles. An interactive approach to language pedagogy* (2nd edition), White Plains, NY: Pearson Education ESL.
- Brus, Šmit 2010: F. Bruce, V. Schmitt, Teachers' classroom assessment practices, *Middle Grades Research Journal*, 5(3), 107–117.
- Didonato, Fajvz, Kraus 2013: N. DiDonato, H. Fives, E. Krause, Using a table of specifications to improve teacher-constructed traditional tests: An experimental design, *Assessment in Education: Principles, Policy & Practice*.
- Dimitrijević 1999: N. Dimitrijević, *Testiranje u nastavi stranih jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Džang, Bari-Stok 2003: Z. Zhang, J. A. Burry-Stock, Classroom assessment practices and teachers' self-perceived assessment skills, *Applied Measurement in Education*, 16(4), 323–342.
- Fajvz, Didonato-Barns 2013: H. Fives, N. DiDonato-Barnes, Classroom test construction: The power of a table of specifications, *Practical Assessment, Research and Evaluation*, 18(3), 1–7.

- Frej i dr. 2005: B. Frey, S. Petersen, L. Edwards, J. Teramoto Pedrotti, V. Peyton, Item-writing rules: Collective wisdom, *Teaching and Teacher Education*, 21(4), 357–364.
- Frej, Šmit 2007: B. Frey, V. Schmitt, Coming to terms with classroom assessment, *Journal of Advanced Academics*, 18(3), 402–423.
- Gaski 2003: T. R. Guskey, How classroom assessments improve learning, *Educational Leadership*, 6(5), 6–11.
- Grupa za reform vrednovanja 2003: Assessment Reform Group, *The role of teachers in the assessment of learning*, London: CPA Office, Institute of Education.
- Hemp-Lajons 2016: L. Hamp-Lyons, The purpose of assessment, in: D. Tsagardi, J. Banerjee, (eds.), *Handbook of second language assessment*, Berlin: DeGruyter Mouton, 13–27.
- Hiton 1990: J. B. Heaton, *Writing English language tests*, Harlow: Longman Group UK Limited.
- Hjuz 2003: A. Hughes, *Testing for language teachers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Obrazovanje, građanstvo i omladina Manitobe 2006: Manitoba Education, Citizenship and Youth, *Rethinking classroom assessment with purpose in mind. Assessment for learning, assessment as learning and assessment of learning*, Manitoba: Manitoba Education, Citizenship and Youth, School Programs Division.
- Olderson, Klapam, Vol 2002: C. J. Alderson, C. Clapham, D. Wall, *Language test construction and evaluation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Makmilan 2000: J. H. McMillan, Fundamental assessment principles for teachers and school administrators, *Practical Assessment, Research & Education*, 7(8), 1–9.
- Makmilan, Miran, Vorkman 2002: J. H. McMillan, S. Myran, D. Workman, Teachers' classroom assessment and grading practices, *The Journal of Educational Research* 95, 203–213.
- Martinez, Steker, Borko 2009: J. F. Martínez, B. Stecher, H. Borko, Classroom assessment practices, teacher judgment, and student achievement in mathematics: Evidence from ECLS, *Educational Assessment*, 14, 78–102.
- Radić-Bojanić, Topalov 2016: B. Radić-Bojanić, J. Topalov, Textbooks in the EFL classroom: Defining, assessing, analyzing, *Collection of papers of the Faculty of Philosophy of Priština*, XLVI(3), 137–153.
- Radner, Šejfer 2002: L. Rudner, W. Schafer, *What teachers need to know about assessment*, Washington, DC: National Education Association.
- Savet Evrope 2011: Council of Europe, *Common European framework of reference for languages: Learning, teaching, assessment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Star 2014: S. Starr, Moving from evaluation to assessment, *Journal of the Medical Library Association*, 102(4), 227–229.
- Šepard 2000: L. A. Shepard, *The role of classroom assessment in teaching and learning*, Los Angeles, CA: Center for the study of evaluation, National Center for Research on Evaluation, Standards, and Student Testing, Graduate School of Education & Information Studies University of California, Center for Research on Education, Diversity and Excellence.
- Vir 1993: C. J. Weir, *Understanding and developing language tests*, New York: Prentice Hall.

Vir 2005: C. J. Weir, *Language testing and validation. An evidence-based approach*, Hampshire: Palgrave, Macmillan.

Tatjana Lj. Glušac
Vesna B. Pilipović

THE IMPORTANCE OF TEACHER-MADE TESTS IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING

Summary

Testing is an inseparable part of both the learning and teaching process; it can help in evaluating the acquired knowledge and in improving the quality of teaching and learning. Even though many authors hold the view that teachers need to upgrade their testing skills constantly, as well as that teacher-made tests, just like all other tests, have certain shortcomings, the tests that teachers construct are irreplaceable in acquiring a mirror image of the learning process. The aim of this paper, thus, is to investigate the importance of teacher-made tests as opposed to ready-made tests, available to teachers through the course book they use, by reviewing contemporary relevant literature. Burdened by many obligations, as well as due to their lack of theoretical and practical knowledge of test construction and a shortage of professional development opportunities, the number of our foreign language teachers using ready-made tests is increasing. Literature reveals that each test needs to include certain elements (e.g. purpose, definition of construct) which need to be defined by the teacher himself/herself, as they depend on the students' characteristics, course requirements, contextual factors and the teacher's pedagogical beliefs. These basic definitions determine the test's usability, as well as the validity of the data it yields. Since ready-made tests are not accompanied by these definitions, their purpose and usability are questionable, which further implies that results acquired through such tests should not be used in making important pedagogical decisions.

Keywords: test, teacher-made tests, ready-made-tests, foreign language teaching.

Примљен 13. фебруар 2017. године
Прихваћен 2. април 2017. године

Љубица Д. Весић¹
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

АКТУЕЛНИ КВАЛИФИКАТИВ У НАСТАВИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА

Циљ рада је указивање на проблематичан статус актуелног квалификатива и на последице у настави српског језика које из тога проистичу. Ученици тешко разликују два семантички и структурно блиска конституента – актуелни квалификатив и апозитив. Након анализе сербкroatистичке литературе закључује се да постоје два разлога за то: недовољна посвећеност актуелном квалификативу у уџбеницима и проблематични примери и дефиниције. Проблему се приступа са методичког аспекта, па се не бави теоријским одређењем актуелног квалификатива, већ се ослања на постојећу литературу. Упоредивањем дефиниција и примера уочене су сличности и разлике у одређивању ових чланова и дати су предлози за обраду актуелног квалификатива у настави синтаксе.

Кључне речи: актуелни квалификатив, апозитив, настава синтаксе.

Синтакса, као део науке о језику, присутна је у настави још од најранијег периода образовања. „У организовању програмског садржаја из синтаксе мора постојати вертикални континуитет – градиво, задаци у настави синтаксе се постепено усложњавају и процес стицања знања се развија из разреда у разред” (Petrovački 2003: 437), те се већ у току прва четири разреда ученици упознају са реченицом и са основним реченичним моделом. Од другог разреда, када се као први реченични чланови обрађују субјекат и предикат, па све до краја основношколског образовања, реченични модел се проширује новим члановима – прилошким одредбама, атрибутом, објектом, апозицијом, апозитивом итд. Према предвиђеном програму, већ на крају основног образовања ученици треба да знају да анализирају једноставније реченице и издвајају реченичне чланове.

У средњој школи се знања из синтаксе реченице додатно проширују. Током прва два разреда средње школе синтакса остаје по страни, да би у трећем и четвртном преузела примат у градиву које се тиче граматике. На крају средњошколског образовања од ученика се очекује да познаје све типове реченичних чланова и зна да их изрази (мимо предиката) речју и синтагмом, да се „користи свим синтаксичким могућностима српског језика” (Standardi 2015: 36) и да „уме да анализира компликованије рече-

1 ljubica.vesic@uf.bg.ac.rs

нице грађене по различитим моделима” што подразумева моделе с допунским предикативом и прилошким допунама (41).

Осим допунског предикатива и прилошких допуна, у средњој школи, ученици би требало да се у настави синтаксе упознају и са актуелним квалификативом². Међутим, у наставном програму за српски језик и књижевност овај конституент се експлицитно не помиње, што наставницима оставља простора да га на часовима српског језика и не обрађују, иако се његово познавање кроз стандарде постигнућа подразумева. Актуелни квалификатив се не помиње ни у програму такмичења из српског језика и језичке културе (RZS 2016: 51), нити у старијем програму за упис на Филолошки факултет Универзитета у Београду (Testovi 2005: 8, Testovi 2012: 8). Оваква ситуација довела је и до тога да се актуелни квалификатив не помиње ни у свим граматикама које се користе као средњошколски уџбеници, већ само у појединим. Међутим, у овогодишњем програму за упис на Филолошки факултет Универзитета у Београду, заједно са прилошким одредбама и допунама, апозицијом и апозитивом, може се наћи и актуелни квалификатив (Оријентациони план припрема за пријемни испит из српског језика – сајт Филолошког факултета), што пред наставнике поставља задатак да овај конституент обрађују у оквиру редовне наставе у школи, а пред ученике да се о њему информишу или из уџбеника или из граматика које дају детаљнији опис синтаксе српског језика (Станојчић, Поповић; Клајн; Пипер, Клајн, Стевановић и сл.).

Дефиниција као проблем

Према стандардима средњошколског образовања, од ученика се очекује да познаје и препознаје све типове реченичних чланова, што укључује и актуелни квалификатив и апозитив. Проблем настаје оног тренутка када се између ова два члана не може успоставити јасна разлика. Тада се ученици окрећу уџбеницима, међутим, често ни тамо не могу наћи прави одговор.

Разматране су три граматике које се користе као средњошколски уџбеници (Живојин Станојчић, Љубомир Поповић: *Граматишка српског језика за гимназије и средње школе*³; Душка Кликовац: *Српски језик за шрећи разред гимназија и средњих стручних школа*; Весна Ломпар, Александра Антић: *Граматишка – уџбеник за шрећи разред гимназија и средњих стручних школа*) и друге описне граматике српског језика у којима се може наћи нешто детаљније одређење актуелног квалификатива и апозитива (граматике аутора Михаила Стевановића, Ивана

2 За потребе овог рада употребљен је термин *актуелни квалификатив* зато што се тај термин јавља и у јединој средњошколској граматичи у којој се тај члан и обрађује и која се већ дуже време користи као уџбеник.

3 У анализу су ушла три издања овог уџбеника (из 1989, 2004. и 2011. године). Пошто је текст остао непромењен од првог издања које је разматрано, у раду ће се цитирати само последње издање (2011).

Клајна, Предрага Пипера, Живојина Станојчића, Александра Белића и Томе Маретића).

У два од три наведена уџбеника актуелни квалитикатив се уопште не обрађује, што се не може сматрати пропустом аутора, јер је уџбеник рађен на основу програма које је прописало Министарство просвете Републике Србије, а у ком се актуелни квалитикатив експлицитно не помиње. У трећем уџбенику јављају се и апозитив и актуелни квалитикатив, али детаљнија анализа њиховог одређења показује да су разлике између ова два члана веома мале. С друге стране, описне граматике нуде више информација о актуелном квалитикативу и апозитиву, међутим, те информације понекад могу ученицима⁴ и отежати разумевање два поменута конституента. Неке особине које су у средњошколској граматици биле специфичне само за једног члана, сада се могу наћи као заједничке за оба.

Сличности у дефинисању актуелног квалитикатива и апозитива

Прво што треба поменути јесте само значење ова два реченична члана, односно, шта они тачно исказују. За актуелни квалитикатив се каже да: исказује неку карактеристику именичког појма (Stanojčić, Popović 2011: 257); казује особину (Piper, Klajn 2013: 306); казује неку особину именице (Klajn 2005: 233); казује особину појма на који се односи (Stevanović 1986: 55); одређује субјекат, односно објекат (Stanojčić 2010: 313); детерминише номиналну/прономиналну реч (Babić 2003: 152); изриче стање именице (Maretić 1963: 491). Слично је и код апозитива. Он се дефинише као реченични члан који: квалификује именички појам (Stanojčić, Popović 2011: 284); означава особину именичког појма (Lompar, Antić 2015: 127); одређује именицу (Piper, Klajn 2013: 310); односи се на именицу (Stevanović 1986: 57); одређује већ одређени појам (Stanojčić 2010: 313); квалификује именицу (Кликовац 2015: 155). Дакле, значење актуелног квалитикатива и апозитива врло се слично дефинише у литератури. Разлика је само у избору речи које се користе у дефиницији.

Сви наведени делови дефиниција могу се свести на то да и актуелни квалитикатив и апозитив казују особину именичког појма. Тај именички појам може бити у функцији субјекта или објекта, при чему субјекат не мора бити изречен, а објекат може бити исказан и енклитичким обликом заменице и оба члана свој садржај приписују именичком појму директно, а не преко копулативних глагола.

Друга сличност тиче се синтаксичких јединица којима су исказани актуелни квалитикатив и апозитив. У свим граматицама се наводи да су најчешће исказани придевском јединицом, придевом или придевском

⁴ Иако се можда од ученика не очекује да користе наведене граматике као додатну литературу у оквиру предмета *Српски језик и књижевност*, не треба бити ни искључив. Увек постоји могућност да постоје они који желе додатно да прошире своја знања о некој теми из језика.

синтагмом, при чему ће придев бити неодређеног вида. Актуелни квалификатив може бити исказан и именичком јединицом у зависном падежу или предлошко-падежној конструкцији са придевским значењем (Stanojčić, Popović 2011: 257), што, према неким ауторима, са апозитивом није случај (Piper, Klajn 2013: 310). Међутим, према Д. Кликовац, „функцију апозитива може вршити и именица или, чешће, именичка синтагма у таквом облику који јој даје описно значење” (Klikovac 2015: 156), што се може потврдити и на основу појединих примера:

На аутобуској станици чекао их је Иван, са великим ранцем на леђима (Stanojčić, Popović 2011: 284).

Очију сјајних од узбуђења, гитариста се поклонио јублици (Klikovac 2015: 156).

Још једна заједничка карактеристика актуелног квалификатива и апозитива јесте да ближе одређују већ одређен појам (Stanojčić 2010: 313). Ову њихову карактеристику не запажају сви аутори, али они који то чине помињу је као особину која је више својствена апозитиву (Stanojčić, Popović 2011: 284, Stevanović 1986: 57). М. Стевановић напомиње да то апозитивима „даје извесну самосталност у односу на речи којима се додају” (Stevanović 1986: 57), и да је то особина коју актуелни квалификатив уопште не поседује и да је у томе њихова главна разлика. Међутим, када говори и о актуелном квалификативу, он каже да га „карактерише још и то што се као одредба, за разлику од атрибута, односи на већ одређени појам” (55). Дакле, може се рећи да је одређивање већ познатог појма ипак заједничка црта и једног и другог члана.

Разлике у дефинисању актуелног квалификатива и апозитива

Иако на први поглед делује да су разлике минималне, ипак постоје важна дистинктивна обележја између ова два члана. Једно такво обележје јесте да, за разлику од апозитива, актуелни квалификатив може бити исказан и именичком јединицом у номинативу или у акузативу са речцом *као* (*Радила је у штампарији као коректор*, Stanojčić, Popović 2011: 257). Ова разлика ипак не може много помоћи у оним случајевима када је актуелни квалификатив исказан другим синтаксичким јединицама (придевом или придевском синтагмом).

Друга, важнија разлика, јесте „привременост особине појма [...], тј. везаност те особине само за време док се врши радња у предикату дотичне реченице” (Stevanović 1986: 55). Актуелним квалификативом исказује се карактеристика која је „актуелна у време реализовања ситуације означене реченицом или глаголском синтагмом” (Stanojčić–Поповић 2011: 257), док за апозитив то није случај. Привременост актуелног квалификатива је важна његова особина која би требало и да га одваја од апозитива. Међутим, иако већина аутора ову карактеристику приписује само актуелном квалификативу и поставља је као основни сегмент његове дефиниције, М. Стевановић наводи да и апозитиви некад могу имати

одлику привремености, али то није њихова стална особина (Stevanović 1986: 57). Ову тврдњу потврђују и примери попут:

Сиђурни у победу, они су с песмом на уснама умирали (Stevanović 1986: 56).

Милан, уморан од пешачења, сео је да се одмори (Stanojčić, Popović 2011: 284).

Мој колеџа, изненађен, није сједио да реагује (Piper, Klajn 2013: 310).

У сва три примера може се видети да особина која је исказана апозитивом не представља сталну особину именичког појма (као у примеру *Старе каменине, уђојене и шешке, пошекоше брзом сјрујом у низину*), већ ону која је привремена. Колико је привременост особине појма не-сигуран критеријум и код актуелног квалитатива говори и М. Бабић. Она сматра да „забуну у идентификацији предикатског апозитива уноси и често изражено уско схватање привремености актуализоване квалитације која се том јединицом изражава, односно, инсистирање на временској ограничености њеног трајања на вријеме трајања радње предиката. Праву привременост изражавају јединице одређеног лексичког типа које изражавају не сталну него временски ограничену квалитацију, његово стање супстантива. Уз предикатски апозитив не може се говорити генерално о временској ограничености обиљежја датог апозитивом на време вршења радње предиката, него о актуализацији управо тог обиљежја у вријеме реализације ситуације означене укљученим глаголом” (Babić 2003: 162–163).

Још један критеријум који би могао бити значајан у разликовању актуелног квалитатива и апозитива јесте и њихов положај у реченици. Према речима аутора *Граматице српског језика*, „актуелни квалитатив није члан именичке синтагме, већ је посебни конституент реченице. На то указује његов променљиви распоред и могућност распоређивања одвојено од субјекта или објекта” (Stanojčić, Popović 2011: 257). Иако се то у уџбеницима углавном не наводи, у примерима се може видети да ће се апозитив и да углавном наћи уз именички појам на који се односи.

Примери апозитива (Stanojčić, Popović 2011: 284):

Милан, уморан од пешачења, сео је да се одмори.

Весела, девојка одлази (Piper, Klajn 2013: 310).

Примери актуелног квалитатива (Stanojčić, Popović 2011: 257):

Марко се враћао са шренинга уморан.

Иван је браћа зашлекао болесно.

Место апозитива предодређено је положајем именичке јединице на коју се односи. Он се „употребљава обично после именице”, али „може бити употребљен и испред именице или именички употребљене речи коју одређује” (Piper, Klajn 2013: 310). Променљив положај актуелног квалитатива у реченици јесте његово важно својство уз помоћ којег се може успоставити јасна разлика према апозитиву што истиче и М. Бабић када каже да се актуелни квалитатив „може распоређивати у

реченичном низу одвојено од формално управне супстантивне ријечи, за разлику од апозитива који је само дио окрњене апозиције, из које је редукована ‘именица која стоји уз другу именицу’, и као такав наслонен на надређени супстантив” (Babić 2003: 162).

Важну улогу у одређивању апозитива, односно актуелног квалификатива, има и интерпункција. За разлику од актуелног квалификатива, апозитив ће од остатка реченице бити одвојен јер се третира као одредба која накнадно одређује већ одређени појам, те се у писању обавезно издваја запетом (Pravopis 2011: 103). Постојање, односно непостојање запете један је од најважнијих и најочигледнијих критеријума у разликовању ова два конституента. Ученици га лако усвајају, па се и задаци решавају на једноставан начин – ако има запете, онда је апозитив, ако је нема, онда је актуелни квалификатив. Проблем настаје када ученици треба практично да покажу да добро познају оба реченична члана, тако што ће сами одлучивати о интерпункцији. Тачније, поставља се питање да ли ће ученици успешно препознати актуелни квалификатив/апозитив када се од њих тражи да обележе интерпункцију у реченици/тексту или да сами напишу текст.

Последњу и можда најважнију разлику представља особина актуелног квалификатива о којој многи аутори граматика или нису говорили или су је само узгредно помињали (Stanojčić, Popović 2011, Stanojčić 2010). Та особине јесте двострука везаност ове одредбе и за субјекат и за предикат. Актуелни квалификатив се одликује „односом двоструке зависности, одражавајући, на основу форме којом се изражава, адјективну, прецизније апозитивну функцију према супстантивној јединици у позицији субјекта или објекта реченице, којом се именује семантички одређен појам, и неку од адвербијалних у односу на глагол у предикату, најчешће са значењем узрока, начина и пропратне околности” (Babić 2003: 153). Апозитив не утиче на радњу предиката, већ само износи податак о идентификованом именичком појму (160). Међутим, он некад може имати и узрочно значење, што се види као веза између апозитива и радње предиката, те „са те стране посматрани апозитиви имају доста сличности с прилошко-атрибутским одредбама” (Stevanović 1986: 57). Али и у овом случају, апозитив „синтаксички остварује примарно везу са именицом на шта указује и његова замјенљивост релативном реченицом” (Babić 2003: 161). Дакле, док се значење апозитива односи само на именичку јединицу коју одређује, значење актуелног квалификатива односи се и на именичку јединицу у функцији субјекта/објекта али и на глагол у функцији предиката. Та повезаност са предикатом се може схватити као важнија него она са именичком јединицом, поготову ако се има у виду да актуелни квалификатив може бити исказан и без именичке јединице (*Враћу се уилашен*), али никако не може бити исказан без предиката (Kovačević 2013: 245)⁵.

5 Напомена: Актуелни квалификатив се не мора уводити у реченицу преко предиката, већ и преко глагола у инфинитиву, глаголском прилогу садашњем и глаголском

Може се закључити да је тешко успоставити јасну разлику између актуелног квалитатива и апозитива. Један од разлога је и нејасно дефинисање актуелног квалитатива. У свим разматраним граматикама, дефиниције овог члана могу се разбити на две информације: (1) он исказује карактеристику именичког појма и (2) та карактеристика је привремена, односно, ограничена на време вршења радње предиката. Много важније његове особине, које се углавном не помињу у анализираним граматикама, јесу следеће: он представља скраћену кондензовану реченицу и он успоставља двоструку зависност, према супстантивној ријечи у субјекту или објекту реченице и према глаголу у предикату (Kovačević 2013: 243, према Paul 1880: 116). У одређењу актуелног квалитатива треба кренути од његових основних особина, које су својствене само њему. Актуелни квалитатив исказује особину супстантива у служби субјекта или објекта, али се у реченицу уводи преко глагола, због чега није позиционо везан за сам супстантив. Тачније, означава стање у ком се налази лице у субјекту/објекту у време вршења радње предиката. Настао је кондензовањем реченице у којој је имао функцију предикатива (*Марко се вратио са штренинга. Марко је био уморан* → *Марко се вратио са штренинга уморан*).

Ситуацију додатно компликују и различити термини за актуелни квалитатив који се јављају у литератури: актуелни квалитатив (Stanojčić, Popović 2011: 257), предикативни атрибут (Piper, Klajn 2013: 306; Subotić, Petrović 2000: 1141), привремени атрибут (Klajn 2005: 233), атрибутско-прилошка одредба (Stevanović 1958: 26–27, Stevanović 1986: 55; Stanojčić 2010: 313), предикатски апозитив (Babić 2003: 151, Kovačević 2013: 243) и предикатни атрибут (Maretić 1963: 491). Требало би се одлучити за употребу једног термина, јер уједначавањем терминологије учинио би се први корак ка лакшем разумевању самог појма. Одредити који је термин најподеснији, није једноставан посао, јер треба пронаћи онај који ће у себи садржати и основне особине овог реченичног члана. Можда би коначни избор требало да буде између термина предикатски апозитив и предикативни атрибут. Првим делом (*предикатски/предикативни*) упућује се на то да се овај члан уводи преко глагола/предиката, а другим (апозитив/атрибут) да он одређује именички појам.

Примери као проблем

Усвајањем теоријских знања ученици се припремају на оно што је за њих најважније, а то је да препознају актуелни квалитатив у реченици. На различитим врстама испитивања (тестови у школи, такмичења, квалификациони испити) ученици се сусрећу са задацима у којима треба да одреде конституентску функцију подвученог реченичног члана. Проблем настаје када се међу примерима нађу они у којима би се, према

прилогу прошлом (*Опасно је возити пијан, ...возећи пијан, изазвао је саобраћајну несрећу..., ...препливавши неоквашен...*) (Ковачевић 2013).

карактеристикама датим у уџбенику, реченични члан могао одредити као актуелни квалификатив, али се ипак одређује као апозитив. Као што је већ наведено, овај проблем ученици врло једноставно решавају ослањајући се на интерпункцију. Издвојеност конституента запетама јасан је сигнал да ће конституент имати функцију апозитива.

1. Дошао је Никола, веома срећан (Lompar, Antić 2015: 127).
2. Дечак се, непримећен, увукао у стару разгранату лозу (...) (Klikovac 2015: 158).
3. Тужан због расстанка, Драган је утионуо у неки свој скривени свет (...) (Stakić 2005: 59).
4. Те исте вечери, узбуђен, отац Симеон поново је ужегао кандило пред иконом своје ушјешићелице (Testovi 2012: 140).
5. Маршонац после шрке никако није могао да поврати дах. Дуго су га, иако исцрпљено, гребали и масирали (Klikovac 2015: 157).

Подвучени чланови у наведеним реченицама могли би се без размишљања одредити као апозитиви, само због њихове одвојености запетама. Поставља се питање да ли би то био случај ако би се запета уклонила.

Ако се има у виду да је једна од основних карактеристика актуелног квалификатива двострука веза коју, првенствено има са глаголом, али и са супстантивом, може се видети да у свим примерима та веза постоји. Именичка јединица на коју се подвучени члан односи не мора бити исказана, што показује да је веза са предикатом примарнија, а самим тим и да подвучени чланови нису искључиво именички додаци, што је код апозитива уобичајено (Апозитиви су накнадно додате одредбе именских речи. Stanojčić 2010: 313; Апозитив синтаксички остварује примарно везу са именицом. Babić 2003: 161; Апозитив се реализује само у оквиру номиналне структуре. Subotić, Petrović 2000: 1149).

Подвучени чланови би се могли одредити и као актуелни квалификативи и према њиховом положају у реченици. Актуелни квалификатив може стајати независно од именичког појма на који се односи, док ће се апозитив наћи искључиво у постпозицији или у препозицији. Ако би се положај подвученог конституента променио, односно, ако би се он удаљио од именичког појма на који се односи, смисао реченице би остао исти.

1. Дошао је Никола, веома срећан. → Никола је дошао веома срећан.
2. Дечак се, непримећен, увукао у стару разгранату лозу → Дечак се увукао у стару разгранату лозу непримећен.
3. Тужан због расстанка, Драган је утионуо у неки свој скривени свет → Драган је тужан због расстанка утионуо у неки свој скривни свет.
4. Те исте вечери, узбуђен, отац Симеон поново је ужегао кандило пред иконом своје ушјешићелице. → Те исте вечери отац Симеон поново

је узбуђен ужегао кандило пред иконом своје утјешитељице.

5. *Дуго су га, иако исцрпљеног, грејали и масирали.* → Тако исцрпљеног су га дуго грејали и масирали. / Дуго су га грејали и масирали тако исцрпљеног.

И коначно, ако би се у обзир узело и то да особина коју изражава актуелни квалитатив може бити ограничена временом вршења радње предиката (Ковачевић 2013: 254), сваки од подвучених чланова би се могао одредити као актуелни квалитатив. Сваки подвучени члан исказује карактеристику која је важна у време вршења радње предиката и могао би бити одговор на питање *Какав је субјекат/објекат док се врши радња*.

Велики број ученика и након завршеног средњошколског образовања не зна да препозна актуелни квалитатив или чак не зна ништа о њему, што је проблематично ако се има у виду да се познавање актуелног квалитатива подразумева стандардима постигнућа, али и програмима за упис на факултете на којима се полаже тест из српског језика. Нажалост, пракса показује да се решавање овог проблема креће у супротном смеру. Актуелни квалитатив се полако избацује не само из наставе, већ и из уџбеника и програма. Такође, задаци у којима се тражи препознавање актуелног квалитатива веома се ретко јављају у различитим збиркама тестова за увежбавање граматике српског језика, или се не јављају уопште. Заправо, познавање овог конституента предвиђа се само у стандардима постигнућа средњошколског образовања, с тим што се ни у њима не наводи експлицитно, већ само кроз опште циљеве.

Да би се овај проблем успешно решио, неопходно је на часовима српског језика посветити посебну пажњу актуелном квалитативу, али је исто тако неопходно направити уџбеник у којем ће и овај члан имати своје место. Овај задатак није нимало лак, поготово ако се има у виду нерешени статус актуелног квалитатива и његова блискост са апозитивом. На часовима треба истицати у први план оне карактеристике актуелног квалитатива које су својствене само њему и које га разликују од апозитива, с тим што не треба занемарити ни њихове заједничке особине. На крају, теоријско одређење треба поткрепити изабраним примерима у којима ће се јасно препознати особине актуелног квалитатива, а затим им и супротставити примере са апозитивом. Добрим теоријским одређењем и одабиром добрих примера, ученици ће много боље разумети градиво и успеће да превазиђу проблеме на које наилазе, а запета ће престати да буде једини критеријум на који се ослањају при одређивању актуелног квалитатива. За ученике који су даровитији и показују више интересовања за наставу граматике, проблематичнији примери се могу оставити за часове додатне наставе, а они који се и након средње школе буду посветили изучавању српског језика, проблемом актуелног квалитатива бавиће се и у оквиру наставе на факултету.

Извори

- RZS 2016: Републички зимски семинар 2016, настава српског језика и књижевности у основној и средњим школама, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Преузето са: <http://drustvosj.fil.bg.ac.rs/> – 9. 5. 2016.
- NPŠ: Наставни програм за српски језик и књижевност (за средње школе).
- Преузет са: <http://www.zuov.gov.rs/poslovi/nastavni-planovi/nastavni-planovi-os-i-ss/-> 9. 5. 2016.
- Stakić 2005: Милан стакић, *Тести из српског језика*, Београд: Чигоја штампа.
- Standardi 2015: Општи стандарди постигнућа за крај општег средњег образовања и васпитања и средњег стручног образовања и васпитања у делу општеобразовних предмета за предмет Српски језик и књижевност, Приручник за наставнике, Београд: Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања. Преузето са: http://www.ceo.edu.rs/images/stories/obrazovni_standardi/Opsti_standardi_postignuca/SRPSKI%20JEZIK%20I%20KNJIZEVNOST.pdf (9. 5. 2016)
- Testovi 2005: *Тестинови са пријемних испитица из српског језика 1995–2005*, приредили Вељко Брборић и Душка Кликовац, Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за српски језик.
- Testovi 2012: *Тестинови са пријемних испитица из српског језика 2000–2011*, приредили Вељко Брборић и Душка Кликовац, Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за српски језик.
- Testovi sa takmičenja 2012: *Тестинови из српског језика*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Testovi sa takmičenja 2015: *Тестинови из српског језика*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Литература:

- Babić 2003: Миланка Бабић, „О предикатском апозитиву”, Живот и дјело академика Јована Вуковића, Зборник радова са научног скупа, Плужине, 8–9. новембра 2003. године, 151–163.
- Klajn 2005: Иван Клајн, *Граматика српског језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Klikovac 2015: Душка Кликовац, *Српски језик за трећи разред гимназија и средњих стручних школа*, Београд: Eduka.
- Kovačević 2013: Милош Ковачевић, „Предикатски апозитив без непосредне везе с предикатом”, *Зборник Машице српске за славистику*, бр. 83, Нови Сад: Матица српска, 243–256.
- Lompar, Antić 2015: Весна Ломпар, Александра Антић, *Граматика (уџбеник за трећи разред гимназија и средњих стручних школа)*, Београд: Klett.
- Maretić 1963: Томо Маретић, *Граматика хрватског или српског књижевног језика*, Загреб: Матица хрватска.
- Petrovački 2003: Љиљана Петровачки, „Циљеви, задаци и исходи у настави синтаксе”, *Српски језик* VIII/1-2, Београд, 427–438.

- Piper, Klajn 2013: Предраг Piper, Иван Клајн, *Нормативна грамађика српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Pravopis 2011: *Правопис српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Stanoјčić 2010: Живојин Станојчић, *Грамађика српског књижевног језика*, Београд: Креативни центар.
- Stanoјčić, Popović 2011: Живојин Станојчић, Љубомир Поповић, *Грамађика српског језика за гимназије и средње школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stevanović 1958: Михаило Стевановић, „Карактер одредаба самосталних речи и разлике међу њима”, *Јужнословенски филолог* XXIII, Београд, 23–34.
- Stevanović 1989: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик II – синтакса*, Београд: Научна књига.
- Subotić, Petrović 2000: Ljiljana Subotić, Vladislava Petrović, „Apozitivni i/ili predikativni atribut”, *Јужнословенски филолог* LVI/3-4, Београд, 1141–1160.

Ljubica D. Vesić

DESCRIPTIVE SECONDARY PREDICATE IN THE SERBIAN LANGUAGE TEACHING

Summary

The purpose of this paper is to point out the problematic status of the descriptive secondary predicate and the consequences in the Serbian language teaching that result from it. Students have difficulty in distinguishing between two semantically and structurally close constituents – the descriptive secondary predicate and the predicate adjective. After a thorough analysis of Serbo-Croatistic literature, a conclusion can be drawn that there are two reasons behind this: insufficient and inadequate coverage of the descriptive secondary predicate in textbooks and problematic examples and definitions. Since the problem is approached from a methodical point of view, it does not deal with the theoretical definition of the descriptive secondary predicate, but relies on existing literature. Certain similarities and differences in determining these constituents have been identified through comparison of definitions and examples, and proposals have been put forward how to teach the descriptive secondary predicate in the syntax course.

Keywords: descriptive secondary predicate, predicate adjective, teaching syntax

Примљен 20. јануара 2017. године
Прихваћен 1. априла 2017. године



Svetlana R. Stojić¹
University of Belgrade
Faculty of Philosophy

Наслеђе 36 • 2017 • 309–321

I KNOW WHERE THE BEST ENGLISH IS SPOKEN: SOME SERBIAN STUDENTS' PERCEPTIONS OF AND ATTITUDES TOWARDS THE VARIETIES OF ENGLISH

This paper presents some of the results of two questionnaire surveys into students' perceptions and overt attitudes towards varieties of English. The first survey was conducted in 1997 and was replicated in 2016. The primary purpose of this comparative study is to examine the differences and similarities in perceptions and attitudes expressed by the two generations of first-year students of English separated by a span of nineteen years. The paper focuses on the results related to attitudes towards British and American English as well as to perceptions of the 'best' English. The comparison of the results has revealed some differences as well as two key similarities: the majority of respondents in both surveys expressed positive attitudes towards American English but they also shared the view that the 'best' English was spoken in Great Britain.

Keywords: survey, language attitudes, perceptions, British English, American English, varieties

1. INTRODUCTION

Despite the upsurge of interest in research on English as a lingua franca (ELF) in recent decades (e.g. Jenkins 2014: 24), standard British and standard American English are still the two preferred models amongst many learners of the language all over the world (e.g. Galloway and Heath 2015). The view that British and American English are the two most legitimate models in TEFL is also shared by teachers (Jenkins 2007: 197), educators and by foreign-language policy makers in many countries.

Serbia is not an exception in this respect, as standard British English and standard American English are the two reference norms taught in institutions of formal and informal education, though British English was the dominant model until comparatively recent times. Today, either of these two standard varieties may be prescribed or recommended as a teaching model by a learning institution, but more often than not it is the teacher of English who decides which of the two norms should be taught in the classroom.

The process of learning English as a foreign language, however, need not begin or end in educational institutions. As Prčić (2014) explains, English is

¹ sstojic@f.bg.ac.rs, svstojic@gmail.com

learned both institutionally and uninstitutionally. Owing to the global process of “mediatisation” (see Androutsopoulos 2014), nowadays, more than ever, learners are (potentially) exposed to many varieties of English through traditional media such as television (see Bilankov 2002, Dragojevic *et al* 2016), and increasingly through the so-called new (digital) media.

It is important to note, though, that both school and the media are the two main agents of language attitude socialisation and as such they shape learners’ attitudes towards both native and non-native varieties of English. These attitudes, in fact, reflect social perceptions of the speakers of these varieties.

2. LANGUAGE ATTITUDES RESEARCH

The use of particular languages, dialects and accents, called speech styles or speech varieties, induces listeners’ evaluative reactions. These evaluative reactions are attitudinal expressions. Attitude is very broadly defined as “a psychological tendency that is expressed by evaluating a particular entity with some degree of favor or disfavor” (Eagly and Chaiken 2014: 749). This definition of attitude “distinguishes between the inner tendency that is attitude and the evaluative responses that express attitudes” (Eagly and Chaiken 2007: 582).

Since the 1960s when the social psychologist Wallace Lambert and his colleagues (Lambert *et al.* 1960) and the sociolinguist William Labov (1966) blazed a trail in language attitude studies, a substantial amount of language attitudes research has been conducted using various approaches and techniques (for an overview see e.g. Garrett 2010).

The matched-guise technique (MGT), originally developed by Lambert, has been most widely used for indirect assessment of attitudes by means of speaker evaluation. In the studies using this technique, listeners-judges are told that they are going to hear the voices of different speakers. In fact, they listen to the same speaker reading the same paragraph two or more times – each time using a different speech style called a guise. Judges evaluate each guise on attitude-rating scales or bipolar-adjective scales. This technique enables the researcher to manipulate speech style while controlling other factors that might affect the assessment. The manipulations may be in terms of particular languages, dialects and accents, although accents (regional, social, ethnic etc.) have received most attention in research studies on varieties of English (see e.g. Giles and Rakić 2014: 11).

The MGT and its adapted and modified variant form called the verbal-guise technique (e.g. using different speakers for contrasted speech styles) have been widely utilised to elicit information on how a speaker of a particular language or a given variety is perceived, thus enabling indirect assessment of attitudes by means of speaker evaluation. A series of studies has suggested multidimensionality of attitudes, with two most salient evaluative dimensions i.e. that of social status (e.g. intelligence, competence, social class) and solidarity (e.g. pleasantness, social attractiveness, trustworthiness). These studies have also demonstrated that standard and non-standard varieties induce

different evaluations along these dimensions with standard speakers usually being evaluated favourably on status dimension but not on solidarity (see e.g. Giles and Marlow 2011).

Whilst the use of the MGT and VGT aims at eliciting implicit attitudes that respondents may not be aware of, questionnaires, interviews and techniques developed within perceptual or folk dialectology studies (e.g. mapping techniques) are used for direct elicitation of explicit attitudes. Direct and indirect attitude measures are often combined in a study to enable cross-validation of results.

In an early investigation that Giles (1970) conducted in the UK using the MGT, a matched guise (male) voice performed thirteen regional, social and foreign accents of English. The respondents were required to rate their “aesthetic”, “communicative” and “status” contents on scales. In the same study Giles also used questionnaires in which accents were presented conceptually i.e. 16 different labels of accents served as stimuli and respondents again rated them on scales. This and similar subsequent studies have revealed much greater prestige attributed to Received Pronunciation (RP) than to regional and foreign accents.

In a more recent online survey (Bishop *et al* 2005, Coupland and Bishop 2007), 5010 informants from across the UK evaluated 34 accent varieties presented to them in the form of speech variety labels. The informants judged the “prestige” and “pleasantness” of each accent on two seven-point scales. Two accents associated with RP, labelled “Queen’s English” and “A standard accent of English”, were accorded the highest prestige but were not rated uniformly in terms of pleasantness, since the designation “Queen’s English attracted more mixed evaluations for attractiveness” (Coupland and Bishop 2007: 85). The findings were also contrasted with those obtained in the aforementioned Giles’s study (1970), revealing “some interesting differences” but also showing “a remarkable similarity with those of Giles” (Bishop *et al* 2005: 131).

In recent decades non-native speakers’ attitudes towards native and non-native varieties of English have also been extensively researched in many countries across the globe. The results of most of these studies have also indicated that standard British and American accents are more highly evaluated in terms of prestige, but not always in terms of solidarity or social attractiveness (see e.g. Jenkins 2007; Galloway and Heath 2015).

3. THE PRESENT STUDY: INSTRUMENTS AND METHODS

The present study is a comparative analysis of the results emanating from two surveys into students’ perceptions of and overt attitudes towards varieties of English. The instrument used in the study is a paper-based questionnaire designed in 1996. It comprises both open-ended and close-ended questions as well as a number of agree-or-disagree statements, most of which offer a binary response option.

In 1997 the questionnaire was administered to 152 first-year students of English (16 male, 136 female, aged 18–28, $M = 19.35$) at the English Depart-

ment of the Faculty of Philology, Belgrade University. At the time this sample was a subset of a larger sample (see Stojić 2005).

The survey was replicated in 2016. The same questionnaire was distributed to 120 first-year students of English (25 males, 95 females, aged 18-24 years, $M = 19.27$) at the English Department of the same Faculty.

The participation in both surveys was voluntary and the questionnaires, written in Serbian, were filled out anonymously.

The primary purpose of this comparative study is to examine the differences and similarities in perceptions and attitudes expressed by the two generations of first-year students of English separated by a nineteen-year span.

This paper briefly touches upon the results related to the overtly expressed attitudes towards British and American English, the perceived degree of their mutual intelligibility and the influence of Americanisms on British English. It also sheds light on respondents' reported perceptions of their own speech variety, the evaluative judgements about the 'best' English and its speakers, as well as on the perceptions of the most socially acceptable accent in the UK. Since the data were analysed using descriptive statistics, the results are presented as percentages, and where appropriate, as frequencies.

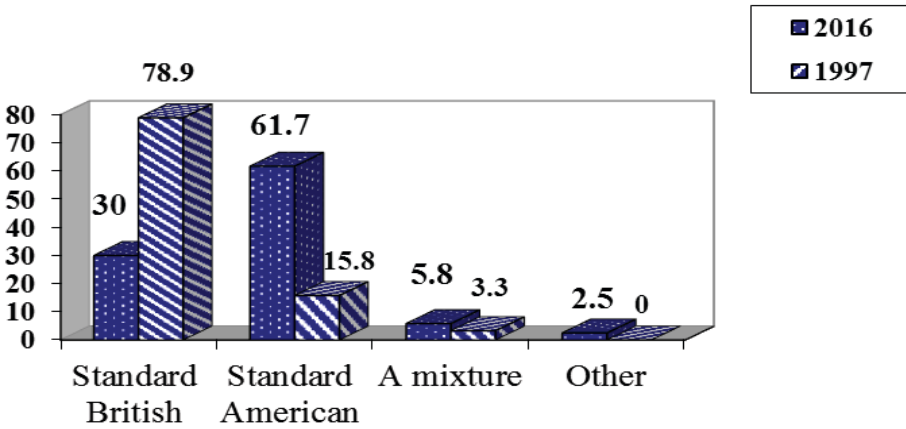
4. RESULTS AND DISCUSSION

The questionnaire asked the respondents to report the variety of English they spoke. Answering this close ended question, they could choose between Standard British and Standard American English, or state any other variety of English.

The results of the 2016 survey indicate that 61.7% of respondents reported they spoke Standard American English, while 30% stated they spoke standard British English. Only 8.3% ($n = 10$) claimed to speak other varieties, six of whom reported they spoke a mixture of British and American English. One student stated she spoke a mixture of Australian and American English, while another claimed he spoke Cockney. The remaining two respondents did not specify the variety they spoke, explaining they had not decided yet which one to master.

In stark contrast, the results of the 1997 survey reveal a completely inverted picture, for 78.9% of the respondents reported they spoke standard British English, 15.8% standard American English, 3.3% a mixture of the two aforementioned varieties, while two respondents did not answer the question (see figure 1).

Figure 1 WHICH VARIETY OF ENGLISH DO YOU SPEAK?



The striking difference between the above presented results is not surprising (e.g. Paunović 2009, Rindal 2010; Stojić 2013, Edwards 2016), as young people throughout the world are increasingly exposed to American English through the media and popular culture.

These results should be taken with caution though, for some previous studies have shown that reported speech styles of respondents can be different from their actual linguistic behaviour (e.g. Labov 1966, Trudgill 1974). Therefore, these findings should rather be seen as suggestive, possibly indicating the students' conscious aspirations to sound as native speakers of the variety they reported.

Aiming at a particular native-speaker-like speech style may also be one of the reasons why a very low percentage of respondents from both surveys stated they spoke a mixture of (Standard) British and American English, although using some mixture of the two varieties is a common tendency amongst language learners (e.g. Rindal and Piercy 2013) and even amongst some native speakers of English (Trudgill and Hannah 2013: 6). Another reason may be that a mixture of the two aforementioned varieties was not offered as an explicit response option. Moreover, a mixture of the two varieties is not always tolerated in ELT settings, requiring learners to use only one specific variety of English (e.g. Ćorbić 2011: 408).

Regardless of the variety the respondents from both surveys reported they spoke, the great majority of them (82.5% in the 2016 survey vs. 70.4% in the 1997 survey) agreed with the statement that 'American English is as good as British English'.

The majority of respondents in both surveys (78.3% in 2016 and 64.5% in 1997) also agreed with the statement that 'British English and American English are mutually intelligible', whereas 21.7% and 34.9%, respectively, thought that the two varieties were partly mutually intelligible. None of the respond-

ents in both surveys disagreed with the statement. Only one participant in the 1997 survey did not respond.

Although a high percentage of respondents in both surveys expressed egalitarian attitudes towards American English, when asked to select the country where they thought the best English was spoken, a very small percentage opted for the USA.

As the findings emanating from the 2016 survey reveal, 85.8% ($n = 103$) of the respondents expressed their view that Britain is the country where the best English is spoken. Only 7.5% ($n = 9$) chose the United States, 2.5% ($n = 3$) Australia, 1.7% ($n = 2$) Ireland, 1.7% ($n = 2$) New Zealand and 0.8% ($n = 1$) South Africa. No one selected Canada. Only one respondent stated that “the best English is spoken nowhere”.

The 1997 survey yielded similar results with a slightly higher percentage (91.4%) of the respondents who chose Great Britain ($n = 139$). Only 5.3% ($n = 8$) of respondents thought the best English was spoken in the USA, 2% ($n = 3$) in Canada, 0.7% ($n = 1$) in Australia, and 0.7% ($n = 1$) in New Zealand.

Cross-tabulation of the 2016 survey results shows that as many as 86.5% of the students who reported they spoke American English stated that the best English was spoken in Britain, as did 91.7% of the respondents who claimed to speak British English. Therefore, the variety that most respondents reported to speak did not influence their responses to this question.

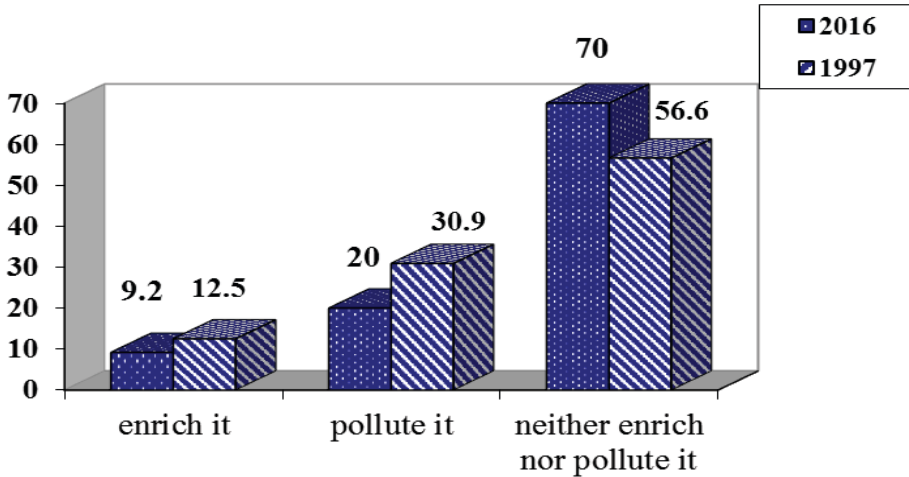
In summary, both surveys yielded similar findings which show that most respondents thought that the ‘best’ English was spoken in Britain. Although young people are increasingly exposed to American English owing to American popular culture, entertainment media and new electronic technology, British English still retains the aura of being the ‘best’. This reverential attitude owes much to the “historicisation” of Standard British English, which requires that “it should possess a continuous unbroken history, a respectable and legitimate ancestry and a long pedigree” (Milroy 2007: 138). Thus, in spite of the fact that “that the centrality of British English is much less clear today” (Horobin 2016: 140), Britain is generally perceived as the foremost cradle of the English language (Stojić 2014), and British English as “the grand daddy of English”, as one of the respondents in another study stated (Evans 2005: 243). The Serbian respondents’ perceptions may to some extent be influenced by their teachers’ attitudes, for in Serbia, as in many other European countries, there are some teachers of English who still maintain that British English should be the only model to be taught in schools (see e.g. Ćorbić 2011).

These findings are in line with those obtained from many other attitudinal studies conducted amongst non-native speakers, which have also indicated that standard British English accents (especially RP) enjoy greater prestige than American English accents (e.g. Jarvella et al 2001, Ladegaard and Sachdev 2006, Paunović 2009, Rindal 2010, Evans and Imai 2011, Pilus 2013, Stojić 2014).

When asked about the influence of Americanisms on British English, 20% of the 2016 survey respondents stated that Americanisms polluted British English (vs. 30.9% in 1997), only 9.2% thought they enriched it (vs. 12.5%

in 1997), whereas 70% respondents expressed the opinion that Americanisms neither polluted nor enriched British English (vs. 56.6% in 1997) (see figure 2).

Figure 2 THE INFLUENCE OF AMERICANISMS ON BRITISH ENGLISH

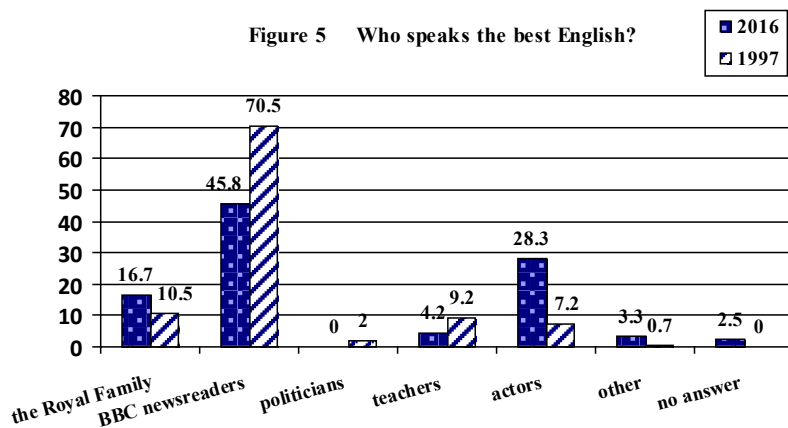


As can be seen, only a very small percentage of respondents in both surveys stated that Americanism enriched British English. The fact that the majority expressed neutral attitudes towards the influence of Americanisms on British English should not be a cause for celebration, for these attitudes may suggest a lack of knowledge about the very purpose of linguistic borrowing. The results showing that a smaller percentage of respondents in the 2016 survey than in the previous one expressed the view that Americanisms polluted British English are not comforting either. These respondents make up one fifth of the sample and many of them are prospective teachers who will further transmit puristic attitudes towards Americanisms without really being able to differentiate them from Britishisms, Australianisms, Canadianisms, etc. Although Americanisation of English provokes debate and complaints in many English-speaking countries, Burridge and Stebbins (2016: 383) point out that “puristic endeavours promote a kind mental dishonesty, and those who attempt them soon find themselves up to their neck in contradiction”.

The next set of questions referred to the varieties of English in Great Britain, more specifically to the notion of ‘the best’ English and the most socially acceptable accent.

Answering the close-ended question ‘Who speaks the best English?’, almost half of respondents (45.8%) in the 2016 survey chose BBC newsreaders, 28.3% selected actors, 16.7% the Royal family, 4.2% teachers, whereas no one chose politicians. Two respondents did not answer the question, one of whom wrote that “the best English does not exist”. Since the option ‘other (please specify)’ was offered, four respondents gave the following answers: scientists, Elton John, working class, Benedict Cumberbatch.

The data emanating from the 1997 survey revealed a somewhat different picture, for 70.5% of respondents selected the BBC newsreaders while 10.5% chose the Royal Family, 9.2% teachers, 7.2% actors and 2% of respondents selected politicians. One respondent stated that “no one speaks the best English” (see figure 5).



Overall, the results show that a much higher percentage of the 1997 survey respondents thought the BBC newsreaders spoke the best English as compared to those in the 2016 survey, amongst whom a higher percentage expressed preference for the speech styles used by the Royal Family and actors. The differences in responses may be explained by the changing policy of the BBC concerning the use of RP. Thus, it is becoming increasingly common nowadays to hear BBC newsreaders with regional accents, which still annoys some native speakers and makes them complain (see e.g. Hodson 2014: 29).

To the open-ended question ‘In which part of Britain people speak the best English’, the 2016 survey respondents gave the following answers: London (50.8%), the south (21.7%), the southeast of England (5.8%), the north of Britain (5.8%) and England (4.2%). Only one respondent stated she did not know, whereas 10.8% ($n = 13$) did not answer the question, one of whom stated “nowhere”.

The 1997 survey participants offered a slightly more diversified array of responses, stating that the best English was spoken in: England (26.3%), London (15.8%), the south-east of England (15.1%), central England (5.3%), Scotland (5.3%) and Oxford 2.6%. Four respondents offered the following answers: the north of England, Parliament, universities, and theatres. While 8.6% ($n = 13$) of the respondents stated that they did not know, 18.4% ($n = 28$) did not answer the question at all.

To sum up, a very high percentage of respondents in both surveys stated that the best English was spoken in England. Moreover, a smaller percentage of the 1997 survey respondents and a much higher percentage of those in the 2016 survey were even more specific, locating the best English in the

south and southeast of England where, historically speaking, Standard English originated.

The question asking the respondents to identify the most socially acceptable accent of English was also open-ended. While 18.3% of the 2016 survey participants did not answer the question, others offered the following responses: RP (30%), Southern British Standard (SBS) (19.2%), standard British (8.3%), Standard Southern British (SSB) (7.5%), Cockney (5%), BBC (4.2%), Queen's English (1.7%), British (1.7%) and Standard English (1.7%). Three respondents answered in the following way: London, South Britain, all regional dialects.

While 21.7% of the 1997 survey participants did not respond and 4.6% claimed they did not know, 36.2% stated that the most socially acceptable accent was RP, whereas for other respondents it was BBC (17.8%), Standard English 9.2%, British (5.3%), Cockney (2.6%) and an upper-class accent (1.3%). One respondent claimed it was a "literary" accent.

As can be seen, the respondents from both surveys offered different designations for the most socially acceptable accent in Britain. The results obtained in the 1997 survey differ primarily from the more recent one in that no respondent mentioned SBS and SSB, although these two labels had already existed at the time (cf. Wells 1982: 117).

Linguists themselves sometimes express different preferences for a particular designation of a standard accent. For instance, Hughes and colleagues (2013: 3) think that the label RP "has acquired a rather dated – even negative – flavour in contemporary British society" and that many linguists "in recognition of the changes to the phonetic properties of RP and its social status over recent decades, prefer the less evaluative term Standard Southern British English (SSBE)". For similar reasons, in the aforementioned survey, the labels such as 'Queen's English' and 'A standard accent of English' were used instead of RP (for an explanation see Coupland and Bishop 2007: 77). Yet there are those who still prefer to label Standard English accent as RP. For example, Brooks (2015: 13) explains that although "some linguists have re-named it 'Southern British Standard' (SBS), or 'Standard Southern British', or even 'General British'", he has chosen the term RP "because it is more widely known".

5. CONCLUSION

The main purpose of this paper has been to present and analyse some of the findings, yielded by two questionnaire-based surveys carried out in 1997 and 2016 amongst first-year students of English.

The comparison of the results detailed above has mainly demonstrated similar perceptions and attitudes expressed by the two generation of students. The majority in both surveys (although a higher percentage of the 2016 survey participants) expressed positive attitudes towards American English. Yet these attitudes seem to become ambivalent when compared to the attitudes expressed towards British English, which, being perceived as the 'best', stands out above all other national varieties.

Ambivalent attitudes towards American English are also revealed in responses to the influence of Americanism on British English by both groups of respondents. The attitudes are coloured with a tinge of linguistic purism and a lack of knowledge about linguistic borrowing. Therefore, students of English, many of whom are prospective teachers, should be informed that “all language is language in contact” (Watts 2011: 96), and should be instructed about the processes and reasons of linguistic borrowing. For Americanisms are not just useless, and in the eyes of many respondents, harmless intruders, nor is British English a glass-cased museum exhibit that must not be touched even by its nearest cousin.

The contrasting of findings has also shown that the myth of the ‘best’ English dies hard. Not only did a very large majority of respondents in both surveys think the ‘best’ English was spoken in Britain, and more specifically in England, but a higher percentage of them also readily selected particular groups of people (or individuals) who, they thought, spoke ‘the best’ English. A very high percentage of both survey respondents also stated that the most acceptable accent in Britain was a Standard English accent although they provided a variety of different labels for it.

The comparison of the results related to all the above-mentioned perceptions of and attitudes towards American English and British English expressed by the two generations of students indicates that very little has changed over the years. Moreover, the findings indicating the perceived status and prestige of British English and RP expressed by the majority of respondents are similar to those revealed in various other studies mentioned above.

As it has already been emphasised, the only striking but unsurprising difference between the results of the two surveys has been revealed in students’ responses concerning the variety of English they reported speaking. The findings indicating that almost two thirds of the 2016 survey respondents claimed they spoke Standard American English, as compared to only 15.8% in the 1997 survey, may be of use to teachers and educators when deciding which variety to recommend or use as a teaching model.

New times and new circumstances brought about by globalisation require new pedagogical and social practices that should prioritise the raising of sociolinguistic awareness about varieties of English and language variation in general not only in teacher education and ELT, but in educational broadcast media as well.

References

- Androutsopoulos 2014: J. Androutsopoulos, Mediatization and sociolinguistic change. Key concepts, research traditions, open issues, in: J. Androutsopoulos (ed), *Mediatization and Sociolinguistic Change*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 3–48.

- Bilankov 2002: T. Bilankov, Korelacija između medijske izloženosti engleskom jeziku i motivisanosti srednjoškolaca za učenje tog jezika, *Nastava i vaspitanje*, 51(5), 412–420.
- Bishop *et al* 2005: H. Bishop, N. Coupland, P. Garrett, Conceptual accent evaluation: Thirty years of accent prejudice in the U.K., *Acta Linguistica Havniensia*, 37, 131–154.
- Brooks 2015: G. Brooks, *Dictionary of the British English Spelling System*, Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- Burridge, Stebbins 2016: K. Burridge, T.N. Stebbins, *For the Love of Language: An Introduction to Linguistics*, Melbourne: Cambridge University Press.
- Coupland, Bishop 2007: N. Coupland, H. Bishop, Ideologised values for British accents, *Journal of Sociolinguistics*, 11(1), 74–93.
- Čorbić 2011: I. Čorbić, Image, Reality and Standard Language, in: N. Tomović, J. Vujić (eds), *English Language and Literature Studies: Image, Identity, Reality, ELLSIIR Proceedings Volume I*, Faculty of Philology, Belgrade University, 401–410.
- Dragojevic *et al* 2016: M. Dragojevic, D. Mastro, H. Giles, A. Sink, Silencing non-standard speakers: A content analysis of accent portrayals on American primetime television, *Language in Society*, 45, 59–85.
- Eagly, Chaiken 2007: A. H. Eagly, S. Chaiken, The advantages of an inclusive definition of attitude, *Social Cognition*, 25, 582–602.
- Eagly, Chaiken 2014: A. H. Eagly, S. Chaiken, Attitude research in the 21st century: The current state of knowledge, in: D. Albarracín, B. T. Johnson, M. P. Zanna (eds), *The Handbook of Attitudes*, New York/London: Psychology Press, 743–767.
- Edwards 2016: A. Edwards, *English in the Netherlands: Functions, forms and attitudes*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Evans 2005: B. E. Evans, The grand daddy of English: US, UK, New Zealand and Australian students' attitudes towards varieties of English, in: N. Langer, W. V. Davies (eds), *Linguistic Purism in the Germanic Languages*, Berlin: Mouton de Gruyter, 240–251.
- Evans, Imai 2011: B. E. Evans, T. Imai, 'If we say English, that means America': Japanese students' perceptions of varieties of English, *Language Awareness*, 22(4), 315–326.
- Garrett 2010: P. Garrett, *Attitudes to Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Galloway, Heath 2015: N. Galloway, R. Heath, *Global Englishes*, Oxon/New York: Routledge.
- Giles 1970: H. Giles, Evaluative reactions to accents, *Educational Review*, 22, 211–27.
- Giles, Marlow 2011: H. Giles, M. L. Marlow, Theorizing Language Attitudes: Existing Frameworks, an Integrative Model, and New Directions, in: C. T. Salmon (ed), *Communication Year Book 35*, New York: Routledge, 161–197.
- Giles, Rakić 2014: H. Giles, T. Rakić, Language attitudes: Social Determinants and Consequences of Language Variation, in: T. M. Holtgraves (ed), *The Oxford Handbook of Language and Social Psychology*, New York: Oxford University Press, 11–23.
- Hodson 2014: J. Hodson, *Dialect in film & literature*. London: Palgrave Mcmillan.

- Horobin 2016: S. Horobin, *How English Became English: A Short History of a Global Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Hughes *et al* 2013: A. Hughes, P. Trudgill, D. Watt, *English Accents and Dialects: An Introduction to Social and Regional Varieties of English in the British Isles*, Oxon: Routledge.
- Jenkins 2007: J. Jenkins, *English as a Lingua Franca: Attitude and Identity*, Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins 2014: J. Jenkins, *English as a Lingua Franca in the International University: The Politics of Academic English Language Policy*, Oxon/New York: Routledge.
- Labov 1966: W. Labov, *The Social Stratification of English in New York City*, New York: Center for Applied Linguistics.
- Ladegaard, Sachdev 2006: H.J. Ladegaard, I. Sachdev, 'I like the Americans... But I Certainly Don't Aim for an American Accent': Language Attitudes, Vitality and Foreign Language Learning in Denmark, *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 27(2), 91–108.
- Lambert *et al* 1960: W. E. Lambert, R. C. Hodgson, R. C. Gardner, S. Fillenbaum, Evaluational Reactions to Spoken Languages, *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 60, 44–51.
- Milroy 2007: J. Milroy, The ideology of the standard language, in C. Llamas, L. Mul-lany, P. Stockwell (eds), *The Routledge Companion to Sociolinguistics*, Oxon/New York: Routledge, 133–9.
- Paunović 2009: T. Paunović, Plus ça change ... Serbian EFL students' attitudes towards varieties of English. *Poznań Studies in Contemporary Linguistics* 45(4):525–47.
- Pilus 2013: Z. Pilus, Exploring ESL Learners' Attitudes towards English Accents, *World Applied Sciences Journal*, 21, 143–152.
- Prčić 2014: T. Prčić, English as the nativized foreign language and its impact on Ser-bian. *English Today*, 30, 13–20.
- Rindal 2010: U. Rindal, Constructing identity with L2: Pronunciation and attitudes among Norwegian learners of English, *Journal of Sociolinguistics*, 14(2), 240–261.
- Rindal, Piercy 2013: U. Rindal, C. Piercy, Being 'neutral'? English pronunciation among Norwegian learners, *World Englishes*, 32(2), 211–229.
- Stojić 2005: S. Stojić, *Standardizacija engleskog jezika: Sociolingvistički i sociopsi-hološki aspekti*, Beograd: Filološki fakultet.
- Stojić 2013: S. Stojić, On some students' attitudes towards the English language and its two main varieties, *Filološki pregled*, XL2, 45–53.
- Stojić 2014: S. Stojić, British Culture with an American Variety of English, in: Zoran Paunović (ed), *English Language and Literature Studies: Embracing Edges (ELLSEE)*, Faculty of Philology: University of Belgrade, 185–196.
- Trudgill 1974: P. Trudgill, *The Social Differentiation of English in Norwich*, Cam-bridge: Cambridge University Press.
- Trudgill, Hannah 2013: P. Trudgill, J. Hannah, *International English: A Guide to Va-rieties of English*, Oxon/New York: Routledge.
- Watts 2011: R. J. Watts, *Language Myths and the History of English*, Oxford: Oxford University Press.
- Wells 1982: J.C. Wells, *Accents of English 1: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Svetlana R. Stojić

ZNAM GDE SE GOVORI NAJBOLJI ENGLISKI: PERCEPCIJE I STAVOVI JEDNOG BROJA STUDENATA IZ SRBIJE O VARIJETETIMA ENGLESKOG JEZIKA

Rezime

U radu su predstavljeni neki od rezultata dva anketna istraživanja o stavovima i percepcijama studenata o varijetetima engleskog jezika. Ankete su sprovedene putem istog upitnika, 1997. i 2016. godine. Glavni cilj ovog komparativnog istraživanja je da se utvrde sličnosti i razlike u eksplicitno izraženim stavovima i percepcijama dve generacije studenata prve godine engleskog jezika, koje razdvaja period od devetnaest godina. U fokusu ovog rada su rezultati koji se odnose na stavove prema britanskoj i američkoj varijanti engleskog jezika, kao i na percepcije o 'najboljem' varijetetu engleskog jezika i društveno najprihvatljivijem izgovoru britanske varijante engleskog jezika. Poređenjem rezultata mogu se uočiti izvesne razlike, ali i dve ključne sličnosti: većina ispitanika iz oba istraživanja izražava pozitivne stavove prema američkom engleskom, ali takođe smatra da se najbolji engleski govori u Velikoj Britaniji.

Ključne reči: anketa, jezički stavovi, percepcije, britanski engleski, američki engleski, varijeteti

*Примљен 28. децембра 2017. године
Прихваћен 27. марта 2017. године*



Тамара М. Стојановић Ђорђевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српски језик и књижевност

О УСВАЈАЊУ НАЦИОНАЛНИХ И ГЛОБАЛНИХ ВРЕДНОСТИ У ШКОЛИ²

Аутор у овом раду разматра потребу и могућности унапређивања васпитно-образовног рада кроз неговање националних и глобалних вредности. Ово питање је веома актуелно и друштвено значајно, утолико пре што живот у ери свеопште глобализације (не само нашем друштву) прети занемаривањем или напуштањем оних вредности које представљају традиционално благо на којем је изграђивана култура, наука, уметност и на којима је настајао, растао и развијао се наш народ. У овом раду посебна пажња се усмерава на школу у циљу сагледавања њеног доприноса у усвајању националних и глобалних вредности. На узорку од 163 ученика осмог разреда и првог разреда гимназије проверавали смо знања ученика тестом опште информисаности.

Добијени резултати показују да ученици основних и средњих школа не показују висок степен усвојености знања, вештина, навика и формираних способности везаних за националне и глобалне вредности.

Кључне речи: школа, васпитање, образовање, усвајање, националне вредности, глобалне вредности

УВОД

Вредност као филозофски појам настаје у другој половини XIX века, да би касније био преузет и коришћен у другим друштвеним наукама (социологија, психологија, педагогија, право, економија). Овај појам означава „најопштије веровање о томе шта је (и колико) ваљано, пожељно, корисно, односно о томе шта је непожељно и недопустиво” (<https://www.sr.wikipedia.org>, посећено 17. 5. 2015). Из овога проистиче да су вредности хипотетички конструкт, јер имају субјективни карактер.

Постоји посебна наука о вредностима – аксиологија. Педагошка аксиологија полази од уверења да је могуће посебно издвојити систем вредности на делу у различитим типовима васпитања. У оквиру педаго-

¹ tasicakg@yahoo.com

² Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

гије, као посебна врста културне педагогије, у Немачкој је настала вредносна педагогија коју су развили Дилти (Dilthey), Лит (Litt) и Спрангер (Spranger). Ова педагогија у центар васпитања ставља доживљавање вредности и свих културних подручја – од религије и филозофије до уметности и науке. У тој педагогији вредности су схваћене као над-друштвене и осамостаљене суштине, а задатак је васпитања да према тзв. вредносним склоностима појединаца подстакне у њима усвајање одређене вредносне оријентације и на тој основи професионалне усмерености (Вујчић 1989: 507).

У литератури се посебно истиче значај вредности у друштву. „Слобода, сврховитост и смисао људске егзистенције не могу се разумети без укључивања у разматрање проблема вредности који има више својих међусобно повезаних димензија – филозофску, социолошко-антрополошку, индивидуално-психолошку – те се с тога може у целини проучити само комбиновањем различитих приступа” (Мимица, Богдановић 1997: 658).

Вредности заузимају централно место у структури личности појединца и имају велики мотивациони потенцијал који утиче на све што човек жели, мисли или ради. „Доношење животних одлука, одређивање циљева и средстава за њихово достизање, ставови, идеологије, евалуација, морално суђење, па и социјално понашање уопште добрим делом јесу детерминисани управо вредностима” (Пантић 1981:10).

Интересовање за вредности је израз човекове тежње да осмисли како свој, тако и животе других људи. Заправо, целокупни човеков живот није ништа друго него стална селекција вредности (преузимање пожељних и одбацивање непожељних), односно доношење одлуке између: добро – лоше, лепо – ружно, корисно – штетно, истинито – лажно и сл. На тај начин је човек креирао и одржавао сопствену егзистенцију. Отуда су вредности битне одреднице човека као свесног бића.

Када је реч о подели вредности, у литератури се наводи подела коју је извршио енглески психолог Милтон Рокич (Milton Rokeach), који у свом делу *The nature of human values* из 1973. године врши поделу вредности по неколиким критеријума. Прво их дели на *терминалне*³ и *инструменталне вредности*⁴ (в. Ајдуковић 1989).

3 *Терминалне вредности* су оне које се односе на човеково коначно стање егзистенције, односно вредности као крајњи циљеви, идеали (удобан живот, узбудљив живот, усавршавање, свет мира, свет лепоте, једнакост, породична сигурност, слобода, срећа, унутрашња хармонија, љубав, национална сигурност, задовољство, спас душе, самопоштовање, друштвено признање, право пријатељство, мудрост). Терминалне вредности Рокич дели на личне, које се односе на субјект и друштвене вредности.

4 *Инструменталне вредности* су оне вредности које се односе на начин живота, односно вредности као средства (амбициозност, широкогрудост, способност, весеље, чистоћа, храброст, помирљивост, услужност, часност, креативност, независност, промишљеност, логичност, бити вољен, оданост, љубазност, поузданост, самоконтролисаност..). Инструменталне вредности дели у две групе: моралне (нпр. поштен) и компетицијске вредности (нпр. амбициозан). Ако се човек супротстави првима,

У педагогији се појам *вредности* односи на све оно што је битно за васпитање (физичко, интелектуално, морално, радно, естетско) и образовање (стицање – усвајање знања, развијање вештина и формирање навика, развијање интересовања за науку, културу, уметност, економију, политику и др.). Овај појам подразумева и она добра до којих је наш народ дошао одабиром у току времена (обичаји, веровања, понашања у датим животним ситуацијама).

У овом раду посебна пажња је посвећена потреби и могућностима усвајања вредности у школи. У складу са насловом теме вредности смо поделили на: **националне и глобалне**.

Већ сама синтагма *националне вредности* изазива асоцијације на нешто што је посебно битно за друштво у целини, за нацију, за посебност нашег народа. То указује на процесе, на традицију, на културну баштину, на све оно без чега једно друштво не може бити препознатљиво. Национално васпитање је врло сложен и вишеаспектни друштвени процес, утемељен већим бројем фактора који утичу на развој личности, на њено социјално сазревање, оспособљавање за стваралачку радну активност, однос према друштвеној заједници у најширем смислу речи” (Марковић 2010: 32).

На основу проучавања бројних извора из области филозофије, социологије, педагогије, права, књижевности и других релевантних извора формирали смо списак најзначајнијих националних и глобалних вредности.

1. *Националне вредности* су оне вредности које су од посебног значаја за грађане Републике Србије (национални значај). Ове вредности смо у складу са Уставом Републике Србије и законском регулативом груписали на следеће начине:

- а) очување државног суверенитета и територијалне целовитости Републике Србије (сувереност, независност, територијална организација, територијална целовитост);
- б) међународни положај Републике Србије (међународни положај и односи Републике Србије, безбедност, однос према Србима ван граница Србије, однос према странцима и страним правним лицима, монетарни, банкарски, девизни и царински систем, европски стандарди у провођењу политичких, законодавних и уставних реформи);
- в) уставност и законитост Републике Србије (уставност и законитост, остваривање и заштита слобода и права грађана, одговорност и санкције за повреду слобода и права грађана);
- г) национални идентитет грађана Републике Србије (национални идентитет, православни идентитет, народни обичаји, национална ношња, фолклор, национална кухиња, подизање свести и под-

то води осећају кривице, а ако се супротстави другима, јавља се осећај властите неадекватности.

стицање развоја европског културног идентитета и различитости, повратак расељених лица и избеглица, српски језик, српско писмо (ћирилица), Српска православна црква и друге верске заједнице у Србији, српски национални јунаци и хероји, пресудни историјски догађаји, културно-историјски споменици;

- д) економска стабилност Републике Србије (јединствено тржиште, положај привредних субјеката, економски односи, заштита свих облика својине, систем у области радних односа, научно-технолошки развој);
- ђ) наука, култура, уметност, образовање и спорт;
- е) заштита и безбедност грађана (здравствена заштита, социјална заштита, борацка и инвалидска заштита, брига о деци, јавно информисање, равноправност полова, сузбијање наркоманије и борба против сиде;
- ж) наука, култура, уметност и спорт;
- з) националне вредности које су заштићене као добра светске баштине или су на „листи чекања” проглашења за глобалне вредности:
 - културно-историјски споменици у Републици Србији који имају посебну националну вредност (Стари Рас са Сопоћанима, Петрова црква код Новог Пазара, Манастир Студеница, Манастир Дечани, Манастир Богородица Љевишка, Манастир Грачаница, Пећка патријаршија, Археолошко налазиште Гамзиград;
 - споменици културе (Петроварадинска тврђава, Град Јелеч, Град Маглич, Град Звечан, Манастир Црна Река);
 - (интер)национални паркови (Ђердап, Копаоник, Фрушка гора, Тара);
 - резервати (Делиблатска пешчара, Ђавоља варош, Долина реке Пчиње, Горње Подунавље, Карађорђево, Клисура реке Градац, Клисура реке Трешњице, Клисура реке Увац, Лабудово окно, Лазарев кањон, Лептерија – Сокоград, Лудашко језеро, Обедска бара, Овчарско-кабларска клисура, Пештерска висораван, Прерасти Вратне, Шарган – Мокра гора, Слано Копово, Влашинско језеро, Златибор)
 - нематеријално културно наслеђе Србије номиновано за репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа Унеска (Крсна слава, Молитва, Белмуж, Обичај изливања и паљења ратарских свећа, Клесарски занат Бела Вода, Израда пиротског качкаваља, Пиротско ћилимарство, Лазарице у Сиринићкој жупи, Чување Христовог гроба, Пазарске мантије, Косовски вез, Руменка, Фрулашка пракса, Свирање на кавалу, Наивно

сликарство Словака).⁵

Назначене националне вредности требало би да представљају окосницу избора наставних садржаја у основним и средњим школама, али и на свим другим нивоима система образовања и школског система.

2. *Глобалне вредности* су оне вредности које имају универзалну важност, које су свеобухватне, примењиве на све људе и односе се на све људе подједнако (универзалне људске вредности). У глобалне вредности спадају: мир, поштовање, сарадња, слобода, људска срећа, истина, скромност, љубав, одговорност, јединство, слога, толеранција, разумевање, прихватање, коегзистенција, право на живот, слободу и сигурност личности, право на рад и слободу рада, право на социјалну сигурност, слобода изражавања и мишљења, слобода мисли, савести и вероисповести, забрана дискриминације, једнакост полова и друга права и слободе регулисана универзалним документима (Универзална декларација о људским правима, Европска конвенција о људским правима, међународни уговори).

У оквиру овог рада посебну пажњу усмеравамо на школу и желимо сагледати њен допринос у остваривању глобалних и националних (васпитних и образовних) вредности. Школа је централна институција васпитања и образовања и један од најзначајнијих фактора остваривања циља и задатака у оквиру васпитања за неговање националних и глобалних вредности. Међутим, школу желимо посматрати као институцију система васпитања и образовања која мора доживљавати модернизацију и трансформацију, јер је то претпоставка целокупног друштвено-економског развоја Србије. То мора бити изразито дугорочно стратешко решење. То значи да желимо школи одредити једну битно другачију функцију од оне коју она сада (до сада) има. Школа треба да постане место на којем се истовремено живи, ради и где се доживљавају радости детињства и младости и место на којем се активно (интерактивно) учи и стичу знања из свих области живота и рада људи, па и из области усвајања и неговања националних вредности и интернационалних (глобалних) вредности.

МЕТОД

Циљ истраживања је био: *Испитивање процена испитаника о степењу стечених знања, вештина, навика и формираних способности оперисања појмовима везаним за националне и глобалне вредности код ученика основних и средњих школа.*

Задатак истраживања је био: идентификовати показатеље о стеченим знањима, степену усвојености вештина, навика и формираних способности оперисања појмовима везаним за националне и глобалне вредности код ученика основних и средњих школа.

⁵ Овај списак сматрамо непотпуним. Ово је само списак оних вредности којима ми, у овом раду, придајемо посебну пажњу.

Уз овако постављени задатак истраживања поставили смо хипотезу: *Ученици основних и средњих школа не показују висок степен усвојености знања, вештина, навика и способности описивања појмовима везаним за националне и глобалне вредности.*

Овако постављену хипотезу тестирали смо кроз следеће независне варијабле:

1. школе (основне и средње, односно ученици осмог разреда основне школе и ученици првог разреда средње школе),
2. пол испитаника (мушки и женски),
3. места у којима се школе (испитаници) налазе,
4. успех у учењу ученика (свих пет категорија: одлични, врло добри, добри, довољни и недовољни).

У овом истраживању користили смо *Тести оштите информисаности*, којим смо желели да утврдимо знања ученика, степен усвојености вештина, навика и формираних способности описивања појмовима везаним за националне и глобалне вредности. Укупан број питања на тесту био је 30, од чега је десет питања било есејског типа. Тест је садржао знања која су се могла стећи у школи, у породици, путем средстава јавног информисања или у процесу самообразовања. Када је у питању наставни програм, већина садржаја се изучавала у настави српског језика и историје, као и других наставних предмета, као што су: Свет око нас, Познавање природе и друштва, Познавање друштва, Географија, Веронаука, Грађанско васпитање итд., а посебно из Историје и Српског језика.

Испитивањем смо обухватили по једно одељење осмог разреда и по једно одељење првог разреда гимназије у Новом Пазару, Крагујевцу и Нишу. Испитивање је извршено маја 2015. године. Циљ нам је био да уочимо да ли постоји разлика у степену познавања садржаја с обзиром на степен школовања, иако је разлика само једна школска година. Исто тако имали смо у виду да у гимназију одлазе претежно успешнији ученици из основних школа, те смо и с тим моментом рачунали као са независном варијаблом која може имати утицаја на исходе истраживања.

Узорак испитаника (ученика) је изабран хотимично из популације три округа „Средишње Србије”, различитог националног састава становништва. Узорком су обухваћена 73 ученика основних школа, 18 (24,66%) одличних, 21 (28,77%) врло добар, 18 (24,66%) добрих и 15 (20,55%) довољних и 90 ученика средњих школа, 18 (20%) одличних, 24 (26,67%) врло добра, 19 (21,11%) добрих, 24 (26,67%) довољна и 5 (5,56%) недовољних ученика.

Како бисмо избегли негативне утицаје због довођења у везу теста и успеха у школи, односно утицаја на оцене, тест смо назвали „Тест опште информисаности”. Поред тога, ученицима смо објаснили да одговори на постављена питања неће имати никаквог утицаја на оцењивање успеха у учењу. Број испитаника је варирао од питања до питања. Наиме, на поје-

дина питања ученици нису дали одговоре. Ми те одговоре нисмо рачунали као негативне. Једноставно, означавао смо ознаком „нема појава”, иако смо претпостављали да ученици нису знали одговоре на та питања.

Анализа и интерпретација резултата истраживања

У овом делу дајемо анализу и интерпретацију резултата истраживања остваривања националних и глобалних вредности из *Теста оштите информисаности*.

Табела бр. 1 – Укупан успех ученика осмог разреда основних школа на Тесту опште информисаности

Кључ за оцењивање	Број освојених поена (оцена)				
	0–20 Оцена: 1	21–40 Оцена: 2	41–60 Оцена: 3	61–80 Оцена: 4	81–100 Оцена: 5
Нови Пазар	15	8	3	-	-
	57,69%	30,77%	11,54%		
Крагујевац	13	7	4	-	-
	54,67%	29,17%	16,66%		
Ниш	12	8	3	-	-
	52,17%	34,79%	13,04%		
УКУПНО	40	23	10		
	54,79%	31,51%	13,70%		

Из табеле се види да је у Новом Пазару позитивне оцене, али само оцену 2 (довољан) и 3 (добар), имало укупно 11 ученика осмог разреда (42,31%), док је негативно оцењених било 15 ученика (57,69%). За нијансу бољи резултат је код ученика осмог разреда у Крагујевцу, где је позитивне оцене (довољан и добар) постигло 11 ученика (45,83%), а недовољно 13 ученика (54,67%). У Нишу позитивне оцене имало је 11 ученика (47,83%). Негативно оцењених било је 12 ученика (52,17%).

Упоредним посматрањем добијених резултата се може уочити да су знања ученика осмог разреда уједначена:

- ученици из Новог Пазара су на тесту имали највећи број негативних оцена (57,69%), а у коначном збиру су имали средњу оцену 1,54 ($\bar{X} = 40$);
- ученици из Крагујевца су на тесту такође постигли слабе резултате, јер средња оцена износи 1,63, односно $\bar{X} = 39$.
- ученици из Ниша су на тесту постигли сличне резултате $\bar{X} = 37$, док је средња оцена 1,61.

Сви испитани ученици осмих разреда су постигли ниске резултате на овом тесту. Већ на први поглед је уочљиво да место на којем се школа налази није релевантна независна варијабла. Наиме, ни за једну групацију се не би могло рећи да је успешнија, или мање успешна, од остале две. У детаљнијој анализи уочили смо да и друге независне ва-

ријабле (пол, па чак ни успех у учењу), нису битно утицале на резултате постигнуте на тесту.

Да бисмо тестирали утицај узраста испитаника (ученика) истим тестом смо испитивали знања ученика прве године гимназије у истим местима. У истраживање смо пошли од претпоставке да се у гимназију уписују ученици који су у основној школи показивали боље резултате у учењу. Ученици првог разреда гимназије су постигли следећи успех:

Табела бр. 2 – Укупни успех ученика првог разреда гимназије

Кључ за оцењивање	Број освојених поена (оцена)				
	0–20 Оцена: 1	21–40 Оцена: 2	41–60 Оцена: 3	61–80 Оцена: 4	81–100 Оцена: 5
Нови Пазар	15	9	7	1	0
	46,88%	28,13%	21,88%	3,13%	-
Крагујевац	13	8	6	1	0
	46,43%	28,57%	21,43%	3,57%	-
Ниш	14	8	6	2	0
	46,67%	26,67%	20,00%	6,67%	-
УКУПНО	42	25	19	4	0
	46.67%	27.78%	21.11%	4.44%	-

Ученици првог разреда гимназије су, генерално, постигли лоше резултате на тесту знања. У поређењу са ученицима осмог разреда знања су за нијансу боља, што не мора да значи да је резултат постигнут васпитно-образовним радом у настави, већ да се ради о ученицима који су зрелији, те су знања могли стећи из других извора (медији и сл.). Упоредним посматрањем добијених резултата се може уочити да су знања ученика првог разреда гимназије уједначена:

- ученици из Новог Пазара су на тесту имали највећи број негативних оцена (46,88%), а у коначном збиру су имали средњу оцену 1,81 ($\bar{X} = 58$);
- ученици из Крагујевца су на тесту такође постигли слабе резултате, јер средња оцена износи 1,82 ($\bar{X} = 51$);
- ученици из Ниша су на тесту постигли сличне резултате, јер средња оцена износи 1,87 ($\bar{X} = 56$).

Генерално, може се констатовати да су неки битни појмови везани за националне и глобалне вредности недовољно познати и јасни ученицима осмог разреда основне школе и првог разреда гимназије. Ученици најслабије познају појмове везане за глобалне вредности (агресија и дискриминација), док су знања о националним вредностима: Други српски устанак, Хиландар и успон српског царства под Душаном недовољна или слаба.

Поред питања која су се односила на знања ученика о националним и глобалним вредностима користили смо и питања есејског типа. Есеји су се показали веома ефикасним, јер смо паралелно могли испитивати

знања о неким глобалним и националним вредностима, као и познавање националног писма ћирилице и интернационалног писма латинице. Наводимо само неке најилустративније примере:

Загатак 1: Напиши највише пет реченица словима српског писма – ћирилице на тему: Суверенитет Републике Србије.

Ниједан ученик осмог разреда, ни првог разреда гимназије није написао више од једне реченице, нити је дао потпун одговор на ово питање есејског типа. Наводимо, примера ради, неке одговоре:

- „то значи да има председника Републике”,
- „да је Косово у саставу Србије”,
- „да има устав републике”,
- „да су сви народи равноправни...”

Загатак 2: Напиши највише пет реченица на тему: Православни идентитет. Молимо те да овај текст пишеш писаним словима српског писма – ћирилице.

Ниједан ученик, нити осмог разреда основне школе, нити првог разреда гимназије, није написао више од једне реченице. Као и код претходног питања одговори су били непотпуни и нетачни:

- „Да постоји српска црква”,
- „Да је на челу цркве Патријарх”...

Загатак 3: Напиши највише пет реченица на тему: Међународни положај и односи Републике Србије. Молимо те да овај текст пишеш писаним словима српског писма – ћирилице.

- „Треба да уђе у европску заједницу”,
- „Србија ће ићи у Европу”,
- „Србију су бомбардовали из НАТО пакта...”

Загатак 4: Напиши највише пет реченица на тему: Однос Срба као већинског народа према националним мањинама и етничким групацијама. Молимо те да овај текст пишеш писаним словима српског писма – ћирилице.

- „Сви морају да се поштују”,
- „Сви имају иста права”,
- „Срби су већински народ”...

Задаћак 5: Напиши највише пет реченица на тему: Толеранција. Молимо те да овај текст пишеш писаним словима латинице.

- „Толеранција је да смо сложни”,
- „Толеранција је када нема рата”,
- „Толеранција је разумевање са свима у Србији”...

Задаћак 6: Напиши највише пет реченица на тему: Мир. Молимо те да овај текст пишеш писаним словима латинице.

- „Мир је када престане рат”,
- „Мир је када нико не напада нашу земљу”,
- „Мир треба да влада у свету”...

Генерално, за све ученике, без обзира на степен или место у коме се налази школа, могу се формирати следеће оцене:

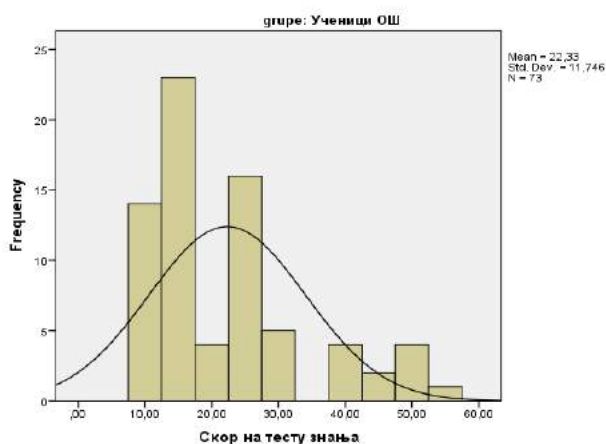
- сви ученици, како основне школе, тако и гимназије, показују да не умеју потпуно и слободно да пишу писаним словима латинице, а да при том не праве грешке као што су непознавање слова састављених из два знака (љ, џ, њ...), као и слова која имају додатне ознаке (ђ, ћ, ч);
- ученици, у свим местима у којима је вршено истраживање, приликом писања латиничним писмом мешају слова латинице и ћирилице;
- ученици осмог разреда, као и првог разреда гимназије у Новом Пазару релативно слабо (недовољно) познају српско писмо ћирилицу.

Табела бр. 3 – Дистрибуција резултата на тесту знања за ученике основних и средњих школа

	М	СД	Распон	Колмогоров-Смирнов тест	п
Ученици ОШ	22,32	11,74	10,00–55,00	1,810	0,003
Ученици СШ	27,11	16,21	8,00–75,00	1,735	0,005
Ученици ОШ и СШ	24,96	14,54	8–75	2,263	0,000

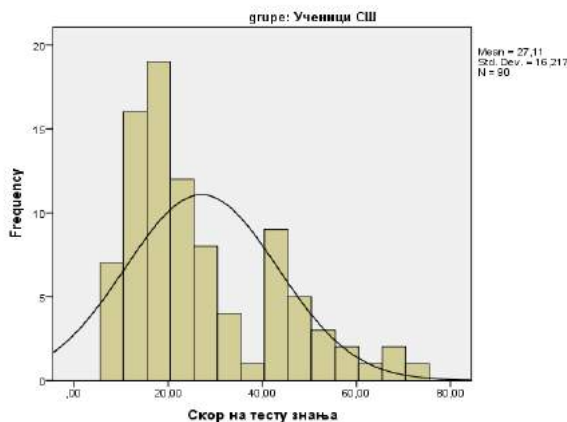
Из табеле се види да просечан скор за ученике основне школе на тесту знања износи $M = 22,32$, $SD = 11,74$ са распоном од 10 до 55 бода, док просечан скор на тесту знања за ученике средњих школа износи $M = 27,11$, $SD = 16,21$ са распоном од 8 до 75 бода, просечан скор постигнућа за ученике средње и основне школе заједно износи $M = 24,96$, $SD = 14,54$ са распоном од 8 до 75 бода. Можемо рећи да је просечан резултат ученика основне и средње школе знатно нижи од очекиваног као и укупни просечни резултат. О овоме говори и вредност Колмогоров-Смирнов теста који је на нивоу статистичке значајности за скорове теста ученика

основних и средњих школа, као и за цео узорак ученика. На наредним графиконима можемо видети дистрибуције скорова на тесту знања.



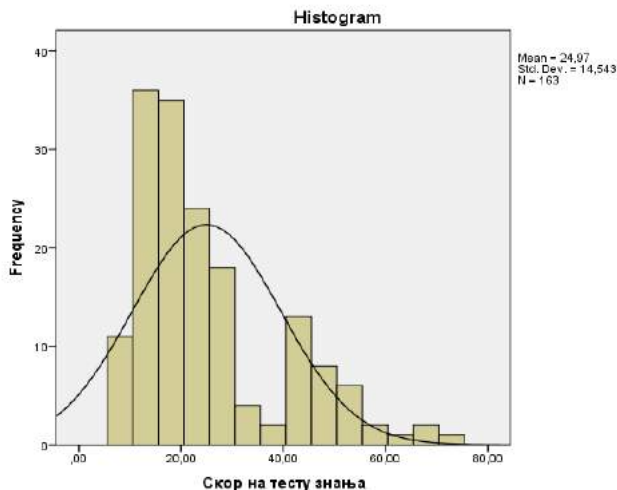
Графикон бр. 1 – Дистрибуција резултата на тесту знања за ученике основних школа

На графикону можемо видети дистрибуцију резултата на тесту знања за ученике основних школа. Одступање од нормалне дистрибуције је на нивоу статистичке значајности са тенденцијом ка негативној закривљености резултата што потврђује да су ученици основне школе постигли лош резултат на тесту знања.



Графикон бр. 2 – Дистрибуција резултата на тесту знања за ученике средњих школа

На графикону можемо видети дистрибуцију резултата на тесту знања за ученике средњих школа. Одступање од нормалне дистрибуције је на нивоу статистичке значајности са тенденцијом ка негативној закривљености резултата, што потврђује да су ученици средњих школа, као и ученици основних школа, постигли лош резултат на тесту знања.



Графикон бр. 3 – Дистрибуција резултата на тесту знања за ученике основних и средњих школа

На графикону можемо видети дистрибуцију резултата на тесту знања. Одступање од нормалне дистрибуције је на нивоу статистичке значајности са тенденцијом ка негативној закривљености резултата што потврђује да су ученици основних и средњих школа постигли лош резултат на тесту знања.

У наредном статистичком кораку тестирали смо разлику у постигнућу на тесту знања између ученика основних и средњих школа.

Табела бр. 4 – Разлике у постигнућу на тесту знања између ученика основних и средњих школа

Групе	М ранг	Сума	Ман Витни тест	п
Ученици ОШ	75,97	5545,50	2844,50	0,140
Ученици СШ	86,89	7820,50		

Из табеле можемо закључити да не постоји статистички значајна разлика у постигнућу на тесту знања између ученика средњих и основних школа. Иако нема разлика између ученика основних и средњих школа у постигнућу на тесту знања можемо рећи да је резултат оба подзорка на нижем нивоу од очекиваног.

Наша хипотеза да ученици основних и средњих школа не показују висок степен усвојености знања, вештина, навика и способности описивања појмовима везаним за националне и глобалне вредности је потврђена.

ЗАКЉУЧАК

Усвајање националних и глобалних вредности у основној и средњој школи у нашем друштву у постиндустријској цивилизацији актуелно је друштвено, научно и педагошко питање. Живот у ери свеопште глобализације прети занемаривањем оних вредности које представљају традиционално благо на којем је изграђивана култура, наука и уметност и на којима је настајао, растао и развијао се наш народ. Због тога је од нарочитог значаја и однос државе и друштвених институција, а посебно школе према усвајању, очувању и неговању националних и глобалних вредности.

Истраживањем, у оквиру овог рада, желели смо да проверимо знања ученика основних и средњих школа о националним и глобалним вредностима. У ту сврху, користили смо тест опште информисаности, који је садржао знања која су се могла стећи у школи, у породици, путем средстава јавног информисања. Када је у питању наставни програм, већина садржаја се изучава у настави српског језика, историје, географије, веронауке, грађанског васпитања. На основу индикативних истраживачких показатеља установили смо да ученици не показују висок степен усвојености знања, вештина, навика и способности оперисања појмовима везаним за националне и глобалне вредности као и да су неки битни појмови за националне и глобалне вредности ученицима недовољно познати.

Сматрамо да је неопходно спровести системске друштвене мере и педагошке активности које ће значајно унапредити процес упознавања, усвајања и неговања националних и глобалних вредности. Потребно је:

- мењати филозофске основе школе (у смислу изграђивања институције у коју се радо долази, у којој се живи и ради и у којој се негују хумани односи међу свим релевантним факторима процеса васпитања и образовања);
- у наставним плановима и програмима за основну и средњу школу прецизно дефинисати националне и глобалне вредности, те да у складу са узрастом ученика, дефинисати интензитет (дубину) и екстензитет (обим) реализације наставних садржаја у вези са тим;
- наставне садржаје везане за националне и глобалне вредности као, уосталом, и све друге садржаје, треба ученицима представљати на најквалитетнији начин. То подразумева да у процени квалитета наставе о националним и глобалним вредностима треба сјединити мишљење ученика у виду самопроцене о сопственом учешћу у наставном процесу и процене квалитета извођења наставе од стране наставника или квалитета наставе у школи, у целини;
- васпитање и образовање за неговање националних и глобалних вредности проширити на целокупни процес васпитања, као најшире и најсвеобухватније педагошке категорије – целоживотно. То

значи да овај процес мора трајати од рођења до краја живота сваке јединке;

- организовати школу и усагласити њене наставне планове и програме (курикулуме) са концепцијом друштва које се развија на демократској основи са тржишном оријентацијом у привређивању. То значи да школа систематски и плански, научно организовано, треба да припрема будуће грађане за понашање у складу са принципима демократије, али и за успех и конкурентност на тржишту.

Литература:

- Аврамовић 2003: З. Аврамовић, *Једно у књизи, друго у животињу: како учити младе демократији*, Београд: Политика, Год. 100, бр. 32364 (11.12.2003), А6.
- Ajduković 1989: М. Ajduković, *Vrednosne orijentacije maloletnih delikvenata (Value Orientations of Juvenile Delinquents)*, Zagreb: Narodne novine i Pravni fakultet
- Вујчић 1989: В. Вујчић, Педагошка енциклопедија 2. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Илић 2007: А. Илић, *Педагози у Краљевини Србији о нацији и националном васпитању*. Београд: Педагогија
- Јовановић 2004: Б. Јовановић, *Школа и васпитање*, Јагодина: Учитељски факултет
- Kostić 2003: Р. Kostić, *Nacija i nacionalni identitet*, Ljubljana, *Zgdovinski časopis*, br. 57.
- Мимица, Богдановић 1997: А. Мимица, Богдановић, *Социолошки речник*, Београд: Завод за уџбенике
- Rokeach 1973: М. Rokeach, *The nature of human values (Priroda ljudskih vrednosti)*, London: Free Press
- Павловић 2009: З. Павловић, *Вредности самоизражавања у Србији – у појави за демократском политичком културом*, Београд: Институт друштвених наука
- Пантић 1981: Д. Пантић, *Вредносне оријентације младих у Србији*, Београд: ИИЦ и Институт друштвених наука, Центар за политиколошка истраживања и јавно мишљење
- Стојановић Ђорђевић 2011: Т. Стојановић Ђорђевић, *Школа – темељна знања о прошлости, актуелним проблемима и перспективама развоја*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет

Прописи

- 1) **Устав Републике Србије**, Народна Скупштина Републике Србије, Београд: 08.11.2006.
- 2) **Закон о основама система образовања и васпитања** („Службени гласник РС”, бр. 72/09, 52/11 и 55/13)

- 3) **Закон о култури** („Сл. гласник РС”, бр. 72/2009)
- 4) **Правилник о наставном плану и програму за гимназију**. Београд: „Службени гласник РС – Просветни гласник”, 5/90... 7/11)
- 5) **Правилник о наставном плану и програму за основну школу**. Београд: „Службени гласник РС – Просветни гласник”, 2/10 и 3/11)

Web – странице:

<http://sr.wikipedia.org/wiki>, 16. 5.2015.

<http://www.spomenicisrbije.com>, 17. 5.2015.

<http://www.pravoslavljje.org.rs>, 19. 5.2015.

Tamara M. Stojanović Đorđević

ON THE ACQUISITION OF NATIONAL AND GLOBAL VALUES AT SCHOOL

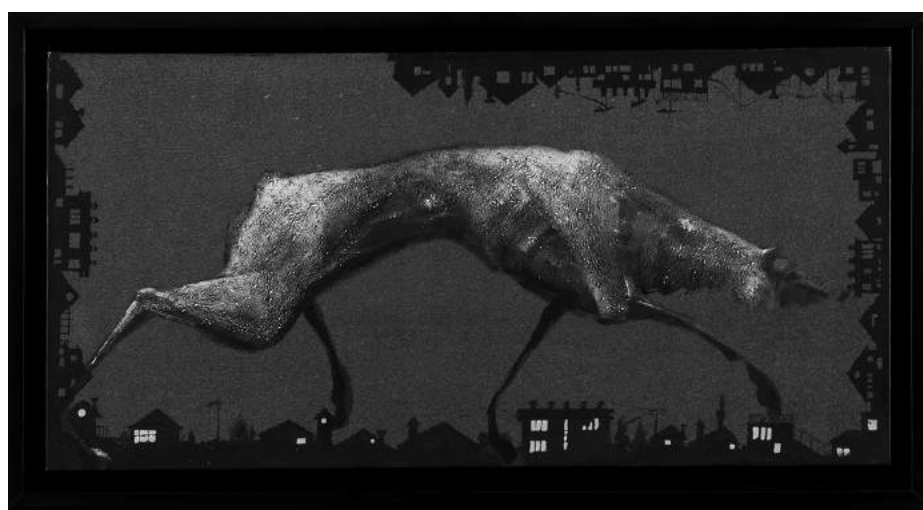
Summary

In this paper, the author considers the need and possibilities of upgrading education and upbringing by nurturing national and global values. This issue is highly topical and socially significant, particularly since living in the era of widespread globalization (not only in our society) is threatening to neglect or abandon those values that represent traditional wealth on which culture, science and art have been established and out of which our nation has emerged, grown and developed. Special attention is paid to school with the aim of observing its contribution to the realization of national and global values. We have checked students' knowledge on the sample of 163 eighth-grade elementary school students and first-grade grammar school students using a test of general knowledge. The obtained results show that elementary and high school students do not show high levels of acquired knowledge, skills, habits, and formed abilities related to national and global values.

Keywords: school, upbringing, education, acquisition, national values, global values

Примљен 26. фебруара 2017. године

Прихваћен 3. марта 2017. године



Марија Е. Динов Васић¹
Универзитет уметности у Београду
Интердисциплинарни докторске студије
Теорија уметности и медија

ПИЈАНИЗАМ КАО НАРАТИВНА ПРАКСА

Истраживања елаборирана у овом раду представљају компаративну студију развојних путева наратологије и пијанизма, дисциплина које заправо различитим средствима изучавају исти процес – процес наратије. Циљ рада је да кроз детерминацију компатибилности заједничких елемената, пре свега кроз аналогност појмовног и методолошког апарата обе дисциплине, укаже на оправданост могућности третирања пијанизма као наративне праксе. Значајан искорак ка системској корелацији наратологије и музичких извођачких дисциплина представља рад Винсента Мејлберга (Vincent Meelberg) *Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond* (2009). Мејлберг сматра да наративна анализа музике може помоћи у разумевању начина на који музика постаје смислена аудиторијуму. Оваква истраживања могу бити посебно значајна и корисна активним извођачима, те могу коначно указати и на утемељеност ставова бројних пијаниста који током целокупне историје пијанизма користе наративне стратегије у својој извођачкој и педагошкој пракси, а у циљу постизања убедљиве интерпретације различитих музичких форми.

Кључне речи: наратологија, пијанизам, наратија, извођачка пракса, текст.

Увод

Шездесетих година XX века почиње своје обликовање специфична хуманистичка дисциплина посвећена проучавању репрезентације наратива, њених логика, принципа и пракси. Примарно заснована на структуралистичким приступима, ова дисциплина се касније развила у низ теорија, концепата и аналитичких поступака. Француски журнал *Communications* је 1966. године посветио специјално издање проблему структуралне анализе наратива. Позивајући се често на рад Владимира Пропа (Propp), у поменутом издању своје идеје изложили су: Барт (Barthes), Бремон (Brémond), Женет (Genette), Грејмас (Greimas) и Тодоров (Тодоров). Три године касније Цветан Тодоров у *Grammaire du Décaméron* уводи и термин наратологија којим означава „la science du récit” (Herman 2007: 574). За предмет наратологије издвојени су „фундаментални принципи приповедања” и њихова „способност обликовања и преношења зна-

1 marija.dinov.vasic@gmail.com

чења” (Milutinović 2014: 358). Основни појмовни апарат ове дисциплине подразумевао је најпре дефинисање наратива, у смислу сваке структурисане форме која „преноси или приказује причу” (Milutinović 2014: 358). Прича се одређује као секвентни низ догађаја који укључују карактере. Догађаји су дешавања, а карактери или ликови су чиниоци који утичу или трпе последице дешавања (Milutinović 2014: 358).

У раздобљу између седамдесетих и осамдесетих година XX века наратологија доживљава свој врхунац. Овај период се данас одређује као раздобље класичне наратологије. Дејан Милутиновић (2014: 358) пише да је класична наратологија наратив „одређивала кроз три перспективе”. Прва је перспектива објекта, односно „догађаја о којима се говори” (2014: 358). Друга је перспектива процеса „имплементираног приповедачем”, а трећа је синтаксичка и „обухвата прве две перспективе” (2014: 358). Такође су издвојени основни нивои наратива: *historie* (story, фабула, повест), *narration* (дискурс, приповест) и *récit* (сиже, текст). Око ове три „фундаменталне одреднице у класичној наратологији није постојао консензус” међу водећим ауторитетима (Milutinović 2014: 358). Женет је предложио засебно разматрање *historie*, *récit* и *narration*. Балова задржава појмове *récit* и *historie*, а *narration* преводи у *text*. Римон-Кенан (Rimmon-Kenan) преводи *historie* као *story*, *récit* као *text*, а *text* Балове враћа у Женетово *narration* (Milutinović 2004). Може се ипак констатовати да разлике које се јављају приликом детерминисања нивоа наратива међу појединим ауторима заправо нису од суштинског значаја за разумевање наративне проблематике.

Са кристализацијом свести о централној позицији наратива у многим областима културе крајем XX века долази до такозваног наративног заокрета (*narrative turn*) у друштвено-хуманистичким наукама. Тако наратологија као дисциплина и аналитички оквир добија повлашћено место у експанзивном моделу интердискурзивног и интердисциплинарног приступа студијама културе. Хоризонт наратолошких проучавања шири се од приче као књижевног феномена ка причи као „знању у форми приче/storied forms of knowledge” (Krejsvirt 2005: 382). У актуелном речнику *Oxford English Dictionary* (online) наратив или прича коначно су дефинисани као „свако извештавање о повезаним догађајима, стварним или измишљеним, представљеним у низу писаних или изговорених речи, односно покретних или непокретних слика” (www.oxforddictionaries.com).

Промене у самом концепту наратологије настале као последица њене шире примене у хуманистичким областима, условиле су крајем XX века обликовање такозване посткласичне наратологије. Прелаз са класичне на посткласичну наратологију означен је првенствено променом њеног предмета проучавања. Тако се тежиште истраживања у посткласичној наратологији помера са наратива на наратију, са константног, оформљеног текста ка самом процесу конструисања текста. Нова наратолошка дисциплина постаје когнитивна и контекстуална, настоји препознати наративе свуда где се они могу „наћи или реконструисати, виртуели-

зовати, апликовати или на било који начин процесуално произвести” (Milutinović 2014: 359).

Музика као карактеристичан уметнички медиј није остала изузета из новог корпуса наратолошких проучавања. Крајем XX века претежно у пољу музичке теорије настају радови који се баве питањем разумевања музике као наратива у свим њеним видовима. Од почетка је међу музичким теоретичарима био евидентан диверзитет мишљења који је кулминирао око питања да ли и како музика (посебно инструментална) може да преноси значење (Pederson 1996). Такође је евидентно да сви теоретичари који се баве питањем музичке наратологије признају могућност уочавања одређених „наративних аспеката” у музици (Mejlberg 2009: 255). Кохерентан став о овом питању тешко да ће икад заживети међу музичким мислиоцима. Фред Еверет Маус (Fred Everett Maus) налази интересантним и само размишљање о могућностима разумевања музике (посебно инструменталне) као наратива. Он запажа да то што неки теоретичари не подржавају овакве аналогije и притом у својим есејима „пренаглашено” инсистирају на одређеним захтевима, попут Каролине Абате (Abbate), која тврди да музика нема прошло време, или Жан-Жака Натјеа (Nattiez), који тврди да музика нема субјекат и предикат (Maus 2005: 467), нипошто не спречава бројне слушаоце и критичаре да проналазе „наративне концепције у делима инструменталне музике”. Имајући у виду широк спектар различитих аргумената, Маус сматра да истраживачима не преостаје друго до да сами одреде своју позицију кад је реч о аналогјама између музике и наратива, то јест да се одреде да ли ће истраживања усмеравати ка експлаторским есејима попут његовог или полемичким радовима којим ће оповргавати концепте који остављају могућност третирања музике као наративне уметности (Maus 2005: 468).

Позиција коју предлаже Маус јасно је одређена у писаној литератури везаној за пијанистичку теорију и праксу. Међу пијанистима идеја о музици као специфичном процесу наратије практично се подразумева о чему сведоче готово сви извори (документовани у писаној, аудио и визуелној форми) који нам пружају увид у пијанистичку уметност. У стручној литератури посвећеној естетици пијанистичког извођаштва, насталој претежно сублимацијом искустава великих извођача и педагога, процес извођачког чина сам по себи подразумева својеврсну наратију тако да се свака дискусија у том правцу чини излишном. С друге стране, теоријска истраживања усмерена ка системској корелацији наратологије и музичких извођачких дисциплина, те тако и пијанизма као једне од њих, како у погледу методологија тако и у виду појмовног корпуса егзистирају тек у траговима. Паралеле се могу видети посредно преко употребе заједничких термина (процес, секвенца и други). Употреба књижевних термина (рефрен, цитат, парафраза, драматизација и други) у музици има дугу традицију. Ова подударност оправдана је заједничком темпоралном природом двеју уметности, али треба имати у виду да се у

музици књижевни и лингвистички термини користе искључиво у свом пренесеном значењу. И у новијој стручној литератури у области музичког извођаштва наратолошке стратегије су опет маргинализоване или модификоване кроз појмовни и методолошки оквир психоаналитичког приступа извођачкој пракси.

Значајан искорак у области која фокус својих истраживања усмерава ка могућностима корелације наратологије и музичког извођаштва представља рад Винсента Мејлберга (Meelberg) *Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond* (2009). Мејлберг проблем овакве корелације обрађује кроз претпоставку анализе слушања музике посредством наратолошке терминологије (ослањајући се на теорију Мике Бал) и закључује да наративна анализа музике може указати на који начин музика постаје смислена аудиторијуму. С обзиром на то да је начин конструкције значења музичког дела уједно и једно од кључних питања савременог пијанистичког дискурса, оваква истраживања могу бити значајна и корисна управо активним пијанистима. Она могу коначно указати и на утемељеност ставова бројних пијаниста који током целокупне историје пијанизма користе (претежно интуитивно и то кроз форму вербалног дијалога) наративне стратегије у својој извођачкој и педагошкој пракси, с циљем постизања убедљиве интерпретације различитих музичких форми.

Тумачење музике као наратива

Идеја о могућој примени наратологије у разумевању музике јавља се осамдесетих година XX века. Структуралистички концепт инспирисан Проповом *Морфологијом бајке* (1968) чинио се обећавајућим за музичке аналитичаре. Структуралистички приступ базирао се на уочавању изолованих наративних јединица и њиховог позиционирања у серију функционалних догађаја. Овај поступак аналоган је са основним начином конструкције музичких форми у западној инструменталној уметничкој музици (Pederson 1996: 180). Анализом чланака објављених у специјалном издању часописа *Indiana Theory Review Vol.12* из 1991. године, могу се уочити два приступа разумевању музике као наратива. Први се ослања на наративну поетику и бави се аналогијама између књижевности и музике. Аутори који мисле у овим оквирима проналазе разне врсте значења у музици, бавећи се у својим истраживањима претежно питањем „како” него ли „шта”. Овај приступ у различитој мери прате значајна имена савремене музичке теорије у својим есејима попут: *Beethoven's Waldstein and the Generative Course* (Eero Tarasti), *On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven* (Robert Hatten), *The Hermeneutic Sentence and Other Literary Models for Tonal Closure* (Patrick McCreless), *Musical Train Rides in the Classroom* (Claus Clüver), *Music as Narrative* (Fred Everett Maus). Други приступ који се може уочити у радовима објављеним у поменутом часопису одбацује структуралистичку поетику као пуку формалну стратегију чији основни циљ поменути теоретичари

виде у очувању канонске традиције. Уместо такве структуралистичке поетике, овај приступ инсистира на третману наратије као процедуре означавања и интерпретирања музичких наратива у светлу дела културе коју остварују. Овом приступу је близак есеј *Musical Narratology: A Theoretical Outline* (Lawrence Kramer), објављен у истом издању поменутог часописа (Pederson 1996: 179).

Историјски и системски приступ проблему наративних аспеката музике обрадили су Глог и Берд у књизи *Musicology: The Key Concepts* из 2005. године, наводећи линеарност и темпоралност као наративне специфичности које се могу односити и на музику (Glog i Berd 2005). Глог и Берд наводе читаву лепезу различитих ставова везаних за питање наратива и музике, почевши од америчког музиколога Едварда Кона (Cone) који сматра да су наративни термини присутни у музичким аналитичким текстовима позивајући се на називе компоненти фуге као што су: субјект, контрасубјект, експозиција, тема, завршница, и слично (Glog i Berd 2005: 86). Теодор Адорно (Adorno) сматра да музика „приповеда без наратива/narrates without narrative” (Glog i Berd 2005: 86), а Каролин Абате износи идеју да одређени гестови доживљени кроз музику конструишу „наративни глас”, те указује на бројне примере музичких средстава који функционишу на овом принципу (Glog i Berd 2005: 87). Постоје и мишљења да је музички наратив семиотички текст. Француско-канадски музиколог Жан-Жак Натје у свом капиталном делу *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (*Musicologie générale et sémiologie*, из 1987. године, које је превела Абате 1990. године) закључује да „наратив, строго говорећи, није у музици, већ у причи коју замишља и конструише слушалац” (Glog i Berd 2009: 87). Он критикује покушаје да се о музици полемише помоћу наратолошких термина сматрајући их искључиво метафоричним. Натје такође упозорава да „замишљену причу” може сугерисати сам наслов дела или нека друга прагматична информација о самој композицији (Glog i Berd 2009: 87). Значајна је чињеница коју критичари овог става често превиђају, да је Натје заправо направио јасну дистинкцију између наратива као структурисаног музичког текста и наратије као процеса којим перципијент конструише наратив.

Натје је заправо формулисао питање о којем музиколози до данас дискутују. Ово питање се може сажети у следећу дилему: да ли наратив конструише значење или музичку формалну структуру? Са теоријског становишта на ово питање није једноставно одговорити, тако да су реалне прогнозе на које редовно наилазимо у закључцима аутора који се овим питањем баве а односе се на сигурну извесност будућих истраживања у овој области. С друге стране, за музичке извођаче овакво питање се чини излишним јер извођење музичке форме подразумева сугерисање наративног садржаја који често може имати и различите ванмузичке асоцијације. О овоме сведоче својим исказима бројни пијанисти. Узмимо за пример речи руског пијанисте Самуила Фејнберга, који у својој књизи *Пијанизам као уметност* из 1969. године говори о смислу музич-

ког извођаштва: „Исполнитель обладает сложным и совершенным аппаратом для того, чтобы раскрыть содержание произведения для данной аудитории, сделать его достоянием близких ему по эстетическим запросам людей, закрепить его в сознании слушателя; / Извођач има сложен и савршен апарат за (раз)откривање садржаја дела одређеној публици, (има начин) да дело учини својином људи који су му блиски по естетским потребама, да га у(ч)врсти у свест слушаоца” (Fejnberg 1969: 55). Он открива да се суштина пијанистичке интерпретације крије у дубоком проницању у садржину музичких појава које пијаниста затим на очигледан начин приказује кроз снажну и конкретну „представу/выступления” (Fejnberg 1969: 171). Наведени термини које Фејнберг користи уобичајени су у пијанистичком дискурсу. „Музичка појава/музыкальное явление” (Fejnberg 1969: 334) се односи на различите конструктивне елементе музике а користе се и синонимима као што су: фигура, идеја, мотив. Оно што треба истаћи у вези са Фејнберговом исказом је то да он у свом дискурсу не изједначава музички садржај са музичким значењем. Пијаниста има задатак да интерпретира музичко дело, то јест да предложи неко могуће значење тог дела, које и не мора нужно постојати већ може бити субјективно креирано. Суштина интерпретације је у проницању у садржину музичких појава. Кључна реч је заправо *садржај*. Музички наратив је све оно што преноси музички *садржај*, а не мора преносити *значење*, јер једно не мора подразумевати друго. Питање *значења* је питање интерпретације и оно је субјективно. А проучавање процеса наратива може се односити на разумевање *садржаја* наратива. Ова дистинкција (значење/садржај) заправо је основни извор полемике око питања могућности третирања музике као наратива. Јасно раздвајање ових појмова омогућава легитимно третирање пијанизма као наративне праксе, независно од поменуте полемике.

Аналогије између пијанизма и наратологије

Између извођачких дисциплина које изучавају процесе реконструкције музичког текста (те тако и пијанизма као једне од њих) и наратологије као специфичне хуманистичке дисциплине која истражује процесе конструкције наративног текста постоји неколико евидентних подударности. Прва подударност односи се на сам предмет истраживања ових дисциплина. Уметничка еволуција пијанисте директно је условљена спознајом о престанку свирања нота као засебних елемената музичког писма и језика. Пијаниста постаје формиран и уметник онда кад почне кроз сопствено извођење стварати елоквентне музичке облике. Сваки музички облик или форма, односно аудитивно-визуелни текст, могао би се без сумње изједначити са дефиницијом наратива. Један од водећих ауторитета који се бави наративном парадигмом Мике Бал дефинише наратологију као „теорију приповедних текстова” (Bal 2000: 9). Ако су наративи предмет проучавања наратологије, на основу става Балове можемо закључити да је за њу наратив заправо приповедни текст. Балова

наводи разгранату мрежу „обележја” чије присуство одређује текст као приповедни. Упркос слојевитом систему којим Балова категорише текстове и објашњава њихове „наративне аспекте”, суштина дефинисања наратива као текста остаје неупитна. По тој аналогiji и музички текст би се неоспорно могао третирати као наратив или прецизније речено као текст који садржи „наративне аспекте”. Значи текст и његови наративни аспекти су предмет проучавања обе дисциплине.

Друга евидентна аналогija односи се на сличности између развојних путева пијанизма и наратологије, који имају подударних момената. У свом почетном периоду класична наратологија проучавала је наративе са структуралистичких позиција (или формалистичких ако се реферише на њен иницијални однос са руским формализмом). Структурализам као доминирајући методолошки и истраживачки поступак у друштвено-хуманистичким наукама XX века имао је значајане репрезентације у музикологији као науци припадајућој хуманистичкој области. Ова чињеница одразила се и на музичку извођачку праксу XX века која је у време доминације структуралистичких приступа прихватила неке од темељних филозофских идеја структурализма. Тако се од извођача очекивало да бескомпромисно поштују све ознаке и сугестије аутора музичких текстова (композитора али и редактора), као и да не инсистирају на интерпретативним моделима који нису назначени у самом тексту. Међутим, овај други захтев често је пијанистима правио знатне интерпретативне потешкоће. Када би због велике временске дистанце или непостојања адекватних модела записивања (а некад и због немарности самих аутора) нотни текст био недоречен или нелогичан, онда би немогућност трагања за креативном експресијом изван самог нотног записа те инсистирање на крутој, математички формулисаној интерпретацији водило ка, најблаже речено, стерилном извођењу чији садржај није наилазио на адекватну реакцију аудиторијума. Симптоматичан је став Леонарда Мејера из 1973. године који сматра да је извођење дела „актуелизација аналитичког чина мада таква анализа може бити интуитивна и несистематична” (Mejer 1973: 29). Оно што извођач чини је „успостављање односа и образаца потенцираних у запису композитора како би били јасни уму и слуху искусног слушаоца” (Mejer 1973: 29). У таквим ограниченим условима каква су наметана структуралистичким идејама тумачења нотног текста, велики пијанисти и уметници ипак су успевали сугестивно одсвирати логичан музички исказ наглашеног емотивног дејства, иако се то од њих није очекивало, као што се може закључити из Мејеровог става.

Наратологија се као самостална дисциплина конституише упоредо са продором постструктуралистичких идеја, али као рецидив структурализма. Након релативно кратког периода, захваљујући својој експанзионистичкој природи, класична наратологија уступа место посткласичној наратологији, која излази из оквира структурализма и иде ка постструктуралистичким идеолошким позицијама. Продор постструк-

туралистичких идеја утицао је и на идеолошке промене у естетици новије пијанистичке праксе. Од пијаниста се сада очекује да праве интерпретативне изборе ослањајући се на знања о процесу рада композитора чија дела изводе, о стилистици периода у ком је дело настало или на који реферише, као и на своју личну пијанистичку и емоционалну позадину. Већина слушалаца не посећује концерте да би чула одређену „аналитичку демонстрацију”, како то формулише Мејер. Од извођача се очекује да креира промишљен концепт своје интерпретације дела (наравно на основу озбиљне аналитичке студије), али да приликом извођења креира балансиран спој аналитичког и спонтаног, да игра по правилима а да притом оствари креативну слободу.

На аналогiju између књижевних теорија и пијанистичке извођачке праксе указао је пијаниста Драгољуб Шобајић у својој књизи *Темељи савременог пијанизма* из 1996. године. Он скреће пажњу на везу између руске пијанистичке школе и руског књижевног реализма. Посебно објашњава сличност између начина рада на интерпретацији клавирског дела истакнутих представника руске школе са омиљеним изразом Достоевског, такозвано „проникновение”, односно дубоко проницање у сложени склоп мисли, осећања и идеја које је аутор текста оставио забележене, а које је извођач дужан да оживи и приближи слушаоцу. Упоредо са акустичким дешифровањем стереотипног и конвенционалног визуелног нотног текста, пијаниста врши и његову смисаону анализу, настојећи да схвати емотивне, психолошке, социјалне и историјске узроке и околности које су утицале на настанак музичког дела. Овако осмишљена и реализована музичка интерпретација може „да поведе слушаоца од стварног, то јест академски коректног тумачења текста, ка још стварнијем, тј. непоновљивој рекреацији музичког дела” (Šobajić 1996: 177).

Наратолошки елементи у контексту пијанистичке извођачке праксе

У музичкој теорији и пракси употреба лингвистичке терминологије представља традиционалну конвенцију. Подсетимо се само неких од заједничких термина: фраза, реченица, структура, мотив, тема, фигура, модулација, опус, парафраза, рефрен, цитат, приказ и други. Како је Винсент Мејлберг приметио, очигледно је да је неколико хуманистичких дисциплина развило „алате, теорије и приступе за проучавање својих респективних објеката”, а које је сасвим оправдано могуће применити на друге дисциплине, наводићи за пример управо однос наратологије и музикологије (Mejlberg 2009: 244). За разлику од музикологије чији се методолошки апарат тешко може применити на друге области истраживања, наратолошке стратегије могу наћи примену у готово свим областима хуманистичких наука. Наратологија је функционално примењива у областима где постоји потреба за интердисциплинарним истраживањима. Интердисциплинарни и интердискурзивни приступ студијама музичког

извођаштва најавио је још 1885. године Гвидо Адлер (Guido Adler) када је „утемељујући базичну поделу музичке науке на историјску и системску музикологију, у системској области определио место музичке педагогије у вези са вокалним и инструменталним извођењем” (Marinković 2014: 45). Као субдисциплина системске музикологије, историја и теорија пијанизма је, паралелно са развојем извођачких школа, током XIX века доживела „динамичан развој” значајно проширујући поље својих интересовања што је „недвосмислено определило њену интердисциплинарску позицију” (Marinković 2014: 46), те самим тим и могућности имплементације аналитичких стратегија других хуманистичких дисциплина у које спада и наратологија.

У свом есеју *Sounds like a story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond* Мејлберг резимира истраживања аутора у области наративне парадигме те управо инсистира на ставу да одређени наративни аспекти музике попут каузалности, линеарности и „усмерености ка одређеном циљу” (goal-directedness) иако неинхерентни самој музици, ултимативно јесу продукт репрезентације музике. Истражујући саму могућност и начине примене наратологије Мике Бал као „медијски независног алата” у разумевању музике, Мејлберг закључује да наративна анализа може указати на који начин музика постаје смислена аудито-ријуму. Оно што је у његовом раду посебно значајно је да Мејлберг прави јасну дистинкцију између музичке партитуре и њеног извођења, као две онтолошки различите категорије знака (визуелног и аудитивног). Остављајући по страни спекулативно усмерена истраживања нотног текста као визуелне репрезентације потенцијалног наратива, Мејлберг за предмет дискусије одређује музичко извођење као наративну форму, те тако даје детаљну платформу за коришћење наратолошког појмовног апарата у контексту пијанистичке извођачке праксе.

У циљу разумевања процеса наративизације музике, Мејлберг идентификује наративне елементе у музици те истражује на који начин ови елементи конституишу наратив. Он полази од дистинкције Балове која препознаје три нивоа наратива – текст, причу и фабулу. Текст је, према Баловој, коначна, знаковно структурисана целина. Фабула је низ логичних и хронолошки условљених догађаја који су узроковани или доживљени од стране актера. Догађај је дефинисан као „транзиција из једног стања у друго” док је актер у ствари агент који изводи акцију, то јест догађај (Mejlberg 2009: 250). Прича је фабула која је презентована на одређени начин од стране наратора. Употребна дефиниција наратива као „репрезентације развоја времена/representation of temporal development” се такође ослања на ставове Балове (Mejlberg 2009: 249).

Мејлберг најпре одређује улогу наратора као релевантног агента за конструкцију приче на нивоу текста чије елементе у музичком медију чине перцептивни звуци. Музички наратор је готово увек „неприметан и екстерни”, те као такав он није „из света приче” (Mejlberg 2009: 255). Полазећи од става Мике Бал да наратив увек подразумева фока-

лизацију истог, Мејлберг најпре позиционира појам фокализације у музици у односу на концепт Балове. Ову функцију која припада нивоу приче (односно музичкој структури) и која „боји причу субјективизмом” Мејлберг изједначава са извођењем, односно звучном репрезентацијом текста (Mejlberg 2009: 255). Помоћу партитуре осигурано је „континуирано егзистирање музичког дела”, али она истовремено „гарантује широк спектар различитих извођења” (Mejlberg 2009: 255). Музички текст представља структуру сачињену од музичких знакова, али та структура свој финални облик остварује тек током свог извођења, то јест током времена у ком се музичко дело „отелотворује”. Све присутнији израз *embodied* у музичком контексту међу првима објашњава Брус Елис Бенсон (Bruce Ellis Benson) у књизи *The improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Из овога следи да је извођач заправо фокализатор, а раније употребљавану синтагму *извођачки апарати* све чешће замењује синтагма *извођачко тело*.

Мејлберг даље констатује да се фокализација не манифестује на исти начин у књижевности и у музици. За разлику од књижевности где су фокализација или фокализације идентичне приликом сваког читања наратива, у музици се фокализација мења приликом сваког извођења. У књижевности читалац може (и не мора) имати различите интерпретације фокализованог текста, док се у музици и фокализација и интерпретација (од стране слушаоца) може мењати са сваким извођењем. Тако се свако извођење музичког дела може сматрати новим наративом. Извођење музичког дела је „радикалан детерминишући фактор у доживљају музичког дела у тој мери да може сугерисати на степен наративности самог музичког дела” (Mejlberg 2009: 257). У књижевности, могуће је препознати већи број фокализатора, односно субјеката кроз чију перцепцију читалац сагледава догађаје. У музици, фокализатор је само један, јер није могуће чути више извођења истовремено чак и кад у извођењу музичког дела учествује више од једног извођача јер они и тад чине јединствен извођачки *апарати* или *тело*. Како Мејлберг прецизира, „сам извођачки акт је екстерни фокализатор, анонимни агент позициониран изван оквира фабуле”, што не значи да један исти фокализатор не може сугерисати више различитих фокализација (Mejlberg 2009: 258). Значајна разлика између књижевности и музике је и та што књижевни текст може разликовати интерног и екстерног наратора, то јест фокализација може припадати карактеру који је актер фабуле или анонимном агенту изван ње. За разлику од књижевности, музика може бити фокализована само екстерно, јер извођење никад не остварује агент који припада фабули.

Према Мејлбергу, извођење не може бити део фабуле. Фабула представља „финални наратолошки ниво музике, јер се музичка фабула састоји искључиво од низа логичних и хронолошки условљених музичких догађаја изазваних или доживљених од стране музичких актера” (Mejlberg 2009: 258). Музички актери нису ни извођачи нити само

извођење дела. Музички актер се пре може дефинисати као „музички параметар који обликује смислену формалну целину кроз одређени музички закључак” (Mejlberg 2009: 258), односно, речено музичком терминологијом, кроз *разређење* или *каденцу*, или као музички параметар који има могућност трансформације током музичког догађаја – целине одређене временским периодом сачињеним од свих параметара који звуче у оквиру трајања тог временског тока (сетимо се синонима уобицајених у пијанистичком дискурсу: музичка појава, фигура, карактер).

Идентификацијом наративних елемената у музици по моделу Балове, Мејлберг закључује да је имплементација ове специфичне наратологије у анализи музике продуктивна, те може представљати полазну тачку за даља интердисциплинарна или тачније интермедијална наратолошка истраживања.

Закључна размајрања

Вишеструке могућности корелације између наратологије и музичких извођачких пракси, дисциплина аналогних пре свега преко феномена темпоралности, показују да су процеси наративизације заправо фундаментална хуманистичка тенденција. Како сматра Кити Клајн (Kitty Klein), „наративе често видимо као производе универзалне људске потребе за међусобном комуникацијом и креирањем смислености света” (Klajn 2003: 65).

Пијанизам као извођачка уметност подразумева својеврстан комуникацијски процес који егзистира на посредничкој улози извођача – пијанисте, а свакако је специфичан и по томе што је клавир солистички, хармонски инструмент, па је самим тим и пијанизам најрепрезентативнија извођачка дисциплина погодна за истраживање процеса наративизације. Инструменти који нису примарно солистички, већ свирају у ансамблима који онда телотворе јединствене фокализаторе, условљавају и другачији приступ наративизацији. Од самог почетка у пијанистичкој литератури (од XVIII века до данас) заступљена је идеја о идеалу експресивне звучности клавира по узору на људски глас који опет може бити експлицитан инструмент за презентацију наратива и наративних процеса. Тежња ка овом идеалу прожима све значајне теоријске и методичке радове у области клавирског извођаштва. Индивидуални рад на стицању компетенција у креирању аутентичног, сугестивног уметничког концепта интерпретације музичког дела представља свакодневни изазов пијанистима. Оваквим креативним концептуалним захтевима који се стављају пред извођаче могуће је овладати употребом наративних стратегија. Овај рад има за циљ да утемељи претпоставку да упознавање са наратолошким принципима и шира примена наратолошких стратегија у индивидуалном раду може у великој мери унапредити пијанистичку извођачку праксу. Конкретне могућности примене различитих модела наративних стратегија у самој извођачкој пракси остају изван домета овог рада, али као тема са значајним потенцијалом за даља истраживања.

Литература:

- Bal 2000: М. Bal, *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. (R. Mirković, prev.). Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Benson 2003: B. E. Benson, *The improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fejnberg 1969: С. Е. Фейнберг, *Пианизм как искусство*. Москва: Музгиз.
- Glog i Berd 2005: K. Gloag and D. Beard, *Musicology: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.
- Herman 2005: D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan, *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London, New York: Routledge, 574–575.
- Klajn 2003: K. Klein, Narrative Construction, Cognitive Processing and Health. In: D. Herman (Ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, 56–84.
- Krejsvirt 2005: M. Kreiswirth, Narrative turn in the Humanities. In: D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (Eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London, New York: Routledge, 377–382.
- Marinković 2014: S. Marinković, Status discipline teorija i istorija izvođaštva u visokom školstvu u Srbiji. U: *Umetnost i kultura danas: Duh vremena i problemi interpretacije* Zbornik radova sa skupa sa međunarodnim učešćem BARTF. Niš: Fakultet umetnosti, 45–58.
- Maus 2005: F. E. Maus, Classical Instrumental Music and Narrative. In: J. Phelan & P. J. Rabinowitz (Eds.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 466–483.
- Mejlberg 2009: V. Meelberg, Sounds Like a Story. In: S. Heinen & R. Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 244–260.
- Mejer 1973: L. B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkely, CA: University of California Press.
- Milutinović 2004: D. Milutinović, *Borhesova eksplicitna i implicitna teorija pripovedanja*. Beograd: Filološki fakultet, neobjavljeni magistarski rad.
- Milutinović 2014: D. Milutinović, Postklasična naratologija. U: *Nauka i savremeni univerzitet 3: Svet u književnosti - književnost u svetu* – Zbornik radova s naučnog skupa s međunarodnim učešćem. Niš: Filozofski fakultet, 358–369.
- Pederson 1996: S. Pederson, The Methodes of Musical Narratology. *Semiotica - la Haye then Berlin* - 110, 1/2. Berlin: Walter de Gruyter, 179–196.
- Šobajić 1996: D. Šobajić, *Temelji savremenog pijanizma*. Novi Sad: Svetovi.

Интернет извори:

- Narrative. *Oxford English Dictionary*. <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/narrative>>. 20.3.2016.

Marija E. Dinov Vasić

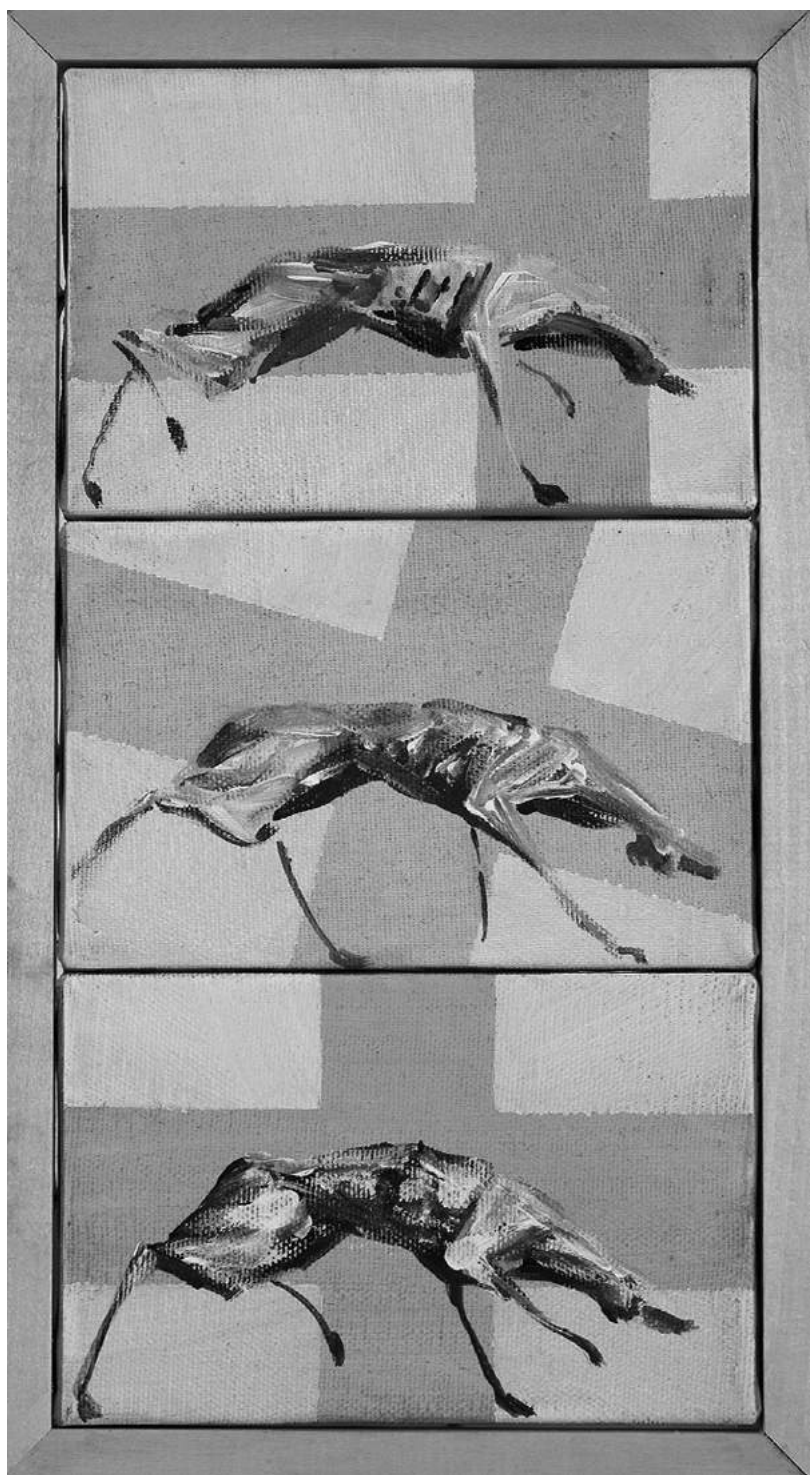
PIANISM AS A NARRATIVE PRACTICE

Summary

Explorations elaborated in this paper represent a comparative study in the developments of narratology and pianism, two disciplines that both study the same process – that of narration – by using different instruments. The intention is to point out the possibilities of treating pianism as a narrative practices by determining the compatibility of the two disciplines' common elements. A significant step towards a systematic correlation between narratology and musical performance is Vincent Meelberg's essay "Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond" (2009). Meelberg believes that narrative analysis can help us understand the ways in which music becomes meaningful to the audience. Such research could be particularly relevant and useful to active performers and could finally prove the validity of attitudes of many pianists throughout the history of pianism, who used narrative strategies both in their performing and pedagogical practice in order to achieve convincing interpretations of various musical forms.

Keywords: narratology, pianism, narration, performing practice, text

Примљен 26. децембра 2016. године
Прихваћен 6. априла 2017. године



Лазар Б. Ђорђевић¹
Факултет музичке уметности у Београду
Докторске академске студије

СТИЛСКА ПОЗИЦИЈА ДУШАНА РАДИЋА ДО 1957. ГОДИНЕ НА ПРИМЕРУ КАНТАТЕ *БЕЛЕ-КУЛА*

Предмет овог рада је анализа вокално-инструменталног дела *Беле-кула* композитора Душана Радића. Дело је настало 1957. године у бурном периоду педесетих (послератних) година 20. века и сагледано је у контексту друштвено-културолошког и политичког стања у Србији. У раду је приказана културно-политичка сцена у Србији између 1946. године, када Радић отпочиње студије композиције, и 1957. године, када настаје *Беле-кула*. Циљ рада је дефинисање Радићевог индивидуалног стила, укључујући однос према модернизму и националном стилу (фолклору) у контексту композиторове реакције на соцреализам. Имајући у виду чињеницу да се стил који се искристализовао педесетих година 20. века није мењао током целог композиторовог живота, Радићево модернистичко и национално стилско опредељење дефинисаћемо на примеру кантате *Беле-кула*.

Кључне речи: Душан Радић, *Беле-кула*, кантата, стил, модернизам, национални стил.

1. Уводна реч. Неколико година пре почетка студија на Факултету музичке уметности у Београду датира моје сусретање са стваралаштвом композитора Душана Радића кроз хорско дело *Гунђулице*. Хорске деонице су на мене оставиле посебан утицај својом раздраганошћу, ведрином, распеваношћу, а посебно фолклорним призвуком. Студиозно упознавање са Радићевим стваралаштвом и његовим доприносом српској музичкој баштини ступило је нешто касније анализом дела као што су *Списак*, *Балада о месецу луталици*, *Sonata liesta*, *Беле-кула*, али и многих других. Посебно ће *Беле-кула* поставити Душана Радића као једног од најзначајних узора за моје композиторско сазревање током студија. Анализирајући његову музику и читајући стручну литературу о њему проналазио сам све више паралела са својим композиционим поступцима.²

¹ kompozitor.djordjevic@gmail.com

² Изградња одсека у остинантним блоковима, третман оркестра као „велике уда-
раљке”, ненаметљива присутност фолклорног призвука, велика љубав према вокал-
ној музици и друго.

2. Контекст. Душан Радић рођен је 1929. године у Сомбору, тадашњем културном центру Бачке и Срема.³ Одрастао је у дому родитеља верних грађанским обичајима свог времена, у амбијенту који је доносио дах традиције и уносио ритам мирног живота у домове. Радићево детињство прекинуо је Други светски рат те је био принуђен да последња три разреда заврши у тек ослобођеном Београду. О овом бурном периоду Душан Радић каже: „Читао сам много, обилазио антикварнице, откривао филозофију, размишљао о пролазности, покушавао да сложим ведрији мозаик од коцкица ратних недаћа” (Radić 2003: 17). Изненадна и тешка повреда шаке десне руке коју је проузроковала експлозија светлеће ракете била је директан удар на Радићеву пијанистичку каријеру.⁴ Овакав сплет околности проузроковао је да Душан Радић са седамнаест година, уз велику подршку својих родитеља, али и професора Миленка Живковића, упише композицију на Факултету музичке уметности у Београду.

Пре него што пређемо на разматрање композиторског стваралаштва пре 1957. године, неопходно је изношење чињеница о друштвено-културолошкој и политичкој ситуацији у Србији након Другог светског рата. Једна од последица рата био је прекид нити развоја српске музике, након чега је створена потреба да у музици све почне испочетка, уз незаобилазну партијску контролу. Окретање Совјетском Савезу као узору значило је присвајање идеологије и музичког става највеће соцреалистичке земље на свету. Партијски унапред одређен критички став према прошлости и прописивање будућности изнедрили су у крајњој линији „[...] нормативну естетику и утилитарну уметност” (Pilipović 1994: 45). Оваква „нова уметност” требало је да има пре свега просветитељску улогу и задатак подизања општег културног нивоа. Закључци донети на Другом конгресу у Прагу 1948. године о томе како треба изгледати соцреалистичка уметност најбоље говоре о ограничењима која су постављана пред ауторе овог периода.⁵ Одбацивање субјективизма, окретање националној култури, компоновање дела најконкретнијих по садржају, дела са текстом (вокалних и вокално-инструменталних жанрова), као и теме обнове и изградње само су неки од захтева које је партија поставила пред ауторе.

Како бисмо на најбољи начин „осликали” опречне мисли тадашње музичке елите према партијској репресији и окретању ка новом (модернизму у музици), изнећемо неколико цитата тадашњих најактивнијих критичара. О односу према западним тенденцијама тадашње конзервативне музичке сцене подређене соцреализму и о томе како треба да изгледа „нова музика” говори део текста Оскара Данона.

Зар да овој нашој новој публици изводимо „За свршетак свијета”, „Три малене литургије”, оперу Кженека „Скок преко сјене” са њеним збором сексу-

3 Граду Лазе Костића, Вељка Петровића, Петра Коњовића, Милана Коњовића и других.

4 Моменти „неоствареног пијанисте” могу се уочити и у концертантном третману клавирске деонице у последњем ставу *Теле-куле*.

5 У то време Радић је био студент Факултета музичке уметности у Београду.

алних психопата или оперу Бранда „Стројовођа Хопкинс” са убојницама и еротоманима или Хиндемитову „Свету Сузану” или дјела Шенберга и њему сличних? Не! Ми о нашој новој публици водимо рачуна. Ми ћемо је васпитавати, ми ћемо је подизати правим уметничким дјелом (Danon 1948: 12).

А која су то права музичка дела? О томе сведоче додељене награде у области композиције Комитета за културу и уметност Владе ФНРЈ непомредно пре педесетих година. Награђиване композиције биле су углавном масовне песме⁶, а међу награђенима нашли су се Михаило Вукдраговић, Марко Тајчевић, Миленко Живковић, Миховил Логар и Јован Бандур. Довољно је рећи да једна од награђених композиција носи наслов *Југословенска паризизанска райсодија!* О немоћи композитора пре педесетих година да се супротставе систему Павле Стефановић је говорио:

Опредељивање композитора за одређени изражајни стил и правац више према укусу оног друштвеног реда на чију оцену он особито полаже, него према сопственом, стихијно уметничком и примарно личном укусу, други је момент у процесу постепеног фиксирања једне опште линије кретања наше поратне композиторске делатности (Stefanović 1954: 3).

Стварање тог новог остало је у границама романтичарског звука са јаком упоришном тачком на српској фолклорној музици.

Године између 1950. и 1960. у српску музику доносе продор модернизма на различите начине, али још увек у виду наводног прихватања захтева времена. Доношењем резолуције Информбироа мења се однос према Совјетском Савезу, док се у фебруару 1950. године оснива Савез композитора Југославије. У суштини се ништа драстично није променило. Или ипак јесте? Треба придодати и велики утицај српске секције Међународног друштва за савремену музику на окретање српске музике ка западном свету. Нешто отворенији поглед ка Западу почео се развијати и међу музичким великанима тог доба, што ће се у знатној мери пренети и на све остале, па и публику до краја педесетих година. О отворенијем прилазу западним тенденцијама говоре и речи Миленка Живковића:

Данас кад Југославија добија у међународној политици све важнију улогу, јасно је да не можемо остати ограђени кинеским зидом од културних збивања око нас. Ми бисмо учинили неопростиву културну грешку, ако бисмо затварали очи (тачније речено уши) пред данашњом музиком Запада тј. када бисмо игнорантски пролазили мимо савремених уметничких проблема западноевропске музике – па ма колико они били различити (уколико су различити) од наших уметничко-идеолошких стремљења и страни нашим потребама (Živković 1951: 170).

Радић је имао срећу да му управо професор Миленко Живковић буде ментор на студијама, па не треба да чуди његова приврженост модернистичким тенденцијама Запада.⁷ Био је проблем створити оригинални ин-

6 Што је и разумљиво имајући у виду да је потражња била јако велика и да је наручилац морао да се обрати професионалцима (композиторима). Овај проблем био је егзистенцијалне природе за композиторе.

7 Крајем 60-их година Радић је (кратко) похађао курсеве код Месијана и Мијоа.

дивидуални стил у полистилистичној средини, који ће притом, у Радићевом случају бар привидно, одговарати захтевима актуелног система. Интересантно је да се стил који је обележио композиторово стваралаштво педесетих година није битније мењао током целог његовог опуса, што није било лако. Био је велики изазов изградити свој јединствен, кохерентан стил у време студија када је на српској музичкој сцени владала подела ставова према модернизму, а много искуснији композитори су олако мењали своје стилове. Наиме, у том периоду могле су се уочити три активне генерације композитора. Најстарији међу њима били су Коњовић и Христић заступајући неоромантизам, неоимпресионизам, фолклор и незаобилазне националне теме. Другу генерацију чинили су међусобно потпуно различите личности, Бандур, Милошевић, Тајчевић, Вукдраговић, Живковић и Славенски, којима је заједнички био умеренији језик и фолклор као инспирација и полазиште. Највећи проблем уклапања у круте оквире соцреализма имала је трећа генерација, тзв. „прашка група”, коју су чинили Чолић, Логар, Марићева, Рајичић и Ристић, која је морала да поднесе највећи терет конвергенције. У таквој клими није било лако пронаћи индивидуални стил, оно што је, чини се, једино Душан Радић успео да доследно спроведе кроз свој стваралачки век.

Као што је већ познато стил се најлакше мења у уметности чији је језик најјаснији и најразумљивији. Нормално је да ће се прва промена одвити у књижевности, затим у сликарству, вајарству, архитектури и тек на крају музици. Уосталом десинхронизација музичких стилова и јесте чињеница у историји уметности. С тим у вези не треба да чуди што се први продор модернизма почетком педесетих година 20. века у Србији⁸ јавио у поезији Миодрага Павловића и Васка Попе. Прво Радићево запажено дело које је узбуркало културну јавност, триптих *Ойседнуџа ведрина* (1952–1954), рађено је по збирци песама Васка Попе *Кора* (1953). О значају двојице песника и свежини коју уносе на српску сцену најбоље говори следећи цитат:

Оно што су Ракић и Дучић били за нашу поезију на самом почетку овог века, оно што су Црњански и Растко Петровић значили две деценије доцније, то су бесумње у средини овог века (20. век) Миодраг Павловић и Васко Попа, покретачи, заокретачи, модернизатори, истраживачи и творци. Белези времена. Међаши поезије. Путокази развика (Mihajlović-Mihiz 1956: 325).

Овакав отворени став према новом говори о потреби тадашње културе за модернизмом. Нешто повољнија средина у односу на прве послератне године омогућила је Радићу и Попи сарадњу и на „историјском” концерту из 1954. године. Убрзо је у Београду отворено ново специјализовано позориште Атеље 212, а није требало много времена да се млади талас појави и у сликарству. У Старом сајмишту развијале су се најновије ликовне идеје Миће Поповића, Стојана Ђелића, Олге Јеврић, Младена Србиновића и осталих. Њихов став према соцреалистичком сликарству

8 Тај продор Горица Пилиповић назива „отварање прозора”.

осликава и поглед Миће Поповића да „[...] то нису биле слике соцреализма, већ романтизма и идеализма; да је било ко сликао соцреализам отишао би на робију” (Pilipović 2000: [11]). Нешто касније, 1955. године јавља се и „Децембарска група”, оживљавајући на сасвим нов начин дух наших средњовековних фресака, рељеф стећака, игре боја народног веза, мисаоност народних умотворина или живост пејзажа.

Када се створила клима за појаву нечег новог у уметности интензивирали су се опречни ставови на релацији национализам – модернизам. Сваки аутор се сусретао са позитивним и негативним критикама, било да је привржен национализму, било да је привржен модернизму. Репресија соцреалистичке партије била је и даље на снази, иако у мањој мери у односу на прве послератне године. О ограниченој привидној слободи композитора у том периоду говори и сам Душан Радић.

Дискусије у оквиру Удружења композитора одржаване су под будним оком Радована Зоговића и Оскара Данона. Говорило се о комуникативности уметника са масама, о разумљивости и пријемљивости музике, о употреби фолклора, о народним обрадама, о „здравим снагама”, о „лакој радној музици” итд. Ја сам тада био довољно млад и тврдоглав те сам успео да устрајем на своме путу (Despić 2010: 48).

У две реченице Радић наглашава свој отпор али и нужно прихватање принципа које намеће соцреализам.

3. Однос према фолклору на релацији национализам – модернизам. На примеру већ поменутих *Гунђулица* показаћемо на које све начине Радић наизглед прихвата, а затим и притајено показује свој бунт. Како сам каже, био је довољно млад и тврдоглав да истраје на свом путу. Хорска композиција⁹ базирана на народним песмама недвосмислено нас асоцира на то да је Радић одлучио да задовољи захтеве соцреализма. Међутим, ако подробније анализирамо композицију *Гунђулице*, открићемо саму есенцију композиторовог стилског опредељења, умерени субверзивни модернизам, који се неће битније мењати до настанка *Теле-куле*. Уколико поставимо Мокрањчеве руковети као једини могући узор, можемо уочити два евидентна вида „непоштовања” традиције: први сведочи о томе да Радићу није важно порекло материјала¹⁰, а други вид „непоштовања традиције односи се на то да Радић прави колаж обредних, љубавних, шаљивих и дечјих песама, док песме у руковетима карактерише жанровско јединство. На овај начин дело *Гунђулице* „[...] на први поглед кореспондира са захтевима времена и школе [...] док у

9 Поред тога што је хорска композиција била један од захтева на студијама композиције Факултета музичке уметности разлог за одабир овог жанра треба тражити и у великој жељи тадашњих Радићевих колега да певају његова дела. У време Боровоја Симића Радио-хор је са великим уживањем изводио дела домаћих композитора тако да су захваљујући њему вокална дела брзо добијала своја извођења. Сам Радић је у једном интервјуу нагласио да му глас заправо и није био неопходан те да га је привукла погодна средина.

10 Материјал је „из друге руке”, тачније, преузет из збирке Владимира Ђорђевића *Из предграђине Србије*.

основи редефинише и реинтерпретира канон изнутра подривајући прописане норме” (Mikić 2009: 131). Ово стилско опредељење Радић неће напуштати у већини својих дела. Такође, неке од композиционо-техничких елемената у *Гунђулицама*, „[...] наклоност изградњи форме у остинатним блоковима и рескијим, углавном секундним или квартним вертикалним структурама [...]” (Mikić 2009: 131), никада није напустио.

Душан Радић никада није сматрао своја дела националистичким, већ национално обојеним. Овај национални колорит који на површину извире већ у *Гунђулицама* своју најјачу манифестацију имаће у опери *Смрти мајке Јуђевића* и кантати *Теле-кула*. Композитор о свом односу према музичком фолклору каже:

Стваралац потиче из одређеног поднебља чије се психолошке компоненте не могу мимоићи. Музика обично одражава порекло оног тла на којем је композитор рођен или где је дуго боравио. Значај фолклора су ми откривали Бела Барток, Јосип Славенски и Миленко Живковић. Уклапајући народне мелодије у академско музичко ткиво, трудио сам се да у обради не пређем ниво препознатљивости. ... Идиом националног у музици, који ја могу тешко дефинисати, они (странци) јасно осећају и без фолклорних цитата (Pilipović 1998: 9–10).

Јасно указујући на узоре, Бартока, Славенског и Живковића, у односу према националном, не оспорава свеприсутност националног идиома у својој музици. Не треба да чуди да је, имајући у виду овакав став, Радићева музика изазвала доста пажње српске публике. Такав однос према националном омогућио му је да наизглед одговара захтевима времена и школе. Фолклорна нит у опусу модернисте Душана Радића израћа на површину у свом најпотпунијем виду у делу *Теле-кула*.

4.1. Теле-кула. У Радићевом опусу почев од 1955. године актуелизује се жанр кантате и убрзо почиње да заузима значајно место. Рад на кантатама *Уишчекивању Марије* и *Призори са села* донео је неопходна искуства на пољу вокално-инструменталног жанра и условио настанак капиталног дела 1957. године. *Теле-кула* је у години настанка имала премијеру у Сарајеву, а тек је 1960. године први пут изведена у Београду. Надовезујући се у виду новог начина третмана националне тематике на *Песме простира* Љубице Марић, *Теле-кула* доживљава успех, али не и „сев муње” како је то био случај са *Списком*. Поред бројних извођења у земљи и иностранству, распродатих грамофонских плоча, о сјајној рецепцији *Теле-куле* говори и Октобарска награда Града Београда 1959. године.

Како је и сам композитор Душан Радић неколико пута нагласио, велику, ако не и пресудну улогу за опредељење ка вокалном и вокално-инструменталном жанру имала је и магијска привлачност позије Васка Попе. Не треба да зачуди што се Радић приликом избора текста за своју кантату обратио управо свом великом пријатељу. Композиторски бунт било је лакше спровести уз помоћ уметника савременика па је борба против укалупљеног уметничког живота била ефикаснија удруживањем снага. Пажљивим одабиром Радић је остварио сарадњу са

значајним савременицима из области културе и уметности: са сликаром Мариом Маскарелијем¹¹, у области филмске уметности са Душаном Макавејевим, из домена позоришта са Дарком Татићем, а у књижевности са већ поменутиим Попом. У сарадњи са овим изузетним уметницима успео је да остане слободан и поред јаких притисака званичне идеологије. Како и сам каже: „Познанство са мало старијим Васком Попом користило ми је вишеструко. Не само његово песничко искуство него и филозофски прилаз свим значајним појавама у друштву и држави” (Pilipović 1998: 7).

Иако не треба да зачуди што се приликом израде своје кантате обратио управо Попи, интересантно је на који начин је дошло до реализације овог дела. Композиторска пракса налаже да се прво одабере адекватан, довољно инспиративан текст који одговара композиторским потребама, а да се након тога отпочне рад на стварању музике. На питање на који начин га инспирише поезија и који су критеријуми избора текста Радић је одговорио:

У мом процесу рада увек прво наилази чист музички подстицај, дакле из тонског материјала се рађа идеја дела, музичка тематика тражи реч, никако обрнуто. Већ свестан облика и садржаја будуће композиције окретао сам се литератури. Накнадно сам тражио оно што би се могло поклопити са већ изниклим намерама и већ делимично уобличеним музичким мислима, мотивима. У овом случају, чинило ми се много ће помоћи родољубиви стихови Васка Попе, чинило ми се да је циклус „Ђеле-кула” као посебно писан за моју замишљену кантату (Pilipović 1998: 7).

Тако се и догодило. Четири песме Васка Попе наметнуле су се као четири већ готова стуба Радићеве замишљене цикличне форме. Размишљајући о кантати као великом вокално-инструменталном жанру, јасно је зашто га је привукла монументална епска визија једног стравичног догађаја из наше прошлости. Како пише проф. Петар Бингулац:

Поема Васка Попе Ђеле-кула ванредно је снажно слављење херојске битке српских устаника на Чегру и њиховог свесног вољног заједничког поласка у смрт: то је пеан погибије-победе јунацима, чије су одсечене главе Турци, за освету и за поругу, узидали у зидове језовитог славног споменика, Ђеле-куле крај Ниша. Овом лапидарном тексту дао је композитор нове димензије (Radić 1963: XV).

Истина, овај изузетан текст Васка Попе инспирисао је композитора више него што је и он сам то очекивао. Окарактерисавши композицију као „епско виђење у четири певања”, с обзиром на то да садржи елементе симфоније, поеме и кантате, могао је отпочети рад на свом капиталном делу.

4.2. Формална решења. Попине четири песме савршено су одговарале имагинарном формалном плану Радићеве кантате и постале су основа за истоимена четири опсежна става. Оне носе наслове: „Црни Ђорђе”, „Ружа над Чегром”, „Запевка” и „Ђеле-кула”.

11 Марио Маскарели је дао симболичан прилог чувеном „историјском концерту”.

Први став представља пролог драме, „[...] страшну предсмртну псовку. Свечани позив устаницима да се људско постојање сопственом крвљу од смрти откупи” (Radić 1963: VII). Прелудијум првог става отпочиње спретно постављеним „блоком” звука са великим акцентом на удараљкама. На самом почетку окрива се епски карактер дела не остављајући слушаоцу ни трачак сумње. Изношење мотивских флоскула у деоници лимених дувачких инструмената постепено, кроз пет етапа развоја, нараста у комплексну звучну масу. Наступ мушког хора певајући текст „глава ме већ с коца гледа” позива на освешћење и борбу за сопствено постојање. Перкусивни, скоро „милитарни” третман оркестра, велики акценат на лименим дувачким инструментима и удараљкама, додатно доприноси напетости пролога драме. Први наступ хора завршава се ударцима там-тама који се постепено утишавају. Интерлудијум пред наступ солисте карактеришу глисанда у деоници харфе, као и нешто интензивнија употреба челесте уз карактеристичан мотив у деоници гудачких инструмената. Солистички одсек овог става замишљен је као дијалог солисте и мушког хора који одговара питањима „Појмите ли?”, „Можете ли?”, „Хоћете ли?”. Ова питања додатно добијају на значају подвучена хармонским средствима, тачније, употребом изразите консонантне дурске медијанте као контраста замућеној молској атмосфери става. Кроз три етапе, слично почетку, постлудијум смирује ову сцену остављајући челесту на крају да као својеврсни „животни сат” откуца своје последње секунде.

Драма другог става окарактерисана је као „[...] непојамни тренутак умирања. Усамљеност пред лицем смрти. Очајна борба устаника да се последњи знаци живота, бол и побуна, претворе у вечни споменик” (Radić 1963: VII). Још рескији и израженије перкусионистички је прелудијум другог става. Енергични звучни „блокови” испресецани су упадима хора и солисте који се питају „Је ли ово наш свет или није?”. Фолклорно обојени средишњи део, о чему ће нешто касније бити речи, симболично је назван „хор”, а конципиран је као дијалог хора и оркестра. Драма борбе устаника за сопствени живот вешто је преточена у музику. Живост и енергичност вокалних деоница испресецана наступима „велике удараљке”¹² верно осликава борбу устаника. Постлудијум је формиран од истог материјала као и прелудијум па цео став добија троделну форму.

Интермецо „Запевке” представља „[...] трагање за живим стопама које су мртви за собом оставили. Сетна обредна песма” (Radić 1963: VII). Већ уводних четрнаест тактова стрепње најављују карактер целог става. Након неуспеле борбе и неминовне смрти неизбежна је запевка. По завршетку великог тремола у деоници добоша и глисанда у деоници харфе, уз крешендо целог оркестра, снажно наступа мотив из првог става. Својеврсна рекапитулација овог мотива одвија се у деоници хора на текст „глава ме већ с коца гледа”. Овим поступцима Радић као да жели да подсети публику да су актери драме већ у првом ставу предосећали своју судбину.

¹² У наведеном контексту мисли се на оркестар.

Средишњи, солистички део, конципиран је као дијалог солисте који оплакује жртве и осталих чланова ансамбла. Посебну пажњу привлачи текст који пева хор, „лице орем ништа више немам” и „груды разбијам шта ће ми више”. Патетику трећег става условљену великом трагедијом ипак негира постлудијум који доноси срећни завршетак на дурском акорду.

Последњи став носи наслов као и сама кантата „Ђеле-кула”. Епилог драме описан је као „[...] језовито присуство смрти. Лобање мртвих устаника исмејавају, зачикавају и омаловажавају сада немоћну смрт. Чудна, али недвосмислена победа поражених” (Radić 1963: VII). Енергичан почетак прве етапе прелудијума перкусивног карактера доноси „ишчашени” ритам акцентованих акорада који неодољиво подсећа на делове *Посвећења цролећа*¹³ Игора Стравинског. У оквиру почетних четрдесет тактова овог става дата је рекапитулација материјала који су коришћени у претходна три става. Велики шок представља изненадна промена карактера. Потпуно нови музички језик, налик на живахну и веселу карневалску музику, на адекватан начин подцртава апсурд текста који је пласиран у деоници хора у виду подсмеха смрти „Кезимо ти се, можеш ли нам шта?” и „Расцветавају нам се лобање од смеха”. Овај апсурд кулминира смелом употребом жанрова популарне музике као што су буги-вуги образац и повремени призвучи цеза. Иако се на тренутак враћа озбиљности претходног музичког тока, што симболизује одговор смрти, до краја дела наставиће се подсмех устаника и недвосмислена победа поражених.

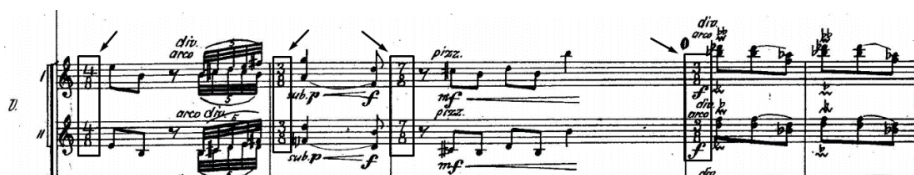
4.3. Захтев времена и питање националног. Након детаљнијег упознавања са формом дела, радњом драме и начином њене музичке обраде, отварамо и питање стилског одређења кантате *Ђеле-кула*. Душан Радић наизглед поштује захтеве соцреализма симплификацијом изражајних средстава, избором оркестра без дрвених дувачких инструмената и веома непретенциозним мотивским развојем. Међутим, реч је ипак о једноставности ближеј „апсолутној” музици него симплификацији разумљивој широким народним масама. Интересантан је и одабир националне тематике која припада даљој српској историји. Оваква национална тематика, која се у основи бави вечним питањем борбе народа за слободу, уједно је и интернационална и модернистичка, имајући у виду да је пласирана кроз иронију и апсурд. Такође, и вокално-инструментални жанр субвертиран је присуством буги-вугија у ставу „Ђеле-кула”. На основу кратког излагања појединих спецификација ове кантате могуће је уочити Радићев став двоструког агента. Под сенком прихватања, он вешто изражава свој бунт.

У време настанка дела једини могући пут отпора било је подривање, а не уништавање основа на којима је поникао. Нико од модерниста педесетих и шездесетих година у Србији није негирао везе са традицијом и прошлошћу. Део српског музичког канона свакако јесте фолклор. Редифиниција, регенерација и деконструкција овог дела канона огледа се у приступу композитора фолклорном материјалу и његовим појавама

13 У наведеном контексту мисли се на главни мотив става „Жртвена игра”.

у делу. Још у *Списку* Радић је смело показао отклон од српске музичке прошлости непостојањем узора на који се директно позива и ослања. Сличан принцип задржао је и у *Беле-кули*, с тим што се у овом делу могу пронаћи и маскиране референце на фолклорну традицију. Као што је и сам композитор рекао, немогуће је побећи од националног духа. Подсвесно присуство националног уврстило је у кантату *Беле-кула* елементе фолклора у виду фолклорних интонација општијег типа као што је симулација свирања на гуслама или нешто шира мелодика „Запевке” настала под утицајем општих принципа тужбалица. Уочљиви параметри, на основу којих се може закључити да је реч о неком виду фолклорне интонације, могу се пронаћи најпре у другом ставу. Смене неправилног метра, ритмичке окоснице овог става, честе су у српској фолклорној традицији, па се чак у неким крајевима Србије могу издвојити као дистинктивна црта. Као пример одлично ће послужити одломак из другог става где се на малом простору, од само четири такта, смењују парни/правилан метар (4/8) и непарни/неправилан метар (3/8 и 7/8).

Пример бр. 1
Беле-кула, став „Ружа под Чегром”, т. 174–178



Један од основних принципа изградње музичког тока у фолклорној музичкој традицији јесте варијациони принцип. Овакав приступ музичкој форми подразумева један мелодијски образац над којим се смењује различит текст (строфе) тако да приликом сваке његове следеће појаве често долази и до одређених ритмичко-мелодијских измена. Такав принцип примењен је у ставу „Запевка” кантате *Беле-кула*. Ритмичко-мелодијски образац првог одсека солистичког дела вариран је приликом сваке следеће појаве. У сва три случаја задржан је карактеристичан покрет секунде навише на самом почетку (мала секунда из прва два наступа у трећем постаје велика секунда) као и поступно кретање навише до чисте кварте (скокови су последица варирања). Амбитус у сва три примера остаје у оквиру чисте кварте (изузев тона *de* у другом примеру који је последица украшавања мелодијске линије) што је и најчешћи опсег тужбалица у српској народној традицији.

Пример бр. 2
Беле-кула, став „Запевка”, 2.1 / т. 17–18;



2.2 / т. 37-40;



2.3 / т. 66-67



У Теле-кули је на снази још један принцип изградње музичког тока типичан за фолклор, остинато. Доста заступљена у овој кантати, изградња остинатних блокова заснована је на понављању одређених ритмичко-мелодијских образаца у појединачним инструментима који у укупном збиру оркестарског звука дају утисак хармонске и мелодијске статичности, са акцентованим ритмичким пулсацијама. Овде морамо бити јако опрезни да не бисмо заменили статичност Радићевих „звучних блокова” са минималистичким тенденцијама, те је најбоље да појашњење остинатног принципа Душана Радића пронађемо у његовим речима.

Оно што се код мене, на први поглед, намеће као обртање неизмењеног мотива у круг, није остинато. То је понављање сличне фигуре, дакле измењене макар и мало. Не градим градњу изнад дословно преписиваног кантус фирмуса. Техника минимализма у буквалном смислу је немислива (Pilipović 1998: 9).

Из бојазан да се његово стилско опредељење не доведе у конекцију са минималистичким тенденцијама Радић чак одбија да прихвати коришћење остинатног принципа. Истина је да Радићеви репетативни мотиви приликом сваке наредне појаве садрже неки вид ритмичко-мелодијских промена, али остинатни принцип базично не искључује понављање сличних, бар и мало измењених фигура. Иако наизглед статичне звучне масе, Радићеви остинатни блокови изнутра су темељно испредени и изузетно динамични.

Пример бр. 3

Беле-кула, став „Ружа над Чегром”, т. 39–41

Рескија, углавном секундна и квартна сазвучја у вертикалним структурама, произашла из фолклорне музичке традиције српског народа, одлично се уклапају у Радићев хармонски језик. Поред употребе секундних сазвучја честа су и кретања у паралелним терцама, што је ипак творевина новије српске фолклорне традиције, настале под утицајем западноевропске музике. Фанфарни призвук труба у последњем ставу *Беле-куле* неодољиво асоцира на блех оркестре српске народне музичке традиције. Мотив пласиран у паралелним терцама и ритму играчког карактера на тренутак пресеца карактеристичан буги-вуги ритам. Овим смелим потезом Радић кроз саркастично уметање фолклорног призвука у новооткривени жанр западног света ставља до знања да не бежи од свог порекла.

Пример бр. 4

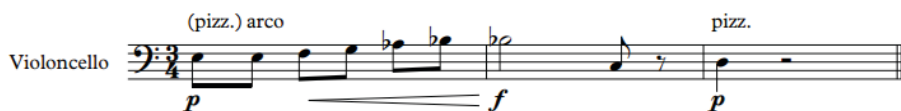
Беле-кула, „Беле-кула”, т. 71–74

4.4. Повезаност са Сатијем, француском „шесторком” и Стравинским. Све кључне одлике Радићевог индивидуалног стила установљене су у његовим ранијим, готово студентским годинама. Не треба да зачуди што утицај Сатија и француске „шесторке”, а највише Мијоа и Хонеге-

ра, можемо пронаћи и у делима која су настала пре 1957. године.¹⁴ Избор жанра и тематике у *Ђеле-кули* асоцира на то да је представе о једноставности и апсурду које се јављају у *Списку* оставио по страни. Управо су те представе вешто пласиране у звучном и смисаоном погледу, неочекивано за епску кантату. Врхунац апсурда достиже се у последњем ставу композиције. Попине стихове, који сами по себи вечиту тему смрти постављају у сферу пркоса и ироније, Радић спаја са већ поменутих буги-вуги обрасцем, нечим „популарним”, свакодневним, дефинитивно неприкладним жанру и тематици. Овим ефектом Радић појачава већ довољно подругљив карактер текста и наглашава „подсмех смрти”. Оно што је Жан Кокто истицао као најјачу страну Сатијеве музике, карактер и материјали популарних музичких пракси који пренети у контекст високе уметности морају деловати субверзивно, уочљиви су у четвртом ставу *Ђеле-куле*. Овакав уплив популарне у високу уметност аутоматски означава сукоб са академизмом. Као и Ерик Сати у *Паради*, Радић, симулирајући *буџи-вуџи* у медију вокално-инструменталног жанра, показује могућност његовог инкорпорирања у високоуметничко окружење. Код Радића је, као и код Сатија, на снази монтажа симулација неспојивих модела, чиме у исти мах субверира и академски и популарни канон.

Моруће је повући линију између Радића и Мијоа. Ако имамо у виду да је Мијоов неокласицизам заснован на симулацији избора тематике, различитих видова и елемената популарних музичких пракси, лако је уочити везу. Међутим, ова два композитора повезује и честа употреба модалности. Иако се употреба модалности, која израња на површину на појединим местима у *Ђеле-кули*, обично доводи у везу са музичким фолклором, овде ћемо је сагледати у другом контексту. Употреба мелодијског покрета у басу *ge – e – ef – že – ac – be – ce – ge* указује на својеврсни хибридни тип модуса који комбинује дорски и лидијски тетрахорд.

Пример бр. 5
Беле-кула, „Црни Ђорђе”, т. 29–31



Осим примера коришћења модалних интонација у хоризонтали, могуће је уочити и употребу модуса приликом изградње вертикалних, акордских сазвучја. На почетку другог става у хармонској вертикали изложен је још један хибридни тип модуса *ха – цис – ге – е – еф – ђе – аис – ха* који по својој физиономији највише асоцира на хармонски мол са

¹⁴ Супротстављајући свој модернизам историцистичко-академском у *Гунгулицама*, по питању непретенциозности и једноставности, постаје близак идеологији француског неокласицизма. Ова жеља за поједностављењем ескалирала је у наредном Радићевом хорском делу од великог значаја, *Списку*. Коришћењем свакодневице, истичањем апсурда и подстицањем шока јасно показује наклоност сфери неокласицизма Ерика Сатија и француске шесторке.

сниженим петим ступњем. Као резултат оваквог третмана модуса добијамо симултано звучање свих тонова модуса.

Пример бр. 6
Беле-кула, „Ружа над Чегром”, т. 1



Употребом модалности и поједностављењем хармонског језика, аналогно Сатију и његовим раним интересовањима за средњи век, могуће је повући црту између *Беле-куле* и готичке уметности. Ако узмемо у обзир да се о овом делу може говорити као о ораторијуму¹⁵, те да су присутне јаке референце на готичку уметност употребом модалности, али и барокни стил¹⁶, о чему ће нешто касније бити речи, неоспориво је да се Радић доста приближио и Хонегеровом стилу. Уочљива паралела између *Беле-куле* и *Јованке Орлеанке на ломачи*, поред очигледне сродности у избору тематике и жанра (ораторијум), огледа се и у композиционим средствима које композитори користе како би дочарали апсурдност ситуација. Оба композитора користе уплив елемената популарне музике у високу уметност као средство за производњу значења и подвлачење ироније. Хонегер моделе популарне музике пласира у динамичној сцени „Суђења”, док Радић већ поменути буги-вуги образац користи у ставу „Беле-кула”.

¹⁵ Дело писано за солисте, хор и оркестар без сценске радње уз епско/драмски сиже.

¹⁶ Елементи ораторијумског, бел канто, концертантног и осећајног стила, као и барокне форме на макро и микро плану (видети прилоге 1 и 2).

Као једног од својих узора Радић је истицао и Стравинског. Већ се доста пута говорило о корелацији између *Списка* Душана Радића и *Свадбе* Игора Стравинског. Везу између ова два дела могуће је пронаћи у музичким решењима и типу звучности. Довођење у везу двојице аутора не треба да зачуди ни у *Ђеле-кули*. Пандан овог дела у стваралаштву Игора Стравинског можемо наћи у чувеном делу *Прича о војнику*. Сличност ове две наизглед удаљене композиције огледа се у композиционим средствима и одабиру инструментаријума. Блокови остинатно третираног материјала присутни су у оба дела. Редукован ансамбл, највиши и најнижи представници инструменталних група у *Причи о војнику* и оркестар без дрвених дувачких инструмената у *Ђеле-кули*, као и нешто бројнија секција удараљки у оба дела, непоречива је сличност. Као логична последица оваквог избора инструмената присутан је и третман оркестра као једне „велике удараљке”, односно стављање акцента на ритмичи и перкусиван третман инструмената. Везу на релацији Стравински – Радић још јачом чини коришћење руских/српских фолклорних интонација и симулација популарних плесова.¹⁷ Уосталом, већ је у једном делу текста направљена паралела и са другим делом Игора Стравинског, *Посвећењем цролећа*.

4.5. Необарок. У музици Душана Радића се у већој или мањој мери проналазе елементи неокласицизма, правца кога карактерише враћање ритмичкој организованости, јасноћи облика, мелодије и хармоније. Шире гледано, неокласицизам представља прочишћење и поједностављење свих чинилаца музичког тока, односно повратак класичним идеалима. Са друге стране, ако на неокласицизам¹⁸ гледамо као на повратак вредностима и дистинктивним цртама епохе класицизма, сматрамо да је у случају Радићеве *Ђеле-куле* боље говорити о необароку. Описавши у поднаслову вокално-инструментално дело за солисте, хор и оркестар без сценске радње као „епско виђење у четири певања”, свесно или не, Радић даје очигледну референцу на барокни ораторијум, вокално-инструментално дело епског карактера, писано за солисте, хор и оркестар. Још јачи доказ да је реч о оживљавању барокног ораторијума у другом контексту јесте присуство речитатива, арија, хорова и оркестарских делова (прелудијума, интерлудијума и постлудијума).¹⁹

Интересантан спој речитатива, аријоза и арије може се видети у „соло” одсеку става „Црни Ђорђе”. Интонација солистичке деонице пласирана је као музички стилизована декламација, па у неким моментима и интезивирани говор. Скупчен мелодијски облик и мелодијска линија и ритам који прате флексију речи, јасне су карактеристике речитатива, док троделна форма (*a – бе – a1*) подсећа на форму *да кајо* арије. Радић се бароку донекле окреће и на нивоу форме. Четвороставачна организација

17 Танго, валцер и регтајм у *Причи о војнику* и буги-вуги у *Ђеле-кули*.

18 Ако раставимо појам неокласицизам на префикс нео, који у стиливима означава тежњу ка обнови ранијих вредности, поступака и средстава, и на класицизам, који реферира на епоху класицизма.

19 Погледати прилоге 1 и 2.

музичког тока у оквиру које се ставови смењују по принципу лаган – брз – лаган – брз упућује на барокну црквену сонату. Може се рећи да је у питању само пука случајност, али не ако имамо у виду да је фугато у хору у другом ставу аналоган фугираном другом ставу црквене сонате. Такође, арија трећег става у троделном метру типична је за трећи став овог барокног облика. Интересантан је и Радићев начин организовања формалне структуре унутар ставова заснован на још једном барокном принципу, риторнелу – смени окрестарских и вокалних/вокално-инструменталних одсека. У основи, риторнел представља „[...] чисто инструментални одсек који уводи у арију, појављује се [...] између наступа солисте и најзад служи као закључак” (Perićić, Skorvran 1986: 331). Ако ову дефиницију схватимо слободније, и из ње извучемо принцип изградње форме путем смењивања оркестарских и вокалних одсека, биће нам много лакше да схватимо Радићеву организацију музичког тока у *Беле-кули*. Риторнел принцип најочљивији је у свом природном окружењу, у „арији” трећег става. Између сва три соло одсека јавља се риторнел, додуше не као чисто инструментални, већ уз допуну хора. Примена риторнел принципа можда је још јаснија на пољу макроформе што се може сагледати на примеру првог става. Овде можемо уочити постојање „прелудијума” пре појаве хора, „интерлудијума” између хора и солисте и „постлудијума” на крају става. Такође, уплетен је и други барокни принцип организације музичког тока, систематско смењивање „тути” и „соло” одсека, преузето из Вивалдијевог концертног облика. Употреба концертантног принципа директно упућује на концертантни стил. Елементи овог стила могу се уочити и у начину третмана клавирске деонице „несуђеног пијанисте” у последњем ставу *Беле-куле*.

5. Стилска позиција Душана Радића. Имајући у виду све до сада изложено, можемо закључити да Душан Радић под маском прихватања захтева времена у бурним педесетим годинама 20. века успева да изрази своје модернистичке тенденције. Индивидуални стил који се искристализовао током овог периода композитор није напуштао до краја живота. На примеру кантате *Беле-кула* уочили смо постојање неких елемената фолклорне музике српског народа што указује на то да Радић не бежи од свог порекла. Поред фолклорне интонације општијег типа пронашли смо и јасније референце које упућују на поштовање традиције као што је фанфарни мотив у паралелним терцама које доносе трубе или мелодика тужбалица присутна у ставу „Запевка”. Уочили смо и утицаје различитих стилова и праваца који међусобно и нису тако блиски, али у стваралаштву Душана Радића ипак чине складну целину. Представе о једноставности и апсурду, уплив популарне у високу уметност, хармонска решења, избор инструментаријума само су неки од елемената које је Радић свесно или не преузео од француских неокласичара. Са друге стране из барокног стилског комплекса преузети су елементи ораторијумског стила (жанр, састав, тематика), бел канто стила (риторнел принцип и аријозни третман гласа), концертантног стила („тути” – „соло” принцип)

али и елементи осећајног стила видљивог у хармонским решењима који као исход имају нешто заоштренији емотивни набој.

Музика Душана Радића окарактерисана је са правом као умерено модернистичка. Упркос томе што Теодор Адорно изражава отворени презир према синтагми умерени модернизам. Он уочава само контрадикције у овој синтагми јер нема ничег умереног у вези са модернизмом. Међутим, у контексту стваралаштва Душана Радића на овај начин се „[...] решава(ју) сва она нерешена питања у вези са стилем, односом према прошлости и разноликим појавним видовима неокласицизма[...]” (Mikić 2009: 20) која смо кроз дату анализу уочили у *Ђеле-кули*. Умерени модернизам делује нужно како би се направила дистинкција од предратног, радикалног модернизма и „[...] специфичних локалних прилика у којима су се конституисале уметничке и музичке праксе у Србији после Другог светског рата” (Mikić 2009: 128). Анализом Радићевих дела педесетих година 20. века уочили смо све битне црте послератног умереног модернизма у Србији. На примеру кантате *Ђеле-кула* могуће је уочити и протопостмодернистичке тенденције, будући да актуелизује везе између популарне и високе уметности, а у сврху реализације модернистичке критике канона.

Ипак, Радић остаје најближи позицији субверзивног маскирног умереног модернисте, субвертирајући, реинтерпретирајући и редефинишући канон.

Прилог бр. 1 – формална шема првог и другог става кантатае „Ђеле-кула”

I STAV

Preludijum („ritornel”) (1 - 50)					Hor (51 - 93)				Interludijum („ritornel”) (94 - 108)	
I etapa	IIc.	IIIc.	IVc.	Vc.	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>a</i>		
(1-14)	(15-22)	(23-30)	(31-42)	(43-50)	(51-57)	(58-65)	(66-85)	(86-93)		
<u>14</u>	<u>8</u>	<u>8</u>	<u>12</u>	<u>8</u>	<u>3+4</u>	<u>2+2+4</u>	<u>20</u>	<u>3+5</u>	<u>15</u>	
d:c:	Es:	e:	d:	V	d:I				d:I	g:V
Solo (109 - 147)					Postludijum („ritornel”) (148 - 175)					
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>			I etapa	II	III			
(105-120)	(121-135)	(136-147)			(148-155)	(156-165)	(166-175)			
<u>12</u>	<u>15</u>	<u>12</u>			<u>8</u>	<u>10</u>	<u>10</u>			
g: solo, flör, solo ork.	s,h,s,o	s,h								

II STAV

Preludijum
(„ritornel”)
(1 - 59)

<i>a</i> (1-7)	<i>b</i> (8-38)	<i>a</i> (39-51)	<i>c</i> (52-59)
$\boxed{8}$	$\boxed{15+6+4+5}$	$\boxed{19}$	$\boxed{8}$
h:V	I	IV V	d:F

Postludijum
(„ritornel”)
(152 - 216)

<i>b</i> (152-181)	<i>a</i> (182-200)	<i>c</i> (201-216)
$\boxed{11+6+2+2+5}$	$\boxed{19}$	$\boxed{16}$

Hor

(60 - 151)

R (60-68)	<i>a</i> (69-81)	R ¹ (82-86)	<i>a</i> ¹ (87-100)	<i>a</i> ² (101-114)	R ² (115-123)	<i>a</i> ³ (124-145)	R ³ (146-151)
$\boxed{9}$	$\boxed{13}$	$\boxed{5}$	$\boxed{14}$	$\boxed{14}$	$\boxed{9}$	$\boxed{22}$	$\boxed{6}$
d:							
tutti	solo	T	S	S	T	S	T
<i>a</i>		<i>b</i>		<i>a'</i>			

Прилог бр. 2 – формална шема шрећеџ и четвртог става кантата „Теле-кула”

III STAV

Preludijum
(„ritornel”)
(1 - 14)

$\boxed{11+14}$
C:I h:F

Postludijum
(„ritornel”)
(82 - 98)

$\boxed{17}$
c

Solo
(15 - 81)

<i>a</i> (varijacija I) (15-30)	R (31-36)	<i>a</i> ¹ (v. II) (37-54)	<i>R</i> ¹ (55-63)	<i>a</i> ² (v. III) (64-77)	<i>R</i> ² (78-81)
$\boxed{2+4+4+6}$	$\boxed{5}$	$\boxed{2+4+4+9}$	$\boxed{9}$	$\boxed{2+4+4+4}$	$\boxed{4}$
h:	d: h:		F	I	c:V
	ork+hor		o.+h.		o.+h.

IV STAV

Preludijum
(„ritornel”)
(1 - 40)

I etapa	Ile.	IIIe.	IVe.
(1-14)	(15-20)	(21-32)	(33-40)
<u>14</u>	<u>6</u>	<u>12</u>	<u>8</u>
d:	e:	h:	v F:

Hor
(41 - 155)

R	a	R ¹	a ¹	R ²	a ²	R ³	a ³	a ⁴	R ⁴	a ⁵	R ⁵
(41-44)	(45-52)	(53-54)	(55-62)	(63-74)	(75-90)	(91-94)	(95-116)	(117-127)	(128-137)	(138-151)	(152-155)
<u>4</u>	<u>8</u>	<u>2</u>	<u>8</u>	<u>6+6</u>	<u>16</u>	<u>4</u>	<u>22</u>	<u>11</u>	<u>10</u>	<u>14</u>	<u>4</u>
F1 ⁷											

Postludijum
(„ritornel”)
(156 - 205)

I etapa	Ile.	IIIe.	IVe.
(156-165)	(166-172)	(173-198)	(199-205)
<u>9</u>	<u>7</u>	<u>26</u>	<u>7</u>
d:v	I		e:v

Tutti
(koda)
(206 - 238)

I etapa	Ile.	IIIe.
(206-219)	(220-225)	(226-298)
<u>14</u>	<u>6</u>	<u>13</u>
cl		

Литература:

- Danon 1948: O. Danon, Uloga savremene muzike u društvu, *Muzika*, br. 1, Beograd: Prosveta, 5–16.
- Despić 2004: D. Despić, *Muzički stilovi*, Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Despić 2010: D. Despić, Dušan Radić (1929–2010), *Glas*, CDXVI, knj. 9, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, [45]–49.
- Mihajlović-Mihiz 1956: B. Mihajlović-Mihiz, Jedna paralela: Vasko Popa – Miodrag Pavlović, u: *Od istog čitaoca*, Beograd: Nolit, 325.
- Mikić 2009: V. Mikić, *Lica srpske muzike*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 20, 128, 131.
- Peričić, Skovran 1986: V. Pečić, D. Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 331.
- Pilipović 1989: G. Pilipović, Tri grane vremena: vokalno-instrumentalno stvaralaštvo Dušana Radića, u *Zvuk*, br. 4, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 17–32.
- Pilipović 1994: G. Pilipović, Dušan Radić i socijalistički realizam, *Novi zvuk*, br. 3, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 45–60.

- Pilipović 1998: G. Pilipović, Poreklo se ne može sakriti: razgovor sa Dušanom Radićem, *Novi zvuk*, br. 11, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 5–12.
- Pilipović 2000: G. Pilipović, Pogled na muziku Dušana Radića, *Posebna izdanja*, DCXLV knj. 10, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Pilipović 2011: G. Pilipović, Dušan Radić (10. april 1929–2. april 2010), *Muzikologija* br. 11, Beograd: Muzikološki institut SANU, 303–304.
- Radić 1963: D. Radić, *Ćele-kula*, Beograd: Prosveta.
- Radić, Jevtić 2003: D. Radić, M. Jevtić, *Svet muzike: razgovori sa Dušanom Radićem*, Beograd: Beogradska Knjiga, Valjevo: Kej, 17.
- Stefanović 1954: P. Stefanović, Devet godina našeg muzičkog stvaranja, *Savremeni akordi*, br. 1, Beograd: Omladina, 2–7.
- Veselinović Hofman [i dr.] 2007: M. Veselinović Hofman [i dr.], *Istorija srpske muzike*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Živković 1951: M. Živković, Pogled na savremenu muziku Zapada, *Muzika*, br. 5, Beograd: Prosveta, [153]–170.

Lazar B. Đorđević

THE STYLISTIC POSITION OF DUŠAN RADIĆ UNTIL 1957 BASED ON THE EXAMPLE OF THE CANTATA *THE SKULL-TOWER*

Summary

The subject of this paper is the analysis of the vocal-instrumental piece *The Skull-Tower* by the composer Dušan Radić. Composed in 1957 in the tumultuous period of the 1950s (post-war period), this piece is observed in the context of the socio-cultural and political state in Serbia. The paper portrays the cultural and political scenes in Serbia between 1946, when Radić began his studies in musical composition, and 1957 when *The Skull-Tower* was composed. The goal of the paper is to define Radić's individual style, including the composer's relation towards modernism and national style (folklore) in the context of his reaction to socialist realism. Bearing in mind that the style which became definite in the 1950s did not change throughout his life, Radić's modernist and national stylistic determination will be outlined on the example of the cantata *The Skull-Tower*.

Keywords: Dušan Radić, *The Skull-Tower*, cantata, style, modernism, national style

Примљен 20. марта 2017. године
Прихваћен 7. априла 2017. година



ПРИКАЗИ

Милка В. Николић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

ТЕОРИЈСКЕ И МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ СРПСКОГ ПРАВОПИСА У ДИЈАХРОНИЈСКОМ И СИНХРОНИЈСКОМ СВЕТЛУ

(Вељко Брборић, *О српском правопису*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2016, 192 стр.)

Већ два века у српској култури правопис је актуелна тема, а тако ће бити и у будућности јер задатак лингвиста јесте да континуирано промишљају теорију и унапређују примену ортографске норме. Савремена истраживања српског правописа одвијају се на дијахронијском, синхронијском и методичком плану, што се одражава у радовима Вељка Брборића. Досадашњим делима овог аутора – монографији *Правопис српског језика у наставној пракси* (2004) и збирци радова *Правопис и школа* (2011) – сада се придружује нова књига.¹ Публикација *О српском правопису* (2016) Вељка Брборића представља избор радова објављених у научним часописима и тематским зборницима (часопис *Српски језик*, зборници Међународног славистичког центра). Књига садржи шеснаест научних чланака, од којих се један објављује први пут („О правописном раду Александра Белића”, изложен на Научном састанку слависта у Вукове дане, 2015).

Радови су настајали у складу са актуелним теоријским и методичким проблемима српског правописа, као и према циљевима постављеним у научним пројектима Министарства просвете, науке и технолошког развоја.² Такав контекст допринео је да садржај књиге *О српском правопису* чини целину, обједињену трима аспектима – дијахронијским, синхронијским и методичким. У сваком раду доминира један аспект, при чему се ортографска проблематика осветљава и према остала два аспекта, уз јасно успостављену хијерархију критеријума. Овакав приступ произлази: (а) из развојног тока српског правописа у поствуковској фази, обележеној неуспелим „језичким заједништвом ‘истојезичних’ република”; (б) из неопходности да се у савременим условима, кад је „наш језик поново

1 Вељко Брборић, *Правопис српског језика у наставној пракси*, Београд: Филолошки факултет, 2004, 450 стр.; Вељко Брборић, *Правопис и школа*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2011, 155 стр.

2 Реч је о пројектима: *Теоријско-методолошки оквир за модернизацију правописа српског језика*; *Српски језик и његови ресурси: теорија, правопис и примена*.

назван српским”, пронађе одговарајући приступ изменама правописа; (в) из улоге коју настава, од првог разреда основне до завршног разреда средње школе, има у примени ортографске норме.

Зависно од аспекта истраживања, издвајају се три групе научних чланака. У једној групи доминира дијахронијски аспект српског правописа: „Српски правопис на прелазу из XIX у XX век у светлу данашњих решења” (стр. 9–20); „О правописном раду Александра Белића” (стр. 21–34); „Предговори наших правописа” (стр. 35–48); „Српски изговори и писма у XX веку кроз уставна и законска решења” (стр. 49–57); „Писма у савременим правописима ‘српскохрватског’ језика на почетку XXI века” (стр. 59–69).

Другу групу чине радови у којима се (пре)испитују одређена ортографска решења: „Неке дилеме око писања великог и малог слова” (стр. 71–80); „Скраћенице у правописима и правописним речницима ‘српскохрватског’ језика на почетку XXI века” (стр. 81–90); „Називи насељених места, њихови етници и ктетици у правописним речницима српског језика” (стр. 91–102); „Творба речи и правопис – писање сложених детерминативних формација са првом страном компонентом” (стр. 103–114); „Црта и цртица – сличности и разлике” (стр. 175–180). Посебну подгрупу чине радови посвећени правописној терминологији: „Интерпункцијска терминологија од Вука до данас” (стр. 149–157); „Будућност српске интерпункцијске терминологије” (стр. 159–166); „О комбинованим и удвојеним интерпункцијским знацима и терминима помоћу којих се означавају” (стр. 167–174). На теоријском плану значајан је текст „Правописна норма данас: (не)оправданост измена” (стр. 135–148).

У трећој групи су радови у којима се промишљају методички аспекти правописа: „Место правописа у наставном процесу” (стр. 115–125); „Настава правописа српског језика у настави за странце” (стр. 127–134).

Од елемената научне апаратуре, књига садржи „Уводну напомену”, у којој се укратко износи теоријско-методолошки концепт спроведених истраживања (стр. 5–6), „Литературу” (стр. 181–189), као и „Напомене о књизи”, где се дају библиографски подаци о изабраним радовима (стр. 191–192).

У радовима се запажа: (а) детаљна анализа грађе (предговори различитих правописа на „српскохрватском” језичком простору; правописни речници; правописи различитих аутора; устави и закони о језику; наставни програми; уџбеници); (б) исцрпна аргументација и навођење бројних података (примери ортографских правила; правописни термини; подаци о друштвено-политичком контексту); (в) експлицитно наведене смернице за решавање ортографских проблема и унапређивање методике наставе правописа. На овај начин додатно се, на аналитичко-синтетичком плану, обједињује свих шеснаест научних чланака књиге *О српском правопису* Вељка Брборића. Аутор настоји да читаоцу обезбеди увид у грађу коју испитује, доносећи изворне текстове, чиме пружа могућност другим истраживачима да се надовежу на његове резултате и закључке.

Представимо укратко кључне резултате Брборићевих истраживања. Критички се промишља развој српског правописа у контексту „српскохрватског” језичког простора. Прати се посткодификацијско доба: (а) период консолидовања правописне норме (1868–1923); (б) период Александра Белића (1923–1960); (в) период Матице српске (1960–1993); (г) нови период (после 1993. године).

Говори се о ствараоцима који су оснажили спровођење Вукове реформе:

- (1) Стево Чутурило – који је активној школској примени Вукових ортографских решења допринео својим уџбеницима и приручницима, од којих се издваја *Српски правопис за школску употребу* (1884);
- (2) Стојан Новаковић – чија *Српска грамаџика* (1894) садржи два правописна одељка (Реченични знаци; Главна правила о правопису);
- (3) Љубомир Недић – који је указао на значај доследне примене ортографске норме, јер су то „питања која се тичу свију нас, а у нашем су домаћају” (у тексту „О правопису и интерпункцији”, 1894);
- (4) Милан Петровић – заслужан за појаву школског правописа са правописним речником (*Српски правопис за средње школе*, 1914);
- (5) Јован Скерлић – који је покренуо анкету у *Српском књижевном гласнику* (1914), позивајући писце да се одреде за источно или јужно наречје, и чиме се пре државног уједињења показало двојство у изговорима и писмима на јужнословенском простору.³

Посебна пажња посвећује се питањима мењања ортографских решења: „како се долази до нових правописних решења, ко их предлаже, ко их утврђује и ко их верификује” (стр. 136). „У лингвистичким круговима се мисли, тврди и доказује да је српски правопис у последња два века имао еволутивни развој и да наглих заокрета и великих промена није било од 1818. године” (стр. 135). Међутим, анализа показује да је ортографска норма била изложена изменама, које су се у последњих сто година очитовале у новим приручницима:

- (1) *Правопис српскохрватског књижевног језика* Александра Белића (1923), ово дело имало је више издања – прерађено (1930), поправљено (1934) и допуњено (1950) издање;
- (2) *Правопис српскохрватског књижевног језика* Матице српске и Матице хрватске (1960);
- (3) *Правопис српског језика* Матице српске (1993), који је имао два поновљена издања (1994. и 2002. године);
- (4) Измењено и допуњено издање *Правописа српског језика* Матице српске (2010), у овом делу постоји велики број измена, „од којих су неке оправдане, а неке неоправдане”.

3 Овој теми аутор је посветио посебно истраживање: Вељко Брборић, *О анкети Јована Скерлића у Српском књижевном гласнику*, Београд: Чигоја штампа, 2016, 238 стр.

Уношење измена у правопис биће оправдано само ако је ново решење знатно боље од старог. Познато је да су промене праћене тешкоћама у одвицавању од претходно наученог. Зато је најпогодније „да се неко време не мења правописна норма, али да се о појединачним, спорним решењима поведе озбиљан разговор и да се, кад за то дође време, неспорне слабости отклоне и да се у поновљеном издању исправе само ситне грешке и неспорни пропусти” (стр. 19).

О анализираним ортографским решењима изнећемо кључне закључке:

- (1) *Велико и мало слово* – у актуелном правопису поједина правила нису јасна, „некада су ‘пренормирана’, некада су измене урађене непотребно, због чега смо остали без континуитета, па је број грешака (не)очекиван” (стр. 80);
- (2) *Скраћенице* – у поређењу са осталим актуелним националним правописима на простору некадашњег српскохрватског језика, правопис српског језика има најкомплекснију поделу скраћеница, највише дублетних решења, а у појединим случајевима оставља „превише слободе” (стр. 91);
- (3) *Називи насељених места, етници и кшетици* – потребно је дефинисати који се називи места доносе и како се наводе етник и ктетик, наводити спорне примере, избегавати дублете, прецизирати објашњења, направити отклон према хрватском стандарду (стр. 101);
- (4) *Сложене детерминативне формације са првом стиром комитентом* – анализа показује да постоје пропусти у убеницима и културним водичима, а додатни проблем је то што су у актуелном правопису српског језика остале одређене нејасноће (стр. 114);
- (5) *Црта и цртица* – правила о употреби црте заслужују више пажње него што им се обично посвећује у приручницима, јер имају значајну улогу у смисаоном обликовању текста; правила о употреби цртице у приручницима су најчешће адекватно објашњена (стр. 179–180).

Радови посвећени правописној терминологији показују следеће: „Наша интерпункцијска терминологија у протекла два века није била уједначена, а није ни данас. Прво ју је нужно комплетирати, а потом уједначити и коначно утврдити (кодификовати)” (стр. 157).

За продубљивање теорије правописа значајно је то што су у синтетичком делу радова у којима се анализира корпус, интегрисани одговори на општа питања: (а) какав је најпогоднији *редослед области* у правопису; (б) која су својства адекватног *предговора* правописног приручника; (в) који су критеријуми квалитета *правописног речника*; (г) које параметре треба применити да би се у правопису постигао целовит опис *писа*.

Док се у књизи *Правопис и школа* (2011) импликације за наставну праксу дају на основу емпиријског испитивања спроведеног на узорку

наставника и ученика (примењене су анкете и тестови), сада је смер дискусије другачији. Полази се од анализе ортографских правила у наставним програмима, уџбеницима и правописним приручницима, а уз правописни приступ, теоријски се промишља и методички приступ. На тај начин унапређује се методичка теорија коју је аутор успоставио у књизи *Правопис српског језика у наставној пракси* (2004). Аутор инсистира не само на унапређивању наставе, него и на беспрекорним уџбеницима: „Ученици су једина групација која још купује књиге, ако се изузме мали број библиомана” (147). Новину у књизи *О српском правопису* (2016) представља правописна обука у настави српског језика за странце.⁴ Аутор указује да је важно успоставити прецизне границе између шест нивоа знања српског као страног језика и укључити све правописне области (стр. 134).

Да закључимо. – Следеће године биће два века од појаве *Српског рјечника* (1818) и сто педесет година од званичног прихватања реформе Вука Караџића (1868). Додајмо томе и сто година од стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918), којом почиње, како се касније показало, неодрживо „српскохрватско” језичко јединство. Идући у сусрет поменутиим јубилејима, публикација *О српском правопису* (2016) Вељка Брборића отвара дискусију о развоју и теоријским основама српског правописа, принципима иновирања ортографских решења и методичким поставкама наставе српског као матерњег и као страног језика. Ова књига доприноси будућим истраживањима пружајући резултате критеријално утемељених анализа правописног корпуса, али и стављањем на увид грађе која је чинила корпус.

4 Питањима наставе *српског као страног језика* аутор говори у једном од ранијих чланака, који није обухваћен књигом *О српском правопису*, в. Вељко Брборић, Српски језик као страни на Медицинском факултету у Београду, у: *Српски као страни у теорији и пракси*, Ур. Милорад Дешић, Београд: Филолошки факултет, 2007, стр. 111–119.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Аћамовић Бојана Л.

Рођена 1985. године у Сарајеву. Дипломирала је 2007. на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на катедри за енглески језик и књижевност. Мастер студије је завршила 2010. на Филозофском факултету у Новом Саду, одбранивши рад „Непоуздани приповедачи у романима *Срце њаме*, *Бледа вајира* и *Флоберов панагај*“. Тренутно је докторант на Филолошком факултету у Београду (смер: Књижевност) и пише дисертацију о рецепцији поезије Волта Витмана у контексту српске књижевне авангарде. Ради као истраживач приправник на Институту за књижевност и уметност. Области истраживања: енглеска и америчка књижевност, књижевне и културне везе између англоамеричке и српске књижевности, студије културе, интердисциплинарне и интермедијалне релације књижевности и других уметности.

bojana.acamovic@gmail.com

Благојевић Савка Н.

Редовни професор Филозофског факултета у Нишу где држи наставу на сва три студијска нивоа: предаје Енглески језик на основним и мастерским студијама и Примењену лингвистику и Контрастивна истраживања академског дискурса на докторским студијама. Предмет Примењена лингвистика предаје и на мастерским и докторским студијама Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Објавила је три монографије, један универзитетски уџбеник и преко 70 научно-истраживачких радова, који покривају три области њеног интересовања: изучавање енглеског језика као језика струке, контрастивну анализу академског дискурса и методiku наставе енглеског језика. Учествовала је на Међународном ТЕМПУС пројекату 'Fostering University Support Services and Procedures for Full Participation in the European Higher Education Area' (2013 - 2016), на Националном пројекату „Динамика структура српског језика“ (2011 - 2017), а за собом има и два ауторска пројекта из области контрастивних истраживања академског дискурса, реализована на Институту за лингвистичка истраживања Универзитета у Бергену, Норвешка (2002) и на Универзитету у Грацу, Аустрија (2004).

savka.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

Весић Љубица Д.

Рођена 1989. године. Ради као асистент на Учитељском факултету Универзитета у Београду, на предметима Српски језик I и Српски језик II. Студент је докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду – модул Српски језик. На истом факултету завршила је и основне, а и мастер студије, одбранивши мастер рад под називом: *Ушлицај промене средине на стабилност акценације*, под вођством ментора проф. др Јелице Јокановић Михајлов. Објавила је следеће радове: „Ако си из Туниса, да ли си Тунишанин или Тунишанин (о неким проблематичним етницима и ктетицима)“, *Свети речи*, број 37–38, 2014. и „Грешке у одређивању прилога“, *Иновације у настави*, XXVIII, 2015/4.

ljubica.vesic@uf.bg.ac.rs

Глушац Татјана Љ.

Рођена је 1976. године у Сомбору. Магистрирала је и докторирала на Одсеку за англистику на Филозофском факултету у Новом Саду, а запослена је на Катедри за енглески језик на Факултету за правне и пословне студије *др Лазар Вркајић* у Новом Саду у звању доцента. Добитница је Хјуберт Хамфри / Фулбрајт стипендије 2006/2007. године, што јој омогућава стручно усавршавање у различитим америчким образовним институцијама и завршетак прве године докторских студија на Универзитету Пен Стејт. Њена најужа област интересовања обухвата образовање наставника енглеског језика, његово стручно усавршавање и формирање и промену педагошких уверења, па је у складу с тим дуго била ангажована при Британском савету у Београду као њихов инструктор за методику наставе енглеског језика организујући и одржавајући бројне радионице широм земље. Објавила је велики број радова у земљи и иностранству на поменуте теме, као и монографију *Међусобно обучавање колеџа као облик стручног усавршавања наставника енглеског језика* у издању Филозофског факултета у Новом Саду.
tatjana.glusac@gmail.com

Данчетовић Никола Н.

Рођен је 1985 године у Косовској Митровици, република Србија. Основну школу завршио је у Вучитрну, а средњу у Косовској Митровици. По завршеном средњем образовању, 2003. године уписао је основне студије на Филозофском факултету у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, на смеру *Енглески језик и књижевности*. У предвиђеном року положио је све испите предвиђене планом и програмом и 2007. године стекао звање Дипломираног професора енглеског језика и књижевности. У периоду од 2008-2010. године, радио је као професор енглеског језика и књижевности у средњој медицинској школи у Косовској Митровици, а 2010. године бива биран у звање сарадника у настави, а потом, после уписивања докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, смер *Наука о језику*, и у звање асистента. Данас је запослен на Филозофском факултету у Косовској Митровици, а његово уже научно интересовање обухвата Фонетику и Фонологију. Пријавио је докторску тезу под називом *Фонетско-фонолошка перцепција и продукција енглеских монофтонга на шерицијарном нивоу* на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу.
dzoni_gep@yahoo.com

Динов Васић Марија Е.

Рођена је 1980. године. Живи и ради у Нишу као пијаниста и клавирски педагог. Тренутно је студент друге године интердисциплинарних докторских академских студија – Теорије уметности и медија на Универзитету уметности у Београду. Студије клавира завршила је на Факултету уметности у Нишу. Постдипломске студије клавира похађала је на Националној музичкој академији „Панчо Владигеров” у Софији (Бугарска). Одбранила је магистарску тезу „Особености музичког језика у клавирским делима Клода Дебисија” са највишим похвалама. Од јануара 2005. године ради као асистент на Катедри за клавир на Факултету умет-

ности у Нишу. Перманентно наступа на концертима као солиста, камерни музичар и клавирски сарадник. Одбранила је магистарску тезу *Особености музичког језика у клавирским делима Клода Дебисија* са највишим похвалама. Од јануара 2005. до данас ради као асистент на Катедри за клавир на Факултету уметности у Нишу. Забележени су њени наступи широм Србије и у земљама из окружења (БиХ, македонија, Бугарска). Одржала је на десетине солистичких целовечерњих камерних концерата изводећи стилски и формално разнолик и широк репертоар. Афинитете према теоријским дисциплинама показала је кроз истраживачки рад у области историје и теорије пијанизма приређујући концертна предавања на којима своја запажања илуструје извођењем краћих сегмената или целовитих композиција, за које је добијала добре критике у домаћој штампи. Посебно се истиче низ оваквих предавања из 2012. године посвећених клавирској музици Клода Дебисија са акцентом на интерпретацијским специфичностима.
marija.dinov.vasic@gmail.com

Донић Жељко С.

Рођен 1982. године у Смедеревској Паланци. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду (2007), где је одбранио и рад мастер из хиспанских књижевности (2010). На Филолошком факултету Универзитета у Београду 2015. године пријавио докторску тезу под насловом *Рецепција шпанске поезије на српском говорном подручју*. Од 2006. до 2009. сарађивао са ОЕБС-ом, Омбудсманом Каталоније, Шпанском Телевизијом (TVE) и листом *El País*. Од 2007. до 2012. године радио као библиотекар и сарадник у настави Катедре за иберијске студије Филолошког Факултета у Београду. Од октобру 2012. на истом Факултету биран у звање асистента за области шпанска књижевност и култура. Уредник је едиција шпанске књижевности у издавачким кућама Партенон („Bibliotheca Hispania”) и Танеси („Библиотека Ветрењаче”). Коаутор је уџбеника *Свети хиспанистици: увод у студије* (2010) и аутор више чланака и радова у научним часописима и зборницима са националних и међународних и конференција. Превео више класика и савремених дела шпанске и хиспаноамеричке књижевности, међу којима *Старе шпанске романсе* (2011); Хосе Јеро, *Biblioteca* (2012); Дон Хуан Мануел, *Кнез Луканор* (2014); *Мосарајске харће* (2015). Бави се шпанским средњим веком, версификацијом, теоријом преводњења и савременом поезијом.
donzellco@yahoo.com

Ђорђевић Јасмина П.

Доцент на Филозофском Факултету у Нишу где предаје Енглески језик на основним и мастерским студијама. Ангажована је као гостујући професор и на Филозофском факултету у Никшићу, Универзитет у Црној Гори. Свој научно-истраживачки рад усмерила је на три области: примењена лингвистика са посебним нагласком на примени рачунара у настави енглеског језика, социалингвистика и преводилаштво. Резултате својих истраживања редовно излаже на домаћим скуповима као и на међународним конференцијама у иностранству. Објавила је око 50 научно-истраживачких радова у домаћим и међународним публикацијама и

часописима, аутор је две монографије и два уџбеника, а коаутор је уџбеника за учење енглеског језика на почетном нивоу. Учесник је неколико међународних пројеката, од којих су два ТЕМПУС пројекти, а два пројекта реализована су у оквиру Немачке службе за академску размену (ДААД). Као судски тумач за енглески и немачки језик активно се бави преводилаштвом, ментор је неколицини кандидата, рецензирала је бројне монографије и књиге, активан је члан стручних и научних асоцијација, организационих одбора као и уређивачких одбора.
jasmina.djordjevic@filfak.ni.ac.rs

Ђорђевић Лазар Б.

Рођен 1992. године у Крагујевцу. Студент је друге године Докторских академских студија Композиције на Факултету музичке уметности у Београду у класи професора Зорана Ерића. Лазар Ђорђевић је носилац више стипендија за изузетне резултате на студијама и награда за стваралаштво. Усавршава се на мастер курсевима савремених композитора у Босни, Словенији и Аустрији. Члан је Удружења композитора Србије. Солистичка, камерна, оркестарска дела и дела примењене музике Лазара Ђорђевића извођена су у Београду, Крагујевцу и Новом Саду. Запослен је као професор музичке културе у Основној школи „Креативно перо“, Београд. На конкурс Музичке продукције РТС-а композиција *Reminiscence* за симфонијски оркестар Лазара Ђорђевића је уврштена за извођење.
kompozitor.djordjevic@gmail.com

Јањић Данијела М.

Рођена 1982. године у Шапцу. Основне студије италијанистике завршила на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторске студије из италијанистике и класично-средњовековне филологије завршила на Универзитету Ка' Фоскари у Венецији. Од 2014. године ради као доцент за италијанску књижевност и културу на Катедри за италијанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Усавршавала се у Венецији, Падови, Сијени и Перуђи. Научно-истраживачким радом бави се у области италијанске књижевности, италијанске културе и компаративних студија (српско-италијанске књижевне и културне везе). Бави се и превођењем са италијанског на српски из области књижевности, уметности, историје и филозофије. За превод Галилејевог писма *Госпођи Кристијани од Лорене* додељена јој је престижна међународна награда „Дијега Валери“.
danijelajanjic@filum.kg.ac.rs
danijelajanjic.m@gmail.com

Јовановић Немања Д.

Рођен 1990. године у Нишу. Мастер студије филологије (Департман за српску и компаративну књижевност) завршио је 2016. године као најбољи студент генерације. Тренутно ради на стручној пракси у „Првој нишкој гимназији Стеван Сремац“. Објавио је збирку песама „Акваријум“ 2010. године и за песме из ове збирке добио прву награду „Раде Драинац“ за младе. Песме су му излазиле у часописима „Даница“, „Ток“ и „Градина“. Изабран је 2013. године за председника

Управног одбора „Друштва за неговање духовних вредности Вук Караџић“, које је настало из Огранка „Вукове задужбине“ у Нишу. Своје научне радове презентовао је на домаћим и међународним научним скуповима и конференцијама. У својим радовима користи постколонијалну критику, савремене теорије читања и интерпретације и посткласичну когнитивну наратологију.
n.jovanovic90ni@gmail.com

Јојић Оља Р.

Доцент на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву (Катедра за енглески језик и књижевност). Одбранила је магистарску тезу из области теорије говорних чинова (чинови жалбе и захваљивања), док је у докторској дисертацији обрадила тему језичког хумора у хумористичким серијама. Након одбране докторске дисертације, с циљем стварања основе за компаративна истраживања српског и других језика на Филозофском факултету на Палама, водила је пројекат који је за резултат имао први електронски корпус савременог српског језика у Босни и Херцеговини (<http://korpus.ffuis.edu.ba>). Тренутно се занима новозеландским и британским парламентарним дискурсом, а нарочито могућностима њиховог поређења из перспективе традиционалих прагматичких теорија. При том, посебну пажњу посвећује дискурсу посланичких питања, као и могућностима примјене класичне теорије учтвости у интеракцији између посланика и председавајућег.
olja.jojic@ffuis.edu.ba

Костић Љиљана С.

Рођена је 1972. године у Ужицу. Дипломирала је 1997. на Филозофском факултету у Новом Саду, на смеру Југословенске књижевности и српскохрватски језик. На истом факултету завршила је постдипломске студије из области Српска књижевност. Магистрирала је 2005. године с темом магистарског рада *Филолошки рад Љубомира Стојановића*. Докторирала је 2013. године такође на Филозофском факултету у Новом Саду, одбравивши докторску тезу под називом *Прозно дело Владана Ђорђевића*. Ради на Учитељском факултету у Ужицу у звању доцента. Аутор је већег броја научних и стручних радова. Приредила је књигу о Владану Ђорђевићу за Антологијску едицију *Десет векова српске књижевности*. Област научног и стручног интересовања: српска књижевност 19. века, књижевност за децу и методика наставе српског језика и књижевности.
ljkostic972@gmail.com

Крсмановић Ивана М.

Рођена у Чачку 1977. године. Завршила Филолошки факултет у Београду 2001. године (Катедра за англистику), на којем је магистрирала 2009. године и докторирала 2016. године одбравивши докторску дисертацију под насловом *Архетипи жене у поезији Џона Китса*. Од 2003. године запослена у Високој школи техничких струковних студија у Чачку, у звању професора струковних студија. Области интересовања: књижевност енглеског романтизма, родне студије.
krsmanovici@gmail.com

Миливојевић-Петровић Светлана С.

Рођена 1965. године у Чачку. Средњу школу завршила је 1983. године у Аранђеловцу. На Катедри за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду дипломирала је 1987. године са просечном оценом 9. Од 1989. године до 1999. године радила је као професор енглеског језика у Школи за стране језике Коларчевог народног универзитета (данас Коларчева задужбина). Од фебруара 1999. године ради на Катедри за англистику Филолошког факултета као лектор за савремени енглески језик. Године 2010. стекла је звање мастер одбравивши мастер рад под називом „Мотив антиутопије у делима Маргарет Етвуд *Слушкињина прича* и *Анџилопа и Косац*” на Филолошком факултету у Београду. Године 2013. унапређена је у вишег лектора за савремени енглески језик. Поред рада у настави, бави се преводњешем. Објавила је књигу тестова намењених припреми за полагање испита за стицање дипломе Универзитета о Кембриџу о знању енглеског језика на нивоу *Proficiency*.
svetmp@gmail.com

Милић Катарина З.

Рођена је 1990. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за романистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. На истом факултету похађа и докторске студије из области филологије (модул: књижевност). Запослена је у звању асистента за француску књижевност и културу, на Катедри за романистику Филолошко-уметничког факултета од 2015. године. Поље њеног научног истраживања обухвата савремену француску поезију и позориште, књижевност Квебека и Алжира, а бави се и интердисциплинарним проучавањем споменика културе.
kata.milic.kg@gmail.com

Недељковић Александар Б.

Ванредни професор (однедавно у пензији) енглеске књижевности на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Рођен је 1950. године у Београду, где је завршио Пету гимназију, и дипломирао на Филолошком факултету. Магистрирао је 1976. са радом *Књижевна обрада њутоновања у свемир као теме у америчкој научнофантастичној књижевности 20. века*, а докторирао 1994. године са радом *Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980 са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*. Већ око 40 година се бави проучавањем и преводњешем научне фантастике. У његовом преводу објављено је око 60 романа, око 250 прича, и неколико научно-популарних књига из области астрономије, космологије, нуклеарне физике и других природних наука, а и понека са политичким темама. Осам година је био секретар Друштва љубитеља научне фантастике „Лазар Комарчић”. Објавио је и око 400 чланака о СФ жанру, углавном фановских и популарних, а као доцент и као ванредни професор објавио је и преко 30 радова у научним часописима и зборницима. Објављује СФ вести на <<http://www.art-anima.com/forumi/index.php>> на теми „сајтови и блогови”. Проширена и ажурирана верзија његове дисертације објављена је са насловом *Алтернативне историје 1950-1980* (Крагује-

вац, издавач „Лира”, 2013). За свој највећи неиспуњени циљ у каријери сматра то што и поред два објављена рада (један у „Наслеђу” бр. 3) са доказима о томе, није успео да покрене конкретну акцију да се истражи, и дефинитивно докаже, да песник енглеског романтизма Перси Биш Шели 1822. године није настрадао несрећним случајем него је ликвидирао из политичких разлога.
srpsko_dnf@yahoo.com

Нешић Ивана Д.

Рођена 1984. године. Дипломирала *Енглески језик и књижевност* на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 2007. године. Тренутно је студент докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу и у фази је израде докторске дисертације под називом *Развој комуникативних компетенција у настави пословног енглеског језика у високом образовању*. Од зимског семестра 2008/2009. године ради као наставник енглеског језика на Високој пословној школи струковних студија у Блатцу. Области научног интересовања обухватају методику наставе енглеског језика, примењену лингвистику, и контрастивну анализу из којих је до сада објавила више коауторских радова.
ivanadjokic@vpskp.edu.rs

Нешић Павковић Милена Р.

Рођена је 1987. године у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на одсеку за германистику на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на коме 2013/2014. године уписује докторске студије, модул Наука о књижевности. За време студија боравила је на Универзитету у Констанцу као стипедниста ДААД-а. Од 2014. године запослена је као асистент на Филолошко-уметничком факултету, на Катедри за германистику. Области интересовања: немачка књижевност друге половине 20. века, књижевност егзила, књижевност у Источној Немачкој, Брехт и епско позориште.
milena.nesic.pavkovic@gmail.com

Николић Милка В.

Рођена 1975. године у Ужицу. Дипломирала је 2007. године на Филолошком факултету у Београду, на студијској групи Српски језик и књижевност. Постдипломске студије из области лингвистике завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Магистрала је 2009. године с темом магистарског рада *Поредбене конструкције у историјским романима Добрила Ненадића*. Докторирала је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву 2012. године (област лингвистика), одбравивши докторску тезу под називом *Поредбено-начинске конструкције у српском језику*. Током 2007/2008. академске године радила је на Филозофском факултету у Источном Сарајеву. Од 2009. до 2013. године радила је на Учитељском факултету у Ужицу. Од 2013. године ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању доцента. Области научног и стручног интересовања Милке Николић јесу стилистика и методика наставе српског језика.
milkanik75@gmail.com

Пилетић Тамара С.

Рођена 1975. у Подгорици. На Филолошком факултету у Београду на Катедри за српску књижевност и језик је дипломирала 1999. године са темом „Антички елементи у дубровачким еклогама”. Године 2015. је магистрирала са темом „Романтичарски сензибилитет и питање кривице у дјелима Ђуре Јакшића”, док је 2012. године докторирала са тезом „Књижевно писмо у српској књижевности од предромантизма до романтизма”. Учесник је регионалних и међународних научних скупова, а боравила је у Аустрији, Италији и Њемачкој ради стручног усавршавања. Научна интересовања су јој тумачење књижевности, књижевна критика и методика наставе.

tpiletic@hotmail.com

Пилиповић Весна Б.

Рођена је 1966. године у Новом Саду. Магистрирала је на Одсеку за енглески језик Филолошког факултета у Београду, а докторирала на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Новом Саду. Запослена је на Одсеку за енглески језик Факултета за правне и пословне студије Др Лазар Вркатић у Новом Саду у звању ванредног професора. Њена најужа област интересовања обухвата стратегије за учење страног језика, психолошке факторе у настави, граматiku у настави страних језика и културолошке аспекте наставе. Објавила је велики број радова из наведених области у земљи и иностранству, као и уџбеник *Основе методике наставе енглеског језика* и монографију *Обрада и усвајање пасива*. Ангажована је на неколико методичких курсева на матичној катедри.

vesna_pilipovic@yahoo.com

Секулић Мирјана М.

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Докторирала је 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу са темом *Слика Шпаније у путописима и новинским чланцима Милоша Црњанског*. Од 2008. запослена је као асистент, а од 2013. године као доцент за област Хиспанске књижевности и културе на истом факултету. Предаје више предмета на основним студијама, Нови хиспаноамерички роман на мастер академским студијама и Теорије савременог субјекта: постколонијализам и имагологија на докторским студијама. Учествовала је на више од двадесет научних скупова у земљи и иностранству и објавила је преко двадесет радова у часописима и тематским зборницима. Међу темама радова се истичу слика Шпаније у путописима Милоша Црњанског, историја у делима Карлоса Фуентеса, представе историје на филму. Основна поља интересовања су шпанска књижевност (Генерација 1898.), мексичка књижевност 20. века (Карлос Фуентес), имагологија, постколонијалне студије, студије односа филма, историје и књижевности.

mirjanamsekulic@gmail.com

Симић Анка Ж.

Рођена је у Крагујевцу 1985. године. Завршила је Прву крагујевачку гимназију 2004. године. Исте године уписала је студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Одсек за филологију, студијска група Српски језик и књижевност. Дипломирала је 2009. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: докторске студије из књижевности). Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању асистента, где изводи вежбе на предметима: Средњовековна и Дубровачка књижевност, Књижевност за децу, Књижевна критика. Пријавила је докторску дисертацију под насловом *Рецепција српске средњовековне писане књижевности у књижевнотеоријској и књижевноисторијској мисли XX века*.

ankaristic@yahoo.com

Скендеровић Ивана Е.

Рођена је 1987. године. Завршила је основну „Михаило Младеновић - Сеља” у Дудовици (општина Лазаревац), а затим и Филолошку гимназију у Београду (италијански језик). Након тога уписује Филолошки факултет Универзитета у Београду, где дипломира 2010. године, а затим завршава и мастер студије 2011. године. Исте године уписује докторске студије, смер Наука о књижевности. Тренутно пише докторску дисертацију под насловом *Одјеци пешаркизма у српској књижевности*. У периоду од 2011. до 2015. године била је ангажована као сарадник на Катедри за италијанистику Филолошког факултета у Београду. Од 2013. године ради као наставник италијанског језика на Факултету за примењени менаџмент, економију и финансије у Београду.

inaskender@gmail.com

Стојановић Ђорђевић Тамара М.

Рођена је 1981. године у Крагујевцу. Запослена је на Филолошко – уметничком факултету у звању доцента за ужу научну област Педагогија. Докторирала је на Филозофском факултету у Бањој Луци 2014. године, на Катедри за Педагогију. Држи предавања и вежбе из педагошке групе предмета на свим одсецима на Филолошко – уметничком факултету. Њено поље интересовања обухвата подручје школске педагогије, којом се бавила у свом дипломском, магистраском раду, докторској дисертацији, монографији и објављеним научним и стручним радовима. Аутор је Монографије „Школа – темељна знања о прошлости, актуелним проблемима и перспективама развоја” чији је издавач Филолошко– уметнички факултет у Крагујевцу. До сада је објављивала радове у часописима националног значаја, као и зборницима националног и међународног значаја. Учествовала је на више научних и стручних скупова у земљи и иностранству. Учесник је семинара за стручно савршавање наставника. Истраживач је на пројекту „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир” бр. пројекта 178018, чији је носилац Филолошко–уметнички факултет у Крагујевцу, а који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

tasicakg@yahoo.com

Стојић Светлана Р.

Рођена је 1957. у Београду. Дипломирала је енглески језик и књижевност, магистрирала из области лингвистичких наука на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Доцент је на Филозофском факултету у Београду, где предаје Енглески језик и Студије британске културе. Објавила је већи број радова у домаћим и међународним часописима и зборницима радова. Такође је аутор следећих публикованих књига: *Стандардизација енглеског језика* (2005), *English for Second-Year Students of Philosophy and Sociology* (2006), *Енглеско-српски речник социолошких термина* (2007), *English Grammar Exercises for Undergraduates* (2009), *A View on Britain* (2011). Области интересовања: социолингвистика, лексикографија, британска култура, методика наставе енглеског језика.
svstojic@gmail.com

Спремић Кончар Милица М.

Доцент за Енглеску књижевност на Одсеку за англистику Филолошког факултета у Београду. Држи предавања на предметима *Енглеска књижевности 1 (650-1500)* и *Енглеска књижевности 2 (1500-1750)* на основним академским студијама и предавања на предмету *Енглеска и француска средњовековна артиријанска књижевности* на мастер академским студијама. Уже области њених интересовања и истраживања укључују енглеску средњовековну књижевност, артиријанску књижевност и књижевност енглеске ренесансе. Аутор је две монографије, *Смрти краља Артира сер Томаса Малорија у шумачењима савремене кријице* (Београд, 2003), *Полијтика, субверзија, моћ: новоисторијска шумачења Шекспирових великих играчедија* (Београд, 2011) и већег броја радова из наведених области интересовања.
mspremic@eunet.rs

Тошић Лојаница Тиана М.

Рођена је 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу на Одсеку за енглески језик, где је тренутно запослена у звању лектора за ужу научну област Енглески језик. На матичном факултету је 2008. уписала докторске студије, смер Наука о језику. Области научног интересовања су синтакса, семантика и когнитивна лингвистика.
tiana_tosic@yahoo.com

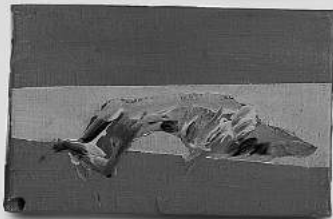
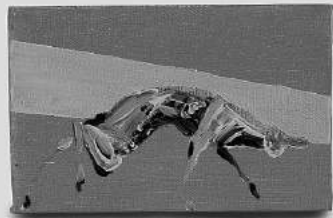
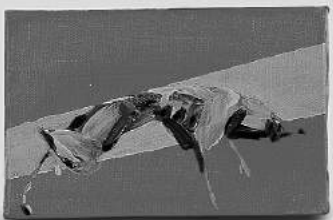
Тица Лена Љ.

Рођена у Чачку 1985. године. Основне и мастер студије завршила је на одсеку за англистику Филолошког факултета у Београду. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (модул: наука о књижевности). Од 2009. године ради на Факултету техничких наука у Чачку најпре као стручни сарадник, а од 2014. године као асистент на Катедри за педагошко-техничке науке, на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања: постмодерна књижевност, шекспирологија и савремена англоамеричка драма.
lena.tica@ftn.kg.ac.rs

Цветковић Тања С.

Предаје енглески језик на Филозофском факултету у Нишу. Објављује радове из области канадске и америчке књижевности и енглеског језика. До сада је објавила књиге: *Између митта и тишине: канадска књижевност, постмодернизам и Западни пријатих Роберта Кроуча* (2010), *Пути из ројства у слободу у делу Тони Морисон* (2008), *Енглески језик за студенте социологије, психологије и српистике* (2010), *Енглески језик за студенте друштвено-хуманистичких наука* (2016). Превела је роман *Власник пастува* (2009) на српски језик, као и следеће књиге: *A Study on Anthropological Status and Biomechanical Efficiency of the Elite Serbian Athletes* (2016), *The Workbook in Biomechanics* (2010).

tcvet99@yahoo.com



УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу (Word, **пожељно у формату .rtf**, могуће и у формату .doc и, ако користите Word 2010 или новији (не 2007) формату .docx), на електронску адресу редакције *Наслеђа*: nasledje@kg.ac.rs, **заједно са потписаном Изјавом аутора у PDF формату**. Изјава аутора је гаранција поштовања **обавезе према научним и етичким принципима и правилима**, у складу са међународним стандардима. Радови достављени уредништву ради објављивања у часопису *Наслеђе* морају представљати **резултат сопствених истраживања** и не смеју кршити ауторска права или права било које треће стране. У радовима се морају поштовати сва правила цитирања и референцирања извора и секундарне литературе (**не сме бити плагијаризма** у било ком облику). Радови **не смеју бити претходно објављени** у било којој другој публикацији под било којим другим насловом, нити у сличном нити у мало измењеном облику, те не смеју бити претходно објављени на неком другом језику. Радови **не смеју бити предати ради објављивања било којој другој публикацији** у земљи или иностранству док уредништво часописа *Наслеђе* не извести аутора/е о крајњој одлуци о публикавању рада.
2. **Дужина рукописа**: до 15 страница (28.000 карактера, не рачунајући размаке).
3. **Формат**: *фонт*: Times New Roman; *величина фонта*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
4. **Параграфи**: *формат*: Normal; *први ред*: увучен аутоматски (Col 1).
5. **Име аутора**: Наводе се име(на) аутора, средње слово (препоручујемо) и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.
6. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (од пуног регистрованог назива до унутрашње организационе јединице – универзитет, факултет, центар / одсек / катедра). Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се, посебним ознакама или на други начин, назначити из које од наведених установа потиче сваки од аутора. Функција и звање аутора се не наводе.
7. **Контакт подаци**: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог.
8. **Језик рада и писмо**: Језик рада може бити енглески, српски, руски, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, ра-

ширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. Ипак, **радови из англофоне филологије морају бити на енглеском језику**. Писмо на којем се штампају радови на српском језику јесте ћирилица.

9. **Наслов:** Наслов треба да буде на језику рада; треба га поставити центрирано и написати великим словима.
10. **Апстракт:** Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]
11. **Кључне речи:** Број кључних речи не може бити већи од 10. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан апстракт. У чланку се дају непосредно након апстракта. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]
12. **Претходне верзије рада:** Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка. Не може се објавити рад који је већ објављен у неком часопису: ни под сличним насловом нити у измењеном облику.
13. **Навођење (цитирање) у тексту:** Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. **Захтева се следећи систем цитирања:**
... (Ivić 2001: 56–63)..., / (в. Ivić 2001: 56–63)..., / (уп. Ivić 2001: 56–63)... / М. Ивић (2001: 56–63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „ ” ’ ‘]
14. **Напомене (фусноте):** Напомене се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замењени за листу референци** (види под 16), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13). [Техничке пропозиције за уређење: формат – Footnote Text; први ред – увучен аутоматски (Col 1); величина фонта – 10; нумерација – арапске цифре.]
15. **Табеларни и графички прикази:** Табеларни и графички прикази треба да буду дати на једнообразан начин, у складу с лингвистичким стандардом опремања текста.
16. **Листа референци (литература):** Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. **Референце се наводе латиницом** и исписују на

доследан начин, абecedним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно и није препоручљиво) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитеровати), према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се хронолошки постављају. **Референце се не преводе на језик рада.** Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.] Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Radović 2007: B. Radović, *Putevi opere danas*, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9–21. [orig.] Радовић 2007: Б. Радовић, *Путеви опере данас*, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9–21.

[ЗА ПРИЛОГ У ЗБОРНИКУ]

Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, *Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja*, u: M. Kovačević (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, *Srpski jezik u upotrebi*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277–288. [orig.] Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, *Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања*, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, *Српски језик у употреби*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

[за радове штампане латиницом]

Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Lajons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Plotnjikova 2000: A. A. Plotnikova, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a*, *b*, *c* или *a*, *b*, *v*, нпр.: 2007*a*, 2007*b* или 2009*a*, 2009*b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и гр*.

Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.:

Lič² 1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth etc.: Pinguin Books.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman,

Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before: 0; After: 0; Line spacing: Single*; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиџе*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Нпр.: Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Нпр.: Tesla, Nikola. *Encyclopedia Britannica*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola-Tesla>>. 29. 3. 2010.

17. **Резиме:** Резиме рада јесте у ствари апстракт или проширени апстракт **на енглеском језику** (искључиво на енглеском). Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме се даје на крају чланка, након одељка *Листа референци (литература)*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before: 0; After: 0; Line spacing: Single*; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]
18. **Биографија:** У биографији, коју треба слати као засебан фајл (Word, формати .doc или .docx), која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, институција у којој је запослен, области интересовања, референце публикованих књига).

Уредништво
Наслеђа

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у Наслеђу 36,
учествовали су и

др Марина Петровић Јилих, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Ана Кузмановић, ванредни професор,
Филолошки факултет у Београду

др Јелена Даниловић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Мирјана Мишковић-Луковић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Далиборка Поповић, доцент,
Природно-математички факултет у Крагујевцу

др Марија Јовановић, доцент,
Филозофски факултет у Нишу

др Ана Јовановић, ванредна професорка,
Филолошки факултет у Београду

др Маријана Матић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Биљана Радић-Бојанић, ванредни професор,
Филозофски факултет у Новом Саду

др Биљана Чубровић, ванредни професор,
Филолошки факултет у Београду

др Радмила Бодрич, ванредни професор,
Филозофски факултет у Новом Саду

др Миодраг Вукчевић,
Филолошки факултет у Београду

др Милка Николић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Тамара Стојановић Ђорђевић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

проф. др Милош Ковачевић, редовни професор,
Филолошки факултет у Београду

др Јелена Петковић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Бранка Миленковић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Дејан Каравесовић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Мирјана Секулић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Часлав Николић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Биљана Влашковић Илић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Томислав Павловић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Данијела Јањић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Винченцо Фјоре, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Горан Максимовић, редовни професор,
 Филозофски факултет у Нишу
др Јелена Арсенијевић Митрић, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Весна Цакљевић, ванредни професор,
 Факултет организационих наука у Београду
др Катарина Мелић, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Славица Гароња Радованац, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Јасмина Теодоровић, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Душан Живковић, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Ксенија Шуловић, доцент,
 Филозофски факултет у Новом Саду
др Владимир Карановић, доцент,
 Филолошки факултет у Београду
др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор,
 Филолошки факултет у Београду
др Марија Лојаница, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
проф. др Радмила Настић, редовни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Роберто Руси, ванредни професор,
 Филолошки факултет у Бањој Луци
др Жељко Ђурић, редовни професор,
 Филолошки факултет у Београду
др Марија Ђирић, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
мр Милорад Маринковић, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Јелена Атанасијевић, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
мр Ивана Павловић, доцент,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
мр Јасна Вељановић, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Зоран Комадина, ванредни професор,
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу којима се искрено захваљујемо на професионалности и колегијалности.

Уредништво *Наслеђа*

Уредништво / Editorial Board

Проф. др Драган Бошковић / dr Dragan Bošković, Associate Professor

Главни и одговорни уредник / Editor in Chief

Доц. др Никола Бубања / dr Nikola Bujanja, Assistant Professor

Оперативни уредник / Managing editor

Мр Валерија Каначки	Mr Valerija Kanački, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Доц. др Сања Пајић	Dr Sanja Pajić, Assistant Professor
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Никола Рамић	Dr Nikola Ramić, Associate Professor
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Катарина Мелић	Dr Katarina Melić, Associate Professor
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Анђелка Пејовић	Dr Anđelka Pejović, Associate Professor
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Божинка Петронијевић	Prof. Božinka Petronijević, PhD
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Мирјана Секулић	Prof. Dr Mirjana Sekulić
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац	Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо	Prof. Persida Lazarević di Đakomo, PhD
Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија	The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia
Проф. др Ала Татаренко	Prof. Ala Tatarenko, PhD
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина	Faculty of Philology, "Ivan Franko" National University of Lviv, Ukraine
Проф. др Михај Радан	Prof. Mihaj Radan, PhD
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија	Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara, Romania
Проф. др Димка Савова	Prof. Dimka Savova, PhD
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска	Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria
Проф. др Јелица Стојановић	Prof. Jelica Stojanović, PhD
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора	Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro
др Хуан Раес Падиља	Juan Ráez Padilla
ванредни професор (Profesor Contratado Doctor) Универзитет у Хаену, Шпанија	Associate Professor (Profesor Contratado Doctor) University of Jaen, Spain
др Марија Луиса Перес Кањадо	María Luisa Pérez Cañado
ванредни професор (Profesora Titular de Universidad) Универзитет у Хаену, Шпанија	Associate Professor (Profesora Titular de Universidad) University of Jaen, Spain

Секретар уредништва / Editorial assistant

Јелица Вељовић / Jelica Veljović

Преводац и лектор (енглески) / Translator and proofreader (English)

Александар Радовановић / Aleksandar Radovanović

Лектор / Proofreader

Александра Матић / Aleksandra Matić

Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design

Слободан Штегић / Slobodan Šetić

Технички уредник / Technical editor

Стефан Секулић / Stefan Sekulić

Издавач / Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац / Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача / Published by

Радомир Томић / Radomir Tomić

Декан / Dean

Адреса / Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/Филум/Издавачка делатност

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе”

Штампа / Print

Занатска задруга „Универзал” Чачак / Zanatska zadruga „Univerzal” Čačak

Тираж / Impression

150 примерака / 150 copies

Наслеђе излази три пута годишње / *Nasleđe* comes out three times annually

Publication of the Journal has been sponsored by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ : часопис за књижевност, језик, уметност и културу = journal of Language, Literature, Art and Culture / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића бб) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Чачак : Универзал). - 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068